

Департамент культуры Костромской области
Костромской государственный историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник

С. С. Каткова

ВЕКА И СУДЬБЫ

Том 2

Кострома
2016

УДК 7.03(471.317)
ББК 85.113(2Р344)1
К 295

Издание рекомендовано к печати
Издательским советом при департаменте культуры
Костромской области,
Ученым советом Костромского музея-заповедника

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

Каткова С. С.

К 295 Века и судьбы: сб. статей: в 2 т. Т. 2 / С. С. Каткова; Костромской музей-заповедник. – Кострома: Костромаиздат, 2016. - 344 с. : ил.

В книгу вошли доклады и статьи искусствоведа С. С. Катковой, написанные в период с 2001 по 2016 годы – после выхода в свет первого тома сборника «Века и судьбы». Исследовательский материал по разным темам: архитектура, иконопись, монументальные росписи в храмах области, живопись Е. В. Честнякова, Б. М. Кустодиева – был опубликован в журналах и сборниках главным образом за пределами Костромской области. Это сделало его малодоступным костромскому читателю.

Книга будет полезна преподавателям и студентам учебных заведений, учителям и школьникам, краеведам и всем, кто интересуется историей и культурой костромского края.

*Издание осуществлено при поддержке
Администрации Костромской области*

**УДК 7.03(471.317)
ББК 85.113(2Р344)1**

ISBN 978-5-98295-091-8

© С. С. Каткова, 2016
© Костромской музей-заповедник, 2016
© ООО «Костромаиздат», 2016

**Приветственное слово генерального директора
Костромского музея-заповедника
Натальи Викторовны Павличковой**

Уважаемые читатели! Дорогие друзья!

Я рада представить Вам книгу старшего научного сотрудника Костромского музея-заповедника Светланы Сергеевны Катковой – признанного специалиста в области искусства и краеведения, музейного работника с огромным опытом экспозиционной, экспедиционной и исследовательской работы.

Светлана Сергеевна – искусствовед не только по профессии, но и по призванию. Работа в Ивановском художественном музее и обучение в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина стали закономерным продолжением детского увлечения искусством.

Уже более пятидесяти лет Светлана Сергеевна живет в Костроме. Здесь она отдает свои силы делу изучения костромской иконописи и монументальной росписи костромских храмов, анализу творчества костромских художников, сбору и изучению предметов народного искусства.

Первый сборник её работ «Века и судьбы» был представлен в 2001 г. Сегодня Вы можете познакомиться с его продолжением. Большинство статей, собранных во втором томе ранее опубликованы в недоступных костромскому читателю сборниках, выпущенных небольшими тиражами за пределами нашей области. Некоторые статьи публикуются впервые.

Уверена, что книга будет полезна каждому человеку, прочитавшему её, вне зависимости от профессии. Высочайший уровень владения словом и глубокий искусствоведческий анализ художественных произведений делают её незаменимой и для студента-гуманитария, и для практикующего экскурсовода, и для умудренного опытом краеведа.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР В ТВОРЧЕСКОМ ПОЧЕРКЕ ЗОДЧЕГО (К атрибуции строений Л. А. Большакова)

На улице Долматова (ул. Свердлова, 27/10 В) стоит небольшой, уютный особнячок из красного лицевого кирпича в окружении зелени за кованной из металла оградой. Взгляд отмечает особую эстетику строения, продуманность, художественную завершенность целого и деталей. Все в соответствии со стилистикой времени, опирающейся на национальные традиции и с упоением принимавшей новации модерна. Модерн и в стиле архитектурного металла ограды¹, и решетки балкона, и в острой асимметрии объемов.

Особенно запоминается в этом доме остроумно примененный прием кладки поставленными на ребро кирпичами, так называемый поребрик. В старых зданиях зодчие ограничивали применение его в одну-две полосы под карнизом или на межэтажной линии. Автор особняка заполняет поребриком все пространство стены над окнами второго этажа до карниза, выделенного орнаментальной полосой бегунца. Этот прием максимально использует возможности декора кирпичной кладкой и остроумно интерпретирует традицию. Если это здание проектировал местный архитектор, то он едва ли избежал соблазна повторить столь удачно найденный прием. Следовало поискать повтора среди краснокирпичных построек начала XX века. В основном это промышленные, хозяйственные постройки, поэтому нужно было детально обследовать фабричный район.

Найти повтор пластического обогащения стены в верхней части сплошным поребриком оказалось несложно. Около фабрики, которую костромичи до сих пор называют Михинской сохранилось пожарное депо (ул. Ерохова, 32)² недавно дополненное пристройкой. Находка утвердила во мнении, что автор местный, но не приблизила к разгадке авторства.

В. Н. Бочков называет владельцем и строителем домика на ул. Долматова купца В. Д. Бородатого, датирует строительство 1905 годом³.

Чуть более ста лет отделяет нас от многих строений краснокирпичного стиля, но как мало знаем мы о его мастерах. Современники не оценивали их с позиций искусства, и потому вопросы авторства мало кого занимали. Сейчас восстановить историческую справедливость не так просто. Хотя в конце XIX – начале XX века строительство было обставлено множеством регламентирующих документов, согласований, и в них должно фигурировать имя автора, на деле, чаще всего можно найти фамилию заказчика, подрядчика, каких-то поставщиков, и на проекте, если это не авторский

¹ ПАКО. Вып. I. Ч. 1. Кострома, 1996. С. 235–236.

² ПАКО. Вып. I. Ч. 2. Кострома, 1997. С. 278.

³ Бочков В. Старая Кострома. Кострома, 1997. С. 196–197.



экземпляр, может стоять фамилия чертежника, скопировавшего чертеж и конторы, которая взяла подряд на строительство.

В многотомном своде «Памятники архитектуры Костромской области»⁴ есть упоминания лишь о нескольких авторах, проектировавших интересующие нас здания: И. В. Брюханов, Л. А. Большаков, Л. А. Треберт, А. К. Енша. Все они выпускники Института гражданских инженеров. Их творения определяли стилистику русской архитектуры второй половины XIX – начала XX столетия. В кирпичном стиле возводили не только промышленные здания. Костромичи вспомнят уездную земскую больницу, епархиальное училище, чайную общества трезвости и коммерческую биржу, ночлежку Ф. И. Чернова, дом Днепра и др.

Новое время выдвинуло новый тип архитектора, не художника-эстета, а инженера, владеющего всей суммой знаний по технике строительства, технологии материалов и их возможностей.

Необходимо было уметь надежно рассчитать допустимые нагрузки, воздействие вибрации, агрессивной среды и, исходя из условий эксплуатации здания, применять те или иные материалы, сочетая их для обеспечения прочности. Пространственная композиция ансамбля выстраивается в соответствии с технологической цепочкой фабрики того или иного продукта.

Рационализм, положенный в основу производственных комплексов, исключал использование дорогостоящих материалов в отделке фасадов зданий. Даже повсеместно использовавшаяся в XIX веке штукатурка перестает применяться в строительстве фабричных и заводских корпусов. Это было оправдано тем, что вибрация, неизбежная спутница многостаночных корпусов, избыточное увлажнение, как необходимый элемент в технологии

⁴ ПАКО. Вып. I–XI. Кострома, 1996–2009 гг.

прядения, не могли обеспечить сохранности штукатурных фасадов. Появились целые ансамбли многоэтажных корпусов из красного кирпича и бетона. На протяженных фасадах главным элементом выразительности становились точно найденные пропорции, ритм оконных проемов и простенков, толщина переплетов, расстекловка. Кирпич осваивается архитекторами как носитель декора, заново открывают его возможности, обращаясь к истории отечественного строительства XVII века, когда поволжские зодчие, виртуозно владея этим материалом, создавали удивительные по нарядности и выразительности церкви, монастыри, палаты.

Преувеличенные размеры фабричных корпусов, применение стального проката, железобетонных сводов Монье, перекрывавших огромные пролеты, позволили раскрыть интерьеры к свету: огромные окна прорезают плоскости стен, арочные, лучковые завершения окон соседствуют с круглыми, как иллюминаторы, архивольты, клинчатые перемычки, расшивка швов разнообразят фасады, усложняя ритм, создают новую эстетику.

Красота сохраняла свое место рядом с пользой и прочностью. При подготовке гражданских инженеров учили на примерах истории архитектуры, мыслить комплексно, создавая ансамбли, как микрогородки, соотнося их с существующей застройкой.

Один из последних предреволюционных комплексов на костромской земле – Никольская больница для душевнобольных, завершенная строительством в 1912–1913 годах⁵. Автором проекта стал костромской губернский архитектор Леонид Александрович Большаков. Проект был утвержден в 1902 году, и в 1909 году колония была готова к приему больных. Выстроенны лечебные, хозяйственные, административные корпуса, дома для врачей.

Стилистический анализ строений Никольской больницы позволяет уточнить некоторые пристрастия автора проекта: асимметрия планов, выделение лестничных маршей башней с аттиком и акцентированными оконными проемами, развитые композиции карнизов, сочетающих разные приемы кирпичной кладки, подчеркивание межэтажного членения полосами поребрика, бегунца, набором поясков тяг, пластическая обработка фасада в верхней части здания от пяты арочного верха окна до карниза. Круглые окна всегда точно посажены по фасаду и, как точка, завершают фразу. Внимание к расстекловке, архитектурному металлу – все в стилистике времени, автора отличает отменный вкус и чувство пропорций. Автор умел и любил рисовать, и в этом суть его индивидуального почерка; каждая деталь отрисована, нигде нет зажатости: любимый прием – спаривание окон, объединение их архивольтом.

⁵ ПАКО. Вып. III. Кострома, 2000. С. 47–54; Пушкин А. А. Призрение душевно-больных в Костромской губернии // Ежегодник Костромского уездного земства, 1911 года. Кострома, 1911. С. 129–137.

Маленький одноэтажный домик врача за границей основного комплекса лечебных зданий неожиданно точно повторил прием заполнения верха стены поребриком. Может быть именно на этом домике врача Л. А. Большаков впервые испробовал декор сплошным поребриком, а затем усовершенствовал его на лечебном корпусе, в доме купца В. Д. Бородатого и на пожарном депо. Больше пока этот прием не встречался.

Если 1905 год это время завершения строительства дома Бородатого, то проект мог быть выполнен вскоре после завершения разработки больничного комплекса.

Масштаб строительства определяет время. Революционная ситуация в стране, Русско-японская война, Первая мировая война, Октябрьская революция отвлекли все средства из хозяйства страны на войну. В 1911 году Л. А. Большаков завершил свою карьеру губернского архитектора, но остался губернским инженером

Что мы знаем из его биографии? Не так уж много. Л. А. Большаков (1867–1937) окончил костромское реальное училище, в 1886–1891 учился в Институте гражданских инженеров. Окончил его с чином X класса и был откомандирован в МВД (строительный комитет). С 1899 года костромской губернский архитектор. Как прошли годы революции? Он никуда не уехал. В 1931–1934 годах преподавал в лесотехническом техникуме.

В Костроме имел собственный дом на Кирпичной улице (теперь Терешковой). Однажды у санитарного врача города Л. А. Большаков увидел план Костромы с обозначением очагов эпизоотических заболеваний, их оказалось меньше всего в районе Покровской улицы. Он купил у Иорданского дом, сломал его и в 1908 году выстроил свой деревянный, обшитый тесом, с башенкой и металлической оградой⁶. Этот домик на улице Энгельса знают многие костромичи, не раз любовавшиеся фонариком башенки со шпилем, нарядным заборчиком, в изысканной простоте которого прочитывается увлечение стилем модерн в его северном варианте: подтверждением чего служит огромный, свободного рисунка дракон на створках ворот. Его часто принимают за гигантскую бабочку, но стоит взглянуть в когтистые ребра крыльев, извивающееся змеиными головами тулово – это настоящий многоголовый дракон. Его мы часто встречаем уютно устроившимся в навешенных резных наличников на костромских деревянных домах.

Стилистический анализ позволяет предположить авторство Л. А. Большакова двух угловых зданий по проспекту Текстильщиков на пересечении с ул. Пятницкой, д. 22/20, и ул. Комсомольской, д. 37/23⁷. В последнем случае – это не вся усадьба, а только пристройка лавки с фасадом по проспекту Текстильщиков. Есть общие черты в решении фасадов и декоре указанных строений.

⁶ Бочков В. Старая Кострома. Кострома, 1997. С. 202–203.

⁷ ПАКО. Вып. I. Ч. 2. Кострома, 1997. С. 242–243; 55–56.



Одинаковая форма и пропорции окон с полукруглым верхом, профилированные архивольты объединены тягой на уровне пят. Арки над окнами акцентированы штукатурным заполнением, причем цементная штукатурка не окрашена и по цвету контрастирует с кирпичной кладкой (окраска и побелка поздние). Все эти приёмы уже встречались в решении фасадов зданий в Никольской больнице. Угловые здания, поставленные на красной линии улицы, закрепляют сложную геометрию радиально-кольцевой планировки города, что требует от зодчих нестандартного решения и в их интерьерах.

Даже если бы в судьбе Л. А. Большакова был только Никольский больничный комплекс, его творчество заслуживало бы внимания и исследования. За 12 лет пребывания в должности губернского архитектора он проектировал и строил не только в Костроме, но и в уездных городах, промышленных селах.

Приложение

Большаков Леонид Александрович (11.03.1867–23.03.1937)

Сын мещанина. Уроженец Костромской губернии. Выпускник Костромского реального училища (1886) и Санкт-Петербургского института гражданских инженеров (1886–1891). Гражданский инженер. Помощник заведующего зданием Холмского-Варшавской железной дороги (04.06.1891). Архитектор (01.03.1899) и инженер (30.01.1912) строительного отделения Костромского губернского правления. Член комитетов по строительству Романовского музея (1909–1912) и Романовской больницы Красного Креста (1911–1913), ремонту и реставрации Ипатьевского монастыря (1911–1913) в Костроме. Кавалер орденов Святого Владимира IV (20.05.1913), Святой Анны II (06.12.1911) и Святого Станислава III (06.12.1903) степеней. Действительный член Костромской губернской учёной комиссии (01.06.1899) и Костромского научного общества (1914). Участник IV Областного историко-археологического съезда (1909)

и 1-й выставки картин костромских художников и любителей искусств в пользу воинов (1915). Преподаватель черчения лесного (1921) и строительного дела индустриального и землеустроительного техникумов в Костроме.

Жена – Ольга Алексеевна, урождённая Ефимова. Дети: Валентина (02.06.1890–?), Наталья (23.12.1891–29.05.1903), Екатерина (11.01.1900–18.02.1917) и Леонид (25.03.1902–10.05.1903). Все похоронены на Фёдоровском кладбище.

Список работ:

1901–1902 – надзор за строительством паперти Богоявленской церкви Вознесенского монастыря в Солигаличе;

1902 – проект перестройки Троицкой церкви села Олеша Галичского уезда;

1902 – надзор за строительством колокольни Всехсвятской церкви в селе Красном Костромского уезда;

1902–1908 – строительство зданий психиатрической колонии «Никольское» Костромского губернского земства;

1911 – строительство здания женской гимназии в городе Кологриве;

1911–1913 – строительство здания Романовской больницы Красного Креста по проекту В. М. Лопатина в Костроме (ул. Кооперации, 19);

1912 – проект церкви Рождества Богородицы в селе Ухтубуж Кологривского уезда;

1913–1917 – надзор за строительством памятника 300-летию Романовых в Костроме;

1934 – проект (?) Дома специалистов в Костроме (ул. Шагова, 25);

1934 – проект Дома ударников в Костроме (ул. Ленина, 88).

Литература

1. Каталог 1-й выставки картин костромских художников и юбилей искусств г. Костромы. В пользу воинов Пултусского и Юрьевецкого полков в помещении Костромского клуба. Кострома, 1915. С. 1.

2. Костромской областной музей изобразительных искусств. Каталог. Л., 1984. Вып. 2. С. 184–185.

3. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Кострома, 1996. Вып. I. Ч. 1. С. 352, 356.

4. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Кострома, 2000. Вып. II. С. 47–54; 171.

5. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Кострома, 2001. Вып. III. С. 313.

6. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Кострома, 2002. Вып. IV. С. 91.

7. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Кострома, 2003. С. 16, 28, 71, 257.

8. Психиатрическая колония Костромского губернского земства. Отчёт заведовавшего постройкою колонии В. А. Кривоногова губернскому земскому собранию. Кострома, 1908. С. 4, 10, 13, 15, 36, 46.

9. Барановский Г. В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров. 1842–1892. СПб, 1893. С. 41.

10. Каргопольский В. Губернский строитель // Северная правда. 1994, 26 января.

11. Каткова С. Забытое имя // Северная правда. 2003, 28 января.

12. Некролог // Северная правда. 1937, № 68.

Архив

ГАКО. Ф. 130. Оп. 3. Д. 1932. Л. 1–12. Ф. 134. Оп. 7. Д. 94. Л. 2. Об. – 31; Ф. 536. Оп. 1. Д. 415. Л. 159.

П. П. Резепин

ГОРОДСКОЙ АРХИТЕКТОР ЗА 100 ЛЕТ

В 1873 году Городская Дума приняла «Права и обязанности Костромского городского архитектора» и объявила конкурс на замещение открывшейся должности. Ранее губернскую столицу опекали губернские архитекторы. Их имена известны: Н. Метлин, К. Клер, В. Стасов, П. Фурсов, М. Праве¹. Они заложили основные черты облика нашего города, мы гордимся их строениями, как памятниками истории и воплощением таланта зодчих-градостроителей. После грандиозного пожара 1773 года, для Костромы наступил новый этап строительства. На смену средневековому городу с крепостью-кремлем и прилегающими к нему посадом, слободами ремесленников, с их довольно плотной застройкой, была принята новая регулярная планировка. Радиально-кольцевая система нового плана, окончательно утвержденного в 1781 году, учитывала сложившиеся веками направления улиц-дорог на Кинешму, Галич, Москву, ориентацию на храмы, бывшие центрами общественной жизни населения посада и слобод.

Город на протяжении веков развивался как торгово-ремесленный центр, и эта специализация наложила печать на лицо Костромы. Обычная для городского центра триада площадей: соборная, административная и торговая – явно перевешивала в сторону торгова. Такого обширного торгового центра нет во всем Поволжье. Мощные каре Красных и Больших Мучных рядов встали по сторонам центральной оси плана, задали масштаб и ритм всей последующей застройке.

В градостроении даром предвидения, перспективного мышления обладают редкие мастера и их деяния памятны, их имена становятся легендой, вехами по которым отсчитывается время. Парадную площадь Костромы невозможно представить без зданий пожарной каланчи и гауптвахты – творений П. Фурсова. То есть окончательным формированием своего архитектурного облика площадь обязана градостроительному гению П. Фурсова. Все последующие перестройки, дополнения не улучшали ее, но не смогли разрушить.

Пройдите вместе с туристами экскурсионный маршрут по городу: лучшее, что показывают гостям, – это центральная площадь. Для самых стойких и любознательных пешеходная прогулка заканчивается около зданий театра и художественного музея, то есть в культурном центре Костромы, формирование которого растянулось по времени на несколько десятилетий. Начало положило строение Дома дворянского собрания, затем театр и, наконец, Романовский музей. Практически за кадром остается более чем столетняя история города.

¹ ПАКО. Вып. I. Ч. 1–3. Кострома, 1996–1998 г.

К 1830-м годам сложилась система формирования города под эгидой губернских зодчих. Однако деятельность губернского архитектора не замыкалась на губернской столице. Он обязан был контролировать исполнение планов строительства и формирования центров уездных городов, многие из которых отстояли от Костромы на сотни километров. Кологрив, Ветлуга, Юрьево, Солигалич, Чухлома стали синонимами российской глубинки. Добраться до них при отсутствии железной дороги, автотранспорта можно было только на перекладных, а летом, в навигацию, выручали речники. В течение года губернский архитектор не мог даже по разу посетить каждый из уездных городов. Отправляясь в командировки, он вынужден был надолго отрываться от текущих проблем губернского центра.

Развитие капитализма в России привело к смене специализации городов. Из центров торговли и ремесла они становятся промышленными центрами. На смену мануфактурам с производством, расположенным в мастерских при доме владельца, строятся корпуса фабрик и заводов с крупным станочным оборудованием. На левом берегу реки Костромы одним из первых в 1852 году возник механический завод Д. И. Шипова. За какой-то десяток лет весь берег до самой речки Запрудни застроили корпусами льнопрядильных и льноткацких фабрик. Бурное развитие города, к середине XIX века завершившего освоение территории, отведенной планом 1781 года, грозило хаосом неуправляемой застройки вблизи новых фабрик.

Первые промышленные предприятия рекрутировали рабочую силу из ближних к городу сел и деревень. Рабочие на всю неделю уходили в город и лишь на воскресенье и в праздники возвращались в деревню. Вокруг производств стихийно разрастались поселки, с ориентацией улиц и переулков не на церковь, а на производственную проходную. Именно на эти кварталы направили особое внимание городские власти, попытавшись с помощью архитекторов придать регулярный характер застройке.

Все заведения, связанные с обслуживанием огромных масс работающих, обычно сосредотачивались вблизи предприятия. При отсутствии общественного транспорта это решало важнейшую задачу: без особых затрат времени рабочий мог оказаться на производстве. Фабричный район стал самым густонаселенным. Со временем число работающих на фабриках и заводах настолько выросло, что возникла потребность в строительстве специального жилья ("Сборная" Третьяковых вмещала до 1000 человек), обеспечения работающих питанием (выстроен лабаз со своей пекарней), лечением, а их детей образованием².

Скученность фабричных общежитий, антисанитария вели к вспышкам различных заболеваний. Владельцы фабрик открывают фельдшерские пункты. Заразный барак, родильный приют и аптека, детские ясли и фабричное

² ПАКО. Вып. I. Ч. 2. Кострома, 1997. С. 65–308.

училище составили самый значительный комплекс благотворительных учреждений при фабрике Третьяковых. При этом фабрики безжалостно выбрасывали на улицу тех, кто получал увечье, заболел или попадал в объятия «зеленого змия». Приюты, богадельни, ночлежки для людей всякого звания становятся новой темой архитектурного проектирования.

Согласно городовому положению 1870 года органы местного самоуправления наделялись правом распоряжаться имуществом и капиталами городов и обязывались обеспечивать благоустройство и охрану городов от пожаров, развитие местной промышленности и торговли, здоровье и образование горожан, призрение бедных и пр. Городская дума формировала управу, которая стала принимать на службу специалистов: архитекторов, врачей, ветеринаров и пр. Губернский архитектор, руководивший губернской строительной и дорожной комиссией, должен был согласовывать с городской думой производство работ на городской территории.

Для оперативности разрешения вопросов главный архитектор обязан был находиться в чертежном отделении управы по понедельникам, средам и пятницам с 11 до 2 часов пополудни. В обязанности городского архитектора вменяется всё: от рассмотрения проекта, отвода земли и контроля за исполнением проекта до освидетельствования по окончании строительства. На общественные сооружения приходилось составлять сметы, в круг его обязанностей входят и частные постройки. Право на собственное творчество, на реализацию своих замыслов даже не оговаривается, поэтому немногие городские архитекторы сумели реализовать свои замыслы, находясь при этой должности.

Начало деятельности городских архитекторов совпало с внедрением в практику застройки не только промышленных зданий, но и общественных, частных строений кирпичного стиля. Красный кирпич становится основным материалом, причем его не скрывает штукатурка, обмазка или побелка. Принципиальная открытость материала заставляла архитекторов искать возможности декоративной обработки стен, используя приемы различной постановки кирпича на ребро, которые успешно применяли зодчие еще в XVII веке. При этом от каменщиков требовалось высокое качество работ, не только в кладке, но и обработке швов. Производители кирпича вынуждены были следить за технологией производства, обеспечивая крепость, надежность изделий. Время подтвердило высокую прочность кирпича, выпускавшегося на многочисленных местных заводиках. Многие сооружения без ремонта простояли более 100 лет. Главным в кирпичном стиле было новое понимание пропорций. Монолит стены прорезали огромные окна, они становились основным элементом решения образа здания. К достоинствам проекта относили освещенность, проветривание, инсоляцию каждого помещения.

Высокие потолки, перекрытия железобетонными сводами Монье, стеклянные фонари верхнего света – все это вошло в арсенал архитектуры зданий разного назначения. Металл балок, чугунное литье столбиков-колонн, ажурное литье ступеней лестниц и ограждений лестничных проемов стали привычными средствами выразительности архитектуры последней четверти XIX века

Вызовы нового времени потребовали не только введения новой должности в городское управление, но и изменили характер подготовки архитекторов. Теперь это не архитектор-художник, а архитектор-инженер. Основная масса городских архитекторов, начиная с первого Н. Н. Черницкого – выпускники Санкт-Петербургского института гражданских инженеров. Среди первых промышленных зданий спроектированных им, в 1872 году – пятиэтажная паровая мельница купцов Чумаковых (с 1917 г. – фабрика обуви).

Город вплотную подошел к выгонам: слободы и окраины должны были влиться в его структуру. Планирование, определение перспектив развития становится одной из центральных проблем городской власти. Со времени утверждения регулярного плана 1781 года архитекторам вменялось жестко контролировать его осуществление. Город в пределах первых двух полуколец должен был стать каменным. Деревянные дома отходили к границам третьего кольца. На деле даже в начале XX века дерево не удалось вытеснить из первых кварталов. Штукатурка с рустовкой и лепным декором скрывала деревянные срубы. До сих пор еще можно встретить полукаменные дома: нижний этаж кирпичный, а верхний деревянный.

Кострома так часто горела, что некоторые даже находили в ее названии отражение судьбы. В 1887 году очередной катастрофический пожар в Константиновской части города вновь заставил архитекторов решать проблемы восстановления. Городское управление усиливало противопожарный надзор, увеличивало возможности пожарной команды, выделило средства на пристройку крыльев-депо к главной пожарной каланче. Их спроектировал в 1873–1874 году первый городской архитектор Н. Н. Черницкий. Пожарные вышки со смотровыми площадками и депо были выстроены в разных районах города, чтобы максимально приблизить спасателей к опасным объектам.

Содержание дорог, мостов, обеспечивающих свободный проезд пожарной команды, и определение транспортных потоков и узлов становилось насущной задачей.

Волга – основная транспортная артерия города. Ее берег в конце XIX века – это череда пристаней, складов, развалы грузов – рабочий цех города.

Первую попытку создать площадь парадного входа в город со стороны пристани попытался осуществить к юбилейным торжествам 300-летия Дома Романовых архитектор Н. Горлицын. Завершив строительство здания

электростанции, он в комплексе с ним спроектировал торговые лавки вместо кардегардий при обелисках Московской заставы, запланировал благоустройство площадки с клумбами и озеленением³.

Из всех бывших за сто лет городских архитекторов Н. Горлицын сумел реализовать себя не только как организатор городского строительства, но и осуществил массу собственных проектов. Он внес в устоявшийся классицистический облик города стиль модерн, вкрапывая его в структуру старой застройки, обогатил палитру городских улиц авангардным стилем своего времени.

Модерн – эlegantный стиль, совмещавший новые возможности строительной техники и материалов с художественной свободой и каллиграфической выверенностью каждой линии декора и формы. Не отступил Н. Горлицын от основных принципов модерна, проектируя Романовский музей. По желанию заказчиков в его облике должны присутствовать элементы стиля зодчества XVII века, времени начала правления династии, ее связи с Костромой. Он применил наличники с городками, узорные карнизы кирпичного набора, оформил парадный подъезд в виде соборного крыльца с двойными арками и висячей гирькой, а на крыше по углам поставил шатры с флюгерами. При всех этих украшениях музей нельзя отнести к псевдорусскому стилю, так как главный элемент фасада, тройной витраж во всю ширину центрального ризалита, слишком явно происходит из модерна.

Н. Горлицын много работал по заказам частных лиц и умел выполнять все запросы и пожелания застройщиков. С его именем связывали анекдот о строителе дома Г. В. Колодезниковой (ул. Свердлова, 23–25)⁴, роскошество которого сродни курьезу, шутке архитектора над богатым и малосведующим в зодчестве заказчиком. На вопрос архитектора: «В каком стиле строить будем?» Ответил: «Валяй во всех стилях, на все денег хватит».

Некоторые проблемы удавалось решить, приспособив старые здания, меняя их назначение, порой они подрастали за счет надстроек новых этажей и пристроек, как Реальное училище⁵.

Снабжение города питьевой водой многие столетия осуществлялось системой колодцев. Но этот источник подземных вод не был особенно надежен. В засушливые лета все население вынуждено было искать путь к родникам или черпать воду из рек и речушек, что вело к вспышкам инфекций. Открывая кран с водой, немногие знают, что совсем недавно в Костроме на центральной площади, на месте фонтана стояла водонапорная башня, к которой целый день

³ ПАКО. Вып. I. Ч. 1. Кострома, 1996. С. 61–62; Каткова С. Века и судьбы. Кострома, 2001. С. 38.

⁴ ПАКО. Вып. I. Ч. 1. Кострома, 1996. С. 229–233.

⁵ ПАКО. Вып. I. Ч. 2. Кострома, 1997. С. 138–139.

тянулись возчики воды и водоносы. Водоснабжение города управа продолжила строительством водонапорной башни в 1912–1914 годах на Мясницкой улице. Проект рижского архитектора А. К. Енша⁶.

Приглашение столичных архитекторов, приобретение проектов заказчиками становится обычной практикой. Главному архитектору оставались согласования по постановке зданий в соответствии с трассировкой улицы, площади. Доходные дома купца Третьякова на Богоявленской улице (ул. Симановского) выстроены со столичным размахом, контрастируя с одно-двухэтажными домами окружения.

Проектирование учебного комплекса технических училищ душеприказчики Ф. И. Чижова отдали столичным мастерам зодчества. Территория бывшего завода Шиповых и хозяйский особняк в 1884 году были перепланированы под низшее химико-техническое училище. В 1897 году открылось среднее механико-техническое училище. В комплекс вошли дома для преподавателей и служащих, служебные и производственные здания. Целый квартал был благоустроен, озеленен.

Послереволюционная Кострома какое-то время еще жила по инерции, используя наработки прежнего городского самоуправления. Строительная активность начала проявляться лишь с начала 1930-х годов. В 1929 году Костромская область вместе с Ярославской, Владимирской и созданной на их основе Ивановской вошли в новое административно-хозяйственное объединение Ивановскую промышленную область (ИПО). Общим для всех областей была развитая текстильная промышленность. Просуществовал этот гигант до 1936 года. Архитектурные службы сосредоточились в Иваново, где было создано Проектное бюро Иваново-Вознесенского государственного текстильного треста. Именно оно стало основным исполнителем проектов. В Иваново переезжают архитекторы из губернских центров Н. Горлицын из Костромы, В. Панков из Ярославля.

Города получали новый импульс к развитию как индустриальные центры. Лицо города – его промышленность, хозяин – пролетариат. Создание новых промышленных предприятий на основе достижений науки, обеспечение их образованными, технически обученными кадрами, организация нового быта рабочих и снабжение предприятий электроэнергией, водой и теплом изменили функции архитекторов. В структуре ИПО складываются новые производственные объединения Ивоблстроя, специализирующиеся на промышленном и жилом строительстве во всех субъектах объединившихся губерний. Естественно такой размах строительства требовал значительных числа архитекторов, инженеров. Обеспечение кадрами инженеров-строителей с 1918 года взял на себя Иваново-Вознесенский политехнический институт.

⁶ ПАКО. Вып. I. Ч. 1. Кострома, 1996. С. 211.

ИПО привлекает столичных зодчих, заказывая им проекты и объявляя конкурсы на разработку конкретных проектов. Ведущие зодчие столицы разрабатывают типовые проекты школьных, детских учреждений, лечебных и оздоровительно-спортивных комплексов. Руководство области с одобрением поддерживало поиски нового стиля архитектуры, давало возможность осуществить авангардные проекты.

Революция преобразовывала быт. Создается новый тип жилья и строятся новые рабочие поселки, жилые комплексы. Появляются фабрики-кухни, банно-прачечные комбинаты, детские сады и ясли. В Костроме от этого периода деятельности ИПО остались постройки в новом стиле конструктивизма, неоклассики. При строительстве льнокомбината системы инженера И. Д. Зворыкина нашла воплощение идея комплексной застройки комбината и всех составляющих для комфортного быта семей текстильщиков. Школа, детские, лечебные, культурные учреждения сосредотачивались вблизи фабрики.

Строительство железнодорожного моста через Волгу и нового вокзала не просто связало город со всей страной, но определило вектор его развития в этом направлении. Здания конструктивизма в костромском варианте оказались деликатно вписанными в сложившуюся структуру малоэтажной застройки. Пример тому здание почтамта, фабрика-кухня до последней реконструкции была образцом градостроительного почтения перед памятниками прошлого. Архитектура железнодорожного вокзала, опять-таки до реконструкции, несла в себе отзвук основных архитектурных идей мастеров зодчества, сформировавших своеобразие ансамбля центра Костромы. Это недалекое прошлое градостроительной истории города практически не исследовано. Неизвестны имена авторов проектов зданий почтамта, вокзала и др. Отдельные узнаваемые элементы стилистики позволяют говорить об участии в проектировании комбината системы инженера И. Д. Зворыкина мастерской И. А. Фомина, школа на улице Лагерной, 13 (1936 г., типовой проект № 68) – один из наиболее ярких примеров нового типа учебного здания, автором которого в одном из документов назван архитектор Л. А. Полгар. Чистота стиля конструктивизма, стилистические особенности в приемах решения объемной композиции и обработки фасадов дают основание предполагать, что здание ТЭЦ мог проектировать московский архитектор С. Н. Грузенберг, разработавший здания электростанций, подстанций ИВГРЭС⁷. С распадом ИПО Кострома не обрела самостоятельности, а вошла в Ярославскую область как районный центр. Эти годы, с 1936 по 1944, пришлись на самую тяжкую страницу нашей истории: репрессии 1937 года, Великая Отечественная война.

⁷ Свод памятников архитектуры монументального искусства России. Ивановская область. Ч. 1. 1998.

В 1944 году Костромская область вновь появляется на карте страны. Начинают восстанавливаться структуры власти, управления. Среди прочего административно-хозяйственного аппарата в структуре коммунальных служб появляется должность архитектора. Ее предложили занять молодому специалисту К. Г. Тороп. Она успела поработать в прифронтовых условиях Ростовской, Воронежской областей, восстанавливая железнодорожные станции и мосты. Тот, кто приглашал ее, не ошибся. Город получил не просто руководителя службы, но специалиста, сознающего высокую меру ответственности перед историей. Как никто из главных архитекторов после нее, К. Г. Тороп начала с изучения города. Она не просто просмотрела каждое строение, но еще погрузилась в архивные изыскания. Она знала, что только вооружившись документами, а не эмоциями можно бороться за сохранение исторического лица города. А время волонтаризма не закончилось в 1930-е годы. Тем, что город сохранил уникальный ансамбль торговых рядов и любимую костромичами «сковородку» центральной площади, мы должны поклониться мужеству и эрудиции К. Г. Тороп. Именно она отстояла, не допустив сноса Больших Мучных рядов, возведения на их месте обкома партии и затем сооружения высотного административного здания на месте площади Сусанина.

Ее настойчивости город обязан появлением в начале 1950 года реставрационных мастерских, главным объектом работы которых на долгие годы стала архитектура центра и ансамбля Ипатьевского монастыря. Уменьше глубоко, с исторической перспективой мыслить заставило ее перейти на работу в Реставрационные мастерские. Она сделала их важнейшим звеном в архитектурном комплексе области и одними из лучших в России. В Костроме появился один из первых в Поволжье музеев деревянного зодчества. Ее главная заслуга перед городом в том, что он не только не утратил своей исторической привлекательности, но стал частицей туристического кольца центра России. К. Г. Тороп за свои заслуги перед городом стала его Почетным гражданином.

Уходя с поста главного архитектора города в реставрацию, она сама подобрала себе преемницу. По ее просьбе в родной город вернулась Н. Г. Рыбникова более лет держала бразды архитектурного правления. Времена были не из простых. Волонтаризм власть предрежащих не всегда удавалось преодолеть. И тогда вопреки всем архитектурным советам, комиссиям и мнениям на центральной улице строили хлебобулочный комбинат. Организованный в 1964 году институт «Костромагражданпроект» стал главным проектировщиком в городе и области. Практически главный городской архитектор стал фигурой управления, а не творчества. Бригады архитекторов, инженеров, конструкторов под руководством главных архитекторов проекта (ГАП) вели разные

объекты, проектировали микрорайоны. Слабостью этих институтов было игнорирование научно-исследовательской составляющей работы, так необходимой при застройке городов с богатым историческим прошлым. Только глубокое постижение сложившихся традиций формирования городских ансамблей, их взаимосвязь, сочетание с природной средой способно дать импульс к правильному направлению развития города, чтобы сохранить его своеобразие. Изучение города как живого организма не стало основой их деятельности. Отсюда желание самореализации любой ценой каждым главным архитектором проекта, и готовность исполнить любой заказ. Вкусовые предпочтения начальства становились вот главу угла вместо исторического подхода к городским проблемам. Н. Г. Рыбникова координировала работу столичных разработчиков генерального плана развития города. И в этой работе ей помогала консультациями по истории городской застройки К. Г. Тороп.

Это был удачный творческий тандем. Им обеим город обязан сохранением культурного наследия в центре города и его классической планировки.

Приложения

Черницкий Николай Николаевич (1839 – не ранее 1885)

Выпускник Санкт-Петербургского института гражданских инженеров (1852–1859). Гражданский инженер. Помощник архитектора строительного отделения Уфимского губернского правления (1859–1860). Производитель работ строительного отделения Пермского губернского правления (1860–1865). Младший архитектор строительного отделения Полтавского (1866–1869) и Костромского (1870–1874) губернских правлений. Костромской городской архитектор (26.01.1871–20.09.1874). Частный архитектор в Москве (1881–1885). Корреспондент журнала «Зодчий».

На берегах Волги Черницкий зарекомендовал себя универсальным специалистом, способным спроектировать любое сооружение – от фабрики до церкви, как и его наставник, автор учебника «Гражданская архитектура» Аполлинарий Каэтанович Красовский (1816–1875), полагавший, что «изящная архитектура должна иметь целью обнаружить внешним представлением внутренний смысл, значение и цель здания» и что «конструкция есть главный источник архитектурных форм», а «участие художества при сочинении этих форм состоит только в сообщении грубым формам техники художественной законченности».

Ученик Красовского не забыл и другой его завет, касающийся использования металла, которому «предстоит участь совершить переворот в архитектурных формах и произвести новые, оригинальные совершенные формы, которые составят, вероятно, новый стиль. Для содействия развитию

этого нового стиля не надобно удаляться от истины и подделывать металлом под формы каменных и деревянных построек, но изыскивать для него самостоятельные формы и украшать их, не маскируя». Построил внутри Гостиного двора два корпуса Мелочных рядов, навесы которых опираются на чугунные столбы, положившие начало «металлическому» стилю в Костроме.

Список работ:

- 1869–1881 – отведение русла реки Унжи и укрепление берегов у села Преображенского;
1871–1874 – перестройка здания городской управы в Костроме (пл. Советская, 2 А);
1872 – строительство пятиэтажного здания паровой мельницы купцов Чумаковых в Костроме (ул. Островского, 57);
1872 – строительство прядильного и ткацкого корпусов «Товарищества Юрьевецкой льнопрядильной мануфактуры» в г. Юрьевце;
1873–1874 – надстройка третьим этажом здания Костромского реального училища (ул. Островского, 38);
1873–1874 – строительство двух корпусов главного пожарного депо на Сусанинской площади в Костроме;
1873–1874 – строительство двух корпусов Мелочных рядов внутри Гостиного двора в Костроме;
1873 – перестройка деревянного одноэтажного общественного дома «Денисиха» на Нижней Дебре в Костроме (не сохранился);
1879 – строительство здания высшего начального училища в городе Юрьевце;
1880 – строительство бумаготкацкой фабрики купцов Разорёновых в г. Кинешме;
1882 – строительство ткацкого и белильного корпусов «Товарищества Волжской мануфактуры бумажных и льняных изделий» в с. Наволоки Кинешемского уезда;
1885 – проект Троицкой церкви в г. Юрьевце (заложена 6 сентября 1886 г.);
1880-е – проект льнопрядильной фабрики в городе Муроме Владимирской губернии.

Литература

1. Журналы Костромской городской думы за 1871 год. Кострома, 1873. С. 4.
2. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1872 год. Кострома, 1873. С. 25, 43–44, 73–74, 94, 97, 98, 108, 114.
3. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1873 год. Кострома. 1874. С. 52, 90–91, 93–94, 138–141, 146.
4. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1874 год. Кострома. 1875. С. 151–157, 175–188, 235.
5. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1875 год. Кострома. 1876. С. 58–59.
6. Барановский Г. В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Санкт-Петербургского института гражданских инженеров. 1842–1892. СПб, 1893. С. 373.
7. Красовский А. К. Гражданская архитектура. СПб. 1851. С. 3, 5, 22.

П. П. Резепин

Олевинский Адам Петрович (1824 – не ранее 1883)

Сын дворянина римско-католического вероисповедания. Уроженец Минской губернии. Выпускник Минской губернской гимназии (1844) и офицерских

классов отделения гражданских инженеров Константиновского межевого института в Санкт-Петербурге (1844–1846). Помощник гражданского инженера (20.05.1846) и гражданский инженер (22.11.1849–13.07.1874) Костромской палаты государственных имуществ. Исправляющий должность Костромского городского архитектора (20.09.1874–20.03.1875).

Осуществлял наблюдение за строительством Мелочных рядов и главного пожарного депо, реконструкцией зданий реального училища и городской управы по проектам Черницкого, которому уступил на выборах первого городского архитектора, затем уступил Загоскину.

Жена – Анна Лукинична, урождённая Михайлова (1835–25.01.1908). Дети: Наталья (23.09.1873–?) и Пётр (27.08.1876 – не ранее 1914).

Литература:

1. Журналы Костромской городской думы за 1871 год. Кострома, 1873. С. 4.
2. Журналы Костромской городской думы за 1883 год. Кострома, 1883. С. 7.
3. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1874 год. Кострома, 1875. С. 235, 238;
4. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1875 год. Кострома, 1876. С. 112.
5. Список о чиновниках Костромской губернии, исправленный по 1-е июля 1848 г. Кострома, 1848. С. 46.
6. Список о чиновниках Костромской губернии, исправленный по 10-е января 1851 г. Кострома, 1850. С. 29.

П. П. Резепин

Загоскин Илиодор Илиодорович (1851 – не ранее 1890)

Сын капитана корпуса инженеров путей сообщения Илиодора Николаевича Загоскина, пропавшего без вести в 1864 году, и Эмилии Александровны, урождённой Изеншмидт. Выпускник Санкт-Петербургского института гражданских инженеров (1867–1874). Гражданский инженер. Младший инженер строительного отделения Костромского губернского правления (1874–1889). Костромской (20.03.1875–28.11.1889) и Харьковский (1890–?) городской архитектор.

Проект Костромского духовного училища – последнее яркое произведение мастера в Костроме, в котором он продолжает традиции кирпичного модерна. Его отличает преувеличенная массивность, замкнутость объёма, напоминающего замки средневековой Европы. Применив крестовые своды в перекрытии протяжённых коридоров, он подтвердил, что источником вдохновения служила архитектура католических монастырей. Вытянутый вдоль улицы фасад он обогатил развитой пластикой, выделив центр фасада в верхней части двумя шатрами. Купол обозначил место домового церкви в объёме здания, но перекрытия двусветного зала остались плоскими.

Список работ:

1884 – строительство двухэтажного лечебного корпуса больницы Костромского уездного земства (ул. Советская, 77);

1887 – ремонт здания Константиновской полицейской части на Власьевской улице в Костроме (не сохранилось);

1889 – проект здания Костромского духовного училища (пр. Мира, 8-а).

Литература

1. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1875 год. Кострома, 1876. С. 112.
2. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1876 год. Кострома, 1877. С. 24–25, 65–66, 93–94, 97–98, 163.
3. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1877 год. Кострома, 1878. С. 20–24.
4. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1878 год. Кострома, 1879. С. 118.
5. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1879 год. Кострома, 1880. С. 64–65.
6. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1880 год. Кострома, 1881. С. 89.
7. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1881 год. Кострома, 1882. С. 142.
8. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1882 год. Кострома, 1883. С. 20.
9. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1883 год. Кострома, 1884. С. 206.
10. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1884 год. Кострома, 1885. С. 23.
11. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1885 год. Кострома, 1886. С. 37; 58.
12. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1886 год. Кострома, 1887. С. 157.
13. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1887 год. Кострома, 1888. С. 58; 62, 75, 80–85, 87.
14. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1887 год. Кострома, 1888. С. 58; 62, 75, 80–85, 87;
15. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1888 год. Кострома, 1889. С. 163–164.
16. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1889 год. Кострома, 1890. С. 38–39, 108.
17. Журнальные постановления Костромской городской думы за 1890 год. Кострома, 1891. С. 29.
18. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Кострома, 2002. Вып. IV. С. 94.
19. Барановский Г. В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Санкт-Петербургского института гражданских инженеров. 1842–1892. Спб. 1893. С. 118, 316.
20. Лобанов-Ростовский А. Б. Русская родословная книга. Изд. 2-е. Спб. 1895. Т. 1. С. 205.

П. П. Резепин

Смуrow Аркадий Евтихиевич (20.02.1860 – 29.05.1895)

Выпускник Иваново-Вознесенского реального училища Шуйского уезда Владимирской губернии (1880). Гражданский инженер. Младший инженер строительного отделения Костромского губернского правления (1880–1885). Архитектор Костромской железной дороги (1886–1887). Исправляющий должность (в Российской империи термин, обозначавший ситуацию, когда чиновник исполнял обязанности, сопряжённые с должностью, не будучи в ней утверждённым, но располагая всеми правами, присвоенными этой должности) Костромского городского архитектора (1889–01.12.1893). Младший архитектор строительного отделения костромского губернского правления (1892–1894). Директор драматического отделения костромского общества любителей музыкального и драматического искусства (1893–1894).

Жена – Мария Васильевна, урождённая Чернова (09.12.1861–03.10.1901), дочь костромского купца первой гильдии, потомственного почётного гражданина и костромского городского головы (1883–1892) Василия Ивановича Чернова (24.12.1826–15.07.1892). Все трое похоронены на Лазаревском кладбище.

Смуrowу, как и Загоскину, пришлось в основном восстанавливать застройку после пожара, а также достраивать начатое Загоскиным, но ранний уход не позволил всецело раскрыться его таланту. Помимо деревянных построек, в том числе его собственного дома, а также утраченной Фёдоровской церкви, в Костроме имеется лишь одно общественное здание, воздвигнутое и декорированное им от начала до конца, – ночлежный дом купца второй гильдии Фёдора Ивановича Чернова (1829–1911) на 250 мест, со сводами на рельсах, асфальтированными полами, чугунными лестницами и навесом над белокаменным крыльцом и печами отопления в подвале. И церковь и ночлежный дом, кстати, были спроектированы и построены Смуrowым безвозмездно.

Построенные им здания Костромского духовного училища, ночлежного дома Ф. И. Чернова отличает оригинальный декор, сближающий его с лучшими произведениями «кирпичного» стиля.

На примере собственного дома и домов Кравченко он сделал попытку внедрения в практику городской застройки двухэтажных многоквартирных деревянных домов. Риск пожара при повсеместном использовании печного отопления, оставался и для каменных зданий. Дома из дерева в богатом лесом костромском крае в условиях зимних стуж и холодной осени и весны были доступнее по цене и комфортнее.

В 1930-е годы его опыт пригодился при строительстве рабочих посёлков (комбината им. И. Д. Зворыкино и др.)

Список работ:

1887 – ремонт здания Костромской духовной консистории по проекту Я. В. Змеева (ул. Островского, 8);

1887 – ремонт домов И. С. Михина в Костроме (ул. Симановского, 5 А, 7);
1887 – ремонт Дворянского собрания в Костроме (пр. Мира);
1888 – строительство деревянных домов Н. К. Кравченко (ул. Свердлова, 59, 63);
1889 – надзор за перестройкой приделов Троицкой церкви в городе Галиче;
1890 – пристройка парадного крыльца к дому И. Х. Шрейдер в Костроме (ул. Островского, 29);
1890 – строительство Ночлежного дома Ф. И. Чернова;
1891 – строительство собственного деревянного дома в Костроме (ул. Симановского, 14);
1891–1894 – надзор за строительством и авторская обработка фасадов здания Костромского духовного училища по проекту И. И. Загоскина (пр. Мира, 8 А);
1893 – постройка здания Кинешемского духовного училища;
1893–1894 – строительство Фёдоровской церкви на Фёдоровском кладбище в Костроме (освящена 24 апреля 1897 г., не сохранилась).

Литература

1. Журналы Костромской городской думы за 1889 год. Кострома. 1890. С. 86, 108.
2. Журналы Костромской городской думы за 1890 год. Кострома. 1891. С. 44, 48, 49.
3. Журналы Костромской городской думы за 1891 год. Кострома. 1892. С. 113–116.
4. Журналы Костромской городской думы за 1892 год. Кострома. 1893. С. 24.
5. Журналы Костромской городской думы за 1893 год. Кострома. 1894. С. 20–21, 65, 105.
6. Журналы Костромской городской думы за 1894 год. Кострома. 1896. С. 9.
7. Журналы Костромской городской думы за 1895 год. Кострома. 1896. С. 38–39.
8. Журналы Костромской городской думы за 1897 год. Кострома. 1898. С. 49.
9. ПАКО. Каталог. Кострома, 1997. Вып. 1. Ч. 2. С. 127, 180, 184.
10. ПАКО. Каталог. Кострома, 2001. Вып. 3. Ч. 2. С. 303.
11. Русский провинциальный некрополь. М., 1914. Т. 1. С. 804.
12. Барановский Г. В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Санкт-Петербургского института гражданских инженеров. 1842–1892. Спб., 1893. С. 315–316.

П. П. Резепин

Горлицын Николай Иванович (18.10.1870–12.10.1933)

Сын почтового чиновника. Уроженец Москвы. Выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1891). Классный художник-архитектор. Сверхштатный техник-строитель строительного отделения Московского (19.03.1894) и Костромского (17.09.1894) губернских правлений. Костромской городской архитектор (1894–1929). Кавалер ордена Святой Анны III степени (06.12.1915). Гласный Костромской городской думы (1906–1913). Действительный член Костромской губернской учёной архивной комиссии (27.10.1902) и Костромского научного общества (1918). Участник II–IV Съездов русских зодчих в Москве и Санкт-Петербурге (1894–1910) и IV Областного археологического съезда в Костроме (1909). Корреспондент «Поволжского вестника». Умер и похоронен в городе Иванове.

Жена – Мария Александровна, урождённая Спасская. Дети: Николай, Александр, Екатерина, Мария и Ольга.

Старейший и плодовитейший из всех городских архитекторов. Ему безошибочно можно атрибутировать весь костромской модерн, поскольку из его костромских коллег постройками этого стиля никто неизвестен.

Стилистическая неопределённость собственного жилища была устранена им одним росчерком плетёнки под карнизом в манере раннего, романтического модерна. Дом архитектора – его манифест.

Список работ:

- 1890-е – перестройка собственного дома в Костроме (ул. Комсомольская, 62 А);
- 1894 – строительство дома П. М. Москвина в Костроме (ул. Островского, 36 А);
- 1895 – строительство бумагопрядильной фабрики купца И. А. Коновалова в селе Бонячки Кинешемского уезда;
- 1895 – строительство пожарного депо на Покровской площади в Костроме (не сохранилось);
- 1895 – ремонт каменного моста через речку Чёрную за Кинешемской заставой в Костроме (не сохранился);
- 1896 – строительство здания городского ломбарда в Костроме (ул. Островского, 25);
- 1898 – надстройка третьим этажом здания Костромской губернской гимназии;
- 1898 – надстройка третьим этажом трапезного корпуса Богоявленского монастыря в Костроме;
- 1901 – строительство двухэтажного игуменского корпуса Николаевского Староторжского монастыря в Галиче;
- 1901–1907 – строительство Никольской церкви в селе Хороброво Макарьевского уезда;
- 1903 – пристройка двухэтажного здания к бане И. Б. Зимина в Костроме (ул. Лесная, 3);
- 1903 – строительство городской скотобойни в Костроме на Кинешемской улице (не сохранилось);
- 1905–1908 – пристройка двух трехэтажных секций к зданию Костромского реального училища (ул. Островского, 38);
- 1907 – перестройка дома Колодезниковых в Костроме (ул. Свердлова, 23);
- 1909–1912 – строительство здания Романовского музея в Костроме (пр. Мира, 5);
- 1910 – строительство электротeatра «Современный мир» на Ильинской улице в Костроме (не сохранился);
- 1910 – строительство трактира С. К. Бархатова в Мясных рядах в Костроме;
- 1910 – строительство дома неустановленного лица в Костроме (ул. Осыпная, 11);
- 1910 – строительство дома Г. Н. Ботникова в Костроме (ул. Свердлова, 10);
- 1910 – строительство дома И. И. Торшилова в Костроме (ул. Островского, 16);
- 1910 – строительство дома Р. А. Смирнова в Костроме (ул. Симоновского, 16);
- 1910 – планировка аллеи на Павловской улице в Костроме;
- 1911 – строительство двухэтажного здания землемерного училища в Костроме (ул. Галичская, 1);
- 1911–1912 – перестройка гостиницы «Старый двор» в Костроме (ул. Советская, 2);
- 1911–1912 – строительство «Пале-театра» в Костроме (ул. Чайковского, 3);
- 1912 – перестройка Московской заставы в Костроме (ул. 1 Мая, 3–5);
- 1912 – строительство электростанции в Костроме (ул. 1 Мая, 1).

Литература

1. Журналы Костромской городской думы за 1894 год. Кострома, 1895. С. 60, 65.
2. Журналы Костромской городской думы за 1895 год. Кострома, 1896. С. 36, 55, 102.
3. Журналы Костромской городской думы за 1896 год. Кострома, 1897. С. 6, 25.
4. Журналы Костромской городской думы за 1897 год. Кострома, 1898. С. 12, 51, 54.

5. Журналы Костромской городской думы за 1898 год. Кострома, 1899. С. 5, 61, 77.
6. Журналы Костромской городской думы за 1899 год. Кострома, 1900. С. 14.
7. Журналы Костромской городской думы за 1900 год. Кострома, 1901. С. 16–17.
8. Журналы Костромской городской думы за 1901 год. Кострома, 1902. С. 63–64.
9. Журналы Костромской городской думы за 1902 год. Кострома, 1903. С. 303, 343.
10. Журналы Костромской городской думы за 1903 год. Кострома, 1904. С. 160, 165, 167, 334–335.
11. Журналы Костромской городской думы за 1904 год. Кострома, 1905. С. 229.
12. Журналы Костромской городской думы за 1905 год. Кострома, 1906. С. 83–85.
13. Журналы Костромской городской думы за 1906 год. Кострома, 1907. С. 201.
14. Журналы Костромской городской думы за 1907 год. Кострома, 1910. С. 52–53.
15. Журналы Костромской городской думы за 1909 год. Кострома, 1911. С. 91, 93, 346.
16. Журналы Костромской городской думы за 1910 год. Кострома, 1912. С. 41, 125–126, 138–140, 172–173, 186, 366, 406–407.
17. Журналы Костромской городской думы за 1911 год. Кострома, 1912. С. 36–40, 122–124, 165–166, 190–191, 203–204, 237, 289–296, 309–313.
18. Журналы Костромской городской думы за 1912 год. Кострома, 1914. С. 137–143, 176–178, 293–294.
19. ПАКО. Каталог. Кострома, 1998. Вып. I. Ч. 1. С. 30, 59, 61, 191, 224, 265, 286, 318, 319.
20. ПАКО. Каталог. Кострома, 1998. Вып. I. Ч. 2. С. 42, 62, 112, 134, 203.
21. ПАКО. Каталог. Кострома, 1998. Вып. I. Ч. 3. С. 104.
22. ПАКО. Каталог. Кострома, 2001. Вып. III. С. 105.
23. Орлов В. Галичский Староторжский Николаевский женский монастырь. М., 1913. С. 29.
24. Сизинцева Л. Городской архитектор Горлицын // Северная правда. 1987, 2 июня.
25. Скворцов Н. Закладка каменного храма в селе Хороброве Макарьевского уезда // Костромские епархиальные ведомости. 1901. № 17. Ч. неофиц. С. 491.
26. Скворцов Н. Освящение каменного храма в селе Хороброве // Костромские епархиальные ведомости. 1907. № 22. Ч. неофиц. С. 721–723.

П. П. Резепин

Тороп Калерия Густавовна (1917–1997)

Калерия Густавовна Тороп родилась 2 марта 1917 года. В 1934 году окончила среднюю школу в г. Калинин. В 1941 году, окончила Московский архитектурный институт. Направлена на работу в распоряжение Министерства путей сообщения «Средазжелдорстрой». В 1943 году была на восстановлении железнодорожных объектов в освобождённой Ростовской области. С 1944 года – в Костроме.

1947–1948 – архитектор облпроекта Минкомхоза; 1948–1956 – главный архитектор г. Костромы; 1956–1957 – зам. начальника отдела по делам строительства и архитектуры облисполкома; с июня 1957 года – главный архитектор Костромской специальной научно-реставрационной производственной мастерской; 1974–1993 – архитектор Костромареставрация; 1950–1959 – избиралась депутатом Костромского городского Совета депутатов трудящихся,

с 1968 года была председателем правления областной организации Союза архитекторов, членом художественного совета горисполкома, членом правления Союза архитекторов РСФСР, членом президиума областной организации ВООПИК.

С 1997 года – Почётный гражданин г Костромы.

Список работ:

- 1947–1948 – здание треста «Костроматранслес» (ул. Комсомльская, 181, А);
1947–1948 – корпус электролаборатории Костромского индустриального техникума (ул. Кирпичная);
1948–1949 – общежитие для рабочих льнокомбината им. Ленина (ул. Вторая объединённая);
1950–1951 – здание Облльнотреста (ул. Лагерная);
1951–1952 – здание Областного управления лесоохраны (ул. Мясницкая);
1951–1952 – общежитие для рабочих комбината И. Д. Зворыкина (ул. Подгорная);
1952–1954 – здание треста «Костромалес» (ул. Козуева, 1);
1954–1955 – 42-квартирный дом фабрики «Искра Октября» (ул. Симановского).
- Список публикаций:
1. Ипатьевский монастырь. Путеводитель. Кострома, 1965.
 2. Кострома. Путеводитель. Ярославль, 1970 (соавтор).
 3. Церковь Воскресения на Дебре. Ярославль, 1971.
 4. Кострома. Памятники архитектуры. Фотоальбом. М., 1974 (автор текста).
 5. Руками древоделов // Твоя земля рассказывает. Кострома, 1960. С. 48.
 6. Работы М. М. Пправе в Костроме // Архитектура и строительство в России. 1992. № 8–9 (соавтор).
 7. Формирование торгового центра в городе Галиче Костромской области // Архитектурное наследие и реставрация. М., 1990. Вып. 4. С. 91–97.
 8. Опыт работы по охране и реставрации памятников в Костромской области // Вопросы охраны, реставрации, пропаганды памятников истории и культуры. М., 1970. Вып. 2. С. 34–35.
 9. Возрождённые шедевры // Памятники Отечества, 1991. № 1. С. 24–36 (соавтор).
 10. Иконы XVI–XVIII веков // Памятники Отечества, 1991. № 1. С. 38–47 (соавтор).
 11. Памятники архитектуры // Блокнот агитатора и политинформатора. 1977. № 14. С. 22–28.
 12. Костромской архитектор Фурсов // Молодой ленинец. 1965. № 36. 24 мар.
 13. Прикосновение к древности // Молодой ленинец. 1968. № ... 15 авг.
 14. Кострома в недалёком будущем // Северная правда. 1953. 22 февр.
 15. Выставка древнерусского искусства // Северная правда. 1965. 11 мар.
 16. Ещё раз о памятнике Сусанину // Северная правда. 1965. 25 сент. (соавтор).
 17. Ты помнишь солдат, что погибли тебя защищая? // Северная правда. 1966. 05 мар.
 18. О традиции и новаторстве в застройке Костромы // Северная правда. 1984. 28 июн.
 19. Новая книга о Солигаличе // Северная правда. 1988. 09 июн.
 20. Ещё раз о деревянной застройке // Северная правда. 1989. 09 июн. (соавтор).

Библиография

1. Гончарова Т. Г. Жизнь в вишнёвом саду // Губернский дом. 1997. № 2. С. 26–30.
2. Тороп К. Г. // ПАКО. Вып. I. Ч. 3. С. 142.
3. Каткова С. С. Слова о счастливом человеке // Почётные граждане города Костромы. 1967–2001 гг. Кострома, 2002. С. 175–185.

С. С. Каткова

Рыбникова Наталья Григорьевна (1922–1987)

Рыбникова Наталья Григорьевна родилась 9 января 1922 года в Костроме. В 1939 году окончила среднюю школу № 2 и поступила в Московский архитектурный институт. В мае 1941 года добровольно ушла в Красную Армию. Демобилизовавшись в сентябре 1945 года восстановилась в числе студентов Московского архитектурного института, который окончила в 1949 году.

С 1949 по 1951 – старший архитектор по планировке и застройке городов в Костромском областном отделе по делам архитектуры.

1951–1956 – старший архитектор, затем главный архитектор проекта в «Костромаоблпроекте»; с 1956 по 1957 – главный архитектор г. Костромы.

С 1957 по 1959 – руководитель группы строительного отдела Челябинского института «Промстройпроект».

В 1959 году вернулась в Кострому, назначена главным архитектором города.

Член Союза архитекторов РСФСР. Избиралась членом Правления и Секретариата Союза архитекторов. В 1976 году присвоено звание Заслуженный архитектор РСФСР.

Список работ:

- 1951 – проект реконструкции центральных площадей г. Костромы;
- 1951–1952 – проект фонтана на пл. Советская;
- 1951–1954 – швейная мастерская артели «Копремонт»;
- 1952, 1953–1956 – теплотехнический корпус Костромского индустриального техникума (ул. Кирпичная);
- 1953, 1954–1955 – 16-квартирная секция-пристройка дома МВД (ул. Крестьянская);
- 1953, 1954–1955 – 25-квартирный дом завода «Красная маёвка» (ул. Ленина);
- 1953, 1953–1956 – 46-квартирный дом ГЖУ (ул. Советская, 111);
- 1953 – 44-квартирный дом завода № 9 (ул. Шагова);
- 1953 – проект фасадов учебно-курсовой базы комбината «Костромалес»;
- 1954 – 46-квартирный дом фабрики им. Молотова (ул. Советская, 36);
- 1954 – общежитие комбината им. Ленина (ул. Симановского);
- 1955 – 82-квартирный дом МВД (ул. Советская, 48/369).

Публикации

1. Проблемы застройки центра Костромы и задачи сохранения памятников // Вопросы охраны, реставрации, пропаганды памятников истории и культуры. М., 1970. Вып. 2. С. 46–57.
2. Цветные полимерные покрытия // На стройках России, 1973, № 1. С. 55 (соавтор).
3. Кострома в ближайшем будущем // Блокнот агитатора и политинформатора. 1964. № 17. С. 8–10.
- Кострома в лесах новостроек // Блокнот агитатора и политинформатора. 1965. № 5. С. 19–21.
4. Расти и хорошей, наша родная Кострома // Костромской строитель, 1960. 31 дек.
5. Города и сёла будущего // Молодой ленинец. 1962. 09 и 11 мар.

6. Новые горизонты Костромы // Молодой ленинец. 1968. 08 фев.
7. Памяти воинов-костромичей // Молодой ленинец. 1969. 20 мар.
8. Кострома строящаяся // Молодой ленинец. 1972. 25 янв.
9. Город станет моложе // Северная правда. 1960. 01 янв.
10. Завтрашний день нашего города // Северная правда. 1960. 05 июл.
11. Размышления о будущем нашего города // Северная правда. 1962. 10 мая.
12. Лицом к Волге // Северная правда. 1962. 31 дек.
13. За красоту родного города // Северная правда. 1963. 26 окт.
14. Заглядывая в завтра // Северная правда. 1969. 17 авг.
15. Центр Костромы. Каким он будет? // 1970. 19 ноя.
16. Краше будет город Кострома // Северная правда. 1975. 19 дек.
17. Заглянем в завтра // Северная правда. 12.12.1976.

Литература:

1. Александрова Т. Костромская быль // Ж. Работница. 1965. № 5. С. 20–21.
2. Бычков Ю. Хозяйка города // Советская культура. 12.10.1972.
3. Галунина А., Голоднов Н. Мечта архитектора // Молодой ленинец. 06.01.1963. № 4.
4. Киселёва Т. Каждый сам себе обозначает выбор // Северная правда. 22.03.1997. № 76.

С. С. Каткова

НАРУЖНЫЕ РОСПИСИ ТРОИЦКОГО СОБОРА ИПАТЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ

ЧАСТЬ 1. СЮЖЕТНЫЙ СОСТАВ

Первый каменный, так называемый годуновский, Троицкий собор был выстроен в 1560 году и имел наружные росписи в закомарах на всех четырех фасадах. Об этом свидетельствует Переписная книга 1612 года.

Возобновленный в 1652 году на этом же месте собор так же был расписан снаружи. В закомарах роспись была с трех сторон: восточной, северной и южной. Но не только этим отличалась роспись от годуновского храма, но и распространением ее по стенам. Прежде всего, над алтарными апсидами, под карнизом, отделяющим закомары от стены, между лопатками появились также три сюжета. На лопатках между композициями изображены ангелы в рост, а на трибунах между закомарами поясные изображения богородичных икон. На северной стене по уровню окон расположен аркатурный пояс, в каждой ячейке которого, как в киоте, изображены святые в рост. Между килевидными завершениями арок под завитками орнамента была открыта графья: в круглых медальонах оглавые образы Спаса Эммануила, архангелов Михаила и Гавриила, а по сторонам от них раскинули крылья серафим и херувим. Над окнами в телепнях: над восточным – Спас Нерукотворный, над центральными – херувимы и над западным опознать не удалось.

Помимо стен четверика росписью украшено крыльцо. В треугольнике фронтона двускатной кровли композиция с коленопреклоненным Моисеем перед Неопалимой Купиной. С трех сторон наверху крыльца по центру небольшие киотцы с поясными изображениями Спаса, Богоматери и Иоанна Предтечи. Входная дверь в собор тоже находилась в раме живописных изображений. Расписано всё: деисус над дверным проемом, арка свода и поддерживающие ее колонки.

В настоящее время из всего богатства живописного декора сохранились лишь росписи вокруг входной двери. Последний раз росписи возобновляли при реставрационных работах в 1912 году, в плане подготовки к празднованию 300-летия Дома Романовых. Комиссия, руководившая работами по реставрации, определила программу работ, в основу которых была положена расчистка от поздней поновительской росписи до первоначального замысла. Основанием к чему послужила графья, местами четко просматривавшаяся под записью. Однако удаление записи показало, что графья не во всех композициях достаточно подробна и местами только некоторые детали позволяют установить изначальный сюжет. Дело в том, что авторы записи в XIX веке работали по программе несколько отличной от первоначальной. Заказчик росписи разработал свою программу, некоторые сюжеты

поменялись местами и появились новые. Императорская Археологическая комиссия, осуществлявшая руководство реставрацией в Ипатьевском монастыре, старалась по мере возможности восстановить памятник как произведение XVII века. При этом они решили расписать галереи, используя иконографию росписей галерей ярославских храмов, и даже изменить кровлю крыльца.

При реставрации производилась фотофиксация всех этапов работ: до начала, в процессе и по завершении. Эти фото дали нам возможность воссоздать изначальную программу наружных росписей XVII века и изменение программы в XIX веке.

Что же за сюжеты избрали составители программы росписи в XVII веке. Основную смысловую символическую нагрузку несут закомары.

Северный фасад выходит на главную площадь монастыря, и потому в его центральной закомаре композиция, изображающая Троицу ветхозаветную (Гостеприимство Авраамова). По сторонам от нее: слева – «Похвала Богородицы», справа – «Великий Архиеерей с предстоящими».

Восточный фасад тоже в центральной закомаре имеет Троицу (Отчество в силах), справа – «Распятие Христа с предстоящими» слева – «Сошествие святого Духа».

На восточной стене, под закомарами, в центре – Нерукотворный Спас, справа – Богоматерь с младенцем на троне и предстоящие перед ней святые слева – Преподобные, предстоящие перед облачным Спасом.

Южный фасад: в центре – Положение во гроб, справа – Тайная вечеря слева – Воскресение.

Таким образом, на всех трех сторонах в центральной закомаре изображены три ипостаси Бога: три ангела на северном фасаде; Саваоф, младенец Христос и Дух святой (голубь) на восточном; Христос, лежащий в гробу, Саваоф и Дух святой в облаках над ним на южном. В композициях по сторонам от Троицы многофигурные сюжеты, в центре которых Христос и Богоматерь.

Если настойчивое повторение Троицы связано с посвящением храма, то повторение Деисуса и Нерукотворного Спаса несут охранительную функцию. Восточный фасад собора виден со стороны реки как раз над апсидами и потому выбор сюжетов с молениями Спасу и Богоматери – отражение задач монастырской братии молиться за род людской.

Выбор святых в аркатурном поясе тоже имеет прямую связь с важнейшим событием в истории монастыря и России. В 1613 году именно в монастырь прибыло московское земское посольство и умолило отрока Михаила Романова принять державу и скипетр государства Российского. Поэтому ряд святых открывают вселенские святители и в пандан им московские

митрополиты-чудотворцы, а в центре – юноша архидьякон Стефан с кадилом и камнем в руке. Кадило – символ служения, а камень – символ мученической смерти («сим камнем побиеи бысть»). Так с первомучеником ассоциировался избранник на царский престол.

Мемориальные мотивы, символика державности прослеживаются и в других сюжетах наружной росписи. В Троице ветхозаветной в руках у ангелов вместо посохов скипетры, в руках у младенца Христа (в композиции Печерской Богоматери) скипетр и держава.

Время создания наружной росписи собора не документировано и может быть установлено только с помощью анализа всех составляющих. Во-первых, роспись занимает только три стороны, осталась не расписанной западная сторона, хотя она выходит на площадку перед звонницей и церковью Рождества Богородицы. Это явно не является замыслом, тем более что в годуновском соборе росписи закомар были со всех четырех фасадов. Есть одно лишь объяснение. Осуществить замысел в полной мере в 1654 году помешала начавшаяся в сентябре «морская язва», и роспись пришлось прервать, не дойдя до западного фасада. На откосе арки входа, слева, изображен Христофор с песьей головой, святой, которому молились за избавление от повальных болезней. Это тоже признак того, что поступь мора была уже слышна, и стремились оградить себя, выставив у входа Христофора.

Характер иконографии ангелов Троицы ветхозаветной близок к изображению в люнете над входом в четверик. Аналоги преподобным, припадающим перед облачным Спасом, (восточный фасад) находятся в композиции «Видение Иоанна Лествичника» на западной галерее собора. Это дает основание считать, что наружные росписи были начаты в 1654 году и были прерваны в сентябре, когда эпидемия захватила город. В этом же году другая дружина изографов, расписывавшая церковь Воскресения на Дебре, тоже не смогла завершить работу, прервав роспись на северной галерее и на сводах в четверике.

Палехская бригада художников с М. Н. Сафоновым во главе при возобновлении утраченных композиций в закомарах использовала иконографию сюжетов из четверика собора и это внесло некоторое сомнение в датировку росписи В. Г. Брюсовой, считавшей, что росписи выполнила та же дружина Г. Никитина, после завершения росписи в четверике.

ЧАСТЬ 2. АРКАТУРНЫЙ ПОЯС

В 1956 году Костромская специальная научно-реставрационная производственная мастерская приступила к комплексной реставрации всех зданий ансамбля Ипатьевского монастыря и стенного письма в Троицком соборе. Проект реставрации был тщательно проработан. Был выявлен и собран

большой комплекс документальных и иконографических материалов в библиотеках, музеях и архивах страны. С особым вниманием изучались документы реставрационных работ 1912–1913 годов.

В связи с торжествами в честь 300-летия правящей династии, Ипатьевский монастырь, как «колыбель рода Романовых», вошел в число памятников, в которых были запланированы большие реставрационные работы. Финансировало их государство. Была создана специальная комиссия из членов Императорской Археологической комиссии (ИАК). Она определяла выбор реставраторов, давала им задание и контролировала процесс производства работ. Обязательным условием была фотофиксация состояния объекта до начала, в процессе, по окончании работ.

К 1956 году наружные росписи Троицкого собора были почти полностью утрачены. О них напоминала только графья изображений святых в аркатурном поясе на северном фасаде.

По дореволюционным публикациям Троицкого собора можно было установить местоположение наружной росписи: в полукружьях закомар, в арках аркатурного пояса на северном фасаде, на фронте крыльца. Судя по стилю живописи, росписи выполнены не ранее середины XIX века. В юбилейных изданиях были также опубликованы виды собора с новой росписью, явившейся результатом реставрации.

Каким же был изначальный сюжетный состав наружных росписей Троицкого собора, что за программу заложили в них заказчики и когда их исполнили изографы? Ответить на эти вопросы попытаемся на основании имеющихся фотоматериалов по реставрации росписи в 1912 году.

Значительный объем реставрации стеного письма комиссия ИАК распределила между двумя артелями. Художники Общества поощрения художников реставрировали росписи четверика и алтаря, а иконописцам из с. Палех достались работы на внешней стороне западной стены четверика. Они же должны были заново расписать северную галерею, свод и простенки на западной. Им же поручено воссоздание наружной росписи, так как их метод и стиль письма был ближе к традициям XVII века.

При обследовании состояния сохранности росписей и левкаса палешане обнаружили под академической живописью хорошо просматривающуюся графью. На изображении пророка Самуила в аркатурном поясе они мелом прорисовали проступающую графью и под ликом длиннородого старца оказалось лицо юноши, в руках которого были камень и кадило – атрибуты архидьякона Стефана.

По результатам пробных расчисток совет ИАК принял решение удалить записи XIX века и возобновить роспись по сохранившейся графье. Фотофиксация процесса реставрации позволяет проследить не только разницу в сюжетном

составе росписи XIX и XVII века, но и сохранность изначального левкаса. Перед фотосъемкой художники прорисовывали углем и мелом не только графью, но также обводили границы сохранности первоначального левкаса.

Традиция создания наружных росписей костромских храмов восходит к XVI веку. Первый каменный Троицкий собор в Ипатьевском монастыре был построен на средства бояр Годуновых в 1560 году и украшен живописью внутри и снаружи в 1595–1596 годах при активном участии заказчиков в составлении программы и подборе мастеров стенового письма: «... и около церквы над папертьми с четыре стороны в двенадцати киотех написано божье милосердие образы стенным письмом, венцы у них золочены»¹.

Широко развернувшееся в Костроме и округе строительство каменных храмов в XVII–XVIII веках поддержало традицию позакомарной росписи. Экстремальные климатические условия северо-восточной Руси не способствовали длительной сохранности хрупкого красочного слоя наружных росписей. Их вынуждено часто поновляли, при этом порой изменяли сюжетный состав, очевидно, откликаясь на какие-то требования времени и пожелания заказчиков.

После разрушительного взрыва в 1649 году, через три года на том же месте возвели новый Троицкий собор, но он значительно превосходил предшественника по размерам². В качестве образца был рекомендован Успенский собор г. Ярославля, незадолго до того освященный.

Расположенный на стрелке слияния рек Волги и Костромы, Ипатьевский монастырь виден издалека. Собор своим объемом и высотой главенствует над всеми строениями, поднимаясь из-за крепостных стен почти на половину своей высоты.

Соборная группа, в которую кроме Троицкого собора входила теплая церковь Рождества Богородицы и звонница, располагалась не в центре монастырского двора, а смещена к юго-востоку. Святые ворота в монастырь в XVI веке были устроены со стороны реки Костромы, то есть с востока³. Вступая на территорию монастыря, каждый видел сначала восточный фасад, а затем шел вдоль северного, к крыльцу.

Северный фасад собора выходил на главную площадь монастыря. Парадное крыльцо было смещено к западному углу. Только на северном фасаде

¹ Опись 1612 года сгорела при пожаре в ГАКО в 1982 году. Цитирую по книге: В. Г. Брюсовой. Ипатьевский монастырь. М. 1982. С. 22–23.

² ПАКО. Вып. 1. Ч. 3. Кострома, 1998г.

³ За века перемены коснулись почти всех строений. Речной фасад монастыря оставался главным до 1767 года, когда к приезду императрицы Екатерины II парадный вход устроили в северной крепостной стене. Церковь Рождества Богородицы взорвана в 1930 г., воссоздана архитектором А. Нечаевым в 2013 г. по чертежам К. Тона, поставившего свой храм на месте двух предшествовавших.

по уровню окон идет аркатурный пояс, один из элементов архитектурного декора, восходящий к прототипу – Успенскому собору г. Ярославля⁴.

Ориентация на указанный образец не означала полного копирования. Скорее она определяла размер, то есть не больше образца, и стиль: пятиглавый, с позакомарным покрытием. Использование в декоре аркатурных поясов, очевидно, тоже предполагалось.

Троицкий собор действительно повторил заданную программу, но в нем есть свои особенности: высокий подклет, двухъярусные галереи-паперти с трех сторон. Окна на северном и южном фасаде сдвинуты к востоку, при этом в центральном прясле размещено по два окна, что усилило освещенность иконостаса, но заставило срезать лопатки. Размещение придела Михаила Малеина по диагонали с крыльцом обогатило пластический объем собора.

В Успенском соборе Ярославля на главном фасаде было два ряда аркатурных поясов, и они прерывались лопатками. Окна располагались между лопатками точно по вертикальной оси каждого звена стены и не вписывались в арки, а, возвышаясь над ними, центрировали отдельные участки аркатуры. В Троицком соборе аркатурный пояс идет по линии окон, непрерывной полосой и равномерный ритм арок скрывает ассиметрию в расположении окон. К тому же окна не выходят за границы арок, а даже имеют сверху телепень, заполняющий пространство до килевидных наверший арок.

В 1652 году Троицкий собор был освящен. Очевидно, к этому событию успели написать иконы к новому иконостасу, а в местном ряду предполагали сохранить вкладные иконы «годуновского данья».

Стенное письмо в новом храме обычно начинали года через два, когда здание устоится, даст осадку. В Троицком соборе стенопись начали не раньше лета 1654 года. Работу прервала «морская язва». Эпидемия чумы пронеслась над всей Европой и нагрянула в Кострому в сентябре. Она унесла жизнь многих костромичей, в их числе большую часть изографов⁵. Продолжить роспись в Троицком соборе смогли только через тридцать лет. Артель изографов в 1684 году возглавлял знаменитый костромской знаменщик Гурий Никитин⁶. За летний сезон артель из 19 человек расписала четверик собора.

⁴ Успенский собор в Ярославле был выстроен в 1642–1646 годах, при царе Алексее Михайловиче. См.: В. И. Сафронов. Успенский собор в Ярославле: опыт реконструкции архитектурного облика // X научные чтения памяти И. П. Болотцевой: сб. ст. Ярославль, 2006. С. 13–23; Успенский собор в Ярославле сост. А. и Т. Рутман. Ярославль, 2007.

⁵ Морская язва 1654 года унесла жизни 3461 жителя Костромы из 5356; опустело 1276 домов.

⁶ Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1984.

Наружная роспись в закомарах и аркатурном поясе была своего рода эпиграфом, раскрывающим посвящение храма и программу стенописи. Наружные росписи в силу утраты красочного слоя и левкаса практически не исследованы.

Из всего комплекса наружных росписей XIX века для начала остановимся на образах святых в аркатурном поясе, которые зафиксированы фотографом до начала реставрационных работ: Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, пророк Самуил, священномученик Ипатий, апостол Филипп, праведный Семеон, праведный Лазарь⁷. Три первых арки, начиная с восточного угла, занимали изображения трех вселенских святителей: Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста.

В центральной арке – пророк Самуил. Библейское сказание говорит о нем как единственном сыне, вымоленном у Бога его матерью, долгое время бывшей бесплодной. Она обещала посвятить сына Богу. С детства отдала его в святилище Силоам в услужение при священнике. Там у него проявился дар пророчества. Народом он был избран судьей и при нем израильтяне уничтожили своих идолов. Во время царствования Саула Самуил являлся строгим опекуном юного царя. Вероятно, эти обстоятельства жизни Самуила воспринимались, авторами программы росписи как параллель с началом правления Романовых, когда при царе отроке государством правил его отец, патриарх Филарет.

Священномученик Ипатий и апостол Филипп связаны с легендой об основании Ипатьевского монастыря.

Праведный Семеон изображен в монашеских одеждах, куколь на плечах, голова седая, волосы на прямой пробор, борода окладистая расходящаяся надвое. Правая рука прижата к груди, а в левой, опущенной вниз, – свернутый свиток. Свиток – символ учительства. По одной из легенд, Семеон был одним из переводчиков Библии на греческий язык и усомнился в пророчестве о явлении Мессии. По божьему велению он должен был жить до того времени, пока не исполнится пророчество. Семеон Богоприимец – символ встречи Ветхого и Нового Завета. Так же с принятием скипетра юным Михаилом началась новая эпоха в жизни Руси, удалось преодолеть Смуту, царившую несколько лет в России. Смуцает лишь монашеское одеяние Семеона. Традиционно в композициях Сретения Господня его изображают в тунике с длинным гиматием.

⁷ Фотографии хранятся в архиве ГАИИМК г. Санкт-Петербурга. Все этапы реставрационных работ по наружной росписи фотографировал И. Ф. Чистяков. В журнале заседаний членов местного комитета по ремонту Троицкого собора Ипатьевского монастыря от 17 января до 2 августа 1912 года записано: «Получено переводом по почте от фотографа Чистякова 300 рублей в обеспечение работ по фотографированию фресковой живописи и икон в Троицком соборе» (ГАКО. Ф. 712. Оп.1, е. х. 810).

Праведный Лазарь завершает собор святых аркатурного пояса. Его образ, несомненно, связан с существованием престола в подцерковье собора⁸.

Программа прочитывается как моление святым покровителям монастыря и память о его исторической роли в событиях 1613 года. Собор построили через 40 лет после избрания на царство династии Романовых. Программа мемориальности собора-памятника нашла воплощение не только в посвящении придела Михаилу Малееву, соименному святому царя Михаила Федоровича. Над царским местом на столпе писан парный портрет первых царей династии Романовых Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, которых, как святых, венчают нимбы. Образы святых в аркатурном поясе собора, по замыслу заказчиков поновления росписи XIX века, должны были соответствовать идее мемориальности.

При обследовании состояния сохранности наружной росписи в 1910 году было установлено, что под академической росписью XIX века просматривается изначальная графья, которая зачастую не совпадала с записью не только по рисунку, но и по сюжету⁹. На изображении пророка Самуила реставраторы мелом по графье прорисовали изначальное изображение. Под ликом длиннородого старца оказалось лицо юноши, в руках которого камень и кадило. Это атрибуты архидьякона Стефана.

Комиссия приняла решение удалить запись до графьи и затем по ней возобновить роспись по первоначальной программе. После удаления записи, перед фотосъемкой графью прорисовывали углем или мелом, а также обводили границы сохранившегося первоначального левкаса. Отставания древнего левкаса укрепляли, заменяли лишь разрушенные поздние вставки.

При возобновлении композиций с большими утратами М. Н. Сафонов опирался на свой опыт иконописца, знатока иконографии¹⁰. Палехские мастера, повторяя по графье иконографию первоначальной росписи, следовали иконописной традиции своего центра, а не пытались воспроизвести стилистику письма костромских изографов XVII века. В реконструкции утрат росписи

⁸ Церковь Лазарево Воскрешение, как усыпальница местных архиереев, была устроена в южном подцерковье собора в 1763 году. Праведный Лазарь после воскресения жил еще 30 лет и был епископом на о. Кипр. Поэтому он изображен в священнических одеждах.

⁹ Акт осмотра Троицкого собора в Костромском Ипатьевском монастыре членом техническо-строительного комитета хозяйственного управления при Святейшем Синоде, профессором архитектуры А. Н. Померанцевым, членом Императорской Археологической комиссии академиком П. П. Покрышкиным и иконописцем-реставратором М. О. Чириковым 5–8 мая 1910 г. // Известия ИАК. № 39. Вопросы реставрации. Вып. 7. С. 77–87; Троицкий собор Ипатьевского монастыря. Ремонт 1911–1913. Б. м., б. г.; Баженов И. Освящение Троицкого соборного храма в Ипатьевской обители в связи с произведенным в нем ремонтом и реставрацией // Церковные ведомости. 1913. № 20, Прибавления. Членом комиссии являлся А. В. Прахов.

¹⁰ М. Н. Сафонов активно сотрудничал с Императорской Археологической комиссией, участвовал во многих работах по реставрации древних росписей во Владимире, Москве и других городах, имел значительный опыт по раскрытию стенового письма от наслоений поздних записей.

часто использовали иконографию и декор одежд святых из стенописи четверика собора. Комиссия ИАК находила иконописный стиль палешан более соответствующим архитектуре собора, чем академизм последней записи.

Графья внесла коррективы не только в центральный образ, но и остальные, связанные с местной историей. Неизменными оказались лишь образы вселенских святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста. В центральной арке вместо Самуила стал архидьякон Стефан, а за ним следуют московские святители митрополиты Алексей, Петр, Иона и Филипп¹¹.

С костромской землей связан своим происхождением митрополит Иона, уроженец с. Одноушево, что в 10 верстах от г. Солигалича. Известно об его покровительстве костромским преподобным Паисию Галичскому и Иакову Железнодорожскому. Включение в ряд митрополита Филиппа оказалось оперативным откликом на его канонизацию.

Почему в центре аркатурного пояса оказался архидьякон Стефан? Как первомученик, как символ неотступной веры в Христа? В цикле «Деяния апостолов» в четверике собора на западной стене есть сцена побиения архидьякона Стефана камнями. Его образ обычно находится на северной двери иконостаса. В контексте программы росписи собора образ Стефана – символ принятия юным боярином Михаилом венца первомученика, готового пострадать за Русь и веру. Имя Стефан и означает венец.

Изначальная программа, таким образом, исходит не из монастырских предпочтений, а поднимается до идеи покровительства всей русской церкви, причем русские святители стоят в одном ряду со вселенскими, как в деисусном чине иконостаса.

Над восточным окном на плоскости до верха аркады (это называется телепень) изображен Спас на убрусе¹². Над центральными окнами – херувимы, что было над западным опознать не удалось. Между килевидными завершениями арок под завитками орнамента была открыта графья: в круглых медальонах оглавые образы Спаса Эммануила, архангелов Михаила

¹¹ До 1589 года со стороны духовной Кострома и округа были в непосредственном управлении московского митрополита и до 1721 года в ведении патриарха. С этим ли связано особое почитание святителей вселенских и московских не берусь утверждать. Только в Богоявленском монастыре согласно Писцовой книге 1628 года теплая церковь с трапезой была посвящена Трех святителям, а над святыми воротами был придел московских чудотворцев Петра, Алексея и Ионы. В церкви Воскресения на Девре тоже был придел Трех святителей. В главном иконостасе есть икона московских чудотворцев, но уже четырех. Митрополит Филипп из рода бояр Кольчевых был канонизирован в 1652 году. Икона, очевидно, была заказана к этому событию. Причисление к лику святых митрополита Филиппа совпало с окончанием строительства Троицкого собора, и потому образ митрополита Филиппа завершает ряд святых в аркатурном поясе.

¹² Подлинный образ Спаса на убрусе, принадлежавший царю Авгарю, был помещен над воротами Константинополя для защиты византийской империи от нашествий. Отсюда идет традиция помещать образ Спаса Нерукотворного над воротами и на стенах напротив входа.

и Гавриила, а по сторонам от них раскинули крылья серафим и херувим. Получается небольшой деисус в одном из древнейших изводов. Вместе со святителями и Спасом Нерукотворным это уже монументальное моление о защите.

Если этот Деисус оказался открытым из-под записи, то изображения архангелов на угловых пилястрах похоже целиком творчество палешан. До реставрации на пилястрах не было никаких изображений, и не обнаружены даже фрагменты графьи. Прообразами стали архангелы западного портала собора.

Как и там архангелы стоят на клубящихся облаках в трехчетвертном повороте к центру. При этом одно крыло архангела над головой, другое уже опущено, словно они только что спустились к святым. Михаил поднял вверх меч, а левой рукой поддерживает ножны. Гавриил правой рукой указывает на тороки (слухи), через которые устанавливается связь с Господом, левой придерживает край парусящегося плаща.

Неисключено, что идея изобразить архангелов на угловых пилястрах главного фасада могла возникнуть как аналог росписи восточной стены, где на пилястрах написаны стоящие в белых одеждах ангелы.

Так от чего же столь страстно молили защитить монастырь и всех костромичей, а может всех христиан составители программы росписи аркатурного пояса? Со стороны Европы надвигалась страшная моровая язва, о приближении которой не могли не знать в московском государстве.

При входе в собор на откосе двери, словно на страже, стоит святой Христофор, защитник от повальных болезней (эпидемий). Только надвигающаяся беда могла заставить обратиться за помощью к этому редко встречающемуся в русских храмовых росписях святому. Все это дает основание считать, что наружные росписи были начаты в 1654 году и завершить их до конца не сумели, поэтому оказался без росписи западный фасад собора.

Согласно заданию реставрационной комиссии, палешане при возобновлении росписи должны были точно следовать открывшейся графье, и они, в основном, были последовательны. Однако в изображении митрополита Алексия вместо митры, хорошо просматривающейся в графье, написали белый клобук. Вероятно, так же была произведена замена головного убора и у митрополита Петра.

На иконах иконостаса Троицкого собора оба митрополита в белых клобуках. Не под воздействием ли этого образца произошла замена митры на клобук? То, что иконы иконостаса были образцом для палешан, становится ясно, когда сравниваешь декор одежд святителя Василия Великого, они повторены, почти в точности. Орнамента одежды святителей, архидьякона так же находит прообразы в травном письме росписи четверика.

Исследователь творчества Гурия Никитина В. Г. Брюсова считала, что наружные росписи были выполнены его дружиной по завершении росписи четверика собора¹³.

Однако для такого утверждения нет документальных свидетельств. Надпись в клейме декоративного пояса на северной стене четверика, перечисляющая поименно всех участников стенописи, относится только к стенописи в интерьере.

Так как в наружной росписи изначальное письмо представляют только графья, то её можно рассматривать как графику, в которой стилевые признаки школы, творческого почерка знаменщика сохраняются. Следовательно, для уточнения датировки наружных росписей необходимо сравнить графью аналогичных образов, исполненных мастерами середины XVII века и их последователями в 1685 году. Троицкий собор дает такие возможности. Сохранились три верхних яруса икон в иконостасе, исполненных к освящению собора в 1652 году и росписи на западной галерее собора этой же группы мастеров. Стенопись артели Гурия Никитина в четверике собора дает богатый и разнообразный материал для сравнительного анализа. Решение проблем датировки наружных росписей возможно с привлечением графьи росписей в закомарах.

ЧАСТЬ 3. ЗАКОМАРЫ

В 1910–1912 годах в Ипатьевском монастыре, к юбилейным торжествам в честь 300-летия Дома Романовых, проводились масштабные реставрационные работы. В Троицком соборе был «исправлен фундамент с облицовкой белым камнем, заделаны трещины в стенах и на сводах, главы вновь вызолочены червонным золотом, устроен новый плиточный пол, исправлена стенопись на наружных стенах храма с окраской последних, реставрированы иконы и фресковая живопись на внутренних стенах и паперти собора»¹⁴. Обычная российская спешка и стремление за раз сделать все и даже больше обернулись потерей качества. Уже через два года монастырь обращается в Костромское церковно-историческое общество с жалобой на разрушения во вновь восстановленной наружной росписи и просит прислать комиссию¹⁵. Комиссия отметила значительные повреждения практически на всех возобновленных палехскими иконописцами изображениях в закомарах и на пилястрах. Причиной повреждений считали «производство работ в позднее, холодное и сырое время». Комиссия пришла к заключению

¹³ Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1984. С. 174.

¹⁴ Троицкий собор Ипатьевского монастыря. Ремонт 1911–1913. Б., м., б. г.; ПАКО. Вып. I. Ч. 3. Кострома, 1998

¹⁵ Отчет КЦИО за 1914 г. Кострома, 1915. С. 10.

о необходимости возобновить поврежденные фрески не позднее августа 1916 года.

Однако история распорядилась иначе. В 1918 году монастырь был закрыт. Во все пригодные для жилья помещения въехали семьи текстильщиков. Троицкий собор уцелел, сохранил иконостас и стенное письмо благодаря усилиям комендантов этого городка текстильщиков и использованию собора для хранения материальных ценностей.

В 1955 году архитектурный ансамбль Ипатьевского монастыря был передан костромскому музею. С этого момента начались реставрационные работы во всех памятниках архитектуры и по монументальной росписи в интерьере Троицкого собора.

В 1956 году о наружных росписях собора напоминала графья на тех участках, где сохранялся левкас. Реставраторы КСНРПМ в программу работ наружные росписи не включили, но в аркатурном поясе графью сохранили¹⁶. В закомарах же восполнили утраты левкаса и произвели побелку. Со стороны реки собор возвышается над крепостными стенами почти на половину высоты. Лучше всего с реки виден восточный фасад собора.

На восточном фасаде были расписаны не только закомары, но и стена до алтарных крыш. Роспись была клеевая, письмо академическое в широкой эскизной манере. Красочный слой местами осыпался, но сюжеты были хорошо опознаваемы. До реставрации 1912 года в закомарах были следующие сюжеты: в центре Отечество, слева – Распятие, справа – Воскресение. Под карнизом на стене, между лопатками еще три сюжета: «Ночь отречения апостола Петра» (в символах), «Явление Сына человеческого среди семи светильников», «Орудия страданий Спасителя». Под закомарами шла общая надпись «Господь наш Иисус Христос умре за живот человеческий, воскрес и нас воскресил Собою». Надпись дважды возобновлялась. Вначале она шла по фризу карниза, а затем под ним, по верху композиций. Что свидетельствует о поновлении росписи как минимум дважды¹⁷.

После удаления записи в центральной закомаре оказалось, что первоначальной графьи практически не сохранилось. Участки первоначального левкаса идут узкой полосой под архивольтом и небольшими островками в центре. Едва просматривается графья нимба и верхняя часть лица. Комиссия решила, что это голова Саваофа из композиции «Отечество». «Отечество» – один из изводов Троицы, поэтому размещение его в центре фасада

¹⁶ В 2007 году графья изображений святых в аркатурном поясе была забелена.

¹⁷ Надписи на восточном фасаде были выполнены академическим шрифтом XIX века. Надписи под закомарами палешане удалили, оставив текст лишь на северном фасаде: «Придите Трипостасному божеству поклонимся» при этом академический шрифт заменили церковнославянским.

выглядит вполне логично, сюжет соответствует посвящению храма. При возобновлении этой композиции палехские художники практически повторили роспись купольной фрески центральной главы собора, дополнив ее символами евангелистов и гирляндой клубящихся облаков в углах закомары.

Под записью в юго-восточной закомаре вместо «Распятия» оказалась композиция «Сошествие святого Духа». Иконография этого сюжета устоявшаяся, и ее легко определить даже по фрагменту нимба Богородицы, головам двух апостолов и некоторым элементам архитектуры. Под архивольтом закомары, куда почти не попадало осадков, отлично сохранилась графья с клубящимися облаками и парящим в просвете голубем (Св. Дух). Воссоздавая этот сюжет, палешане повторили композицию центрального люнета западной стены в интерьере четверика.

Из-под существовавшей в северо-восточной закомаре росписи на тему «Воскресение Христово» открылся фрагмент композиции «Распятие». Контурный рисунок мелом по графье дает самые краткие сведения об иконографии сюжета. Склоненная к правому плечу голова Христа имеет утраты в нижней части лица. Рисунок чуть провисших, раскинутых рук Христа хорошей сохранности. На перекладине креста, по сторонам от головы Христа, монограмма ИС ХС. В навершии креста обычная надпись ИИЦІ. Под аркой графья без утрат: в кучевых облаках личины Луны и Солнца. Под руками Христа изображены летящие ангелы с покрывами на руках. Утраты на них незначительны, в основном на покрывах и одеждах. Около правого ангела сохранились снизу арки верхняя часть креста, а под левым – два фрагмента нимбов. Что было изображено в нижней части композиции, можно лишь гадать. По сохранившимся фрагментам и, опираясь на подробную композицию «Распятия» в алтаре (жертвенник), палешане ввели в композицию предстоящих; воинов, разыгрывающих ризы Христа, и коленопреклоненного воина, подставляющего чашу под струящуюся из раны кровь Христа. В алтарной композиции воин с чашей занимает небольшое место в отличие от фрески в закомаре.

На полупилястрах (трибунах) между закомарами были поясные изображения богородичных икон. Фото зафиксировало на них значительные утраты красочного слоя, порой оставалась графья лишь верхней части головы Богородицы. По наклону головы палешане подбирали образ, так что возобновление, может быть, не всегда соответствовало изначальному замыслу.

На восточном фасаде собора роспись была не только в закомарах, но и ниже их, на стене до самых крыш алтарных апсид. Стену под карнизом лопатки делят на три части. В центральной части было изображение «Спаса Нерукотворного». Стоящие ангелы держат святой убрus за верхние концы.

Иконография с ангелами в рост, держащими за верхние концы убрus, близка храмовому образу соседнего с Ипатьевским Спасо-Запрудненского

монастыря¹⁸. И продолжая тему сопровождения святого убруса, на лопатках изображены в рост ангелы в белых одеждах, которые как бы продолжают тему ангельского сопровождения Святого убруса.

Композиция справа от «Спаса Нерукотворного» в Отчете Костромского церковно-исторического общества за 1914 год названа «Богоматерь, окруженная святыми».

Графья изображения Богоматери с младенцем оказалась наиболее сохранный. Иконография их близка Печерской. Однако их головы венчают короны, а в руках у младенца держава и скипетр, как напоминание о покровительстве Богоматери новой династии и о вручении символов власти отроку. Символика державности еще не раз встретится в росписи снаружи и в интерьере собора.

В правой части этой композиции утраты левкаса особенно значительны. Сохранившаяся графья ликов двух персонажей в левом верхнем ряду определила иконографию предстоящих. Митра с белой опушкой и короткая окладистая борода характерна для образа митрополита Ионы. Тогда в верхнем ряду следовало ожидать изображения всех четырех московских святителей Ионы, Петра, Алексия и Филиппа. Соответственно в нижнем ряду могли быть три вселенских святителя и Ипатий Гангрский, святой патрон монастыря. Именно в такой иконографии воспроизведена была композиция палехскими мастерами. Образы московских чудотворцев напоминают о церемонии приглашения Михаила Федоровича на царство в 1613 году. Перед образом Богоматери письма митрополита Петра и иконой святых московских митрополитов инокиня Марфа дала согласие на принятие царского скипетра сыном. Архиепископ Феодорит, возглавлявший земское посольство, возгласил: «...ради чудотворного образа всех царицы и богоматере и великих ради святителей не мозите преслушати и сотворите повеленное вам от Бога»¹⁹.

Росписи восточного фасада хорошо видны с реки, и потому выбор сюжетов на стене имел особое значение. Это была своего рода программная декларация. Композиция «Преподобные, предстоящие в молении перед Спасом» (над юго-восточной апсидой) раскрывала цель монастырского дела: служение иноков обители молитвой Богу за род людской. Возможно, предстоящие преподобные из числа основателей обителей на костромской земле.

При починке кровли закомар в 1912 году реставраторы обнаружили скрытые под ней крайние части композиции: припадающих иноков. Крыши

¹⁸ Каткова С. С. Спас Нерукотворный. Икона 16 века из церкви Спаса на Запрудне г. Кострома. История реставрации // VII Перцевские чтения. Ярославль, 2007.

¹⁹ Сказание Авраамия Палицина. М.-Л., 1955. С. 235.

закомар значительно приподняли при каком-то из ремонтов, возможно, еще в XVII веке, так как припадающие ни разу не были записаны, сохранили первоначальный красочный слой и левкас. Это дает исключительно важный материал для анализа стиля письма и уточнения даты создания росписи. На этом фрагменте видны участки осыпи левкаса, дающие возможность заглянуть в технологию росписи. Левкас положен тонко, едва покрывает шляпки нагелей, набитых довольно редко. Красочный слой тонкий, прозрачный, похож на роспись по сырому левкасу. Хорошо сохранились света по верху складок одежд и притенения. Графья тонкая, обобщенная, по приемам близка росписи на западной галерее собора в композиции «Видение Иоанна Лествичника».

Троицкий собор северным фасадом выходит на центральную площадку монастыря и, как главный, оформлен с особой нарядностью. По галерее идут пояски ширинок с орнаментальным набором, над кровлей галереи по линии окон идет аркатурный пояс, к северо-западному углу примыкает падное крыльцо.

Северный фасад был расписан не только по закомарам, в аркатуре были изображены святые в рост, роспись была и на фронте и в киотах навешенных крыльца, а также при входных дверях.

В центральной закомаре «Троица ветхозаветная» оповещает о посвящении храма. Графья сохранила редкий образец иконографии этого сюжета. Центральный и левый ангелы по традиции сидят за столом. Правый же стоит сзади престола, по форме напоминающего стул с невысокой спинкой. В классической иконографии Троицы посохи-мерила есть у всех трех ангелов. В нашем варианте вместо посохов у ангелов в руках скипетры, причем они есть только у центрального и правого ангела. Центральный ангел поставил свой скипетр на стол вертикально, как свечу, тогда как у правого скипетр поднят вверх и опрокинут наверху вниз. Таким образом, скипетры располагаются параллельно друг другу и составляют некий смысловой центр. Главная роль в данной композиции перешла к правому ангелу. К его действиям направлены взгляды всех персонажей.левой рукой он почти касается глаз Авраама, благословляет его, скипетром указывая на престол. Авраам держит чашу так, что пальцы складываются в именованное, благословляя судьбу и престол. Экспрессивность движения правого ангела, и покорность Авраама изменили содержание сцены. При склонности заказчиков и иконописцев к символическим, аллегориям можно предположить, что изменения в иконографии неслучайны и являются аллегорической параллелью событий истории избрания на царство Михаила Романова. Твердо стоящий скипетр в руке центрального ангела есть символ крепости власти, тогда как опрокинутый вниз скипетр в руке правого ангела олицетворяет потерю власти в государстве

и указание на свободный престол. В этом контексте благословение ангелом Авраама напоминает о том, что патриарх Филарет при малолетнем сыне был фактически соправителем и даже носил титул «Великого Государя».

Палаты и Сара традиционно в «Троице» находятся слева, здесь же палата переместилась вправо, а Авраам и Сара оказались вместе на фоне дома.

Слева, замыкая композицию, стоит святой с раскрытой книгой в руках. Персонаж для этого сюжета редкостный. Лик святого был утрачен полностью, а сохранившийся фрагмент фигуры с полураскрытой книгой был истолкован, палешанами как изображение Иоанна Богослова. Так его изображают в Апокалипсисе, Символе веры. В данной композиции он тоже выступает как свидетель. Иоанн первый сформулировал триединство Бога. «Три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святой Дух: и сии три суть един». Иоанн стоит осененный крылом ангела. Так же под крылом Троицкой обители в монастырской слободе находится посвященный ему храм²⁰. Полукружье закомары продиктовало введение статичных фигур по краям композиции. Вертикали фигур Иоанна Богослова и Сары придают действию завершенность.

Палехские мастера максимально точно следовали графье, но при своей любви к затейливости узорочья не упустили случая изузорить подстолье, седалища, подножья и украсить цветами, травами позем. На столе, кроме обозначенных в графье трех чаш, появились приборы – ножи и ложки, ковшичек и рюмки, а перед столом на поземе на круглом подносе палешане изобразили два кувшина на высоких поддонах.

Слева от «Троицы», в восточной закомаре, в записи было «Преображение». Однако на рукаве пророка Ильи сквозь красочный слой просматривалась графья головы святого, увенчанного короной. Раскрытие от записи помогло установить, что это персонаж многофигурной композиции «Похвала Богородицы»²¹.

В XVII веке получают распространение иконы гимнографического характера, прославляющие Богородицу. Если учесть мемориальный характер храма и вспомнить, что инокиня Марфа благословила на царство сына богородичным образом со словами «Се тебе, о Богомати, пресвята Богородице, и в твои пречистей руке, владычице, чадо свое предаю», то становится понятным обращение к теме «Похвала Богородицы» и чудотворным богородичным образам. В мемориальной тематике росписи они прочитываются как благодарность и молитва Богоматери.

²⁰ Церковь Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе приходская, в 1552 году уже на этом месте была деревянная шатровая церковь, в 1628 году упоминается в Писцовой книге по г. Костроме. Каменный храм построен в 1686 году. (ПАКО. Кострома, 1998. Вып. I. Ч. 3. С. 41–47).

²¹ Икона Похвала Богородицы с Акафистом. Сер. XVII века. Находится в церкви Воскресения на Дебре (Костромская икона / авт.-сост. Н. Комашко, С. Каткова. М., 2004. С. 515).

В северо-западной закомаре в записи была «Тайная вечеря». Это единственная композиция, в которой все персонажи были обведены мелом по контуру до раскрытия. Во всех остальных случаях мелом или углем обводили только графью, чтобы она лучше читалась при фотофиксации. После удаления записи открылась довольно хорошо сохранившаяся графья композиции «Великий Архидиакон с предстоящими». В отчете комиссии КЦИО эта композиция названа «Господь Иисус Христос на троне с предстоящими». Обычно в этой композиции молящимися изображали соименных святых закамарника. Монастырю важно было ввести в программу наружных росписей тех святых, которым посвящены приделы собора. Исследование иконографии предстоящих позволяет с уверенностью утверждать, что слева от Христа апостол Филипп, справа священномученик Ипатий, ниже преподобный Михаил Малейн. Симметричный ему святой слева остается непознанным, так как изображение его было почти полностью утрачено.

Таким образом, в закомаре прямо над входом в собор были изображены патрональные святые монастыря и обозначена мемориальная тема. (Михаил Малейн соименный святой Михаила Федоровича.) Спас изображен в образе Великого архидиакона с омофором, перекинутым через благословляющую руку, что отличает иерея, освящающего храм.

Богородица и Иоанн Предтеча, как ходатаи перед Спасом за род людской, распростерли свои крылья над молящимися. Эта композиционная находка знаменщика усиливает смысловое звучание сюжета. Крылья, повторяя линию арки, объединяют и уплотняют композицию.

Южный фасад в значительной степени пострадал от наводнения 1708 года. Сквозные трещины заделывали в 40-е годы XVIII века²².

Первоначальная роспись закомар на этом фасаде, очевидно, была утрачена в связи с разрушениями в половодье 1708 года. К 1910 году на южном фасаде были росписи академического письма конца XIX века, выполненные без графьи по новой штукатурке. В 1912 году закомары южного фасада не расписывали. Таким образом, программу росписи южных закомар в XVII веке не удается воссоздать.

Почему оказался не расписан западный фасад в середине XVII века? Ведь в XVI веке в годуновском храме были росписи в закомарах на всех четырех фасадах. Остается предположить, что морозная язва, начавшаяся в сентябре 1654 года прервала роспись. На следующий год продолжать роспись было уже некому.

²² Разлив реки Костромы в 1708 году. Донесение Синоду архимандрита Гавриила Бужинского от 22 апреля 1721 года: «...соборная церковь от воды расселась на двое и все каменное здание подалось в Кострому реку» (Костромской Ипатьевский монастырь. Кострома, 1913. С. 40).

Внутри западной стены собора устроен ход на крышу. Для его освещения в центральном прясле стены сделаны щелевидные окна, одно из которых находится в центре средней закомары. На снимке собора в процессе реставрации в 1912 году в закомарах видна академическая по стилю роспись: в центре – «Богородица Заступница усердная рода человеческого», слева – «Сошествие святого Духа», справа – «Вознесение Господне». Изображение предстоящих перед иконой Богоматери к 1912 году было утрачено почти полностью, сохранилась лишь богородичная икона над щелевидным окном²³. Эти росписи не имели графы, то есть впервые были выполнены, вероятно, не раньше 1841 года.

Состав сюжетов росписи XIX века не выходит за рамки праздничного цикла. Начинается с «Преображения», когда Христос явил ученикам свою божественную суть, и далее с «Тайной вечери» и до «Воскресения» – последний жизненный этап земного пребывания Христа. «Сошествие Св. Духа» завершает цикл, в котором Троица есть начало активного участия Бога в делах человека, и она же («Отечество») его Великий судия. Это вывод из анализа сюжетов, а так ли задумывали программу росписи монастырские заказчики в XIX веке, мы никогда не узнаем.

ЧАСТЬ 4. КРЫЛЬЦО

Приглашение на царство Михаила Федоровича, первого царя династии Романовых, в 1613 году происходило на крыльце годуновского Троицкого собора, разрушенного в 1649 году. Новопостроенный собор (1649–1652) принял на себя память о столь значимом в истории Отечества событии. Отсюда торжественная парадность крыльца, состоящего из «входной лестницы и рундука».

Четыре мощных, квадратных в плане столба с круглыми кубышками соединяют висячие арки с гирьками. Над плоским сводом высится восьмигранный шатер, в основании которого поясок килевидных арочек. Гранитные ступени с трех сторон ведут на высокую площадку крыльца. Это сооружение похоже на напрестольную сень или царское место. Над каждым проемом точно по центру помещен прямоугольный киот.

Фото 1912 года зафиксировало в этих киотах изображения Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи. Живопись идентична записи закомар и аркатурного пояса. Изначальный рисунок (графья) необычайно выразителен

²³ Из Докладов правления Ипатьевского монастыря о ремонтах в Троицком соборе за 1841 год устанавливается дата поновления наружной росписи и ее авторы. «В прошлом 1840 году по словесному Вашего преосвященства (еп. Владимир) предложению подрядились мы поновить на холодном Троицком Костромского Ипатьевского монастыря соборе клейма живописью ценою за 350 рублей ассигнациями..., а как ныне таковая работа приведена уже нами вся к концу... Певчий дьякон Иван Радугин из с. Селищ Александро-Антониновской церкви и дьячек Иван Иванов (ГАКО. Ф. 712. Оп. 1, е.х.133. Л. 3)

и точен. Абрис фигуры Спаса плавный, округло текучий, в него мягко вписываются завивающиеся локоны. На лоб от прямого пробора спускается короткая прядка, борода намечена параллельными, чуть завивающимися штрихами. Глаза крупные, округлые, высокий лоб, прямой нос и рот с припухлой нижней губой – все до мелочей повторяет лик «Спаса на убрусе» над восточным окном северного фасада. Живость образу Спаса из Деисуса придает небольшая ассиметрия: чуть больше и круче завивается локон справа, чуть парусится конец гиматия, перекинутый на левое плечо, чуть приоткрыта книга. Среди плавной текучести линий силуэта акцентирована жесткая геометрия книги – символа учения.

Спас, как учитель, мягко и наставительно обращается к каждому идущему в храм. Двуперстие благословения повторяет рука, держащая книгу. Жест, подсмотренный в натуре, и одновременно символический. Так мы закладываем большой палец в разворот, прикрывая на время книгу.

Рука Иоанна Предтечи не зависает над чашей с агнцем, а поднята вверх в жесте благословения, словно утверждая двуперстное знамя.левой рукой Иоанн держит не только поддон чаши, но еще и свиток. Динамику его поворота художник, кажется, позаимствовал из иконографии «Богоявления». Пышные локоны волос, приподнятый вверх хохолок надо лбом, извивающиеся пряди бороды, космы шерсти милоти – все очень динамично.

Богоматерь слева от Спаса, протягивает к нему правую руку в жесте молитвы, а левой держит развёрнутый свиток. Мафорий Богоматери, как короткий убрус, спускается по сторонам лица, продолжая линию шеи. Складки мафория на груди провисают и плавно переходят в линию руки, держащей свиток. Завершается их движение мягким скольжением конца мафория сзади свитка. Получается острый контраст жесткой угловатой каймы мафория вокруг лика и его плавных, текучих складок, ниспадающих с плеч и окутывающих фигуру Богоматери. А кайма платья вокруг шеи как бы продолжает круг нимба.

Хотя каждый из членов этого Деисуса занимает свою сторону навешенного крыльца, но абрис фигур, наклоны голов, повороты, линии оката плеч, положения рук объединяют их в соподчиненное целое. Рисунок Деисуса аскетичен, высоко профессионален и идентичен по почерку росписи закомар и аркатурного пояса.

До 1912 года фасад крыльца венчал треугольный фронтон, а свод накрывал невысокий купол со шпилем на небольшой пирамидке. В треугольнике фронтона был изображен слева лохматый куст, излучающий пламя, и перед ним на коленях Моисей. Живопись очень небрежная. Когда палехские иконописцы удалили запись, то обнаружили более сложную композицию на ту же тему «Явление Неопалимой купины Моисею».

Купина, в отличие от записи, оказалась в центре фронтона, а Моисей – слева, справа прибавилась группа животных. Автор росписи трактовал

сюжет исторически. Моисей взошел на гору Хорив (гора Божья), когда пас стадо овец и коз. Приблизившись к пламенеющему кусту, он услышал голос, повелевавший ему снять обувь, так как это земля святая. Моисей, отвернувшись от купины, развязывает сандалии. Бог призывает Моисея вывести евреев из Египта, и ангел благословляет его.

В крону Купины вписан круг с поясным изображением Богоматери. Она обеими руками держит на груди круглый медальон с младенцем Христом. У Христа в левой руке свернутый свиток (символ учительства), а правой он благословляет²⁴.

Почему именно Моисей главный персонаж росписи крыльца? Моисей первый из людей видел Бога. Он принял от него законы церковного и гражданского благоустройства. В контексте мемориальной идеи наружных росписей Троицкого собора это прямая аналогия с миссией первого царя династии Романовых: вывести страну из Смуты и разорения, как Моисей вывел евреев из Египта в страну обетованную.

На западной галерее, в основании первого распалубка свода сохранилось изображение Неопалимой купины. Купина, так же как и на фронте крыльца, изображена в виде деревца с коротким стволом, в верхней части расходящимся на три ветви. Но Богоматерь изображена в иконографии Знамение с воздетыми руками, а младенец Христос благословляет обеими руками. Богоматерь Знамение изображена также с внутренней стороны главного входа в четверик собора. Эти композиции по местоположению, как вехи, ведут к пророческому ряду иконостаса, в центре которого икона Богоматери Знамение. Этот ряд завершается сводом северо-восточной алтарной главы. То есть тема Богоматери Воплощение (Знамение) не только заявлена на фронте крыльца, но и продолжена в росписи собора. Поэтому утрата фронтона с его заглавной композицией изъяла важное звено в программе стенописи собора, связывавшее наружные росписи с письмом галерей и четверика.

Фото 1912 года росписи фронтона после реставрации фиксирует внизу утрату красочного слоя и левкаса. Место утраты не выходит за границу поэма, а геометрически четкие края и оставленный внутри прямоугольник живописи в размер кирпича заставляют предположить, что это не случайная утрата, а реставрационный зондаж. Он позволяет разглядеть, что левкас немного толще обмазки, слева видна шляпка нагеля, то есть технология стенового письма такая же, как и у росписи в закомарах.

Что же заставило сделать зондаж, в чем хотели убедиться, какие сомнения должна была разрешить эта расчистка?

²⁴ Иконография этого образа основана на толковании видения пророка Моисея горящей и несгораемой купины (куста) как прообраза Богородицы и воплощения Сына Божия.

Архитекторы П. Покрышкин и Д. Милеев, руководившие реставрацией Троицкого собора, усомнились в изначальности перекрытия свода крыльца куполом. Их сомнения так излагает Г. Лукомский: «Перекрытие крыльца позднее, "ампирное" в виде низкого, приплюснутого купола, увенчанного шпилем». Далее следует рассуждение о несоответствии массивных колонн, готовых нести гораздо большее сооружение, чем имеющееся. «Двускатное покрытие, согласно "каноническим" правилам русского зодчества должно быть достаточно высоким, а шатровое покрытие не может быть скомпоновано удачно по своим незначительным массам»²⁵.

Вероятно, каноническими признаны перекрытия крылец ярославских храмов. Действительно, многие из них имеют высокие двускатные крыши. Многие, но не все. За образец для строительства Троицкого собора был назначен Успенский собор Ярославля, а каким было у него изначальное покрытие крылец неизвестно. На гравюре 1731 года крыльцо имело перекрытие бочкой²⁶.

Документы по ремонту Троицкого собора свидетельствуют, что паперти и крыльцо собора изначально были крыты тесом. В 1765 году паперть перекрывали, а в 1770 «опять от дождевой мокроты местами течет и таковой же перекрышки требует». В Деле по ремонту входа в церковь 1777 года читаем: «У Троецкой церкви над входом старую пирамиду снять и сделать кунпал новой по показанному рисунку гладкой и чистой работой и выскалить». Одновременно над входом в теплую Рождественскую церковь тоже «чинили кунпал». Необходимо было «до половины лемех снять и выскалить и паки старой же лемехой покрыть. Точию гнилую переменить да вместо нее новую положить»²⁷.

Какова была «пирамида», которую сменил в 1777 году «кунпал», сказать трудно, вероятно, она не затрагивала фронтона и высилась над ним незначительно, как и новый купол, не закрывая росписи в северо-западной закомаре, имевшей программное значение.

Решение о замене фронтона на шатер приняли после длительной дискуссии о правомерности столь радикального вмешательства в сложившийся облик здания. Осенью 1912 года фронтон разобрали и возвели шатер,

²⁵ Лукомские В. К и Г. К. Кострома. СПб., 1913. С. 151–152.

²⁶ Сафронов В. И. Успенский собор в Ярославле: опыт реконструкции архитектурного облика // X научные чтения памяти И. П. Болотцевой: сб. ст. Ярославль, 2006. С. 13–23; Успенский собор в Ярославле / сост. А. и Т. Рутман. Ярославль, 2007. В 1899 году архитектор И. Маас, занимаясь перестройкой приделов, устроил их перекрытия в виде сильно пониженных шатров с главкой на барабане.

²⁷ Дело по ремонту входа в церковь 1777 года (ГАКО. Ф. 132. Оп.1. е.х. 167. Л. 1).

Рисунка, по которому надо было выполнить новой купол, нет, но точно кровля была деревянная по скале (бересте) тесом или лемехом, как над входом в соседнюю церковь Рождества Богородицы. Железная кровля с подзорами на соборе была устроена в 1819 году, но уже в 1887 подзоры сохранялись только у крыльца, затем и они утрачены.

окружив его основание пояском килевидных арок. Очевидно, за образец взяли северное крыльцо церкви Воскресения на Дебре, в основании шатра которого идет поясок мелких арок.

Таким образом, шатер крыльца Троицкого собора это не воссоздание утраченного на основе чертежей или хотя бы изображений. Архитекторы реализовали свое понимание гармонии, пытаясь уравновесить верх крыльца и мощные столбы. Они рассматривали крыльцо, как самостоятельную структуру, вне его связи с целым.

Южную галерею собора завершает придел во имя Михаила Малеина, устроенного на память тезоименитства Михаила Федоровича по царской грамоте 1650 года. Крыльцо и придел находятся на концах диагональной оси соборного плана. При аллегоричности мышления, свойственной людям XVII века, эта диагональ соединяет оба памятных места. Визуально это подчеркивал повтор одинаковых по форме пологих фронтонов. Сравнение с архитектурой церкви Воскресения на Дебре подтверждает наш тезис о ритмической связи решения завершения крыльца и придела. В Воскресенской церкви на Трехсвятительском приделе над карнизом идет поясок арок, по форме и оформлению встраивающийся в ритм полукружий закомар основного объема и арок крыльца. В этом же ритме повторяется оформление барабанов и силуэт главок всех трех объемов.

В Воскресенской церкви шатры крылец венчают небольшие главки на тонких барабанах. Если допустить, что упоминаемая пирамида на кровле крыльца Троицкого собора то же, что и шатер, то его завершением могла быть главка на небольшом барабане.

Известно, что изначально главы Троицкого собора имели шлемовидную форму. Главка на приделе, вероятно, была тоже шлемом²⁸. Таким образом, уже ставший привычным шатер крыльца собора является творением архитекторов-реставраторов из Императорской Археологической комиссии. Этот нововед сейчас воспринимается как особенность, присущая только данному памятнику²⁹. Любой произвол реставраторов, чем бы он не был мотивирован, является искажением облика не только конкретного здания, но и через это истории в целом.

В начале XX века реставрация лишь искала научный подход к восстановлению памятников архитектуры и истории. Не все было однозначно в действиях Императорской Археологической Комиссии, порой допускавшей вкусовой подход в решении проблем сохранения культурного наследия. Обязательная

²⁸ Главы луковичной формы были устроены в 1850 году, главка на приделе была впервые позолочена огнем золочением в 1842 году. Обе акции приурочены к юбилею Дома Романовых, отмечать который монастырь не забывал никогда. Готовясь к 250-летию Дома Романовых, в период с 1835 по 1862 год, все здания Ипатьевского монастыря были обновлены.

²⁹ ПАКО. Вып. 1. Ч. 3. Кострома, 1998. С. 9. Факт переустройства кровли крыльца в 1912 году даже не оговаривается.

фотофиксация всех этапов работ стала серьезным завоеванием на пути контроля, а также в деле разработки принципов и методов реставрации. В данном случае фотоматериалы позволили провести исследование по первоначальному составу программы наружных росписей.

В Отчете Костромского церковно-исторического общества за 1914 год опубликована жалоба монастыря на скорое разрушение отдельных участков наружной живописи, воссозданной в 1912 году³⁰. На своде сени крыльца имелись обрушения левкаса, что вполне объяснялось поспешностью работ, проводившихся в осеннее время. Свод получил основательную промочку, когда стоял раскрытым при устройстве шатра.

Свод сени крыльца в 1912 году был расписан на тему Древа родословия Романовых. Это новый сюжет появился только к 300-летию династии. В XVII веке родословное древо Романовых еще не было столь ветвисто. В 1668 году в известной иконе Симона Ушакова члены династии Романовых представлены на Древе государства Московского³¹.

«Вхожий рундук» крыльца продолжает высокая лестница-всход, огражденная глухими перилами. На стене над входом в собор сохранилось изображение Деисуса: Спас на престоле и с обеих сторон от него по семь апостолов. В центре Спас, апостолы образуют полукруг, следуя линии арки входа, а композицию замыкают летящие ангелы³².

По сторонам вход в собор фланкируют плоские полуколонки с перехватами. Над перехватами сохранились, хотя и сильно потертыми, поцарапанными две композиции: на левой – группа молящихся монахов, а на правой – преподобный и перед ним три беса. К ногам преподобного припадает царь (сохранилась лишь его голова в короне). Очевидно, эти композиции часть единого сюжета. Преподобный, увещающий бесов, святой Антоний Великий. Сохранившееся под перехватом изображение нимба над головой святого дает основание считать, что и под перехватами изначально тоже были какие-то изображения.

Характер письма образов на колонках аналогичен по стилю изображениям подобных персонажей композиции Видение Иоанна Лествичника (западная стена четверика со стороны галереи). Это подтверждает одновременность росписи крыльца и стенового письма на западной галерее.

Однако вернемся к входу в собор. Дверной проем занимает почти всю ширину крыльца. В виме арки дверного проема, над головами входящих в храм, изображен круг с этимасией, а по сторонам от него херувимы распластали свои крылья. На откосе дверного проема слева изображен в рост

³⁰ Отчет КЦИО за 1914 г. Кострома, 1915. С. 10.

³¹ Ушаков С. Икона Древо государства Московского. 1668 г. ГТГ.

³² Композиция в нижней части имела значительные утраты, которые воссозданы реставраторами по аналогам.

святой Христофор с песьей головой. Он считался избавителем от эпидемий, повальных болезней. В 1572 году после прекращения очередной эпидемии в Московском Кремле ему была посвящена церковь. На правом откосе изображен молодой воин с мученическим крестом в правой руке и копьем в левой.

Трижды повторенный Деисус на северном фасаде собора, дважды Спас Нерукотворный, святой Христофор – все это образы обереги, это мольба о защите. Неумолимую поступь моровой язвы уже ощущали в год начала росписи собора.

Анализ графьи наружных росписей позволил выявить стиливые особенности росписей середины XVII века. Это помогает определить границы стенового письма, выполненного мастерами до начала «моровой язвы» в четверике и алтаре собора, а также позволяет уточнить методику работы большой артели изографов.

Материалы фотоотчета 1912 года позволили сравнить графью наружной росписи со стилистикой росписи западной галереи, икон иконостасов Троицкого собора и церкви Воскресения на Дебре (оба 1650–1652 гг.). Манера письма, аналогичная наружным росписям, прослеживается в стенописи западной галереи, в куполе, на барабане, парусах и щеках подпружной арки центральной главы, а также в жертвеннике алтаря. Что позволяет с уверенностью утверждать, что наружную роспись начали мастера середины XVII века не позднее 1654 года, то есть через два года, когда здание собора устоялось и можно было вести отделочные работы. Разброс участков незавершенной росписи 1654 года в четверике позволяет уточнить технологию работы большой артели стенописцев. Разделившись на группы, они вели роспись в разных частях собора. Анализ росписи на западной галерее, где работать можно было с невысоких подмостей, дает основание утверждать, что здесь каждую композицию вел свой мастер, возможно, с учениками или начинающими иконописцами. Персонажи композиции «Видение Иоанна Лествичника и Евлогия» (сер. XVII века) по стилю письма, буквально, совпадают с припадающими из-под кровли южной апсиды.

Композиция «Троица ветхозаветная» повторяется кроме северной закомары в тимпане над западным порталом, а так же на щеке восточной подпружной арки. Иконография ангелов в этих композициях очень близка, к тому же только у них, да у архангелов барабана центральной главы и у архангела Михаила западного портала в руках скипетры.

Важным аргументом в пользу датирования наружной росписи серединой XVII века становятся сюжеты, имеющие охранительную функцию: трижды повторенный Деисус, Спас Нерукотворный, святой Христофор, стоящий на страже при входе внутрь собора. Эпидемия заставила прервать начатое стеновое письмо не только в четверике, но и на наружных стенах. Поэтому

остались не расписанными закомары западного фасада. Не вернулись к ним и в 1685 году, когда артель Гурия Никитина завершила роспись четверика собора. Стиль письма артели знаменитого костромского знаменщика Гурия Никитина и его товарищей известен по многим памятникам и отличается от письма их предшественников большей утонченностью, рафинированностью образов, легкостью пропорций и виртуозностью рисунка.

Итак, фотоотчет о реставрации позволил воссоздать программу росписей двух главных фасадов собора, сохранивших графью первоначальной росписи. Основу ее составили композиции посвященные Троице, моление Спасу и Богоматери, святые апостол Филипп и преп. Ипатий, связанные с монастырской легендой и мемориальные сюжеты в память о событиях 1613 года.

Наружные росписи из-за их плохой сохранности, а порой и полного исчезновения являются самой не исследованной частью художественного наследия русских мастеров монументальной живописи XVII–XVIII веков. Хотелось бы привлечь внимание историков искусства к данной проблеме и на примере фотоматериалов реставрации Троицкого собора показать возможности воссоздания их программы и атрибуции.

ЧАСТЬ 5.

О СТЕННОМ ПИСЬМЕ И ПОДГОТОВКЕ К НЕМУ ХРАМА

О технике стеного письма по сырому и по сухому левкасу написаны солидные исследования, и, кажется, какие ещё могут быть неизвестные моменты в технологии производства работ.

Мне представилась редкая возможность в начале 1970-х годов изо дня в день наблюдать за реставрацией стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Я каждый день поднималась на леса, понимая, что возможность вплотную рассматривать особенности письма знаменитых изографов XVII века скоро закончится, и едва ли когда-нибудь удастся еще так близко видеть характер каждого мазка кисти, пастозно или прозрачно тонко положившего краску широкой или тонкой кистью, траекторию ее движения, взмах руки и даже капли краски.

Вот тогда-то возникло много вопросов, казалось бы, совсем не искусствоведческого характера. Поэтому отвлечемся от методов, техники и стиля письма. Вопросы касались обеспечения условий работы художников. Кто, как и что делал до того, как начнут работать изографы?

В 1960–70-е годы при реставрации стенописи Троицкого собора леса заполняли все пространство четверика до куполов глав, в глухую перекрытая пространство каждого яруса. Электрические провода тянулись по всем ярусам, на каждой стойке лесов были розетки, и можно было осветить любой участок стены, подключая одну-две переносных лампы. К любой точке, на любом из ярусов можно было дойти по сплошным лесам.

А как выглядели леса в XVII веке? В те времена для освещения могли использовать только свечу или лучину. Ни то ни другое для работы на лесах не годится. Открытый огонь и сухое дерево лесов представляют слишком большой риск возникновения пожара. Значит, лето с его долгим световым днем надо было использовать на максимуме, а леса ставить так, чтобы они не мешали световому потоку.

Стенное письмо в четверике обычно начинали с верха. В куполе центральной главы Троицкого собора огромная композиция «Отечество». Чтобы написать фигуру Саваофа, сидящего на херувимах, надо было подняться до верхней точки купола. В барабане архангелы высотой в два человеческих роста. Несложно заметить горизонтальную линию шва левкаса почти по середине фигур архангелов, значит леса в барабане должны быть двухъярусные.

Каким образом? Ставить стойки лесов от пола до основания барабана? Так поступили при сооружении стационарных лесов для реставрации. Однако есть и другой вариант, рассчитанный на использование только летом. Его опробовали реставраторы при обследовании, обмерах, установке новых рам в окна барабанов глав. В открытые окна барабана, находящиеся напротив друг друга, были перекинута брусья, поперек которых положили дощатый настил. Вспомогательную роль в установке настила сыграла металлическая связь посередине основания барабана. Реставраторы попадали внутрь барабана с крыши через те же окна.

Скорее всего, аналогичным приемом пользовались и мастера в XVII веке. Для того чтобы вести работу на своде, на настил в основании барабана ставили легкие подмости.

Чтобы добраться до парусов, подпружных арок могли тоже использовать металлические связи. Расположение их в основании подпружных арок создает такие предпосылки. Во всяком случае, стойки к ним, наверняка, крепили.

Леса не зря называли подвязи. Стойки действительно вязали между собой, а не сбивали гвоздями. Такая технология позволяла быстро и без потерь снимать леса и вновь использовать стойки, передвигая их по храму. На известных рисунках³³ стенописец сидит на настиле из жердочек. Их тоже легко можно было разобрать. Для прочности лесов старались для стоек подбирать лесинки с развилками сучьев на вершине. При вязке стоек корьем, сыромятиной, веревками такие сучки-развилки были отличными фиксаторами, предотвращающими скольжение при ослаблении вязки. Вдоль стены ставили стойки. Начинали работу с южной стены, и настил укладывали сразу на все ярусы. Дружины стенописцев были многочисленны и работу распределяли по отдельным участкам.

³³ Костромская икона. Кат. № 14, Илл. 16; Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия. Балканы. Древняя Русь. М., 2002. С. 205.

Так что подвязчики должны были постоянно находиться вместе с изографами, чтобы переносить настилы, снимать стойки и вязать их в новом месте. Они должны были следить за прочностью лесов и во время крепить подвязки. Ставить леса могли доверить лишь плотникам, знающим особенности работы изографов. Возможно, каждая артель изографов имела своего подвязчика лесов, и уж он сам нанимал себе помощников.

В XVII веке увеличение добычи железной руды позволило шире использовать металл в строительстве храмов. Кованые железные тяги, как тетива в луке, стягивают подпружные арки крестовокупольных храмов, что позволило увеличить размеры перекрываемого пространства. Соборы стали выше и больше по площади. Из железа стали ковать журавцы глав, решетки дверей и окон, ставни.

В технологии стеного письма тоже нашлось место кованому железу. Теперь вместо насечек на стене, усиливавших связь левкаса со стеной, стали забивать в кладочные швы «гвоздь» (нагеля) – короткие гвозди с широкой конической шляпкой. Забивали их левкасчики, они знали, на какую высоту должна отстоять от стены шляпка нагеля, ведь толщина левкаса должна быть везде одинаковой. Нагеля забивали неравномерно, на сводах, в куполе, по откосам окон расстояния между нагелями были не меньше – 10–15 см, так как на своде или куполе больше опасности сползания сырого левкаса.

Когда забивали нагеля? Если левкас наносили непосредственно перед началом работ и не больше того, что могли написать изографы за день, то едва ли возможно забивать гвозди вблизи с участком свежей росписи, где еще не устоялся левкас. Видимо, «гвоздь» забивали сразу по всей стене, с учетом тех мест, где требовалось усилить связь левкаса с кладкой.

Первый слой левкаса наносили так, чтобы он слегка покрывал шляпки нагелей. Этот слой по составу был более грубый, в известь добавляли хорошо просеянный и промытый речной песок, толченый кирпич, древесный уголь и мелко рубленную льняную тресту. Все эти ингредиенты готовили левкасчики, строго соблюдая пропорции. Второй тонкий слой, в сущности, является затиркой раствором извести. Разница во времени наложения слоев была минимальна. Во всяком случае, не замечено их расслоения.

Левкасчики первыми вступали на леса. Очевидно, с помощью блоков они поднимали вверх раствор, воду. Для этого им нужны были помощники, ученики.

Наносили ли левкас участками в пределах дневной нормы или больше? В Троицком соборе дневные вертикальные швы практически не просматриваются. Может быть, их скрывает второй слой. Горизонтальные швы совпадают с разгранкой между ярусами.

Такая технология обеспечивала надежность основы живописи и прочность красочного слоя. Кальций, выступающий на поверхности при высыхании известкового раствора, прочно закреплял краску. То есть художники

не случайно большую часть работ старались исполнить пока еще сырая основа и растворяли краски на известковом молочке, чтобы его идентичность с основой позволяла продлить время работы над композицией. Связующее в красках применяли только на завершающем этапе. Чаще всего в светах, по личному, в орнаментах и в этих слоях больше всего осыпей.

Во время реставрации на нижележащем ярусе замечены капли на уже готовой росписи, это позволяет предположить, что для ускорения росписи художники работали одновременно на всех ярусах одной стены.

Знаменщик первым начинал роспись, делал контурный рисунок по сырому мягкой кистью, светло-желтой краской (охра светлая). Рисунок был белгий, уверенный, без правок. При этом знаменщик ставил буквенные обозначения цветов одежд, палат и пр. (в. – вохра, п. – празелень). В местах осыпи красочного слоя реставраторы замечали подобные метки.

Кто графил рисунок знаменщика? Казалось, что это дело помощника знаменщика или ученика. Графья необходима, когда в работе участвовали несколько мастеров и каждый исполнял свою часть работы. Одежды писали доличники, архитектуру – мастера палатного письма, травы и орнаменты – травщики, лики – личники и знаменщики, надписи писали уставщики. При скорости исполнения росписи графья не давала сбить рисунок знаменщика. Однако наблюдение за разными участками росписи позволяет сделать вывод: графья не просто обводит рисунок кисти, закрепляя окончательно его линии, она решительно отсекает все лишнее, выделяет главное. При этом не лишена своего рода шика: хвостик чертенка на конце кудрявится кисточкой; глаза монаха, обнимающего блудницу, щурятся от сладострастия, ощущается упругая крепость живых рук и безволие рук мертвых. В исследуемой графье нет механичности, робости, свойственной копиисту, который следует за авторским рисунком. Явственно видна эта разница, когда сравниваешь одинаковые изображения.

Графья, как самостоятельное явление искусства, как рисунок, еще не становилась объектом исследования. Ее следует рассматривать как тип авторской графики, от которой до печатной графики один шаг.

Живой, подвижный характер графьи, заставляет думать об исполнении ее знаменщиком. По характеру застругов, осыпей по краям бороздки графьи, можно сказать, что исполняется она без интервала, по сырому, когда игла легко прорезает массу левкаса, слегка собирая ее на сильных и резких поворотах и пересечении врезающихся линий.

Фресковая живопись колерная по сути. Краски в ограниченной палитре заготавливаются и разводятся в ведрах сразу на большой объем работ, что придает цельность цветовому решению, ритмизуя повторы. Архимандрит Спасо-Евфимиева монастыря мотивировал невозможность отъезда артели

Гурия Никитина в Новоспаский монастырь тем, что «краски все растворены и всякие запасы изготовлены»³⁴.

Краски заготавливали терщики. От их усердия и мастерства зависело качество живописи. Конечно основную часть пигментов растирали до начала живописи и все-таки терщик красок обязательно входил в состав артели.

Химический анализ пигментов красок позволяет установить одновременность выполненных работ

Состав пигментов росписи 1650-х и 1684 года отличается. Голубой цвета индиго в Страшном суде, передает райское свечение небесной бирюзой (обитель иноков святых). Химический анализ показал, что в четверике голубые и синие тона – ультрамарин. Палитра зеленых в стенописи 1684 года значительно расширилась: от светло-зеленого на поземе, к плотной, темной, густой зелени крон деревьев³⁵.

Стенным письмом могли заниматься люди с отменным здоровьем. Каждый день подниматься на леса, на высоту около 20 метров, по шатким лестницам, писать с рассвета до темна, сидя или стоя на жердочках настила – это напряженный труд. На всех известных изображениях стенописцы сидят на узком настиле лесов, на которых даже нет ограждения, и для сохранения равновесия изограф вынужден держаться одной рукой за жердочку настила. Все-таки, наверное, какие-то ограждения делали, ведь так легко оступиться, если закружилась голова или неловко развернулся. Больные ноги и спина, потеря зрения, частые простуды от сквозняков все это укорачивало век мастеров, к тому же вынужденных вести кочевой образ жизни.

Организация и интенсивность работы дружины стенописцев была исключительной. Обычно за лето они успевали расписать храм. В родном городе заказов не было, и каждое лето дружина стенописцев отправлялась в другие города и села, чтобы украсить росписью очередной храм. Не удивительно, что изографы уставали от такой жизни и некоторые скрывались от «почести государевых дел». Небольшой отрезок времени, всего три года из жизни знаменитого знаменщика Любима Агеева: 1641 году – ц. Николы Надеина в Ярославле, 1642 – Успенский Собор Кремля в Москве, 1643 – Кирилло-Белозерский монастырь, Успенский собор.

В. И. Запокровский в челобитной царю в 1654 году пишет, что отработали они «лет с 20 и более» только по вызовам в Москву.

А что такое в XVII веке отъезд в Москву из Костромы? На лошадке и пешком с обозом недели две в пути. А как в Москве был устроен их быт? Где жили, чем питались? Заработок они почти всегда получали лишь по

³⁴ Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М. 1982. С. 209. С. 257–260.

³⁵ Отчёт о реставрации Троицкого собора Ипатьевского монастыря // Архив ООО «Костромареставрация».

челобитной на государево имя. А если заболел в пути или на работе? Или по приезде тебя не аттестовали, сочли невозможным использовать на работах и предложили вернуться домой? Каким образом? На какие средства? Так случилось с костромичом Мартьяновым. Бригада не отпустила его в обратный путь одного. Оставили при себе, учили, и на следующий год он получил аттестацию по третьей статье. То есть «дружина» изографов была дружной и поддерживала своих членов. Существовала система поручительства. Поручные записи давали за всех членов артели. Сработавшаяся артель почти в полном составе переходила с объекта на объект.

По результатам анализа костромской иконописи и стенного письма в соборах Ярославля, Ростова, Переславля-Залесского, Суздаля, Москвы и Кирилло-Белозерска стало ясно, что в интерьере Троицкого собора предшественникам и учителям Гурия Никитина принадлежит значительный блок росписей в куполах, барабанах, на арках четверика и в закомарах, аркатурном поясе, на крыльце. Неоднородны росписи в алтарной части. В. Г. Брюсова почувствовала разницу росписи жертвенника и сделала предположение о сохранении некоторых участков алтаря годуновского собора, или что роспись алтаря завершали на другой год после росписи четверика. Все становится на свои места, когда сравниваешь эти фрагменты с росписями 1654 года.



И. 18. Троицкий собор. Общий вид. Северный фасад, 2008
Троицкий собор и звонница. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912 г. До реставрации





Пророк Самуил. Запись XIX века. Аркатурный пояс. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912.
До реставрации

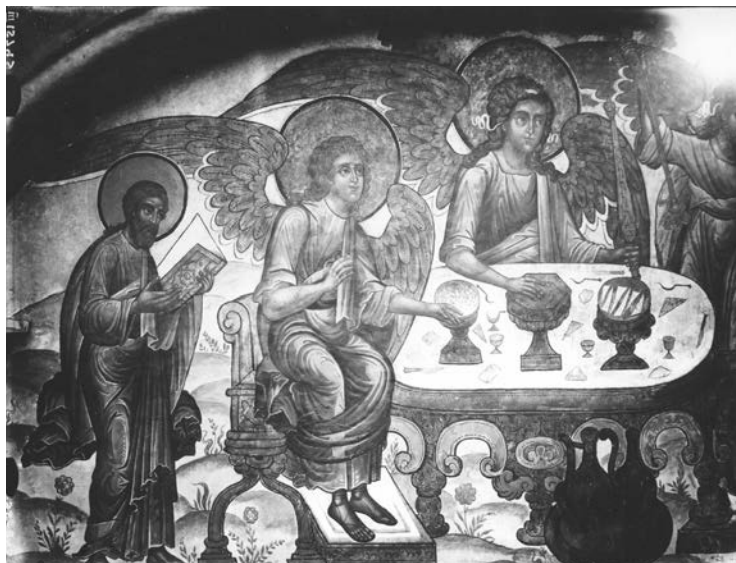


Архидьякон Стефан. Аркатурный пояс. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912 г. После реставрации



Закомары северной стены. Троица ветхозаветная. XIX в. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912 г. До реставрации

Закомары. Троица ветхозаветная. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912 г. Фрагмент. Левая часть. После реставрации





Троица ветхозаветная. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912 г. Фрагмент.
Правая часть. После реставрации



Закомары сев. стены. Тайная вечеря. Фрагмент. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912. До реставрации



Закомары северной стены. Вседержитель с предстоящими. Фрагмент слева.
После реставрации

Вседержитель с предстоящими. Фрагмент справа

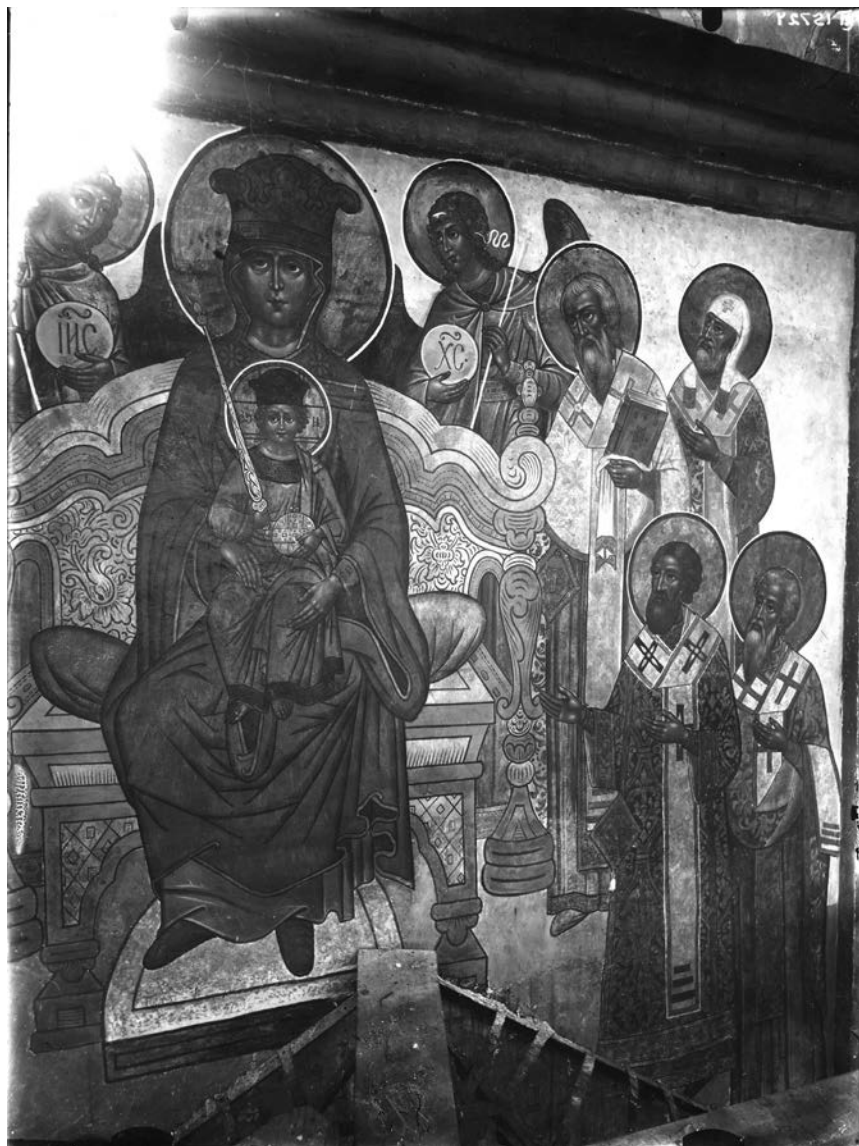




Закомары восточной стороны. Распятие с предстоящими. Фрагмент слева. После реставрации



Восточная стена. Спас Нерукотворный. Фрагмент. После реставрации



Восточная стена. Богоматерь с предстоящими. Фрагмент справа. После реставрации



Фронтон крыльца. Неопалимая купина. Фрагмент. Фотография И. Ф. Чистякова. 1912 г.
После реставрации

Деисус. Крыльцо. Фрагмент.
После реставрации





Крыльцо.
Фрагмент.
В процессе реставрации

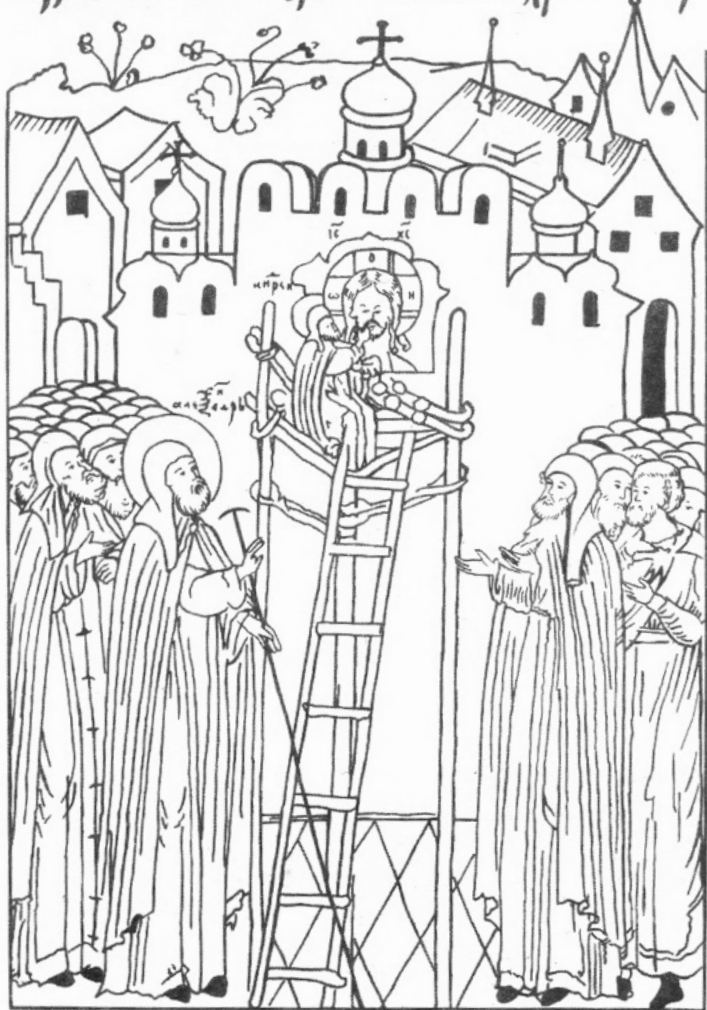


Крыльцо.
Святой воин.
Фрагмент.
В процессе реставрации



Крыльцо.
Святой Христофор.
Фрагмент.
В процессе реставрации

І подѣписаніємъ чуднымиъ своимъ рѣшима
оуцрѣсиша шпѣматпа шщѣ своимѹхъ . Сяче-
идоникѣ всѣми зрѣтиса до слѣвъ хрѣтъ бгѹу.



Леса (подвязи). Иллюстрация к Житию Сергия. XVII век (переснимок)

РОСПИСЬ КУПОЛА ВЛАДИМИРСКОЙ ЦЕРКВИ (Г. НЕРЕХТА)

Владимирская церковь Богородицко-Сретенского монастыря самый древний каменный храм в городе¹. На начало ее строительства в 1678 году жертвовали средства царь Федор Алексеевич, а на ее окончание в 1685 – Петр I. Внешне церковь близка ярославским храмам: огромный четверик увенчан мощным пятиглавием, нарядное крыльцо с висячими гирьками, изразцы, роспись на фронтоне крыльца и в закомарах. Но в интерьере вместо четырех столбов – два, световые главы установлены на конструкции из подвышенных арок. Этот вариант сокращенной крестовокупольной конструкции связан с костромской артелью зодчих и каменщиков, строивших подобные храмы в разных городах и в Москве тоже.

Около 1700 года к юго-востоку от церкви была возведена шатровая колокольня. В 1764 году монастырь упразднили, и храм стал приходским, примыкавшая к нему с запада теплая церковь с приделами Сретения и Михаила Архангела в 1833 году расширена.

В первой половине XIX века реконструкции, увеличивающие размеры церковей получили в костромской епархии широкое распространение. Многие из них проектировал архитектор П. И. Фурсов². Не отступая от стилистики ампира, он умело соотносил пропорции пристройки с основным объемом, четко обозначая границы древнего и современного строений. В 1830–1834 годах по его проекту в Троице-Сыпановом монастыре г. Нерехты возводится трапезная³. Почти одновременно ведется строительство во Владимирской церкви. Комплекс выглядит соединением стоящих рядом зданий, где каждое ценно и красиво по-своему. Они не спорят друг с другом, создавая картину смены вкусов и стилей в архитектуре.

Документальных свидетельств о проектировании пристройки к Владимирской церкви П. И. Фурсовым нет, но ряд повторяющихся элементов и приемов, как в конструкции, так и в декоре, позволяют отнести ее к творчеству знаменитого зодчего. Храм, по замыслу архитектора, выражал в своем облике главные идеи имперской России: торжество ее и славу. К тому же реконструкция храма явно приурочивалась к очередной юбилейной дате: 220 или 225-летию Дома Романовых.

¹ Памятники архитектуры Костромской области (ПАКО). Вып. XI. Кострома, 2009. С. 108–113; Демидов С. В., Кудряшов Е. В. Нерехта. М., 1996. С. 23–33; Каткова С. С. Нерехта и ее храмы // Наше наследие. 2002. № 62. С. 7–25; Каткова С. С. Открытие реставраторов // Северная правда Культура. 2001. 27 сент. С. 6.

² Фурсов Петр Иванович (1798 – ок. 1840); Сытина Т. Архитектор Петр Иванович Фурсов // Архитектурное наследие. 1972. Вып. 19.

В 1832 году он был уволен с должности губернского архитектора, но Кострому не покинул и до конца своих дней проектировал и строил для епархии и по частным заказам.

³ ПАКО. Вып. XI. С. 280–284.

Пристройка трапезной по площади превышает основной объем храма. Ее кубический объем завершает невысокая глухая ротонда с барабаном на сферической кровле. Западный фасад оформлен шестиколонным портиком с треугольным фронтоном, по сторонам которого высокие окна в широкой раме наличника. Прием опробован П. Фурсовым на фасаде костромской гауптвахты. На северном и южном фасадах трапезной портики приставные из двух пар трехчетвертных колонн.

В центре интерьера четыре мощных столба-пилона держат огромный плоский купол. А. Ф. Писемский, описывая усадебный дом Коптева (П. А. Катенина) в Клусеево дает портрет зодчего, в котором узнается отставной губернский архитектор⁴. Зал с круглым сводом был единственный в помещичьих домах костромской глубинки, и, видимо, он породил легенду о том, что свод рассчитал сам заказчик, ведь он «математике у само-го Лагранжа учился». Конечно, для нас важно, прежде всего, авторство П. Фурсова. Известно, что поэт Катенин был большим эрудитом, знал дифференциальные и интегральные исчисления. Однако и Фурсов был архитектор опытный. Обмерные чертежи клусеевского дома дают возможность сравнения купольной системы, поставленной на усиленные пилоны, с куполом трапезной Владимирской церкви⁵. Результат сравнения однозначно указывает: использован тот же прием.

Широко расставленные большие, трехчастные окна (тоже часто использовавшиеся П. Фурсовым) дают много света. Торжественность интерьера дополняли росписи и нарядные иконостасы приделов. Иконостасы не сохранились, а росписи были забелены в несколько слоёв, так как помещение церкви много лет после закрытия использовалось как кинозал Дома культуры. После того как Дом культуры приобрел свое здание, церковь долгое время была бесхозной, стояла с выбитыми окнами и без дверей.

Весной 2001 года бригада А. М. Малафеева, завершив реставрацию стенового письма 1775 года в четверике и алтаре основного храма, начали работы по живописи купола в трапезной⁶.

Реставрационное задание предусматривало удаление всех слоёв окрасок, укрепление красочного слоя масляной живописи и тонирование в местах его утрат. Роспись купола поддержана изображениями евангелистов с их символами на парусах. Ещё одна композиция «Тайная вечеря» была на восточной стене над аркой входа в летний храм. Они были исполнены в технике клеевой росписи и заключены в орнаментальные композиции

⁴ Писемский А. Ф. Люди сороковых годов. Иркутск, 1957. С. 28, 419.

⁵ Обмерные чертежи усадьбы сделал Л. С. Васильев. Архив «Костромарестарация»; Каткова С. С. Века и судьбы. Кострома, 2001. С. 47.

⁶ Бригада художников-реставраторов: А. М. Малафеев, Е. В. Ильвес, Е. И. Марев, В. Е. Тисов

из плетущихся, цветущих растительных побегов, исполненных в технике гризайли. Реставрацию этих частей предполагали выполнить после окончания работ по куполу⁷. На столбах росписи не было, их украшали филёнки искусственного мрамора.

Роспись купола выдержала многочисленные закраски, перепады температур, промочки в годы бесхозности здания. Под воздействием экстремальных условий начался процесс самораскрытия: слои покрасок стали трескаться и отставать, обнажая роспись. Роспись, как неудобную шкуру, начала сбрасывать закраски. При обследовании церкви в 1971 году комиссия КСНРПМ отметила шелушение покрасок. Тогда же сделано было пробное раскрытие, показавшее удовлетворительную сохранность живописи⁸.

В 1913 году Кострома и губерния отмечали 300-летие правления Дома Романовых. Юбилей – это не просто круглая дата, это всегда особое, пристальное внимание к началу, истоку пути, не столько итог, но и реализованность промысла, поставившего юбиляра на этот путь. Историки анализировали все стечения обстоятельств, благоприятствовавших избранию на царство Российское отрока Михаила Романова. 1913 год в этом отношении был особенный. Исторические факты обретали роль символа, получали мистическую окраску, где воля неба все предопределила и разрешила. Выбор сделали небеса.

Подготовку к юбилею в губернии начали с 1908 года. Ремонтные работы захватили все уездные города Костромской губернии, сельские церкви и монастыри. Во многих храмах поновляли иконы и стенное письмо, заменяли и украшали иконостасы. В пылу этого усердия нанесли значительный ущерб историческому наследию. Во Владимирской церкви к юбилею поновили роспись купола.

В XVIII веке в архитектуре каменных храмов Нерехты и округи преобладают церкви с перекрытием четверика сомкнутым сводом и восьмериком восьмилотковым сомкнутым сводом, если объемная композиция храма «восьмерик на четверике». Сохранившиеся росписи этих церквей имеют в центре свода изображения парящего в ореоле света голубя (Святой Дух) из композиций Новозаветной Троицы или Коронования Богоматери. На лотках свода обычно им предстоят все девять чинов небесных сил.

Купольные перекрытия в эти годы большая редкость. Из сохранившихся в руинированном состоянии храмов Нерехтского района известны только

⁷ Однако, как у нас часто случается, запланированное натолкнулось на ряд препятствий с финансированием и, главное, с передачей храма епархии. На несколько лет прекратились всякие работы в приделе, а затем по воле церковных властей столбы и стены побелили. Под побелку ушли все орнаментальные композиции, изображения евангелистов на парусах, что оторвало роспись свода от архитектуры основного объема.

⁸ Акт обследования технического состояния церкви Владимирской Божией Матери г. Нерехта. 1971. Архив «Костромарестарация».

два перекрытых куполом: ц. Федоровской Богоматери (с. Ильинское-Шихматовых), ц. Покрова (с. Пирогово). Обе начала XIX века. В обоих памятниках живопись клеевая, сюжеты обрамлены растительным орнаментом в технике гризайли, имитирующей лепной орнамент. В центре купола Федоровской церкви «Новозаветная Троица» и чины небесных сил по кругу, то есть купольные композиции повторяют иконографию росписей сомкнутых сводов⁹.

В храмовом зодчестве купол – символ неба, горнего мира, где обитают чины небесной силы: от самого Творца до ангелов. Столбы, как столпы, поддерживают свод и через систему арок связывают его со стенами, которыми мир горний соприкасается с миром земным. Небесное и земное в идее росписи купола сливается в неразрывную связь. Рассмотрим сюжетный состав росписи.

В центре купола композиция «Новозаветная Троица»: на облаках сидят Бог Отец, Бог Сын и над ними голубь (Святой Дух). Иконография на первый взгляд вполне традиционная: Христос сидит на едином престоле из облаков и огненных херувимов вместе с Саваофом. Он резко повернулся к Богу Отцу и даже слегка склонился, словно что-то эмоционально говорит. Эту динамику разворота подчеркивает жест правой руки и складки гиматия, диагонально пересекающие фигуру от левого плеча, по бедрам к спине. Разворот верхней части туловища настолько полный, что лицо Христа изображено в профиль, хотя традиционно трехчетвертное изображение лиц обоих персонажей.

Фигура Саваофа кажется более спокойной, устойчивой. Он лишь слегка склонил голову в направлении к Христу. Складки гиматия спокойно стекают по краю фигуры. Вот только переброшенный за спину конец гиматия развевается, свидетельствуя о прерванном движении. Левая рука Саваофа спокойно лежит на колене, правой благословляет двуперстным знаменем. Так как жест приходится на фон Скрижали Завета, то снизу прочитывается без уточнения, просто как благословение.

В традиционной иконографии Новозаветной Троицы Христос сам держит крест распятия. Крест бывает большой, и тогда он опирается на плечо Христа, если небольшой, то возвышается над сферой, которая объединяет Отца и Сына. В нашем варианте над сферой стоит Скрижаль Завета, а четырехконечный крест держит ангел. Еще один ангел стоит сзади Христа. Симметрично, за спиной Саваофа тоже два ангела: верхний подлетает, его руки сложены перед грудью в жесте моления. Нижний же ангел, улетает в сторону, выставив вперед правую руку, тогда как левая у него перед грудью. В этих жестах есть свой шифр. Белые одежды традиционны для

⁹ ПАКО. Вып. XI. С. 218–219; 247–249.

ангелов-вестников. Овеваемые ветром, они плотно охватывают фигуры, мягко клубятся складками по подолу, подчеркивая неземную легкость тел. Только близ Троицы ангелы изображены в полный рост, но они не стоят на изящных ножках, а едва касаются облачков, еще не сложив своих крыльев. Фигуры ангелов частью скрыты легкими облачками. Вокруг Троицы облака отступают, образуя золотисто-розовый просвет. В этом ровном свете выделяются ярко белые сияния нимбов, круглый у Христа, шестиконечный, звездчатый у Саваофа и эллипс у Святого Духа.

Итак, перед нами сопрестолie, в котором сыну уготован крестный путь. Он держит руку на сфере, как Спаситель мира, а отец разделяет с ним престол и благословляет.

Троица предстает аллегорической параллелью начала правления Михаила Федоровича под опекой отца патриарха. И в этом контексте сфера мира воспринимается как держава, а Скрижаль Завета, как закон: правление законно и идет по закону. Внутренний силуэт фигур, встречное положение рук напоминает чашу, символ судьбы и вертикаль Скрижали Завета, благословленная Саваофом, прочитывается как судьба править по Закону Божию.

Троица развернута по оси запад-восток, то есть входящий в храм видит ее полностью. Клубящиеся многоцветные облака, живописны и образуют своего рода границу, отделяющую верхнее небо от нижнего,

Среди облаков изображены парящие херувимы. Их три группы. В центре три херувима (своего рода Троица): два, прижавшихся друг к другу головками, и один, подлетающий к ним. В правой части – два херувима, будто что-то один говорит другому на ухо. И в левой части херувим стремительно летит влево, и взгляд его направлен вниз к группе ангелов в дьяконских одеждах.

Персонажи этой части росписи составляют своеобразный хоровод по кругу купола. Многочисленные персонажи объединены в группы, в которых четко обозначены центры, расположенные по сторонам света.

Точно по центральной оси на восточном и западном склонах две основных группы персонажей. Главной является группа точно под Троицей. Все три персонажа, составляющие ядро этой группы выделены довольно яркими, плотными цветами одежд: синий, вишневый, красный и зеленый. К тому же облака под ними самые светлые, к ним примыкают слева один и справа два ангела. Центр группы – ангел, стоящий чуть выше остальных, его опущенные крылья и фигура развернуты прямо, лишь голова чуть склонена к левому плечу. Правой рукой он поддерживает концы зеленого гиматия, спускающегося с плеч, так что видно широкое золоченое оплечье с цветными камнями и жемчужной обнизью на вишневом далматике.

Перед ним коленопреклоненный ангел держит на малиновой подушке царские регалии: меч и корону. Правой рукой он протягивает скипетр. Эти регалии символы военной и административной составляющей царской власти. Древняя зубчатая корона – символ, утверждающий преемственность права по родству на престол царства Российского царя Михаила Федоровича.

Ангел в голубом гиматии и желтом хитоне держит венец; а соседний с ним ангел жестом рук указывает, кому надлежит передать венец. Интересна такая деталь; только этот ангел изображен в профиль, как Христос. Параллелью ему служит и повтор цвета одежд. Получается, что Бог Сын через своего ангела преподносит царский венец ангелу сына патриарха. Еще одно из подтверждений Божественного выбора.

Ангел в ярко-голубом архиерейском саккосе с розовой епатрахилью и палицей в левой руке держит митру, а правой принимает от ангела в светлом дьяконском облачении бирюзовый омофор и посох патриарха. Посох в навершии со змеями и красным бантом над белым с золотыми кистями сулком. Динамично развернутые влево от центра крылья этого ангела заключают композицию принятия царских и патриарших регалий.

Тема дьяконского служения развернута в группе из трех ангелов на оси север – юг. На северном конце в центре ангел в белом дьяконском стихаре. В правой руке золотое кадило, и оно дымится.левой рукой держит конец ораря. Складки одежд глубокие, передают переливчатость шелка. Слева ангел в бирюзовом стихаре обращен к центральному персонажу и держит на вытянутых руках розовый орарь. Предваряя композицию с вручением патриарших регалий, возможно, эта группа символизирует посвящение в первый духовный сан будущего патриарха. Три персонажа представляют последовательность действия с орарем. Первый ангел преподносит орарь, центральный уже накинул его на плечи и кадит кадиллом, третий по полной форме крестообразно перепоясан орарем и держит в руках подсвечник со свечой. Свеча обвита лентой и стоит в высоком серебряном подсвечнике. Цветовое решение одежд в этой группе строится на мягких полутонах. Центральный персонаж – служащий дьякон. Он молится, воздев очи к Троице.

На южном конце поперечной оси купола группа из двух ангелов в княжеских малиновых мантиях с горностаевым подбоем. Правый ангел в зеленом далматике с золотым оплечьем одет в малиновую мантию с рукавами, по краям которых широкая золотая кайма. Он на уровне пояса держит такую же малиновую подушку и правой рукой поддерживает лежащие на ней скипетр и державу. Держава, или сфера, изображается обычно в виде прозрачного шара с крестом наверху и является христианским символом верховной власти, власти над землей, символизирует царское величие. «Держава являлась

вещественным выражением не только власти, но и обязанности христианского царя заботиться о государстве в целом, а так же о подданных»¹⁰.

Ангел в желтом хитоне и малиновой мантии с горностаевой опушкой левой рукой поддерживает снизу подушечку с регалиями, а правая ладонь прижата к груди в жесте принятия благодати. По чину венчания на царство Михаил Федорович получил державу и скипетр одновременно, что характерно было для ритуала воцарения царя Федора Иоанновича. Новый царь, таким образом, декларировал не только наследственные права, но и ориентиры на правление последнего из Рюриковичей. Похоже, что в ангелах облаченных в мантии предстают царь Михаил и его соправитель «Великий Государь», поддерживающий царскую власть сына.

Изображение архангела Михаила точно находится на противоположном конце центральной оси купола. Он предстает перед взором входящего в трапезную из четверика. Архангелу Михаилу изначально был посвящен теплый храм, а при перестройке один из престолов трапезной. Он «яко Бог» изображен в образе воеводы небесных сил в воинских доспехах архистратига с огненным мечом победителя Сатаны. На Руси архангел Михаил был покровителем князей-воинов, символом воинской доблести и стойкости. Меч огнем опущен книзу, в левой руке у него зеленая хоругвь с равноконечным красным крестом, а древко завершено копьем. Где меч там должен быть и щит. Щит держит левой рукой ангел, слева от крыла архангела. Сзади архангела Михаила два ангела раскинули розовые крылья, осеняя фигуры двух крайних ангелов из сопровождения архангела. Эти крылья придают завершенность всей группе. Интересно отметить, что два крайних ангела: держащий щит и поднявший в молении руку вверх одеты в бирюзовые одежды такого же оттенка, как и хоругвь. Есть еще одна деталь в этой группе, которая явно имеет символическое значение. Это некий покров, средняя часть которого заполняет пространство за правым крылом архангела. Только на нем есть растительный узор: букет с яркой розой в центре. Он напоминает о декоре дворцовых росписей, усадебных портретов XVIII – начала XIX века и старообрядческих лубков, расписных шкафов, прялок, сундуков в крестьянском обиходе. В эпоху Александра I символика цветов была широко известна, к ней прибегали, составляя букеты, бутоньерки и гирлянды¹¹.

Слева от архангела Михаила сцена Благовещения. Опять главный персонаж развернут в фас, крылья опущены, а их высветленные верхушки приподнимаются по сторонам нимба. Ангел в ослепительно белом хитоне

¹⁰ Неборская С. И. К вопросу о сакральности верховной власти в России в XV–XVII веках // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Материалы науч. конф. 2000 / Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль». М., 2001. Вып. 4. С. 8.

¹¹ Великий букет означал «Токмо отечество мне мое нравится», разнообразие цветов от бутонов до раскрывшихся означало течение человеческой жизни. Роза – цветок Богородицы.

перепоясан накрест голубым орарем. Голова его слегка склонена влево, а взор направлен ввысь, к Троице. В правой приподнятой руке держит ветвь с тремя цветками белой лилии. В левой, опущенной вниз, держит зеркало – символ прямой связи с верховным божеством. Ветвь белой лилии прочитывается как благая весть о божественном выборе на царство Михаила Федоровича. Она такая же, как в иконах Благовещения Богоматери.

Рядом с ним ангел с воздетыми в молении руками почти касается лилий. Зерцало открывает божественную волю, а воздетые ввысь взоры и поднятые в молении руки ангела, знак принятия благой вести и готовности донести избраннику волю небес.

О чем эта благая весть? Как в житийной иконе следующее клеймо находится справа от архангела Михаила. В центре ангел в белых одеждах со светло-желтым гиматием. Он положил руку на спину коленопреклоненного белокурого мальчика в белой рубашке, руки которого перед грудью в жесте моления. Ангел перстом поднятой вверх руки указывает отроку на Троицу и крест-распятие. Слева ангел в розовой тунике с голубым гиматием, сложив руки накрест на груди, с мольбой смотрит на стоящего отрока. Мальчик – единственный персонаж, не имеющий нимба и крыльев.

Эта аллегория настолько прозрачна, что сразу вызывает в памяти события избрания на царство отрока Михаила. Ангел указывает на мученический крест, как на судьбу, ведь шестнадцатилетнему отроку предстояло принять правление страной, разоренной войной и смутой.

Одним из первых актов Михаил Федорович учредил придворное празднество в честь иконы Богоматери Федоровской, приравненное к Благовещению¹².

Практически все одежды на ангелах из церковного или царского обихода: дьяконские стихари, орарь, архиерейский саккос, палица и епахрахиль; княжеская мантия, подбитая горностаем, белая длинная с подпояской рубаха мальчика.

Атрибуты церковные: хоругвь, архиерейский посох со змеями в навершии, сулок, свеча с серебряным подсвечником, кадило, митра, зеркало; царские: держава, скипетр, корона, меч. Щит, хотя и принадлежность архангела Михаила, но совпадает по форме с земным, в отличие от его огненного меча.

Крылья – легкость, воздушность – атрибут небожителей. Верхушки крыльев высветлены, тогда как основная часть крыльев затенена, уплотнена, и они как бы охватывают каждую фигуру. Разворот крыльев подчеркивает

¹² На церемонию приглашения на царство Михаила Федоровича костромское духовенство пришло в Ипатьевский монастырь с чудотворными иконами. Местная святыня чудотворная икона Богоматери Федоровской стала покровительницей рода Романовых.

смысловую связь ангела с соседним персонажем. Центральные персонажи в группах выделены развернутыми в фас крыльями (Архангел Михаил и царь Михаил; ангел с кадилом и ангел с лилией).

Киноварно-красный плащ Михаила, огненный меч выделяют его из хоровода персонажей, ритмически перекликаясь с ярким гиматием ангела с символами власти. В группе царь-патриарх символы земной власти, а у архангела Михаила огненный меч и серебряный щит – символы защиты, покровительства небесного воеводы и его воинства земной власти.

Таким образом, многосложная композиция росписи купола в символических образах повествует о начале династии Романовых и связи их с землей костромской.

В процессе реставрации росписи купола была открыта авторская подпись художника: «Н. И. Баженов. 1914 год». Николай Иванович Баженов из семьи потомственных иконописцев посада Большие Соли. Известно, что его кисти принадлежали росписи в ряде храмов Ярославской и Костромской губерний. Чаще всего ему приходилось поновлять утратившие цельность клеевые росписи. Поновлял он их масляной живописью, технологией и секретами которой применительно к стенному письму владел в полной мере.

В следующем 1915 году на средства нерехтского купца Е. И. Сыромятникова он поновил чудотворный образ Богоматери Владимирской¹³.

Творческий почерк Н. И. Баженова отличается свободой лепки форм и уверенным рисунком. Мазки корпусные, тянутые, лежат по форме. Золото одежд везде писано желтой краской. Автор знал, что подлинное золочение часто темнеет и выглядит плоско на фоне объемной живописной трактовки образов.

Итак, купол расписан на сюжет, приоткрывающий божественную предопределенность событий земных. Иконография Новозаветной Троицы на первый взгляд традиционна. Это сопрестоліе. Но выбор ее для данного замысла неслучаен. Напрашивается параллель с сопрестоліем сына и отца Михаила Федоровича и Федора Никитича. Есть несколько деталей, которые привнесены в композицию в связи с символикой соправительства. Сфера, по сторонам которой сидят Отец и Сын, являет собой символ Вселенной. А утвержденная над ней Скрижаль Завета – закон Божий, положенный в основу власти. И то, что Бог Сын положил руку на сферу, а Саваоф именованно благословляет, в нашем контексте прочитывается так: правление страной получил сын, а благословение их и дела духовные у его отца. Херувимы с разным направлением взглядов подтверждают разделение власти: один смотрит в небо, его удел дела духовные, другой – вниз на землю, это забота государя. Почему только над головой Бога Отца надпись: ГДЬ САВАОФЪ? И почему нет монограммы

¹³ Демидов С. В. О Владимирских иконах Богоматери в г. Нерехте // Материалы IV Григоровских чтений. Кострома, 1994. С. 9–12.

над головой Христа? Реставраторы не обнаружили ее следов. Не исключено, что она исчезла при покрасках, шпаклёвках, выравнивавших поверхность перед очередной окраской.

Работа на сферической поверхности требует от художника учета ряда обстоятельств, оптических поправок. Троица Новозаветная находится в самой высокой части купола, над всеми предстоящими, и мастер окружил ее светом, клубами облаков. Такое высветление вокруг Троицы важно не только по смыслу, но еще и потому, что вглубь купола естественный свет почти не доходит. Только от зажженного паникадила центр освещается в полной мере, что усиливает эффект сияния, исходящего от Троицы.

Зритель должен перемещаться по кругу, чтобы в полной мере «прочитать» всю программу росписи. Фигуры ангелов по окружности купола воспринимаются как стоящие в полный рост. Художник учел, что тень от развитого карниза в основании купола прикрывает край росписи, и потому приподнял фигуры, поставив их на облака. При этом он у края сильно затемнил небеса, облака снизу притенил, высветлив их только сверху. Такое распределение света придает облакам весомость, плотность, способность держать далеко не бесплотные фигуры. Глубокие тени отделяют облака друг от друга, а в освещенной части они переливаются разными оттенками розоватых тонов – отсветов божественного света, что исходит от Троицы.

Выше голов ангелов облака решены чисто живописными приемами. Это цветная, с множеством оттенков, плывущая масса, местами уплотненная тенью и разрываемая просветами. В этой подвижности воздушных масс есть жизненная энергия, которую подчеркивают погруженные в нее, порхающие херувимы и ангелы около Троицы. Набегающие облака, скрывающие часть фигур ангелов, придают пространству глубину, и Троица как бы отодвигается вглубь второго неба.

Композиция отлично продумана как в целом, так и в деталях, цветовой и линейный ритм увязывает всю многофигурную картину в целостное и полное жизненное разнообразие зрелище.

Художник свободно владеет приемами монументальной живописи, силуэты фигур, их взаимосвязь легко читается, тогда как эмоции на лицах не столь существенны, важнее повороты головы, направление взглядов и, конечно, цветовой ритм. Художник ценит звучность открытых цветов: ярко-красного, глубокого синего, изумрудно-зеленого, золотисто-желтого. И все это полнозвучие цвета усмиряется множеством оттенков и покоем белого. Художник свободно владеет письмом складок, драпировок, умело выявляет ими пластику тел, характер движения.

Ему близка стихия орнамента. Он превращает в декоративный узор череду облаков – подножий, цвета одежд, крыльев ангелов. Букет роз на ткани, что видна под крылом архангела Михаила – единственный элемент чистого

орнамента, который напоминает любимые искусством XVIII века цветочные композиции с красной розой в центре, с симметрией в их построении. Этот мотив с середины XIX века стал излюбленным в крестьянских росписях по дереву. Он, своеобразный маркер, определяющий принадлежность художника к ремесленному посаду, культура которого на стыке профессиональной городской и корневой крестьянской.

В большей части храмов Нерехты и уезда стенное письмо выполняли выходцы из села Большие Соли, представители известных семей художников Демидовых, Соколовых, Казаковых, Баженовых. Отличительной чертой мастеров этого центра было использование в росписи гравюр и репродукций картин европейских и отечественных академических мастеров на библейские сюжеты. Они часто повторяли сюжеты стеного письма В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, образы М. А. Врубеля. Роспись они заключали в пышные рамы, сложного плетения растительных элементов, исполненных в технике гризайли. Купольные росписи не отличались по сюжетам от росписей сомкнутых сводов. Обычно мастера, возобновлявшие росписи, указывали в особых клеймах имена заказчиков, исполнителей росписи и характер выполненной работы: «возобновил», «поновил». В данном случае Н. Баженов, хотя и оставил свой автограф, но не уточнил, что именно было им сделано. Это позволяет считать, что он реализовывал свою программу, и является автором этого произведения монументальной живописи.



Н. И. Баженов. Роспись купола Владимирской церкви г. Нерехты. 1914 г.



Н. И. Баженов. Архангел Михаил. Фрагмент

Н. И. Баженов. Ангел вручает омофор и посох. Фрагмент



**ИКОНОСТАС ЦЕРКВИ ИОАННА БОГОСЛОВА
В ИПАТЬЕВСКОЙ СЛОБОДЕ
(ПО ПЕРЕПИСНЫМ КНИГАМ ИПАТЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ
1701 ГОДА)**

Церковь Иоанна Богослова памятник архитектуры последней четверти XVII века. Расположена близ Ипатьевского монастыря в слободе, где испокон селились монастырские служебники и бобыли¹. По Сотной грамоте 7068 (1560) года «за монастырем двory монастырские же нетяглые, а в них живут протопоп и дьякон, да слуги и всякие мастеровые люди и рыболове и перевошники, а с тяглыми людми, с посадцкими, тягла не тянут ни которые. И всех дворов 152»². Сотная не упоминает о церкви в слободе, хотя известно, что в 1552 году деревянный храм уже был и потому упомянуты двory попа и дьякона. Богословская слобода быстро разрасталась и в 7136 (1628) году «у церкви 3 двора поповых, двор дьяконов, 37 слуг монастырских, 53 двора непахотных крестьян, 84 двора работных монастырских людей, 105 дворов пахотных крестьян, 47 дворов бобыльских»³.

В начале XVII века в Костроме большинство церквей стояло парами: летняя холодная и зимняя теплая с трапезой. В Ипатьевской слободе в 1628 году записана «церковь деревяна верх во имя Иоанна Богослова. А в церкви образы местные, и свечи, и книги, и ризы, и колокола, и всякое церковное строенье мирское приходных людей»⁴. Когда была рядом выстроена Никольская церковь, документальных свидетельств нет. Церкви ветшали, горели, вычинялись и строились заново. Некоторые упоминания в разных источниках позволяют пунктиром восстановить их историю.

В 1678 году в Богословской слободе записана только «церковь Николая чудотворца деревянная трапеза, а в церкви иконы и книги и свечи местные и колокола и всякая церковная утварь все мирское строение»⁵. Очевидно, к этому году Богословская церковь сгорела. В 1681–1686 годах на ее месте построили каменный храм «радением и заводом бывшим архимандритом Антонием и слугами и служебниками и слобожаны и мысовыми и со всеми приходскими людми»⁶. В документе приведено описание новоооруженной церкви. «Храм с трапезою, а над входом, что ходят в трапезу, колокольня каменная круглая об одной главе обита черепицею, а на главе крест железной корсунской с чашками золочен местами»⁷.

¹ Памятники архитектуры Костромской области. Вып. 1. Ч. 3. Кострома, 1998. С. 41–47.

² Холмогоровы. Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отд. 3. Вып. 5. М., 1912. С. 161.

³ Материалы для истории Костромской епархии. Кострома, 1908. С. 55.

⁴ Писцовая книга г. Костромы 1628/29–1629/30. Кострома, 2004. Л. 679, об.

⁵ Холмогоровы. С. 56.

⁶ Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. М., 1982. С. 71.

⁷ Переписная книга церковной утвари Ипатьевского монастыря. 1701 г. // РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Ч. 1, е/х 34. Л. 489, об.

В описи 1701 года уже нет упоминания о деревянной Никольской церкви. Придел во имя этого святого появится в каменном храме только в 1709 году⁸.

Монастырь, как состоятельный вотчинник, принимал активное участие в строительстве каменного храма, однако имущество церковное все числится за приходскими людьми. В Переписной книге церковной утвари Костромского Ипатьевского монастыря за 1703 год описаны иконы в иконостасе, в алтаре и на аналоях Богословской церкви. На столбах и стенах размещены иконы из четырехъярусного иконостаса. «Да в церкви же у западных стены старые 13 икон деисусных апостолов, да царские двери и столбцы обветшали. У южных стены 13 икон праздничных, у северной стены образ Знамени Пресвятой Богородицы да 14 икон пророческих старобывшие церкви»⁹. Похоже, что иконостас из Никольского храма разобрали после завершения строительства каменной церкви, так как предполагали восстановить престол в трапезной.

Опись 1703 года дает возможность схематично воссоздать облик иконостаса 1687 года. По сохранившимся иконам можно представить стиль письма, особенности состава поклонного ряда, продиктованные заказчиками. И уникальный случай в них нашли отражение проблемы развития искусства, волновавшие самих иконописцев¹⁰.

Опись подробно перечисляет, с указанием местоположения, иконы местного ряда, а также все имеющиеся на них оклады, венчики и прочие украшения из серебра, вставки камней. Чиновые же иконы перечислены лишь по количеству в каждом ярусе: над местными образами 17 икон деисуса, в центре образ Всемилоственного Спаса, в праздничном ряду 15 икон, в пророческом 17, в праотеческом тоже 17, а в центре Господь Саваоф. Над праотеческим рядом тридцать пять херувимов и серафимов резных, позолоченных и посеребренных. «Меж деисусов и праздников и пророков и праотцев столбцы резные витые посеребрены, репы золочены»¹¹.

Размещение деисуса над местным рядом следует дониконовской традиции, повторяя схему иконостаса Троицкого собора до его реконструкции в 1758 году. Только по сторонам от царских врат уже стоят Спас и Богоматерь в соответствии с нормами, установленными с середины XVII века.

Опись по традиции начинается с описания царских дверей. Сами двери, сени и столбцы резные, позолочены. Над ними четыре шестилистные

⁸ Материалы для истории Костромской епархии. С. 59.

⁹ Переписная книга... 1701 г. Л. 493, об.

¹⁰ В 1755 году в церкви велись работы по обновлению иконостаса: иконы «починивал и поновлял» В. Н. Вошин. (1691 – после 1759). В 1884–85 годах в церкви был установлен иконостас «новейшего устройства», в который вошла часть икон из местного ряда иконостаса 1687 года

¹¹ Переписная книга ... 1701 г. Л. 493.

иконы: Богоматерь Владимирская, Иоанн Богослов, Иоанн Златоуст и семь отроков эфесских. На сени в центре образ Троицы со створами, на которых писаны двенадцатые праздники.

В местном ряду справа от царских врат три иконы: Вседержитель с припадающими Иоанном Богословом и Дмитрием Солунским, Иоанн Богослов в житии и Воскресение Христово, а те «образы во иконостасех резных и с пленгирам золоченых. На тумбах гладких писаны красками в углах травы золочены, в средние места штигранные вызолочены флямы, кругом тумб окладено серебром и золотом»¹².

На южной двери писан Благоразумный разбойник, а над дверьми образ Иоанна Богослова. За южной дверью образ Богоматери Федоровской в меру чудотворного образа... «у образа иконостас резной белой не золочен», затем образ Николы чудотворца в житии, третий образ «св. муч. Антипы на малой доске, а около житие... У образа киот расписана красками с золотом и серебром. На киоте сень, на ней писано Отечество в силах»¹³. Образ Троицы завершает композицию из четырех икон.

Слева от царских дверей – Богоматерь Одигитрия (Смоленская), Рождество Христово, Иоанн Предтеча в житии.

«У местных образов иконостасы резные не золочены и тумбы гладкие не золочены ж»¹⁴.

«На северной двери образ Архидьякона Стефана да благоразумного разбойника. Над дверью образ, на нём писано 20 мест праздники господские и богородицины. По стороне северных дверей образ Богородицы Печерской, сидящей на престоле, в молении апостола Филиппа и св. мученика Ипатия (образ старописьменной), Образ Троицы во облаке, перед ним в молении образы Иоанна Богослова и Николы Чудотворца... А те образы в киоте деревянном. На киоте сень, а на сени писано Отечество да Знамение пресв. Богородицы».

В местном ряду иконы разного времени создания и разные по размеру: Федоровская мерой в чудотворный образ, Антипа на малой доске, но в киоте. Возможно, образы Николы в житии и Троицы вместе по высоте равнялись двум предыдущим.

На южной стороне им соответствуют два образа. В поклонный ряд включены иконы, имеющие особое значение для прихожан, как жителей Костромы и как крестьян Ипатьевского монастыря. Богоматерь Федоровская с 1613 года стала главной святыней города и покровительницей рода Романовых. Поскольку благословение на царство Михаила Федоровича

¹² Переписная книга ... 1701 г. Л. 490, об.

¹³ Там же. Л. 491.

¹⁴ Там же. Л. 492.

происходило в стенах Ипатьевской обители, то в храмах, приписанных к монастырю, должен был находиться список с чудотворной иконы Богоматери Федоровской.

Николе Чудотворцу был посвящен главный престол теплой церкви, а небольшой образ святого в житии могли переносить на зиму в Никольскую церковь. Никола также изображен в молении Троице вместе с Иоанном Богословом. Очень распространенная редакция предстояния облачной Троице разных святых¹⁵.

Выделение этих икон, в известной степени, связано с характером жизни прихожан. Многие жители слободы кормились от своего ремесла, «отходя в Москву и другие городы». Частые поездки по торговым и монастырским делам всегда были сопряжены с риском, потому молились о добром пути Богоматери Одигитрии (Путеводительнице) и Николе скорому помощнику, спасителю на водах рыбаков и перевозчиков, «мысовых» на чьи средства возводилась церковь.

В храме было несколько икон Одигитрии (Смоленской), опись упоминает еще о трех образах: один в составе местного ряда, другой за левым столбом (на западной грани) с пометкой о ветхости его венца и цаты, что подтверждает его древность, третий на горнем месте: образ со створами, на которых изображены праздники и молящиеся. Два первых из местного ряда иконостасов, а третий, вероятно, вкладной, на престольный¹⁶.

К освящению храма в 1687 году иконостас был уже установлен. Косвенное свидетельство тому вкладная надпись на иконе Вседержителя с принадлежащими: «Лета 7195 году марта в 24 день написася сий образ шаровным писмены Великого архиерея к церкви святого Иоанна Богослова что выпаккой слободе по вере и по обещанию Димитрия Флорова сына а по прозванию Зябликова»¹⁷. В молении перед Спасом (Великим архиереем) коленопреклоненные Иоанн Богослов и Дмитриий Солунский, патрональный святой заказчика. Можно предположить о значительности вклада Дмитрия Зябликова в строительство или украшение храма, что дало ему право на поклоне иметь своего святого покровителя. Как следует из анализа иконы и сравнения ее с известными трудами Гурия Никитина, в создании этого образа он принимал участие¹⁸. Качество живописи икон местного ряда позволяет предположить, что весь иконостас был выполнен артелью великого мастера, за год до этого завершившего роспись Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

¹⁵ Костромская икона / авт.-сост. Н. Комашко, С. Каткова. – М., 2004. Илл. 78, 79. Кат. С. 492.

¹⁶ В трапезе над входом в четверик стенным письмом писан Спас с молящимися, а по сторонам от него находились иконы Богоматерь Одигитрия и Никола Чудотворец в житии.

¹⁷ Костромская икона. Илл. 206, 207. С. 539.

¹⁸ Каткова С. Века и судьбы. Кострома, 2001. С. 136–152.

Попытка уяснить, кто таков Д. Ф. Зябликов и что связывает его с этим храмом, дала следующий результат. В Синодике Богословской церкви записан «род Ивана Стефанова Озябликова Богословской слободы торгового человека»¹⁹. Список имен умерших родственников насчитывает более 70 человек, последним записан наш заказчик, отец которого Фрол десятый перед ним. У родоначальника и основателя торгового дела Зябликовых Ивана Стефанова (в 1655 году числится крестьянином Ипатьевского монастыря) патрональным святым вполне мог быть Иоанн Богослов. Это дает основание предполагать, что Дмитрий в память и о нем тоже заказал образ Великого архиерея.

Из названных описью икон кроме упомянутого «Великого архиерея» сохранились «Иоанн Богослов с житием», «Рождество Христово», «Иоанн Предтеча в житии». Все они прошли полную реставрацию и представляют значительный интерес для характеристики костромской иконописи третьей четверти XVII века.

Храмовый образ «Иоанн Богослов с Прохором на острове Патмос с житием Иоанна и сказанием о гусаре»²⁰ мог быть написан для деревянной церкви, рубленной еще в 1552 году. Есть сведения, что в 1678 году церковь сгорела, но спасли храмовый образ. Во вновь отстроенной каменной церкви икона заняла место в иконостасе справа от царских врат, сразу за образом Вседержителя. Для нового иконостаса икона оказалась мала, ее надставили снизу, спилив нижнее поле. Горизонтальная доска дала возможность продолжить житие святого клеймами «Хождений Иоанна Богослова», точнее историей покровительства святого мальчику гусарю в его желании освоить иконописное мастерство.

Древний образ по иконографии повторяет икону того же сюжета из мастерской круга Дионисия, хотя имеет и некоторые отличия²¹.

Живопись храмовой иконы в изначальном варианте продолжает традиции столичного иконописания XVI века, в клеймах «легенды о гусаре» она тоже в русле передовых поисков новых путей русского искусства.

Авторы икон «Рождество Христово» и «Иоанн Предтеча с житием» явно ориентировались по цвету и стилистике письма на древний храмовый образ, хотя к этому времени уже изрядно потемневший. Но иконописцы умели осветлять олифу, хотя это не было раскрытием в той степени, к которой нас приучила современная реставрационная практика.

Стоявшая слева от царских врат икона «Богоматерь Одигитрия (Смоленская)» после закрытия храма попала в церковь Воскресения на Дебре, где

¹⁹ ГАКО. Ф. 558. Оп. 2, е/х 572. Л. 29, об.

²⁰ Костромская икона. Илл. 16, 190–195. С. 470.

²¹ См. подробности в статье «Икона Иоанн Богослов с Прохором на о. Патмос, с житием и Сказанием о гусаре» настоящего сборника.

стояла на северной галерее. При возобновлении службы в Богоявленском соборе икону перенесли туда²². Реставрационное раскрытие подтвердило принадлежность образа кисти известного костромского иконописца Василия Никитина Вощина (1691 – ок. 1760). Икона «возобновлена» в 1755 году Василием Никитиным Вощиным. Однако при реставрации нижележащего красочного слоя не найдено, левкас везде однородный, новый. Вощин при замене иконостаса в 1755 году прописал все иконы местного ряда и возможно им были написаны и другие иконы из верхних ярусов. Иконостас еще раз меняли в XIX веке и вновь прописывали иконы и заменяли изветшавшие. Видимо, Вощин с древнего сильно разрушенного образа сделал «снимок» (прорись) и потом по выравненной, спемзованной доске повторил образ Одигитрии. В то же время на иконе «Великий архиерей» В. Вощин в надписи пишет, что «поновил», то есть он четко различает исполнение: «возобновил» – написал заново с использованием прориси, «поновил» – прописал изображение в границах графы.

Анализ состава местного ряда выявляет влияние на его формирование нескольких факторов, из которых воздействие Ипатьевского монастыря, хозяина слободы, самое существенное. Иконостас пятиярусный, над праотеческим рядом, как в иконостасе Троицкого собора Ипатьевского монастыря, ряд резных херувимов и серафимов²³.

Образ Троицы часто сопровождает храмовый образ в церквях, приписанных Ипатьевскому монастырю. В Богословской церкви Троице предстоит святые Иоанн Богослов и Николай Чудотворец, во имя которых в XVI веке были освящены главные престолы слободских храмов. Отдельно образ Троицы установлен на сени над царскими воротами и еще в группе икон за южными алтарными дверями. Главный монастырский образ фланкирует местный ряд и освящает его центральную часть.

Прямая связь с Ипатьевской легендой у образа «Богоматерь Печерская с предстоящими апостолом Филиппом и смч. Ипатием». Название Богородичного образа особенно важно, так как уточняет иконографию икон, в других описях названных «Воплощение». Это единственный образ из местного ряда названный «старописьменным». Возможно, он, как и храмовый, был из деревянного храма, и на момент составления описи ещё не был поновлен.

На стенах и столбах храма в 1703 году были иконы из иконостаса «старобывшие церкви», некоторые «ветхие» и «старописьменные», то есть это иконостас деревянной церкви Иоанна Богослова. Среди размещенных по столбам местных икон «Никола Чудотворец в киоте деревянном, сень и поля резная и в середине сени крест резной», скорее всего, является храмовым образом²⁴.

²² Костромская икона. Кат. № 225.

²³ Каткова С. С. Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря. М., 2014.

²⁴ Переписная книга ... 1701. Л. 493, об.

За храмовым образом Иоанна Богослова справа, как в Троицком соборе стояла икона «Воскресение Христово». Слева от царских врат за иконой Одигитрии образ «Рождество Христово»²⁵ очень подробной иконографии, получившей распространение во второй половине XVII века в иконописи Верхневолжья под влиянием гравюр кунштовых европейских Библий. При этом в костромских памятниках складывается система распределения сюжетов в три вертикальных части. Границы сюжетов обозначены золотистыми горками с кустиками трав и архитектурой палат с высокими колоннами, балюстрадами. Горки настолько испещрены ярко-желтыми кремешками с белильными светами, что создают эффект солнечного свечения. Рождество Христово – настоящий праздник света.

Рядом с иконой Рождества стоял образ Иоанна Предтечи с житием²⁶. Сцены жизненного пути Иоанна заполняют все пространство фона от нижнего поля до раскинутых рук святого, сюжеты выделены архитектурой палат, темницы, пейзажем пустыни. Образ Иоанна Предтечи с житием иконографически близок к тому, что был создан В. Н. Воиным для троицкого иконостаса в 1757 году²⁷.

Похоже, что в 1703 году работы по украшению иконостаса церкви Иоанна Богослова еще продолжались, оттого декор слева от царских врат еще не золочен и тумбы тоже не золочены и травами не расписаны. Полностью успели украсить лишь ту часть, где находился храмовый образ, однако иконы местного ряда иконостаса уже украшены серебряными венчиками и окладами.

Возросший интерес исследователей древнерусского искусства к иконостасам городских, сельских храмов есть закономерный этап в изучении особенностей местной иконописи. Как правило, создание иконостаса привязано к дате окончания строительства, освящения храма. И даже если происходила реконструкция или замена всего иконостаса, сведения об этом удается добыть в документах церкви или консистории. В составе местного ряда новых иконостасов почти всегда сохраняли древний храмовый образ. Если новое окно было больше, то икону надставляли или вкладывали в специально заказанную раму. Порой почитаемые иконы ставили в специальные предалтарные киоты, устанавливали иконы из «старобывшие» церкви на заворотах нового иконостаса.

Изучение конкретных памятников в регионах дает основание утверждать, что прихожане и монастырские власти не спешили следовать предписаниям сверху в деле переустройства существующих иконостасов, даже в части постановки по сторонам царских врат икон Спаса и Богоматери,

²⁵ Костромская икона. С. 537. Илл. 200, 201.

²⁶ Там же. С. 536. Илл. 196.

²⁷ Каткова С. Века и судьбы. С. 108–120.

не говоря уже о более кардинальных перестановках и дополнениях. Мне приходилось встречать такое компромиссное решение, когда на столбики царских врат вешали небольшие иконки Спаса и Богоматери, а справа от врат, по старой традиции, стоял храмовый образ. Даже когда обстоятельства вынуждали делать новый иконостас, не спешили отказываться от привычных форм и традиционных правил.

Монастырские и церковные описи позволяют с известной долей точности фиксировать нахождение иконы в храме на определенную дату. Изучение описей дает возможность воссоздать не только схему размещения икон, но и программу поклонного ряда, выяснить влияние на нее вотчинника или вкладчиков, заказавших иконостас. И, наконец, такие датированные, привязанные к определенному месту бытования памятники дают образцовый материал для изучения региональной художественной традиции. Материалы изучения иконных ансамблей Троицкого собора Ипатьевского монастыря и церкви Воскресения на Дебре послужили основой для определения стилистики костромской иконописи середины XVII – середины XVIII веков.

**Схема иконостаса церкви Иоанна Богослова
по описи 1703 года**

35 херувимов и серафимов											
Праотцы 8 икон			Саваоф			Праотцы 8 икон					
Пророки 8 икон			Богоматерь			Пророки 8 икон					
Праздники 15 икон											
Деисус 8 икон		Спас				Деисус 8 икон					
1а	А	Иоанн Предтеча с житием	Рождество Христово	Богоматерь Смоленская	1 2	Вседержитель с припадающими	Иоанн Богослов с житием	Воскресение Христово	Б	16	
2а	Сев. двери Архидькон Стефан и Благораз. разбойник				3 4					Юж. двери. Благораз. разбойник	26
					5						36
					Царские врата						46

А. Над северной дверью: Икона 20 праздников Господских и Богородичных.

Б. Над южной дверью: Икона Иоанн Богослов.

1. Икона Богоматерь Владимирская.
2. Икона Иоанн Богослов.
3. Икона Иоанн Златоуст.
4. Икона Семь отроков эфесских.
5. На сени. Икона Троица с 12 праздниками на затворах.
 - 1а. Икона Троица во облаке. Перед ней в молении Иоанн Богослов и Никола Чудотворец.
 - 2а. Икона Богоматерь Печёрская. Перед ней в молении ап. Филипп и свмч. Ипатий.
- 1б. Икона Богоматерь Фёдоровская
- 2б. Икона Свмч. Антипа, в киоте.
- 3б. Икона Никола Чудотворец в житие.
- 4б. Икона Троица.

Церковь Иоанна Богослова г. Костромы
Фотография В. Кларка. Нач. XX в. КМЗ КОК 7852



ИКОНА ИОАНН БОГОСЛОВ С ПРОХОРОМ НА О. ПАТМОС, С ЖИТИЕМ И СКАЗАНИЕМ О ГУСАРЕ

Каменная церковь Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе была построена в 1681–1687 годах на месте деревянной церкви, известной еще с середины XVI века¹.

Для местного ряда нового иконостаса были написаны образы Спаса Вседержителя с припадающими Иоанном Богословом и Св. Димитрием Солунским, Рождество Христово, Иоанн Предтеча с житием. Все они одного размера в высоту и, судя по стилю письма, выполнены одновременно разными мастерами одной артели костромских иконописцев. Чтобы старый храмовый образ «Иоанн Богослов в житии» из деревянной церкви соответствовал по высоте новому окну в иконостасе, его дополнили снизу поперечной доской и на ней написали семь клейм Сказания о гусаре. Автор этих клейм прописал весь образ, чтобы он составлял единое целое с древней частью².

¹ Церковь Иоанна Богослова в Ипатской слободе // ПАКО. Вып. 1. Ч. 3. Кострома, 1998. С. 41–47; Костромская десятина. 1628–1710, 1722–1746 гг.

² Память Иоанна Богослова 26 сентября. Молить об изучении иконного писания. «Сказание, коим святым каковыя благодати исцеления от Бога даны, и когда памяти их» // Русский архив. 1863. С. 41.

Икона Иоанн Богослов с Прохором на Патмосе, с житием и Сказанием о гусаре. Д., темпера. 146x110,5. КМЗ КОК 19858. Сер. XVI в.; Сказание 1685 г. Реставрирована в МОСНРИМ в 1977–1980 гг. Бригада И. И. Омельченко.

Клейма жития Иоанна Богослова:

1. Апостолы вынимают жребий в Гефсимании.
2. Иоанн и Прохор на корабле во время бури.
3. Прохор помогает Иоанну выйти на берег Эфеса после кораблекрушения.
4. Иоанн и Прохор работают в бане.
5. Побиение Иоанна Романой
6. Воскрешение сына жреца, удушенного бесом в бане.
7. Диоскорид умоляет исцелить его сына.
8. Явление Христа Иоанну. Исцеление сына Диоскорида.
9. Крещение эфесцев.
10. Обличение жрецов Диониса.
11. Исцеление прокаженного.
12. Побиение Иоанна жрецами Диониса.
13. Исцеление «огнем жгомого».
14. Заклинание беса.
15. Освобождение юношей, предназначенных в жертву бесу-волку.
16. Погребение Иоанна.

Клейма Сказания о гусаре.

17. Явление Иоанна Богослова мальчику-гусарю; Иоанн пишет грамоту иконописцу Хинарию.
18. Иоанн отправляет гусаря к иконописцу.

В 1703 году образ в иконостасе стоял сразу после иконы Вседержителя против правого крылоса. А «на образе венец прорезной серебряной с ви-нифтью золочен, у того образа в привесе. <...> Прохора ученика его венец серебряной резной золоченой, да малых 38 венчиков на житии серебряны позолочены, около образа Иоанна Богослова на полях оклад серебряной ба-семной гладкой золочен, горы и облака серебряныя басемныя золочены, а около чудес на полях оклад серебряной басемной»³.

Упоминание о 38 венчиках дает основание считать, что образ был уже дополнен Сказанием о гусаре, так как только вместе с ним насчитывается столько венчиков. Неисключено, что венчики на чудеса и оклад были так-же дополнением к окладу и венчикам старого образа. Таким образом, жи-вопись храмового образа состоит из двух частей, по времени разделенных более чем на столетие.

Первая часть середины XVI века иконографически следует за извест-ной иконой того же содержания круга Дионисия⁴. При этом существенно отличается колорит, сочетающий медово-золотистые охры и красные, что составляет тот специфически жаркий колорит иконописи первой половины XVI века. Изменения коснулись не только колорита, но и пропорций фи-гур, несколько опростился их облик, жесты, и в сценах стало больше быт-овой наблюдательности: крещение эфесцев напоминает привычное купание у крутого волжского берега, задушенный бесом в бане отрок лежит как изнемогший от парной.

Известно, что для письма икон иконостаса Троицкого собора, выстро-енного в 1552 году на средства бояр Годуновых, привлекали столичных мастеров. Находившийся под патронатом Ипатьевского монастыря приход-ской храм Иоанна Богослова, возможно, в XVI веке тоже был украшен ико-нами работы московских мастеров. Высокое положение при царском дворе позволяло боярину Дмитрию Ивановичу Годунову заказывать иконы в цар-ских мастерских. Трудно сказать, были ли в XVI веке в Костроме иконники, мастерством и талантом не уступавшие столичным мастерам.

19 Иоанн обучает гусаря писать свой образ.

20. Хинарь приносит царю образ, написанный гусарем.

21. Хинарь и гусарь пишут орлов стенным письмом в царских палатах.

22. Испытание мастерства.

23. Поставление иконы в церкви. // Костромская икона. С. 470.

³ Холмогоровы. Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отд. 3. Вып. 5. М., 1912. С. 56.

⁴ Круг Дионисия. Иоанн Богослов с Прохором на острове Патмосе с житием. Нач. XVI в. Д., темпера. 138x98. ГТГ. Инв. № 20874.

Иконы на этот сюжет есть еще в собраниях Вологодского и Новгородского музеев: ВОКМ икона нач. XVI в. 130x104, из ц. Иоанна Богослова Тошенского района близ Вологды. Рестав-рирована в ГЦХРМ С. Ямщиков. № 115074; Новгородский МЗ. Икона XVII в. Из Большесоль-ской цер. Кирилловского уезда Новгород. губ. 155x120 (Каталог музея. Л., 1963. С. 15).

В соседних с монастырем селах, принадлежавших патриаршему Чудову монастырю, в начале XVII века жили иконописцы, но были ли они в середине XVI века утверждать невозможно. Согласно описи Ипатьевского монастыря 1595 года большую часть иконного собрания монастыря составляли иконы «годуновского данья», но значительное число было монастырских. Кто-то их писал? Сведений об иконописных мастерских в монастыре нет, но о приезде московских стенописцев сведения имеются. Ясно, что не на пустом месте возникли в Костроме в XVII веке артели стенописцев, иконописцев, имевших высокий уровень мастерства.

Рассмотрим особенности письма нашего образа и в чем расхождения с иконографическим образцом. В иконе круга Дионисия пропорции вытянуты по вертикали в пропорции 1х1,3, тогда как в нашей иконе средник фактически повторяет пропорции клейма. Высота равна трем клеймам в высоту, ширина тоже трем клеймам в ширину. Размер клейма 24х19.

Пропорции доски, приближаясь к квадрату, продиктовали новую компоновку фигур средника: произошло смещение фигур влево, что уменьшило расстояние между Иоанном и Богом. Фигура Иоанна крупная, грузноватая; разворот ее в пространстве усложнен: правое плечо выдвинуто на зрителя, а не развернуто в плоскости доски. Голова повернута назад и вверх к небесному сектору. Локоть правой, поднятой вверх руки поставлен на колено, жест руки, предупреждающий, призывающий ко вниманию, требующий тишины.левой рукой Иоанн придерживает вертикально стоящее на табурете евангелие. Его геометрия, подчеркнутая красным обрезом, наиболее четкая и вырывается из всего окружения. Именно на ней автор сосредоточил внимание, показывая, что евангелие уже написано. И теперь Иоанн диктует Прохору Апокалипсис, последнее откровение Господа о судьбе мира. Не потому ли черный зев пещеры так акцентирован, а фигура Прохора, как в кокон, плотно завернута в красный гиматий и четко читается на черном фоне.

Стопка белой бумаги в руках Прохора – геометрически четкий квадрат, резко контрастирует со всем окружением. Получается, что автору было важно выделить евангелие в руках Иоанна и лист записываемого Откровения.

Между Иоанном и Прохором стоит рабочий столик с двумя чернильницами и рожком-песочницей. Эти принадлежности обычны для ремесла писца, но то, что здесь две чернильницы, свидетельствует о предусмотрительности, запасливости, чтобы недостаток чернил не помешал успеть записать все услышанное от Господа.

Табуреты, стол очень массивны, крупный асист (инокоп) прочерчивает их острыми диагональными линиями.

Рисунок складок плаща Иоанна жестко геометризирован. Концы плаща спускаются по спине, словно отброшенные порывом ветра, что соответствует

резкому, стремительному повороту головы Иоанна назад и вверх. Самые яркие блики света на складках синего хитона Иоанна. Они соседствуют с графикой линий притенений. Из-под прозрачно положенных красок контурный рисунок просвечивает, создавая мягкую полутень. На гиматии Прохора рисунок складок, обозначающих части тела, едва просматривается и от того фигура смотрится цельно и, как язык пламени, разрывает тьму пещеры. Символизм, заложенный в этих образах, возможно, мы понимаем иначе, но с уверенностью можно сказать, что неслучайно обрез евангелия и гиматий Прохора одного, пламенно-красного, цвета. Прохор причастен к созданию Евангелия от Иоанна.

Вохрение ликов красноватой охрой по светлomu оливковому санкирию дополняют мелкие, «движки» белилами. Контурные прорисованы коричневым, пряди волос и седины проложены короткими параллельными штрихами и передают волнистость волос, формируют пряди бороды. Лицо Прохора с мягким, крупным носом, и высоким лбом изображено в профиль. Художников давно привлекал этот ракурс, но они использовали его по большей части для отрицательных и второстепенных персонажей.

Над фигурами святых поднимаются и расходятся отрогами высокие горки. Их лещадки мягкие, словно скорописные приплески, а у входа в пещеру они напоминают бугры. Света по кремешкам гор проложены жидко, прозрачно, местами повторяют контур лещадок, кое-где на них тончайшие киноварные травки. Стволы деревьев изогнуты, как в настоящем горном лесу, они символ выживания под жестоким солнцем юга. Стволы прописаны золотом, а черная крона, напоминающая по силуэту кленовый лист, изнутри сияет серебряными прожилками асита. Это сочетание асита из двух металлов на одном изображении весьма характерно для иконописи XVI века. В XVII оно стало излюбленным приемом в костромской иконописи.

Близость колористического решения и стиля открытых на сегодняшний день икон Иоанна Богослова с житием заставляет предполагать наличие не только списка с известного образа круга Дионисия, но даже связь с одной из московских иконописных мастерских.

Стилистика письма явно московская, но как во всех образах, написанных по одному списку, всегда есть разница в деталях. Собственно детали, наблюдения иконописца в окружающей жизни обогащают иконные образы, приближая святых к людям. Детали – это путь к обретению индивидуального почерка в творчестве, когда мастер не нарушая канон, вносит в образ свое понимание, свое чувство. Это и есть проявление стиля времени, которое позволяет уловить изменения в иконописи разных центров.

Средник выделен широкой рамкой, гладко окрашенной в красный цвет, повторяющийся в одежде Прохора и других персонажей.

Иконография клейм:

1. Апостолы вынимают жребий.

Башнеобразные палаты фланкируют сцену по краям, возвышаясь до верхней границы клейма. Они разные по цвету, с разными по форме крышами и окнами, решетками и наличниками. Апостолы собрались вокруг овального стола, на котором большая чаша и хлебы. Группа апостолов приобрела пирамидальное построение, заполнив почти до верху место между палатами. Апостол с правого края изображён в особо сложном развороте.

2. Буря на море.

Клеймо часто встречающееся в житии Николы чудотворца, и в нашей иконе буквально цитируется из жития этого святого. Парус закручен вокруг мачты, корабельщики успели убрать его до начала бури, но качка буквально, выворачивает нутро корабельщиков и заставляет их прикрывать лица рукавами, концами гиматиев.

Море вписано в гористые берега цвета красной охры. Этот цвет гор еще раз повторяется в клейме крещения эфесцев. У водоема такие же по цвету берега.

3. Прохор помогает Иоанну выйти на берег после кораблекрушения.

Фигуры Иоанна и Прохора на фоне моря. Левая рука Иоанна приподнята с раскрытой сверху ладонью, как в молитве и принятии благодати. Прохор чуть склонился к Иоанну. Море такое же глубоко синее, а берег золотисто-желтый с такими же взбегающими отрогами вершин, как на фоне средника. Иконописец не просто для разнообразия сменил цвет гор и берега на который вышли Иоанн с Прохором. Это горы Патмоса, отсюда цветом и формой вершин гор художник обозначает место ссылки Иоанна. Спасение Иоанна наблюдают священники Эфеса, их художник изобразил идущими за склоном горы.

4. Иоанн с Прохором нанимаются на работу в баню.

Баня Романы представлена в разрезе. Крыша: снаружи четыре свода и посредине башенка с плоской крышей, напоминающая трубу-вытяжку. Внутри аркада, в проемы которой вписаны фигуры Иоанна и Прохора, вошедших в баню и обращающихся к владелице с просьбой о работе. Фигуры просителей отделены от помещения бани высоким барьером. Романа в полный рост стоит со стороны банного зала, и ее жесты подкрепляют перечисления требований к работникам бани. Рядом с Романной стоят две бочки с горячей и холодной водой, большая коричневая бутылка и лежак для массажа. В следующих двух арках уже фигура Иоанна за барьером, и Романа выговаривает ему за нерадивость в работе.

5. Побиевание Иоанна.

Действие происходит уже в другом помещении: сводчатый зал с трубой над сводом. Иоанн стоит в центре, а Романа замахивается и готова ударить.

За Иоанном – стоит Прохор, сгорбившись, словно в ожидании удара, он гиматием вытирает слезы сочувствуя Иоанну. Интересно положение Прохора: он стоит под навесом входа в баню. Одна колонна навеса прикрывает часть фигуры Прохора. Это реальное решение изображения персонажа в интерьере. Попытки преодоления традиционной условности обозначения интерьера изображением здания сзади просматриваются в клеймах: Романа нанимает работников, Исцеление юноши, удушенного бесом в бане, Исцеление сына Диоскорида, Исцеление прокажённого. В последнем клейме плачущая женщина стоит за колоннами палаты, в которой лежит больной. Олицетворением интерьера стала арка палаты, в которую вписано изголовье ложа больного. В сцене исцеления Диоскорида Иоанн изображен входящим в палату и часть его фигуры скрыта в арочном проеме двери. Христос благословляет входящего. Только в 1-м и 6-м клеймах сцена в интерьере решена традиционно на фоне палат.

6. Иоанн исцеляет юношу удушенного бесом.

Арки бани развернуты по фасаду на зрителя, на переднем плане баки с водой. Отрок возлежит на ложе, на нем рубаха с шитым оплечьем. Романа бережно поддерживает его сзади под спину. Естественность позы юноши, расслабленного, распаренного от банного жара. Участливая поддержка Романы очень кстати. Все включены в действие исцеления.

7. Диоскорид умоляет Иоанна исцелить сына.

Усложнены верха палат, окна с золотыми решетками. В толпе женщин – мужчина в красной шапочке.

8. Явление Христа апостолу Иоанну. Иоанн исцеляет сына Диоскорида.

Сцена объединяет два сюжета. Иоанна, входящего в дом Диоскорида, встречает Христос и благословляет. Его персты над головой Иоанна. В левой, опущенной вниз руке Христа, белый свернутый свиток – символ учительства. Они с Иоанном одного роста, и их головы повернуты друг к другу. Христос правой ногой ступил уже на приступок палаты, из которой выходит Иоанн. Действие исцеления происходит в атриуме дома Диоскорида. На высокие столбики накинута красная завеса. Юноша сидит в кресле с высокой спинкой, напряженно неподвижен. Иоанн перед ним чуть склонился и благословляет его почти касаясь его губ.

9. Крещение эфесцев.

Одна из самых насыщенных жизненными наблюдениями сцен. Это как массовое купание в жаркий летний полдень. С кручи высокого берега прыгает ныряльщик, поспешно одевается озябший купальщик. Фигура одевающегося полна убедительности жеста, он уже почти натянул рубаху, поднятые вверх руки еще скрыты рукавами. Фигуры свободно размещены в пространстве, именно пространством воспринимается этот, словно прокаленный зноем фон

с округлой чашей моря и полого взбегающими холмами. Иоанн и Прохор на противоположном берегу. нижняя часть их фигур скрыта крутым берегом.

Иоанн благословляет принимающих крещение.

10. Обличение празднества Диониса.

На переднем плане мужчина опираясь правой рукой в землю пытается встать. За ним группа юношей и мужчина с бородой короткими прядями тоже пытаются встать с земли. За ними группа жрецов (в белых платах на голове) стоят на коленях перед Иоанном и Прохором с молитвенно приподнятыми к груди руками. Лицо мужчины в синем изображено в профиль.

11. Исцеление прокажённого.

Больной лежит на ложе, мать стоит под навесом между колоннами, палаты с арками.

12. Избиение Иоанна жрецами Диониса.

«Кинопс же повеле бити Иоанна дондеже рещи и умрети, и рече к народу оставьте его не погребена яко да птицы небесные снедят». Жрец Кинопс стоит и жестом указывает вверх на птиц небесных. Между двумя группами мучителей диагональная пауза взгляда Кинопс – Иоанн. Справа молодые мужчины замахиваются палкой, передний справа в красных одеждах, лицо в профиль ударяет Иоанна красным посохом. Слева, ниже Кинопса, старый жрец в красном с черным посохом. Рядом юноша в коричневом, его плат упал на спину, лицо в профиль, замахивается камнем. Оба юноши в центре композиции. Профили подчеркивают их крупные мягкие чуть вздернутые носы. Сцена отличается разнообразием жестов персонажей.

13. Изгнание бесов.

Жрец кружится в пещере (на горе очерчен ее разлом и подчеркнут белыми). Жрец в желтых одеждах почти сливается с фоном, вокруг него множество черненьких прыгающих бесов.

Слева за горой Иоанн молитвенно воздел руки к небу. Справа группа жрецов (полуфигуры), один протягивает руки беснующемуся, другой молится.

14. Освобождение юношей.

У столба три юноши. Над головой первого маленький черный бес. Справа подходят Иоанн и Прохор. За юношей в красном, на горе, в силуэтно очерченной пещере изображен волк-бес в сложном профильном развороте, голова к спине, на лапах выпущены когти. Слева за горой группа жрецов.

15. Иоанн вручает евангелие эфесцам.

Действие происходит в храме. Группа мужчин. Один поднял руку к груди, словно благодаря, другой с поклоном, прикрыв руки, готов принять дар.

16. Погребение Иоанна.

Лещадки горок вверху и внизу подчеркивают горизонталь гроба. Иоанн лежит, Прохор наклонился над ним, за ним мужчина в красном, словно,

что-то считает на пальцах. Головы склоненных мужчин и Прохора и их руки образуют круг над головой Иоанна.

Сказание о гусаре

Семь клейм Сказания писал костромской иконописец. Они подробно иллюстрируют историю учения иконному ремеслу мальчика-гусаря. Каждое клеймо – это законченная картина по композиции, выразительности образов и их взаимоотношений. Пейзаж и интерьер, где разворачивается действие, это уже не условный позем или палаты, а самый выразительный цикл по образному решению и мастерству исполнения. Приемами письма они близки творческой манере знаменитого Гурия Никитина. Он записал и старую часть иконы, не отступая от изначальной иконографии. В живописи следовал своей манере, своему стилю. Можно только сожалеть, что при раскрытии реставраторы не оставили хотя бы одного клейма этой виртуозной живописи, ограничившись небольшим клеймом на ноге и одежде Прохора. Известный реставратор И. Ярославцев, сожалея о том, какую живопись приходится приносить в жертву, сделал попытку отслоения небольшого фрагмента записи. Напомню, что икона попала к московским реставраторам уже частично раскрытая. Они сохранили тексты надписей на полях и только в левом верхнем углу их удалили те, кто начинал раскрытие иконы.

1 клеймо. На фоне городской стены с островерхими башнями и белокаменными храмами (зданиями), над аркой проездных ворот в резной золоченой раме изображение апостола Иоанна Богослова. Образ поясной, лик в фас. Картуш рамы барочный с крупными завитками (имитация позолоты).

Перед воротами в монастырской стене на берегу реки мальчик-гусарь пас гусей и, предоставив им волю, сам на песке пальцем копировал образ Иоанна Богослова.

Художник внимателен к наряду юноши. На нем красная рубаха с синим воротником, подпоясанная широким поясом. Порты синие с белыми крапинками и высокие сапоги. Голова не покрыта, волосы коротко стрижены. Перед ним, чуть склонив голову, стоит Иоанн в малиновом хитоне и зеленом гиматии, в сандалиях на босу ногу. Лики обеих персонажей писаны с мягким высветлением охрой по оливковому санкирю, подрумянка яркая, плотные белильные света и черные круглые зрачки глаз придают им живость.

Позем бугрится пологими холмами с крупными кустиками трав и цветов. На переднем плане речка с плывущими в рядок белыми гусями. И снова Иоанн, сидя на земле, пишет на свитке гусиным пером, а рядом стоит гусарь, склонив голову и приложив левую руку к груди (знак благодарности, признательности). Края его рубахи вихряются складками, как при сильном ветре, асист по складкам выявляет объем фигуры.

Монастырь имеет розовые стены и башни. Башни круглые, с острыми коническими кровлями и круглыми отверстиями для пушек. На угловых

башнях кровли двухъярусные, с зубцами и выносом. Белый храм двухъярусный с сомкнутым сводом, большими окнами: внизу прямоугольными, а в верхнем ярусе с полукруглым верхом. На домах двускатные, щипцовые кровли с дымоходами. Что-то из этого архитектурного пейзажа взято из архитектуры местных монастырей, что-то позаимствовано из иллюстраций Библии Пискарева.

НАДПИСЬ: *Сты Иоаннъ приде видеже гусарь на песце пишет и рече ему хоцешили иконописание писати и рече гусарь.*

2 клеймо. Иоанн вручает свиток гусарю. Позем, как луг, обильно украшен крупными розовыми цветами типа тюльпанов. Большая серая крепостная стена с квадратными башнями, въездными воротами. За стеной на белом коне с богатой сбруей едет царев иконописец Хинарь, тут к нему обращается с просьбой Иоанн. Сцена очень живо написана. Писец с явной досадой обернулся к гусарю и свысока, не приостановив коня, слушает поспешную речь мальчика. Руки мальчика подняты в умоляющем жесте.

Здания за стеной: белокаменная церковь, одноглавая, двухъярусная, с сомкнутым сводом, белокаменные палаты с парадным входом при колоннах и фронте, окна крупные, с лучковыми наличниками забраны решетками. По сторонам фронтона высятся две круглых башни с открытыми ярусами под кровлей. Здание зеленоватое, со ступенчатым фронтоном и крупным окном, над которым раскрепованный карниз. Над входом есть еще один раскрепованный лучковый фронтон. Кровли металлические писаны серебром и цветными лаками.

НАДПИСЬ: *Сты Иоанн... и чернило написал грамоту... к цареву писцу Хинарю.*

3 клеймо. Как и в 1 клейме в интерьере мастерской иконописца две сцены:

1. Иоанн склонился к гусарю, растирающему краски. Стол терщика краски массивный, с резными барочного типа ножками. Гусарь сидит на табурете, под ногами подставка-подножье. Стол иконописца более изящный, ножки сложного рисунка, подстолье с ящиком и двойной аркой с гирькой в центре. Вместо табурета – кресло со спинкой, нарядное подножье имеет две ступеньки.

2. Иоанн усадил гусаря за стол иконописца и из-за спины держит его руку и направляет рисунок. За окном, находящимся в глубине мастерской, виден возвращающийся с обеда иконописец Хинарь. Интерьер мастерской заслуживает внимания: это большое помещение с высокими светлыми окнами со слюдяными оконшницами, парадный вход с колоннами и арками.

НАДПИСЬ: *Иды иже писецъ на орудие повеле гусарю терти вапы и умедли до обеда и приде к нему Иоаннъ Богословъ и рече что деешы*

гусарю. И рече Гусарь тру вапы и глаголя Иоаннь Богослов во... и пиши и приѣмъ его за руку писаше об...

4 клеймо. Царский тронный зал с рядами уходящих вглубь колонн, по стенам пилястры, потолок кессонирован. В арочных проемах видны прямоугольные окна со слюдяными оконшницами. Царь в парадной одежде с короной на голове сидит на троне. Трон с балдахином установлен на высоком подножье со львами, лежащими на каждой ступени. Подлокотник трона украшен маскаронном. Слева у трона стража в полном доспехе, справа – пять придворных в богатых шубах с шитьем оплечий, опушкой вдоль пол. Хирарь держит в руках икону, написанную гусарем.

НАДПИСЬ: Извезмие икону несоша к црьки. царя же объять страхъ от светлости иконъныя...

5 клеймо. Царские палаты со столбом в центре и двумя арками по сторонам от него. На подвязях сидят учитель и ученик и на стене пишут орлов. У Хинаря птица стоит расправляя крылья, словно только приземлилась, у гусаря она расправила крылья перед полетом, настороженно повернув голову.

Подвязи сделаны из стволов некрупных деревьев с расходящимися в стороны крупными ветками, они как пальцы руки держат настил. Иконописец сидит свесив ноги, а гусарь оседлал подмости верхом, опирается за спиной на левую руку, чтобы сохранять равновесие при запрокидывании головы.

Перед лесами мужчины, сняв шапки, задрав головы, следят за письмом двух стенописцев. Они обсуждают, делятся впечатлениями об увиденном.

НАДПИСЬ: И повеле царь написати два орла в царских палатах и поставити на стене...

6 клеймо. Та же царская палата с тронном под балдахином. Резьба трона с крупными завитками листьев аканта. Царь повелевает выпустить ястреба, которого держит юноша, стоящий перед тронном. У трона воины и приближенные, иконописцы тут же. В глубине арки виден ястреб, клюющий нарисованную птицу. На лице воина явное изумление.

НАДПИСЬ: Царь повеле ястреба пустити и начаша ястребъ оученичю птицу хватати.

7 клеймо. Интерьер церкви зального типа с рядами окон с обеих сторон, с высоким коробовым, кессонированным сводом, под которым в пышной барочной раме-киоте стоит образ, написанный гусарем. Внизу под иконой с молитвенно воздетыми руками стоит царь в парадных одеждах с короной на голове, а за ним толпа богато одетых людей. Справа группа архиереев. У первого в руках развернутый свиток, это торжественно освящается храм. Между царем и архиереем художник написал фигурку мальчика со свечой в руках. Детская тема проходит через всё творчество костромских иконописцев в стенописи и в иконе.

НАДПИСЬ: святого Иоанна Богослова несоша в церковь иде написана святиша церковь и поставиша.

Этот подробный живописный рассказ оказался близок костромским мастерам иконного письма и они неоднократно его повторяли. На одной из выставок в ЦМИАР была представлена икона из частного собрания с развернутым циклом Сказания о гусаре. Предположительно это храмовая икона из костромской церкви Иоанна Богослова на Каткиной горе, 1686 г. (перестроена в 1876).

Клейма Сказания отличаются развернутым повествованием, множеством деталей, рисующих обстановку происходящего события. Пейзаж подробен и узнаваем, а интерьеры с прямой перспективой как бы ставят зрителя среди присутствующих. К тому же тема обучения иконному искусству жизненно близка автору и в какой-то степени автобиографична.

Автор клейм позволяет нам заглянуть в иконную палату. Наверное, в ее интерьере есть что-то от царской иконописной палаты Оружейного приказа, во всяком случае, обилие крупных окон со слюдяными оконшницами является обязательным условием производственной деятельности иконописца. Высокие кессонированные потолки, арки и колонны явно знакомы автору не только по европейским гравюрам. Работа по приготовлению красок, когда на каменной плите курантом трут красочный пигмент, ему хорошо известна по собственному опыту. Художник подчеркнул разницу стола, табурета и подножья у терщика красок со столом иконописца, в подстолье которого есть ящички для кистей и красок, стул с удобной высокой спинкой, а подножье с двумя ступеньками.

Впервые можно увидеть мастеров стенового письма на лесах за работой. Это редчайшая картина. Леса точно соответствуют названию. Стойки (лесины) – это зачищенные от коры стволы деревьев, с развилками сучьев, которые, как раскрытые пальцы на руке, поддерживают настил подмостей. Никаких ограждений от случайного падения. Левою рукою, опираясь на жердочку, стенописец удерживает тело в равновесии, когда запрокидывает голову вверх. Настил лесов узкий, и юноша сидит на нем верхом.

Можно было бы ограничиться констатацией того факта, что в клеймах легенды о гусаре, художник чувствует себя свободно, нет давления традиционных иконографических схем. Как в книжной миниатюре, весь упор сделан на занимательность рассказа. Множество говорящих деталей свидетельствуют не только об использовании автором запаса жизненных наблюдений, но также о стремлении передать эмоциональное состояние персонажей, их отношение к происходящему, разнообразие реакций.

Это то, что лежит на поверхности, что можно расценивать как путь иконописи к живописному реализму, к тому идеалу зеркального отражения, что провозглашал и воплощал в своих произведениях царский изограф Симон

Ушаков. Во второй половине XVII века дискуссии по этому поводу были особенно жаркими. Ярославский мастер Иосиф Владимиров написал трактат об искусстве, в котором встал на защиту «световидных ликов», изящества и красоты форм⁵.

Костромской мастер написал свой трактат красками, используя античный сюжет соревнования между живописцами в мастерстве, в котором птица тоже выступала неподвизтым судьей. Поддерживая позицию живоподобия в иконописи, костромской мастер наглядно демонстрирует еще не исчерпанные возможности иконной техники в достижении не только достоверной передачи предметов, но и глубины человеческих образов. Автор указывает, что нет непреодолимой пропасти между иконописью и европейским искусством живописи и, буквально, цитирует отдельные фрагменты гравюр из иллюстрированных Библий, повторяя даже технику гравюры в отдельных элементах (трон царя, предметы обстановки иконописной палаты, декор рамы иконостаса и иконы «Иоанн Богослов в молчании»).

Клеймо иконы. Испытание мастерства



⁵ Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 9–23.

ИМПОСТНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ИКОНОСТАСА НИКОЛЬСКОЙ ЦЕРКВИ С. ВЕРХОВЬЕ

В 1986 году иконостас был перевезен из Солигаличского района в Никольскую церковь г. Нерехты¹. Операцию по его спасению реставраторы провели вовремя и удачно. Церковь долго стояла закрытой, и плесневый грибок основательно поразил левкас и древесину.

Иконостас при монтаже в новом месте пришлось разъединить на три части – главный и два придельных. Собственно и на месте их было три, но они были выстроены единым фасадом, так как там приделы были пристроены вровень с четвериком и широкие арочные проемы соединяли их с основным объемом храма.

Заказанный к окончанию строительства каменного храма в 1776 году иконостас подвергся реконструкции в 1886 году. Она в основном коснулась декора и поновления икон. Заказчик реконструкции, видимо, сознательно исключал фигуративную пластику навершия и на сени царских врат².

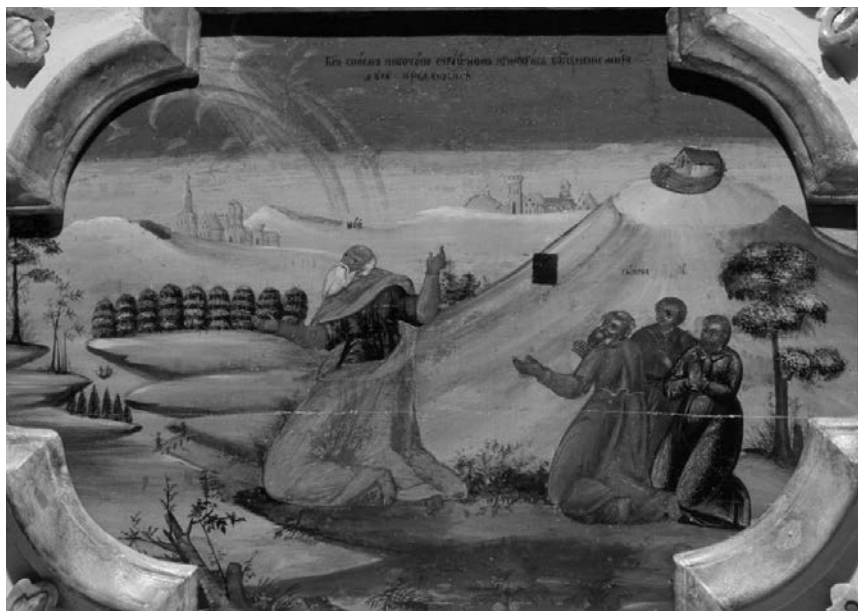
Семиярусный иконостас в дополнение к традиционным ярусам имеет под деисусом мученический ряд. На импосте, под местным рядом, цикл сюжетов ветхозаветной истории.

Этот ряд стал дополнять иконостасы не ранее второй половины XVIII века. В Костромской губернии чаще всего встречался в иконостасах северо-восточных районов, где сильно было воздействие великоустюжской и новгородской художественной традиции. Возможно, они были распространены гораздо шире, но целых иконостасов от XVIII века сохранились единицы. Впрочем, в ближней к Нерехте Никольской церкви села Сидоровское на импосте иконостаса тоже есть панно с библейскими сюжетами.

В 1751 и 1754 годах двумя изданиями вышла, так называемая, петровско-елизаветинская библия, которая сделала Ветхий Завет более доступным. Возможно, это знаковое событие в культуре России способствовало освоению новой иконографии, известной по гравюрам Библии Пискагора. Так как эти сюжеты не являлись иконами, а иллюстрировали древнейшую часть библейской истории, то им отвели место в основании иконостаса.

¹ Никольская церковь с. Верховье Солигаличского района каменная, построена на месте деревянного храма в 1776 году. Иконостас перевезен в Никольскую (Богоявленскую) церковь г. Нерехты в 1987 году. Иконы реставрированы бригадой А. М. Малафеева, КСНРПИМ (Каткова С. Нерехта и ее храмы // Наше наследие. 2002. № 62. С. 17–21; Памятники архитектуры Костромской области. Вып. IV. Кострома, 2002. С. 135–138).

² От пластического декора сохранилось лишь несколько головок херувимов над иконами местного ряда. В навершии иконостаса скульптурное распятие в XIX веке заменили на живописный крест в венке «разметных трав» и картуши с предстоящими. Их стиль повторяют мотивы резного орнамента картуша «Тайная вечеря» и сени над царскими вратами.



Ной и сыновья. Иконостас Никольской церкви с. Верховье 1776 г.

В структуре иконостаса праздничный ряд составлен из нарядных картешей, которые как короны венчают иконы местного ряда. Сюжеты начинаются богородичными праздниками и располагаются слева направо, от северного предела, через главный, к южному. Очевидно, в том же порядке следует читать и библейский цикл.

В северном крыле иконостаса следующие композиции: Самсон, разрывающий пасть льву, Иов на гноище, Давид перевозит Ковчег Завета.

В главном: Ноев ковчег, Ной и сыновья, Жертвоприношение Авраамово, Иона и кит. В южном крыле: Моисей и Соломон, Даниил во рву львином, Навуходоносор и три отрока в печи огненной.

Библейский ряд, еще новый в структуре иконостаса, в XVIII веке не имел строгой регламентации, и заказчики сами составляли программы, выбирая из гравюр те, что полнее всего выражали их замысел.

Библия на протяжении веков определяла форму мышления, ее персонажи со временем стали символами. Самсон – физическая сила и совершенство; Иов – сила веры, праведность; Давид – мудрость и кротость, благодарение Богу, Ной – вера и праведность, его сыновья – примирение Бога с людьми через молитву; Авраам – покорность и богобоязненность; Иона – проповедь покаяния и послушания; Моисей – исполнение божьих предначертаний; Даниил – преданность вере, три отрока – труд и верность Богу.

Ковчег – символ церкви, принимающей гибнущих. Ной – новый Адам, пра-родитель человечества после потопа. Радуга – символ согласия с Богом, гарантия от потопа в будущем.

Из всего ряда сюжетов наиболее сложна и оригинальна композиция с Моисеем и Соломоном. Моисей стоит перед престолом в храме Соломона и беседует с ним. Ковчег Завета установлен в «святая святых», престол оседают два херувима. Священник из левитов возносит молитву. В правой части храма на высокий пьедестал водружен золотой кумир, а по полу разбросаны части поверженного «тела златого». Остатки надписи по фону упоминают Второзаконие, одну из книг Моисея, где не раз повторяется заповедь «не сотвори себе кумира».

Внушительная архитектура храма выступает как главный герой этого сюжета. Каменный свод храма Соломона огромен³. Изображения интерьеров с подобными сводами часто встречаются среди гравюр Библии Пискатора.

Во времена Моисея, блуждающий по пустыне народ не имел подобных храмов. Скиния Завета сооружалась из стоек, покрытых кожами и тканью. Пока Моисей молился на Синае, его соплеменники воздвигли «тело златое». Известно, что и среди потомков Соломона были отступники, возвращавшиеся к поклонению старым, чужим богам. Они даже вносили их изображения в храм Соломона.

Таким образом, это панно не иллюстрирует конкретный эпизод из Библии, а является символическим осмыслением современных идей через образы Библии. Ключом к его расшифровке является «тело златое».

Этот мотив присутствует уже в XVI веке на вратах золотой наводки Благовещенского собора Московского Кремля и Троицкого собора Ипатьевского монастыря, и было символом распада, как одного из важнейших химических процессов: конкретно тайны ртутного золочения⁴.

А что скрывалось за этим в XVIII веке? Распадающееся «тело златое» – один из символов алхимической науки. В XVIII веке она получила большое распространение, была частью «великого дела», которое осваивали посвященные в высшие степени масонства. Книги алхимического содержания свободно продавались в эти годы в Москве.

Символизм европейского мышления в XVIII веке получил в России благодатную почву: переводились и издавались книги светского содержания, хлынул поток научных, масонских изданий. Расшифровка символов стала

³ Построен Соломоном по плану, завещанному Давидом так, чтобы он символически передал всем жаждущим познать истину Божественного знания. Архитектор храма Адонирам был учеником египетских жрецов, обладал знанием Божественной истины.

⁴ Чернецов А. В. Золоченые двери. XVI в. М., 1992.



Даниил во рву львинном. Иконостас Никольской церкви с. Верховье. 1776 г.

бытовым занятием: наклейка мушек на лицо, язык движений веера, подбор цветов в букете. Не было таких предметов житейского обихода, на которых бы не появлялись масонские символы. Знание их было частью «соломоновых наук».

Первые три ступени «символического» масонства были азбукой символики и истории братства вольных каменщиков, преследовали цель воспитания религиозно-нравственного человека. Подключение русского ума к новой знаковой системе явилось подключением к своеобразному интернациональному языку,



Навуходоносор и три отрока в печи огненной. Иконостас Никольской церкви с. Верховье. 1776 г.
кodu европейской культуры, в которой роль разума, поднята на особую высоту. Масоны именовали себя строителями духовного храма премудрости в сердцах человеческих.

Великий храм человечества должно было воздвигнуть на трех столпах: Силы, Мудрости и Красоты. Великим мастером (Спасителем мира) был Христос. Последование Христу, совпадение символики и обрядовой стороны с православием позволяло только посвященным по ряду признаков прочитывать истинную программу изображения, для остальных это рассказ о соблюдении законов Моисея.

Мысль о символике, пронизывающей все изображения единым стержнем, возникает при анализе всего цикла, начиная с выбора сюжетов, персонажей, до акцентирования внимания на ряде изображений. На поземе на первом плане часто повторяется мотив дикого камня в кустах травы. Обработанные камни по три складываются в простейшую пирамидку – символ мастеров иоанновских лож. В композиции «Самсон разрывает пасть льву» на поземе изображены четыре пирамидки разных по тону, от темного к светлому. Ложки трех первых степеней, наиболее распространенные в России, решали задачу «работать над диким камнем своих сомнений и просвещением еще не просвещенных братьев».

Практически в каждом сюжете импостных композиций есть место каменному строению. Завершает ряд композиция с восседающим на троне царем Навуходоносором. Еще при царе Алексее Михайловиче в придворном театре разыгрывались сцены о Навуходоносоре царе и пещном действе. В XVIII веке церковный театр получил дальнейшее развитие благодаря усилиям Димитрия митрополита Ростовского, чье авторство и режиссура этих действий были широко известны. Но есть еще один аспект трактовки этой темы. После строителей пирамид, откуда идет легендарная история масонов, Навуходоносор – создатель наиболее впечатляющих дворцов, храмов



Давид и сыновья Израилевы. Иконостас Никольской церкви с. Верховье 1776 г.

и садов. По масонской легенде он стал преемником Немврода первого гроемейстера, строителя вавилонской башни.

На гравюрах масонских изданий могучую силу масонства олицетворяет Самсон (Геркулес), победивший льва. Лев – символ грубой нравственности, мрака неведения, фанатизма. Нарядное здание сзади Самсона – храм Премудрости; лучи солнечного сияния – свет Истины, то есть учение масонов. Солнце восходит с Востока. Розовый свет зари, один из символов масонства.

Первоначальные цвета иоанновского масонства: золото, небесная лазурь. Цвет лазури, цвет неба – символ возвышенности стремлений, жажды духовного совершенствования. Золото – символ чистоты побуждений. Эти цвета в XVIII веке определяют колорит живописи⁵.

Авторы импостных композиций любят подробности, примечательные особенности. Так у слона в картине «Ноев ковчег» не два, а целый ряд бивней, в картине «Ной и сыновья» в глубине сцены по мостику идет крошечный рыбак, можно даже рассмотреть его снасти. В лодке сидят два рыбака, и в прозрачной воде виден якорь. В сюжете «Жертвоприношение Авраамова» на втором плане изображен загон с жертвенным агнцем и растет дерево, которому суждено стать крестом распятия Христа.

В создании сложного живописного ансамбля иконостаса принимали участие разные по уровню мастерства и особенностям индивидуального почерка иконописцы. Один более склонный к тонкому миниатюрному письму, его почерк угадывается в картушах праздничного ряда. Другой писал мученический цикл, картуши страстей Христа, а в библейском ряду его кисти принадлежит сюжет с Моисеем. Эти мастера даже подготовительные работы делают по-разному. Художники праздничного ряда тщательно левкасят доску, тогда как иконы мученического ряда практически без левкаса. Доски

⁵ Масонство. Т. 1–2. Репринт издания, 1914. М., 1991.

прогрунтованы, а выравнивающий левкас положен только по сучкам и неровностям.

Иконы деисуса, пророческого и праотеческого рядов написаны без левкаса, только по грунтовке, что привело к быстрому разрушению красочного слоя. В 1886 году они были все переписаны заново.

Подобное нарушение традиционной иконной технологии наблюдается в работах городских устюжских живописцев, бравшихся за столь объемные заказы и не привлекавших к подготовительным работам левкасчиков.

Наиболее сложные сюжеты, с неоднозначной трактовкой, были отнесены в приделы. Расположенные в самом низу иконостаса, «в тумбах», они доступны лишь очень настойчивому зрителю.

Присутствие в составе иконостаса столь экзотических для такой административной периферии сюжетов и символов вполне объяснимо. Солигаличская округа при всей ее удаленности от губернского центра и столиц не была культурным захолустьем. До 1744 года Солигалич – уездный город Костромской губернии в церковном отношении был в подчинении Московской патриаршей епархии. Земли вокруг Солигалича во времена Екатерины II щедро раздавались фаворитам и служилым дворянам за усердную службу. Так что владельцы местных усадеб были по большей части люди образованные, подолгу жившие и служившие в Петербурге. В этих краях были владения известного масона Алексея Кутузова, ближайшего сподвижника Н. Новикова, который одно время даже управлял его именем⁶.

С середины XVIII века поражает размах строительства каменных церквей в самой Костроме и в уездных городах и селах. Перестает действовать петровский указ о запрете на строительство, и обветшавшие деревянные храмы заменяются каменными. Указ о вольности дворянства способствовал обустройству и строительству усадебных комплексов в этой глубинке костромского края. Неотъемлемой частью их стала церковь. Владельцы имений финансируют строительство храмов, приглашают к проектированию профессиональных зодчих. В украшении интерьера появляются иконостасы, архитектурные формы которых, игнорируя традицию, соотнесены с идеей образного решения храма и выражают мировоззрение заказчика, во всем принимающего деятельное участие. Так появляется новая господская церковь, ярким образцом которой на костромской земле стал храм Николы погоста Бережки⁷.

⁶ Отец Н. И. Новикова владел деревнями Жерково и Початково под г. Любимом, в XVIII веке входившем в Костромскую губернию

⁷ Каткова С. С. Усадебная церковь Николы-Бережки и роль заказчика в составлении программы художественного решения иконостасов // Русская усадьба. Вып. I, М., Рыбинск, 1994; Церковь выстроена и украшена владельцем усадьбы Ф. М. Кутузовым братом Алексея Кутузова в 1792 году.



Моисей, Ковчег Завета

Конечно, со временем сюжетный состав библейского ряда выкристаллизовался и появился даже в иконостасах деревянных церквей⁸. В них чаще встречаются такие сюжеты как «Ноев ковчег», «Жертвоприношение Авраамово», «Иона и кит», «Иов на гноище».

Публикации по тематике импостных композиций практически отсутствуют. Задача данной публикации не только познакомить с конкретным памятником, но, прежде всего, привлечь внимание исследователей к изучению этого явления в структуре иконостасов в храмах разных регионов.

⁸ Ильинская церковь сер. XVIII, кон. XIX вв. перевезена из с. Верхний Березовец Солигаличского района в 1970 г. в Костромской музей деревянного зодчества // Памятники архитектуры Костромской области. Кострома, 1998. Вып. I. Ч. 3. С. 76–78.

ИКОНА СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ XVI В. ИЗ ЦЕРКВИ СПАСА НА ЗАПРУДНЕ ИСТОРИЯ РЕСТАВРАЦИИ

Подготовка к 300-летию правления династии Романовых впервые в России создала условия для осуществления грандиозных планов по реставрации исторических памятников. Кострома, считавшаяся «колыбелью Дома Романовых», стала одним из важнейших центров проведения торжества, и именно здесь развернулись масштабные работы по его подготовке¹.

В городе активно работали историки, краеведы, объединенные Губернской Ученой Архивной комиссией. ГУАК даже сумела на базе собранных памятников старины открыть небольшой музей в Доме дворянства².

В 1909 году в Костроме прошел Археологический съезд³. В период его подготовки были открыты выставки предметов церковной старины. Возник план создания Костромского церковно-исторического общества, который должен был объединить историков для изучения, сохранения и собирания памятников местной церковной древности и истории, находящихся в храмах и монастырях епархии⁴.

В преддверье юбилея основной объем реставрационных работ был возвращен в Ипатьевском монастыре. Все работы шли под руководством Императорской Археологической комиссии. Главные усилия сосредоточились на приведении в достойное состояние архитектурных памятников и прежде всего Троицкого собора. Это был опыт комплексной реставрации, когда одновременно занимались экстерьером и художественным убранством интерьера собора: реставрировали иконы, резьбу и стенное письмо, вели фотофиксацию их состояния до и после реставрации⁵.

Активизировалась издательская работа: было выпущено несколько альбомов, путеводитель по Костроме. Проявился особый интерес к чудотворным

¹ В 1613 году в Ипатьевском монастыре депутация Земского собора объявила Михаилу Федоровичу, 16-летнему сыну боярина Федора Никитича Романова и костромской боярыни Ксении Шестовой, об избрании его царем государства Российского.

² ГУАК основана в 1885 году. За годы существования выпустила 6 сборников трудов «Костромская старина», «Каталог музея Костромской губернской ученой архивной комиссии». В 1912 году основано Костромское научное общество изучения местного края (КНОИМК), издано 43 выпуска Трудов.

³ Известия Археологического съезда в Костроме. №1–10; Труды IV Областного историко-археологического съезда. Кострома, 1914.

⁴ Костромское Церковно-Историческое общество открыто в 1912 году. Вело активную просветительскую деятельность, издавало ежегодные отчеты о своей деятельности, а также каталог Древнехранилища КЦИО, юбилейный сборник к 300-летию Дома Романовых.

⁵ Члены ИАК П. П. Покрышкин, иконописец М. О. Чириков, принимал участие А. Прахов и др. Возглавлял комиссию профессор архитектуры А. Н. Померанцев.

и местночтимым иконам. Отдельными выпусками были изданы Сказания об их явлении и чудесах⁶.

Внимание к храмовому образу Спаса Нерукотворного из церкви Спаса на Запрудне не ограничилось сбором сведений о его истории и чудесной помощи, заступничестве в период страшных эпидемий. Прихожане решили обратиться в Костромское церковно-историческое общество (КЦИО) за разрешением на его реставрацию, так как на лике Спаса образовалась глубокая трещина. В 1914 году комиссия КЦИО сделала заключение, что «старинное письмо этой иконы и лицевая сторона ее пришли в состояние начинающегося разрушения и в таком состоянии ее оставить невозможно и необходимо не только промыть письмо, а и реставрировать со всею осторожностью и укрепить прочно обе половины доски, дабы они впредь не расшатывались; производство работ следует поручить лишь опытному реставратору, каким можно признать указанного в прошении г. Чирикова, который хорошо зарекомендовал себя производством ремонта и реставрации старинных икон в Троицком соборе Ипатьевского монастыря. Реставрация должна быть произведена непременно под руководством и наблюдением ученого столичного художника по рекомендации Директора Археологического института Петроградского или Московского»⁷.

Комиссия КЦИО отправила свои рекомендации в Духовную консисторию Костромской епархии. «Соответственно высокому местному почитанию этого весьма древнего Нерукотворенного образа Христа Спасителя должна быть особая и самая обстановка при реставрации, а именно: членами высказано желание, чтобы работа по реставрации иконы производилась в самом храме, где является возможным для этого, хотя ширмами отделить достаточное место при левом приделе; для реставрации должен быть поставлен мастер доброго настроения; чтобы во время производства работ совершаемы были причтом, хотя бы однажды в день молебен или чтение акафиста Спасителю»⁸.

⁶ П. И. С. (Сырцов И. Я.) Город Кострома в его прошлом и настоящем. Кострома, 1908; Покровский Н. В. Памятники церковной старины в Костроме. Спб., 1909; Каталог выставки IV Областного Историко-Археологического съезда в г. Костроме в 1909 г.; Дунаев Б. Кострома в ее прошлом и настоящем по памятникам искусства. М., 1913; Лукомские В. Г. и Г. Г. Кострома. Спб., 1913.

Баженов И. В. Нерукотворный образ Спасителя в Спасо-Запрудненской церкви г. Костромы // Русский паломник. 1896. № 33; Баженов И. Чудотворная Федоровская икона Богоматери в кафедральном соборе г. Костромы. Кострома, 1908; Сырцов И. Я. Сказание о Федоровской чудотворной иконе Богоматери, что в г. Костроме. Кострома, 1908; Сказание о местночтимом Нерукотворном образе Спасителя, находящемся в Спасо-запрудненской церкви г. Костромы на основании местных источников. Б. м., б. г.

⁷ Отчет о состоянии и деятельности Костромского Церковно-Исторического общества за 1914 год. Кострома, 1915. С. 8–9

⁸ Там же



Икона Спас Нерукотворный. Голова ангела. Фрагмент

Императорская Археологическая комиссия вынуждена была принять специальное решение о доставке образа в Москву⁹. Икона была доставлена настоятелем церкви в Московскую Синодальную контору в Кремле. Реставрацию поручили Г. О. Чирикову¹⁰. Местом для проведения реставрационных работ

⁹ Заключение Императорской Археологической комиссии о необходимости вызова в Москву древней иконы Спасителя для реставрации, от 10 июня 1915 года ЦГИА РФ. Ф.799. оп. 26. Д. 66. Л. 1–3. 1915

¹⁰ Чириков Григорий Осипович (Иосифович) (1882–1936) художник-реставратор, потомственный мстёрский иконописец. Принимал участие в реставрации икон иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме в 1911–12 гг.



Икона Спас Нерукотворный. До, в процессе реставрации

стало помещение при Мироваренной палате. Контроль над процессом реставрации взяла на себя комиссия в составе: прокурора московской Синодальной конторы Ф. П. Степанова, члена Императорской Археологической комиссии П. П. Покрышкина, академика С. Д. Милорадовича и действительного члена Академии художеств И. С. Остроухова.

Отчет о проделанной работе и четыре фотоснимка разных этапов процесса реставрации ИАК получила в том же году от И. С. Остроухова¹¹.

На *первом снимке* икона уже без оклада. По верху и снизу на уровне полей укреплены металлические полосы, скрепляющие старые доски иконного щита. При этом с боков щит дополняют узкие, новые дощечки, заменившие поля. Потемневшая олифа полностью скрывает изображение, а по абрису отверстий в окладе видны наслоения загрязнений.

Второй снимок зафиксировал раскрытие левой половины иконы от потемневшей олифы и чинок. В результате стали видны утраты авторской живописи, особенно значительные на лице Спаса и левого ангела. Одежды ангела сохранили лишь крупницы авторской краски. Хорошо видна графья, неглубокая, тонкая, но достаточно подробная.

Раскрытие левой части иконы позволило комиссии определить степень сохранности авторской живописи как среднюю. В акте отмечены наблюдения реставратора: позднейшие заправки и пропуски не совпадают с древнейшим рисунком, графья является позднейшей, выполненной при очередной чинке иконы, дополнения иконного щита выкрашены без левкаса. Авторскую живопись иконы датировали концом XVI века¹².

Третий снимок – икона после раскрытия правой части. Железные шинки удалены и обнажилась лузга неглубокая, с пологим склоном. Поля с боков стесаны и заменены надставками, возможно, шире ранее существовавших полей. По торцам видна ветхая, рыхлая древесина основного иконного

¹¹ Фотоархив ГАИМК Ф.АК F 115 / 7–10; 190 / 11012–11015. Снимок иконы после реставрации опубликован вместе с отчетом в 61 выпуске Известий Императорской Археологической комиссии. Пг, 1916. С. 162–165.

¹² Акт осмотра чудотворной иконы после реставрации, производящейся в Московской Синодальной конторе иконописцем-реставратором Г. И. Чириковым, от 27 июля 1915 года.

щита. Есть утраты левкаса, многочисленные на плате и фоне в местах крепления оклада и венцов. Авторская живопись местами настолько утрачена, что только по крохам можно было определить цвет одежд ангелов. Почти полностью лишены вохрения лики Спаса и ангелов цвета санкиря выглядят плоскими, графья размечает черты только на лице Спаса. Санкирь бороды Спаса утрачен, ее абрис держит только графья из параллельных черточек волос. Надпись: «ОБРАЗЪ ГДНЬ» имеет потертости, но без особых утрат и хорошо читается.

Четвертый снимок – икона после реставрации (цв. илл.). Утраты уже тонированы, воссоздана опись носа, губ, подбородка, крест на нимбе и монограмма. Надпись восстановлена. Крылья ангелов тонированы и воссозданы, легко тонированы одежды, прописаны контуры и складки убруса.

Акт осмотра иконы после реставрации подписал только П. Покрышкин. В своем отчете он отметил: «Икона укреплена и при этом, что особенно ценно, сохранила красивый вид древности». Реставратор «ограничился лишь заполнением пустых мест в стиле сохранности иконы, восстановив описи и покрытие олифой»¹³. Подобная практика характерна для начального этапа реставрации, когда раскрытой иконе придавали вид «не зачиненной» реставратором. В этом проявился вкус И. С. Остроухова и Г. Чирикова. «Целеустремленная расчистка икон от поновительских записей, раскрытие ради выявления ее подлинного облика явилось новым этапом в реставрационной практике. Это породило и новую эстетику – эстетику руин: в реставрированной иконе частично сохранялись невосполненными утраты красочного слоя и грунта, как следы времени и подтверждение древности. Иконе нередко придавался вид раскрытой, но не прописанной. Утраты оставались незачищенными лишь на периферийных участках, но при этом все значимые части изображения «проходились» иконописцем-старинщиком»¹⁴.

П. Покрышкин отметил, что к этой древней иконе совершенно не подходит глухой серебряный оклад неплохой чеканки, выполненный в 1867 году. Высказал пожелание заменить его оплечным, басменным. Комиссия приняла решение: «не разрешать покрывать окладом открывшееся письмо, а ограничиться украшением басмою по фонам, под наблюдением членов комиссии по ремонту Успенского собора Московского Кремля». Кстати, в составе кремлевской комиссии также были С. Милорадович и П. Покрышкин. Однако причт церкви был не согласен на замену оклада. Вероятно, это был чей-то вклад или его сооружали на средства всех прихожан.

¹³ Акт от 5 ноября 1915 года. По окончании реставрации.

¹⁴ Баргельс Н. В. Иконное собрание И. С. Остроухова. Опыт изучения памятника в составе коллекции // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. IV. ГИМЗ «Московский Кремль». Материалы научной конференции. 2000. М., 2001. С. 211.

В Синодальную контору был вызван священник церкви и велись переговоры об отказе от прежнего оклада¹⁵.

Судя по итогу реставрации, комиссия добилась, чтобы оклад заменили более открытым, стилизованным под басму. Это не копия с окладов XVI века, а импровизация, но в границах стиля: фон застилает плотный геометризованный узор из розеток в квадрате, а по полям – круги побега, с распускающимся цветком внутри. Стилистика модерна проявляет себя в орнаменте венца. Из-под потертой позолоты просвечивает серебро, создавая эффект древности оклада. По оценке комиссии «икона приобрела цельность в археологическом и художественном отношении».

Знатоку серебряного дела несложно уловить стилизацию: вместо «дворожников басемных» – цельный оклад, по лузге идут рельефные трубы, при довольно ветхой живописи отличная сохранность оклада.

Пока еще не найдены сведения об изготовителе оклада. ИАК рекомендовала контроль над его исполнением поручить комиссии по ремонту Успенского собора Московского Кремля, поэтому есть основание предположить, что его могли заказать фирме П. А. Овчинникова, которая принимала участие в реставрации окладов икон из иконостаса этого собора¹⁶.

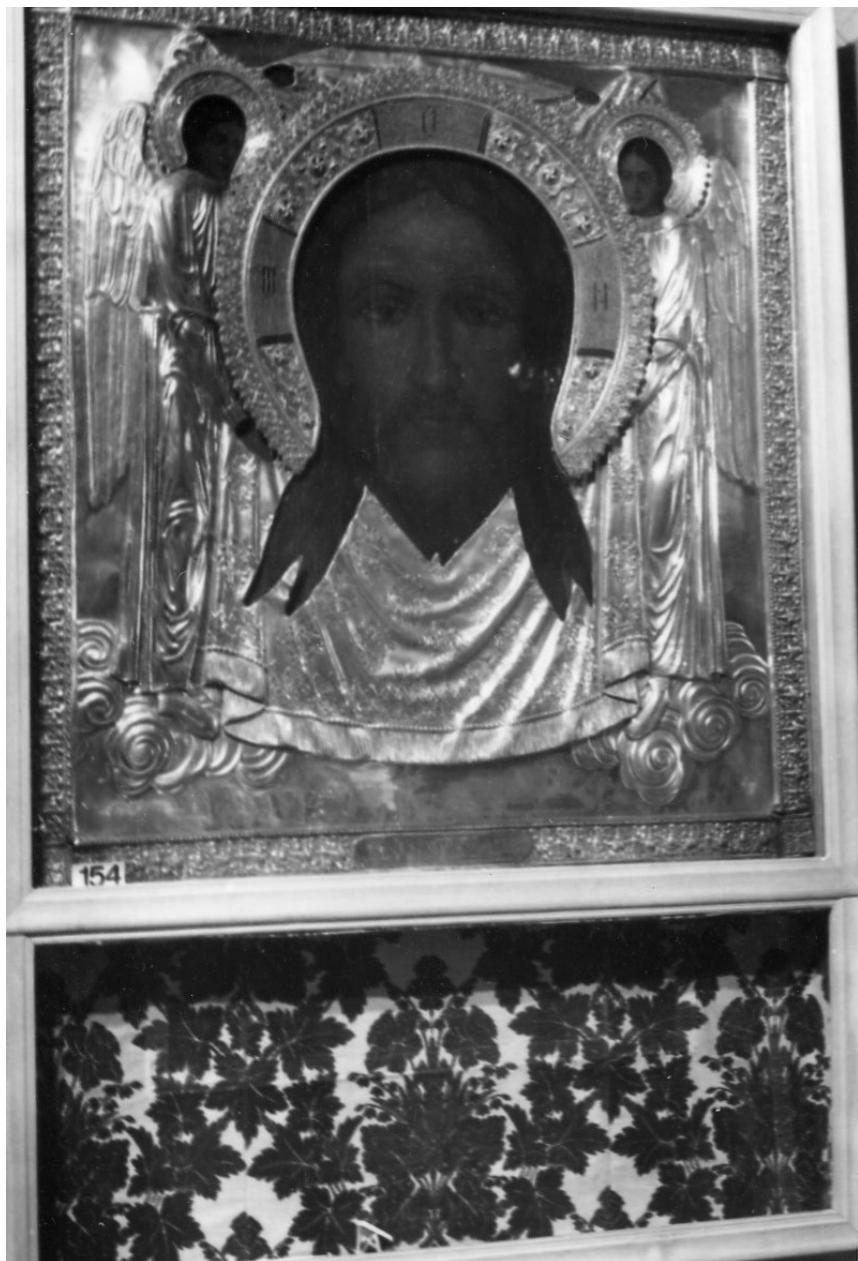
Большую роль в судьбе храмового образа Спаса Нерукотворного сыграло участие в его реставрации художника И. С. Остроухова. Он был увлечен открытиями высокохудожественных произведений иконописи. Для его коллекции раскрывали иконы Е. И. Брягин и братья Чириковы, поэтому у них были общие позиции в отношении конечного вида иконы. Г. О. Чириков постарался сохранить то, что еще осталось от авторской живописи Спаса Нерукотворного. Хотя икона должна была вернуться в храм, задачи на воссоздание утраченных деталей лика Спаса и ангелов не последовало. И в этом отличие реставрации от починки и правки. Даже искушенные коллекционеры иконописи в начале XX века в завершение реставрации настаивали на воссоздании утраченных фрагментов «в стиле открывшейся авторской живописи».

К достижениям реставрации можно отнести фотофиксацию процесса проведения работ¹⁷. Однако фиксации пробных раскрытий, удаления олифы, записей или правок не сделано. Когда производились чинки, поновления образа и сколько их было, могло бы прояснить контрольное клеймо, но его в те годы не оставляли.

¹⁵ Известия ИАК. Вып. 61. С. 165

¹⁶ Овчинников П. А. (1830–1888) – основатель фабрики золотых и серебряных изделий. Его фабрика первая стала выпускать изделия в древнерусском стиле.

¹⁷ Фотографы М. Сахаров и И. П. Орлов. Москва. Кузнецкий пер., 4. Отец Орлова участвовал в фиксации процесса реставрации в Успенском соборе Московского Кремля. Куликова И. С. Фотофиксация реставраций Успенского собора Московского Кремля в конце XIX – начале XX века // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. IV. М., 2001. С. 61



Список. Спас Нерукотворный. XIX в.



Список. Спас Нерукотворный. XIX в. Без оклада

Акты комиссии можно рассматривать как начальную стадию отчетной документации, в которой зафиксирована сохранность иконы на момент поступления в реставрацию, степень вмешательства художника-реставратора, оценку его работы контрольной комиссией.

Предположение Г. О. Чирикова о том, что графья нанесена во время одного из позднейших поновлений несостоятельно, слишком уверенный рисунок, отличающий руку мастера даже в деталях. Некоторое несовпадение графьи и обводок встречается довольно часто в стенописи и иконах, где автор не слепо следует за графьей, а она для него лишь направляющая. Тогда кисть

автора свободна и может не только отступать от заданных границ, но усиливать выразительность контура.

Поскольку фотофиксация не отображает наслоений записей и чинков, можно лишь догадываться, когда они могли быть выполнены. И. Остроухов датирует запись XVIII веком, что соответствует по времени с перемещением иконы из деревянного храма во вновь построенную в 1754 году церковь, какие-то чинки так же могли делать при украшении образа окладом в 1867 году¹⁸. Обрезка боковых полей, замена их дополнениями, вставка по стыку досок в центре, выравнивание коробления иконы сделаны, скорее всего, при замене старого иконостаса в конце XIX века.

В 1950-е годы икону Спаса Нерукотворного реставрировали реставраторы Брягины. Очевидно, в укреплении нуждался красочный слой. Тогда же они сделали пробу на раскрытие в нижней части лика Спаса и как опытные мастера сразу же поняли, что компресс удалил не запись, а реставрационные тонировки. След компресса виден и сейчас. Брягины, как и Г. Чириков, датировали икону XVI веком.

Монастырская легенда связывает данный образ со временем основания монастыря на месте явления чудотворного образа Богоматери Федоровской¹⁹.

Известно, что в храмах на соседней ярославской земле уже XIII веке были иконы Нерукотворного Спаса, но в запрудненском храме нет ни одного списка с иконы древней иконографии. В церкви есть две иконы XIX века «в размер и по подобию» храмового образа: один список находится в алтаре, другой в трапезной²⁰. На алтарном образе глухой оклад с высоким рельефом чеканки фигур ангелов, стоящих на кудрявых облаках. Вероятно, алтарный список был выполнен как запасной в середине XIX века, когда икона стала часто участвовать в крестных ходах. Его оклад, возможно, повторяет тот, что был на храмовом образе до реставрации.

Второй список был исполнен для иконостаса придела во имя иконы Богоматери Федоровской, устроенного в нижнем этаже церкви в 1838 году. Комиссия КЦИО от 23 мая 1914 года осматривала нижний этаж церкви, так

¹⁸ В 1864 году велась обширная реконструкция церкви на средства фабрикантов Зотовых, чьи льнопрядильные и ткацкие предприятия находились близ речки Запрудни. Возможно, на их средства в 1867 году был выполнен серебряный оклад на храмовый образ. В конце XIX – начале XX века церковь вновь перестраивается.

¹⁹ По преданию чудотворная икона Богоматери Федоровской явилась костромскому князю Василию 16 августа 1239 года. Подробно библиографию образа см.: Костромская икона / авт.-сост. Н. Комашко, С. Каткова. М., 2004. Каталог № 1. Илл. 1–2

²⁰ Опись культового имущества, находящегося в пользовании религиозного объединения церкви Спаса на Запрудне г. Кострома. М., 1987 // Архив Комитета по охране и использованию историко-культурного наследия администрации Костромской области.

как предполагалась окраска стен и замена правого иконостаса. «Иконостасы не древние, конструкции простой, но местные Федоровская икона Божией Матери и Нерукотворенный Образ Христа Спасителя – художественного письма первой четверти XIX столетия, почему священнику церкви было предложено, в случае изъятия этих икон из иконостаса, поставить их на световом простенке»²¹.

В Костромской епархии Спасу Нерукотворному в XVII веке посвящались приделы и храмы. Описи отмечают особенности иконографии храмовых икон «со ангелы»²².

В середине XVII века костромской иконописец Петр Иванов Попов написал для Ильинской церкви г. Ярославля икону Спаса Нерукотворного с клеймами истории образа²³. Характерно, что святой убрус держат стоящие по его сторонам ангелы, а история явления образа рассказана только в варианте легенды о царе Авгаре. Очевидно, извод «Мокрая брада» был принят в среде костромских иконописцев XVII века. Не исключено, что храмовый образ запрудненской церкви служил для них иконографическим образцом.

Иконография Спаса Нерукотворного усложнилась с XVI века²⁴. Плат с ликом Спаса стали держать ангелы, стоящие по его сторонам. Особенностью иконографии исследуемого образа является то, что ангелы не просто держат убрус за верхние концы, а как бы растягивают его в центре, чтобы ни одна складочка не исказила святой лик. Складки убруса отвесно падают из-под рук ангелов и слегка драпируются ниже лика Спаса. Фигуры ангелов зеркально повторяют друг друга, ритмически меняется лишь цвет их одежд: белый и зеленый. Очень характерны крылья ангелов, темно-коричневые с острым верхом и развевающимися перьями на концах. Они вносят элемент движения в весьма статичную композицию. Однако, присмотревшись, замечаешь небольшую разницу в силуэте крыльев. У левого ангела они чуть более динамичны, также у него энергичнее жест правой руки, складки гиматия у правого ангела передают более энергичное движение вперед. На ликах ангелов нет графы, размечающей черты лица, только небольшая разница контура головы левого ангела позволяет угадать ее поворот на три четверти.

Силуэт головы Спаса изящен по рисунку, овал безукоризненно чист, слегка удлинен к пробору и бороде и плавно перетекает в локоны волос. Нимб охватывает голову, начинаясь с локон, и постепенно расширяется

²¹ Отчет о состоянии и деятельности КЦИО за 1914 год. Кострома, 1915. С. 8.

²² Материалы для истории Костромской епархии. Костромская десятина. Кострома, 1908.

²³ Костромская икона. Кат. 72. Илл. 96.

²⁴ Спас Нерукотворный в русской иконе / авт.-сост.: Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. М., 2005.

сверху, как венчик. Цветовая композиция построена так, что темный силуэт головы Спаса оказывается заключенным, как в скобки, в коричневые крылья ангелов. Симметрия выступает олицетворением покоя²⁵. Графья позволяет понять замысел автора, он создал образ Спаса с открытым, добрым лицом и благожелательным взглядом. Стиль письма, характер образа позволяют уточнить датировку иконы концом XVI века. Началом XVII века ее датировали члены комиссии по учету движимого имущества²⁶.

История основания и существования монастыря до XVI века не имеет никаких документальных свидетельств. Если бы его основал князь Василий, тогда это был бы самый первый княжеский монастырь на костромской земле. Какие-то свидетельства о княжеских вкладах, жалованных грамотах могли бы сохраниться, хотя бы в более поздних ссылках на них. Однако в начале XVII века, после польско-литовского разорения монастыря, его игумен в челобитной царю Алексею Михайловичу ссылается только на жалованную грамоту Ивана Грозного, подтверждающую владение присудами в черте города и землями в округе²⁷.

Жалованную грамоту царя Ивана Грозного он получил в числе четырех костромских монастырей: Крестовоздвиженского, Богоявленского, Вознесенского. Особое внимание государя к костромским обителям связано с тем, что он взял себе в жены дочь костромского боярина Романа Захарьина-Юрьева, Анастасию (1532–1560). Борьба с нестяжателями к этому времени уже завершилась победой иосифлян, а возглавивший русскую церковь митрополит Макарий (1481/82–1563) поддерживал создание материальных основ деятельности монастырей, способствовал закреплению за ними земельных владений и присудов в городском посаде.

Царь Алексей Михайлович подтвердил земельные владения монастыря, и в качестве дополнительных льгот последовало освобождение обители от оклада «за скудость». Писцовая книга 1628 года так описывает монастырь: «у Костромы у посаду монастырь Спаса Запрудного у убогих дому, а у монастыря слободка, а в ей 7 дворов бобыльских, а в них 10 человек, пашни монастырская перелогом худья земли 2 чети в поле, под монастырем мельница монастырская на реке Пруднице, к тому ж монастырю кладбище, земля да сенные покосы на пожнях... всего на всех пожнях 105 копен, да лесу раменного 5 десятин... да на речке Сендеге сельцо Покровское»²⁸.

²⁵ По легенде правитель Эдессы Авгарь сильно заболел и, желая исцеления, послал к Христу своего слугу. Христос попросил посланца царя принести воды и убрus (плат). Он обмыл лицо водой и отер его убрusом, на котором отпечатлелся его лик. Оттого что на убрусе царя Авгаря Христос запечатлен с мокрой бородой, списки с этого образа стали называть «Мокрая брада».

²⁶ Архитектор С. В. Демидов, искусствовед В. В. Скопин, фотографы В. А. Савельев, А. Замураев.

²⁷ Материалы для истории Костромской епархии. С. 152.

²⁸ Материалы для истории Костромской епархии. С. 154.

В XVII веке Спасо-Запрудненский монастырь считался патриаршим домовым. Один из приделов храма был посвящен митрополиту московскому Алексию, патрональному святому Чудова монастыря. Посвящение монастыря Спасу Нерукотворному, возможно, связано с памятью о том, что список с подлинной иконы царя Авгаря на Русь был привезен митрополитом Алексием из Константинополя в 1356 году²⁹. Вотчина Чудова монастыря вплотную подходила к городской черте. В села Саметь, Шунга, Куниково, Мисково, Жарки и Вежи Чудов монастырь поселил своих ремесленников, которые были обязаны по патриаршему указу выезжать в Москву и другие города, села для строительства церквей и их украшения. В первой четверти XVII века в с. Шунга жил знаменитый иконописец, знаменщик Любим Агеев, а в Самети иконописец Анкудинко³⁰.

В XIII веке границы Костромы ограничивались кремлем и небольшим посадом. Кремль тогда еще находился на стрелке впадения реки Сулы в Волгу. Леса вплотную обступали город, и князю не надо было далеко ездить на охоту. К XVII веку город разросся и за его границей оставался лишь Запрудненский монастырь, не потому ли автор Сказания указал на него, как место явления образа Богоматери Федоровской.

Сказание о храмовом образе запрудненской церкви было написано настоятелем этого храма В. Ройским. Сведения о нем он собирал из рассказов старожиллов прихода. Эпидемия чумы в 1837 году заставила прихожан вспомнить о защитной силе образа Нерукотворного Спаса. Вновь обратились к нему в 1853 году, когда очередная эпидемия охватила весь город. За помощью к святыне обращались также жители ближних сел, некогда входивших в вотчину Чудова монастыря. С середины XIX века икона стала участвовать во всех городских крестных ходах, носили ее и на частные ходы³¹.

В 1867 году икону украсили глухим чеканным окладом. Опыт показывает, что под таким окладом образуется конденсат, а переувлажнение способствует отставанию, левкаса и его обрушению. Похоже, именно участие образа в крестных ходах при разной погоде, привело к почти полной потере авторского красочного слоя.

Настоящее исследование позволило прикоснуться к первым страницам истории реставрации древнерусской живописи, уточнить время проведения реставрационных работ над образом Нерукотворного Спаса. К тому же публикация этих материалов позволяет исправить ошибку, допущенную мной в аль-

²⁹ Алексий (1292–1378), поставлен в митрополиты в 1354 году, канонизирован в 1448. Возвращаясь в 1356 году из Константинополя, корабль Алексия в Черном море попал в сильную бурю. Молясь о спасении, он дал обет основать в Москве монастырь во имя Спаса Нерукотворного. Вскоре на юго-восточном рубеже Москвы был основан Спасо-Андроников монастырь, куда митрополит Алексий поместил привезенный им список с константинопольской святыни

³⁰ Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отд. 3, вып.5. М., 1912. С. 58–59

³¹ Главные крестные ходы совершались в Костроме в 9, 10, 11 неделю после Пасхи

боме «Костромская икона». Материалы исследования снимают все вопросы об идентификации храмового образа с фотографиями из архива ИАК, но при этом поднимают вопрос о времени основания Спасо-Запрудненского монастыря, для решения которого едва ли найдутся документальные свидетельства.

Приложение:

Если признать факт основания монастыря в XIII веке, то получается, что это самый первый монастырь в Костроме, так как согласно «Сказания о явлении и чудесах иконы Богоматери Федоровской» в городе в ту пору существовала только соборная церковь Федора Стратилата. Тогда в храме вновь основанной обители должен быть храмовый образ Спаса Нерукотворного. Князь Василий должен был заказать его лучшему княжескому иконописцу. Были ли иконописцы при дворе князя Василия? Если у князя Василия таковых не было, то он мог заказать в Ростове. У ростовских князей были лучшие иконописцы.

Произведений XIII века до наших дней дошли единицы. К счастью среди них есть иконы Спаса Нерукотворного. Две из них происходят из ростовских мест: одна найдена экспедицией ГТГ в 1960 году в с. Новое (близ Пошхонья), и вторая из Введенской церкви г. Ростова (обе в ГТГ). Это дает основание предполагать, что в Костроме тоже могла быть подобная икона. Больше того, центральная часть исследуемого нами образа иконографически близка к иконе из с. Новое. Очевидно, именно этот извод был принят за основу поздних вариантов с ангелами за платом и по сторонам убруса. Стилистически обе иконы XIII века находятся у истоков ростовской иконописной традиции. Спас изображен с круглым нимбом, идущим и под бородой. Особенностью обоих ликов являются укрупненные глаза, вислые усы, борода клином (мокрая) с двумя прядками на конце, шапка волос на прямой пробор с двумя локонами по сторонам лика.

В «Сказании о явлении и чудесах иконы Богоматери Федоровской» географическое положение монастыря не указано, да это не имело смысла, так как в пределах города он был один. Придется признать, что древняя икона утрачена, а имеющийся образ написан при возобновлении монастырского храма в XVI веке.

Интересным фактом является то, что в Костромском уезде в Логинове стане тоже есть село Новое, в котором была церковь Спаса Нерукотворного образа. Село принадлежало в 1678 году князю Федору Ивановичу Вяземскому, а в 1717 году записано за царевной Натальей Алексеевной (Холмогоровы. Отд. 3. Вып. 5. С. 54).

В посаде Большие Соли в ц. Воскресения в иконостасе среди местных икон, по левую сторону от царских врат после иконы Богородицы Страстной на одной доске Спаса Нерукотворного образа со ангелы и со святыми на красках. (Холмогоровы. Отд. 3. Вып. 5. С. 210. 1693 г.).

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ФЁДОРОВСКАЯ СО СКАЗАНИЕМ»¹ ЧАСТЬ I. СРЕДНИК ИКОНЫ

Первооткрыватель этого произведения С. И. Масленицын оценил икону как памятник, «выделяющийся качеством исполнения и интересной трактовкой сюжетов»². Икона много раз публиковалась, как шедевр костромской иконописи периода ее расцвета в третьей четверти XVII века, но при этом остаются неисследованными приемы письма, особенности авторской интерпретации почитаемого образа, иконография клейм³.

Схема композиционного построения исследуемого образа традиционна для житийных икон и икон с чудесами образа. Средник по размеру чуть

¹ 1680-е годы. Дерево, темпера. 150,4x117,5. КМЗ КОК 22673.

Иконный щит состоит из трех липовых досок, скрепленных двумя встречными, врезными шпонками. Поверхность досок тщательно выровнена и зашлифована. Коробление досок незначительное, по стыкам имеются небольшие расхождения с частичными разрывами красочного слоя на лицевой стороне

С лицевой стороны икона имеет ковчег, неглубокий, с пологим скосом. Поля разной ширины: боковые одинаковые, нижнее чуть шире верхнего, что зрительно утяжеляет низ иконы, устанавливая отношения верх- низ.

Икона вывезена в музей из церкви Спаса на Запрудне в г. Костроме в 1960 году.

Реставрирована Н. В. Дунаевой (ГЦХРМ) в 1969 году. Клейма:

1. Св. Федор Стратилат приносит икону Богоматери в Кострому.
2. Явление иконы костромскому князю Василию Ярославичу во время охоты.
3. Моление князя перед иконой.
4. Обретение иконы крестным ходом.
5. Поставление иконы в церкви Федора Стратилата.
6. Первый пожар в церкви Федора Стратилата.
7. Чудесное обретение иконы после пожара.
8. Поставление иконы в новом храме Федора Стратилата.
9. Моление перед иконой Богоматери о защите города от татар.
10. Выступление князя с войском и иконой на битву с татарами.
11. Чудо ослепления татар сиянием от иконы.
12. Битва с татарами на Святом озере.
13. Возвращение войска в Кострому.
14. Благодарственный молебен чудотворному образу.
15. Второй пожар в церкви Федора Стратилата.
16. Чудесное спасение иконы от огня вознесением на небеса.
17. Совет князя Василия с горожанами о построении каменного Успенского собора в Костроме.
18. Поставление иконы в Успенском соборе.
19. Моление перед иконой Богоматери.
20. Богородица-покровительница Костромы (Всех скорбящих Радость)

² Масленицын С. И. Икона Богоматери Федоровской 1239 г. // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1976. М., 1977. С. 155–166.

³ Подробная библиография: Костромская икона XIII–XIX веков / авт.-сост. Н. И. Комашко и С. С. Каткова. М., 2004. С. 540; Тихомирова Е. Л. Федоровский образ Пресвятой Богородицы. Сказание в иконе: альбом. М., 2007.

больше чудотворной и, сохраняя все иконографические признаки оригинала, не является его списком. Это авторский вариант чудотворного образа.

Дизайн иконы исключительно продуман, тщательно выверены масштабные соотношения всех частей: средник, рама, клейма, поля. Высота средника равна 4 клеймам по вертикали, а ширина – 4 клеймам по горизонтали, то есть его пропорции равнозначны с соотношениями высоты и ширины клейма.

Обычную орнаментальную ленту вокруг средника автор дополнил с обеих сторон широкими золочеными полосами, что превратило ее в живописную раму. В нижней части рамы он поместил картуш с тропарем Богоматери Федоровской, что придало завершенность среднику. Возможно, тропарь был и на киоте, в котором в конце XVII века находилась чудотворная икона⁴.

20 клейм многоцветным узором заполняют пространство между орнаментальной рамкой средника и широкими полями. На полях твореным золотом писаны тексты из Сказания, раскрывающие содержание каждого из клейм. Шрифт этих текстов крупный, легко читаемый полуустав, рассчитанный на внимание к слову Сказания.

Надписи в иконе разные по значению, шрифту и материалу. Тропарь и монограммы на изображении чудотворной иконы в клеймах писаны мелким, черным шрифтом, напоминающим скоропись. Очень точно найден масштаб, местоположение и рисунок шрифта монограмм Богоматери и Христа. Классический шрифт легок: мачты букв вытянуты по вертикали, а титла и перевязи тонкие, гибкие. Отмечая начало и конец монограммы, автор поставил своеобразные точки, в виде крестоцвета. Монограммы словно парят в световом пространстве воздушной бирюзы фона.

Впервые мысль о Гурии Никитине как авторе иконы высказала В. Г. Брюсова, хотя, по ее мнению, в исполнении клейм мог участвовать его ученик Василий Козьмин⁵. Известно, что Г. Никитин не раз писал списки с чудотворного образа. Наиболее ранний из них 1659 года был заказан ему для церкви Иоакима и Анны, стоявшей на месте древнего костромского собора

⁴ Традицию сопровождать богородичные образы тропарем подтверждают находившиеся в Успенском соборе г. Костромы две шитые хоругви. На одной Богоматерь Федоровская, на другой Успение Богоматери («около образов трепари, шиты шелком белым»). Писцовая книга г. Костромы 1627/1628–1629/1630. Кострома, 2004. Л. 557, об.

⁵ Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1982. С. 134–144; Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. М., 1982. С. 62.

Василий Козьмин с 1670 года постоянный участник «дружины» Гурия Никитина в работах по стенному письму в храмах разных городов и монастырей. Однако подписных работ его неизвестно. Стенное письмо в церкви Спаса Преображения в Костроме приписывается ему без достаточных документальных данных. Росписи этого храма не исследованы, раскрыты только свод и верхний ярус, остальная часть находится под набелом // Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2003. С. 340; ПАКО. Вып. 1. Ч. 3. Кострома, 1998. С. 122.

Федора Стратилата. В 1669 году он писал список «мерой и подобием» по обету ярославского купца Иоанна Плешкова. Этот список, установленный заказчиком в Никольской церкви на Пенье (г. Ярославль), тоже прославился чудотворениями, а по завершении строительства соседней холодной Федоровской церкви согласно с обетом И. Плешкова стал ее храмовым образом⁶.

Есть предположение, что в 1677 году второе поновление чудотворного образа мог выполнить Г. Никитин⁷. Если это предположение справедливо, то Г. Никитин как никто другой знал чудотворный образ и кроме списков, наверняка, писал и свои варианты. Сколько их было и где они нам неизвестно. Рассмотрим данный вариант как образец авторской трактовки чудотворного образа.

При всех узнаваемых признаках иконографии, отличие начинается уже в том, что фигура Богоматери не вписана вплотную в раму, а венец заходит на орнаментальную полосу. Повторяя форму звезд на мафории Богоматери, Г. Никитин щедро украшает квадрифолий жемчужкой. Капельки белил, как жемчужная обнизь, идут по краям золотой каймы и образуют вставки между цветных камней. Особый декоративный эффект вносит серебряное кружево по верху каймы и струящиеся нити бахромы мафория. Складки мафория художник раззолотил широкими полосами асиса, который придал ткани легкость и изящество. Изумрудная зелень платья, видимая лишь в уголках из под свисающих складок мафория и на рукаве, вносит пронзительную ноту в почти монохромные одежды матери и младенца и устанавливает связь с колоритом клейм и цветом полей.

Самостоятельность автора этого варианта Богоматери Федоровской проявилась не столько в усилении декоративного начала, сколько в наполнении образа близкими художнику чувствами. Богоматерь для него – это, прежде всего, Мать. В этом огромном мире мать и дитя в центре мироздания. Они олицетворение глубокой, всепоглощающей любви. Взгляд широко раскрытых глаз Богоматери обращен вглубь души, она прозревает судьбу сына. Мать словно застыла от внезапного откровения, ужаса предстоящих сыну страданий. Потому порывистое ласкание младенца, его стремление уловить любящий взгляд матери не находят ответа.

Лик Богоматери удивительно красив, красотой молодости. Даже самая большая боль и страдание не способны исказить привлекательности юного лица, еще хранящего легкую улыбку.

⁶ В 1913 году список 1659 года по-прежнему находился в Богоотцовской церкви г. Кострома, на месте был и список И. Плешкова. Следы обеих икон теряются после событий 1917 года

⁷ Первое поновление чудотворного образа было в 1636 году по указу царя Михаила Федоровича // Островский П. (протоиерей). Исторические записки о Костроме и ее святыне, благочестно чтимой в Императорском доме Романовых. Кострома, 1864

Протянутая и развернутая к сыну ладонь Богоматери традиционно трактуется как жест моления. Почти не отступая от иконографии чудотворного образа, Г. Никитин слегка приблизил руку матери так, что ее пальцы стали бережно касаться локоточка правой руки сына. Строгий символизм жеста, таким образом, уступил место трогательной нежности их взаимоотношений. Наверное, такая трактовка в какой-то мере окрашена сыновней любовью к самому близкому для него человеку. Его мать Соломонида, рано овдовев, стала главной опорой для двоих сыновей, хранительницей семейного очага в одинокой жизни знаменитого сына.

Соглашаясь с атрибуцией В. Г. Брюсовой, попробуем подтвердить ее сравнительным анализом стиля письма данного образа с наиболее близким по времени создания и по сохранности живописи произведением Гурия Никитина, Эталонем его искусства времени наивысшего расцвета таланта считается икона «Спас Вседержитель» из церкви Федоровской Богоматери г. Ярославля⁸.

Сравним для начала технику письма ликов Богоматери и Спаса. Оба писаны по оливково-зеленому санкирию, который узкой полосой очерчивает абрис лика и шеи, сосредотачивается вокруг глаз, оттеняет линию носа, желобок над верхней губой и ямку над подбородком. Художник, формируя объём лика, наносит вохрение в несколько слоев, добиваясь плотной укрявистости медово-золотистой охры. Мягкая подрумянка придает особую цветность лику. Небольшие подцветки на веках, крыльях и кончике носа, на подбородке, шее, мочке уха как пульсация жизненной энергии, придают живость лику юной Матери. Эти всполохи розово-красного цвета не бессистемны. Как и белильные света, они подчинены логике, образуя несколько треугольников. Вместе с бликами светов они ведут взгляд ото лба к подбородку. Самые яркие и плотные по цвету пятна это слезнички глаз и губы – они образуют первый треугольник; веки глаз и кончик носа – второй, румянец щек и подбородок – третий. У всех вершина внизу, что соответствует направлению лицевого треугольника. Подрумянка у младенца более сдержана, хотя мастер отметил те же места, что и на лице Богоматери.

Обычно на заключительном этапе личного письма наносят белильные света и прорисовывают контуры. На женском лице белильные движки положены по белильной же подготовке, равномерно, параллельными штрихами,

⁸ Икона Спас Вседержитель. Ок. 1687 г. Дерево, темпера. 180x127 см.: ЯГИАХМЗ ИК-5.

Повесть о построении Николо-Пенской и Федоровских церквей // Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982. С. 254–256.

В собрании В. Бондаренко оказалась подписанная Гурием Никитиным и датированная 1690 годом икона «Троица Ветхозаветная». Хотя это единственный известный в настоящее время образ, подписанный мастером, но значительные утраты и антикварный характер реставрации личного заставляют отказаться от него при сравнении личного письма в среднике иконы Богоматери Федоровской со Сказанием // Костромская икона. Ил. 205. Кат. 128.

которые постепенно удлиняются от внешнего уголка глаза. Тонкие, короткие движки всегда скользят по направлению выступающих, освещенных частей лица. Очерчивая дугой нижнее веко, они спускаются от слезника тремя параллельными линиями, вспыхивают небольшим бликом над центром брови, на горбинке носа и его кончике.

Точно такая же разбликовка у Вседержителя, только усы и борода исключили игру света в нижней части лица. Зато на шее такими же движениями отмечены складки над ключицами. Контурная опись глаз совпадает до мелочей, скобка верхнего века утолщена, кисть идет с нажимом в центре, как бы намечая густоту ресниц.

Контур радужки каллиграфически подвижен, он также очерчивает окружность с утолщением там, где положено быть притенению. Таким же приемом написаны глаза у персонажей росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря⁹.

Голубоватые белки глаз контрастируют с бархатистой глубиной санкиря и черной точкой зрачка. Иконописец применяет в письме глаз самый сильный контраст, сопоставляя темный контур обводки, черную точку зрачка и самую светлую и плотную массу белил, что делает их притягательной частью лица.

Брови проведены параллельными линиями с коричневатыми разделками у кончиков. На мужском лице они шире и наведены по санкирю короткими наклонными штрихами по направлению роста волос.

Линия сомкнутых губ кажется абсолютной калькой, так же как петелька уха.

На женском лице со стороны чепца проложен золотой контур, а у Спаса его заменяет тонкое высветление по санкирю перед шапкой волос, что заставляет лик как бы светиться изнутри. Даже кромка ворота одежд Богоматери и Спаса одинаково обведена баканом, что придает телу дополнительную теплоту. Мастер виртуозно пользуется баканом, заставляя цвет сиять, светиться изнутри. Иногда подцветка баканом придает цвету особую глубину. Так на чепце Богоматери бакан не только притушил блеск золота, но усложнил зеленый цвет, сделав его как бы мерцающим из темноты. Возможно, таким приемом автор пытался приблизить его к цвету чепца Богоматери с чудотворного образа, в котором чепец, хотя и повторяет цвет платья, но напоминает темный цвет волос.

К личному письму относят и другие части обнаженного тела: руки, ноги. В обеих сравниваемых иконах приемы письма их идентичны: тот же санкирь, такое же плотное, ровное вохрение и света, короткими белильными штрихами отмечающие каждый суставчик тонких изящных пальцев. У Богоматери и младенца золотой контур очерчивает руки и ноги,

⁹ Троицкий собор Ипатьевского монастыря был расписан дружиной Гурия Никитина в 1684 году.

проецированные на вишневый мафорий. Рука Христа на шее матери очерчена темной краской, как и правая рука Богоматери. У Вседержителя так же благословляющая рука более жестко оконтурена на темно-зеленом фоне гиматия и мягко обрисовывает пальцы по красному хитону. Ступни ног имеют двойную обводку: тонкий золотой контур и плотный черный, напоминающий подошвы сандалий, только без ремешков.

Таким образом, результаты сравнительного анализа личного письма позволяют утверждать, что исследуемый образ принадлежит кисти знаменитого костромского изографа Гурия Никитина.

Продолжим сравнение, но уже с чудотворным образом, чтобы уточнить особенности авторской интерпретации. Сравним прием наложения асита. На мафории, прикрывающем плечи, голову Богоматери в чудотворной иконе, света на выпуклых местах выделены более светлой краской, чем основной вишневым цвет. Гурий Никитин света прокладывает золотым асисом приемом «в перо»¹⁰. Такой прием усиливает эффект объемности, насыщая основной цвет светом в полную силу. Черные линии теней не глушат цвет, а по контрасту усиливают его насыщенность. Мастер параллельно теням ведет тонкую золотую нить по верху складок.

На одеждах младенца Христа пробел выполнен инокопью, как в чудотворном образе¹¹. Располированное золото инокопи на одеждах Спаса и твореное золото асита на мафории Богоматери создают контраст яркого сияния и мягкого свечения. Плотный свет инокопи как материализованная формула жизни Христа – «Я свет миру». Свет Богоматери это отражение сияния Богомладенца. В этом кроется художественный смысл применения двух техник золочения¹².

Пластичность фигуры младенца Христа Г. Никитин усиливает, используя опись притенений прозрачным вишневым баканом. Складки, мягко драпируясь, скользят по фигуре, повторяя такие иконографические

¹⁰ Пробела «в перо» получили распространение с XVII века, в связи с заменой тябловых иконостасов резными с позолоченными иконами крупных размеров. Штрихи золотых пробелов наносятся попарно и проплавливаются золотом так, что, расходясь от основного пятна, они постепенно растушевываются, напоминая перо птицы. Расстояния между перьями минимальны и строго соблюдаются так, чтобы между ними читался цвет одежды и вписывался рисунок складок («козелки»). Прием очень подробно описан Н. М. Зиновьевым в его книге «Стилистические традиции искусства Палеха». Л., 1981. С. 148.

¹¹ Инокопь употребляется в иконописи с древнейших времен // Там же. С. 142.

На выпуклых частях фигуры младенца света проложены пластинками сусального золота, составляя сияющие полосы по плечу и рукаву правой руки и от пояса по ногам в соответствии с длиной прикрывающего их гиматия. От этой полосы веером расходятся постепенно утончающиеся лучи сияния.

¹² На чудотворной иконе золотом сияют лишь одежды Младенца, у Богоматери золото только на кайме, кистях и звездах мафория, а складки в светах и тенях на краске: красной – в светах, черной – в тенях.

особенности как нависающий петлей со спины гиматий, завернутый край рукава и подол, собранный в правую руку Богоматери. Особенно запоминается мягкая драпировка, спускающаяся над опояской гиматией. В отличие от чудотворного образа напуск меньше, и он обрел логическое оправдание. Автор четко разделил одежды Младенца на хитон и гиматий. Следуя за правилом ношения гиматия, конец гиматия переброшен через плечо и с напуском заткнут за опояску. Таким же образом иконописец уточнил, что завернувшийся на колене подол и спускающийся по руке Богоматери край одежды принадлежат хитону.

Ритм круглящихся, провисающих овальных линий, кажется неуловимо перетекающим, создающим нечто неразрывно связанное не только с телесным объемом фигуры младенца, но и включенным в ритмику силуэта, одежд Богоматери. Так линия спины младенца продолжена рукой Богоматери и вместе они составляют единый контур, а свисающий край подола хитона Христа вторит ритму складок мафория.

Многokrатно повторяясь, складки мафория образуют своего рода чашу, внутри которой оказывается младенец Христос, как евхаристический агнец. В чудотворной иконе складки мафория равнозначны, прописаны черным, как притенения. Наш автор усилил их звучание, прописав золотом, а нижнюю округлость символической чаши акцентировал широкой каймой из искрящихся серебряных лучиков инокопи. Техника, использованная только в одеждах Христа, Возникают смысловые параллели, поднимающие образное решение до символа. Этому способствует и цветовая гамма одеяния Христа, где золотом сияющий свет подцвечен розовым багрянцем, прозрачным, но единым с более плотной по цвету багрянницей мафория Богоматери.

Пробелка белилами или золотом – последняя операция, завершающая стадия в отделке иконы. От нее зависело в целом впечатление от образа. Неудивительно, что так много внимания уделяют иконописцы завершающей отделке. При приеме заказа, даже от государя, обязательно уточняли характер пробелки: золотом или белилами¹³.

Естественно, золотые пробела (асист) дают больший эффект нарядности, богатства. Письмо золотом один из признаков высокого профессионализма. Поражает твердость руки мастера: ни одного сбоя, дрогнувшей линии, сбегания краски. Одних только точек жемчужки сотни, а рядом крошечные камни, запоны, не говоря уж о тончайших прочерках седин на волосах, бороде, завитки кудрей и т. д. Кажется невозможным такое владение кистью, и что же это за кисть, что способна оставлять такую линию и каким же зрением должен обладать художник «Жаль, что люди с такими руками тленны!» – так заканчивает свое восхищение миниатюрным письмом московских иконописцев антиохийский архидьякон Павел Алеппский¹⁴.

¹³ Забелин И. Материалы для истории русской иконописи. ВМОИДР. Кн. 7. М., 1850. С. 92

¹⁴ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидьяконом Павлом Алеппским // ЧОИДР. Вып. 3. М., 1898. Кн. 4. Разд. 2. С. 43.

Формальный язык автора подчинен идее раскрытия глубины образа Богоматери. Отсюда не только виртуозное владение рисунком, но и разнообразие намеки, недоговоренности, пробуждающие фантазию. Привычный к значительным объемам стен, позволяющим свободно строить композиции, давая простор действий персонажам, Гурий Никитин в иконе создает пространство, воздух вокруг Богоматери. Часть нимба в отличие от оригинала заходит на раму средника. И это нельзя рассматривать лишь как прием, позволяющий усилить плавно текущие линии силуэта фигур. Художник меняет акцент взаимоотношений Богоматери с молящимися. Она не издали смотрит на людей, а идет к ним навстречу, как бы выходя за раму из надмирного пространства и являя миру Спасителя.

Исследуемая икона могла быть заказана знаменитому изографу для местного ряда иконостаса или как настенный образ. В знак почтения к мастеру и его творению, очевидно, сразу же был заказан остекленный киот, что обеспечило отличную сохранность красочного слоя иконы.

В работах мастеров Оружейной палаты в последней четверти XVII века легкая бирюза фона обычно служила цветной подкладкой под оклад. Гурий Никитин, с 1660 года работавший по вызовам Оружейной палаты, не просто следовал принятой там стилистике, а совершенствовал и развивал ее своим творчеством. Судя по выпадам левкаса на ширину «дорожников басменных», фон закрывала басма, а нимбы скрывал венец. Очевидно, поверх басмы по сторонам от нимба были установлены накладные картуши с монограммами Богоматери и Христа. Это объясняет исключительную сдержанность декора живописных монограмм. В иконах «Спас Вседержитель» и «Великий архиерей» надписи обрамляют пышные картуши, являющиеся активными элементами композиционного решения верха иконы¹⁵.

В Писцовой книге Костромы 1628 года подробно описаны все украшения чудотворного образа. Прежде всего указано, что икона «в иконостасе с притворы. А на притворах писаны праздники и святые. А чудотворный образ обложен серебром. На полях 16 праздников льяных, золоченых... Венец серебряной сканой, золочен, поверх него коруна серебряная, сканая с финифтью, золочена на ней и на венце множество вставок цветных камней и поверх коруны на спнях яхонты и жемчуги». Иконостасом назван киот, в котором стоял чудотворный образ. Традиционно такие киоты украшались живописным узором. К боковым стенкам киота крепились створки (притворы)¹⁶. Может быть, автор исследуемого памятника в какой-то мере

¹⁵ КМЗ КОК 23252/56. Костромская икона // С. 539. Илл. 206–207.

¹⁶ Писцовая книга г. Костромы 1627 / 1628–1629 / 1630 гг. Кострома, 2004. С. 257–259. Может быть привычные к металлическим створам киота чудотворного образа новую новую раму с клеймами Сказания в 1783 году заказали серебрянику Г. Ратькову, а не живописцу. Вероятно, древний киот изветшал, а, главное – по размеру не подходил для нового, блистающего золотом иконостаса.

воспроизвел декоративное убранство оригинала, сделав акцент на нарядном декоре рамы средника и подчеркнув ее завершенность тропарем.

В описании венца чудотворного образа есть упоминание о финифти. В таком случае становится понятным выбор Г. Никитиным темно-синего цвета наугольников орнаментальной рамы средника, который больше ни в каких частях иконы не повторяется. Очевидно, его поддерживала кобальтовая эмаль декора оклада и венца. Скорее всего, художник сам разрабатывал рисунок накладных монограмм на окладе и потому повторил цвет эмали в наугольниках живописной рамы. Фон угловых накладок на окладах и картушей вокруг монограмм серебряники традиционно заполняли темно-синей эмалью.

Была ли басма на полях? Скорее всего, была. Надписи могли быть гравируются на накладных пластинках, возможно, с кобальтовым цветом фона. Это предположение, но оно основано на известных приемах декорирования окладов икон с конца XVI–XVII веков. Вклады Годуновых в Ипатьевском монастыре все украшены басмой с накладными дробницами, что могло повлиять на вкусы местных заказчиков икон и их окладов.

Художник сознавал хрупкость басмы, утрата которой не должна была нанести ущерба художественной целостности произведения. Когда была утрачена басма и венцы? Возможно, в 1924 году, когда происходило массовое изъятие драгоценных металлов из церквей в помощь голодающим Поволжья или в 1956 году, когда икону в числе многих поместили в нижний этаж запрудненской церкви¹⁷.

Мысленно реконструируя изначальный вид иконы, заметим, что основной цветовой доминантой в ней было золото: позолота басмы, венца, фон в клеймах сказания, обилие золотого асиста и узорочья на одеждах и доспехах. Сейчас, когда утрачена басма оклада, акцент сместился, главенствовать стала малахитовая зелень. Она связала поля с клеймами через близость с цветом позема.

Обилие золота, декоративных украшений на одеждах Богоматери достойно Царицы Небесной, но это драгоценное сияние не заслонило образа Матери. Символизм чудотворного образа Г. Никитин наполнил жизненной сокровенностью чувств, которая близка каждой женщине с ее любовью и тревогой за судьбу детей.

Изоощренный ум художника рассчитывал на сотворчество зрителя, его способность к углубленному постижению образа. Гурий Никитин привычными средствами темперной живописи достиг эффекта глубины психологических характеристик образов, эмоциональной остроты. К решению такой задачи русская живопись сможет подойти только через столетие. Гений всегда опережает время.

¹⁷ В нижнем этаже церкви Спаса с 1956 года хранились иконы из церквей Костромской низины, затопленной при строительстве Горьковской ГЭС

ЧАСТЬ II

СЛОЖЕНИЕ ИКОНОГРАФИИ КЛЕЙМ И СТИЛЬ

Житийные иконы и образы легендарно-исторического жанра обычно базируются на литературной основе. Повести, Сказания о явлении и чудесах сопровождают все чудотворные иконы. Едва ли только устные предания донесли сведения о явлении иконы костромскому князю и о чудесной помощи защитникам города от татарского нашествия. Скорее всего, была рукопись с историей образа, удостоверявшая его древность и связь с великокняжеским родом ярославичей, потому именно этот богородичный образ взяли вместе с крестами и хоругвями для встречи делегации Земского собора 14 марта 1613 года у стен Ипатьевского монастыря. Иконе была уготована роль покровительницы новой династии, освятившей преемственность власти Романовых от великих князей.

Сказание о чудотворной иконе Федоровской из Четий-Миней Иоанна Милютина (1646–1654) отличается краткостью. Напечатанный в 1661 году в Прологе текст Сказания является официально принятой историей образа. Наверное, и до этого времени были попытки изобразить какие-то эпизоды Сказания на основе рукописных повествований о явлении и чудесах образа, но с 1661 года мог возникнуть заказ на художественное оформление истории чудотворного образа.

Авторы Сказания называют костромского князя Василием Георгиевичем и указывают дату явления образа 15 августа 1239 года. Историки отредактировали Сказание, связав имя костромского князя Василия с младшим сыном Ярослава Всеволодовича, а дату сражения на Святом озере соответственно отодвинули к началу 1270-х годов, когда по Руси прокатилась волна восстаний городов против отрядов татарских сборщиков дани. Для нашего исследования все эти разногласия и несогласованность не имеют значения, так как иконописцы, следуя за Сказанием, к концу XVII века создали свою образительную историю образа, в которой ни отчество князя, ни дата битвы на Святом озере не имели существенного значения. В XVII веке иконография Сказания ограничивалась сюжетами древней истории и не включала сцен исцелений, спасения из плена, даже эпизод с жителями Городца, узнавшими во вновь обретенной иконе свою святыню, не получил распространения. Очевидно, для заказчиков была важна история пребывания образа в Костроме.

До появления образительного ряда Сказания о явлении и чудесах Богоматери Федоровской три наиболее почитаемых на Руси богородичных иконы: Владимирская, Знамение и Тихвинская имели уже устоявшуюся иконографию клейм истории образа. Во всех имеются сцены перенесения образа в храм, поклонения святыне. В Сказании о Тихвинской Богоматери есть сцены пожара в храме, чудесное обретение образа на пепелище невредимым, моление перед образом «на воздухе стоящим». В Сказаниях о Владимирской

и о Знамении есть сюжеты помощи чудотворного образа в битвах. Таким образом, сопоставив состав сюжетов, можно придти к выводу, новыми в Сказании о Федоровской являются композиции: Федор Стратилат приносит икону Богоматери в Кострому; явление иконы князю Василию на древе во время охоты; совет князя с горожанами о построении каменного собора. В основе композиции Богородица – покровительница Костромы – образ Богоматери Всех скорбящих радость¹⁸. Художник трактует образ Царицы Небесной не только как покровительницы Костромы, а прежде всего как заступницы страждующих. Понимая муки матерей и осиротевших детей, потерявших сыновей и отцов на поле брани, она благословляет их. Ведь не случайно Богоматерь Федоровская считается покровительницей брака и семейного счастья.

20 клейм Сказания – это ряд повторяющихся сюжетов: моления, пожары, битвы. Повторяются не только сюжеты, но и участвующие в них персонажи. Главный герой Сказания – чудотворная икона, её нет только в двух клеймах. Все события происходят с участием иконы и вокруг нее. Художник воспроизводит святыню, очевидно, такой, какой он видел ее: с белым фоном, позолоченным нимбом, а на краях по периметру широкая красная опушь. Фигура Богоматери точно вписана в раму полей, без заходов нимба на верхнее поле¹⁹. В каждом клейме чудотворный образ не неизменный предмет, автор умудряется придать лику Богоматери выражение участия в происходящем событии. Это миниатюра в миниатюре. Второй персонаж – костромской князь Василий. Его нет только в 4 клеймах. Он всегда рядом с чудотворным образом.

¹⁸ В собрании Ярославского художественного музея хранится большая рама с 26 клеймами праздников и чудес иконы Богоматери Федоровской (ЯХМ-№ 399). Живопись под потемневшей олифой, большинство клейм под профилактической заклеивкой, но те, что открыты, дают возможность оценить высочайший уровень мастерства иконописца. Н. И. Комашко высказала мнение об исполнении ее Гурием Никитиным. По желанию заказчика он написал клейма праздников, так как они располагались на створах киота чудотворного образа. В числе ключевых клейм Сказания присутствует композиция Богоматерь Всех скорбящих радость аналогичная той, что и на исследуемой.

¹⁹ Начавшееся с первой четверти XVII века интенсивное участие чудотворного образа в различных событиях, крестных ходах, заставило уже в 1636 году заняться починкой его живописи. Реставрация 1919–1921 годов выявила, что ко времени второго поновления в XVII веке чудотворная икона имела белый фон, серебряный нимб и широкую красную опушь по периметру. В клеймах автор воспроизводит ее с золоченым нимбом, вероятно, выполненным при поновлении 1677 года.

Есть предположение, что автором второго поновления мог быть Гурий Никитин, в эти годы самый признанный иконописец Костромы, к тому же уже писавший с чудотворного образа списки. Живопись точно воспроизводит основные черты известного образа, он выглядит светло и нарядно, вероятно, так как возобновил его Г. Никитин. В 9 клейме видно, что образ стоит в специальном киоте с двойными створами, при этом у иконы накладной венец выступающий за край поля

Клейма Сказания – не перевод слова в изображение. Слово обозначает событие, а художник дает картину того где, как и при каких обстоятельствах, с какими участниками оно происходит, как данному явлению относятся все действующие лица. Для него важно не только вообразить обстоятельства и участников событий, а осмыслить его как явление, определяющее последующую жизнь. Из интереса к детали вырастает интерес к миру вообще, столь разнообразному божьему творенью.

Историю появления чудотворного образа на костромской земле открывает клеймо, в котором воин «видом похожий на Федора Стратилата» в Успенев день пронес через весь город богородичный образ. Великого воина видели многие горожане, они же опознали в обретенной на следующий день князем Василием иконе тот самый образ, что был в руках чудесного посланца.

В древности лесные дебри со всех сторон обступали Кострому. На другой день после Успенья князь Василий выехал на псовую охоту. Всего в полутора верстах от кремля на берегу речки Запрудни собаки обнаружили икону на высокой сосне. Князь, пораженный увиденным, так натянул поводья, что конь под ним вздыбился. Художнику важно было передать эффект неожиданности явления чудесной иконы в глуши леса. Спешившись, князь с земным поклоном умолял икону спуститься с дерева. Чуткий конь тоже склонил голову перед образом. Икона не приняла мольбы князя и он вынужден был отправить своих спутников за соборным клиром.

Священники явились с крестами, хоругвями, сопровождаемые толпой празднично одетых горожан, среди которой есть и черноризец монах. Икону на белом платке, как святыню, держит священник, а впереди всех идет дьякон и кадит кадилом. Тип выносного креста, хоругви и даже декор одежд дают основание считать, что автор писал эту сцену как картину ежегодного городского крестного хода к месту явления иконы²⁰.

События явления чудотворного образа художник строит как единый цикл, разгранки между клеймами по вертикали мало заметны, сюжеты как бы перетекают один в другой. Объединяет их широкий поэма с цветами, ведь знаменательное событие произошло в летнюю пору, когда густая трава и кроны деревьев кудрявятся плотной зеленью. Дерево, на котором явилась икона, кряжистое с мощным стволом, раскидистой кроной, такие обычно растут на просторе, славяне издревле считали их красивыми, особо почитали

²⁰ Традиция крестных ходов с чудотворной иконой из Успенского собора к месту ее явления, очевидно, установилась с 1613 года, с начала всероссийского почитания образа. Специальной грамотой царь Алексей Михайлович в 1661 году напоминает костромичам строго соблюдать указ Михаила Федоровича: ежегодно совершать крестные ходы с иконой.

в святых рощах. Лишь в трех клеймах явления иконы художник написал горки, у основания, напоминающие песчаные осыпи берегов речки Прудницы (Запрудня). Все прокалено летним жаром, на горках побурели редкие кустики травы. Золото фона в этих клеймах вполне соответствует полуденному зною.

Князь в клейме «Моление перед иконой» изображен дважды – стоящим в молитвенной позе и склонившимся в земном поклоне. Таким образом автор дает почувствовать длительность и страстность молитвы. Пространство сцены делится на планы: первый – князь перед иконой, второй – горы, третий – гонцы князя.

Родной город за далью веков виделся художнику не малым селением с деревянными строениями, а сказочным царством с теремами, златоверхими церквями. Только в таком городе мог появиться воин в золотых латах, как на храмовом образе в соборной церкви Федора Стратилата. Художник представляет спокойное шествие божьего посланца как чудо. Сопровождаемый изумленными взглядами горожан, с богородичной иконой на руках, он прошел через весь город и вышел за его стены. Сзади великого воина иконописец развернул панораму города-крепости.

В XVII веке каменная архитектура активно преображала облик волжских городов. В лесной Костроме первые каменные храмы начали строить в середине XVI века²¹. В 1559 году освящен огромный собор Богоявленского монастыря. На стрелке слияния рек Костромы и Волги в Ипатьевском монастыре в 1560–1562 годы выросли два Троицких храма: летний и зимний, а территорию обители обнесли мощные крепостные стены с башнями, надвратными церквями²². Красные кирпичные стены и башни костромской крепости в этом клейме напоминают Московский Кремль. Не исключено, что стены Ипатьевского и Богоявленского монастырей в XVII веке еще не были побелены²³. Конечно, невозможно рассматривать живописную панораму этого клейма как документ, ведь стены и башни костромского кремля были деревянными, но многоглавый собор и шатровая колокольня с тремя ярусами звона выглядят убедительно, близко к натуре. Возможно, именно таким в 1680-е годы был Успенский собор костромского кремля. Художник уловил процесс преобразования каменной архитектуры от строгой ясности

²¹ В «Книге об избрании и венчании на царство царя и великого князя Михаила Федоровича» 1672–1673 г. один из авторов миниатюр Сергей Рожков Костромитин близко к натуре написал панораму строений Ипатьевского монастыря.

²² «В Старом же городе церковь была каменная другого собора Живоначальные Троицы да придел был преподобного чудотворца Сергия. И та каменная церковь развалилась» (Писцовая книга г. Костромы 1627/1628–1629/1630. Кострома, 2004. С. 268).

²³ Красный цвет кладки стен крепости делает менее заметными выбоины от попадания ядер, что затрудняет противнику корректировку артиллерийского огня.

соборов XVI века к декоративности, живописности нового типа церковных и гражданских построек второй половины XVII века.

Тема храма одна из основных. Только в первом клейме есть наружный вид собора, в остальных восьми клеймах храмы раскрывают свои интерьеры. Традиционно в иконах признаком того, что действие происходит в храме, был стоящий перед фасадом престол. Автор иконы, следуя традиции, так же ставит престол на первый план, но при этом убирает фасадную стену храма, раскрывая просторный интерьер с множеством колонн, поддерживающих своды, стены прорезают большие окна с коваными решетками и слюдяными оконшницами²⁴.

Художник не просто любовно воспроизводит все детали облика разных строений, он творит свою архитектуру. Если в многоглавье можно усмотреть реальные прототипы шлемовидных и луковичных глав, то высокие световые барабаны водружены не только по законам, но и по щипцам. Мастеру не интересно повторять одни и те же мотивы, он украшает колонны разными капителями. В клейме «Совет князя с горожанами» он блистательно демонстрирует не просто «нутровую палату» княжеского дворца, а заполняет ее массой народа, люди стоят между колонн, виден уходящий вглубь кессонированный потолок, окна. Подобные «нутровые палаты» обычны в костромских стенописях: колонки поддерживают нарядный карниз купольной кровли с картушем в центре. Прототип известен, это гравюры Библии Пискатора.

На подписной иконе Троица ветхозаветная из собрания В. А. Бондаренко дом Авраама предстает такой же палатой с кессонированным потолком и слюдяными окнами²⁵. Этот мотив как фирменный знак Гурия Никитина повторяется в ряде икон. Художник овладел искусством перспективы, вероятно, освоив его по гравюрам иллюстрированных библий. Он приобрел Библию Пискатора в Москве и изучал по ней не только архитектурные виды, но и анатомически правильное построение фигур²⁶.

В XVII веке основным строительным материалом в богатом лесами костромском Заволжье оставалось дерево. Отсюда постоянные пожары, город не раз выгорал дотла. Огонь не щадил ни княжеских хором, ни церквей. Старые, сухие дома вспыхивали, как порох, и потому спасение от пожара рассматривали как чудо. Икона Богоматери Федоровской только в правление князя

²⁴ На западной галерее Троицкого собора Ипатьевского монастыря в композиции «Видение Евлогия», в праздничных иконах иконостаса церкви Воскресения на Дебре учителя и предшественники Гурия Никитина уже в середине XVII века применяли подобный прием изображения храмового интерьера.

²⁵ Костромская икона. С. 541. Илл. 205.

²⁶ Цитатами из гравюр Библии Пискатора являются панорамы средневековых городков и руины античных храмов в росписях Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

Василия дважды оказывалась в пламени пожара. Повесть сообщает, что в первый раз ее нашли на пепелище на третий день после пожара, во второй раз свидетели видели, как ангелы вознесли икону над огненной стихией.

Оба клейма с изображением пожара по композиции почти повторяют друг друга. Пятиглавый собор с шатровой звонницей весь охвачен ярко-красными языками пламени. Икона оказывается в самом пекле, огонь охватывает ее, не оставляя надежды на спасение. Впрочем, ее никто и не спасает. Прибежавшие на пожар горожане торопятся спасти соборную казну и «мирские коробьи». Крепкие мужики деловито несут груз на плечах, спешно собирают оставшиеся сундучки, шкатулки. Художник писал в образах рачительных прихожан своих современников молодых, сильных, юношески безбородых и зрелых мужчин, мастерски передавая движения, сложные ракурсы фигур. Натурной зарисовкой труда волжских грузчиков воспринимаются фигуры мужчин, несущих тяжелый куль на спине или сундук на плече, одной рукой привычно упираясь в пояс²⁷. Из интереса к детали вырастает интерес к миру вообще, столь разнообразному божьему творению.

Автор активно вводит народ во все события истории. Горожане не просто следуют за своим князем, они становятся единственными действующими лицами в сценах пожара, моления в каменном Успенском соборе.

Передача князем вновь обретенной на пепелище после пожара иконы священнику не простое действие, а момент утверждения чуда: отсюда энергия действия. Потрясение чудесным исходом иконы из огня без повреждений заставляет горожан склонить головы перед образом. Лица костромичей сосредоточены и серьезны. В таком ответственном деле, как свидетельство чуда, принимают участие только мужчины-старейшины.

Вне толпы, на переднем плане оказались два юноши. Один из них пал на колени перед образом и, молитвенно воздев руки, с восторгом глядит на лик Богоматери. Возникает диалог взглядов: Богоматерь покровительственно отзывается на его молитву. Второму юноше не до молитвы, он бросился спасать падающий образ. Икона из рук князя, не удержанная священником, накренилась и стала падать. Юноша уловил это рискованное движение и подставил под нижний край иконы свои руки. То, что движение юноши спонтанно, видно по его позе: стремительный шаг, резкий наклон туловища вперед. От резкости движения, буквально броска колышутся складки подола рубахи. В стенописи Гурий Никитин часто пользуется этим приемом: волнующиеся, петляющие, падающие каскадом складки одежд сопро-

²⁷ Эту композицию старались с наибольшей точностью воспроизвести все иконописцы, которым привелось писать иконы Богоматери Федоровской со Сказанием (напр., Икона из иконостаса ц. Спаса на Запрудне; ВОКМ № 5991).

вождают внезапно прерванное движение. Опять происходит переключка взглядов на этот раз между юношей и князем. Изограф часто использует в стенописи прием ритмического повтора склоненных к центру голов, которые подводят к кульминации действия²⁸. Разряжают эмоциональный накал, словно ставят точки по краям, черные клобуки монахов.

Сам князь не просто склонился в поклоне, он лицом касается иконы. Следует ритмический повтор положений головы князя и младенца Христа.

Гурий Никитин большой мастер драматургии жеста. Его персонажи всегда выразительно жестикулируют, договаривая то, что не могут сказать лица. Вокруг иконы сошлись 4 пары рук. Их жесты по смыслу увязаны с жестами Богоматери и младенца на иконе. В центре действия руки передающего и принимающего икону. Правая рука князя крепко держит икону снизу. Ее положение по ритму совпадает с рукой Богоматери, держащей сына. Левая рука князя уже поверх иконы, она в жесте робкого прошения и ей утвердительно отвечает уверенный жест левой руки Богоматери. Священник правой рукой поддерживает образ. При этом художник показывает как именно: большой палец лежит поверх поля иконы, а остальные за иконной доской, они невидимы, но он прорисовывает их розовым цветом.

Жесты характеризуют взаимоотношения персонажей. Руки священника не просто держат икону, но как бы отзываются на жест протянутой к нему руки Христа. У молящегося юноши ладонь правой руки развернута к образу так, как принимают благодать. Из сопровождающих князя людей только пожилой седовласый человек, склонив голову, продолжает безмолвный диалог с Богородицею. Его правая рука в молитвенном жесте, а левая в жесте умоления, покаяния, словно он, просит простить за то, что оставили икону в стихии огня.

Художник всеми средствами подчеркивает центральное положение иконы не только в композиции, но и в чудесном диалоге Богоматери и младенца Христа со всеми причастными к чуду. Это еще одно чудо, сотворенное фантазией и мастерством художника.

Юноши олицетворяют два типа служения: молитвенный и оберегающий святыню. Художник сопоставляет их профили: один с прямым носом, как у святых, другой с курносым, мягким, чуть вздернутым. Художник настойчиво повторяет эту черту. В толпе справа средовек, стоящий сзади священника, кажется родственным курносому юноше. У него такой же выпуклый, покаты́й лоб и такой же нос, что заставляет думать о портретности этого персонажа. В этой попытке уйти от трехвозрастных типов ликов проявился интерес к многообразию окружающего мира. Не лики, а лица художник пишет

²⁸ Композиция «Чудо в Троице». Нижний ярус, северная стена Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

пока у второстепенных персонажей и использует профиль, как наиболее простое средство в передаче их своеобразия²⁹. Интерес Г. Никитина к многозначительным деталям прослеживается и в монументальной живописи, где масштаб и удаленность от зрителя предполагает лаконичность средств выразительности в характеристике образа³⁰.

Свобода иконографического творчества особый дар, которым наделены лишь истинные таланты, большинство же иконописцев привычно работало с образца или по переводу³¹.

В тексте Сказания нет эпизода с угрозой падения чудотворного образа при его передаче от князя священнику. Этот сюжетный ход целиком принадлежит художнику. Жесты, взгляды, как силовые линии, устанавливают связь между персонажами, раскрывая их значение и значимость в контексте данного действия. Упруго закручивая пружину действия, художник ставит формальную задачу: согласования и разнообразия четырех пар рук вокруг одного предмета³². И он с ней блестяще справился, включив в ритм жестов персонажей еще две пары рук Богоматери и Христа на спасенной от падения иконе. Последователи, повторяя стиль письма этой иконы, исключали юношей из композиции клейма, но оставили наклон падающего образа как особенность данной иконографии³³.

Чудо спасения города от татарского нашествия занимает шесть клейм по сторонам от средника, то есть в центральной части иконы. Это знаковое событие для судьбы города, главное из чудес иконы, которое ставит ее вровень с такой святыней как Богоматерь Владимирская. Неслучайно в тексте на поле иконы, сопровождающем битву, упоминается князь Андрей Боголюбский, которому так же помогла чудотворная икона, ослепившая своими лучами врагов и заставившая их повернуть назад.

²⁹ С курносым профилем изображен Прохор в иконе «Иоанн Богослов с Прохором на Патмосе с житием и сказанием о гусаре». Сер. XVI века. На добавленной снизу доске в 1685 году Г. Никитин «со товарищи» написал Сказание о гусаре, где мальчик гусарь тоже имеет характерную курносость. Маленький, задорно вздернутый носик отличает профиль Марии на иконе «Спас Смоленский с клеймами страстей и припадающими Марфой и Марией» того же автора (ЯХМ инв. № И-393 // Костромская икона. С. 470 и 546).

³⁰ Рука апостола Павла, зависшая над тельцем мальчика Евтиха. Композиция «Чудо в Троаде» Троицкий собор Ипатьевского монастыря.

³¹ Показательна в этом отношении перепи́ска игумена Троице-Сергиева монастыря с царем: «...троицкие иконописцы без перевода назнаменить и написать того образа недомыслятся и переводы у себя не сказывают». Заданный им образ, очевидно, был лишь словесным описанием того, что надлежало изобразить (Словарь русских иконописцев. С. 343).

³² Выразительная по режиссуре жестов композиция «Сошествие святого Духа» из Библии Пискатора и «Обрезание Господне» А. Дюрера могли вдохновить нашего художника на создание своего варианта композиции с множеством рук вокруг одного предмета.

³³ Складень-кузов к иконе Богоматери Казанской. Кон. XVII в. ГИМ, инв. № 54627, и VIII /3360: Икона Богоматерь Федоровская со Сказанием. Ок. 1706 года. ВОКМ 5991 // Костромская икона. С. 544, 562

Повествование об этом чуде начинается со сцены молебна перед иконой с просьбой о спасении и завершается благодарственным молебном о избавлении от врага. Художник четко следует хронологии событий. После молебна князь во главе конного войска с хоругвями и иконой выступает навстречу врагу. Ряды конницы стройны, соблюдается порядок: на белом коне князь, рядом с ним воин на золотистом коне, и замыкает ряд серый конь.

В следующем клейме битва в самой кульминации: костромичи стройно наступают, но не обошлось без жертв, сраженные падают с коней, враги смешались, хан повернул коня вспять. Костромская рать возвращается с победой, у ворот родного города их встречает духовенство, народ. Перед строем конников идут пешие ратники. Что они несут под красным покровом? Раненых или погибших?

На первый взгляд неизменно из клейма в клеймо повторяются три всадника, шаг их коней одинаков. В этом повторе есть своя символика: они тверды, не дрогнули перед напором врага. Композиционно все батальные сцены решены почти одинаково, но вся суть в тех «чуть-чуть», что меняют смысл. Вот костромичи выступают навстречу врагу. Икона впереди войска, за ней развернут воинский стяг с золотым равноконечным крестом и звездами. Строй конницы так плотен, число рати столь велико, что поднятые вверх пики закрыли небо. Только за иконой в просвете видны родные леса и горы.

Битва началась. Икона Богородицы выдвинулась на самое острие битвы. От нее в сторону врагов и вверх исходят огненно-красные лучи, извивающиеся, как пламя.

В следующем клейме костромичи уже сломали сопротивление врага. Но не обошлось без жертв. На земле лежит убитый воин с неестественно завернутой рукой за запрокинутую голову, его шлем отлетел в сторону. Рядом сраженная лошадь уже ткнулась головой в землю. Всадник еще держит поводья, но уже падает вниз головой. Эта сцена напоминает миниатюру из Сказания о Куликовской битве. Очевидно, автор был знаком с этой рукописью, иначе трудно объяснить такое совпадение. Впрочем, падающий вниз головой всадник есть в сцене Обращение Савла (Цикл «Деяния апостолов» в росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря).

Хан развернул коня и, оглядываясь на икону, спешит с поля боя. Иконописец выделяет его из татарского воинства не только нарядом с обильным золотым шитьем, драгоценной сбруей коня, но и жезлом-символом власти, который он крепко прижимает к плечу.

В этой сцене чудотворная икона уже переместилась вглубь княжеской рати, вперед выдвинулся стяг. Однако не все татары спешат за своим ханом. Один из них, натянув лук, готовится послать стрелу в чудотворный образ. И Богородица как бы заслоняет сына от стрелы вражеского лучника. Только

в этом клейме рядом с князем встал всадник на сером коне. Такая замена потребовалась потому, что у развернувшегося вспять хана тоже каурый конь.

Костромская рать возвращается в город с победой. Чудотворная икона опять впереди войска, стяг за ней. Навстречу из городских ворот вышли духовенство и горожане. Ворота города столь мощны, что способны выдержать любой натиск врага, и это тоже символ – символ крепости защиты.

Еще одна из важных деталей к образу князя. При возвращении с победой он так же держит скипетр, как и при выступлении навстречу вражеской орде. Войско не дрогнуло перед врагом, власть по-прежнему в руках князя. Только в разгар битвы князь сменил скипетр на меч. Он над головой князя в таком замахе, который дает почувствовать ярость сечи. При этом княжеский меч пересекается с поднятым кверху мечом всадника на сером коне. Ратник держит меч левой рукой. Владение оружием двумя руками необходимо в конном бою, но здесь оно олицетворение предельного напряжения сил. А перекрестье мечей, напоминающее крест символично, оно вторит кресту на хоругви.

Костромских иконописцев отличает любовь к разным животным. И в клеймах этого цикла кони играют важную роль. Они не только разных мастей, но разные по характеру, отношению к событию.

При выступлении навстречу врагу княжеский конь серьезен и сосредоточен, он не реагирует на дружеские заигрывания резвой рыжей лошади, которая словно что-то говорит ему на ухо. Серый конь со всадником, несущим чудотворный образ, как и конь князя, тверд в поступи, у них одинаковый шаг и наклон головы.

Начало битвы. Конь князя не меняет твердости шага, его голова склонена в сторону, взгляд самоуглублен. Он по-прежнему не реагирует на обращение рыжей лошади. Что-то неуловимо изменилось в их диалоге, и это состояние выражают взгляды: упрямый, волевой у белого и призывный у рыжей, которая уже вся в порыве, даже освободилась от удила. У княжеского коня так и не появилось уздечки, он не нуждается в ней, ему достаточно легкого повода.

Серый конь глаза в глаза встретился с серым же конем татарина. Передние ноги коней колено в колено столкнулись, напор обоих демонстрирует силу, хотя более крупная лошадь костромича уже предвещает победу в этом поединке.

Поражение татарского войска. Княжеский конь тверд в движении навстречу врагу, яростью налились его глаза. Рядом с ним уже серый конь, тот что выдержал поединок с ордынцем. Он касается губами головы белого коня, подбадривая и поддерживая его. Конь хана, словно, испытывая вину за поражение, опустил голову, смотрит под ноги, а в его поступи появилась какая-то зажатость, шаг робок и осторожен.



Клеймо иконы. Моление перед иконой Богоматери о защите города от татар

Художник любит говорящие детали: при первом столкновении противников на копытах их коней одинаково блестят серебром подковы. В конце битвы у ханского коня они уже потеряли блеск. Сбруя коней у противников практически одинаково нарядная, разнятся только одежды воинов. Доспехи костромичей, златокованные, с богатым черневым узором, на головах, металлических шлемы, они вооружены мечами и копьями. На татарах – шапки с меховой оторочкой, плетеные кольчуги, и кроме копий у них есть еще луки.

Возвращение костромских воинов. Кони идут в таком же порядке, как при выступлении навстречу врагу. У коней нет радости, они понуро смотрят вниз, глаза покраснели, словно от слез. Рыжий конь ощерил пасть, словно что-то говорит. Его украсили новой серебряной сбруей, может из трофеев добытых в бою. Один из всадников держит на плече обнаженный меч, как символ готовности к защите родины, а воин рядом с ним оглядывается назад, словно желая убедиться, что его сын в том же строю. Оба они изображены в профиль, при этом юноша ловит взгляд отца. Улыбки освещают лица воинов и встречающих, улыбается Богоматерь на иконе, радость победы и радость встречи.

Воинская тематика, защита Отечества – вечная тема русской живописи. Костромичи не дрогнули перед мощью врага. Конечно, Богородица помогла, посеяв ужас и смятение в рядах врагов, но повернуло их вспять мужество храбро сражавшихся ратников.

Клейма моления о защите города от врага и благодарственного молебна композиционно близки, расположение фигур, поз молящихся почти полностью совпадают. Так же слева стоит на коленях князь, за ним, повторяя его позу, мужчина в зеленом, с той лишь разницей, что в девятом клейме это старец, а в четырнадцатом юноша. Юноша в красных одеждах в обеих сценах истово молится, подняв вверх руку, в первом случае левую, а во втором правую. Группа справа – священник, склонившийся в земном поклоне, за ним коленопреклоненные средовек в зеленом платье, его рука с крестным знаменем поднята вверх к иконе Богоматери, а за ним юноша в белых одеждах.

Есть еще одно из отличий. В 9-м клейме перед припадающим ниц князем лежит на полу княжеская шапка с меховой оторочкой и красным верхом. Это многозначная деталь. Во всех клеймах, где присутствует икона, князь склоняется перед ней с непокрытой головой, и только в этом клейме перед престолом на полу лежит его шапка. Это говорящая деталь. Снимать головной убор перед кем-либо, по русскому обычаю означало уважительный поклон, преклонение. Князь свою шапку, считай, голову положил перед иконой в знак самого нижайшего моления, и священник благословляет ее.

Это очередная иконографическая находка автора, которая оказалась непонятой последователями, они повторяют все, кроме шапки на полу,



Клеймо иконы. Битва с татарами на Святом озере

и оттого благословляющий жест священника оказывается зависшим. Только в этом клейме чудотворная икона стоит над престолом в киоте со створами, так подробно описанными в Писцовой книге. Эта подробность лишнее свидетельство того, что автор иконы костромич и события древности помещает в привычную для него обстановку.

Княжеский наряд не просто повторяется из клейма в клеймо, как некий опознавательный знак, а каждый раз точно соответствует месту и событию. На охоте у него из-под плаща видна укороченная рубаха с шитьем только на рукавах и по вороту. На голове князя нарядная шапка с меховой оторочкой, на ногах высокие сапоги. В сцене обретения иконы после пожара собора на князе изумрудно-зеленое платье с богато шитыми каймами, с украшениями из рядов жемчуга и дорогих камней. К такому праздничному наряду на ногах красные сафьяновые сапожки. В церкви, на молитве перед битвой князь уже в походном наряде, нет только поверх рубахи доспеха. Кольчуга и золотой шлем – боевой наряд князя в битве с татарским войском, только нарядное корзно отличает его от остальных воинов. На благодарственной молитве после возвращения с победой князь в полном праздничном наряде; так отмечают победу. На совете в княжеской палате он восседает на троне в ярко-красной однорядке и с шапкой на голове. При переносе иконы во вновь построенный Успенский собор на князе опять большой наряд: под шубой распашная однорядка, видны красные порты и высокие золотые сапожки. Из этого перечня видно, как ответственно подходит мастер к выбору всех деталей обстановки, одежды, продумывает все обстоятельства жизни персонажа, доводя изображение до достоверности факта. Этому способствует и богатство узорочья на одеждах. Орнаментальные мотивы настолько выразительны и разнообразны по приемам письма, что угадывается даже фактура материала: тяжелый турецкий бархат, златотканая парча. В основе орнамента растительные мотивы с подлинных восточных тканей: цветок, плод граната и листья. Практически все это есть на раме средника. Все писано по красному, вишневому, розовому и палевому золотом и серебром. Эти же мотивы, только в цвете, повторяются в одеждах персонажей росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Сочетание золота и серебра излюбленное в иконах костромских мастеров XVII века.

Нижний ярус клейм сказания начинается с пожара во втором храме. Те горожане, что так истово благодарили Богородицу за спасение от врага, перед лицом огня опять схватились за сундуки и коробки, вновь предоставив свою заступницу божьей милости. Человек слаб, спасая добро, дает волю своей корысти. Художник дважды подчеркивает, что у людей была возможность спасти икону, но именно корыстолюбие этому мешало.

После второго пожара горожане, вздымая руки к небу, молят икону спуститься с небес. Князь в земном поклоне. Напротив него, голова к голове, оказался юноша в красном платье, вызывая в памяти того мальчика, что

истово и восторженно молился иконе после ее первого спасения из пепла. Так ли это? Возможно, художник прослеживает его биографию, изобразив его повзрослевшим, а его красное платье – знак связи с событиями детства. Осталося то же усердие в молитве, он так же протягивает руки к образу. Во все времена есть особенно экзальтированные люди, и художник не мог обойти вниманием таких верующих.

Еще один персонаж постоянно следует за князем. При передаче иконы после первого пожара он стоит за спиной князя, после второго пожара он также сзади князя на коленях молит икону не покидать город.

В этой сцене между группами горожан мальчик в белой рубашечке протягивает руки к иконе. Его художник пишет со спины, почти так же написан молящийся юноша в клейме передачи иконы священнику. Художник ставит себя в позицию наблюдателя, стоящего за толпой.

Впервые белый женский платочек показался среди молящихся в соборе на благодарственном молебне победителей. Женщина от имени всех матерей благодарит «заступницу усердную» за то, что спасла жизнь мужьям, сыновьям, братьям. Почему в других клеймах нет женщин? В стенописи костромской артели Гурия Никитина в редкой композиции они отсутствуют. Очевидно, и здесь художник следует правде жизни: на охоту, битву, в горящую церковь женщин не пускали.

В двух последних клеймах вновь появляются белые платочки женщин, и как всегда у костромских изографов рядом с ними дети. Детская молитва самая доходчивая, так гласит народная мудрость, и, следуя ей, художник изобразил в центре молящихся икону спуститься с небес двух ребят в белых рубашечках.

Огненно-красные языки пламени второго пожара городского собора словно осветили клейма нижнего ряда, разлились по всему ярусу: по одеждам горожан, князя, клира. Это полыхание красных, начавшееся с подвижной, ощерившейся языками огненной массы, завершает спокойный, геометрически четкий овал бордово-красной накидки, раскинутой на руках Богоматери. Богоматерь стоит на клубящихся облаках в нарядной далматике, в золотом венце Царицы Небесной. Перед ней на коленях князь и священник, но под ее благословляющими руками оказались белые убрusy на женских головах и детские фигурки. Белый цвет используется мастером в соответствии с его символикой: чистоты и невинности. Богоматерь помогла победить врагов, но она не могла предотвратить гибель воинов в жестокой сече. Понимая всю силу материнской любви, безмерность страданий от гибели сыновей на поле брани, художник изображает Богоматерь благословляющей самых беззащитных и страждущих. В левом верхнем углу, за облаками Спас. Мать и сын, как в среднике, опять вместе. Этой темой покровительства талантливый изограф завершает свою хвалебную песнь

во славу иконы Богоматери Федоровской. Он дал свое представление о Царице Небесной, близкой каждой земной матери с ее любовью и муками за судьбу детей.

20 клейм – это 20 картин. Внимательно анализируя каждое клеймо, можно увидеть не только множество находок художника, обогатившего традицию новыми композиционными решениями, тонкой нюансировкой настроений, эмоций персонажей. Выстраивая драматургию каждого клейма, художник осмысливает явление через отношение к нему участников действия. Видно не только высочайшее мастерство исполнения, исключительное чувство гармонии, руководствуясь которым автор безукоризненно выстраивает взаимоотношения внутри клейм, подчиняя им ритм и цвет. Живописное повествование он ведет от своего лица. В событиях древней истории действуют знакомые ему персонажи, он раскрывает характеры и мотивы их поступков.

Даже в толпе, в воинской рати он не ограничивается повтором голов или верхушек шлемов, а успеваает в нескольких персонажах, переключке их взглядов наметить какие-то дополнительные сюжетные линии. Взгляды, как силовые линии, связывают юного воина и средовека в клейме чудесного сияния от иконы. В сцене возвращения победоносной рати воин средних лет оглянулся назад и вглядывается в лица ратников, будто его беспокоит, тут ли его сын или младший брат. В первом случае лица юноши и средовека в трехчетвертном повороте. Во втором сюжете они оба в профиль, и ищущему взгляду старшего сопутствует пристальный у юного воина.

Талант никогда не бывает безучастным к судьбам своих героев, через них он рассказывает о своем времени и о себе. Реалии, которыми жил художник, формировали его мировоззрение. Широта мышления позволила художнику выйти за рамки традиции, и окружающий мир вошел в мир иконы. Этот процесс, так ярко проявившийся в стенном письме артели костромских изобразителей XVII века, получивший определение как «обмирщение» искусства, на самом деле не был локальным явлением. Жанровая живопись «малых голландцев» XVII века с ее восторгом перед всеми проявлениями бытия вполне сопоставима с насыщением жизненными наблюдениями евангельских и житийных циклов в стенописи и иконе костромских мастеров. Они пользуются разными техниками, и есть разница между картиной и иконой, но если отдельное клеймо Сказания рассматривать как картину, то окажется, что талантливый мастер иконописи, используя традиционные приемы письма темперой, способен решать те же задачи, что и европейские живописцы. Неслучайно во второй половине XVII века так сильно расширился круг образов русской иконописи, осваивается европейская иконография Богоматери и Спаса, гравюры иллюстрированных Библий становятся своеобразными

подлинниками, благодаря которым даже в канонические сюжеты вводятся дополнительные персонажи, они-то и разыгрывают сюжет, поднимая звучание главных героев, «свита играет короля». Формальные находки мастера в композиции, выразительности образных решений позволяют оценить истинный масштаб дарования мастера живописи клейм, не уступающего искусной живописью ни среднику, ни другим известным произведениям этого мастера. Это позволяет утверждать единство замысла и исполнения всей иконы гениальным художником Гурием Никитиным.

Удивителен диапазон таланта Г. Никитина: знаменщик, монументалист и тончайший миниатюрист. Увеличение миниатюр в десятки раз не искажает пропорций, сохраняется гармония соотношений части и целого, что объединяет миниатюру с монументальной росписью. Отсюда общие со стенописью принципы композиционного построения каждого клейма: ясность, читаемость сюжета, соподчиненность каждого персонажа главному. Большой художник, прежде всего, работает на свой интерес, его изощренный ум рассчитывает на подготовленного зрителя, способного к постижению всех особенностей образа, к восприятию не только мастерства, но и глубины мышления автора. Собственно в этом и есть отличительная черта высокого искусства, постижение которого предполагает сотворчество зрителя, ведущее к открытиям, позволяя произведению быть интересным и увлекательным через века.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Во всех публикациях данного образа в графе «происхождение» указывается «подвал церкви Спаса на Запрудне». Так написал в своей статье С. И. Масленицын. И это стало основанием считать икону принадлежащей данному храму. Однако это не так. Уточним обстоятельства, при которых икона попала в этот подвал.

Костромской историко-архитектурный музей-заповедник в начале 1960-х годов вел большую собирательскую работу, спасая от гибели произведения иконописи из закрытых, заброшенных церквей области. В экспедициях по районам области активное участие принимали сотрудники столичных музеев и реставраторы ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря. В 1960 году сотрудник ГЦХРМ С. И. Масленицын вместе с историками музея-заповедника обследовал и костромскую церковь Спаса на Запрудне. В хозяйственной части нижнего этажа этой церкви с 1956 года хранились разобранные иконостасы и иконы из нескольких храмов Костромской низины. Села Мисково, Куниково, Жарки и другие деревни попали в зону затопления при создании Рыбинского водохранилища для Горьковской ГЭС.

Огромные иконы лежали штабелями. Светлана Петровна Масленицына, тогда еще сотрудник костромского музея, участвовала в этой экспедиции

и подтверждает, что икона была найдена среди складированного имущества церковью Костромской низины. Икона со столь мастерским письмом и необычайно развернутой историей чудотворного образа не могла остаться не замеченной искусствоведом. Особый интерес к ней проявили краеведы, ведь в собрании костромского музея в ту пору не было ни одного образа Богоматери Федоровской со Сказанием. Все это увеличивало значимость находки для истории края. С помощью С. И. Масленицына музей отправил найденную икону на реставрацию в ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря.

Сохранность живописи оказалась превосходной. Даже в клеймах нет больших утрат, за исключением потертостей и небольших осыпей позолоты. Икона, по всей вероятности, многие годы находилась в особом, остекленном киоте, что предохранило ее от случайных травм, запалов от свеч или лампад и от усердия чистильщиков окладов.

С. И. Масленицын мог вывезти икону в музей при условии, что она была из временно хранящегося имущества, а не принадлежала действующему храму. Такие указания были получены музеем от Уполномоченного по делам религий Костромского Облисполкома. Если бы икона была из этого храма, то ее еще в 1914 году заметили бы члены комиссии Костромского Церковно-Исторического общества, которые отметили качество письма даже в весьма руинированной иконе Воскресение Христово XVIII века.

В 1956 году при вывозе имущества из церквей с территорий, подлежащих затоплению, было не до составления описей и актов, стремились больше увезти, пока есть такое разрешение. Частично иконы и другое имущество этих церквей передавали в соседние храмы Костромского района, а из одной старообрядческой церкви иконостас был увезен в Нижегородскую область. Все это не позволяет установить из какого именно храма Костромской низины был вывезен в Кострому этот образ.

В 1967 году вместе с инспектором охраны памятников областного Управления культуры Л. М. Розиным я впервые побывала в нижнем этаже Спасского храма. Он еще был заполнен множеством икон, резных колонн и фрагментов декора иконостасов.

В начале 1970 годов, в связи с устройством в нижнем этаже церкви крещальни, оставшиеся иконы и резьба были перенесены в часовню в ограде храма, некоторые из них были переданы музеем-заповеднику. Резные колонны иконостаса церкви села Мисково были использованы в декоре иконостаса церкви Иоанна Златоуста в Костроме.

Прошли годы, но у меня оставались сомнения в принадлежности иконы сельскому, хотя бы и богатому храму. Виртуозная миниатюра клейм, глубина трактовки образа Богоматери, следы украшения иконы басменным убором и, наконец, сам размер образа совершенно противоречили характеру икон в деревянных храмах костромской округи. А в селах костромской низины

в XVII веке были только деревянные храмы. И вот совсем недавно мне попадает репродукция в книге Лебедева Д.И. ^{34/}, которая полностью решает мои сомнения. Удивляет только то обстоятельство, как мне раньше не попадало на глаза фото В.Кларка. Я вроде бы просматривала все негативы на стекле из собрания музея-заповедника. Вот и сейчас не сразу опознала эту икону. Причина тому оклад. Зная стилистику чеканки серебряных окладов, я, бегло глянув, сразу определила принадлежность его к середине-второй трети XVIII века, но по следам крепления «дорожников» басмы по фону средника я, естественно, искала икону с басмой. На этот раз я была внимательна к живописи. И сравнение, подтвердило мою догадку о городском храме, где могла пребывать икона до того как оказалась среди убранства одного из храмов костромской низины.

У меня только одна версия перемещения иконы. В конце 1920–1930 годов массово закрывались церкви и монастыри в Костроме. До того в 1924 году произошло изъятие серебра, золота и драгоценных камней из всех храмов области в пользу голодающего населения Поволжья. Скорее всего именно в этот год с иконы был снят весь серебряный оклад и при закрытии храма, лишенная украшений икона уже не представляла для ликвидаторов особого интереса, потому стараниями кого-то из понимающих ценность искусства, икона была спасена и перевезена в сельский храм.

В 1929 году сотрудник ЦХРМ Ю.Олсуфьев был в командировке в Костроме и тщательно обследовал все действующие в городе церкви, на предмет пополнения Третьяковской галереи произведениями костромских иконографов. Без сомнения от него не укрылся бы столь значительный образ. Значит перемещение произошло несколько раньше. То есть В.Кларк фиксировал его еще в полном чеканном окладе в 1912 году в церкви Троицы (но церковь была закрыта в 1929 году и разрушена в 1935).

Судьба хранила этот образ, он ни разу не был записан, даже при замене басмы на новый оклад в соответствии с новыми вкусами. Фото В.Кларка фиксирует отличное состояние живописи, хотя со времени установки нового оклада прошло целое столетие. Это еще одно из свидетельств особого почитания образа. На новом месте он был установлен, видимо, в остекленный киот, который спас его от копоти свеч, лампад и от поцелуев богомольцев. Таким образом удалось уточнить изначальное местопребывание иконы и авторство живописи.

³⁴ Лебедев Д. И. История оборных храмов. Феодоровского и Успенского соборных храмов в городе Костроме. Кострома. 2010. с. 58–59

ИКОНА «РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО» XVII ВЕКА

Икона поступила в музей 1960 году из ц. Николы Чудотворца с. Борщино Костромского района¹. Ее привезли в один из экспедиционных выездов сотрудники музея-заповедника. Как правило, в такие поездки они отправлялись с сотрудниками Третьяковской галереи, загорского музея-заповедника или ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря, так как в штате музея в те годы не было ни искусствоведа, ни реставратора.

Есть предположение, что икона не была принадлежностью борщинского храма. В эту, на всю округу единственную действующую церковь, прихожане передавали спасенные иконы из соседних закрытых церквей.

В пользу этой версии говорит и сам факт передачи иконы музею. По указанию уполномоченного по делам религий Костромского облисполкома из действующих церквей в музей могли передавать только те иконы, что изначально не принадлежали данному храму, которые не находятся в иконостасе, киотах или алтаре. Сильное потемнение иконы, конечно, могло способствовать передаче ее в музей².

На выставке «Искусство костромского края XVI–XIX вв.», проходившей в Ленинграде в 1987 году в ЦВЗ (Манеж), я сделала эту икону эпиграфом к разделу «Новые открытия костромских реставраторов»³. Небольшой фрагмент с изображением пастушка, раскрытый от потемневшей олифы, вызывал восхищение мастерством автора. Без сомнения это произведение одно из достижений костромской иконописи последней четверти XVII века.

В 2012 году икону впервые после полной реставрации показали на юбилейной выставке к 25-летию Костромского филиала ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря⁴.

Размер иконы характерен для местного ряда иконостаса небольшой церкви. На обороте иконы есть характерные пометки: 4 параллельных царапины в середине щита с наклоном вправо. Что дает основание считать, что

¹ Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отд. третий для Костромской и Плесской десятин XV–XVIII вв. Вып. 5. Мос, 1912. С. 22.

² Икона «Рождество Христово». Дерево, темпера. 107,5x80 // Костромской гос. историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. КОК 17578/45.

Иконный щит состоит из трех досок, шпонки две врезные, встречные. Верхняя изначально, нижняя поздняя, времени вычинки и добавления третьей доски. Щит опилен в верхней части, икону подтесывали с боковых сторон, приспособлявая к новому месту в иконостасе; утрачена часть основы справа и восполнена в XIX веке; полностью утрачен красочный слой и левкас на нижнем поле и на 2–3 сантиметра выше его по позему. Утраты в нижней части иконы, скорее всего, следствие пребывания в переувлажненной среде, возможно, она долго стояла на земле в каком-то сарае. Реставратор И. В. Задонская. Костромской филиал ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 2011 г.

³ Пробное раскрытие от потемневшей олифы выполнила реставратор КИАМЗ Н. А. Волкова.

⁴ Каталог выставки «Немногие для вечности творят...»

икона стояла четвертой в ряду справа от царских врат. По местоположению образ не может быть храмовым. И все-таки он, очевидно, имел особый статус, его ни разу не пытались записать. Даже восполняя утрату части доски, иконописец XIX века старался писать как можно ближе к автору, но авторская живопись была уже потемневшей.

Рождество Христово самый распространенный сюжет в иконописи. В каждом иконостасе в праздничном ряду обязательно есть такая икона. Естественно, что за столетия иконография иконы из праздничного ряда отшлифована: каждому персонажу определено место и характер действия, вплоть до цветовых решений. И все-таки вы не найдете ни одного в точности повторяющегося произведения. Главная идея праздничных икон на тему Рождества Христова – это радость явления в мир Спасителя: «Радуется земля, сын Божий родился!»

Исследуемый образ имеет развернутое историческое повествование, включающее евангельские события, происходившие при рождении Христа и после. При этом традиционная иконография иконы праздничного ряда входит в композицию образа, как важнейшая часть, и занимает верхнюю часть иконы. Но ни масштабом, ни какими бы то особенными деталями эти персонажи не выделены.

Многофигурная, многосоставная композиция «Рождества Христова», так же как образ «Страшного суда» включает множество сцен. Они не подчиняются строгой логике построения как в житийной иконе, а напротив, каждый сюжет сохраняет некую автономность, а равенство с остальными включает его в общее действие. Светлые, палевые полосы, обозначающие уходящие вдаль просторы, разграничивают сюжетные линии на три горизонтальных яруса. В отличие от стенописи, где горизонталь разгранки прямолинейны, в нашем случае эти полосы отделяют сюжетные циклы, не нарушая целостности восприятия всей плоскости иконы. Рассмотрим, какие сюжеты входят в состав каждого яруса.

А. Первый ярус. Верхняя часть иконы:

1. Волхвы-всадники занимают верхние углы иконы: симметрично – приезд и отъезд. В центре, в сегменте неба парит ангел со звездой в руках.

2. Богоматерь сидит на ложе перед яслями, а напротив ее, по другую сторону яслей ангелы склоняют головы перед младенцем. В отдельных пещерках – повитуха с младенцем Христом перед купелью и Иосиф со старцем; в лесу – пастухи со стадом. (Традиционный набор персонажей икон праздничного ряда.)

3. Поклонение волхвов младенцу.

4. Явление ангела спящим волхвам.

Б. Второй ярус. Средняя часть иконы:

1. Явление ангела Иосифу во сне.
 2. Бегство Елизаветы.
 3. Мать с младенцем в лесу.
 4. Бегство святого семейства в Египет.
- В. Третий ярус. Нижняя часть иконы:

1. Ирод и книжники.
2. Плач Рахилей.
3. Избиение младенцев вифлеемских.
4. Смерть Захарии.

Итак, череду событий открывает приезд волхвов в Вифлеем. Три всадника в царских одеждах, со скипетрами в руках едут поклониться только что родившемуся Христу. Поклонение волхвов в нашей иконе выделено в отдельную композицию. Так же отдельными сюжетами стали явления ангелов спящим волхвам и Иосифу. Ангел советует волхвам возвращаться домой по другому пути, минуя дворец Ирода. Явление ангела Иосифу предвещает бегство святого семейства в Египет.

В нижнем ярусе следует развернутый цикл сюжетов, отражающих события после указа Ирода об истреблении всех младенцев мужского пола в пределах Вифлеема от двух лет и меньше. Цикл открывает сцена в палате дворца Ирода, где он, восседая на троне, требует от мудрецов-книжников сведений о только что родившемся царе иудейском. У его трона сидит писец и пишет указ об истреблении младенцев. Приказ с готовностью исполняют войска Ирода. Елизавете с младенцем Иоанном Предтечей удалось скрыться, а когда преследователь уже почти достал ее копьем, гора по ее просьбе расступилась и укрыла ее с сыном в расщелине. Отца Иоанна Предтечи, Захария, воин поразил копьем прямо в храм⁵.

Самую значительную часть иконы в нижнем ярусе занимает сцена избиения младенцев. Непривычная для русской иконописи сцена жестокости. Воины в полном воинском доспехе накалывают на копье детские тела, саблями достают сыновей из-под тел, прикрывающих их матерей.

В тесноте храма собрались плачущие матери. Автор называет их Рахили. Рахиль – овечка, бедная овечка, не способная к сопротивлению, покорная, проливающая слезы и рвущая на себе волосы. Такой же беззащитной

⁵ По иконографии подобных икон и стенописей в ярославских храмах сделал доклад на IV Костромском историко-археологическом съезде в 1909 году священник Флоровский. Для него было важно соотнести изображение с текстом священного писания. При этом он отметил связь иконографии образа с гравюрами западно-европейских иллюстрированных библий. Конечно, в число ярославских памятников попали и те, что создавались совместно с костромскими изографами (Флоровский Н. В. Иконография Рождества Христова по данным ярославских памятников и по священной и святоотечественной письменности // Труды Областного IV историко-археологического съезда в Костроме 1909 г. Кострома, 1914).

выглядит женщина, скрывающаяся с младенцем в лесу. На нашей иконе это одна из матерей. Она близка тем матерям, что сбились в храме и рыдают, рвут на себе волосы. Она тоже вытирает слезы, а младенец смотрит на нее понимающим и сочувствующим взглядом. Эта группа так насыщена белым: белый платок на голове матери, белые пелены и сильные пробела на одеждах, на ликах, что воспринимается как символ чистоты. В отличие от икон праздничного ряда в этом варианте «Рождества Христова» тема жестокосердия власти заняла главное место.

Стилистически не возникает сомнения в костромском происхождении иконы. Слишком ярко выражены стилевые признаки в приемах письма, композиционном построении и трактовке образов. Впрочем, нет особых затруднений и с датировкой данного образа. Для сравнения у нас есть ряд произведений иконописи и стенное письмо в ц. Воскресения на Дебре (1654), Троицком соборе Ипатьевского монастыря (1684), ц. Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе (1735). Стиль исследуемого образа ближе всего к стенописи Троицкого собора⁶.

В стенном письме изографы решают композицию не только внутри горизонтального яруса, а соотносят по вертикали цветовой и линейный ритм. В нашей иконе по вертикали композиция делится на три части. Средняя несколько шире и включает в себя сверху композицию традиционную для праздничных икон, ниже – бегство Елизаветы и в самом низу – избиение младенцев. Вертикали слева и справа включают композиции в интерьерах и прочитываются как клейма, законченные в своей завершенности.

Пейзаж Святой земли с его горами и лесами объединяет все сюжеты, события. Горки делятся на два вида по цвету: палевые и зеленоватые. И те и другие по краям лещадок густо прописаны белилами, а откосы по параболе поднимаются вверх, что делает всю горку похожей на вздымающуюся волну. Они частично скрывают фигуры персонажей: ноги старца, стоящего перед Иосифом, старый пастух и овцы наполовину скрыты элементами пейзажа.

Лес состоит из невысоких кустистых деревьев. На палевых горках деревья, как кусты, почти без стволов и по цвету коричневые с охрой и белилами. По краям пещер (вертепа) и по линии горизонта они, как шарики перекапти-поля. На зеленых горках деревья с высокими серыми стволами стоят плотно, как дедья. Кроны деревьев темной зелени с белильными высветлениями в центре.

⁶ Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1982.

На своде Троицкого собора есть композиция Рождество Христово. Ее персонажи типичны для праздничных икон: Богородица сидит на ложе, волхвы поклоняются младенцу, на камне сидит Иосиф в глубокой задумчивости, внизу пастухи около навеса, и ангел указывает им на Вифлеемскую звезду, повитуха и служанка перед купелью, ангел держит в руках сияющую звезду. Именно в этой композиции в пещере видны колонны, своды.

Архитектура чрезвычайно богата: от крепостных стен Египта до просторных палат, разнообразие которым придают крыши с фонариками, балюстрадами, куполами и главками. Передняя стенка палат обычно отсутствует и виден весь интерьер с нарядными колоннами и сводами; окна слюдяные с решетками и без, светлые, серебряные, словно пропускающие дневной свет и черные ночные. В «нутровую палату» вписаны сюжеты: поклонение волхвов, сон Иосифа, Ирод и книжники, смерть Захарии, плач Рахилей. Все палаты разного цвета, но больше мягких розовато-палевых тонов. Хотя глубокий зеленый тоже встречается во внешних стенах: «Поклонение волхвов», «дворец Ирода». Храм, где принял смерть Захария, светлого, почти белого цвета.

Увлеченность архитектурными постройками пышных дворцовых зал сказалась в том, что колонны и своды появляются даже в глубине пещеры. Младенец Христос лежит в яслях, заполненных травой, а внутри видны роскошные залы, и такие же колоннады за спиной у повитухи и Иосифа. Богоматерь сидит на пурпурном ложе с золотым и серебряным шитьем, Иосиф спит в дворцовой палате на ложе под дорогим покрывалом. Характер драпировки с парусящимися краями характерен для письма Гурия Никитина. Пастухи в нарядных одеждах с поясами и наручами, украшенными серебром, драгоценными камнями и жемчугом так, что по роскоши одежд уступают только волхвам и царю Ироду. Воины войска Ирода все в богатых доспехах воюют с младенцами и женщинами. Вот такое роскошество во всем и даже вертеп только внешне пещера, а внутри это истинно царский дворец. Только страдающие матери одеты в скромные платья и белые платочки с фестонами как женщины в стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

При анализе нашей иконы важно определить, насколько автор следует принятой иконографии и в какой степени он позволяет вносить свои коррективы, то есть насколько он способен к иконографическому творчеству.

В собрании музея-заповедника есть две иконы на подобный сюжет, близкие по времени создания. Одна из местного ряда церкви Иоанна Богослова, в Ипатьевской слободе, другая с клеймами и, наконец, еще одна икона из церкви Воскресения на Дебре⁷. Авторы этих икон опираются на единую иконографическую схему. Рассмотрим сначала икону из богословского храма⁸. Её автор представляет Святую землю как каменистую

⁷ Костромская икона XIII–XIX вв. Свод русской иконописи / авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М., 2004. Кат. № 85, 120, 190

⁸ Икона Рождество Христово. Ок. 1687 г. Из ц. Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе. Дерево, темпера. 146,2x103,6. КОК 19859. Реставратор МОСНРПМ И. П. Ярославцев. 1987–1990 гг. // Костромская икона... Кат. 120. Илл. 200.

пустыню с золотистыми кремешками гор, по которым кустятся травы, а вершины гор поднимаются к небу, есть даже одно высокое дерево – символ рощи, укрывшей мать с младенцем. Только под ногами коней волхвов, отъезжающих из Вифлеема, позем цветет яркими цветами, разбросанными по зеленому ковру холмов. Волхвы прибыли из дальней страны, где луга, а не каменная пустыня. Картину мира дополняют замысловатые строения палат и храмов. Золотистая охра, разные оттенки красного, торжественность белил, блеск серебра создают настоящий праздник цвета. Цветовой ритм – основа композиционной завершенности каждого сюжета и иконы в целом. Гористый позем обрамляет сюжеты, создает паузы, необходимые для их восприятия так, что не сразу замечаешь, что сцены выстроены в четыре ряда по горизонтали и три по вертикали. То есть в обеих иконах есть определенный ритм в расположении сюжетов.

Художник очень внимателен к каждой детали, замеченной им в обычной жизни, и потому так убедительны в своих действиях все персонажи. Служанка из кувшина льет воду в купель, а повитуха, опустив в нее руку, проверяет, теплая ли вода. Младенец Христос на руках повитухи обнаженный, готовый к омовению. На волхвах шапочки пророков или похожие на них восточные тюрбаны. Преподнося дары младенцу Христу, они обнажили головы. Старец перед Иосифом в черной одежде, как олицетворение недобрых слухов, криволтков. Пастушок изображен один с рожком в руке. Кажется это привычно русский пастушеский рожок, но на гравюре из Библии Пискаatora такие рожки у двух пастырей. Вызывающие умиление овечки тоже как на гравюре⁹. В сцене бегства в Египет следом за Богородицею идет Иаков (брат Господен).

В обеих иконах авторы повторяют позу сидящей Богородице: перед яслями с новорожденным, принимающей дары волхвов и едущей на коне в сцене бегства в Египет.

Прием ритмического повтора применен и в группе плачущих матерей в храме и стоящих среди воинов.

Около дерева сидит перед лежащим на земле младенцем одна из матерей. Она в одиночку переживает свое горе. Ладонь правой руки прижата к щеке, такой привычный женский жест для выражения горести, тяжелого раздумья. Левоу рукой она касается нимба над головой младенца. Эта деталь сразу меняет понимание образа. В этой иконе матери плотной толпой стоят в центре побоища, а две из них на коленях молят воинов о пощаде.

Ирод словно только что стремительно вошел, присел, пола одежды распахнулась, обнажив белые порты. Он привычно держит в правой руке скипетр и жестом назидания подтверждает свои требования книжникам.

Ту же четкость членения композиции средника по горизонтали на три яруса демонстрирует автор иконы «Рождество Христово, с праздниками

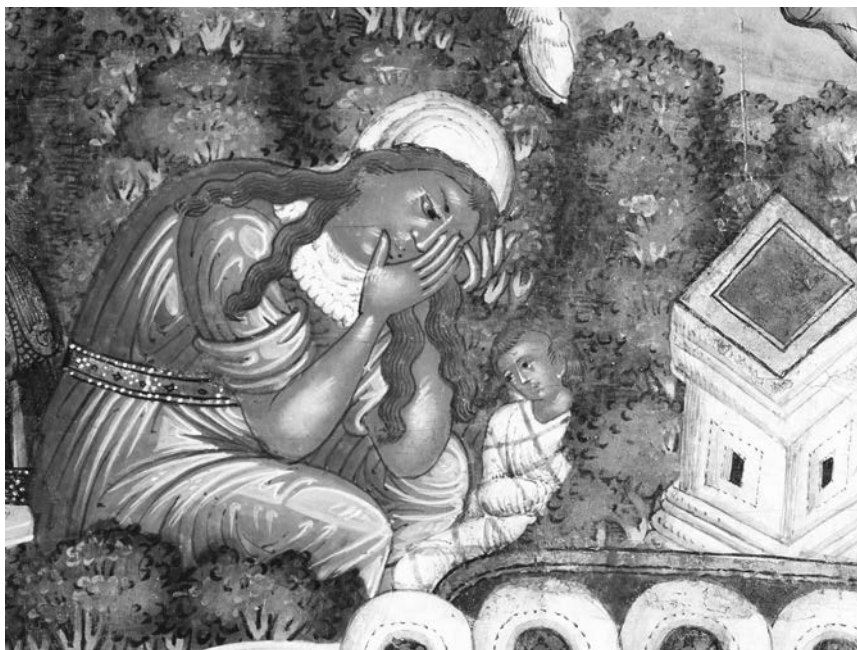
⁹ Библия Пискаatora. 1650.

и избранными святыми» конца XVII века¹⁰. Верхний ярус – золотисто-желтые горки – холмы с цветами, средний – горки красной охры, нижний – оливково-зеленый с цветами. Волхвы здесь приезжают и отъезжают по цветущему лугу. В среднем ярусе – крупное дерево, похожее по форме на кипарис. Под ним прячется мать с младенцем. Воины поднимают на копья младенцев, две матери на коленях закрывают собой детей, но под ногами у них нет детских трупов. Цветущий луг своей красотой противостоит безобразной жестокости Ирода и его войска. По основным ритмам композиция очень близка к исследуемой иконе, и все же автор по-своему решает каждый сюжет. Особенно, характерны горки, позем, цветовой ритм и пробела на одеждах. Палаты упрощены, но автору нравится изображать их как бы с угла, при открытой передней стенке давать боковой фасад здания палат. А ворота Египта вверху имеют главку-купол, по-восточному установленную без барабана. Разбеленный, розовый цвет, использованный автором в палатном письме, очень близок к тому, что и на исследуемой иконе (сияние вокруг ангела со звездой). Пристрастие к этому цвету определенно датирующий признак.

Что же нового, своего внес наш автор? Все в частности, в деталях. Подъезжая к Вифлеему, старший из волхвов указывает на звезду, а его конь оглядывается, словно проверяя, следуют ли за ним спутники. Головы других коней устремлены вперед. Вся группа въезжает за высокие горы. При отъезде опять впереди старец, его конь, не отвлекаясь, следует прямым путем. Средовек резко развернулся назад и жезлом что-то отсекает, прогоняет, а старец и юноша, тоже оглянувшись, озабоченно всматриваются в его борьбу с невидимым врагом. Кони мчатся галопом, на этот раз они выезжают из-за гор, через лес.

Повитуха сидит перед купелью одна, без служанки. Младенец в ее руках уже в белых пеленах, крест-накрест перевязанных красным пеленальником. Иосиф слушает старца и их силуэты образуют круг, как символ бесконечности сомнений в бытующих домыслах и слухах. Старец в лохматой власянице с красным гиматием. Власяница как некий символ древности, дремучести, а гиматий так закручен, что складками напоминает клубок (клубок сплетен и пересудов). В сцене бегства в Египет нет сопровождающего святое семейство Иакова. А в палате Ирода появился писец. Стоящий сзади книжников воин держит над головой светильно, так как в окнах чернота ночи. Группа матерей в оцепенении стоит около убийц, не в силах сойти с места. Впереди всех мать, в ужасе от происходящего сцепила пальцы рук и прижала их к груди, как обычно делают женщины в страхе. В нашей иконе матери не умоляют о пощаде, а защищают детей, прикрывая их своим телом.

¹⁰ Икона Рождество Христово с праздниками и избранными святыми. Кон. XVII в. Дерево, темпера. 141,8x106. КОК 23252/35 // Костромская икона. Кат. 190. Илл. 291.



Икона. Рождество Христово. Мать, оплакивающая дитя. Фрагмент

При всей традиционности иконописной манеры письма личного, иконописец стремится к передаче эмоционального состояния персонажей. В сцене поклонения волхвов все трое по-разному смотрят на Христа: старец снизу вверх, словно хочет навек наглядеться; средовек внимательно и спокойно смотрит в глаза Христа. Юноша стоит за спиной средовека и глядит чуть сверху. Вообще режиссура взглядов в этой иконе очень интересна. Иосиф и старец. Сомнение Иосифа и убежденность старца, свою уверенность в правоте слухов он подкрепляет жестом.

Особенностью исследуемого образа является частое изображение лиц в профиль, при чем в противопоставлении: ангел у яслей, старец и средовек в сцене поклонения младенцу; писец Ирода, воины: седовласый и молодой, насадивший ребенка на копьё; беседа воина и юноши. У юноши взгляд прямой на собеседника, а тот смотрит поверх всех на младенца, поднятого на копьё. При этом есть только один женский профиль – это мать, прикрывшая своим телом сына, она обернулась к юному палачу в красной рубашке и в глазах ее ужас, губы накрепко сомкнуты: не вырвется ни стон, ни плач, она, как птица, защищает свое дитя.

Эта тема защиты детей развернута последовательно: бегство в Египет, Елизавета с обнаженным младенцем Иоанном (в спешке не успела его

одеть) скрывается в расщелине горы; женщины, своими телами прикрывающие сыновей.

Надписи

На верхнем поле название образа писано вязью белилами (РОЖЕСТВО ГА НШГО СА ХА). Надписи на полях белилами, полностью сохранились лишь на верхнем поле. Слева: «Свольсви оть востока придоша во иеросалимъ глаголяше где христос родивбиися видехош бо звезду его на востоке и приидохомъ поклонитися ему». Справа: «Волсьсви персьильстии възратишия во свояси инымъ путемъ отидоша». На нимбах вишневые монограммы, над группой плачущих матерей темно-вишневым, почти черным, а на бортике яслей монограмма IC XC почти сливается с розовым цветом яслей. Эта монограмма даже в названии образа вместе с двуперстным знаменем красноречиво свидетельствуют о приверженности заказчика к старому благочестию. Так же старообрядцы считали не правильным изображение Богоматери, лежащей на ложе. Роды у Богоматери были безболезненными, и потому она сидит перед яслями.

Безусловно, талантливый, способный к иконографическому творчеству иконописец следовал уже разработанной иконографии, сложившейся под влиянием гравюр иллюстраций западно-европейских кунштовых библий. Всплеск интереса к новой иконографии отмечен уже середине XVII века, а конкретно к данному сюжету возник в связи с расколом в русской православной церкви.

Реформы патриарха Никона государство поддержало, направив штыки войска против сторонников старого обряда. Поэтому в иконописной традиции получил распространение извод Рождества Христова с избиением младенцев Вифлеемских. Ирод – символ жестокосердного правителя, а избиение младенцев напрямую ассоциировалось с преследованиями и истреблением старообрядцев. Однако иконы Рождества Христова с подобной иконографией ставили в местные ряды иконостасов, их заказывали лучшим художникам и вряд ли считали крамольными, ведь ужасная бойня в Вифлееме была «историческим» фактом.

В 1667–1668 году Церковные соборы еще раз рассмотрели вопрос о двуперстном знамени и категорически поставили его под запрет. В результате даже на старых, почитаемых образах стали переписывать благословляющий жест, обратившись к форме именовслова.

Старообрядцы, высоко ценившие иконы древнего письма, всячески старались уберечь их от подобного преобразования. Скупали древние образа, скрывали их в домашних молельнях. С XVII века получил развитие феномен старообрядческого коллекционирования. Судя по собраниям икон в музеях, жесткость требований на запрет двуперстия иконописцы и их заказчики умело преодолевали, маскируя этот жест, особенно, в миниатюрных, многолюдных композициях.



Икона. Рождество Христово. Царь Ирод и мудрецы. Фрагмент

Исследуемый образ замечательный пример многократного употребления двуперстия в разных сценах, но главное им благословляют ангелы и сам Христос. Только при внимательном рассматривании можно заметить, что младенец Христос двуперстием благословляет волхвов, принимая их дары; так же ангел благословляет спящего Иосифа на бегство со всем семейством в Египет. Двуперстие и у ангела с Вифлеемской звездой. Есть не столь явственные жесты у повитухи и, особенно, у юноши, который беседует с воином, идущим во главе войска. Как будто он колеблется в своей позиции, но то, что он в одном строю с воинами, можно истолковать, как попытку остановить их. Благословить их милосердие? Кстати, в других иконах этого персонажа нет, а в строю только воины. И это свидетельство не простого повторения иконографического образца, а показатель глубины осмысления автором роли каждого персонажа в сюжете и стремление наполнить его новыми смыслами.

Костромское Заволжье было крепко связано со старообрядчеством. На правом берегу Волги в Городище боярин Глеб Иванович Морозов построил церковь Рождества Христова с приделом Феодосии-девицы (соименной святой его жены Феодосии Прокофьевны, знаменитой деятельницы раскола)¹¹. Церковь впервые упоминается в 1663 году. После ареста боярыни в 1671 году село стало дворцовой вотчиной, которую вскоре пожаловали И. Б. Хитрово. При его отце Богдане Хитрово, руководившем Оружейной палатой, в Москве во второй половине XVII века работали более 70 иконописцев из Костромы.

В совместной работе с мастерами Оружейной палаты в Московском Кремле костромичи освоили и полюбили письмо цветными лаками. Они значительно обогатили их цветовую палитру, придавая цвету сияющую глубину. Подцветка баканами кладется на золотую или серебряную подкладку и создает эффект свечения. Почти всегда кровля храма или палат цвета прозрачного яркого малинового бакана, как на подписной иконе Гурия Никитина из собрания В. Бондаренко¹².

Совмещение в одной иконе твореного золота и серебра, теплого сияния и холодного свечения – излюбленный прием костромских иконописцев. В исследуемой иконе на доспехах воинов серебро и золото соседствуют.

Костромичи любят и со вкусом пишут орнаменты, но узорочье никогда не спорит с главным – ликами. Лики в нашей иконе обладают особой цветностью, их яркая подрумянка, как пульсация жизни. Этому же способствует энергия персонажей, фигуры которых отличаются крепким физическим

¹¹ Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отд. третий для Костромской и Плесской десятины XV–XVIII вв. Вып. 5. Москва, 1912. С. 37, 41

¹² В. Бондаренко // «И по плодам познается древо...» Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003. С. 340–348.

сложением. Его не скрывают, а подчеркивают, выявляют складки одежд. Иконописцы Костромы хорошо знали гравюры западно-европейских «кунштовых библий». Гурий Никитин купил для себя Библию Пискатора и вдохновлялся многими сюжетами, характером изображения человека в разных движениях и позах, атлетической силой тел. Палатное письмо и панорамы городов, руины древних зданий – все переосмысливалось и нашло место в стенном письме Троицкого собора и других работах мастера. Очевидно, эти же особенности западно-европейских гравюр вызывали интерес у его «сотоварищей».

Разграничить творчество иконописцев и монументалистов в «золотой век» костромской школы практически невозможно. Большинство мастеров стенописи в зиму переходили к письму икон, а в летний сезон вновь поднимались на леса, и их скорая кисть украшала храмы росписью. Поэтому даже в миниатюрных клеймах икон костромских иконописцев ощущается воздействие приемов монументальных росписей: выразительность силуэта, динамизм линейного и цветового ритма. И еще есть важное отличие от работ ярославских мастеров. Костромичи умеют «держат паузу», они противники преизбыточности, их не покидает чувство меры даже в самом изобильно узорочье, они всегда создадут равновесие между крупными и мелкими элементами так, что одни будут держать композицию, а другие ее поддерживать.

Работа в разных храмах требовала умения приспособить композицию традиционного сюжета к архитектуре храма, приучая к творческой переработке иконографических схем.

В собрании икон КИАХМЗ есть икона «Воскресение Христово» (Схождение во ад) вклад в Ипатьевский монастырь Афанасия Плетневского¹³. Ее считают произведением Гурия Никитина. Хотя подписи нет, но Афанасий, в бытность строителем Богородицеко-Игрицкого (Песошенского) монастыря получил для Никольской церкви «образ Спасов Нерукотворной строение Гурия Никитина». В том же храме «против правого клироса стояли «Образ местной Вседержитель да образ Николы чудотворца на краске, оба поясные писаны драгими письмом. Строение иеродиакона Афанасия», живописная плащаница, писаная изографом золотом и серебром по дорогам червчатым еще одно данье дьякона Афанасия. Все вклады Афанасия «писаны изографом

¹³ Икона «Воскресение Христово» (Схождение во ад). 1682 г. Дерево, темпера. 32,3x28. КОК 1514. Реставратор А. И. Шувалова. 1995–1997 г. // Костромская икона. Кат. 127. Илл. 211. На обороте иконы по тафте писано: «Образ Воскресения Христова 7190 1682) году февр(аля) 2 день построен образ сей на налой в церковь живоначальное Троицы в Ипацкой монастырь Чудова монастыря дьякон Афонасей по родителей своих Образ Воскресения Христова. Оклад серебряной чеканной золочен». И еще им же дано евангелие, покровы на сосуды, стихарь, орарь «и за тот вклад написаны родители в синодики» (В. Г. Брюсова. Гурий Никитин. С. 133–134).

дорогим письмом», так что едва ли для вклада «по родителям своим» он искал менее искусного мастера¹⁴.

Рисунок горок, стремительно вздымающихся к небу, охватывающих своими вершинами силуэты городской панорамы, и наконец, любовь к мягкому, разбеленному розовому цвету небес, где обитают ангелы и в светится мандорла вокруг фигуры Христа, характер трактовки одежд, головные уборы и лики с подрумянкой, золотые пробела исключительно близки к нашей иконе.

Каждый из изографов дружины Гурия Никитина был иконописцем со своим почерком, и многие аттестовались по первой, второй статье. Мы знаем товарищей Гурия Никитина по их вкладу в общее дело. В какой степени его работы воздействовали на сподвижников? На этот вопрос можно ответить однозначно: все они составляли «круг Гурия Никитина».

Икона «Рождество Христово», безусловно, писана лучшим мастером этого «круга». Что же определяет принадлежность к этому сообществу профессионалов? Исключительное мастерство в рисунке, благородство цветовых отношений, виртуозность письма золотом, продуманность композиции в каждом сюжете и иконы в целом.

Каждое вновь открытое произведение иконописи – это еще одна ступень в нашем познании искусства русской иконы в целом и конкретно в изучении местной художественной традиции. Вновь открытый образ еще одна страница в истории костромской иконописи, написанная выдающимся мастером.

¹⁴ Виноградов Н. Описная и приходо-расходная книги Игрицкого монастыря. 1688–1689 гг. Кострома, 1915. С. 13, 14.

КОСТРОМИТИН ИВАН АНДРЕЕВ И ЕГО ИКОНЫ «БЛАГОВЕЩЕНИЕ»

В 1909 году в Костроме проходил IV Археологический съезд. Его участник Н. И. Троицкий в своем докладе сообщил, что в 1906 году в Москве приобрел икону «Благовещение» для Тульской епархиальной палаты древностей¹. Сопровождающая икону надпись «1717 году писал архангельский поп Иоанн Андреев в м(еся)цы септеврии Костромит» побудила автора сделать сообщение на съезде. «Костромит» – это костромитин, костромич Иван Андреев. Икона имела серебряный, чеканный, позолоченный оклад по полям и вокруг мандорлы с Саваофом. На иконе три съемных венца с корунами. В углах оклада, в киотцах изображены четыре поясных евангелиста, а на боковых полях в киотцах святые в рост: слева – Иоанн Предтеча, справа – святой Афанасий. То что Афанасий соименный святой заказчика ясно из надписи на нижнем поле оклада: «АҮСИ сему образу молится Афанасий Трофимовъ Ботниковъ». Святой Иоанн Предтеча, возможно, покровитель кого-то из его близких родственников. Такого типа пядничные иконы часто были вкладными. А. Т. Ботников, очевидно, икону вложил в свою приходскую церковь или она попала в нее вместе с усопшим. По традиции родственники на отпевание приносили домашнюю икону и зачастую оставляли ее в храме.

Ботниковы фамилия в Костроме известная. Их каменный дом входит в ансамбль центральной площади (пр. Мира, 1/2а). На ул. Свердлова (Никольской) в первом квартале от центра есть еще один дом Ботникова Геннадия Николаевича, городского головы и члена Государственной Думы. Костромичи называют ботниковским сквер напротив здания городской администрации, разбитый при его живейшем участии и финансировании. Оба названных дома находятся в приходе церкви Благовещения².

В связи с реставрационными открытиями последних лет пришлось вспомнить о публикации иконы «Благовещение» Н. И. Троицким. В 2012 году были реставрированы иконы: «Благовещение» и «Вседержитель с предстоящими Ангелом Хранителем и великомучеником Федором Стратилатом»³. До 2004 года обе иконы находились в алтаре церкви Воскресения на Дебре. Их всегда рассматривали как парные. Размер, толщина досок, характер обработки и сплочение иконного щита узкими врезными шпонками,

¹ Троицкий Н. И. Костромская икона Благовещения пр. Богородицы // Труды IV Областного историко-археологического съезда в городе Костроме в июле 1909 г. Кострома, 1914. С. 57-72

² (ПАКО). Кострома, 1996. Вып. Т. 1. Ч. 1. С. 42; С. 223–224, 233.

³ Икона Благовещение. Д., т. 143,5x101,5. На иконе сохранились следы крепления венцов, Реставраторы В. Е. Тисов и А. М. Малафеев; Икона «Вседержитель с предстоящими». Д., т. 143,5x87. Реставратор В. А. Михеев.

врезкой «ласточкиных хвостов» по стыкам досок подтверждают их происхождение из одного иконостаса. Стилистика письма тоже очень близка. Даже запись по фону выполнена одной и той же синей краской.

На иконе Благовещение на поземе оказалась весьма сохранный надпись белилами столбцом в пять строк: «Богоспасаемого града/ Ярославля церкви / великомученика Димитрия Солунского писал диак/ Иоанн Андреев костроми/тинь АУАІ года» (1711). Дата эта очень важна для истории иконы и ее автора.

Биография и творчество Ивана Андреева известны благодаря развернутым надписям к писанным им иконам, в которых он не только датирует работу, но всегда указывает сан и место службы в церкви. Единственным исключением является икона Богородицы Федоровской из собрания Вологодского музея, в которой Иван Андреев назвал себя костромитом, но не написал ни даты, ни сана⁴. Это свидетельствует, что в сан он еще не посвящен.

Первое упоминание о нем как иконописце относится к 1700 году. Вместе с Марком Назарьевым и Алексеем Квашниным по указу Оружейной палаты он был выслан из Костромы в Москву. Вскоре их с Марком отослали назад, так как «по свидетельству их писем к такому мелочному письму негодны»⁵. Оставили в учениках А. Квашнина, самого молодого, возможно, еще бессемейного. Этот вызов обозначает, что в 1700 году И. Андреев был уже известным в Костроме иконописцем.

Многие городские иконописцы старались избегать «почести» работать по вызовам Оружейной палаты. Не этот ли вызов ускорил посвящение Ивана Андреева в дьяконы? Служители церкви были освобождены от вызовов в Москву «для спешных государевых дел». По сведениям Переписной книги Ярославля 1717 года его отец Андрей Степанов был священником⁶. В обычае было посвящение в сан дьякона сыновей священников, что часто являлось ступенью к последующему поставлению в иереи и наследованию прихода отца. Именно сан дьякона определил его участие в поновлении ярославской чудотворной иконы Богородицы Толгской в 1707 году. Он автор многочисленных списков «в меру» с этого чудотворного образа.

Относительно того когда он переехал на постоянное жительство в Ярославль есть разные сведения. Ярославский краевед А. И. Шемякин утверждает,

⁴ Икона Богородица Федоровская. Нач. XVIII в. Д. т. 65x49. ВОКМ № 1359/1, ДРЖ-1927. «Писаль Костромитин Иванъ Андреевъ».

⁵ Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. / ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2003. С. 51

⁶ Во время переписи 1678 года «написан он с отцом своим священником Андреем Степановым в Москве. А в 1709 и 1710 написан он в Костроме, в церковном же причте, а прибыл в Ярославль в 1713» // Шемякин А. И. Словарь мастеров художественных ремесел Ярославля XVIII–XIX веков. Ярославль, 2012. С. 33.



И. Андреев. Икона . Благовещение. 1717 г. Переснимок

что Иван Андреев перебрался в Ярославль на постоянное жительство в 1713 году. Значит дату на нашем образе надо читать как 1714, ведь тогда он уже был дьяконом церкви Дмитрия Солунского. Видимо Ю. Олсуфьев, обследовавший икону в 1930 году, более правильно прочел дату⁷. Ошибка реставраторов вполне объяснима: в буквенной цифири буквы А-1 и Д-4 очень близки по начертанию, к тому же есть потертости красочного слоя.

⁷ Докладная члена ученого совета ЦГРМ Ю. А. Олсуфьева от 30 августа 1930 года // ОР ГТГ. Ф. 8, П, № 404. С. 51–52.



Г. Никитин Благовещение. Роспись юго-западного свода
Троицкого собора Ипатьевского монастыря

Составители двух словарей: И. А. Кочетков и А. И. Шемякин разошлись во мнении об иконе из Тульской палаты. Иван Андреев единственный раз, именно на иконе А. Т. Ботникова, назвал себя архангельским попом. Все последующие по времени иконы он подписывал как «церкви великомученика Дмитрия Селунского поп». Отсюда у Шемякина возникло предположение: не было ли в Ярославле еще одного иконописца полного тезки Иоанна Андреева, служившего в церкви Михаила Архангела. Такое совпадение

вызывает сомнение, а вот посвящение И. Андреева в сан священника, и то, что в 1717 году он служил в церкви Михаила Архангела, более чем реально⁸.

К тому же текст и стиль подписи при сравнении с надписями на других иконах И. Андреева не вызывает сомнения, что автор ботниковской иконы и «дмитровский дьякон» одно лицо. Следовательно, в биографии Ивана Андреева был период, когда он служил в церкви Михаила Архангела, а затем возглавил приход церкви Дмитрия Солунского, в которой начинал службу дьяконом. Но где бы ни служил И. Андреев, писать иконы он не прекращал, так же не забывал Кострому.

В 1709–1710 годах он записан в приходе церкви в Костроме. Икона «Благовещение» храмовая. На обороте процарапана метка 1, что означает место в иконостасе рядом с царскими вратами.

В Писцовой книге Костромы 1628 года записано «у Нового города против Благовещенских ворот церковь Благовещения деревянная, клецки, с трапезою»⁹. Неизвестно перестраивалась ли она, но после пожара в 1712 году на том же церковном месте вскоре возвели небольшой каменный храм. Возможно, к его строительству готовились заранее, но запрет царя Петра I на каменное строение по всем городам, заставил отложить намеченное. «Огненная стихия» ускорила строительство. Как бы ни был мал каменный храм его строительство заняло не меньше года. Для нового храма, вероятно, заказан был новый иконостас. Не его ли писал в 1714 году Иван Андреев? Иконы из прежнего храма могли частично использовать в новом иконостасе. Примеры такого рода известны при замене иконостаса в Троицком соборе Ипатьевского монастыря в 1758 году и в церкви Воскресения на Дебре. Не исключено, что из этого храма поступила в музей икона «Благовещение» сер. XVII века¹⁰.

После катастрофического пожара в 1773 году Кострома получила новый Генеральный план. По нему в 1784 году центральная площадь перепланировалась, и церковь Благовещения, которая мешала новой трассировке Никольской улицы, решено было разобрать и выстроить вновь на пепелище ближе к ней церкви Николы Ратного. В 1795 году церковь была уже действующей, но освятили ее полностью только в 1804 году.

⁸ И. А. Кочетков ошибочно считает Андреевым попа Ивана, в 1694 году поновлявшего чудотворный образ Богоматери Федоровской. И. Андреев до 1715 года подписывался как дьякон, то есть не был посвящен в иереи. В записках В. Н. Вощина только в 1745 году при третьем поновлении образа Богоматери Федоровской «трудился изограф града Ярославля иерей Иоанн Андреев» // Костромская икона / авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М., 2004. С. 668.

⁹ Писцовая книга г. Костромы 1627/28–1629/30 гг. Кострома, 2004. С. 276.

¹⁰ В музее есть икона «Благовещение» первой трети XVII века (Д. т. 139х100. КМЗ КП-214. Реставратор Г. А. Корф). В документах музея нет сведений о её поступлении. С большой долей вероятности это старый храмовый образ церкви Благовещения. Размеры обеих икон очень близки: 139х100 и 144х101,5 (Костромская икона. С. 521).

Предположение А. И. Троицкого о продаже образа «на церковные нужды» вполне допустимо, так как в 1904 году в церкви были большие расходы: пристроена трапезная с Никольским приделом и колокольня, в интерьере трапезной установлены иконостасы двух приделов¹¹.

В 1929 году церковь Благовещения закрыли. Из закрытых церковей часть икон вывозили в музей. В докладной Ю. А. Олсуфьева сообщается об имеющихся в местном музее 4 иконах, которые «желательно теперь же включить в собрание Третьяковки». В том числе упомянута икона «Благовещение» 1714 года письмо костромитина Ивана Андреева. Размер 144x102 см¹².

В 1933 и 1934 из костромского музея в ГТГ было передано несколько икон, но Благовещение не отдали, а вместе с парной ей иконой Вседержителя и другими иконами перевезли в ц. Воскресения на Дебре. В 1930-е годы было принято решение сделать этот выдающийся памятник архитектуры и искусства музеем. Успели даже соседний с храмом переулок назвать Музейным. Под эту идею в церковь стали поступать иконы не только из закрываемых церковей, но успели перевезти и те, что уже находились в музее. При этом отбирали подписные и датированные иконы, чтобы выстроить картину развития искусства и творчества местных иконописцев. Музей в церкви не открыли, а в 1946 году церковь вновь стала действующей. О возврате икон в музей не могло быть речи. Со временем этот эпизод из истории церкви и образа «Благовещения» был забыт.

В. Г. Брюсова опубликовала икону Вседержителя с предстоящими как произведение Гурия Никитина. Авторы альбома-каталога Н. Комашко и С. Каткова обе иконы осторожно отнесли к произведениям круга Гурия Никитина¹³. При этом сомнений в принадлежности икон церкви Воскресения не было. Больше того, даже возникла версия о принадлежности их к старой, деревянной Георгиевской церкви, до 1829 года стоявшей в ансамбле с Воскресенским храмом. Была полная уверенность в том, что иконы поновлены не позднее 1913 года, когда в пылу подготовки празднования 300-летия Дома Романовых, во всех церквях города шел ремонт, починка икон и стенописи.

Было ли ошибкой приписывать Ивана Андреева к кругу мастеров дружины Гурия Никитина? Нам неизвестно удалось ли И. Андрееву непосредственно участвовать в каких-либо работах артели Г. Никитина. Если он родился в 1670 году, то такая возможность у него была. Во всяком случае

¹¹ Костромские святыни / сост. Иеромонах Харитон и А. В. Семёнова. Кострома, 2004. С. 112–114.

¹² См.: сн. 7

¹³ Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 98.; Костромская икона. С. 548–549.

учился он иконному ремеслу у одного из лучших костромских иконописцев. Неслучайно его вызвали в Москву вместе с Марком Назарьевым, первостатейным мастером, с 1666 года работавшим в кремлевских соборах вместе с Гурием Никитиным¹⁴. Все первоклассные костромские иконописцы последней трети XVII века были в «дружине» Г. Никитина и И. Андреев, конечно, был знаком со всеми, имеющимися в Костроме произведениями гениального земляка.

Обе иконы «Благовещения» И. Андреев, безусловно, писал под влиянием фрески юго-западного свода Троицкого собора Ипатьевского монастыря, расписанного артелью Никитина в 1684 году¹⁵. Слишком многое в них от никитинского образа: поза сидящей Богоматери, жест ее правой руки, высвобожденной из мафория (у Никитина в ней нить, а левая держит уже заполненное пряжей веретено); на аналое раскрытая книга. И самое главное: в иконе Ботникова, как у Г. Никитина, архангел Гавриил изображен трижды: в небесах, где Саваоф благословляет его передать благую весть Марии, затем в преддверьи храма и, наконец, решительно шагающим к Марии. Он так же повторил приподнятое правое крыло архангела. У Г. Никитина конец гиматия архангела отброшен за спину, подчеркивая экспрессию движения благовестника. Андреев и в этом следует за великим мастером.

В иконе 1711 года действие развернуто на фоне нарядных палат. Отступлением от принятой иконографии с двумя палатами стало изображение высокой башни в центре между ними. На фасаде башни по вертикальной оси, в кругах Андреев написал ряд миниатюрных сцен на темы Акафиста Богоматери. Под куполом башни сюжет на кондак 1: «Возбранный воевода победительная...»; ниже, под карнизом, в малом кружке Архангел парит над землей и надпись уточняет «сниде архангел Гавриил», в следующем круге сцена на икос 1 «Благовещение у кладезя»; еще ниже в малом круге «Иосиф Обручник»; затем большой круг с сюжетом на кондак 4 «Бурю внутри имея помышлений сумнительных». Завершается вертикаль кругов изображением Богоматери с сонмом ангелов и святых. Над этим кругом развернутый свиток со словами «О всепетая Мати...». Подобная башня в сцене Благовещения не имеет прототипов в костромской иконе, а это предполагает способность И. Андреева к самостоятельному творчеству или выбор редкого иконографического образца.

Между палатами в круге сцена благословения Саваофом Архангела Гавриила на известие Марии о рождении сына. Саваоф сидит на золотом

¹⁴ Марк Назарьев (1648 – после 1722), первостатейный изограф, начал ездить в Москву по вызову Оружейной палаты с 18 лет, в соборах Московского Кремля писал стенное письмо и иконы.

¹⁵ Куколевская О. С., Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря. М.: Северный паломник. 2008. Т. 1. С. 254–256.

престоле, как правитель мира держит стоящую на колене державу и благословляет коленопреклоненного архангела. В этой иконе архангел сразу стремительно шагнул к Марии, не останавливаясь в преддверье. Он благословляет именованно, а в левой руке тонкое красное мерило (посох). При развороте фигуры почти в профиль крылья изображены в фас и их верхушки образуют своего рода чашу вокруг головы архангела. Золото крыльев тщательно прописано черными разделками перьев и слегка подцвечено малиновым баканом.

Образ Марии кажется традиционным. Она сидит на массивном сидении с двумя подушками и перед ней на аналое книга, раскрытая на страницах с пророчеством Исаяи: «Се дева во чреве примет и родит сына и нарекут...». Ее фигура вписана между колоннами храмины так же, как и архангел, который шагает, не выходя за границы палаты. Их нимбы на одном уровне и точно центрированы по наверхиям палат. Под балюстрадой, над нимбом Богоматери, в золотом сиянии парит голубь (Св. Дух). Мафорий плотно охватывает фигуру Марии, из-под него видна лишь небольшая часть подола зеленого платья и золотые кромки наручей. Жесты рук, как у пряхи, которая в левой руке держит куделю, а большим пальцем правой руки скручивает нить с веретенем на конце. Но в варианте И. Андреева нет ни нити, ни веретена, хотя положение рук сохранено. Мария читала, а не пряла, и потому ее рука, с раскрытой вверх ладонью, прочитывается как жест принятия благодати.

Лики И. Андреев пишет живоподобно: темный санкирь создает глубокие тени, а вохрение и крупный поддурмянок снизу щек придают им объем. Отметим, что лики обоих персонажей написаны практически одинаково, и разницу вносят лишь пышная прическа архангела и мафорий Марии.

В палатном письме Иван Андреев проявил фантазию. Палаты у него в два яруса, в них много окон разной формы и размера, с золотом слюды и чернью орнаментальных переплетов. Необычными выглядят наверхия палат с балюстрадами и велумами внутри, напоминая об архитектурных фонах гравюр европейских иллюстрированных библий. Стены и кровли изобилуют архитектурным декором, по колоннам вьется виноградная лоза, а велум, как шитьем, украшен серебряным узором.

Страсть к узорочью во второй половине XVII века нарастала и архитектура становилась объектом для преизобильного декора. Недавно раскрыта икона «Благовещение» работы Амвросия Романова из иконостаса Троицкого собора, по стилю письма, щедрости орнаментов близка исследуемому образу¹⁶.

И. Андреев виртуозно пишет золотопробельное письмо «в перо», выявляя структуру и особенности тела, а также тонкую орнаментику золотого

¹⁶ Икона Благовещение. Автор Амвросий Романов. КМЗ КОК 23252/9. Д, т. 151x110.

шитья на одеждах и элементах архитектурного декора. Все это выдает руку мастера, свободно владеющего тонкостями миниатюрного письма. Икона Ботникова в сущности миниатюра (размер 7x6 вершков; 31x26 см). Поэтому заключение 1700 года о неспособности к письму миниатюр, кажется, недоразумением или стремлением мастеров скрыть свое уменье.

Икона «Вседержитель с Ангелом-хранителем и св. Федором Стратилатом» не имеет подписи И. Андреева, но они были написаны для одного иконостаса, и автор иконостасного комплекса ставил свою подпись, как правило, на одном образе. После удаления синего цвета записи, авторский фон оказался цвета светлой бирюзы, который совпадает с фоном иконы 1715 года из церкви с. Космодемьянское Ярославской губернии¹⁷. В них аналогичны ангелы с орудиями страстей, летящие по сторонам от венца Христа, и пристрастие к миниатюрным изображениям в круге. Это сближает даты их написания, подтверждая исполнение иконы Вседержителя с предстоящими, выполненной в 1714 году.

Реставратор В. А. Михеев при раскрытии записи фона сохранил поздние надписи, так как пробы показали лишь следы авторских надписей, выполненных вязью твореным золотом. Неизвестный поновитель аккуратно снял потемневшую олифу, но не рискнул записывать образы святых, при этом изменил характер шрифта надписей. Все это вполне укладывалось в предположение о записи фона в 1912 году.

Однако в архиве КСНРПМ оказалась фотография этой иконы. На обороте снимка есть регистрационный номер: КСНРПМ – 319, и надпись карандашом: «Церковь Воскресения на Дебре. Христос Вседержитель с предстоящими ему Федором Стратилатом и ангелом хранителем. Икона 17 века работы». Надпись почерком К. Г. Тороп. Она пришла в КСНРПМ главным архитектором в 1957 году и организовала научный архив с учетом всех поступающих материалов. Следовательно, записи фона не могло быть выполнено раньше начала 1960-х годов, когда храм стал выполнять функцию кафедрального собора.

В 1960-е годы в церкви Воскресения велись масштабные реставрационные работы, бригада московских реставраторов Брягиных раскрывала стенное письмо галерей и частично реставрировала иконы. Вероятно, тогда было сделано фото с иконы Вседержитель с предстоящими. Фото выполнено профессионалом со знанием задач реставрации: видны незначительные потертости позолоты по фону, на левом рукаве хитона Христа,

¹⁷ Церковь Богоматери Всех скорбящих радость. Село Космодемьянское Ярославской губернии. Надпись: «писан сей святой образ во граде Ярославле 715 го писал димитриевский дякон Иоанн Андреев» // Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV – начала XX века. (Каталог выставки в ЦМИАР М., 2004. Кат № 141).

небольшие осыпи по контуру крыльев ангелов, на бороде и доспехе Федора Стратилата. Надписи хорошо читаются. Над головами ангелов: АНГЕЛЫ ГОСПОДНИ; по сторонам нимба Христа монограмма: IC XC; ниже: ГДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ; над предстоящими: СТЫЙ АНГЕЛ ХРАНИТЕЛЬ; СТЫЙ ВМУЧ. ФЕОДОРЪ СТРАТИЛАТЬ. Возможно, это Брягины удалили потемневшую олифу, она снята с большой осторожностью, и нет следов тонировок и восполнений утрат. Запись фона на обоих иконах, вероятно была заказом церкви.

Стиль письма И. Андреева нашел продолжение в творчестве известного костромского иконописца Василия Никитина Вощина¹⁸. Близка манера письма личного и асиста «в перо». Гиматий архангела и мафорий Богоматери у Андреева в иконе «Благовещение» по кромке украшены серебряным кружевом. Аналогичное кружево часто встречается в иконах В. Н. Вощина.

Итак, автор храмового образа 1714 года и иконы А. Т. Ботникова 1717 года иконописец и дьякон Иоанн Андреев, который принял сан священника в 1716 или 1717 году. Сколько лет он служил в церкви Михаила Архангела, неизвестно, но в 1721 году он подписал икону Богоматери Толгской как «церкви Димитрия Солунского поп».

Вновь открытые иконы расширили наше представление о творчестве Ивана Андреева, большого мастера иконописи, сохранившего костромской стиль письма даже в годы работы в Ярославле.

¹⁸ См. Статью о В. Н. Вощине в настоящем сборнике.

НОВОЕ ИМЯ В ИКОНОПИСИ

Амвросий Романов – это имя впервые было обнаружено нами при реставрации иконы «Благовещение» из собрания Костромского историко-архитектурного музея-заповедника¹. В 1960-е годы на иконе были сделаны пробные раскрытия в нескольких местах и довольно значительные². Они показали, что запись скрывает живопись XVI века.

При повторном укреплении красочного слоя и удалении загрязнений, на нижнем поле под лузгой была обнаружена надпись белилами «1711 году. Обновил Амвросий Романов»³. Подписных икон так мало, что каждый автограф и дата для науки и экспертной оценки имеют огромное значение. Это заставило с особой ответственностью подойти к выбору дальнейшей судьбы памятника. То есть запись приобрела значение документа, эталона творчества данного автора.

К сожалению, ориентация реставраторов иконописи на раскрытие до автора, приучила их к безжалостному удалению поздних записей. А в результате мы порой теряем хорошее произведение XVIII или XIX века. Надо признать, что в том же XVI веке не все авторы были гении и таланты, но редкость заставляет дорожить каждым произведением того времени.

Профессионализм Амвросия Романова, его виртуозное мастерство было видно даже под потемневшей олифой. Решено было при реставрации ограничиться только снятием олифы, сохранив живопись автора записи. Однако обстоятельства не позволили Н. Волковой продолжить работу над иконой. Только в 2011 году икона попала на стол к реставратору Т. Л. Васильевой⁴, которая выполнила желание музея сохранить живопись Амвросия Романова. При этом ради цельности восприятия участки пробных раскрытий были тонированы.

Роль реставратора в исследовании произведений иконописи невозможно недооценить. Собственно все начинается с реставрации, с раскрытия живописи иконы от потемневшей олифы и записей. Хорошо, если на этом этапе подключается искусствовед и начинает совместно с химиком исследовать

¹ Икона Благовещение. Д. т. 151x110. КОК 23252/9. «На Богородице и Архангеле венцы и оклад круг поля медные золоченые по гуфарбе». Опись 1738 г. Оклад полей и венцы утрачены. Щит из 3 досок, шпонки две врезные, встречные.

Икона с ковчегом. Поля празелень, опушь широкая, черная; скос ковчега окрашен серебром, по краю полей две тонких линии белилами и коричневая. Фон позолота. На верхнем поле надпись вязью, золотом: ОБРАЗ БЛАГОВЕЩЕНИЯ ПРСТЫЯ БДЦЫ, ниже ГДЬ САВАОФЪ

² Пробные раскрытия в следующих участках: верхняя часть левого крыла архангела; середина правого крыла; шея и часть лица Богоматери; верхняя часть ножки сидения

³ Реставратор музея-заповедника Н. А. Волкова. 1985 г.

⁴ Реставратор Т. Л. Васильева. Костромской филиал ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря

особенности технологии письма и использованных материалов. Но даже в наше время лабораторные исследования возможны только в крупных реставрационных центрах. Наш образ не был исследован на рентгене. Поэтому так важен рабочий контакт реставратора и искусствоведа, их совместные наблюдения по технике письма, особенности авторской стилистики.

В нашем случае мастер поновил икону, очевидно, по ряду причин переставшую устраивать заказчика. За полтора века олифа, конечно, потемнела и впитала в себя копоть от свеч и лампад, но только ли это было основанием к «обновлению».

Образ Благовещения имеется в каждом иконостасе: в праздничном ряду и на царских вратах. Исследуемый образ по размеру явно из местного ряда или пристолпный. Икона поступила в музей из Ипатьевского монастыря в 1922 году.

Исследуя историю иконостасов Троицкого собора, я уточнила, что данная икона попала в иконостас после его замены в 1758 году и стояла в местном ряду второй слева от царских врат. После поновления образа А. Романовым прошло 47 лет и живопись иконы еще вполне выдерживала соседство с новыми иконами, написанными В. Н. Воициным для праздничного и местного ряда. Икона стояла в иконостасе до 1827 года, когда на это место вернули почитаемый образ «Богоматерь Тихвинская», до того стоявший в киоте перед правым клиросом⁵.

При первом же взгляде на икону отмечаешь некоторое несоответствие стиля авторской живописи и отдельных элементов иконографии, как бы выпадающих из стилистики времени. Седалище Богоматери с его жестким геометризмом форм и строгой инокопью явно относятся к более раннему времени. Так же плоскостное решение облаков и образ Саваофа, благословляющего двумя руками. Это объясняется тем, что художник следовал иконографии образа XVI века.

С середины XVI века Ипатьевский монастырь заботами Годуновых превращается в Преименитую лавру, ведется обширное каменное строительство: храмы, крепостные стены и башни, жилые и хозяйственные строения. Для Троицкого собора Годуновы заказывали иконы царским иконописцам. К 1595 году по сторонам от царских врат уже стояли три образа Троицы Ветхозаветной. Основную часть местного ряда составляли иконы соименных святых главных вкладчиков из рода Годуновых. Размер этих икон был 9 пядей в высоту. Такая унификация позволяла перемещать их из придела в собор, заменять отдельные образы и составлять новый ряд на поклоне. Так случилось после возведения нового собора в 1652 году. Главный иконостас

⁵ Богоматерь Тихвинская. «Оный образ ныне (в 1827 г.) поставлен в иконостас на место образа Благовещение...» (Опись. 1838 г. КОК 24766).

значительно увеличился в ширину и местный ряд дополнили годуновские иконы из придела Филиппа и Ипатия.

К счастью, часть икон «годуновского данья» сохранилась в собраниях местного и столичных музеев⁶. Почти все они раскрыты от поздних записей и правок.

В 1709 году от «великой полой воды» собор пострадал катастрофически, даже металлические связи сводов порвало, и через расселины в них попала дождевая вода и снег. В 1742 году московский архитектор И. Ф. Мичурин, обследовавший ветхости монастыря, перечислил более сотни икон со значительными повреждениями красочного слоя (в основном пядничных). Починкой образов местного ряда иконостаса занялись сразу же после бедствия. Для работ пригласили иконописца Амвросия Романова. Он переписал иконы заново, не слишком отступая от авторской иконографии. Это отметили при раскрытии от записи иконы «Святой апостол Иоанн Богослов»⁷.

Образ «Благовещения» по иконографии восходит к так называемому «Устюжскому Благовещению» XII века⁸ (ГТГ. Из ц. Георгия). Богоматерь стоит в полный рост и ее благословляет архангел Гавриил. В верхней части иконы в полукружье изображен Саваоф, и от его руки идет прямой луч к лону девы Марии. Это образ зримого боговоплощения, то есть воплощение происходит по воле Всевышнего в момент благовещения. Но к XVI веку образ утратил эту символику. Сцена Благовещения в храме становится одним из эпизодов принесения архангелом Гавриилом вести о рождении Христа. К XVII веку образ обрастает множеством деталей обстановки, указывающих на место, где произошло явление божественного вестника.

В собрании музея-заповедника есть еще одна икона «Благовещение»⁹. По иконографии она близка к исследуемому образу. Из существенных отличий

⁶ В Костромском музее-заповеднике иконы: «Сергий Радонежский с деянием», «Иоанн Богослов», «Великомученик Никита». В Москве в ГИМ – «Дмитрий Солунский с деянием на чекане», в ГТГ – «Иоанн Предтеча», одна из храмовых икон «Троица ветхозаветная» со створами и «Успение с житием Иоакима, Анны и Богоматери» (Костромская икона XIII–XIX вв. // авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Кагкова. М., 2004).

⁷ Характер живописи икон XVI века не просто близок по стилю и цвету, аналогичны размеры иконного щита, характер обработки, врезка и форма шпонок. То есть, они написаны при Годуновых и для годуновских храмов. Икона Иоанн Богослов реставрирована и раскрыта от записи. От поздней записи я упростила реставраторов сохранить цветы на поземе. Аналогичные цветы украшали позем иконы «Сергий Радонежский с житием», то есть икону поновлял тот же А. Романов. Икону реставрировали в Москве в ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря и цветы удалили.

⁸ Устюжское Благовещение. XII в. // В. Н. Лазарев. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Иконы XI–XIII веков. М., 1983. Илл. 4. Новгород.

⁹ Икона «Благовещение». Сер. XVII в. Д. т. 139х100. КП-2143.

отметим разницу в жесте правой руки Богоматери. В иконе А. Романова кисть руки развернута ладонью вверх, как для принятия благодати, тогда как на музейной иконе рука прижата к груди. Для решения проблемы, насколько А. Романов следует годуновскому оригиналу, стоит рассмотреть известные иконы из иконостаса Троицкого собора XVI века. Храмовые иконы Троицы ветхозаветной по иконографии восходят к оригиналу А. Рублева, в цвете выражают новгородско-псковские пристрастия Годуновых, ставшие приметой «годуновской школы». Сиденье Богоматери в образе А. Романова по форме и направлению разделок инокопью явно копирует сиденье правого ангела рублевской Троицы. Близка ей по иконографии икона из праздничного чина Благовещенского собора Московского Кремля¹⁰.

Икону «Успение с житием Иоакима, Анны и Богородицы» в 1567 году вложил в Ипатьевский монастырь И. М. Годунов¹¹. В правом нижнем клейме изображено Благовещение в храме. Во всех трех иконах жест Богоматери одинаков – принятие благодати. Не остается сомнений, что А. Романов следовал за автором XVI века, повторяя цвет и основные объемы палат, дверные и оконные проемы, объединяющий обе палаты красный велум. Характер стремительного движения архангела с резко выдвинутой вперед правой ногой и развевающимся перед ней концом гиматия, цвет одежд Архангела и Богоматери с глубокой холодной зеленью и розовато-лиловым гиматием и шоколадно-коричневым, плотным цветом мафория. Луч с нисходящим голубем исходит из небесного сегмента в центре вверху. То есть прообразом для годуновского мастера служила икона начала XV века из Благовещенского собора, что вообще характерно для мастеров годуновской школы. Что же нового в иконе от А. Романова?

Вверху в центре в полукружье с кружевной каймой темно-синих, почти черных облаков, на розовом фоне второго неба поясной Саваоф с сине-красным восьмиконечным нимбом и расходящимися от него серебряными прямыми и извивающимися лучами благословляет обеими руками благовестника и Марию. Его белый хитон чуть подцвечен розовыми складками, на руках, наручах и плечье широкая золотая кайма с камнями и жемчужкой.

Лик писан по коричневому санкирю, крупные белильные сбела проложены над бровями, под глазами и на горбинке носа. Седина волос и бороды чуть голубоватая с прямыми параллельными разделками.

От уст Саваофа исходят серебряные лучи на голову Богоматери, и в них парит белый голубь (Святой Дух), весь лучащийся сиянием.

¹⁰ А. Рублев. Икона Благовещение. 1405. Благовещенский собор Московского Кремля // Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Московская школа. М., 1983. Илл. 96.

¹¹ ГТГ. Инв. № Др. 101 // Костромская икона. Кат. № 16.

Архангел Гавриил стремительно и широко шагает к Богоматери. Правой рукой он благословляет именованно. В левой – посох (мерило) красный с белым отсветом. Крылья за спиной опущены, рисунок перьев разнообразен, писан по коричневой подкладке серебром и белилами, с розовыми папортками по внешнему краю, золото поддвечено баканом. Темно-зеленый хитон сияет золотым асистом «в перо», вишневый гиматий опоясывает фигуру и вихрящимися складками выброшен вперед. Его конец, переброшенный через руку, по контуру имеет черную и белую обводки, что выделяет его массу и придает равновесие фигуре. Складки гиматия черные, в тени противостоят золоту асиста, подчеркивая объем тела архангела. Сапожки ярко-красные чуть касаются земли, то есть полет окончен, но шаг еще невесом.

Богоматерь стоит в полный рост. На ней темно-зеленое платье. Коричневый мафорий плотно окутывает фигуру, высвобождая только кисть правой руки, развернутой ладонью кверху. Через ладонь пропущена пурпурная нить с веретеном на конце, а в опущенной левой руке небольшой клубочек.

На массивном сиденье розовая с каймой подушка-валик с золотой каймой и кисточкой на конце. По подушке золотое и серебряное шитье розеток. Позем оливково-зеленый, высокий, с белильной разгранкой поверху.

Сзади Архангела желтые, с килевидной крышей палаты. Над его нимбом арочный дверной проем с приподнятой решеткой это тот вход через который вошел архангел. На фасаде палат разнообразные окна со слюдяными оконшницами в тонких серебряных переплетах.

Сзади Богоматери храма зеленого цвета. Так же, как Архангел, Мария стоит в центральной части на фоне дверного проема. В интерьере видна пурпурная завеса, изукрашенная золотым и серебряным шитьем. Орнамент с крупными цветами граната и завитками серебряных листьев такой же, как на велуме. Фасады пристроек обильно украшены растительным орнаментом. Створки дверей в центре напоминают приоткрытые царские врата. Позем оливково-зеленый, высокий, с белильной разгранкой поверху.

Лики А. Романов пишет по-своему, не особенно утруждая себя поисками индивидуальной характеристики образа. Только шапка кудрявых волос и локоны до плеч у Архангела и накиннутый на чепец мафорий Марии вносят различие. Техника письма личного предельно аскетична, так пишут стенописцы: по санкирю темной, с красноватым оттенком охры; объем формируется белильными высветлениями с мягкой растушкой над бровями, под нижними веками. Крупный, мягкий нос отмечен двумя бликами света: посредине и на конце, а над верхней губой очень плотный блик белилами, такой индивидуальный росчерк. На благословляющей руке по белильному высветлению проложены плотные движки белилами, белилами отмечены суставы пальцев.

То что Амвросий Романов писал, сохраняя иконографию первоначального образа XVI века, подтверждают не только фрагменты пробных расчисток, но и икона середины XVII века из коллекции художественного музея. Возможно, она является списком с образа из Ипатьевского монастыря. Иконография главных персонажей совпадает в целом и различия только в некоторых деталях. Так же стремительно шагает архангел, так же стоит, покорно склонив голову, Мария. В положении кисти правой руки главное отличие. Она прижата к груди. Через нее так же пропущена пурпурная нить, а в левой – куделя. Линия нити вне фигуры Богоматери, и трудно сказать, было ли в конце веретено, так как в этом месте есть потертость расчисточного слоя.

Повторены цвета одежд, они отличаются только глубиной тона. Так же и цвет палат традиционно желтый и зеленый. Близко полукружье в верхней части, по краю так же гирлянда темных облаков, только поясной Саваоф развернулся в сторону Марии и на голове у него золотой нимб. Луч света исходит из его уст и опускается на нимб Марии. Голубь почти невиден на фоне колонны.

Отличия начинаются с архитектуры палат, их декор с простейшими завитками и белильными обводками как на иконах XV–XVI века. Монастырская стена между палатами образует силуэт прялки с большой лопастью. Что воспринимается как намек на занятие Марии прядением. Внизу, точно посередине этого «стояка» прялки, черный проем дверей. Таким образом, тема входа, ворот разыграна очень подробно в обеих иконах.

Крылья архангела темно-синие, с золотой разделкой перьев, внешний край вишневым, такого же цвета клав на руках и гиматий. Сапожки у архангела и Марии золоченые. На сидении две подушки: синяя и красная с золочеными каймами по краям. Ножки сиденья диагонально украшает золотая инокопь.

Бакан в обеих иконах употреблен весьма экономно, только подцвечивая позолоту окон и кровли.

Архангел и Саваоф на музейной иконе благословляют Богоматерь двуперстием, значит икону писали до церковных соборов 1666–1667 годов, запретивших двуперстие. Запись потом скрыла этот жест. Ведь двуперстие заменили на именовсловие, переписав кисть руки даже у архангела в «Устюжском Благовещении». А. Романов, как законопослушный иконописец, пишет благословение именовсловно.

Его индивидуальная манера письма дает представление о нем как художнике, чей профессиональный опыт и мастерство заслуживают высокой оценки.

О самом Амвросии пока ничего узнать не удалось. Имя столь редкое, что в святцах известен только один соименный святой – Амвросий, епископ Медиоланский (скончался в 397 г.) память 7 декабря.

Среди русских имен чаще встречается вариант Абросим. В Словаре иконописцев есть Абросимов Артемий – костромской иконописец, жил на Стрелецкой улице в кремле. В 1715 году его дом был пуст. Возможно, он уже умер. Сын Артемия, Михайло, – иконописец 40 лет, живет он во дворе умершего посадского человека Никиты Щукина.

Есть еще Амвросиев Иван, его подпись на иконе Похвала Богородицы 1701 года¹².

В Писцовой книге Костроме за 1628 год (Л. 606) в Гашевой слободе среди дворов бобыльских, непашенных людей: «Двор Ивашка Обросимова с пасынком Богдашком Кирилловым».

Абросимов Федор из Нерехты (1664–1685), кормовой иконописец Оружейной палаты. Отец Дмитрия и Григория Федоровых – иконописцев, с 1720-х годов живших в Нижнем Новгороде.

Из Романовых известен кинешемец Гавриил Романов (1660–1668). Писал в Архангельском соборе Московского Кремля и в Саввино-Сторожевском монастыре был при церковной починке в больничных палатах.

Поиски продолжаются. По стилю письма ясно, что Амвросий Романов работал в сводных артелях костромичей и с мастерами Оружейной палаты.

Если он работал по вызову Оружейной палаты, то, понятно, почему он оказался исполнителем большого заказа на поновление икон местного ряда в Троицком соборе Ипатьевского монастыря. С переносом столицы в Петербург, Оружейная палата стремительно теряет значение иконописного центра. Часть иконописцев переезжает в Петербург, оставшиеся вынуждены сами искать себе заказы. Знаменитый царский изограф Кирилл Уланов в Петербург не переехал и писал иконы для разных монастырей, вплоть до Молдавии, а затем принял постриг в Кривоезерской пустыни под Юрьевцем. Талантливый мастер, костромич Иван Андреев, приняв сан, переезжает в Ярославль.

Запрет на каменное строительство храмов по всей России, установленный Петром I на время строительства Петербурга, негативно сказался на развитии иконописания. Прекратились заказы на росписи и строительство иконостасов. Что за судьба была у нашего автора сказать трудно, куда его мог привести поиск заработка? Возможно, эта публикация поможет выявить еще какие-то подписные работы этого мастера.

¹² «О Тебе радуется»: каталог выставки из фондов музея им. Андрея Рублева. М., 1995.

ИКОНОПИСЦЫ СЛОВЕНИНЫ И РОД СЛАВЯНИНОВЫХ

Подписные, датированные произведения иконописи чрезвычайно редки. Каждый сохранившийся автограф важен, так как при всей индивидуальности почерка иконописца его произведение несет в себе черты стиля времени и школы¹.

По этим вехам исследователи сверяют свои знания в стилистике русской иконописи и отмечают ее изменения во времени. Вся история древнерусской живописи базируется на анализе изменений стиля письма, его техники и технологии материалов. Сегодня стилистический анализ дополняют химический анализ красок, связующих, съемки в рентгеновских, ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, но метод стилистического анализа остается основным. Поэтому так важно пополнять копилку знаний о стиле иконописи, особенно региональных школ.

В собрании Костромского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника находятся две иконы: Воскресение Христово (Сошествие во ад) и «Покров Богоматери», подписанные автором: «писаль сей образъ иконописецъ Савва Словенинъ збратомъ своимъ Михеемъ 1764 году»². Обе иконы вывезены экспедицией музея из Никольской церкви села Лосево Солигаличского района в 1964 году. Экспедиция была совместной с ГЦХРМ им. акад. И. Э. Грабаря, от которой принимал участие искусствовед С. И. Масленицын. Живопись икон была хорошей сохранности, потемневшая олифа и загрязнения не скрывали подпись авторов. Это определило судьбу икон. Они оказались в музее.

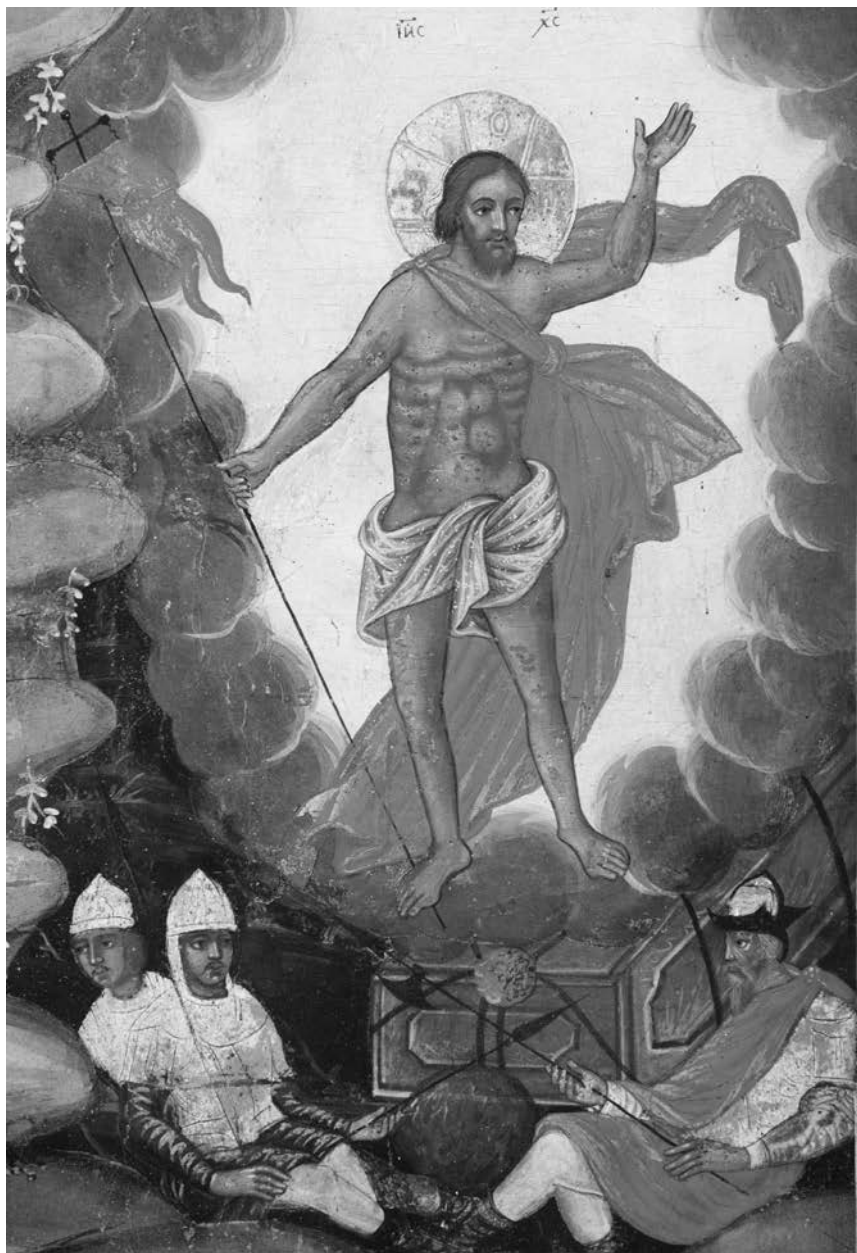
Икона «Воскресение Христово» в иконографии «Сошествие во ад» восходит к гравюре из Библии Пискатора³. Начиная с середины XVII века гравюры этой Библии становятся иконографическим пособием для русских мастеров стенного письма и иконописи. Иконописцы Словенины по своему осмысливают сюжет европейской гравюры. Гравюра для них прежде всего рисунок, определяющий композиционное построение, расположение фигур, предметов, пейзаж фона.

Основу иконы составляет композиция «Сошествие Христа в ад». «Восстание из гроба» и «Горний Иерусалим» занимают верхнюю часть иконы

¹ В XVII веке специальный царский указ обязывал иконописцев подписывать иконы, но большинство иконников по-прежнему «забывали» ставить подпись.

² Икона «Воскресение Христово». Д., т. 125,5x81 см, КМЗ КП-2483. «Икона Покров» Д., т. 125,5x81 см. // КМЗ КП-2482. Реставрировал обе иконы в 1991 году Г. Б. Губочкин (КСРПМ).

³ Лицевая Библия Пискатора (Theatrum Biblium) неоднократно издавалась в XVII веке голландским издательским домом Пискаторов. Николас Иоаннис Пискатор (1586–1652) объединил в альбом около 470 гравюр 40 фламандских и голландских гравюров XVI–XVII вв. В России известны издания 1643, 1650 и 1674 гг.



Фрагмент иконы «Восстание из гроба»

и, в отличие от принятой иконографии, не находятся на центральной оси, а разведены по сторонам. Все три сюжета объединяет пейзажный фон. На поверженной двери Ада стоит Христос с хоругвью в руке. Он за руку поднимает Адама, а по сторонам толпой стоят святые и праведники, и кажется бесконечной плотная масса венчающих их нимбов. Внизу у края земного чрева приподнимают головы простые люди, не отмеченные нимбами.

Уменьшенная в размере, сцена Восстание из гроба представляет событие, предшествовавшее по времени Сошествию во ад, и, пожалуй, ближе всего к гравюру. Изображение на горизонте силуэта города Иерусалима, как напоминание о последних днях земной жизни Христа. Над ним в небесах виден Горний Иерусалим – обитель Бога и небесных сил; рай, в который устремляются воскресшие праведники. Обычно их непрерывный поток – главная составляющая в композиционном построении икон Воскресения Христова. В иконе Словениных все еще ожидают воскресения, и потому толпа статична. Энергия движения только в фигуре Христа.

Словенины перевели гравюру на привычный им язык иконописи, в котором персонажи второго плана оказываются не в глубине, как диктует прямая перспектива, а в одной плоскости, только подняты вверх и уменьшены в размере. По иконному писаны лики с санкирем теней, вохрением светов и жесткой графикой разделки волос и бороды.

В то же время под влиянием гравюры земля, уже не ровная плоскость позема, а твердь с каменистыми горками, поросшими травами, кустами и деревьями. Их кремешки смягчены по рисунку, а грани высветлены белилами. Небо еще не пространство, но оно уже светлое у горизонта и темнеющее к высоте. Облака не плывут по небу, а используются как граница между земным и вторым небом, где обитают небожители. Даже мандорла вокруг Христа лишена геометрической четкости и является сиянием белого света. Цвета одежд традиционны, но несколько смягчена геометрия складок и асиста (высветлений золотом). Иконописец в выборе цветовой гаммы ориентирован на господствующий стиль рококо с его любовью к сочетаниям голубого, розового и золота.

Икона «Покров Богородицы» писана в новой редакции иконографии, объединившей ростово-суздальский и новгородский изводы. Событие происходит в храме, в верхней части которого на клубящихся облаках стоит Богоматерь с распростертым в руках омофором, а по сторонам от нее коленапроклоненные апостолы и ангелы. Внизу в интерьере храма множество молящихся, в присутствии высших иерархов, царя Льва и царицы Зои. На амвоне стоит дьякон Роман Сладкопевец, у него в руках книга, раскрытая на странице с текстом: «Дева днесь предстоит в церкви...» В левом углу иконы, в сияющем секторе, среди облаков изображен Спас с державой

в руке, он благословляет Мать. От державы исходят два луча прямо к нимбу Богоматери, и в них надпись: «Что Мати умиленна предстоиши прощение простирающее о спасении рода человека ибо милосердие мое несводимое всех излился аще имя его...

Мати моя готовь если прииматите обращающихся ко мне и кающихся оних же согресиша яко сын едиnorodный послуша...

И яко вседержитель ИС ХС приклони оухо твое и оуслыши молитву мтри своя молящуюся имя твое святое вонми вопиють ко всеильному покровляюще Помилуй влко цри вся православныя христианы почитающее имя твое».

В нижнем ярусе, справа от амвона Андрей-юродивый указывает своему ученику Епифанию на открывшийся ему образ Богоматери. Эти персонажи отмечены ритмом повторяющихся цветов в одеждах: у Спаса – ярко-красная туника и темно-синий гиматий, у Епифания наоборот синяя туника и красный гиматий. У Богоматери синее, расшитое золотом платье и розовый мафорий. В наряде Богоматери нет красного, но над ней красная завеса⁴. Апостолы по сторонам от Богоматери в темно-синих и зеленых одеждах. Яркие акцентами стали вспышки красного на одеждах двух апостолов и ангелов. Зеркальная симметрия цвета одежд придает композиции устойчивое равновесие.

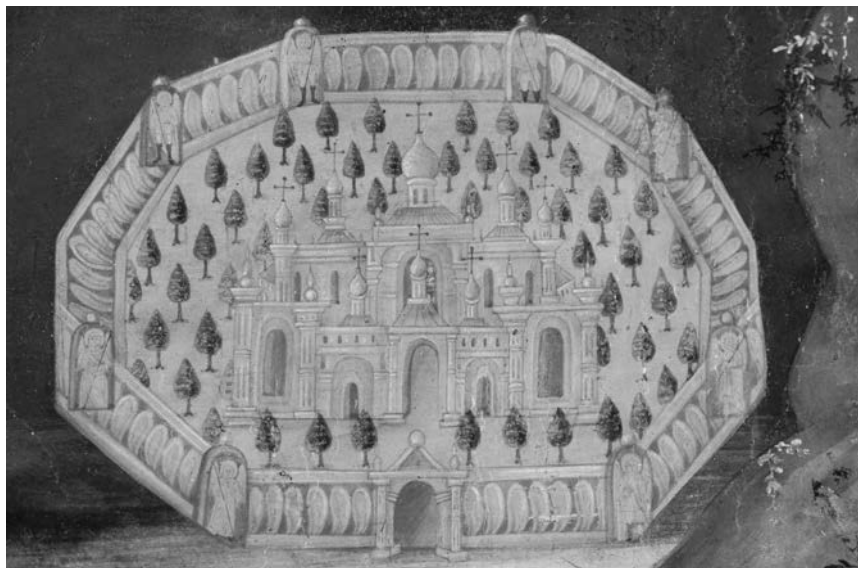
Точно по вертикальной оси авторы расположили две ключевые фигуры: Богоматерь вверху и дьякон Роман внизу. Колонны храма и иконостаса выделяют центр, а вверху над ним высится главка с крестом. Дополнительным акцентом, выделяющим дьякона Романа, стало золото царских врат, а для Богоматери темно-синий цвет арочного проема.

В нижней части иконы изображен местный ряд иконостаса, он отличается подробностью миниатюрного письма. По сторонам от царских врат стоят иконы Спаса и Богоматери. Спас, как и в небесном сегменте, держит в руках державу. Этот иконографический извод стал широко использоваться в иконописи с середины XVIII века и называется Спаситель мира. Богоматерь, как и Спас, изображена в рост. Она держит на руках младенца Христа. Под ногами у нее по позёму кустики трав, а на холме белокаменный город с храмом, лес с высокими свечками елей, слева река или озеро. Похожий пейзаж и на иконе Спаса.

В иконостасе Никольской церкви погоста Бережки при усадьбе Щельково также по сторонам царских врат стоят иконы «Христос Спаситель мира» и «Богоматерь Благодатное небо»⁵. Церковь строили в 1792 году по обету

⁴ Во Влахернском храме в память о чуде Покрова во время службы поднимают завесу перед образом Богоматери, так называемое влахернское чудо.

⁵ В с. Щельково Костромской области находится музей-усадьба драматурга А. Н. Островского.



Небесный Иерусалим. Фрагмент иконы

Ф. М. Кутузова, предводителя костромского дворянства, масона. Эти параллели заставили внимательно взглянуть во все детали изображений на иконе Спаса. На поземе у ног Христа изображены две пирамидки из трех камней. Это не просто камни. В масонской символике дикий камень означает не приобщенного (не посвященного в масонство), то есть не обработанную породу, над которой предстоит работа. Обработанные камни, сложенные в трехчастную пирамидку – символизируют третью (начальную) степень посвящения. Пирамида – символ масонов (вольных каменщиков), начало которых идет от строителей пирамид, один из ее символов – треугольник. Только посвященному в символику масонства было ясно, что заказчик неслучайно использовал в программе образа эти говорящие детали, это как шифр «свой-чужой». Фон у икон не условно золотой, а пространство со светлеющим у горизонта рассветным небом. Опять символ – Свет исходит с востока, и темно-синий мрак уходит от света зари. Таким образом, икона, оставаясь в пределах заданной иконографической схемы, через детали говорит о времени. Иконописцы следуют программе, продиктованной заказчиком, и не остаются в стороне от современной им жизни.

В местном ряду изображенного иконостаса за образом Спаса стоит икона святомученицы Ульянии. Это место храмового образа, а за иконой Богоматери столь же редкий образ святого воина Антония. Заказчику было важно, чтобы имена святых над этими образами хорошо читались, так как

их иконография весьма условна и легко спутать с любым из женских или воинских образов. Вероятно, это святые соименные заказчику иконы или его родителям. Также неслучайно в числе изображенных оказался преподобный Павел Обнорский (Жомельский) (1317–1429), основатель монастыря на реке Обноре в вологодских лесах. Его изобразили не на поле, а внизу под царским местом царя Льва, розовым фоном отделив от канонических персонажей. Фигура развернута в сторону молящихся, а жест моления, включает его в их ряды. Близость Чухломского уезда к вологодчине могла сказаться на особом почитании преподобного в соседних землях, тем более, что в 1764 году исполнялось 350 лет с основания им обители и 335 со дня его смерти, в 1767 исполнилось бы 220 лет со времени канонизации святого. Все эти даты могли предопределить его место в иконе.

Симметрия, равновесие обеих частей иконы по сторонам от центра прослеживается во всем. Ради равновесия в композиции авторы поместили юношу Епифания, как преп. Павла, под царским местом царицы Зои и выделили бирюзой фона.

Обилие текстов на иконе Покрова тоже примета стиля времени. В какой степени это программа заказчика, или тексты восходят к какому-то образцу? В любом случае свободный почерк и грамотность еще одна из черт, подтверждающих хорошую выучку Саввы и его постоянную работу над многодельными, миниатюрными произведениями. Творческое переосмысление гравюр тоже требует мастерства, знаний и опыта.

Во второй половине XVIII века шло активное заселение северо-восточных уездов костромского края. Раздача казенных земель служилому дворянству в Чухломском, Солигаличском уездах способствовала появлению новых имений. Большинство владельцев (после Указа о вольности дворянства 1762, 1785), выйдя в отставку, устраивали усадьбы, участвовали в строительстве церквей или с их участием в приходе заменяли старую деревянную церковь на каменную. Возникла большая потребность в мастерах-иконописцах. В новых господских храмах при усадьбах над созданием иконостасов работали местные крепостные художники и приглашенные профессионалы.

В книге «Костромская икона»⁶ мы выделили в особую группу иконы солигаличской глубинки. Это не означает, что их писали только местные мастера, скорее всего это были профессиональные иконописцы, связанные с художественной традицией Великого Устюга.

Храмовый комплекс в селе Лосево состоит из двух каменных церквей: Никольской (1771) и Покрова (1840). Получается, что наши иконы были заказаны еще для деревянной Покровской церкви, а затем перенесены

⁶ Костромская икона. / авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М., 2004.

в новопостроенный каменный храм. Однако пропорции окон местного ряда главного иконостаса ц. Николы не совпадают с нашими иконами. Остается предположить, что они из соседнего Покровского храма, где могли стоять в местном ряду по сторонам от царских врат или следом за боковыми алтарными вратами. На фото видно, на этом месте установлены разные по размеру иконы, что наводят на мысль о замене находившихся тут парных икон⁷.

Нельзя исключить возможность появления этих икон в Никольском храме и из другой церкви. При закрытии церковью часто почитаемые и храмовые иконы передавали в ближайшую церковь, храмы Покрова были в селах Коровново и Ножкино⁸.

Из всего этого следует, что нет твердой уверенности в происхождении икон из Никольской церкви села Лосево.

Что можно извлечь из подписи автора? Прежде всего, Савва называет иконописцем только себя. Значит ли это, что роль Михея вспомогательная или даже ученическая? Вполне допускаю. В стенном письме, где существовала традиция оставлять списки участников росписи, всегда придерживались определенной последовательности: сначала знаменщики, затем мастера личного, доличного, палатного, травного письма, уставщики и ученики.

Еще до 1861 года, когда масса крестьянского люда была освобождена от крепостной зависимости и фамилии стали обязательными для всех сословий, у иконописцев уже имелись фамилии-прозвища, указывавшие место их жительства или рождения: Семен Холмогорец, Гурий Никитин Кинешемцов, Федор Евтихеев Зубов Устюженец, Яков Тихонов Рудаков Казанец, Иван Попов Костромитин. Это связано с их вызовами в столицу, «для исполнения спешных государевых дел», заключениями контрактов и договоров с монастырями и храмами. Фамилия Словенины из того же ряда. В Великом Новгороде жили ильменские словене, там есть Словенский конец. Не это ли прародина Словениных? В Солигаличе в реку Кострому впадает речка Славинка (Славянский ручей). Возможно, наши иконописцы жили где-то близ этого ручья?

Отсюда возникает вопрос: Словенины – это пришлые мастера, подрядившиеся для письма только икон или местные. В надписи они свое происхождение и социальное положение никак не обозначили.

⁷ ПАКО. Вып. IV. Кострома, 2002. С. 186, 188

⁸ В Александровой пустыни с. Коровново в нач. XVII века было две деревянных церкви: Преображенская и Покрова. Монастырь был закрыт в 1764 году и церкви стали приходскими. По одним источникам в 1763 году, по другим в 1767 Преображенская церковь была перестроена. Каменная церковь Покрова была возведена в 1792 году // ПАКО. Вып. IV. С. 165) Церковь Покрова в с. Ножкино была в 1628 году деревянной, каменной её построили только в 1826–1831 гг. // ПАКО. Вып. IV. С. 176.

Мы порой недооцениваем факт многовековой привязанности семей к изначальному месту жительства. Об имеющихся в музее иконах Словениных меня спросила народный мастер керамики М. А. Теплова. Она родом из Чухломы и в девичестве Мария Александровна Славянинова. Семейные легенды сохранили память о бывших в их роду иконописцах. Так возникла мысль заказать исследование этого рода в ГАКО.

Поколенная роспись рода Славяниновых выполнена сотрудником ГАКО А. С. Седых в 2013 году. М.А. Теплова передала мне результаты архивных поисков. Из интересующих нас имен в росписи фигурирует только Михай. Он записан в Чухломском уезде в д. Аринино. Деревня Аринино располагалась при Чухломском озере по левую сторону почтового тракта из города Чухломы в Солигалич, в 11 верстах от уездного города. Тот ли это Михай, что вместе с братом Саввой писал наши иконы? Полной уверенности нет, пока не будет найдено документальное подтверждение его родства с Саввой. Хотя косвенные данные есть.

Первым из этого рода назван Василий ок. 1695 года⁹, у него сын Алексей (ок. 1715 г.) отец Михея и Прокопия. Саввы в этой записи не упомянуто, но так как он называет Михея братом, следовательно, у Алексея Васильевича было три сына Савва, Михей и Прокопий. Савва как старший мог уже иметь свою семью и жить в другом месте, поэтому в опись не попал.

И все же имя Савва (Савелий) было родовым. Сын Прокопия Трифон так назвал своего сына, возможно, в память об иконописце Савве, впервые подписавшимся Словениным.

Сын Михея, Сергей, «выбыл по указу Казенной палаты в 1806 году в С-Петербургское купечество». Он записан Славяниновым. Его брат Иван Михеевич в 1807 году вместе с женой и сыном Федором «отпущены по паспортам на год», но даже в 1811 году в Аринино не являлись. У Прокопия Алексеевича сыновья Семен и Трифон живут в д. Аринино, а Иван с женой и двумя сыновьями «выбыл в СПб мещанство в 1818 году». Для потомков Михея центром притяжения стал Петербург, и связи с ним не прерываются до начала XX века. Павел Федорович Славянинов, 35 лет, в 1905 году вернулся в Аринино из поездки в СПб.

Откуда у Сергея Михеевича капитал, который дал ему возможность записаться в столичное купечество?¹⁰ Может быть, Сергей владел семейным ремеслом иконописца и при этом вел торговлю иконами или был подрядчиком, обеспечивавшим исполнение крупных заказов на внутреннее убранство

⁹ В надписях иногда авторы указывали: «града Кинешмы мещанин Филипп Патракеев. 1794 году» или «Устюга Великого купец и живописец Иван Березин». Устюжский живописец Д. Березин в 1779 году подписывается как купец, а в 1780 только как мещанин. То есть грань между сословиями определяется доходом. (Каткова С. С. Из жизни городских художников XVIII века // Каткова С. Века и судьбы. Кострома, 2001. С. 307–313).

¹⁰ ГАКО Ф. 200. Оп. 3, доп., Д. 24. Л. 50

новых храмов? Или его отец, работая со старшим братом Саввой, заработал определенные средства и поддержал Сергея в его стремлении обрести независимость.

Пожар 1982 года в ГАКО уничтожил материалы переписи населения Чухломского уезда за 1744–1795 гг., то есть за те годы, когда братья Словенины работали вместе и, возможно, оба жили в д. Иренино (Аринино).

Деревня Аринино была в приходе Покровской церкви села Ножкино. Ножкино находилось во владении Авраамиева-Городецкого монастыря¹¹. Каменный храм Покрова с. Ножкино построен на средства прихожан в 1826–1831 годах (арх. П. И. Фурсов?). В храме были приделы Николы чудотворца и Параскевы Пятницы¹². Особо почиталась и слыла чудотворной храмовая икона Покров Богородицы. Как она выглядела, неизвестно.

Каменный Покровский собор Авраамиева монастыря был выстроен еще в начале XVII века. Иконостас собора, очевидно, перестраивали в XVIII веке и, вполне возможно, заново писали храмовую икону Покрова. Нет сомнения, что Словенины не раз бывали в монастырском храме, знали его храмовую икону. Сложно сказать, что какая-то из икон Покрова ножкинского или монастырского храмов могла быть образцом иконографии для иконы Словениных, хотя не исключено, что именно знание этих образов побудило желание написать икону по-своему.

Интересно отметить, что в обоих ножкинских храмах иконостасы выкрашены в серый цвет (имитация мраморных колонн с позолоченными капителями) как в иконостасе на нашей иконе. Больше того в Никольском средняя часть выделена ризалитом со скругленными углами и колоннами. Две колонны, увитые растительными побегами, фланкируют царские врата. Царские врата поддерживают сень с резным занавесом, украшенным кистями бахромы, аналог завесы над головой Богородицы в иконе из Лосева.

Главный вопрос: где Словенины обучались иконному ремеслу? Деревня Аринино – это не Палех, где в каждой семье иконописцы. Стать мастером, профессионалом в этих условиях можно, только если в семье есть уже состоявшийся мастер

¹¹ Крестьяне д. Аринино могли стать казенными после конфискации монастырских земель при Екатерине II.

¹² Параскева Пятница особо почиталась в Новгороде. Новгородцы были заинтересованы в землях Галичской стороны. Есть тому свидетельства. Боярин Овин, строитель Паисиева монастыря в Галиче, принес из Новгорода икону Богородицы, ставшей чудотворной Овиновской; скульптурный образ Параскевы был особо чтимым в Галиче (Костромская икона. Кат. № 6).

Новгородская колонизация галичских земель началась еще в X веке. Археологи утверждают: по результатам раскопок (городище Унореж), новгородцы проникали к Галичскому озеру по мерянскому пути из Обонежья по рекам Сухоне, Вычегде и Югу. В Верхнем городище Галича были найдены курганные захоронения XIII века, характерные для новгородских словен /Авдеев А. Г. О времени, месте и исторических обстоятельствах основания Галича Мерьского // Вестник МГУ. Сер. 8. История. 2002. № 4. С. 62–82.

иконного письма. Были ли их отец или дед иконописцами? Традиции семейного ремесла в среде иконописцев сложились рано. В XVI веке уже есть династии иконописцев. Поэтому не исключено, что начальные навыки ремесла Савва Словенин мог усвоить в семье, тем более, что брат Михей тоже пишет иконы. Стилистический анализ дает основание считать Словениных выучениками великоустюжских иконописцев. Практика работы вдали от дома была обычной для мастеров из Великого Устюга¹³.

Северо-восточные уезды Костромской губернии издревле имели тесную связь с Устюгом. С 1709 года, когда была образована Архангелогородская губерния, до 1778 года в ее состав входила Галичская провинция. Великая магистраль связывала города Ярославль и Кострому с Архангельском, а путь туда лежал через Солигалич, Тотьму и Великий Устюг. Через них также проходил путь из Ростова Великого в Великий Устюг и далее на Урал.

Изучать родословную иконописцев стоит, чтобы найти корни их мастерства. Материалы поколенной росписи из ГАКО стали лишь началом исследования биографии иконописцев Словениных. Предстоят поиски новых сведений в архивах Петербурга, Великого Новгорода и Великого Устюга, но для истории русской живописи их творчество уже стало еще одной известной страницей.

¹³ Каткова С. Из жизни городских художников XVIII века // Каткова С. Века и судьбы: сб. ст. Кострома, 2001. С. 307–319.

ВАСИЛИЙ НИКИТИН ВОШИН – КОСТРОМСКОЙ ИКОНОПИСЕЦ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Личность и масштаб творчества понятия взаимосвязанные. Чтобы понять творчество надо знать судьбу художника, его жизнь во времени и личные коллизии. Интересы художника, их устойчивость или переменчивость, определяют круг тем, выбор стиля и метода работы.

Семь веков русская иконопись развивалась, достигала высот мастерства и глубины образов, оставаясь практически искусством анонимным. Много ли имен иконописцев знаем мы за долгие века? Современники знали, ценили редкий талант художника. Таким образом, в исторической памяти остались имена Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия. Имена сохранились, но как мало известно о жизни авторов и, главное, слишком мало из их наследия дошло до наших дней.

Костромичам известно имя Гурия Никитина знаменитого изографа XVII века¹. Специалисты назовут еще несколько имен его земляков, участвовавших вместе с ним в стенном письме в разных храмах столицы и других городов. Известна только одна недавно открытая икона «Троица Ветхозаветная» с подписью знаменитого автора².

В XVII веке впервые специальным царским указом предписывалось иконописцам ставить свою подпись. Однако, в силу традиции, не все царские указы исполнялись, и иконописцы по-прежнему редко ставили свои подписи, порой ограничиваясь лишь датой и упоминанием о заказчике.

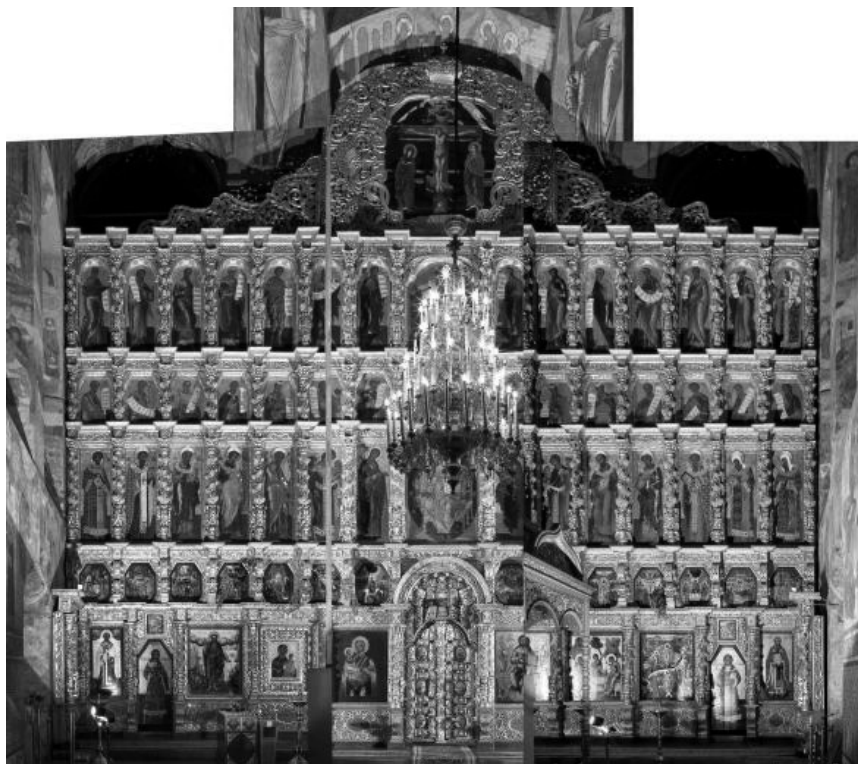
Интерес историков к корпорации иконописцев, создателей тысяч икон, стеновых росписей в храмах, чьим талантом был создан значительный пласт национальной художественной культуры, проявился лишь в XIX веке. Трудом дореволюционных историков А. И. Успенского, Д. А. Ровинского, П. И. Савваитова, Н. В. Покровского, И. Е. Забелина и других было начато составление списков иконописцев, известных по свиткам Оружейной палаты.

В 2003 году вышел в свет новый словарь русских иконописцев XI–XVII веков³. Трудом историков и искусствоведов по крупицам собраны и опубликованы материалы по региональным школам иконописания, о городских и монастырских иконописцах. Привлечен ранее неисследованный материал синодиков местных монастырей, писцовые, дозорные книги, ревизские сказки, челобитные, поручные грамоты, рядные договоры и даже таможенные книги. Это позволило уточнить семейные связи мастеров

¹ Гурий Никитин Кинешемцов (упом. 1653 – ум. 1691) // Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1982.

² Икона Троица ветхозаветная. 1690. Из собрания В. Бондаренко // Костромская икона. / авт.-сост. Н. Комашко, С. Каткова. М., 2004. Кат. № 128.

³ Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. / ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2003.



Иконостас Троицкого собора

иконного письма. Оказалось, что иконописание на протяжении нескольких веков было семейным ремеслом. Обучение шло внутри семьи, когда сыновья с раннего детства не только наблюдали за работой отца, деда, но и рано включались в процесс, опытным путем осваивая технологию приготовления материалов и приемы письма. С ранних лет они участвовали в артельном труде по изготовлению икон для иконостасов или со старшими членами семьи в летнее время шли расписывать стены в храме.

Иконописец Василий Никитин Вошин (1691–1759 ?) происходил как раз из такой семьи, наследственно владевшей ремеслом иконописания. Он составил автобиографические заметки и этот его труд, написанный для своей семьи, к счастью, сохранился. Он попал в руки знающему цену таким трудам ярославскому краеведу В. Лествицину⁴.

⁴ Лествицин В. Записки изографа Василия Никитина 1745 года // Костромская икона, 2003. Приложение. С. 666–669. Напечатано по публикации в «Ярославских епархиальных ведомостях» 1882. № 29.

В коротких этих заметках есть указание на время и место рождения: с. Шунга, 1691 год, отец иконописец Никита сын Макаров⁵. Хронику значимых событий своей жизни Василий Никитин начинает с 1696 года. Почему ему так важно было сообщить, что «10 июня иконописцы стали подписывать в соборной церкви Богородицы Федоровской»⁶? Возможно, это первое дело, в которое взяли пятилетнего мальчика. Во всяком случае, этот факт в его заметках отмечен неслучайно.

Следующее событие относится к 1716 году, когда он вместе с Василием Андреевым, Яковом Васильевым работал в Геннадиевом монастыре⁷. 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, потеря зрения явилась тоже следствием напряженной работы.

Икона «Иоанн Предтеча-ангел пустыни с клеймами жития» 1714 года из Христорождественской церкви г. Костромы самое раннее известное нам произведение автора⁸.

⁵ Село Шунга находится за Ипатьевским монастырем в 7 км по старой дороге на г. Любим.

⁶ Соборная церковь Федоровской Богоматери. Так назван Успенский собор XVI века, имевший придел во имя иконы Богоматери Федоровской. Разрушен в 1934 году.

⁷ Геннадиев монастырь (Спасо-Преображенский) основан в XVI веке на Сурском озере близ реки Костромки преп. Геннадием Костромским и Любимоградским (ум. в 1564 г.). По Указу Синода от 1787 года границы Костромской епархии были изменены и церкви Любимоградского уезда были причислены к Ярославской епархии.

Василий Андреев двоюродный брат Василия Никитина Вощина, а Яков Васильев сын Василия Андреева. В семье Макаровых (Герасимовых) Василий и Яков были родовыми именами

⁸ Икона «Иоанн Предтеча – ангел пустыни с клеймами жития» 1714.

Дерево, темпера. 125x75 см. Гос. Музей палехского искусства. Инв. № 228. Внизу средней надписи: «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 века 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.

В Словаре 2003 этого В. Никитина авторы отождествляют с ярославским мастером Василием Никитиным Духовским, сыном дьякона церкви Сошествие св. Духа. Считаю такое отождествление неправомерным. В 1684 году 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 Макария 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. Для подтверждения этой версии необходимо найти в писцовых или ревизских книгах сведения о первой семье Никиты.

В 1720 году икона «Преображение Господне» впервые подписана им «Василий Никитин Вошин-Шюнецкий».

В 1722 году он вместе с сыном Яковом был на смотре в Шунге и записан был в переписных книгах. Подушный оклад начал платить с 1724 года 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 записи⁹. Откуда?

В 1729 году «на Песошне местные образы писали снова с сыном своим Яковом»¹⁰. «Снова» означает «вновь писали местные иконы» или «снова с сыном». Возможно, они поновляли потемневшие местные иконы.

В 1741 году «починивал образ Иоанна Предтечи у Соли Большой». Вероятно, речь идет о храмовом образе Иоанно-Предтеченской церкви¹¹.

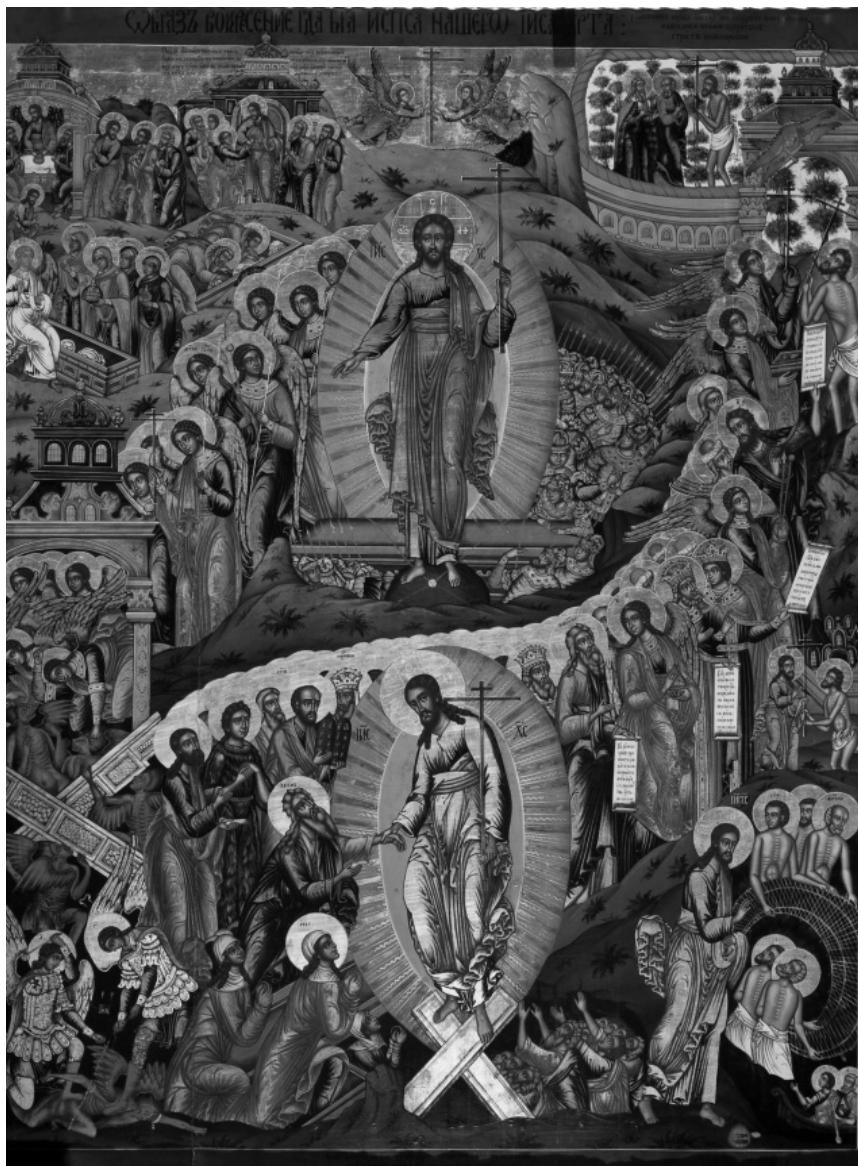
Икона Преображение Господне. 1720. Дерево, темпера. 103,5x75,4. Частное собрание (Костромская икона, 2004. Кат. № 212). Такое дополнение, вероятно, потребовалось, чтобы не путали творчество двух братьев по отцу. Откуда взялась фамилия Вошин? В XVIII веке фамилии часто происходили из прозвищ или семейного ремесла. В роду Вошина иконописцы были уже в XVII веке. Поэтому я начала поиски с Писцовой книги. В ней есть иконописцы Васцыны. «В Златоустенской улице из Колашной улице в переулке идучи к Покрову по левой стороне в дворе молотчей человек Васка Васцын да сын его Васка. Промысел их – иконное пишут. Во дворе Левка Васцын. Промысел его – иконное пишет. Пожитком добре худ». Васка Васцын в мясном ряду владеет лавкой, а в суроском ряду его сын Васка Васильев владеет местом лавочным. Оба владеют по купчей. У Левки Васцына лавка в рыбном ряду. Владеет по государственной грамоте, по данной. По Дозорной книге в 1664 году две лавки у Андрея Васильева сына Вошина. Писцы записывали в книги имена и фамилии, прозвища на слух и отсюда их разное написание и отличные имена «Васка».

Выскажу предположение, что известный по материалам Ипатьевского монастыря иконописец Василий Возницын и «молотчий человек Васка Васцын» – одно лицо. Отец Возницына, очевидно, занимался извозом, то есть был возницей, возчиком, а сын возницын, восцын. Цокающие и чокающие говоры и в настоящее время присутствуют в Костромской области. Сочетание звуков «СЦ» и «СЧ» часто заменяется на «Щ». К примеру, урочище Игрищи, а монастырь Игрицкий. Так что Василий Никитин мог использовать фамилию Вошин на правах родства, что подтверждает и родовое имя Василий (Писцовая книга г. Костромы 1628/29–1629/30 гг. Кострома, 2004. Л. 104–104 об., 415, 418, 422; Дозорная книга г. Костромы. 1664. Рукопись. ГАКО Ф. 558. Оп. 1, е. х. 49. Л. 342 об.; Словарь русских иконописцев, 2003. С. 128).

⁹ Указ 1722 года повелевал, чтобы «огромная масса народа, странствовавшая из одного края России в другой, не приписанная и жившая вольным трудом по найму, шла бы в военную службу или в услужение к владельцам в холопы». Село Шунга с XVI века была костромской вотчиной патриаршего Чудова монастыря, и родившийся в этом селе крестьянин должен был платить монастырю подать, где бы он потом не жил. Откуда В. Н. Вошин с сыном пришли в Шунгу на перепись? Из Костромы? 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. С 1707 года жил в Ярославле Иван Андреев, но это не мешало ему работать в Костроме и округе

¹⁰ Богородице-Игрицкий монастырь основан в 1624 году в урочище Игрищи на реке Песочне на месте явления чудотворной иконы Богоматери Одигитрия. В 1918 году монастырь закрыт, возобновлен в 2004.

¹¹ Посад Большие Соли в XVIII веке принадлежал Костромской губернии. Сейчас с. Некрасовское Ярославской области



В. Вошин
Икона Воскресение Христово
Иконостас Троицкого собора. Местный ряд
Дерево, темпера, золочение. 165,3x127. КМЗ КОК 21004/67

И, наконец, последнее сообщение о том, что у новой переписи в Шунге были в 1744 году. 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 дети¹².

В 1745 году 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 Андреевым¹³ 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 – поставлен бысть в соборную церковь на преждем месте в киоте».

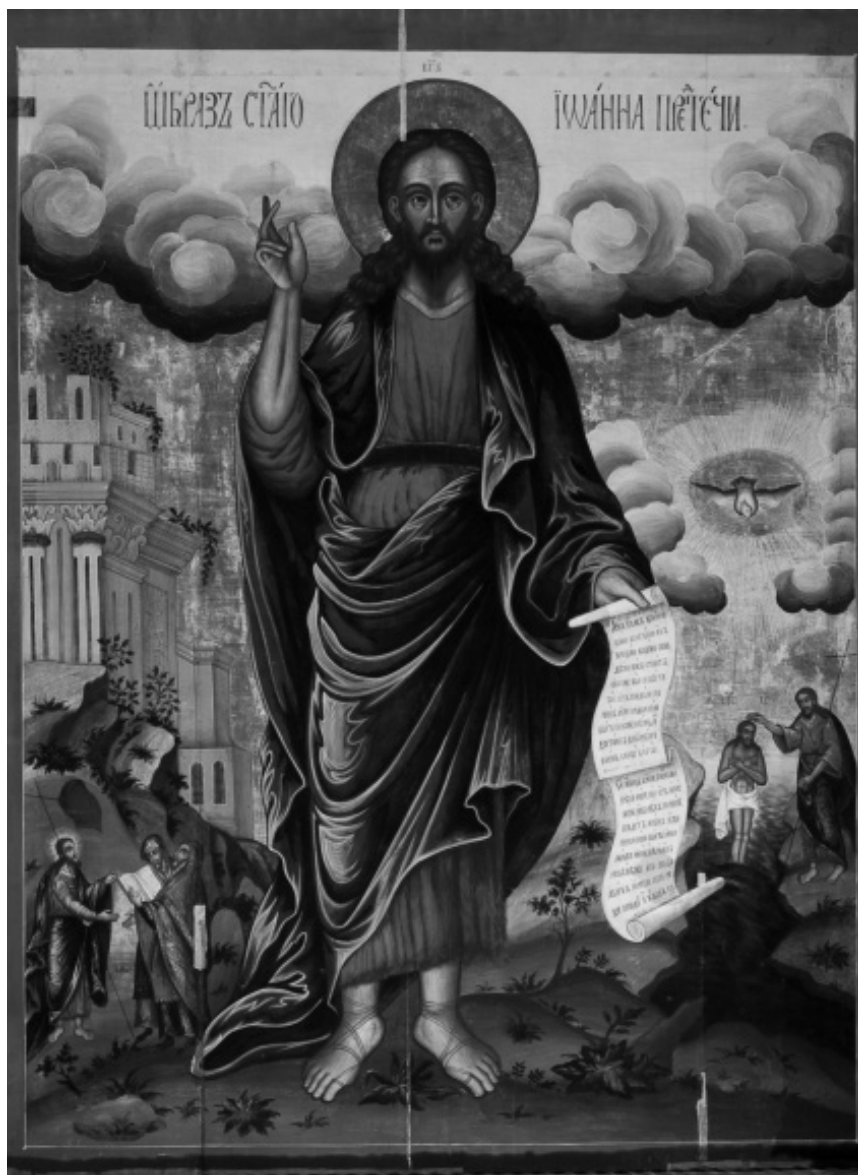
Василий Никитин Вошин не ограничился сообщением о своем участии в починке чудотворного образа, а как истинный летописец сообщил сведения о трех известных поновлениях: 1636, 1677, 1694 года. Очевидно, он переписал имевшиеся при образе сведения. Во всяком случае о поновлении 1745 года оказывается была летопись на серебряном окладе внизу у Параскевы Пятницы¹⁴. Оклад на образ делали серебрянники села Сунгурова князя Голицына Григорей Степанов сын Шабанов, да Михайло Васильев, сын села Сидоровского дворцового¹⁵.

¹² Марфа родилась в 1711 году, а у В. Н. Вошина в 1722 году уже был сын Яков

¹³ Андреев Иван (упом. 1694–1745) родом костромич, жил в Ярославле, служил дьяконом, затем попом в ц. Дмитрия Солунского в Ярославле (Словарь русских иконописцев, 2003. С. 51).

¹⁴ Чудотворная икона Богоматерь Федоровская, двусторонняя. На обороте образ Параскевы Пятницы.

¹⁵ Г. С. Шабанов – крепостной князя Голицына из с. Сунгурово и М. Васильев – крестьянин дворцового с. Сидоровское, которое славилось ризочеканным промыслом.



В. Воцин
Икона Иоанн Предтеча с житием
Иконостас Троицкого собора. Местный ряд.
Дерево, темпера, золочение. 170,5x128x4. КМЗ КОК 21004/63

Помимо всего в «Записках» он передает предание о семейной святыне иконе «Богоматери Умилении»¹⁶. Образ после смерти отца Макара достался Никите и тот перед кончиной благословил им десятилетнего сына Василия. Образ помог исцелиться Никите от падучей болезни и от грыжи. И он устроил образу киот со створами. А створы «писал иконописец Гурий Никитич... украсил окладом серебряным, оглавье жемчужное вынизали»¹⁷. Очень важное сообщение о заказе створ Г. Никитину. Это и признание особого авторитета мастера и, как я уже упоминала, косвенное свидетельство о возможной совместной работе отца Никиты, Макара, в дружине знаменитого знаменщика. Так что особое почтение к таланту Гурия Никитина Василий Никитин получил от отца и перед его глазами с 10 лет стоял в киоте образ Богоматери с тончайшим миниатюрным письмом на створах. Не удивительно, что икона «Иоанн Предтеча с житием» исполнена им под влиянием традиции, идущей от великого мастера.

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 буквально, 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 году в церкви Иоанна Богослова близ Ипатьевского монастыря еще трудилась артель костромских иконописцев, под руководством Федора Логинова, который в 1684 году учеником работал в Троицком соборе с Гурием Никитиным¹⁸. Из этой же церкви происходят две подписные иконы В. Н. Вощина¹⁹.

¹⁶ Автор «Записок» где-то вырезал изображение Богоматери Дептерувской и наклеил его на лист списка икон Богоматери, а под ним подписал: «сей образ у нас в киоте стоит, мерою пятилистовой, а именуем мы, в доме у нас, сей образ пресвятыя Богородицы «Умиление», а не Дептерувской именуем, а подлинное звание Бог весть: сему подобен писанием».

¹⁷ В. Г. Брюсова нашла, что имеющийся в собрании костромского музея-заповедника киот со створами и есть та семейная реликвия, о которой писал В. Н. Вошин (Костромская икона, 2004. кат. № 103). Однако в действительности киот поступил в музей из Макарьево-Унженского монастыря. Вполне допускаю, что после смерти Василия Никитина Вощина семейная святыня досталась кому-то из его сыновей, окончательно перебравшихся на жительство в Ярославль. Подтверждением чему является рукопись «Записок», оказавшаяся в Ярославле.

¹⁸ Церковь Иоанна Богослова близ Ипатьевского монастыря в Богословской слободе, каменная, построена в 1681–1687 гг. Федор Логинов (1660 – ум. после 1735) руководил дружиной изографов, расписавших эту церковь. В списке мастеров сразу после его детей стоит имя Якова Васильева, того что участвовал в работе вместе с В. Н. Вошиным в Геннадиевом монастыре в 1716 году, что свидетельствует о его опытности и мастерстве в стенном письме

¹⁹ Икона «Спас Великий архiereй». Дерево, темпера. 145,6x110,5 инв. № КМЗ КОК 23252/56; икона «Богоматерь Одигитрия». 1755. Дерево, темпера. 147x110. Костромская епархия (Костромская икона, 2004. Кат. 124, 225; Каткова С. С. Века и судьбы. Кострома, 2001. С. 136–157).

В 1987 году бригада реставраторов КСНРПМ (руководитель А. М. Малафеев) завершила реставрацию иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря. История иконостаса подробно описана в ряде моих публикаций. Тогда же мною завершено исследование икон праздничного и местного ряда, которые «писаны в 1757 году», как следует из надписи на иконе «Воскресение Христово»²⁰.

Сохранился контракт от 1756 года на строительство резного иконостаса посадскими людьми Петром Семеновым сыном Золотаревым и Макаром Дмитриевым сыном Быковым с монастырскими властями²¹. Из первоначального тяблового иконостаса 1652 года в новый иконостас вошли иконы праотеческого, пророческого и деисусного чина. Количество их в каждом ряду сократилось на шесть икон, так как между иконами встали крупные резные колонны. По контракту те же мастера должны были «сделать доски новые, ежели которые старые святые иконы в пропорцию не придут». Иконы праздничного ряда из старого иконостаса никак не подходили к восьмиугольным окнам новой конструкции. Местный ряд старого иконостаса тоже не подходил к новым пропорциям. Иконы следовало написать к окончанию работ по резному декору, его позолоте и установке «тела» иконостаса.

Материал иконных досок, профили шпонок, характер их обработки дают основание считать, что все они выполнены в одной мастерской.

Стилистика живописи икон этих двух новых рядов настолько индивидуальна, что не вызывает сомнения в принадлежности одному автору. Для убедительности мной были проанализированы приемы письма всех икон местного и праздничного ряда. В итоге подтвердилась идентичность письма личного и доличного, характер нанесения асиста, позолоты фона, а также набор цветов, использованных мастером в обоих рядах. Оставалось найти аналог этой манере письма. Для сравнения наиболее подходили иконы «Спас Вседержитель (Великий архиерей) с припадающими Дмитрием Солунским и Иоанном Богословом», которую в 1755 году поновил Воцин,

Икона «Спас Великий архиерей с припадающими Иоанном Богословом и Дмитрием Солунским» поставила сложную задачу перед реставраторами. В 1687 г. в создании некоторых икон местного ряда иконостаса богословской церкви принимали участие лучшие мастера артели Г. Никитина вместе с великим знаменщиком.

При поновлении образа В. Н. Воцин личное писал со всем старанием и мастерством, а крещатый саккос Христа прописал небрежно, с учетом того, что его скроет оклад. Реставраторы сначала удалили олифу с лика, 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. Тогда и решились удалить запись В. Воцина. Открывшаяся живопись по стилю атрибутирована мной Гурию Никитину.

²⁰ Каткова С. С. Века и судьбы. С. 68–108.

²¹ Там же. С. 120–124.



В. Вошин

Сретение. 1757

Иконостас Троицкого собора. Праздничный ряд

Дерево, темпера, золочение. 103,5x77,5x3,5. КМЗ КОК 21004/50

и «Спас Вседержитель» из иконостаса Троицкого собора. Изображения на обеих иконах прямолинейны, что существенно облегчает анализ приемов письма ликов. Совпадают характерный абрис головы, расположение локонов волос, клиновидная борода, прорисовка волос, кудрей короткими параллельными штрихами по зеленовато-коричневому санкирию. Абсолютно идентичен рисунок широкого, открытого лба, красиво очерченных бровей, прямого носа с округлыми крыльями, по которым прочерчены короткие белильные движки светов.

Письмо глаз всегда является наиболее показательным для экспертизы. Как правило, у сложившегося автора появляется устоявшийся прием письма, исполняемый им почти бессознательно, как почерк. Разница по времени исполнения обеих икон всего один год. Мастеру, в 59–60 лет, уже поздно что-то менять в почерке. Глаза у персонажей В. Н. Вощина – это овал, подчеркнутый двойными линиями верхнего и нижнего века. Контур верхнего века утолщен, как бы намечая ресницы, он выходит за точку смыкания век, что зрительно удлиняет глаз. Подглазины везде крупные, ладьевидной формы цвета санкирия. Слезник крупный, розовый, белки голубоватые по санкирию, радужка охристая с обводкой и черный круглый зрачок без бликов. Блик – белая точка или стрелка обычно в его образах располагается на границе зрачка со стороны белка и придает глазу объем и влажный блеск.

Помимо совпадения в письме личного есть общее и в трактовке одежд. Одежды обильно изукрашены золотом по оплечьям, наручам, подольникам, поясам и при этом по краю каймы всегда идет обнизь крупным жемчугом, а на золотой кайме, как правило, запоны с крупными цветными камнями. Асист на одеждах писан широкими полосами, приемом «в перо»²². Орнамент цветочный настолько ярок, отличаясь восточной пышностью мотива. Наиболее показательны одежды архидьяконов с боковых дверей троцкого иконостаса. Эти же орнаментальные мотивы повторяются на одеждах персонажей праздничного ряда. (Икона «Воздвижение креста»). Вощин любит изображать переливчатый муар омофоров. Общим местом в его системе письма одежд стали легкие золотные кружева, которые идут по краям омофора. Кружева в XVIII веке прочно вошли в обиход, ими украшали не только светские одежды, но и мундиры.

Стремясь к передаче объемности лика, В. Вощин сохраняет лишь небольшую полоску санкирия на границе с волосами, бородой, по контуру

²² «В перо» – прием нанесения пробелов творенным золотом по одеждам.

От главного блика тонкими золотыми штрихами попарно размечаются линии «перья», их заполняют густым творенным золотом ближе к главному блику и постепенно растушевывают, сводя на нет. Расстояния между «перьями» тщательно соблюдаются. Этот прием получил распространение с конца XVII века, когда монументальные иконостасы стали украшать объемной, обильно позолоченной резьбой и иконами больших размеров.



В. Вошин

Икона Вход в Иерусалим

Иконостас Троицкого собора. Праздничный ряд

Дерево, темпера, золочение. 103,5x77,5x3,5. КМЗ КОК 21004/52

носа, бровей. Вохрение производит красноватой охрой, создающей эффект подрумянка, при чем по выпуклостям положен слой крупных высветлений светлой охрой с добавлением белил, что придает личному эмалевую плотность. Переходы слоев вохрения настолько мягки, что санкирные притенения кажутся особенно резкими и вместе с чисто белильными движениями являются традиционными атрибутами иконописного стиля.

Губы полные, ярко окрашены, на верхней по центру обязателен блик, высветление. Бликами подчеркнуты уголки рта, придающие губам влажную свежесть. Под нижней губой до подбородка санкирная скобка тени. Кисти рук полные, с длинными, мягко гнущимися пальцами, на которых суставы даже не намечены.

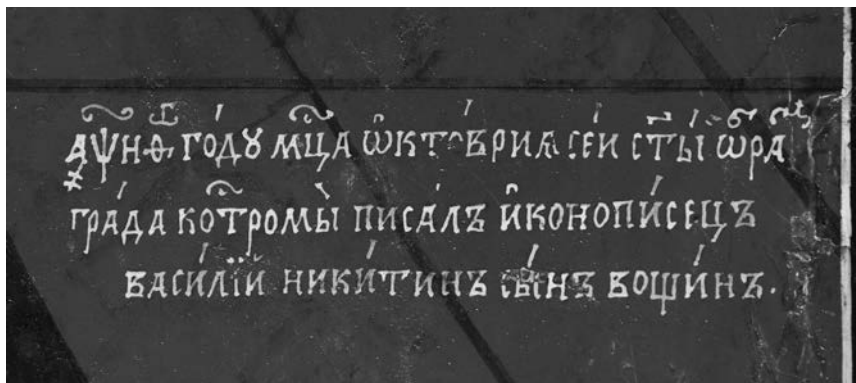
Композиции икон праздничного ряда многофигурны, зачастую почти дословно повторяют иконографические решения «кунштовых» библий²³. При этом персонажи отличаются статуарностью, застылостью, своего рода оцепенелостью поз, жестов. Во всех персонажах есть некая преизбыточность массы, тучность, статичность при имитации движения. Ни одной напряженной линии.

В пейзаже на поземе цветут крупные цветы, кусты и деревья имеют пышные кроны, горки громоздятся в высоту, по лещадкам разбросаны кустики трав, цветы и деревья. Все несколько преувеличенное, застывшее как муляж на макете. Золото фона закрывает, преграждает развитие пространства вглубь. Так же аппликативными выглядят гирлянды серо-голубых тяжеловесных облаков, окружающих обитателей верхнего неба.

Образ «Дмитрия Митрополита ростовского» 1759 года одно из последних датированных и подписных произведений В. Н. Вощина²⁴. По композиции похож на парадный портрет в интерьере. Иконографическим образцом для канонизированного в 1752 году святого служила гравюра Василия Андреева, известного гравера Печатного двора. И здесь Вошин не отступает от своей манеры письма ликов. Если мысленно прикрыть нижнюю часть лица митрополита на уровне подглазин, то окажется полное совпадение с письмом лика в богородичных иконах, таким же образом можно сравнить рисунок носа и губ. То есть индивидуальное в портрете ограничивается характером рисунка бороды и локонов волос. Это не лицо, а лик святого, иерарха церкви, суровый и властный. Престол как атрибут пасторского служения

²³ «Кунштовые» (от нем. kunst) библии, иллюстрированные библии западно-европейских издателей XVI–XVII вв. В XVII веке особую популярность в среде костромских иконописцев имела Библия Пискатора.

²⁴ Икона «Дмитрий митрополит Ростовский» 1759 г. Дерево, темпера. 132,5x64,5. Инв. № КМЗ КП-2059. Митрополит Димитрий (1651–1709), светское имя Даниил Саввич Туптало. В 1684–1705 гг. создал многотомный свод житий святых «Четы-миней». Мощи открыты в 1752 году, тогда же причислен к лику святых.



Подпись В. Н. Вощина на иконе

дополняет раскрытая книга. В глубине помещения, на полке стоят книги, напоминающие о писательских трудах митрополита. Над престолом изображена в золоченой раме келейная икона святителя «Богоматерь Ватопедская»²⁵. Архитектура палат расчерчена как на гравюре, но даже перспективная разлиновка пола не изменяет плоскостности решения фона, а не пространства. Вощин стремится передать текстуру материалов: разводы на плоскости граней колонн напоминают структуру мрамора.

Наконец, колорит всегда индивидуален у каждого мастера, несмотря на общность, диктуемую господствующим стилем живописи. Вощин работал в излюбленном в XVIII веке сочетании голубого и розового, но он у него трансформируется в густо-синий, переходящий в черный в притенениях складок одежд. Его стиль стадияльно остается в традициях предшествующего столетия (школа Оружейной палаты конца XVII века), но приобрел гипертрофированное выражение. Он подписывает свои иконы, и благодаря этим автографам можно видеть, что его стиль мало изменился начиная с 1714 года.

После переноса столицы в Санкт-Петербург опытные иконописцы Оружейной палаты оказались за штатом и лишённые государевых заказов стали писать иконы для храмов в пригородах Москвы и далеко за ее пределами. Это оказало значительное влияние на распространение стиля Оружейной палаты по самым отдаленным городам. Очень показательна для того времени судьба царского изографа костромича Кирилла Уланова, принявшего монашество в Кривоезерском монастыре близ Юрьевца²⁶. Икона «Богоматерь

²⁵ Чудотворная икона «Богоматерь Ватопедская» Ватопедского монастыря на Афоне. Списки с нее редки.

²⁶ Кирилл Уланов (уп. 1684 – ум. 1731), в штате Оружейной палаты с 1688 по 1702 год // Филумен, иеродиакон. Исторические записки о Троицкой Кривоезерской пустыни Костромской епархии. М., 1862.

Иерусалимская» из местного ряда троицкого иконостаса, вероятно, повторяет образ, написанный царским изографом для этой обители и получивший особое почитание в округе.

Почему заказ на письмо икон для иконостаса Троицкого собора достался В. Н. Вошину можно только предполагать. В 1755 году он писал и поновлял иконы в церкви Иоанна Богослова, которую опекали монастырские власти. Напомню, что именно В. Н. Вошину, единственному городскому иконописцу, было оказано доверие участвовать в поновлении чудотворного образа в 1745 году, и поновление велось в Ипатьевском монастыре. Отсутствие подписи на других иконах местного и праздничного ряда вполне объяснимо, они относятся к одному заказу и все писаны в том же году.

Творческий путь художника оказался достаточно протяженным с 1696 года по 1759. Возможно, он продолжал работать в Ярославле и его иконы еще предстоит открыть реставраторам. Икона «Великий архиерей» из местного ряда иконостаса ц. Воскресения на Дебре имеет некоторые признаки почерка В. Н. Вошина, но очень жесткая по письму, написана под оклад. Возможно, она относится к завершающему этапу его творчества или это работа кого-то из его сыновей, усвоивших творческую манеру отца.

Недавно в поле зрения сотрудников Костромского музея-заповедника попала икона Богоматери Федоровской со всеми признаками его письма, близкая к спискам «в меру чудотворного образа», которые писал иконописец и его сыновья после 1745 годов. Таким образом, благодаря новым открытиям реставраторов, уточняется биография иконописца, ведь только через творчество раскрывается личность художника.

СЕРЕБРО В УСАДЕБНОМ БЫТУ ДВОРЯН ТЕКУТЬЕВЫХ

В одну из поездок в г. Кинешму, лет 30 назад, произошла встреча с местным краеведом Борисом Павловичем Морозовым, и он показал мне Приходо-расходные книги Григория Ивановича Текутьева за 1784–1814 годы.¹ Просматривая ежедневные записи расходов, я натолкнулась на знакомые мне фамилии костромских серебряников Соломахина и Еранцева².

Я к этому времени вплотную занималась в костромском архиве сбором сведений о серебряниках. У меня была задача построить в музее-заповеднике экспозицию не просто о ювелирном промысле, а об искусстве ювелиров, о своеобразии стиля произведений костромских серебряников XVIII–XIX веков. Поэтому так кстати оказалось знакомство с расходами семьи Г. И. Текутьева. Они раскрывали еще одну из сторон деятельности серебряников, исполнявших заказы местных дворян. И я сделала некоторые выписки из этой книги.

С. 13. 1786 год

Сидоровскому серебрянику Алексею Яковлеву Соломахину отдано два стакана весом 35 золотников с четвертью.

С. 6. 1787 год

Отдано сидоровскому серебрянику Соломахину малюшки 5 образов шестой Федоровской Богоматери цена по 21 копейке золотник с денешкою.

С. 36. 1788 год

За переделку серебряной табакерки с медали – 4 руб.

За переделку серебряных пряжек – 1руб. 60 коп.

С. 58. 1792 год

За позолоту 2 образов и за серебряные две ризы св. Касиана Римленина и св. Максима Грека – 10 р. 30 к.

С. 64. 1793 год

Еяранцову за оправу кольца матушке – 1 руб. 50 коп.

Таким образом, с 1786 года Г. И. Текутьева и А. Я. Соломахина связывают деловые отношения. Правда, не совсем ясно, что означает «отдано два стакана весом 35 золотников». Для чего? В починку? И в следующий год опять ему отдают «маленькие образа». С какой целью не указано, видимо,

¹ Дворянский род, известный с XVI века. В XVII веке Текутьевы служили путными ключниками и стряпчими Сытного дворца. Род внесен в VI часть родовой книги Московской и Костромской губерний.

² Алексей Яковлевич Соломахин записан в Серебряную управу Костромской ремесленной управы как крестьянин с. Сидоровское Нерехотского уезда, в ту же управу записано трое серебряников Еранцевых

тоже починка или устройство какого-то киота для этих образов, а за работу будет оплачено за каждый золотник по 21 копейке? Это предположение. А вот реально заплачено «за переделку табакерки с медали 4 рубля». Цена большая, и работа должна того стоить.

В XVIII веке широко распространилась привычка нюхать табак, и табакерки стали непременным аксессуаром мужского и женского обихода, предметами роскоши, свидетельствами вкуса и достояния владельца. Особенно гордились золотыми наградными табакерками с портретом императрицы Екатерины II, которые она жаловала за особые заслуги. На живописных портретах XVIII века встречаются персонажи с такими наградными табакерками в руках³. Почему возникло желание заменить медаль на крышке табакерки? Новая мода. Вероятно, она продиктовала так же переделку серебряных пряжек.

Стоит отметить универсализм мастеров серебряных дел конца XVIII века, готовых к исполнению любого заказа. Село Сидоровское известно как центр ризочеканного промысла, поэтому именно сидоровскому серебрянику заказывают позолоту двух образов и серебряные ризы к иконам святого Кассиана Римлянина и Максима Грека. Выбор этих святых весьма озадачивает. Не связан ли он с рождением кого-то из детей Г. И. Текутьева в Касьянов день? Впрочем, и Максим Грек не относится к числу особенно широко почитаемых святых.

В 1793 году Григорий Иванович обращается с заказом уже к костромскому серебрянику Еранцову, чтобы сделать новую оправу к кольцу матушки. В собрании музея есть ложка с именником Луки Еранцева, которую он выполнил как дополнение к столовому набору по заказу семьи Угличаниновых. Ложка массивная, очень простая по форме и лишена каких бы то ни было украс. Мастер в точности следовал образцу.

Оклад к иконе Успение Богородицы 1796 года из музейного собрания дает представление о диапазоне творческих возможностей этого мастера. Оклад выполнен в технике чеканки, а орнаментальный набор с букетами роз и курильницами, характерный для искусства классицизма, представляет его как мастера, стремившегося следовать стилевым направлениям в искусстве столицы. Изделий других серебряников этого рода в нашем музее нет. Лука Васильев был управной старшина, но заказ на новую оправу к кольцу мог выполнить и Дмитрий Дмитриевич Еранцев. Работа была вполне рядовой.

Вернувшись в Кострому из Кинешмы, я решила поближе познакомиться с семейством Григория Ивановича и заказала в архиве описи с документами

³ А. Калманов. Портрет А. Ф. Катенина. 1828 г. Чухломской филиал Костромского музея-заповедника.

рода Текутьевых⁴. Меня интересовали лишь те документы, из которых можно было хоть что-то узнать о серебряниках, их работах по заказу и вообще о бытовании серебряных предметов в этой семье. Для начала я познакомилась с родословной росписью. На первом этапе она помогла мне лишь определиться, с каким же Георгием я имею дело. У Текутьевых принято было повторять из поколения в поколение родовые имена Иван, Григорий, Петр, Елизавета.

Один из первых документов был связан с женитьбой отца Григория Ивановича. Я выписала из росписи приданого только ту часть, в которой упоминаются иконы и серебряные изделия.

Фонд 644. Оп.1. Е. х. 24, 1779 г.

Домовая рядная сговорная роспись данная от порутчика Степана Тимофеева сына Чернова дочери моей Елизавете в замужество за премьер-майора Ивана Григорьева сына Текутьева (в приданое, а какие именно вещи значит под сим)

1. Образ Пречистыя Богоматери Иверской.

Оклад серебряный кованной и вызолочен карона с четырем изумрудам и двума яхонтам убрус на золотой доске низан жемчугом.

2. Образ Пречистыя Богоматери Корсунския

Оклад и венцы серебряные кованные.

3. Образ Святителя Николая Чудотворца

Оклад риза и венец кована серебряная.

4. Образ преподобного Нила Столбенского

Поля и венец серебряные кованые.

Вещи:

Перстень изумрудной осыпан бриллиантами – 120 рублей,

Серьги алмазные об одной подвеске – 120 руб.

Жемчугу 12 золотников – 120 руб.

Серьги золотые – 10 руб.

Кольцо золотое – 5 руб.

⁴ Архив семьи Текутьевых оказался весьма обширен, их поместья были в Солигаличском, Кинешемском и Нерехтском уездах. В ГАКО фонд 664 насчитывал 223 единицы хранения за 1690–1890 годы. Фонд 121 семьи Григория Ивановича имел 1127 единиц хранения, в том числе и родословную роспись рода Текутьевых.

Материалы семейного архива изучали разные исследователи и, как сообщил мне А. А. Григоров, в 1915 году в «Известиях Московского гениалогического общества» один выпуск был посвящен «семейному летописцу» Текутьевых, в котором содержится много интересных подробностей об их семье, а также о родственных связях с Пушкиными. Дочь Григория Ивановича, Елизавета, была замужем за Львом Александровичем Пушкиным.

О костромских Пушкиных писали многие: см. библиографию в книге «Костромская усадьба» Кострома, 2005. С. 476–477.

Серебра

Дюжина стаканов чеканных в том числе 4 на ножках и вызолочены еще стакан большой на ножках чеканной.

Стопа с крышкой чеканных

Дюжина столовых ложек

Полдюжины водочных кружек внутри вызолочены

Чайник чеканный

Чайница чеканная же

Сахарница ложчатая

Всего весом 10 фунтов на 230 руб.

Сверх всего еще серебряная готовальня.

В приданое давали только новые предметы и их, очевидно, тоже заказывали местным мастерам. В 1779 году фунт серебра стоил 23 рубля, а золотое кольцо – 5 рублей. Так что переделка табакерки, заказанная Григорием Ивановичем, стоила дорого.

Рядная роспись интереснейший документ. Иконы занимают первое место. Все они в серебряных кованых (чеканных) окладах. На короне иконы Богоматери Иверской изумруды, яхонты, а убрус низан жемчугом. Вероятно, это благословенная икона, и заказана она С. П. Черновым специально к свадьбе дочери. Образ Николы Чудотворца был в каждом доме. Подбор остальных икон не случаен, а каким-то образом связан с семейной традицией или является символическим пожеланием на семейную жизнь.

Краткость этой описи все-таки позволяет представить стиль изделий. Составитель описи отметил разницу в позолоте стаканов и кружек. Стаканы золочены снаружи, а кружки внутри. Любопытна приписка, «сверх всего еще серебряная готовальня». Возникает вопрос, принадлежит она самой Елизавете или предназначена в дар ее будущему мужу?

Женские украшения немногочисленны, но это явно новые и дорогие вещи, неслучайно проставлена их цена. Перстень изумрудный осыпан бриллиантами, серьги алмазные с одной подвеской, серьги и кольцо золотые, все ценою на 375 рублей. Бриллианты и алмазы стали особенно модными во второй половине XVIII века. Какие перстни и серьги носили состоятельные женщины можно видеть на портретах XVIII века.

В одном из документов ремесленной управы мне встретилось упоминание, что в Костроме с бриллиантами ювелиры не работают, так как нет заказчиков. Но в соседнем Ярославле такие заказы исполняют. Однако в коллекции драгоценностей от Угличаниновых есть золотая брошь с крупными бриллиантами. Ее исполнил костромской ювелир Василий Воплошников. Вероятно, это был разовый заказ, камни для которого закупал заказчик.

Но чтобы работать с бриллиантами требуется не только знание их, умение, которое позволяет безупречно крепить их и подбирать по качеству. Судя по совершенству исполнения данной броши, таким опытом мастер обладал. Ответ старейшины цеха, был правдив в той части, что массовых заказов на изделия с бриллиантами в Костроме не было.

Из описи имущества, оставшегося после смерти Настасьи Степановны Щербачевой, узнаем, какие иконы были в ее доме⁵. Историкам искусства, изучающим иконопись, основной материал дают музейные собрания и ансамбли иконостасов в храмах. Имеющиеся в собраниях музеев домашние иконы редко бывают из одного дома, чаще это одиночные образы, вклады в церковь или принесенные с усопшим на отпевание.

Эти две описи ценны тем, что дают представление об иконах, принесенных в дом невестой, и тех, что сопровождали хозяйку дома всю ее жизнь.

Ф. 664. Оп. 1. Е. х. 22.

Опись учиненная штабс-ротмискою вдовою Александрою Ивановной Текутьевой во исполнение указа Кинешемской дворянской опеки от 16 мая 1852 года за № 440 оставшемуся после умершей штабс-капитаниши Настасьи Степановны Щербачевой движемому и недвижимому с людьми и крестьянами имению, состоящему Кинешемского уезда в сельце Настасьине с деревянми при члене кинешемской дворянской опеки уездного суда дворянского заседателя Ратьков, и ниже подписавшихся благородных свидетелях по случаю обязательного спора между наследниками, августа 1852 г.

Л.1.

Кинешемского уезда в сельце Настасьине деревянный на каменном фундаменте дом, ветхий, крыт по скале тесом, мерою в длину на 8 сажнях с половиною, в ширину на 6 сажнях, в нем печей галанских кирпичных 5. Все требуют поправки, при печах находятся вьюшки чугунные, окон с двойными рамами 21, со стеклами зеленого стекла, комнат 10, дверей столярной работы 6, а прочие 5 простой работы.

В оном доме :

⁵ Александра Ивановна – дочь Ивана Григорьевича Текутьева; Николай Григорьевич – ее племянник, внук Ивана Григорьевича; Настасья Степановна Щербачева сестра Елизаветы Степановны Текутьевой (в девичестве Чернова), то есть тетка Александры Ивановны.

Чернов Степан Тимофеевич: дочери Елизавета (замужем за Иваном Григорьевичем Текутьевым); Настасья (в замужестве Щипачева).

Текутьев Иван Григорьевич, жена Елизавета Степановна Чернова, у них дети-дочь Александра и сын Григорий. У Григория Ивановича дети: сын Николай и дочь Елизавета (замужем за Львом Александровичем Пушкиным).

Фунт = 96 золотников = 409,75 грамм; золотник = 4,26 грамма.

Вершок = 4,44 см.

Описи публикуются в орфографии подлинника.

Святых икон

Образ Святителя в серебряном окладе с венцом длиной 8, а шириной 6 вершков, без пробы.

1. Образ Владимирской Богоматери в серебряном вызолоченном с венцом окладе, длина 7 и ширина 5 вершков, без пробы.

2. Образ Ахтырской Богоматери в серебряной и вызолоченной ризе длина 6, ширина 4,5 вершка.

3. Образ Казанской Богоматери в серебряном вызолоченном окладе, шитой ризе с венцом длина 7, ширина 5 вершков.

4. Образ Боголюбской Богоматери в серебряном окладе с 3 маленькими венчиками длина 8 ширина 5 вершков.

5. Образ Николая Чудотворца в серебряном окладе с венцом длина 5 ширина 4 вершка.

Серебра

1. Столовых ложек довольно подержанных – 10

2. Чайных ложек подержанных – 3

3. Десертных ложек подержанных – 5

4. Разливных ложек с деревянными черенками- 1 дюжина.

5. Соусная ложка много подержанная – 1.

Всего весу 2 фунта с четвертью.

Л. 3

Дуг крашенных с бронзою – 3,

Дуга беговая крашенная с поводками – 1.

На первом месте в описи, как всегда, иконы. Состав их в какой-то мере соответствует свадебному набору: богородичные иконы Владимирская, Ахтырская, Казанская, Боголюбская, Никола Чудотворец и Спас. Все иконы в серебряных окладах, небольшие, пядничные (размером в пядь). Опись не указывает, были ли они поставлены на одной божнице или находились в разных комнатах. Можно предположить, что икон без окладов в доме не было, ведь в опись вписаны даже дуги крашенные.

Среди бытовых предметов в основном столовые приборы из серебра, особо помечено, что все они подержанные, то есть бывшие в повседневном обиходе.

И сама усадьба довольно ветхая, видимо, со времени постройки не ремонтировавшаяся. Можно предположить, что ей не менее 80–100 лет. При существующем нынче интересе к архитектуре и устройству русской усадьбы даже это краткое описание господского дома дает множество полезных сведений.

Дом поставлен на каменный фундамент (кирпичную кладку мы привычно называем каменной). Крыша крыта тесом по бересте (скале), двери столярной

работы, очевидно, вязанные, с филенками, и простые (однотонный щит из нескольких досок). Голландские печи с чугунными вьюшками. Упоминание о зеленых стеклах в окнах тоже датирующий признак. Судя по названию сельца Настасьино, оно, видимо, происходит от имени владелицы. Не в приданое ли досталось оно ей?

Обилие столового серебра свидетельствует о некогда большом достатке семьи Щербачевых. Родная сестра Анастасии, Елизавета, как видно из свадебной росписи, получила в приданое новое серебро и украшения. Возможно, Степан Тимофеевич Чернов Анастасии тоже дал в приданое новые столовые наборы, но прошла целая жизнь и серебро устарело, износилось. Видимо, у штабс-капитанши не было прямых наследников, если имущество делят племянница и внук ее сестры.

Наиболее полным и разнообразным оказался перечень серебряных изделий, которые достались на долю Николая Григорьевича Текутьева.

Ф. 664 Оп.1 Е.х. 27.Л. 1

*На часть Николая Григорьевича досталось серебра
а именно:*

столовых ложек – 20

вилки серебряных – 10

десертных ложек – 8

маленьких ложек чайных – 3

соусная ложка – 1

разливных ложек – 2

поднос малинкой – 1

круглой поднос – 1

солонки серебряных – 4, в том числе одна черневая

средних блюд круглых – 6

лотков больших – 2

табакерка золотая круглая – 1

часы золотые на цепочке золотой – 1, при них печать одна

колпаков на блюда и на лотки медная и посеребренная – 8

подсвешников больших двусвешных медных – 2

подсвешников одинаковых медных посеребренных – 4

подсвешников медных простых – 2

тарелок фарфоровых глубоких и мелких – 2 дюжины

кабачек медный без графинов – 1

поднос медной круглый – 1

красного дерева поднос круглой – 1

чайная фарфоровая чашка и с крышкой – 1

два таза медных.

Столовые, десертные, чайные, соусная и разливные ложки, вилки, солонки, маленький поднос, блюда и лотки, все из серебра, а вот колпаки (крышки) на блюда и лотки медные и посеребренные. Одна из солонок черневая, вероятно, орнамент или какое-то изображение выполнено в технике черни по серебру. Техника, известная костромским мастерам серебряных дел XVIII века, а в настоящее время она определяет лицо серебряных изделий великоустюжских мастеров.

Николаю Григорьевичу досталась в наследство золотая круглая табакерка. Анастасия Степановна, очевидно, была любительница нюхать табак, а золотые часы носила на цепочке с печатью. Именные печати на цепочке или на перстне тоже примета времени. Ими скрепляли разного рода документы и деловую переписку.

В дворянской усадьбе освещение было свечами. Люстры зажигали лишь по особым случаям, в описи они даже не упомянуты, так что неизвестно, были ли они в этом доме. Подсвечников разных форм и размеров требовалось много. Записано в опись – 8, есть два двусвечных больших, посеребренные и простые медные. Медные тазы и поднос, легко представить, но как выглядел круглый поднос красного дерева? Может в форме столика?

Две дюжины тарелок фарфоровых глубоких и мелких, чайная фарфоровая кружка с крышкой записаны как ценные вещи. Составители описи не указали чье производство. Возможно, российское. История русского фарфора началась с 1746–1747 года, когда Д. И. Виноградову удалось открыть секрет производства фарфоровой массы, тогда же началось его производство на Императорском фарфоровом заводе. Частное производство фарфора в селе Вербилки начал в 1766 году английский купец Франц Гарднер. Изделия гарднеровского производства доходили до самых отдаленных уголков России.

В поле зрения попал еще реестр серебру, в котором указан вес изделий.

Ф. 644 Оп.1 Е.х. 28

Реестр серебру и сколько во оном весу.

Суповые чаши 2: – 1.9ф.63 зол.

– 2.9ф.57 зол.

Соусников 4: 1. – 9ф. 55 зол.

2. – 9ф.55 зол.

3. – 10ф.83 зол

4. – 10ф.83 зол.

Лотков 2 – 6ф.12 зол.

Блюд 6 – 12 ф. 22,5 зол.

Ложек столовых 4 дюжины – 9 ф. 2 зол.

Вилки – 30 – 5ф. 2зол.
Ложки разливных 2 – 1ф. 45 зол.
Ложки соусных 4 – 69 зол.
Солоник золоченых 6 – 1ф.35 зол.
Солоник без позолоченных 4 – 44,5 зол.
Новые десертные ложечки 2 дюжины:
Старые десертные ложки (вместе) 1ф. 95,5 зол.
Чайные ложечки – 36,5 зол.
Десертных ножей----
Поднос большой 1 – 2ф. 72 зол.
Малинковый поднос 1 – 44 зол.
Молошник – 1 1ф.
Сахарница с ложкой – 1 1ф.44 зол. *Лохань с ручкой* – 3 ф. 91 зол.
Маленькая сахарница 19,5 зол.
Всего весу 2 пуда 16 фунтов 63,1/4 зол.

Среди перечисленных предметов есть такие, которые не встречались в предыдущих описях, но без них сервировка стола была бы не полной: суповые чаши, соусники, молочник, десертные ножи, сахарница с ложкой, лохань с ручкой. Количество столовых ложек четыре дюжины и 30 вилок рассчитано на значительное число гостей. Видимо, дом был хлебосольным, впрочем, к этому обязывал стиль усадебной жизни с гостеванием, праздниками, балами, свадьбами и поминками.

Приходо-расходные книги позволили заглянуть в семейный бюджет состоятельной дворянской семьи, где изо дня в день записывали все расходы. и еще раз убедиться в том, что деньги счет любят. Такая домашняя бухгалтерия была в обычае помещиков, позволяла по доходу вести расход, планировать крупные приобретения. Зять Григория Ивановича, Лев Александрович Пушкин, тоже оказался рачительным хозяином и благоустроил имение Новинки. Другие документы архива Текутьевых предоставили возможность составить довольно подробный реестр серебряных изделий, бытовавших в дворянских семьях в конце XVIII – середине XIX века. Историку такая домашняя бухгалтерия расскажет больше чем свидетельства современника, ибо приоткрывает ту сторону быта, которая незаметна для посторонних глаз.

Б. М. КУСТОДИЕВ
«В ПРОВИНЦИИ. ГУЛЯНИЕ»¹

Это одна из лучших картин в собрании костромского музея-заповедника. Вдова художника подарила ее музею в 1929 году. Не случайно. Слишком многое связывало мастера с Волгой, с Костромой.

Волга, волжское купечество, пейзажи волжских берегов и городов – это основные, сквозные темы творчества Б. М. Кустодиева (1878–1927). В сущности, чисто пейзажных мотивов в его наследии едва ли найдешь. Он пишет жизнь жителей волжских городков и сел. Даже когда Волги в картине нет, то по характеру рельефа улиц, типу площадей, архитектуры, торговых рядов и товаров в них узнаются безошибочно Кинешма, Кострома, Романово-Борисоглебск или Нижний Новгород.

Пейзаж в его картинах, как интерьер города, кудаходишь и попадаешь в толкотню ярмарочного дня или на удалую масленичную гульбу с катаниями на тройках, с горок на санках, на каруселях, шумным балаганом и бесконечными торговцами съестным товаром.

Тема гуляний, деревенских праздников, ярмарочных и масленичных забав одна из центральных в творчестве Б. Кустодиева. Сельские праздники, масленица – это те же гуляния. Меняется только место, время года и характер персонажей, участвующих в гулянии.

Ранняя, теплая осень «Праздника в деревне», жаркое лето «Троица дня», морозный денек «Масленицы». И соответственно пляска бойкого парня под гармошку в кругу принарядившихся девок, многолюдье и многоцветье нарядов гуляющих, торгующих. Мчится на паре гнедых лихой извозчик, лениво перебирает ногами застоявшаяся в ожидании и разомлевшая от жара лошаденка. Отдыхают семьями и в одиночку, под развесистыми кронами деревьев, на ковре из яркой зелени травы, к Троице набравшей силу. И, наконец, сверкающая серебром, отливающая льдистым холодом русская зима, со сказочной роскошью инея на деревьях. Разгоряченные играми, катаньем с гор и на лошадях румяные барышни, дети. Яркие краски ярмарочных балаганов, призывные вывески и, кажется, воздух сдобно пахнет блинами, пирогами.

Все картины повествовательные, сюжет при всем многолюдье воспринимается сразу, то есть вы как бы становитесь соучастником этого праздника и, не спеша, идете от группы к группе уже как зритель. И многое что открывается вашему взгляду. В полной мере можете оценить не только исключительную наблюдательность художника, но и его снисходительный

¹ Гуляние. Холст, темпера, масло. 160,6x214,5. Справа внизу: Б. Кустодиев. 1910. Выставки: СРХ, Пг. 1910; Международная, Брюссель. 1910; Международная, Рим. 1911.

юмор, иронию по отношению к некоторым из героев этого живописного повествования.

В 1909–1910 году Кустодиев написал несколько картин на темы гуляния на волжской набережной. «Гуляние на Волге» 1909 года² открывает этот цикл. Действие происходит на набережной Волги. Она тут предстает во всей красе: широкая, спокойная, отражающая, как в зеркале, окружающий мир. По ее ровной глади скользит белый двухпалубный пароход, протянулся огромный плот, на котором плотогоны на костре готовят обед. К заволжскому берегу пристал паром перевоза. Волга трудится, у нее нет праздников и выходных. Над ней, на высоком берегу, как драгоценный камень в оправе зеленых лугов, поднимает ввысь главки-маковки красавица церковь.

Деревья на склоне берега отделяют картину жизни городского бульвара от волжской пристани. С пристани пароходства «Самолет» на бульвар ведет крутая лестница. По ней поднимаются пассажиры, только что прибывшие на пароходе. Деревенский мужичок с трудом вынес наверх мешки, расписной сундучок, устало сбросил их на землю и вновь пытается с помощью крюка, как профессиональный грузчик, справиться с громоздкой поклажей. Он так занят, что не замечает гуляющих.

Все персонажи гуляния скомпонованы группами. Каждая группа – завершенный сюжет. Бульвар как большая сцена. Их объединяет не только единое время, место действия, но и желание «на людей посмотреть и себя показать».

Гуляние начинается со зрителей. В уголке у деревянной ограды набережной тесной группой, как на выставке, стоят молодые женщины. Все в белых праздничных платочках, по-деревенски повязанных под подбородком. Платья на них уже по городской моде: пышные юбки до земли, а к ним кофта-казачок. Одна из них привычно по-бабьи скрестила руки на груди, другая в смущении теревбит узелок платка. Подруга встала чуть позади них и с интересом смотрит на музыкантов в беседке, на мальчика с дедом, сидящих на скамейке у самого ограждения бульвара.

Рядом с этими «платочницами» по-хозяйски устроился на широкой планке парапета парень в красной рубахе, с черным жилетом и в высоких, до блеска начищенных сапогах. Он фасонит перед спутницами, изображая свободную небрежность завсегдатая бульвара. Однако позиция в стороне от прогуливающихся горожан, напряженность позы и взгляда выдают в нем наблюдателя, не смеющего так же вольно чувствовать себя, как на деревенской улице. Кажется, это его мы видели на «Празднике в деревне» (1907), в «Деревенском празднике» (1910), где он лихо отплясывал под гармошку³.

² Гуляние на Волге. Холст, масло. 1909. ГРМ.

³ Праздник в деревне. Б., темпера. 1907. ГТГ. Деревенский праздник. К., темпера. 1910. ГРМ.



Б. М. Кустодиев. Гуляние на Волге. 1909. Из собрания ГРМ

Сразу понимаешь, что это вчерашние крестьяне, перебравшиеся в город, еще скованные привычками деревенской среды. Они явно из прислуги, получили у хозяев отдых и со своим односельчанином, вероятно, работающим в какой-то лавчонке, впервые вышли на бульвар. Парень уже приобрел нагловатость, но еще не переступает границ в общении с «чистой публикой». Потому все они жмутся в уголок, чтобы «быть в стороне и в людях». И в этой наблюдательности, умении одним штрихом выдать характер и среду, воспитавшую человека, Б. М. Кустодиев достойный партнер А. Н. Островского.

Молодежь ищет знакомства. И в этом художник улавливает главную черту молодости: активность, нацеленность на поиск, любовь к игре.

Нарядные барышни в светлых платьях, с солнечным зонтиком и в соломенных шляпках, украшенных цветами, оживленно разговаривая между собой, идут по бульвару так быстро, что яркий шарф, накинутый на шею одной из красавиц, развеивается за ее спиной. Два молодца в форменках пристроились к девицам и уже заговорили.

Навстречу группе молодежи движется супружеская пара. Солидный, грузный мужчина с форменной фуражкой на голове и тростью в руке. Рядом

с ним такая же дородная дама в золотистом платье с кружевной накидкой, отороченной черной лентой. Ее наряд довершает черная шляпка с розами. У мужа под пиджаком белый жилет с рядом золотых пуговиц и цепочкой часов, черный галстук бантиком довершает его костюм. Они оба так разругались от жары, что становится понятным жаждающий взгляд супруга на прилавок киоска с вывеской «Воды».

А дальше толпа уплотняется, и видны только шляпки, форменные фуражки. Среди столпившихся около беседки замечаем два белых платочка. Эти девушки уже осмелели и подошли совсем близко к оркестру. Музыканты в белой форме, очевидно, это оркестр какого-то военного ведомства.

Художник наблюдает картину гуляния с высоты. Так в Костроме можно смотреть на бульвар с крутого откоса крепостного вала и наблюдать участок нижней набережной. Б. Кустодиев пишет в письме Ф. Ф. Нотгафту в 1915 году: «Доехал до Нижнего... пробыл один день и почти полдня просидел на берегу на бульваре – оттуда открывается дивный вид на другой луговой берег – верст на 40, бледно-зеленая равнина, луга и кое-где села с белыми церквями и золочеными куполами. И все такое безмятежное и тихое... и тихая река влекла на себе плоты, баржи. Хотелось сидеть долго, долго»⁴. То есть созерцание, наслаждение природой – это тот эликсир, который питает все его творчество. Любая из картин Кустодиева помещает человека в природную среду, и только во взаимоотношении с ней раскрывается его характер, поступки.

М. Эткинд (исследователь творчества Б. М. Кустодиева) утверждает, что все эти персонажи дополнены художником позднее⁵. Первоначально по бульвару стремительно шли только две молоденьких барышни. Все разнообразие типов гуляющих – это плод его фантазии, но основанной на таком глубоком знании всех сторон провинциальной жизни, что не возникает сомнения в их достоверности, больше того, сохраняется ощущение экспромтом писанного с натуры этюда.

Композиция картины открытая, как бы позволяет продолжить знакомство с жизнью набережной и дальше, в оба конца. Этот прием фрагментарности, крупного плана характерен для творческого метода Б. Кустодиева.

Картина «Гуляние на Волге» по стилю и индивидуальной манере письма узнается сразу. Это Кустодиев с его любовью к плотной, жирной, цветастой живописной фактуре, с присущим ему широким, тянутым мазком, точно, с одного удара кисти определяющим форму предмета, фигуры.

Эту репинскую технику письма натурального этюда, своего рода наброска кистью, он освоил еще в годы учебы и, особенно, в совместной с учителем

⁴ Кустодиев Б. Письма, статьи, интервью. Л., 1967. С. 149.

⁵ Эткинд М. Г. Борис Кустодиев. М., 1982. Кат. № 262. В отделе рукописей ГРМ есть фото первоначального вида картины (ОР ГРМ Ф. 26, е/х 49. № 10).



Б. М. Кустодиев. На Волге. (Провинция.) 1910

работе над огромным полотном «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года»⁶.

Художник фантастически мастерски передает движение каждого персонажа. Динамика, пластика жеста раскрывают характер человека так, что даже не надо вглядываться в лица. В многочленных картинах Кустодиев и не пытается детализировать лица. Только близкое знакомство и понимание типа поведения людей разного социального положения позволило художнику в лаконичной, эскизной манере письма давать такие меткие характеристики каждому персонажу картины.

⁶ Репин И. Е. Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года. 1903. ГРМ. В 1901 году Б. Кустодиев и И. Куликов получили от учителя приглашение участвовать в работе над этим заказом.

Любуясь своими героями, он не избегает иронии и иногда легкого гротеска. Так на рисунке из собрания Костромского музея-заповедника молодая купчиха, нарядившись в облегающее платье с открытым воротом и укороченными рукавами осторожно, как корова на льду, ступает по мостовой в лаковых туфельках на каблуках⁷. Высокую прическу дополняет черная шляпка, как клумба, заполненная цветами. Сумочку на длинном ремешке (новый аксессуар) она несет, демонстративно выставив вперед. При гордой посадке головы, выставленной вперед груди, диссонансом выглядит осторожная походка на полусогнутых ногах. Широкий цветастый пояс на бедрах, как напоминание о любимых павловских шалях, так прочно связанных с купеческими вкусами.

Кустодиев часто возвращался к полюбившемуся сюжету. Известно несколько ярмарок, базаров, гуляний и маслениц, но никогда не повторял их в точности. Он словно прослеживает судьбу своих героев и ставит их в те же обстоятельства, но через некоторое время.

Его темы локализовались между Нижним Новгородом и Ярославлем. Начиная с 1905 года (почти 10 лет) каждое лето Б. М. Кустодиев с семьей жили в своем «Тереме»⁸. С приходом весны из Петербурга «поездом ехали до Рыбинска. Потом пароходом компании "Самолёт" до Кинешмы и, наконец, лошаадьми 56 верст по старинной дороге, обсаженной высокими березами»⁹. Общение с Волгой было ежегодным и начиналось с пристани в Рыбинске и заканчивалось в Кинешме. Это путешествие на пароходе давало возможность наблюдать за волжанами, за пассажирами разных сословий и их взаимоотношениями.

На картине «Провинция» пристань и склады в Кинешме вполне узнаваемы: особенно эта крутая лестница по берегу, беседка у края бульвара и Успенский собор на краю обрывистого берега.

В. Н. Докучаева, исследователь творчества Б. М. Кустодиева, совершила путешествие по городам Верхней Волги, пытаясь на месте разобраться в достоверности пейзажа окружающего героев его картин¹⁰. С помощью местных краеведов и старых снимков, открыток, ей удалось найти точки, с которых были написаны некоторые из кинешемских сюжетов.

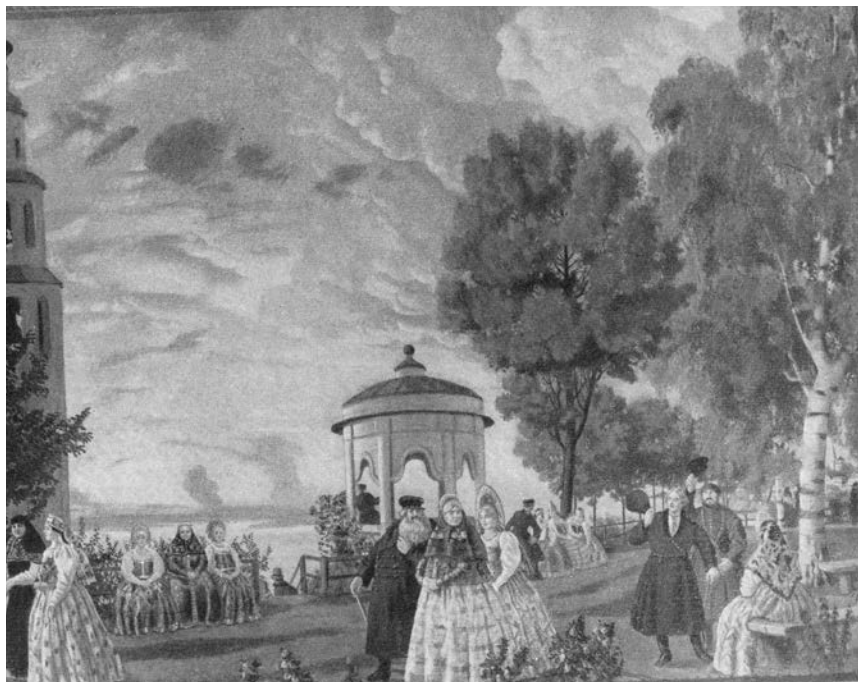
И нет ничего удивительного в том, что краеведы, местные исследователи творчества Б. Кустодиева стремятся опознать какой же конкретно город изобразил художник в «Гуляние на Волге». Церковь на заволжском берегу

⁷ Молодая купчиха. 1914. Б., граф. и цв. кар. КГИАХМЗ. Инв. № КП-535.

⁸ В 1925 году художник подарил «Терем» Семеновскому волисполкому для устройства в нем школы. Дом разобрали и перевезли в д. Починок-Пожарище. Дом сгорел.

⁹ Кустодиев Б. Письма, статьи, интервью. Л., 1967. Кампания «Самолёт» основана в 1853 году, предприниматель М. П. Андроников.

¹⁰ Докучаева В. Н. Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. М., 1991.



Б. М. Кустодиев. Сад на берегу Волги. Эскиз декорации к спектаклю «Гроза». 1918

стала главной приметой. Находят в ней сходство с храмом Романова-Борисоглебска. Не исключено, что это так, но в целом, художник собрал в картину приметы разных городов. Особенно близок кинешемский пейзаж с беседкой, высокой лестницей от пристани к бульвару, с березами на склоне берега. Такая же беседка была на бульварах в Костроме, Ярославле.

Такое внимание к картине из Русского музея мы проявляем потому, что она оказалась исходной к нашему полотну. Уже в тот же 1909 год Кустодиев по-новому осмысливает картину гуляния, связывая ее со сценой из первого действия пьесы А. Н. Островского «Гроза»¹¹.

Именье А. Н. Островского «Щельково» находилось на пути из Кинешмы в Семеновское. Художник не раз бывал в этом летнем кабинете драматурга. Хотя им не пришлось повстречаться, но художник разделял с ним восторг перед природой «русской Швейцарии». В этих краях художник построил себе свой дом-мастерскую «Терем». Даже в названии угадывается связь с поэмой А. Н. Островского «Снегурочка», в стране берендеев, в тереме жил царь Берендей.

¹¹ Вариант 1909 г. Частное собрание. СПб. Воспр. Б. Кустодиев. Письма, статьи, интервью. Ил. б/н.

В округе Щелькова в начале XX века А. Н. Островского еще помнили, знакомством с ним гордились. Пьесы великого драматурга были в основе репертуара столичных и провинциальных театров. И неудивительно, что молодой художник попал под обаяние этих мест и попробовал написать героев Островского в привычной для них обстановке.

Кажется, именно через драматургию Островского в его творчество вошло волжское купечество. Это оборотистые, крепкие, хваткие мужики, бывшие крестьяне, своей смекалкой, нахрапистостью нажившие капиталы. Они не чурались встать за прилавок, получали удовольствия жизни во всей полноте: от обладания красавицей женой, горой денег до власти над близкими. Во что обходится эта власть, известно по героями пьесы «Гроза».

В костромской картине все приобрело характер хорошо режиссированного действия. Между деревьями-кулисами беседка с оркестрантами, прогуливающаяся публика и отдыхающие на скамейках. Скамейки остались на тех же местах, только на них разместились другие персонажи. Над беседкой вывешены государственные флаги, значит день праздничный, и потому гулянье особенное. Играет духовой оркестр. Публика нарядная. Никаких приказчиков и кухарок. Справа у березы стоят трое франтоватых молодых людей в нарядных костюмах с тросточками. Они, картинно подбоченясь, с улыбкой смотрят на приближающихся девушек. Барышни все в светлых платьях с оборками, рюшами, пояса с бантами, шляпки украшены лентами, цветами. Их лица кукольно красивы. Красавицы уже включились в игру. Они оживленно переговариваются, делают вид, что не видят прихорашивающихся молодых повес.

Между этими двумя молодежными группами расположилась на скамейке еще одна троица. В центре громоздкая, неподвижная, застывшая, как восточный божок, купчиха в сиреновом платье с роскошной шалью на плечах. Сцепленные в замок руки с большим белым платком лежат на коленях. Они как символ замкнутости, закрытости этого персонажа. Дочка повторяет позу маменьки.

Она уже не в шелковиках, как мать, на ней как у всех светлое платье с рюшами, оборками, даже с такой же шнуровкой как у девушки с зонтиком, только красного цвета, который так вырывается из общей гаммы костюма, говорит о тяге барышни к ярким деталям. Эта красная шнуровка своей простотой слишком диссонирует с нитками крупного жемчуга на шее и с дорогими браслетами на руках.

Дева сидит напряженно, прямо и только взгляд выдает ее интерес к стайке девушек. Она невеста на выданье, и выход на набережную это своего рода смотрины. Надо красу и богатство показать, и чтобы из-под призора родительского не вышла. Кар্তুз у купца надвинут на лоб так, что

и глаз не видать, а в повороте головы и неподвижности тела чувствуется суровая сила домашнего деспота. Эти три персоны главные героини картины. Невольно вспоминается иконография Троицы ветхозаветной. Их неподвижности соответствует покой в природе. Не шелохнутся ветви берез, поникли без ветра флаги, но белые барашки облаков уже затягивают небо, собираясь в тучи, хотя солнце еще высветляет грани стен пятиглавого храма, шатровой колокольни на заволжском берегу, серебрит гладь воды.

В этом фрагменте жизни городского бульвара, как в спектакле, каждый играет свою роль. Художник с улыбкой наблюдает, как все переигрывают. Провинция. Здесь все чересчур. Если уж модно, то, как у всех, если уж кокетство, так во всю, если уж волочиться, то с шиком.

Артистично подкручивает усы один из кавалеров, готовясь завести знакомство с хорошенькими барышнями. Этого представителя местной богемы невольно сопоставляешь с героем картины П. Федотова «Сватовство майора»¹². Художник с известной долей иронии цитирует этот жест, словно устанавливая параллель их судьбы. Постаревшие красавцы, проволочившись в молодости, к старости готовы взять в жены богатенькую невесту из засидевшихся купеческих дочек. Сейчас повес не интересует красавица, что сидит «аршин проглотив» под присмотром родителей. Похоже, именно к ней потом придет со свахой кто-то из них. Конечно, эта картина воспринимается как прямая иллюстрация к первому акту «Грозы» А. Н. Островского. Общественный сад с бульваром вдоль берега Волги, где нарядные горожане прогуливаются, приглядывают невест, заводят знакомства.

В варианте 1909 года есть несколько отличных деталей. В первую очередь это касается цвета одежд, они более яркие, плотные. Похоже, что этот вариант написан маслом. У стоящего спиной к зрителю молодого человека рука не за спиной, а опущена. Стоящий близ березы кавалер ниже ростом и шляпа у него темная, он не подкручивает усы. Девушка, сидящая на скамейке с местным сердцеедом, одета в клетчатое платье без шарфа на плечах. Есть изменения и в пейзаже. На заволжском берегу прибавилось домов, и они ярко белые, а церковь прикренистая и сдвинута чуть вправо. Изменения, внесенные художником в картину 1910 года, усилили типизацию и некоторую гротескность образов.

Элемент зрелища присутствовал во всех предшествовавших этому полотну картинах, и только здесь театральность, сценическое решение проявляется впервые с такой ясностью.

Театральную деятельность Кустодиев начал в 1911 году с оформления пьес А. Н. Островского. Первую попытку работы в театре он предпринял

¹² Федотов П. А. Сватовство майора. 1848. Х. м. ГТГ.

еще в 1907 году, когда поступил в Мариинский театр (СПб) помощником к А. Я. Головину. Роль помощника его не устроила, и, не получив возможности самостоятельной творческой работы, он через три месяца ушел из театра. Кратковременный опыт знакомства со всеми цехами и исполнителями замысла художника, оформляющего спектакль, безусловно, пригодился ему в последующей практике. Впрочем, в штате он больше никогда не был, работал только по договорам. Наверное, это тоже следствие опыта работы в Мариинском театре. Из 39 оформленных им спектаклей 19 были по пьесам Островского. Некоторые по независящим обстоятельствам не были осуществлены.

Заказ на оформление спектакля «Гроза» Б. Кустодиев получил в конце 1918 года от Псковского городского театра. Театр жизни, наблюдательным зрителем которого был художник, привел его в жизнь театра. Его первые театральные эскизы похожи на картины. Он не ограничивался лишь оформлением сцены, а заполнял ее героями пьесы.

При этом, как в картинах, тщательно составлял цветовой ансамбль костюмов персонажей, чтобы они дополняли образную канву спектакля. Он говорил, что «художник должен принимать участие в построении мизансцен. Закономерность присутствия красочного пятна актерского костюма на фоне декораций может определить только сам художник». Кустодиев даже в самые тяжелые годы, оказавшись прикованным к коляске, с помощью друзей приезжал на репетиции и смотрел, как режиссер строит мизансцены, и только потом окончательно решал цвет костюмов.

Эскиз к псковской постановке «Грозы» «Гуляние в общественном саду» для нас очень важен¹³. Медленно проплывают по сцене вдоль рампы Дикой, Кабаниха и ее дочка Варвара. Как и маменька, она в пышном штофном сарафане с шугаем, а голову ее венчает островерхий девичий кокошник. Настоящая галичанка!



Б. М. Кустодиев
 Портрет И. А. Рязановского. 1914
 Бумага, цветной карандаш, графитный
 карандаш. 42,7x26,2. КМЗ КОК 16789
 Костромской музей-заповедник

¹³ Эскиз оформления 1 акта спектакля «Гроза» для Псковского театра. 1919.



Б. М. Кустодиев

Дама на прогулке (?) 1914

Рисунок. Бумага, цветной карандаш, графитный карандаш

22,2x17,8. КМЗ ОФ-1228

Костромской музей-заповедник

Пьеса написана по костромским событиям, и, создавая эскизы костюмов для этого спектакля, Кустодиев воспользовался подлинными материалами еще бытовавшего в Галиче костюма со штофными сарафанами, душегреями и кокошниками. Он воссоздавал обстановку и костюмы на время создания пьесы. Очевидно, таков был заказ, и желание художника следовать духу времени.

Дикой, Кабаниха перекочевали в псковский эскиз из картины «В провинции. Гуляние». То есть в обоих вариантах 1909 и 1910 года художник центральную трицу изначально определял как персонажей пьесы А. Островского. Это подтверждают и рисунки к драме «Гроза», подготов-

ленные мастером в 1920 году, но оказавшиеся не изданными¹⁴.

В псковском эскизе около девиц вьются приказчики в поддевках. В нашем «Гулянии» красавцы являют новый тип женихов. По их костюму трудно сказать, к какому сословию они принадлежат. Истинное состояние их скрыто, они игроки на сцене жизни. Сегодня на гуляние готовы волочиться за курсистками, ночь провести за картами, потом поспешить на службу и, как охотники, везде высматривать добычу, чтобы повыгоднее устроить свою судьбу. Это не федотовский майор – искатель приданого купеческой дочке, готовый обменять дворянский титул на тугой кошелек тестя. Это пройдохи, авантюристы образца Подхалюзина.

Таким образом, сохранив основную фабулу гуляния в Общественном саду, художник в нашей картине переносит события в свое время.

¹⁴ Иллюстрации к драме А. Н. Островского «Гроза». 1920. Б., тушь, перо. Гос. Литературный музей. Москва.

Картина знаменовала новый этап творчества художника. В 1910 году Кустодиев вошел в «Мир искусства»¹⁵. Virtuоз масляной живописи, завоевавший артистизмом, энергией, точностью каждого мазка кисти, он впервые пишет масштабное полотно в технике темперы. Краски положены тонко, словно втерты в поверхность холста, нежно прозрачны, серебристо-голубые тени делают все легким, невесомым, вызывая в памяти полотна и акварели художников объединения «Мир искусства» А. Бенуа, А. Головина, К. Сомова, В. Борисова-Мусатова. К. Петров-Водкин упрекал художника в измене своим принципам и стремлении следовать за лидерами «Мира искусства». Действительно эстетические принципы декорации А. Головина, настоящего поэта театральной сцены, угадываются в плоскостной трактовке Кустодиевым кулис. Все словно окутано легкой дымкой прозрачных теней. Кажется, только в свете софитов все преобразиться и персонажи оживут, приобретут так ценимую мастером полновесность.

Возможно, интерес к театру, декорации как форме монументальной живописи заставил Кустодиева пойти вслед за далеко продвинувшимися в искусстве оформления сцены мастерами «Мира искусства». Поэтому в этой картине он так кардинально меняет манеру письма, колорит и фактуру красочной поверхности, отходит от традиций репинской школы живописи с ее любовью к корпусной, пастозной лепке формы.

Не исключено, что переход к темпере мог быть вынужденным. Боль в руке, быстрая усталость уже не давали возможности с прежней легкостью и маэстрией класть пастозные, формообразующие мазки кисти. В темперной живописи фактура сневелирована, форма лепится системным наложением коротких мазков, следующих за рисунком.

С техникой темперы он познакомился еще в годы учебы в Астраханской духовной семинарии. Он получал отличные оценки по классу иконописи. В иконе заключительный этап предполагает покрытие темперной живописи олифой, которая выявляет, усиливает звучание цвета. В своей живописи Кустодиев не допускает покрытия лаком, ему нравится эффект мягкой бархатистости, матовой поверхности красочного слоя. Аналогичное впечатление производит письмо гуашью. Известная картина «Ярмарка» 1908 года написана Кустодиевым гуашью на бумаге. В 1910 году в темпере он написал ее вариант¹⁶. Во время лечения в Швейцарии в 1911 году Кустодиев темперой написал портрет дочери Ирины. То есть темпера, как материал живописи, с этого года активно используется мастером.

¹⁵ Объединение художников «Мир искусства» основано в Петербурге С. Дягилевым в конце 1890-х годов. Издавало одноименный журнал (1898–1904), провело два цикла выставок 1898–1906; 1910–1924. Настоящая страсть к театру всех участников объединения оказала значительное влияние на искусство театральной декорации в России.

¹⁶ Кустодиев Б. На ярмарке. Саратовский художественный музей.

Вообще, Кустодиев всегда был в поиске новых возможностей материалов живописи. Экспериментировал с разными растворителями масляных красок, осваивал искусство скульптуры, резал по линолеуму.

В 1909 году он лепил портрет В. Э. Мейерхольда (Бюст не сохранился.) Познакомились они еще в 1907 году, и связь с этим режиссером и реформатором театра не прерывалась. В 1919 году В. Мейерхольд пригласил для чтения лекций по истории стилей на петербургских курсах сценических постановок И. А. Рязановского (1869–1927). Краевед, архивист, член Императорского Археологического общества, секретарь костромского музея Иван Александрович был другом Кустодиева и охотно делился с ним своими знаниями о Костроме.

Когда приводилось Кустодиеву бывать в Костроме, он всегда останавливался в доме Рязановского. Перед приездом старался заранее узнать будет ли в это время в городе Иван Александрович. «Перспектива ходить по Костроме одному, без руководителя меня не очень привлекает», пишет он в письме от 11 июня 1910 г. «До сих пор еще живу всем тем, что мы с вами видели в наших прогулках по Костроме. И особенно эта удивительная гауптвахта с пожарной»¹⁷. Очевидно, в один из таких приездов в 1914 году был сделан карандашный портрет друга. Для библиотеки И. А. Рязановского в 1911 году художник сделал рисунок экслибриса¹⁸.

В 1912 году он получил от И. А. Рязановского «чудесный материал для работы», альбом оттисков с пряничных досок, который тому удалось издать¹⁹. Правда, на предложение друга участвовать в устройстве комнаты для кустарной выставки художник ответил отказом²⁰. «Одно дело любить старину, другое – творить в этом стиле, на что я совсем швах... Еще я мог бы кое-что сделать для самой комнаты, например, общий вид – роспись потолка, стен и, может быть, мебели»²¹. Мы знаем, как любовно художник писал русский быт, как искренно любил старину. Но он не был стилизатором под старину и, даже используя принципы лубочной картинки, всегда оставался самостоятельным, неподражаемым творцом.

Только погрузившись в атмосферу жизни начала XX века, понимаешь, как избирателен художник в выборе картин жизни волжского города и как точен и обстоятелен в передаче действия, примет и антуража героев.

История создания картины «В провинции. Гуляние» раскрывает творческий метод художника, обстоятельного рассказчика, наблюдательного

¹⁷ Кустодиев Б. М. . Письма, статьи, интервью. С. 111.

¹⁸ Кустодиев Б. Экслибрис И. А. Рязановского. Б., тушь, перо, белила. 1911. Там же. С. 18.

¹⁹ Отпечатки пряничных досок, прялок, вальков и пр. из собраний И. А. Рязановского и Н. Н. Виноградова. Б. м., б. г.

²⁰ Выставка открыта в Костроме в 1913 году к юбилейным торжествам в честь 300-летия Дома Романовых.

²¹ Б. Кустодиев. Письма, статьи, интервью. С. 127.

историка русского быта, знающего натуру и мастерски преображающего ее в художественный символ.

В одном из последних писем своему первому учителю живописи П. А. Власову в Астрахань он писал: нашел у Вас все то, что сделало меня художником: любовь к нашему искусству и фанатическое отношение к труду – без того и другого я не мыслю себе никогда принадлежности к этой почетной корпорации людей искусства.

Не знаю, удалось ли мне сделать и выразить в моих вещах то, что я хотел – любовь к жизни, радость и бодрость, любовь к своему "русскому" – это было всегда единственным "сюжетом" моих картин»²².

²² Б. Кустодиев. Письма, статьи, интервью. С. 127.

«ГОРОД ВСЕОБЩЕГО БЛАГОДЕНСТВИЯ»

Это самое масштабное полотно Е. Честнякова¹. Картина много лет воспринималась мною как загадка. Тревожило явное несоответствие названия настроению полотна. Что-то не верилось во всеобщее благоденствие при таком мрачном цветовом решении. Благоденствие – это еще и радость жизни. А радость всегда связана со светом, теплом, улыбками, танцами, играми и праздничным многоцветьем. Картина с ее сумрачным колоритом, какой-то заторможенностью персонажей, словно застывших или оцепеневших, практически разобщенных друг от друга, вызывала совсем другие ассоциации. Мне всегда, казалось, что зрители находятся под гипнозом названия картины. Именно оно задает определенную программу к восприятию.

Название этой картины, как и остальных произведений Е. Честнякова, не авторское. Его дали сотрудники музея, исходя из воспоминаний земляков и литературных мечтаний художника². Все, кто писал о Е. В. Честнякове, не обходили вниманием это полотно и всегда соотносили его с литературными фантазиями автора о чудесном городе Кордоне, считали картину изобразительным воплощением мечты³.

Но так ли точно соотносятся литературное произведение и картина? Можно ли рассматривать живописное полотно как иллюстрацию большого масштаба? Может быть, автор изобразил в ней то, что не мог описать словами? Так бывает, ведь изображение более конкретно и точно воспроизводит образ.

Представим себе, что перед нами картина, у которой нет названия, нет подписи автора и даты. То есть программа не ясна. Подобные ситуации в музейной практике не редкость. Особенно в иконописи. Где подписные произведения большая редкость и все ответы исследователь получает из скрупулезного анализа всех составляющих, начиная с определения, ЧТО изображено и затем КАК изображено. Последнее дает ответ на вопрос о времени создания картины, о степени мастерства, таланта автора и месте данного творения в ряду работ современников.

¹ Город Всеобщего Благоденствия. Х., м. 198х335. КИАХМЗ, КП-21.

Ефим Васильевич Честняков (1874–1961). Род. в д. Шаблово Кологривского уезда Костромской губ. Окончил учительскую семинарию в с. Новое Ярославской губернии. Учился на теннисевских курсах в Петербурге и в Казани. Основную часть жизни прожил в родной деревне.

² Впервые работы Е. Честнякова были собраны в Шаблове в 1968 году экспедицией Костромского областного музея изобразительных искусств в составе В. Н. Лебедевой, В. В. Макарова и Г. А. Корфа. При записи произведений в книгу поступлений музея сотрудники вынуждены были давать им названия, в большинстве своем описательного характера.

³ «Наверху в доме художника под матерчатым пологом метров шести были расставлены глиняные фигурки Города всеобщего благоденствия. Он там давал детям представления и комментировал, кого как называть» (Шалыгин А. Ефим Честняков и дети // Северная правда. 1987. 25 февр.)



Е. В. Честняков

Подготовительный рисунок к картине «Город всеобщего благоденствия»

Из записных книжек. Б., акв.

Костромской музей-заповедник

В каждом музее есть серия работ неизвестных, забытых художников, которые являются предметом исследования разных специалистов. В результате некоторые из картин со временем раскрывают секреты своего происхождения, возвращается имя изображенному на портрете, и даже порой удается установить авторство.

В нашем случае автор известен, но картина не датирована, и название не авторское. Поэтому на время забудем о литературном наследии Е. Честнякова и обо всех предшествовавших трактовках сюжета. Попробуем сами разобраться в том, что же изобразил художник, что он хотел сказать своей картиной.

Итак, на картине изображено множество разного люда, группами и в одиночку. Кто-то насчитал около 120 персонажей. Композиция картины кажется хаотичной. Но приглядевшись, замечаешь, что по горизонтали город четко делится на три части. Первый ярус как бы углублен, второй выситя над ним, как над отвесным обрывом, а третий скрыт за могучей каменной стеной. Все ярусы связывает широкая лестница в три марша.

Разнородная архитектура: деревянные избы, церкви, многоэтажные дома, промышленные корпуса, парадная арка входа, представительное здание с колоннами и еще множество странных сооружений, назначение и вид которых не находит аналогов в действительности, то есть некие архитектурные фантазии автора.

Странная архитектура и странное население в этом городе. Мужики-лапотники, старухи-сарафанницы в платочках, босоногие ребятишки. Есть и горожанки в шляпках, но не они главные. Деревенские персонажи преобладают. Почему-то живут в этом деревенском городе одни старики да дети, и почти нет мужиков и женщин молодого и зрелого возраста. Где они? Не старики же детей рожают? Работают? Но судя по сценкам в разных частях картины и отдельным группам принарядившихся, перед нами праздник.

Деревенские праздники многолюдны, но спокойны, без особого веселья. Суть их сводилась в отдыхе от крестьянского труда. Собиралась вся родня, нарядившись в лучшее платье, с утра неспешно шли в церковь, чтобы потом посидеть за угощением, с родственниками, послушать своих музыкантов, спеть песню или поплясать под частушки. Детей к празднику тоже одевали в лучшие одежды. Только в праздник перед гостями они могли показать свой талант. В награду за старание дети получали от родителей или родни игрушки, лакомства.

Звучащая игрушка одушевляла мир детства. Поэтому так любимы детьми свистульки, дудочки, рожки. Их можно увидеть на разных картинах Е. Честнякова. Самодельные куколки, лошадки на колесиках, домики, колясочки, уточки, козочка, шарики, мячики, бубны, свистки, рожки лежат на прилавке киоска, в картине «Город Всеобщего Благоденствия». Ими торгуют или дают поиграть детям, но у каждого есть своя игрушка. Так важно, чтобы не разъедала детскую душу зависть.

В картине нет главных действующих лиц, нет сквозного действия. Все распадается на отдельные группы, которых объединяет лишь общая сцена.

Рассмотрим первый план. Слева интерьер избы. На лавке вдоль стены сидят девочки, все с прялками. Рядом с ними молоденький гармонист, и еще один парнишечка встал в позу выхода к пляске. Сцена кажется хорошо знакомой. Она полностью повторяет картину «Посиделки»⁴. Интерьер избы напоминает «нутровые палаты» в иконах, так же снята передняя стенка и как в разрезе, видны вся обстановка избы и ее обитатели. На полотах лежат любопытные ребятишки, слушают игру гармониста. Горит лучина в светце, за окном синь зимнего вечера.

Площадь перед этой избой вымощена плитами. Старик крестьянин метлой, а парень в городском костюме щеткой ее старательно подметают.

⁴ Посиделки. Х., м. 97x177, КП-22.



Е. В. Честняков

Подготовительный рисунок к картине «Город всеобщего благоденствия»

Из записных книжек. Б., акв.

Костромской музей-заповедник

Что они выметают? Грязь, пыль? Может быть, художник определил им более важную задачу? Уже одно то, что каждый получил соответствующее его статусу орудие, заставляет задуматься. И стоят они друг против друга. Что это? Противопоставление деревни городу. У крестьян предметы быта своего изготовления из привычных материалов, а у горожан даже простейший инструмент произведен на фабрике и куплен за деньги. На старике грубая домотканая одежда, на ногах лапти. Все одеяние сидит на нем как влитое, привычное. Да и сам он бородатый, могучий, крепко стоит на земле.

Горожанин в нарядном костюме с белой сорочкой, жилеткой под пиджаком и вместо галстука короткий бант, на голове шляпа. Узкие брюки укорочены, все тесно, как будто с чужого плеча⁵. В фигуре горожанина нет основательности, устойчивости. Он напоминает кого-то из земляков, вернувшихся в родное село с городских заработков. Он не только в городской костюм нарядился, но и вместо привычной метлы теперь предпочитает щётку.

Противопоставление продолжается и в том, кто стоит за этими персонажами. За горожанином нарядное семейство с двумя дочками. Шляпки, открытые прически, юбки колоколом, веер в руках – приметы городской моды.

⁵ Фотографии земляков Е.Честнякова хранятся в архиве Костромского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. На фото примерно так одет сам художник по возвращении из Петербурга в 1914 году (Ефим Честняков. Новые открытия реставраторов. М., 1985).



Е. В. Честняков
Подготовительный рисунок к картине «Город всеобщего благоденствия»
Из записных книжек. Б., акв. КП-8088, Л. 76
Костромской музей-заповедник

Сзади крестьянина сидят на бревнышке такие же бородастые мужики в сермяжной одежде. Закрывают круг вокруг подметальщиков мужик в распахнутом армяке, заложивший руки за спину, и некто с тростью в голубой одежде. Оба выглядят как надсмотрщики, а не случайные прохожие. Может быть, здесь не только противопоставление, но также и единство жителей деревень и городов в расчистке дороги новому, правда, под присмотром людей знающих. Новое уже близко. Уже вступает на площадь шествие с дарами. Правда, его никто не встречает и даже не замечает.

Символика символикой, но в мелочах быта художник не отступает от правды жизни. Местные жители при изготовлении метлы рубили две-три тонких, кудрявых березки или длинные ветки, связывали их вместе и метла готова. Никаких черенков и голиков, все просто и прочно.

Традиции крестьянского быта в этом городе главенствуют. На стариках и мальчишках рубахи, широкие штаны заправлены в сапоги или онучи, на голове – войлочная шляпа, длинные рубахи-косоворотки с опояской, армяки из домотканого сукна (пониток), на голове войлочная шляпа, длинные бороды, волосы стрижены под скобку. Какая-то допетровская Русь. В женском наряде в основе круглый сарафан на узких лямках, белые рубахи с борами на рукавах, белые передники (запаски) с оборками внизу или узорными каёмочками. Платочки белые, как косынки, завязаны под подбородком, на ногах –



Е. В. Честняков.

Подготовительный рисунок к картине «Город всеобщего благоденствия»

Из записных книжек. Б., акв. КП-8088. Л. 92, об.

Костромской музей-заповедник

ботиночки или лапти с белыми онучами. Все домашнее, своего пошива и ткачества. В праздничном наряде рукава к рубашке белые из фабричного ситца, в сборку у ворота и на запястье, иногда с вышивкой по плечу. Фотографии своих земляков, которые делал Е. Честняков, подтверждают, что именно так и одевались односельчане. Для фото они явно принарядились.

По предметам быта, которые вошли в эту картину вполне можно изучать материальную культуру местного населения на период начала XX века.

В лесной стороне лес давал все для жителей этого края. Из него рубили избы, в нем собирали грибы, ягоды. Из бересты плели лукошки, пестеры, пастушьи рожки, из лыка – лапти. Из копани⁶ вырезали прялки с высоким стояком и узкой, короткой лопастью; в избах «курицы» поддерживают водосточные желоба; копань была основой конструкции местной телеги-ондрец. Из дерева выдалбливали корытца, миски и пивные ковши с одной ручкой. Горшки, объемистые корчаги, миски, игрушки-свистульки из глины делали местные гончары. А случись горшку дать трещину, его не спешили выбрасывать, плотно «пеленали» узкими полосками бересты, хоть в печку ставить нельзя, но еще для чего-то в хозяйстве пригодится.

⁶ Копань – выкопанная с корнем, идущим под прямым углом к стволу молодой елки. Использовалась для изготовления прялок, оглобель к местному типу телеги ондрец и куриц под водосточные желоба крыши. «Курица»-деревянный крюк из копани с двойной развилкой корня. При строительстве изб используется для поддержки застрехи или водосточного желоба.

Продолжим рассматривать картину. В центре переднего плана темно. В этой темноте у старенькой избушки с одним окошком сидят на скамейке дед с бабкой и внучка, внук стоит сзади деда и, облизывая пальчик, лакомится чем-то из деревянного корытца или дуплянки. Дед пьет из ковша квас или пиво, а бабушка сбивает в горшочке сметану на масло. Рядом с ней внучка, ест что-то вкусное, придерживая двумя руками, боясь уронить хотя бы крошку. Вроде бы бытового сюжет, вполне реалистичный для деревенского быта. Вот только у избушки необычная крыша: наполовину плоская, с одним скагом. Странно то, что на обеих частях кровли разложены большие караваи хлеба, пироги. Для чего и для кого? Еще перед одним домом на скамье тоже разложены батоны, простые, без затей и, судя по цвету, пшеничные.

В правой части картины, огромное здание с колонами, похожее на усадьбный дом, с широкой террасой во весь фасад. На площадке перед ним играет детский оркестрик из трех музыкантов. Под их музыку танцует девочка. Есть свои зрители: нянька с малышом на руках, девочка с куклой, мальчик в костюмчике с жилеткой, и два наездника на игрушечном коне каталке и трехколесном велосипеде, да продавец игрушек. Проходящие мимо старик со старушкой тоже глядят в их сторону. Но главные зрители стоят и сидят на террасе дома с колоннами. Художник разделил зрителей на две равные части. Слева те, что в деревенских нарядах, а справа – в городских. Городские зрители по-особому нарядны, крестьянская публика в привычных одеждах. Крестьяне с большим вниманием смотрят на выступление детей, тогда как в группе горожан больше непринужденности, есть даже отвлекающиеся на разговоры. Такое ощущение, что это те же персонажи, которых мы видели на площади, и они пришли посмотреть на детское представление.

На границе между сельской и городской публикой стоит цветок в горшке и молодой человек в синем костюме с белым воротничком и в шляпе. В сцене с подметальщиками человек в синем тоже стоит, как часовой, на границе между деревенским мужиком и горожанином. Оба этих персонажа связывает диагональ, в центре которой высокая черная арка, как провал. Невольно возникает подозрение в особой роли и значении этих пограничных персонажей. Они на страже двух социумов, не допускают их слияния. Е. Честняков часто пользуется символами, метафорами не только в своих литературных сочинениях, но и в картинах. Синие мундиры носили служители порядка (в послевоенные годы синие мундиры носили сотрудники НКВД), не они ли скрыты за этими аккуратными и строгими образами?

Сзади крестьян деревянные избушки на высоких сваях (куриных ножках) и на бугорке даже растут красноголовые грибы. Тут же остаток колокольни в два яруса, перекрытый двускатной крышей, отчего ее преобразование

не столь вопиюще. Ясно, что борьба с храмовой архитектурой идет повсеместно и в городе, и в деревне, в ней все доведено до абсурда.

За горожанами, закрывая небо, высятся чудовищно безликие, но громадные каменные строения с непривычными по форме окнами: треугольные, круглые, секторные, как в корпусах текстильных фабрик и заводов.

Замечаешь настойчивое противопоставление автором левой и правой части картины, деревенского и городского люда. Так ли это? В левой части картины бревенчатая изба, а справа – каменное здание. В избе посиделки, беседа. Это форма коллективного досуга молодежи в крестьянской культуре, в которой каждый является участником и зрителем обрядового или праздничного действия. Беседы всегда шли по традиционному сценарию и были не только отдыхом, но еще и местом знакомства, своего рода смотринами, где подбирались будущие семейные пары.

В здании с колоннами располагается что-то вроде театра. На пожелтевшей афише еще читается объявление о представлении. На колонну у входа девочка клеит новую афишу. Босоногий мальчишка первый узнает, что нового предлагает театр. В театре репертуар подвижен, каждый спектакль по новой пьесе. В театре четко определена роль каждого, есть артисты и зрители. Наверное, не случайно на афише значится «представление». Это более свободное действие, с большей долей импровизации.

Почему самый центр переднего плана так затемнен, что многие детали едва просматриваются? Тогда как светом выделена семья прогуливающихся горожан. Опять противопоставление. Единой, сплоченной городской семье (отец, мать и двое детей) противопоставлены дед с бабкой, между ними и внуками есть пауза, заполнить которую должны бы родители. Но их нет. Почему?

Это первый план. А что дальше? На втором плане есть еще деревянные дома. Один двухэтажный с широким балконом, на котором стоят дети и наблюдают за происходящим на площади⁷. Второй старенький, ветхий покосился и в землю врос, крыша у него обыкновенная на два ската. А перед избушкой дед играет на балалайке, рядом стоит бабушка с барабаном, похожим на пионерский, и мальчик в одежде Арлекина играет на свирели. Они играют для себя. Зрителей рядом нет. Это праздник для себя, а не на показ⁸. Старики около дома с караваями заняты пищей для тела, а музицирующие убаживают душу. Может и здесь контраст?

При всех противопоставлениях жизнь на этом уровне самодостаточна. В ней совместились два уклада: традиционный сельский и ориентированный

⁷ Деревенский праздник. Х., м. 58х99, КП-23; Летний вечер. Праздник. Х., м. 95х224. КП-2585

⁸ Из «сочинюшек» Честнякова узнаем их имена: дед с балалайкой – Марковский, а баба с барабаном Ягодка. В картине «Тетеревиный король» они оба стоят перед большим тетеревом.

на город. Так было в начале XX века в жизни кологривской деревни. Мужики и подростки уходили на сезонные заработки в города. Они не порывали связи с деревней и приносили в ее устоявшийся уклад элементы городского быта: наряды, предметы обстановки.

Хлебы на крыше и по лавкам, огромные грибы выводят все происходящее за рамки реальности. Подтверждением сказочности происходящего становится шествие детей с дарами из чудесного города. Собственно оно, видимо, и определило название картины. Осуществилась извечная русская мечта. Открылась вдруг дверца «в некотором царстве, некотором государстве», где вдоволь света, тепла, хлеба.

Чудо всегда неожиданно, как просвет в буднях (не зря их зовут серыми) и потому несущие дары идут из некоего светозарного места. В том чудесном мире просто не может быть иначе. Мечта всегда сверкает, сияет, притягивает светом, завораживая его переливами.

Огромный пирог несут на плечах четверо разновозрастных мужчин⁹, за ними девочки с булками, пирожками на подносах, а в руках у мальчишки огромный крендель. Непосредственно под аркой оказались самые маленькие дети, они несут, прижимая к телу, огромные караваи.

«Город Всеобщего Благоденствия» – это единственное полотно, в котором Честняков показал все известное ему по местным праздникам хлебное разнообразие. Обычно крестьянин довольствовался ржаным хлебом и счастлив был, если его до нового урожая хватало. Поэтому как признак всеобщего довольства разложены по лавкам и на крыше избенки большие ржаные караваи-подовики. Сыты все и не ждут большего. Может быть, поэтому не спешат навстречу несущим дары, больше того, их не замечают даже вездесущие дети.

Может быть, Город Всеобщего Благоденствия находится за каменной стеной. Там уже осуществилась крестьянская мечта не просто о краюхе ржаного хлеба, а чтобы пышный калач в праздник был у каждого на столе. Хлеб – это богатство. Хлеб – всему голова.

Многолюдное шествие идет мимо двух храмов. Их архитектура угадывается, хотя сильно обезображена нелепыми пристройками, сносом верха колоколен. В нижнем храме разрушен верх колокольни и на оставшиеся два яруса водружена какая-то бревенчатая постройка, типа избушки. Главный объем церкви сохранился и на главке даже угадывается крест. Он скрыт, едва просматривается на фоне стыка плит, которыми выложено основание второго яруса.

Храм второго яруса претерпел большие изменения. Колокольню урезали до двух ярусов, в восьмерике основного объема пробили дверное отверстие,

⁹ В сказке Е. Честнякова такой громадный гостевой пирог несут в подарок жители Кордона, отправляясь в гости в соседнюю деревню.

пристроили лестницу, которая почему-то не доходит до земли. На месте трапезной соорудили нечто бревенчатое с одним окном, дверью-лазом и огромной трубой, над которой высится пугало. Вместо алтарных апсид каменная пристройка без окон, как темница. Перед фасадом храма на земле стоят огромные глиняные корчаги, миска.

В местной традиции было принято ставить рядом летнюю и зимнюю церкви. Но изображенные храмы не принадлежат единому ансамблю. Они стоят на разных уровнях. Мимо верхнего храма идут, не останавливаясь, старики.

Все персонажи картины развернуты лицами на зрителя или идут вдоль горизонтальной линии, только одна пара повернута спиной к зрителю. Мужчина из этой парочки поднятой вверх рукой указывает своей спутнице на темную арку входа, а внутри просматривается едва видный силуэт уходящего. Это провал, бездна. Почему-то именно над этим черным зевом сидят, прижавшись друг к другу, две девчущки с берестяным туеском. А зади их странное жилище, похожее на перевернутый вверх дном горшок. Такой вот символ нечеловеческого жилья.

Проведем линию, соединяющую две фигуры в голубом. Зев темной арки окажется почти в центре диагонали, по сторонам от которой встанет пара развернутая спиной к зрителю и две одиноких девочки с туеском. Жест мужчины, возможно, указывает на них?

Художник выстраивает целую цепочку арочных проемов на втором ярусе и подводит взгляд к высокой арке многоэтажного здания, через которую вливается людской поток. Он не так персонифицирован, как идущие с дарами, но светел, хотя впереди идет согбенный старик в черном. Что это за шествие, что несут его участники? И почему художник отодвигает его на задний план? Почему навстречу ему идут лишь старики с пестерами на спине и женщина с лукошком? Вопросы.

Поскольку у нас была возможность убедиться в том, что Е. Честняков использует метод противопоставления, то можно предположить, что если первое шествие несет пищу для тела, то второе будет насыщать душу. Любопытно, что на стене слева от большой арки, над окном изображен взмахнувший крыльями белый голубь. Он настолько огромен, даже больше личины солнца, находящейся с другой стороны арки. Направление его полета – навстречу идущим из арки справа. Белый голубь – в христианской символике олицетворение Святого Духа.

В стене у основания арочного проема, из которого выходит шествие, из глубокой ниши, как из окна, два мальчика смотрят на дивное шествие. А рядом с этой нишей висит огромная афиша, постановление или какое-то расписание. Текст размыт, и трудно догадаться, о чем он извещает. Слева, от ступеней изображено еще некое восточное сооружение, пустое и загадочное, как мавзолей. Такое же сооружение есть на рисунке, считающемся эскизом картины¹⁰.

¹⁰ КМЗ КП-№ 2602. Б., акв. 26x42.

Свет, как на сцене, то высветляет отдельные группы, то меркнет, что-то скрывая в полутьме. Здание с колоннами самое светлое в картине. Его изуроченный аттик или ограждение террасы – это единственная жесткая, протяженная горизонталь, которая отсекает нагромождение довольно безликой промышленной архитектуры и направляет взгляд к центру. Глаз останавливается на развалинах церковной колокольни, видит водруженное на трубу пугало. Оно точно на том же уровне, что и зрители на террасе, даже смотрит в их сторону. Кого в городе должно пугать огородное пугало? И что это за темница, над которой оно машет шуршащими вениками. Какой-то мрачный контекст в этом строении, куда попадают, согнувшись в три погибели, и выглядывают на свет через единственное оконце. На крыше навес, как на сторожевой вышке и выход только через трубу. Видимо, это острог и потому на нем пугало.

Именно храмы оказываются главными персонажами картины. Это понимаешь, когда анализируешь композицию картины. Они оказываются на пересечении двух диагоналей, то есть в математическом и смысловом центре полотна.

Нет, не взгляделись мы еще в Честнякова! Обманул он нас своей простотой, открытостью лиц своих героев. Повтор сказочных избушек, привычных персонажей, стариков, девочек с прялками, мальчишек, играющих на рожках, усыпил даже самых внимательных зрителей, позволил ему упрятать главное в картине.

Можно предположить, что художник рассказал в этой картине некую притчу. Передний план – это темное прошлое. Потому оно так поглощено своей жизнью, не богатой, но хлеба ржаного хватает всем. Потому в обыденности и повседневном ритме жизни люди не видят приближающегося будущего. А оно в руках детей. У детей в руках плоды земли в изобилии, как с праздничной скатерти-самобранки. Значит там за аркой ЖИЗНЬ – ПРАЗДНИК. Не из счастливой ли ШАМБАЛЫ идут дети, так похожие на шабловских ребятишек.

Вот здесь придется еще раз напомнить о судьбе автора. Е. Честняков был глубоко верующим человеком. И как все русские люди знал легенду о Беловодье, удивительной стране счастья, искать которую отправлялись в конце XIX века на Алтай старообрядцы страннического толка. Е. Честняков долгие годы дружил со старообрядцем П. Я. Серовым, ювелиром из с. Красное-на-Волге¹¹. Не Беловодье ли там, за аркой?

¹¹ Петр Яковлевич Серов (1863–1946). Потомственный ювелир. Старообрядец. В с. Красное-на-Волге Костромской губернии владел мастерской по изготовлению медно-литых крестов, иконок, складней и книжных застежек. Познакомился с Е. Честняковым в 1894 году, когда того направили преподавать в народное училище соседнего с Красным-на-Волге села Здемирово. Их связывали дружеские отношения до конца жизни. Наказал своему внуку навещать художника.

Несколько лет назад опубликовал свои воспоминания И. А. Серов¹², описавший далеко не сказочную жизнь нашего художника, его страдания, муки за арестованную сестру, осиротевших племянников. Эта сторона жизни не попадала в поле зрения исследователей творчества Е. Честнякова. Оказывается, он в полной мере испытал жестокость непонимания и одиночество. Хочешь понять творчество художника – узнай его судьбу. В этом контексте становится понятным обращение Честнякова к сказке, героям которой дано мечтать, только через сказку он мог высказывать свои мысли эзоповым языком персонажей. И этот же язык оказался подходящим для итогового полотна.

Картина «Город Всеобщего Благоденствия» была разрезана на пять частей. После смерти художника жители деревни разнесли по домам все, что оставалось в его «шалашке». Фрагменты картины попали разным людям. Чудом все части полотна сохранились в целостности и были переданы сотрудникам музея, а затем их соединили реставраторы. Возникает вопрос, когда и кем была расчленена картина? Разрезы сделаны по фону, не касаясь фигур. Так осмысленно мог поступить только сам художник. Для чего?

Мы знаем, что он возил картины на свои фестивали, и, возможно, частями легче было перевозить большое полотно. Если же картина не использовалась в фестивальных действиях, то не исключено, что таким образом она была скрыта от излишнего внимания и опасного истолкования. Когда это могло случиться? Наверное, после второго ареста сестры. Он не без основания опасался интереса к нему органов НКВД. В подозрительности к инакомыслию они достигли иезуитской прозорливости. А так во фрагментах все как всегда: посиделки с прялками и старики у печи, дети играют около киоска с игрушками.

Реставраторы первыми попытались понять содержание картины. Но увидели в ней праздник благоденствия, о котором мечтал художник и его земляки¹³. Однако, как мы только что увидели, в картине оказались незамеченными, а может не истолкованными, противопоставления, сравнения и скрытые мотивы.

Когда была написана картина? Можно ли установить дату? Остается искать косвенные свидетельства для определения времени ее создания. В сообщении

¹² Игорь Анфимович Серов (1924–2003). Доктор медицинских наук. Автор книг воспоминаний о Е. Честнякове и его сестре Александре: «Необычная жизнь» (Кострома, 2002); «Не признан при жизни» (Кострома, 2003); «Все как в жизни» (Кострома, 2004). И. А. Серов выполнял данное деду обещание, за исключением нескольких лет войны, регулярно приезжал в Шаблово. Несмотря на разницу в возрасте у них было много общих тем. Оба любили поэзию и искусство. К тому же, как медик, Игорь Анфимович заботился о его здоровье, привозил лекарства, возил в Кологрив на рентген и на прием к разным специалистам.

¹³ Ефим Честняков. Новые открытия советских реставраторов / сост. С. В. Ямщиков. М., 1985; Ефим Честняков. Каталог выставки / сост. С. Ямщиков. М., 1977.

местной газеты «Крестьянская правда» о персональной выставке работ Е.Честнякова в Кологриве в 1924 году есть упоминание о глиняных фигурках из «кордона». По словам самого художника, «весь "Кордон" не выставлен по причине недостатка времени и неуверенности, что публика вознаградит полным вниманием и материально»¹⁴.

Когда Е. Честняков начал писать картину? Одновременно со скульптурными работами или по завершении их? Если принять во внимание ту бедность, которая преследовала художника с момента первого ареста сестры Александры в 1937 году, то становится понятно, что холсты, краски, кисти были слишком дорогостоящим материалом. «Глинянки» и рисунки цветными карандашами, очевидно, становятся главным материалом для его искусства. Глиняные фигурки он продавал или выменивал за продукты. Когда ему милиция запретила продажу их на рынке, он стал просить своих родственниц, возивших молоко и овощи на рынок в Кологрив, брать их на продажу. Рисование портретов на заказ, тоже позволяло кое-как прокормиться. И все-таки живопись он не бросал. Скучность колорита, возможно, связана с тем, что удавалось купить самые дешевые краски. Растворителем мог использовать керосин, что и привело к сильному потемнению красок.

Отношение с советской властью не складывались. Его идея художественного развития личности и через это преобразования жизни деревни не была поддержана. Он видел, как кампании, проводимые властью на местах, разоряют деревню, как гибнет вековая традиция уважительного отношения земледельца к Земле-матушке, кормилице. Раскулачивание, голод, аресты, вербовка на стройки привели к тому, что обезлюдела деревня, лишившись самого деятельного населения. Эти события косвенно прослеживаются в картине: на «посиделках» нет парней.

Картину Е.Честняков явно писал не в разгул разрушения храмов, а когда это стало свершившимся фактом, когда церковные здания были уже приспособлены к иным функциям. Никого не коробил абсурд всяческих пристроек, дополнений к храму. Изображение их в таком виде казалось списанным с натуры. Атеистические походы «воинствующих безбожников» привели к разрушению в Кологриве церкви Воскресения Христова и превращению в мастерские МТС Успенского собора. Это варварство совершалось торжественно с обязательным присутствием школьников. Страдающая душа художника-христианина оставила потомкам на память этот рубец на теле национальной культуры, тщательно упаковав его в сказочный антураж.

Ему было чего опасаться. В 1920-е годы часто проходили дискуссии о вере. На одном таком диспуте в Кологриве Е. Честняков посмел публично вступить за веру. Реакция была скорой. Его вызвали на беседу в органы,

¹⁴ Серов И. А. Не признан при жизни. Кострома, 2003. С. 195.

а местная газета осудила его поступок. В годы Великой Отечественной войны, по воспоминаниям земляков, он тайно молился и даже справлял со вдовами церковную службу в лесу. В его картинах есть изображения церквей, но это, очевидно, более ранние картины, и потому храмы еще с крестами и колокольнями¹⁵. Только в этом итоговом полотне он позволил сделать храмы главными персонажами, так же пострадавшими от новой власти, как и его сестра Александра.

Иллюстрации к сборнику авторских сказок, изданных в 1914 году, единственная точка отсчета, на которую можно твердо опираться при стилистическом анализе его работ¹⁶. В этих рисунках уже присутствуют все стилиевые признаки авторского почерка, и даже есть персонажи, повторенные в «Городе Всеобщего Благоденствия»: мальчик на лошадке, фасад здания с колоннами, старики, дети. Правда, мальчик на лошадке сменил костюмчик с жилеткой на широкую рубаху, короткие штаны. В сбруе коня уже нет стремян, для них нужны сапожки, а у деревенского парнишки на ногах бесформенные башмаки.

Акварель «Сказочный мотив»¹⁷ стали рассматривать как эскиз к правой части картины и так зарегистрировали в каталоге музея. Повторяется почти все. Нет только нескольких персонажей, огромного медведя и толстой девчонки. Эти персонажи решительно меняют содержание, представляя какой-то эпизод сказки, героем которой является эта толстая девочка.

Когда написана акварель? Если считать, что тема портика с разными колонками является цитатой из обложки к сказкам 1914 года, то получается, что основные персонажи будущего полотна появились уже в то же время. Едва ли можно считать акварель эскизом картины. Это лишь особенность творческого метода художника, имевшего привязанность к некоторым мотивам. Он неоднократно возвращался к ним, повторял их в разных картинах, но каждый раз в новом контексте.

В картине «Город Всеобщего Благоденствия» портик с террасой сохранил цельность, нет разрозненных колонн, а пектроглифы на балке сменил растительный орнамент лепнины на ограждении террасы. Грубым вмешательством в первоначальный ампирный фасад здания выглядит вставленное в стену перевернутое окно со ставнем, словно изъятое из деревенской избы. Художник подчеркивает нелепость его существования рядом с высоким окном с полуциркульным верхом. Что это? Вынужденное решение заменить разбитое окно тем, что подвернулось под руку, бедность и отсутствие

¹⁵ Сказочный мотив. Х., м. 148х149. КП-№ 63.; Так же см. прим. 7.

¹⁶ Чудесное яблоко. Иванушко. Сергеюшко. Сказки и рисунки Ефима Честнякова. СПб Книгоиздательство «Медвежонок», 1914. С. 16.

¹⁷ Эскиз к картине «Город Всеобщего Благоденствия».: Б. Акв. 26х42, КП-2602.

мастеров, способных воссоздать утраченное, или полное безразличие к авторскому замыслу, красоте и гармонии. Скорее всего, все вместе. Иначе чем объяснить то, что перед окном (точнее из этого окна) видны совершенно лишённые всякой логики строения. Единственное назначение этих башнеподобных строений подняться «все выше и выше».

Логике, функциональной продуманности крестьянского жилища, традиции плотницкого искусства противопоставляется нечто новое. Срубы ставятся друг над другом, как основание для высокой лестницы, и эта лестница главный элемент фасада, собственно и есть функция сооружения. Понятно, почему рядом стоит еще одно подобное творение чуть меньше, и лестница в нем ведет на широкий помост, а на балкон второго яруса, видимо, можно подняться по внутренней лестнице. Это трибуны! Вот почему они развернуты лестницами на площадь. Сооружение трибун, открытых подиумов для выступлений местных ораторов и приезжих представителей власти, – это приметы нового строя. Так что даже в кажущейся нелепости, сказочности строений угадываются реалии нового мира. Художник не допускал «глухоты к окружающему миру».

В одном из альбомов художника сохранился рисунок, возможно, первая идея картины¹⁸. Во всяком случае, в нем уже намечены основные композиционные линии: две широких лестницы соприкасаются под углом нижними ступенями. Первая лестница ведет под арку и продолжается ввысь так высоко, что не видно конца. По ней идут люди в белых одеждах, с черными лицами, руками как у негров. Такие же персонажи стоят у подножья лестницы. Вторая лестница тоже ведет в зев арочного входа, но он соединяется с галереей, на которой, как в театральной галерке, сидят зрители. Галерея примыкает к двум многогранным сооружениям, увенчанным шлемовидными куполами, явно восточного типа. За куполами в правой части рисунка видны громоздящиеся вверх строения. В картине этот восточный архитектурный мотив занял место над избой с посиделками.

На первом плане в этом эскизе знакомые персонажи: старик с метлой, господин в цилиндре и с тростью, горожанин в шляпе, но еще без щетки. Сзади супружеская пара в белых городских костюмах с зонтиком-тростью. Деревенская изба низенькая, как зимовка, и перед ней мужичок в лаптях, молодой франт стоит, заложив руки в карманы брюк. Персонажи первого плана с некоторыми изменениями вошли в полотно, тогда как шествие по широкой лестнице приобрело иной характер. Исчезла вторая лестница, но в картине идею встречного шествия художник сохранил.

Оба этих рисунка, хотя и не являются в полной мере эскизами, но из них развилась идея картины, их персонажи оказались востребованными

¹⁸ Эскиз к картине «Город всеобщего благоденствия» // Ефим Честняков. Новые открытия советских реставраторов / сост. С. В. Ямщиков. М., 1985; Ил. к ст. Л. Голушкиной.

в главном полотне художника. В этих рисунках еще нет храмов. Видимо, в рисунке с лестницами заложена другая идея. По широким маршам лестниц люди поднимаются, спускаются и останавливаются в движении, они не несут никаких даров-подношений. Акцентированная арка воспринимается как символ объединения разных народов, разных культур.

Коррективы в замысел внесла реальная, окружавшая автора жизнь. Художник – всегда дитя своего времени, и его ощущения мира вольно или невольно прорываются в любой самый далекий от современности сюжет. Е. Честняков мечтал через сказку, игру, пробуждающую фантазию, творческие силы ребенка, вести его к мечте, побуждая к преобразению жизни к лучшему. В переустройстве мира он главную роль отводил воспитанию нового человека на основах Универсальной культуры. Только творчески активный человек способен продвигать жизнь страны к идеалу. Художник пытался увлечь своей мечтой людей во власти, располагающих возможностью влиять на общество. Но прагматичных людей отталкивала слишком отдаленная перспектива и невозможность получения результата в скором времени, да и сам художник с его фантазиями не вызывал доверия.

Тогда он попробовал приобщить к культурному наследию мира детей своих односельчан. С благодарностью вспоминают о нем те, кому повезло оказаться в сфере притяжения этого человека. Он им приоткрыл дверцу в мир культуры. Однако никто не пошел по его стопам. Никто из шабловских детишек не стал художником.

Слишком незавидна была судьба «художника сказочных чудес». Е. Честняков в своих мечтах опередил время. Всего полвека тому назад мечта о дольстве хлебом казалась сказочной, недостижимой. Самодеятельные праздники, фестивали, организованные Ефимом, были прорывом из однообразия будней в мир искусства. Сегодня в кологривской глубинке нет недостатка информации об искусстве и культуре. Не достает сотворчества, соучастия, не достает мудрого наставника, который бы помог разобраться, что является истинным искусством, что суррогат, в какие бы наряды он не рядился.

Когда точно Е.Честняков завершил работу над картиной сказать трудно. И. А. Серов, навестивший художника после войны, видел на стене мастерской это полотно. Запомнились ему свежие, более яркие, чем сейчас краски. Если учесть изображения разрушенных и приспособленных храмов под острог или колонию, пугало с шуршащими венниками, людей в синем, то кажется вполне вероятным, что замысел картины окончательно созрел после второго ареста сестры Александры в 1948 году. Тогда становится понятным отсутствие зрелых мужчин и парней на этом празднике, хотя нет прямого намека на прошедшую войну.

В 1930–1950-е годы советские художники, именитые и не очень, писали колхозные праздники, праздники урожая. Шествие с хлебами чем-то напоминает такое торжество. Так его и воспринимает большинство зрителей.

«Город Всеобщего Благоденствия» программное полотно в творчестве Е. Честнякова, в нем суммирован его художественный опыт, мировоззрение художника. Замысел картины жил с ним вместе, уточнялся, изменялся в процессе работы над полотном под влиянием событий в стране и жизни автора. Неизменным оставался стиль письма и любимые персонажи, ежедневно окружавшие его в жизни¹⁹.

Несколько слов о композиции картины. В ней нет главного героя, как в потоке жизни одновременно существуют разные группы людей, связанные или противостоящие друг другу. Полотно полностью заполнено персонажами, архитектурой, почти не видно неба, и все-таки композиция кажется фрагментом, а действие продолжается в оба конца. То есть картина есть лишь небольшой эпизод из жизни. Такие приемы композиционного построения известны были художнику по стенному письму в русских храмах. Так же поярусно строится композиция «Страшного суда», занимая всю западную стену храма.

Вообще в стиле письма Е. Честнякова часто улавливаются переосмысленные им приемы иконописи, народной картинки (лубка). Напомню, что в его биографии был момент, когда он попытался расписать часовню, писал икону. Следовательно, готовился к этому, изучал приемы письма, иконографию. Присенить их в храмовой росписи не привелось, но сознательно или подсознательно эти знания нашли проявление во многих его полотнах.

Известно, что в последние годы жизни художник работал над каким-то программным полотном «Прошлое – Настоящее – Будущее». Все, кто писал о Честнякове, утверждают, что это полотно он не закончил. Но никто не пишет, где же это незавершенное полотно. Кто его видел? Мне кажется, что картина все же была написана и все приметы ее в том полотне, что получило название «Город Всеобщего Благоденствия».

На первом плане все сюжеты связаны с прошлым: изба, освещенная луной, посиделки с прялками; на скамейке перед избой мужики в домотканых одеждах, лаптях. У избушки на завалинке дед с бабкой и внуки тоже все в традиционных одеждах. Кто пьет, кто ест, кто лакомится, а бабушка сбивает сметану в масло. Все сыты. При том по крыше выложен нехитрый набор хлебов и пирогов. Ржаные, но вдоволь. А за этой избой дед Марковий и бабка Ягодка вместе с мальчиком со свирелькой играют незатейливую музыку. Всё в кругу названных сюжетов точно соответствует привычному крестьянскому укладу, неторопливому и выверенному веками, где есть место отдыху, обряду и сытости, обеспеченной трудом на земле.

В деревенском прошлом большим достатком отличались избы тех крестьян, что владели ремеслом и ходили в столичные города на заработки. Деревянный дом в два этажа, с широким балконом, как у городских строений, напоминает усадебную архитектуру. Городской костюм, праздничный, светлый, шляпки на распущенных волосах у детей, стоящих на балконе,

¹⁹ Стиль живописи Е. Честнякова. См. статью в настоящем сборнике.

и такие же одежды у прогуливающегося семейства. Это приметы проникновения в сельскую жизнь городской моды.

Что же относится к настоящему? Разрушенные и обезображенные храмы, превращенные в тюрьмы, страшный черный провал входа под арку, дети у странного жилища в виде перевернутого горшка или стожка сена, большой деревянный дом в два этажа и одинаковые батоны хлеба на лавке перед ним. Да еще высоченные трибуны.

А где будущее? Его художник выделил светом. Это город за аркой, символом жизни которого является белый голубь и солнце. Город святого Духа и солнца. Будущее, как подкова (символ счастья), охватывает темные сцены прошлого и настоящего.

Вглядимся в героев этого светлого будущего. Дети. Их поток вливается в прошлое. Даже не останавливаясь, не глядя на все, что творится в настоящем. Они проводники нового. Того, что виделось художнику в мечтах: чтобы заботы о хлебе насущном не отнимали все время, не иссушали душу ломовой работой.

В этом новом мире каменные строения домов и фабрик говорят о новом быте, а в театр с его представлениями охотно приходят все, всем доступны занятия музыкой, каждый может проявить свой талант. В киоске самые разные игрушки, они для всех, можно и на игрушечном коне или велосипеде покататься. Все как в программе Универсальной культуры. Будущее придет через воспитание нового человека, в котором культура занимает главное место. Но прошлое сразу не уступает ему место, его следы видны в противостоянии городских сельским. Так на террасе театра четко разграничены группы зрителей и за каждой из них своя архитектура, как символ бытового уклада.

Е. Честняков сумел выразить в этом полотне свое отношение к прошлому, настоящему и будущему. Собственно главное – это Будущее. Для него он трудился всю жизнь, приоткрывая детям своего села богатства культуры, воспитывая в них способность, мечтать и идти навстречу своей мечте.

Картины живут своей жизнью, и многое могут рассказать о художнике, давая пищу для размышлений людям с разным опытом жизни, образования. Каждый видит в них то, что доступно его пониманию, воздавая должное таланту художника с богатым «жизненным содержанием души».

СИМВОЛИКА В КАРТИНЕ Е. В. ЧЕСТНЯКОВА «КОЛЯДА»¹

«Коляда» одно из самых значительных произведений Е. Честнякова. Многофигурное полотно посвящено обряду колядования. Языческая богиня Коляда – божество годового цикла. Коло (Круг) Времени. Коляда – персонифицированное начало года.

У Коляды глубокие корни. Это представление славян о добре и зле. Смена времен (зимнее и летнее противостояние) воспринималась как пограничье, в котором силы зла и добра равны, и, чтобы не допустить разрушительного воздействия зла, которое в образах разных ряженных подступало к каждому дому, хозяева принимали их и старались задобрить, угощали, давали подарки. Так миром, откупаясь, оберегали свой дом от злых сил. Поэтому колядование носит карнавальный характер, его участники рядятся в козу, коня, корову, медведя и др. В песенной форме колядовщики добрым хозяевам желали хорошего урожая, чтобы милостивы были небеса, чтобы дом был полной чашей, чтобы детские голоса наполняли его, чтобы соблюдалась все заветы и обычаи, и тогда наступит всеобщее благоденствие мира, а скупым предрекали разорение.

Приняв христианство от Византии, Русь приняла и юлианский календарь. Годовой цикл начинался с 1 марта, в первый день весны природа оживала, люди начинали готовиться к севу. Приближающееся начало земледельческого цикла: пахота, сев, делало актуальными пожелания удачи и благополучия, что вполне вписывалось в языческую традицию колядования.

Царь Иван III в 1492 году указом утвердил наступление нового года 1 сентября. С этого же дня начинали сбор дани, пошрины, оброка. 18 августа по старому стилю, по новому 31, церковь вспоминает мучеников Флора и Лавра. Именно на Фролов день ходили славить, колядовать. От хозяев колядовщики требовали подарков. Не отголосок ли это обычая сбора дани с Фролова дня?

...Не просит Коляда
И ни пива, ни вина.
Только просит Коляда
По пяти яиц со двора²...

¹ Коляда. Х., м. 96x213. КМЗ КП-2719. Реставратор С. Голушкин вспоминал о работе над картиной «Коляда»: «...тонкий холст под тяжестью красочного слоя рвался на части. Е. Честняков сшивал их суровыми нитками через край, по живописи, а чтобы не было видно швов, прописывал красками по ниткам. С оборота подклеивал куски ткани, клеенки». Всю эту самодельную «реставрацию» профессионалы убрали, холст дублировали на новое полотно.

² В записной книжке Е. Честнякова есть текст колядки.

Коляда, Коляда,
Что пришла Коляда?

Царь Петр 1 в 1699 году перенес начало нового года на 1 января, и колядки вновь последовали за новым годом. Память о языческой богине Коляда сохранялась в фольклоре, обрядам, посвященным ей, следовали и через столетия христианизации Руси. Никакие декреты не могли вытравить из народной памяти обычай колядования на старое новоегодье, когда успевали убрать хлеб с нивы, в садах яблоки поспевали, подсолнух наполнялся зрелыми семечками. Суточный цикл жизни подсолнуха точно следует за движением солнца. Подсолнух поспевал к 1 сентября (новому году) и был не только олицетворением круга, колеса времени, но и плодородия.

Картина основана на обряде, но это не сам обряд, а его сценическое исполнение, чтобы «честной народ прославить, а потом и позабавить, от работы отдохнуть, старину воспомянуть»³.

Участников представления немного. Все они на первом плане. Мальчик с гармошкой, девочка с подсолнухом, вероятно, сама Коляда, а рядом с ней ее спутники: мальчик с гармошкой и мальчик, играющий на рожке. Это они славят Коляду и хозяевам желают всего доброго.

Чуть в стороне от центрального гармониста стоит воин, который держит рынду. У него усы и на голове шапочка, напоминающая шлем. Как все он босоногий («босоногое детство»), его одежда обтрепана и изобилует заплатками. Старик с посохом и корзиной, полной даров, тоже колядовщик. Его борода из реквизита, а маленькие руки и ноги детские, отличаются не только размером от стариковских, но и постановкой. Получается, что стражник с рындой охраняет дары, которыми одаряют хозяева колядовщиков.

К Николаю во двор.
У Миколая на дворе
Стояло три терема:
Столбы точеные,
Верхи золоченые.
 Что в первом терему
 Сидит сам господин.
 Во втором терему
 Сидит сама госпожа,
 А в третьем терему
 Малы деточки,
Чисты звездочки.
Что не просит Коляда
И ни пива, ни вина.
Только просит Коляда
По пяти яиц со двора...

³ О. Н. Румянцева считает, что символом солнца является цветок ромашки. Вокруг него собралась все жители деревни, готовые помочь солнцу. Для устранения зла изображен на первом плане защитник с рындой в руках // Румянцева О. Н. Образ солнца в народно-поэтической традиции (на примере праздника «Коляда» и картины Е. Честнякова «Коляда») // Из истории культуры Костромского края: сб. науч. трудов КГУ им. Н. А. Некрасова. Кострома, 2007. С. 96–8.

Справа, завершая группу переднего плана, стоит молодой человек в городском костюме, с галстуком, на голове городская кепи, он без бороды. Гармошка под мышкой и лицо в профиль, обращенное к группе колядующих, характеризуют его как руководителя, режиссера всего этого действия.

Колядующих слушают ребяташки, набившиеся на крыльцо, выглядывающие из окошка и собравшиеся к дому взрослые. Эта часть полотна похожа на натурное изображение очередного представления шабловских ребят под руководством Е. Честнякова.

И хотя Е. Честняков говорил И. А. Серову, что себя в картинах не изображал, но в этом полотне хочется видеть в роли гармониста самого автора. На момент создания картины он вполне мог выглядеть так, портретные черты угадываются.

На втором плане, вплотную за артистами, два ряда женских лиц, а дальше мужики, старик. Из переулочка спешат на представление мальчик и девочка. На высокое крыльцо высыпало все семейство: мать с дочкой облокотились на заборку крыльца, ближе к стене на заборку уселся мальчик, он привычно посасывает палец. А за ними мужики, старушка. Детвора заняла место вдоль стены дома. Самые малые даже забежали вперед, с улыбками и любопытством смотрят на представление. Мальчик в желтой рубашке, кажется, даже испуган и, выставив вперед руки с растопыренными пальцами, как бы отталкиваясь, пытается назад.

По выразительности лиц и разной реакции на происходящее наиболее интересен семейный портрет в окошке: отец и мать да «красные детки» (сын и дочка). В небольшом раскрытом окне дети занимают первый ряд. Девочка, облокотившись на подоконник, привычно (по-бабьи) подперла ладошкой голову, а мальчик подбородком опирается на кулачки. Голова отца повторяет наклон головки сына и плотно прилегает к оконному косяку. Мать чуть больше высунула голову из окна и наклонила ее так, что заняла просвет между головами мужа и дочки. При всей плотности заполнения оконного проема, художник оставил свободным правый верхний угол окна, создав ощущение глубины пространства избы. С любопытством смотрит вниз мальчик, а девчушка мечтательно глядит вверх, вслушиваясь в музыку и мелодию колядки. Отец, улыбаясь в усы, кажется, обращен в свою память, потому так затемнены его глаза. Зато мать, приоткрыв рот, вглядывается в лица участников представления, ведь интересно узнать, кто скрывается под масками.

Чтобы не спутать бородатого отца с дедом, а его жену с бабкой художник подчеркивает их молодость гладкостью округлых, без единой морщинки лиц и белозубой улыбкой приоткрытого рта женщины. При этом платочки на голове у женщин, борода и стриженные в скобку волосы у отца

и сына подчеркивают следование принятой традиции. Надо было так знать особенности характеров земляков и их проявлений, чтобы суметь выразить их с такой предельной краткостью изобразительного языка.

В этой части полотна, на фоне бревенчатой стены избы, написан текст колядки.

Долго праздника мы ждали,
Все-то думали, гадали,
Как честной народ прославить,
Да еще и позабавить:
От работы отдохнуть,
Старину вспомнать.
И подули мы в дуду,
И позвали Коляду!
Коляда у нас родилась,
Долго по свету блудилась
И в лесах, и во садах,
И в далеких городах.
У вельмож и у царей,
У заморских королей
То смеялась, то рыдала,
Много разного видала
И дорогою прямой
Воротилась домой!
Как пришла Коляда
К нам в деревню сюда
По дубовым мостам,
По лазоревым цветам
И взошла Коляда
К Дорофею во двор;
Дорофеев двор –
На три терема!
На три терема,
На три горницы, –
Под окошками
Вьются горлицы.
Под окошками
Дивный сад цветет;
Ходят курочки,
Петушок поет!
Во первом-то терему –

Это месяц светлый –
Сидит сам господин
Дорофей Иванович!
Во втором-то терему –
Это солнце ясное –
Сидит сама госпожа
Дарья Трифоновна!
А в третьем-то терему,
Как цветочки во саду, –
Малы деточки –
Ясны звездочки!
У окошечка сидят,
Добрым людям говорят:
«Ай, жить бы вам да не стариться!
В мире честным трудом вечно славиться!»

Иллюстрацией ко второй части колядки выглядит правая часть полотна: дорофеев двор, с каменным домом, с колоннами по фасаду. Колонны по вертикали, как рамки, разделяют изображение на три столбца сюжетных картинок, в каждом столбце по три картинки. Это и есть три терема, а в них три горницы. Троица число символическое: «Бог Троицу любит».

Итак, в верхнем ряду три поясных портрета: муж Дорофей Иванович, жена Дарья Трифоновна и пятеро детей: «четыре сыночка и лапочка дочка». Вместе с родителями их семеро, то есть «семь Я». Все они сидят у окна, положив руки на подоконник, а присобранные внизу занавески, как сценический занавес, обрамляют их портреты. На подоконниках стоят чаши, полные ягод. Отец смотрит прямо перед собой, в руке у него ягода, он бережно держит ее. Чаша с ягодами справа от него. Мать, не нарушая торжественности, так же прямолично сидит и глядит из окна, но ягода у нее уже в приподнятой руке. У мужа ягода в правой руке, а у жены – в левой, так получается, что ягоды у них в обеих руках. Чаши стоят по сторонам, и их симметрия объединяет супружескую пару.

Дети же поставили чашу перед собой, и все вкушают ягоды, их руки у самого рта. Во всех этих малозаметных деталях есть глубокий смысл. Муж всегда правый, жена слева; отец добытчик, он сделал дом полной чашей, а жена берет из чаши понемногу, так как все добро ради детей. «Малы деточки» радостно едят ягоды. То, что перед нами зримое воплощение понятия семья, подтверждают изображения на фронтоне: над отцом луна, над матерью Солнце, над детьми звездочки. Символика земной семьи соотнесена с небесным семейством.

Под портретом отца – картина: на току стоят убранные в три высоких стога снопы жита, а рядом с ними овин для сушки снопов перед обмолотом



Е. В. Честняков
Коляда. Фрагмент
Холст, масло. 96x213. КМЗ КП-2719

и ток, на котором полученное после обмолота зерно засыпают в мешки. При этом деле родители Дорофея Ивановича. Обычно топили овин старики, тут необходим был их опыт и уменье. Важно было не только хлеб вырастить, сжать, но и правильно заложить зерно на хранение, от этого зависело, хватит ли его до нового урожая и на семена. Итак, для главы семьи, забота о хлебе – главная. Хлеб в жизни людской всему голова. По-древнерусски жито – это то, что дарует жизнь. Уборка урожая начинается в августе и к Новому году (1 сентября) и первый хлеб испекут из муки нового урожая. Образ Хлеба и Тепла – древнейшие образы Добра и Жизни, уходящие

в глубины народного сознания, к этим глубинным источникам и обращается художник.

Нижняя картина скрыта изображением яблони с красными яблочками. И вокруг выютя горлицы. Собственно яблоня олицетворение дивного сада, Древа Жизни.

В старообрядческой литературе яблоко – символ добрых дел. Е. Честняков близко общался со старообрядцами в период работы в здемировской школе, и от тех пор на всю жизнь его связывала дружба с ювелиром П. Я. Серовым⁴, старообрядцем из села Красное-на-Волге. Не случайно образ чудесного яблока стал главным в его сказках. Добрые дела не кончаются, их хватает на всех.

Один мальчик из зрителей уже сорвал два яблочка с этой яблони, другой угощается сам, и одна из женщин, возможно, мать мальчика в жилетке, тоже держит красный плод. Получается, что каждый мальчик взял два яблока. Один уже поделился, а другой еще только срывает и неизвестно сам ли съест или тоже мать угостит. Этим действием художник соединяет с картиной колядования символическую часть полотна.

И еще, у такого нарядного дерева есть параллель с обрядовым свадебным деревцем, так называемой Девьей красотой. Свадьба – главное событие, обряд, соединяющий молодых в семью. В свадебной песне поется «винограде мое, винограде зеленое», поэтому колонны терема оплетает виноградная лоза⁵. «Винограде красно» в колядках расшифровывалось как дом хозяина, полная чаша всякого добра, с красавицей женой и любимыми детьми.

Жена – это свет в окошке, это тепло в доме, она солнышко на семейном небосклоне. Под ее изображением картинка показывает, как ухаживал за ней будущий муж. У избушки на завалинке сидит девочка с прялочкой (безделье в крестьянстве не поощряется), а рядом присел к ней паренек, приглянулась ему девица. Так в деревне и выбирали невест на посиделках, когда в зимние вечера собирались в избе девочки с прялками, пряли и пели песни. Приходили на такие вечерки парни и выбирали себе невесту: кто бойкую, рукодельную певунью, кто тихую мастерицу.

⁴ Серов Игорь Анфимович (1924–2003), доктор медицинских наук, внук Петра Яковлевича Серова (1863–1946), друга Е. Честнякова. Неоднократно сопровождал деда в его поездках в Шаблово. Написал воспоминания о Е. Честнякове и его сестре Александре: «Все как в жизни» (Кострома, 2001); «Необычная жизнь» (Кострома, 2002); «Не признан при жизни» (Кострома, 2003).

⁵ Емельянова Т. И. Нижегородские росписи по дереву. Проблемы образной содержательности // Народное искусство. Материалы и исследования. Вып. 2: сб. ст. ГРМ. Л., 2005. С. 60. «Виноград расцветает, а ягода, а ягода поспекает. Виноград – Иванушка, а ягода, а ягода – Настюшка. Ими люди дивовались, что хороши, что красивы нарожались» // Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия / сост. К. Чистов, Б. Чистов. Л., 1984. С. 127, 136.

Сюжет посиделок художник часто повторял в разных картинах, рисунках⁶.

Е. Честняков умеет через предметы окружения расширить трактовку сюжета, придавая им значение символов.

Тему единения продолжают две дороги, что сходятся к избушке, а к лежащей на лугу козочке приближается козлик. Такой незамысловатой символикой Е. Честняков пользуется повсеместно.

Ниже этой сценки, в рамке оконца видны фигурки домовых: дедушко-домоведушко, соседушко, кикимора(?). Возможно, это житные духи, которым по обычаю положено было от обмолота оставлять на току пригоршни зерна, в доме у печи ставить миску с молоком, чтобы они дом и жито стерегли, а не расхищали, как у тех хозяев, что о них забывали.

Сцена под групповым портретом детей переносит их на летний лужок на спуске с горы. Может это пейзаж близ горы Шаболы⁷, давшей название деревне Шаболово. Дети играют на дудочках, свирельке, свистульках и только одна нарядная девчушка пляшет. Такой вот детский праздник, праздник для души, а выше было насыщение тела, своего рода праздник вкуса, приобщения к плодам трудов родителей и даров природы.

В нижней картинке из небольшого оконца, из хлева высунулась головка белой козочки. Козы в народном представлении символ плодovitости, никто из домашней живности не приносит столько потомства, поэтому колядовщики часто рядятся в козу.

«Под окошками дивный сад цветет; Ходят курочки, Петушок поет». Виноградная лоза явно из «дивного сада», и птицы клюют ее ягоды. В этом курином семействе во главе петушок и старшая наседка, а цыплята вокруг них по 6 штук, то есть дважды семь Я. Таким образом, все девять картинок и их персонажи являются символами семейного благополучия.

Семья – основа жизни общества, продления рода человеческого на земле. Семья крепка, когда воедино соединены три поколения, когда молодость и сила одних подкрепляется опытом и разумом старших и их общей заботой о потомстве детях-внуках. Для Е. Честнякова, так и не создавшего своей семьи, эта тема была особенно важной, он постоянно возвращался к ней во всех своих наиболее значимых произведениях. Тема любви, выбора

⁶ Крестьянские дети», «Мальчик и девочка» из собрания Костромского музея-заповедника инв. №№ КП-2728, 2733. КП-7506/10. Так же на скамеечке перед домом сидят рядом девочка с прялкой, а мальчик играет на свирельке. Девчушка так заслушалась, что положила веретенцо и, подперев головку ладошкой, вся погрузилась в мелодию. Мальчик тоже не без дела сидел, на скамеечке лежит заплетенный лапоть, а музыка – это и отдых и мелодия чувств, невысказанных, но сближающих. На подоконнике стоит большой горшок, как намек, что в будущем им из одного горшка кашу есть. Горшок и прялка – это символы женских дел: пищу готовить на всю семью и прясть, ткать, чтобы все сыты и одеты были. Парочка у избушки и рядом 2 белки, 2 птички – намек на то, что все в природе ищет себе пару.

⁷ Шабола (голова), гора близ деревни Шаболово.

невесты, свадебный обряд и единение семьи в общих делах проходят через все его творчество. Понимая семейные узы как самую крепкую связь, он в своей жизни не смог разорвать их даже во имя любимого искусства. Всегда поддерживал родителей, помогал воспитывать племянников, переживал за репрессированную сестру Александру, пытался посылками поддержать ее в далеких лагерях Гулага.

Эта картина не столько рассказ о фольклорном празднике, о его представлении силами сельских ребятишек, а символическая картина, где слава Солнцу, как подателю Жизни на Земле, соотносена с семьей как основой жизни человека и взаимосвязи двух этих основ, обеспечивающих мир и благополучие.

Первое знакомство с символизмом в живописи у Е. Честнякова произошло еще в первый приезд в Петербург. В начале XX века язык символов был в большом ходу у всех художников, музыкантов, поэтов, драматургов и писателей. Уже недостаточно было умело изображать видимое. Художники ставили сложные задачи обобщения, надо было подняться в своем понимании образа, явления до философского осмысления жизни. Сопоставление или противопоставление образов-символов раскрывало понимание автором самой сути Жизни, Истории, Судьбы.

Символизм – это новая философия культуры, пытавшаяся выработать новое универсальное мировоззрение. Символисты не созерцатели, а мыслители. Постигание тайных смыслов жизни и передача их через символ требуют от художника овладения искусством намека, новой художественной формы, адекватной новой содержательности.

Символисты, предчувствуя глубокие перемены, рассуждали о «пересоздании жизни». «Искусство и жизнь срастутся, сольются воедино. Они будут служить одно другому, и оба усовершенствуются взаимным проникновением»⁸. Особую роль в осуществлении переустройства культуры один из лидеров социалистического движения в России А. А. Богданов отводил пролетариату. В 1905 году вышел сборник его статей, посвященный проблемам культуры будущего. Основная идея «выработка» самостоятельной пролетарской культуры – сообразно особенностям «пролетариата как класса»⁹.

Мечтами о преобразовании мира наполнена литература, поэзия серебряного века. Е. Честняков, сочиняя свою универсальную культуру, преобразующую духовную суть жителей сел и деревень, не был в стороне от идейных поисков лучших людей предреволюционной России. Именно в начале XX века проблема «Искусство и жизнь» становилась одной из самых обсуждаемых в обществе. «Новое, что пленяет нас в символизме – есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразия культур: мы нынче как бы переживаем все прошлое: Индия,

⁸ Богданов А. А. Новый мир. Спб., 1905; Аничков Е. В. Искусство и социалистический строй. Спб., 1906. С. 117.

⁹ Там же.

Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье,— оживают, проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма»¹⁰. Все творчество Е. Честнякова, основанное на русском фольклоре литературном и изобразительном вполне укладывается в эту формулу: «новизна в обилии старого».

«Искусство и жизнь», «искусство и революция» – эти темы активно обсуждались в среде творческой интеллигенции и столичного студенчества¹¹. Е. Честняков, находившийся в 1905 году в Петербурге среди учащихся тенишевских курсов, не мог быть в стороне от этих дискуссий. Как выходец из глубин крестьянства, основного класса России, он естественно не мог отделить крестьянский мир от культуры, и потому его проект социального служения искусства в деле преобразования народа получил определение Универсальной культуры.

Идея универсальной культуры, если рассматривать ее только в контексте творчества Е. Честнякова, выдвигает его в число истинных новаторов, прозревавших новые пути социального служения искусства. К сожалению, творческие поиски и свершения Е. Честнякова рассматриваются искусствоведами вне времени и отдаются пространству деревни Шаблово. Но формирование его как художника и его мировоззрение складывалось в среде молодых художников, среди сложной обстановки художественных исканий в столице. Он пытался охватить все виды искусства и воспользоваться возможностями столицы, посещая выставки, вслушиваясь в споры и дискуссии своих однокурсников, более осведомленных в новейших течениях общественной мысли. В одном из писем он пишет, что хотел бы ознакомиться с музыкой, архитектурой, машиностроением, агрономией, астрономией, астрологией и оккультными науками, языковедением, кинематографом, театром и др. Это говорит о жадности к знанию и пониманию того, что художник не может ограничиваться лишь знанием своего ремесла. О многом он узнавал из общения с сокурсниками и преподавателями тенишевских курсов. Именно там впервые для него прозвучало понятие символизм.

Его сокурсник по тенишевским курсам И. Билибин был увлечен поэзией Ивана Ивановича Коневского (Ореус) (1877–1901) – зачинателя символизма, представителя «поэзии мысли». Первая публикация стихов И. Коневского была в 1900 г.; посмертно в 1904. Братья Нарбут Григорий (художник) и Владимир (поэт) жили у Билибина. Не отсюда ли знакомство и увлечение Е. Честнякова поэзией В. И. Нарбута, которое он сохранил на всю жизнь.

Увлечение символизмом могло войти в его творчество через поэзию или поэзия символистов пробудила в нем поэта.

В 1913 году шли диспуты о футуризме. Было издано 40 сборников стихов, вышел первый номер журнала «Футурист». Это было злостью дня. Только глухой мог не слышать прожекты на будущее, цель и роль искусства

¹⁰ Белый А. Символизм. М., 1910. С. 50.

¹¹ Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994. С. 329.

в нем. Идея «всеединства», мировой гармонии природы, универсального мировоззрения, искания идеального мира, витавшие в русском обществе начала XX века, стали основой Универсальной культуры Е. Честнякова.

Художник, создавая свою Универсальную культуру, особое место в ней отводил музыке, пению и представлениям, площадным действиям, в которых зрители и исполнители в любой момент могут поменяться местами. Да и его представления не что иное, как площадной театр, (театр массовых зрелищ). Город «Кордон» это и театр одного актера и кукольный театр, только вместо марионеток «глинянки», но принцип действия аналогичен, их передвигает по столу кукловод и он же произносит текст, каждый раз импровизируя в соответствии с аудиторией и возможностью включить дей-тей в Игру – представление¹².

В картине «Коляда» Е. Честняков запечатлел эпизод из своей работы с детьми по программе Универсальной культуры, когда дети, в театральном действии представляя обряд, познают культуру народа, а художник в дополнение, через символику, знакомит их с идеей Семьи как основной ценности Жизни.

Подлинный художник всегда сложен. Он синтезирует проблемы времени и воплощает время. Потому людям из другого времени с их опытом и знанием будущего не всегда удастся настроиться на их волну. Настоящий художник – всегда тайна, загадка, которая влечет, разгадать которую стремятся многие, но она остается с ним навсегда. Уже одно то, что истинный художник побуждает к мысли, к сотворчеству, отличает его от ремесленников, и определяет его место в национальной культуре.

Картина «Коляда», как всегда у Е. Честнякова, не подписана и не датирована, поэтому вопросы эволюции стиля автор рассматривает в отдельной статье, анализируя особенности почерка значительной части творческого наследия.

¹² Город Кордон сказочный город в «сочинюшках» Е. Честнякова. Дома и фигурки жителей Кордона он лепил из глины, обжигал и раскрашивал. В его мастерской («шалашке») Кордон стоял на большом столе накрытым тканью. Разыгрывая представления, Е. Честняков передвигал фигурки и озвучивал монологи. В творчестве Е. Честнякова картины четко делятся на две группы. В одних он обращается к обычаям, обрядам своей стороны, в других к сказочным сюжетам: причем все сказки авторские, а их действие разворачивается в привычном мире деревни Шаблово и ее округи. И в обе группы произведений входят театральное действо, представления, фестивали, которые организовывал художник с шаболовскими детьми. В картине «Крестьянская свадьба» обряд тоже разыгран сценически. Потому среди встречающих молодых только дети, а в руках у них тоже склеенные из бумаги цветы и подсолнух – символ плодородия

ЕФИМ ЧЕСТНЯКОВ – ИЛЛЮСТРАТОР И АВТОР СКАЗОК

Сборник сказок «Чудесное яблоко. Иванушко. Сергиюшко» – единственное прижизненное издание сочинений и рисунков Е. Честнякова¹. Иллюстрации к этим сказкам еще не становились предметом искусствоведческого анализа, хотя для понимания творчества художника они имеют особое значение. Сборник вышел в петербургском издательстве «Медвежонок» в 1914 году. Обычно Е.Честняков свои произведения не подписывал и не датировал. Поэтому так сложно исследователям разбираться в его наследи, выстраивая картину эволюции его стиля.

Рассмотрим внимательно каждый рисунок, иллюстрирующий этот сборник. Каждую сказку открывает большая рисованная буква, сопровождаемая картинкой-заставкой. Затем следуют 3–4 страничных рисунка, а завершает небольшая картинка-концовка. Этот прием идет еще от рукописной книги.

Первая картинка-иллюстрация к «Чудесному яблоку» знакомит нас с главным героем – дедом. Он колет дрова в лесу, заготавливая их на зиму. Из своего дупла за ним наблюдает сова, а рядом с ней присел на ветку тетерев и что-то ей говорит.

Дед, похоже, настолько поглощен делом, что ничего вокруг не замечает. Вдруг глянул вверх и... О! Чудо! На дереве прямо перед ним висит одно огромное яблоко. Такой величины, что руками не обхватить и домой не унести.

Пошел домой. Запряг лошадь, подъехал под самую яблоню так, чтобы яблоко само упало в телегу. Это уже вторая картинка. Лошаденка даже напряглась в ожидании особо тяжелой поклажи. И верно, не удалось ей сдвинуть с места телегу. А тетерев подсказал деду: «Впрягайтесь все до выгребка». И только когда пришли все, даже нянька с младенцем, тогда и покатила телега. Вот всю эту семейную упряжку и видим на следующей картинке. Тетерев на каждой картинке менял позу и даже развернулся в ту же сторону, куда повезли яблоко.

Наконец, картина встречи яблока. Вся деревня сбегалась, глядят на такое диво, удивляются. Больше всех радости у детей, они поднимают руки, словно примеривая, можно ли обхватить чудо-плод, указывают пальцами и даже в изумлении сосут палец. На лицо все проявления детских эмоций. А мужики и парни стоят сзади, даже такое чудо не лишает их степенности. Замыкает панораму ряд изб с самцовыми кровлями и дымоволоками. Курные избы. Не богата та деревенька. Концовка подтверждает это, изображая фантастическое жилище, детскую шалашку в стоге сена. Есть дверца и приступок перед ней, рядом даже стоит скамеечка, явно сделанная из пластушины ели, так что сучки стали ее ножками.

¹ Ефим Честняков. Новые открытия советских реставраторов. М., 1985. Приложение.



Е. В. Честняков
Иллюстрации к сказке «Чудесное яблоко»

Следующая сказка «Иванушко» тоже начинается с буквицы. Незатейливый пейзаж с избышкой, у которой ограда из жердей, а на лужайке разбитая крынка, да башмак, так вот обозначено место действия сказки.

В этой сказке иллюстрации уже не во всю страницу, а занимают только треть листа и расположены в середине его. Текст набран сверху и внизу под картинкой.

На первой картинке на крыльчке сидит Иванушко, подвернув под себя ногу и поставив на колено локоток руки, ладошка которой подпирает подбородок. Вся поза свидетельствует, как ему одиноко и скучно. Дверь в избу приоткрыта, но взрослых нет ни в доме, ни во дворе. К стене у входа во двор приставлены санки-дровеньки, с зимы тут стоят или их к зиме готовят. «Готовь летом сани, а зимой телегу» – так наставляет пословица. За избой виден овин, рядом погребок. Все деревянное, рубленое. Замыкают двор два высоких стожка сена. Значит, сенокос уже прошел и народ весь на жатве. Перед домом только гуляют петушок и две курицы. Видно, что петух кукарекает, курочка что-то на земле углядела и сейчас клюет, а другая глядит на порхающую над ней бабочку. И во всем такая тишина, что слышно как над лесом летят клином гуси. Услыхал Иванушко их курлыкание и попросил их показать ему, где они живут.

Гуси просьбу выполнили. И вот уже Иванушка сидит на спине между крыльев большого гуся, ветер треплет на голове волосы, рядом клубятся облачка. Открывается перед ним огромный простор: леса, луга, поля, речки и деревни. Гусь, который несет мальчика, летит медленнее остальных. Художник изобразил стаю так, как видел бы ее Иванушко, то есть сзади распахнутые крылья, вытянутые шеи, каждое перышко можно пересчитать, лапы. А деревня внизу такая маленькая, только так с высоты и видится.

Третий сюжет. Прилетели на озеро. Сидит Иванушко на высокой кочке, яголки ест, а рядом гнездо с яичками. Вокруг гуси плавают, тонконогие кулики на мелководье кормятся. Картинку можно долго рассматривать. У каждой птицы свой характер, своя повадка.

Еще один рисунок и тут уже не реальные птички, а сказочный птичий народ. Все разряженные в разных сарафанах с фартуками, в рубашках с жилетками и на головах картузы да шляпы, а у старушек гусынь платочки под подбородком завязаны. Окружили Иванушка красавицы девицы-лебедицы, и гуляет он с ними по садам и цветочкам, так что и про дом забыл. А когда вспомнил, запросился домой.

Гуси понесли его, а по пути для ночлега решили побывать у дедушки-медведишки. И тот, как радушный хозяин, всех принял, напоил, накормил. На рисунке за столом сидят дедушко-медведишко, Иванушко да гуси. В избу вошла медведица. Только из лесу пришла с ягодами. Она, как деревенская бабушка,

в сарафане с передником, на голове платок, на ногах лапти, а за спиной берестяной кузов, в руках лукошко. Медведушко тоже по-мужски одет в рубаху с опояской, порты под онучи завернуты, а на ногах лапти. Все в этом птичьем и лесном житье, как у людей. И одеждой они на своих, на деревенских похожи, и гостеприимство настоящее, как у людей.

А концовка тоже на что-то намекает. За углом избы стоит вверх дном разбитый горшок, да валяется бутылка. Все съели, выпили и пустую и битую посуду на задворки выкинули. Что людям не гоже, может другим сгодится. Посуду с любопытством обследуют пчелы, не пригодится ли для жилья. Любознательность присуща всему живому, может быть, это хотел сказать такой картинкой автор.

И последняя сказка «Сергиюшко». Буквица «Ж» составлена из жердочек, и за ней близ елового леса стоит рубленый овин. Четыре страничных картинки, заключены в контур-рамку, лишь буквица и концовка открыты.

Первая же картинка помещает мальчика в сказочный лес. Крошечная рубленая избушка-зимница с низенькой дверью и круглой отдушиной на фронте словно спряталась под шляпкой огромного гриба, и подпирает ее огромная шишка еловая. А на крыше пристроились небольшие груздочки, и у угла вырос крепкий боровичок. На сучке старого дерева сидит сова и, словно прислушиваясь, глядит темными глазами на мальчика. Перед избушкой два пенька, да разбросаны колотые дровишки. А за избушкой, закрывая небо, растут крупные ягоды клюквы. Сергиюшко озадаченно смотрит на эти чудеса, по привычке поднес палец ко рту, а в левой руке держит лукошко с ягодами.

На второй картинке изображена изба изнутри. Прямо от входа на высоком рубленом опечке стоит большая глинобитная печь. У чела ее стоят кочерга, ухваты и помело, а на залавке оплетенный берестой глиняный горшок, деревянный ковш и ложка. На стене небольшая полочка с мисками. На полу стоит кадка и ушат, лукошко и скамейка. Здесь все достоверно, каждая деталь в обстановке избы. Настоящая энциклопедия местного быта².

Мальчик как стоял перед избушкой, точно так же и в избе стоит с лукошком, от неожиданности и изумления покусывая ноготок. Перед ним стоит дед, ростом маленький, с него будет, а борода почти до полу. Он явно что-то выговаривает незваному гостю. Отчитывает его за самовольство, за без спроса съеденные печеные лук да галанку.

На следующей картинке мальчик собирает ягоды в большую коробицу. Дед за ним наблюдает, сидя на скамеечке. А чтобы зря время не терять, лапоть плетет.

² Плотницкое ремесло самое уважаемое в лесном краю, а рубленые топором без гвоздя избы, где все на врубах, настолько совершенны, что на века их конструкция оставались неизменной.

На них смотрит с еловой ветки большая птица. Из сказочного антуража здесь лишь шишка, размером с избушку да такой же громадный гриб рядом с ней.

На последней картинке у той же избушки, у порога стоят дед с корбицей ягод и Сергиюшко, прижимая обеими руками к груди огромную ягоду, а его лукошечко стоит на пенечке. Очевидно, дед дает наказ мальчику семена собрать и потом посадить, чтобы еще такие ягоды выросли.

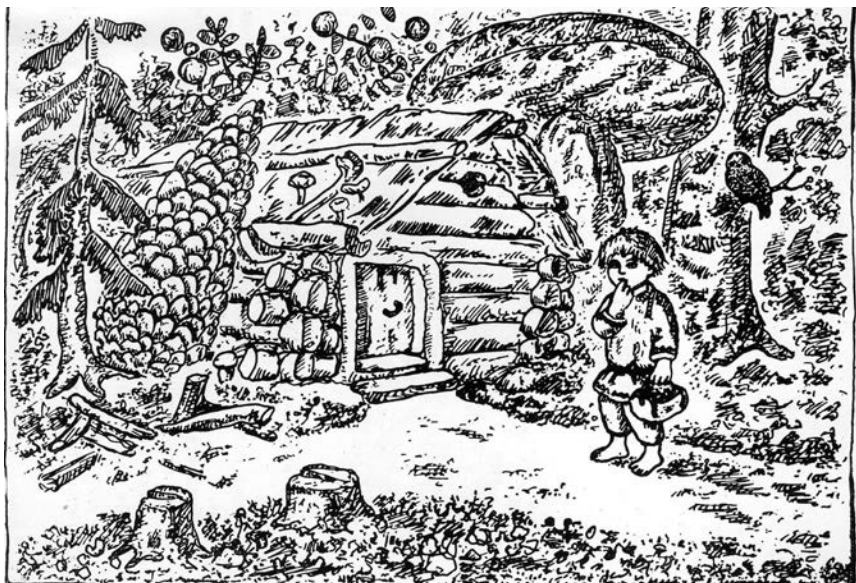
На концовке двое мальчишек сидят на толстом сучке березы, играют на свистулке и свирельке, а под ними на другом сучке сидит большая сова, а птичий домик-дуплянка, наверное, этими мальчиками сделан.

В нашем понимании сказка должна быть в «некотором царстве». Поэтому лес в «Чудесном яблоке» необычен, в нем живет гигантский тетерев, который говорит и сова размером с младенца. Все это должно убедить нас в сказочности происходящего. В сказках и картинах Е.Честнякова лес, его дары и обитатели: тетерев, сова, гуси, грибы, ягода, яблоко – занимают особое место. Все преувеличенное в размерах, все чудесное.

Грибы появляются почти во всех картинах, они прорастают в самых неожиданных местах, вырастают до гигантских размеров, вылезают из-под фундаментов башни, близ избушки поднимают свои шляпки вровень с крышей. Они одушевлены и не просто прорастают. Какой-то особой силой наделяет их художник! Что они символизируют? Неприхотливость к условиям жизни? Растут везде, где есть земля, да влага, щедро одаривают всех, кто нуждается, для кого гриб несет спасение от голода. Он растет, не требуя ухода и заботы. Даже в картине «Город Всеобщего благоденствия» для грибов нашлось место. Они устроились на крышах, в руке у старушки гриб, как цветок, наверное, и в лукошке у нее тоже грибы³.

Иванушко, Сергиюшко герои разных сказок, но похожи как братья. Это деревенские ребята, еще не включенные в повседневные заботы семьи, для которых мир вокруг дома предстает полным удивительных загадок и открытий. Они с любопытством вглядываются в него, и потому Иванушке хочется посмотреть, где живут гуси-лебеди, а Сергиюшко заманили в глушь лесную крупные ягоды. И оказывается, что живут в ней не только птицы да звери, но и старичок-лесовичок – строгий, но справедливый. Все, с кем встречаются эти дети, щедро делятся с ними добром. Так же и взрослые легко входят в мир детской фантазии, верят в чудо.

³ Для жителей Кологрива грибы были большим подспорьем. Может быть поэтому такое внимание проявляет Е.Честняков к этому дару местных лесов. Здесь все собирали грибы, умели их сушить и с выгодой продавали скупщикам. Одним из главных скупщиков был старообрядец Папулин – держатель скита в г. Судиславле, коллекционер древней иконы.



Е. В. Честняков
Иллюстрация к сказке «Сергиюшко»

Рисунки все исполнены в одной манере. Фигуры главных персонажей прорисованы по контуру скупно, но в деталях точно. Их жесты, движения соответствуют характеру действия, с достоверностью передают эмоции.

Короткие, мелкие штрихи намечают объем, складки одежды, заполняют землю поросшую мелкотравьем. Как в лубочной картинке все пространство листа заполнено, это диктовалось особенностью клише для плоской печати. В трех иллюстрациях к сказке «Иванушко» Е. Честняков этим мелким заполнением картинки по периметру сумел избежать необходимой контурной рамки, что сделало рисунок более воздушным и вписанным в лист и разворот страниц. Эти три рисунка, видимо, он сделал последними, когда усвоил особенности требований издателей к технике рисунка.

Таким образом, ко времени издания сказок у Е. Честнякова уже сложился свой стиль в рисунке и живописи. Характер образов приобрел устойчивость, а типаж – это обобщенный портрет его земляков.

Изображения на обложке по графике аналогичны остальным рисункам в тексте, но подцвечены оранжевым и зеленоватым цветом, и это цветение напоминает прием раскрашивания пятном лубочных картинок. В собрании музея-заповедника есть те же иллюстрации с цветной раскраской. Очевидно, художник надеялся, что все иллюстрации будут цветными. О связи творческой манеры Е. Честнякова со стилем народных картинок мы будем говорить отдельно.

Сейчас рассмотрим, что за сюжет вынес художник на обложку. Это изображение меня очень озадачило. Почему сзади мальчика, сидящего на игрушечном коне, такая странная архитектура? Сказки по содержанию деревенские, в иллюстрациях деревенские реалии, и вдруг колонны, подпирающие мощную, но треснувшую балку. При этом все колонны разные. Большая дорическая колонна поддерживает тяжелую балку. Они явно соответствуют друг другу, подчеркивая силу, мощь и торжество стиля. Но все это в прошлом, балка треснула, мощная колонна, изъедена временем. Взамен рухнувших колонн, под балку подставили тоненькие, разномастные колонки, покривившиеся, пошатнувшиеся, без базы, но с затейливыми капителями. Почему-то под капитель последней колонки подведена, похожая на ухват, деревянная подпорка, а в основании ее виден овальный провал, выложенный кирпичом, как склеп. В ряду колонн фасада оказался высокий пенек. Он не достаёт до балки, и на нем угнездилась птица. Что он символизирует? Что же не доросло до нужной высоты, сломалось и оказалось пригодным только для отдыха птицы, и она с изумлением смотрит на всю эту фантазмагорию.

На балке, как петроглифы, изображены разные рисунки: личина, чаша, птичка с острым клювом, бегущая собака и рогатая животиная и все завершает круг с дыркой.

Над балкой, по сторонам от названия книжки, улыбается, лучится лик солнца в свете дня, а с другой стороны бледная Луна на звездном небосводе. Это самый понятный символ дня и ночи, неизменности их чередования, тогда как ничто не вечно.

Но что за ребус все остальное? Что за криптограмма из бегущих фигурок на балке? Что это за разруха так источила камень? Что заставило собрать разные колонки и подпереть ими разваливающуюся балку? Путаясь в этом изобразительном ребусе, понимаешь, что рассчитан он не на ребенка, а на взрослых, которым придется читать детям эти сказки. Как же понять сложную символику этого загадочного рисунка.

Ясно одно, что сидящий на деревянной лошадке мальчик, такой нарядный, в красных сафьяновых сапожках, как Иван-царевич, выезжает из этого разрушенного, едва держащегося на подпорках фасада. Остальное надо расшифровывать как символы, аллегории, метафоры. Все, как в сказке, полно намеков и иносказаний.

В 1913 году отшумело пышное празднование трехсотлетия правления Дома Романовых. Торжественно, помпезно, с выездом на историческую родину, в Кострому. Стиль ампир в архитектуре был олицетворением силы и мощи Российской империи. В первой трети XIX века он триумфально прошеествовал по всем городам России, как символ победы русского народа в войне с французами в 1812–1814 годах.

К юбилею Дома Романовых империя изрядно утратила свою прочность, проиграла в Русско-японской войне, трон зашатался под ударами революционных выступлений 1905 года. Так что, глядя на эту картину, невольно возникает аналогия с положением дел в Российской империи. Треснувшую стантовую балку монархии подпирают разномастные колонки, стиливые признаки которых далеки от определенности. Что символизирует сломанный пенек, оказавшийся непригодным как опора для балки?

Попробуем расшифровать рисунки на балке. Если личина символ человека вообще, а чаша – это судьба, то птица, собака, и животное, может быть, олицетворяют три типа судьбы. Точка в круге, это итог: летай, рыскай, как собака, или бегай, как лось, но в конце пустота.

Картинка свидетельствует, что не так прост был наш художник, как привыкли его представлять. Он умел видеть больше других в событиях своего времени. Не случайным было его участие в событиях кровавого воскресения 1905 года. Он попал «под раздачу», получил травму и долго болел в Петербурге. Вернулся в родное Шаблово и оказался под надзором полиции. Не мог найти себе работу учителя⁴.

Мотивы с обложки еще не раз встретятся в разных картинах художника, но в таком контексте они уже не повторятся⁵. Акварель «Сказочный мотив» почти полностью вошла в картину «Город Всеобщего Благоденствия» и считается эскизом к ней.

По мотивам сказки «Чудесное яблоко» художник написал маслом картину⁶. Это единственное живописное полотно, дата создания которого устанавливается по иллюстрации к сказке. Но не факт, что картина была написана в то же время. Практически она почти полностью повторяет иллюстрацию, в которой все семейство впряглось в телегу, и везет яблоко домой. Изменения незначительны: деревья по фону слегка изменились, да дрова уже поколоты и уложены в поленицу. На переднем плане пенечки разных размеров и разбросанные бревнышки соединяют их. Это не случайно, художнику важно заставить зрителя обратить на них внимание. Оказывается, вся кавалькада должна проехать, как через ворота, между двух пеньков. У самого толстого пня художник изобразил свежие побеги, то есть на смену уходящему растет новое.

Яблоко настолько тяжелое, что все наклонились вперед и с напряжением тянут воз. Стоит разобраться в том, кто тянет этот воз. Впереди девочка и мальчик, за ними мать с отцом и в третьем ряду дед с бабкой – семья из трех поколений. Две троицы мужская и женская. Сзади тоже троица – девочка-

⁴ Серов И. А. Не признан при жизни. Кострома, 2003.

⁵ Сказочный мотив. Б., акв. 26х42. КП-2602.

⁶ Чудесное яблоко. Х., м. 95х179. КМЗ / КХМ КП-7142.

подросток с малышом на руках и босоногий мальчик. Впрочем, босые ноги у всех детей («босоногое детство»), лапти на ногах только у отца с матерью и деда с бабкой⁷. Это еще один из аргументов в ряду тех, что свидетельствуют о стремлении быть достоверным в деталях местного быта.

Этот мотив троичности продолжают деревья: береза молодая, старое дерево с развилкой и яблоня. Тетерев один, сова одна, яблоко одно, но они все меж собой связаны чудом явления сказочного плода. Все делится или объединяется в троицы. Как мы уже видели по обложке книжки сказок, художник склонен к символизму, сопоставления обыденных вещей у него всегда имеют какой-то подтекст.

Например: деревья: молодое, зрелое и ветхое. Стройная березка – сама молодость, на развилке зрелого дуба сидит тетерев. В ветхом стволе старого дерева дупло совы. Умирая, дерево дало приют птице. Срубленные деревья умерли, но дадут тепло, согреют зимой деревенскую избу.

Созревшее яблоко дарит свой сок и сладость всем: взрослым, детям, старикам. Крестьянская философия – никого не обделить, чтобы всем досталось хоть по кусочку. То, что впереди девчушка, это выражение того, что женщины несут в себе будущее, а к тому же в реалиях местной жизни они хранительницы рода, они всегда наравне со всеми во всех делах.

Дерево с яблоками. В нем угадывается связь с ДРЕВОМ ПОЗНАНИЯ. У старообрядцев яблоко символизирует плод добрых дел. Е. Честняков много лет дружил со старообрядцем П. Я. Серовым⁸. Поэтому нет сомнения, что символика старообрядческих лубков ему была известна⁹.

Чудесное яблоко само выросло. Надо было только его домой привезти. Природа оказалась необычайно щедра к крестьянину. Лес дал ему возможность заготовить дрова, чтобы тепло было в избе, и одарил еще чудо-яблоком. Все семейство участвовало в перевозке огромного плода, сами вволю наелись и поделились с соседями.

Так же герой сказки «Сергиюшко» всех угостил ягодой. Как наказывал дед, собрал и посадил семечки и «весь народ стал садить от этих семян». Каждый мог вырастить сергиевы ягоды, но никто не позаботился сохранить семена про запас, на случай неурожая или иной беды. Беда и пришла. Мороз, засуха и небрежность («в худой огород зашли коровы да овцы и все вытоптали») – и пропала чудо-ягода. И получается, что сказка не о старике, что расплатился за труд мальчика чудо-ягодой, и не о щедрости Сергиюшки,

⁷ В иллюстрации к сказке у няньки на ногах берестяные ступни, но в картине она уже босая. Думается неслучайно, она ведь тоже ребенок и по привычке в летнюю пору ходит босой.

⁸ Серов Петр Яковлевич (1863–1946). Потомственный ювелир, владелец медно-литейной мастерской в с. Красное на Волге. В 1894 году познакомился с Е. Честняковым, когда тот преподавал в школе с. Здемирово. Старообрядец.

⁹ Иткина Р. И. Русский рисованный лубок. М., 1992.

а о беззаботности всех, кому добро легко досталось, и потому к нему такое небрежение. Сергиюшка еще мал, чтобы о запасе думать, но то, что среди взрослых никто не подумал сохранить семена, заставляет думать об их отношении к жизни, когда вся надежда на «авось».

Делиться готовым хорошо, но еще лучше быть предусмотрительным, запасливым, чтобы не потерять то, что подарила природа. Кстати, не позаботились и о той яблоне, что одарила всех чудесным яблоком. И как же чудо, что рядом с деревней, у всех на виду родилось на яблоне одно огромное яблоко, открылось только одному крестьянину. В сказках Честнякова, как в классическом русском фольклоре золотая рыбка или щука исполняет все желания не самому умному или трудолюбивому. Всего-то и надо счастье за хвост ухватить. И никакого каждодневного труда с утра до ночи, чтобы хлеб вырастить, чтобы скотинка была накормлена и обихожена.

Так что же это за народ, что жаждет сытости и довольства без особых усилий и трудов, чтобы всем от яблока досталось и яблоки сами росли, чтобы ягоду всем дарили. Но никто не старается сохранить этот дар, чтобы детям, внукам его донести.

Старик, в избушке которого похозяничал Сергиюшка, справедливо потребовал от него отработать за съеденные им лук да голландку. За собранное Сергиюшкой лукошко ягод он расплатился щедро, явно с расчетом, на будущую память о нем.

Может быть, уже в этих сказках Е. Честняков думал о семенах, что способен посеять в душах детей, и о том, прорастут ли они, будут ли переданы по наследству. Семена его творческого наследия проросли, только через много лет и благодаря тому, что попали в бережливые руки.

В конце XIX – начале XX века в искусстве значительное место занимал символизм. В годы пребывания Е. Честнякова в Петербурге на многочисленных выставках можно было видеть работы европейских мэтров символизма. Он понял, что художественный образ должен быть не только достоверным, похожим на прототип, но гораздо важнее его смысловая нагрузка, он должен быть символом определенного понятия, идеи. В народной сказке все герои олицетворяют Добро или Зло.

Сказка прочно вошла в профессиональное искусство XIX века, стала жанром, которому отдали дань самые гениальные мастера. В литературе – А. С. Пушкин, М. Е. Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой, А. Н. Островский; в музыке – М. П. Мусоргский, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков; в живописи – В. М. Васнецов, И. Я. Билибин, М. А. Врубель. В Европе Метерлинк, Г. Х. Андерсен, братья Гримм, Ш. Перро. Научные экспедиции ездили по Северу, в Костромской губернии фольклор собирали члены КНО (Костромского научного общества по изучению местного края), издавались

сборники, сказок, былин, перед зрителями в столичных концертах выступали народные сказители, возрождали искусство игры на гусях, балалайке.

Появились первые коллекции произведений народного искусства. Княгиня К. Тенишева собрала исключительную по богатству и разнообразию коллекцию народных вышивок, кружева и одежды. В своем смоленском имении Талашкино открыла школу художественных ремесел для крестьянских детей и в Смоленске музей народного искусства. Под Москвой в Абрамцеве, в имении С. Мамонтова, тоже была организована школа ремесел, в деятельности которой деятельное участие принимали профессиональные художники. При явном приоритете живописи в этих мастерских воплощалась в жизнь идея универсального художника. Прикладное искусство, наконец, приобретает значимость наравне с другими видами искусства. М. Врубель олицетворяет новый тип художника: живописец, монументалист, скульптор, автор театральных костюмов и оформления опер, керамического камина и росписей балалаек. Из этого содружества художников и композиторов родилась частная опера С. Мамонтова, в которой такое деятельное участие принимали все лучшие живописцы Москвы, открывшие новую страницу в сценическом искусстве. Театр как синтетическое искусство вобрал в себя литературу, музыку, живопись. В репертуар вошли национальные темы история и сказка, а вместе с ними и национальный колорит: этнография и народное искусство, стихия орнамента. Е. Честняков, находясь в Петербурге, общаясь с соучениками на Тенишевских курсах и со студентами Академии художеств, посещая выставки так занимавшего художественную среду столицы объединения «Мир искусства» не мог быть в стороне от такой насыщенной идеями художественной жизни. На этой почве и родилась идея воплощения Универсальной культуры через участие детей в творчестве, вовлечении каждого в сценическое действие.

В это время обращение Е. Честнякова к сказке выглядит естественно и закономерно. Его сказки не являются обработкой фольклора. Выросший среди сказок, как главного литературного жанра, Е. Честняков генетически владел его формой. Он рано начал участвовать в сотворчестве сказки, сочинял продолжения и варианты известных сюжетов еще тогда, когда не мог их записать и для памяти делал только ему понятные рисунки о своем сюжете¹⁰. Его «Чудесное яблоко» напоминает сказку о репке. Только в той сказке даже самый малый труд в совместном действии дает результат, а у Честнякова важно, чтобы помощь была всех членов семьи до самого малого, тогда и вознаграждение получают все и еще не забывают делиться с соседями. Напомню, что яблоко – это символ, это плод добрых дел, а они всегда отзываются в сердцах людей.

¹⁰ Кузьмин Лев. Чудесное яблоко. М., 1981.

Сказка, наиболее доступная детскому восприятию форма СЛОВА, возбуждая фантазию, она позволяет за единичным фактом увидеть связи со всем миром, со всеми людьми, ненавязчиво формируя в сознании ребенка, понимание того, что не может быть счастья в ОДИНОЧКУ.

Его глиняные игрушки, «глинянки» не являлись ли для ребят формой предметного действия? Слепил из глины, благо ее везде много, любые фигурки и сочиняй любое действие, твори свою сказочную страну, делись выдумками-фантазиями со своими сверстниками.

Современные врачи психологи на основании опытов пришли к пониманию того, что занятие лепкой, пластика – это мощный развивающий, стимул для детской души. Именно для души, хотя это занятие так же развивает руку, пространственное видение. Ребенок мысленно оживляет свои создания. Выстраивает с ними долгосрочное общение. «Фантазии не бывает только у тупиц», – говорит знаменитый Карлсон. А у Честнякова «Когда фантазия сказку рисует, это уже действительность... и потом она войдет в обиход жизни... Гляди вперед и покажи свои грезы... по красоте твоих грез ты займешь свое место»¹¹.

Таким образом, обращение Е. Честнякова к сказке, лубку оказалось в русле развития русского и европейского искусства, а вот идея Универсальной культуры, которая в конце XIX века занимала умы философов, писателей и художников и которую пытался воплотить в своей деревне наш земляк, настолько опередила время, что и сегодня остается мечтой.

¹¹ Голушкина Л. «Я давно родился на земле...» // Ефим Честняков. Новые открытия советских реставраторов. М., 1985.

Е. В. ЧЕСТНЯКОВ. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ЖИВОПИСИ

Удача ждала сотрудников Костромского музея изобразительных искусств во время экспедиции по Кологривскому району летом 1968 года. В избах крестьян деревни Шаблово они встретили необычные картины местного художника Ефима Честнякова. Жители деревни делились воспоминаниями о недавно ушедшем в мир иной художнике. Передали музею много его работ: живопись, рисунки, глиняные фигурки и даже сценические костюмы, выполненные самим художником.

Это было эпохальное открытие. В костромской глубинке (около 370 км от Костромы) жил и творил художник со своим миром образов, творческой манерой, своеобразной и яркой. Реставрация картин позволила познакомиться с его творческим наследием столицу, ряд городов России и зарубежья. Начата публикация его литературного наследия¹. В Костромском музее-заповеднике открыта постоянная экспозиция, в Кологривском музее его работы занимают почетное место, а на родине художника в д. Шаблово воссоздана изба-мастерская. Имя Е. Честнякова обросло клубком воспоминаний, рассказов, превративших его в мифологический персонаж местных сказаний.

Журналисты и искусствоведы больше всего писали о жизни мастера, о его подвижническом служении идее создания могучей Универсальной культуры, о формировании на ее основе творческой личности в каждом ребенке. Это его идея, идеал, к воплощению которого в жизнь он стремился. В результате сложился образ «художника сказочных чудес», который в деревенской глуши вопреки обстоятельствам жизни находил время и силы писать картины, сказки, стихи, устраивать представления, фестивали.

Образ Е. Честнякова сродни рождественскому Деду Морозу. В последние годы появились публикации, в которых показаны реальные обстоятельства жизни художника, суровая правда его бытия².

Чтобы в полной мере понять творения художника, надо знать его судьбу. Умолчания же создавали благостную картину бытия и творческого горения автора в обстановке полного принятия его окружающей средой. На деле же судьба художника трагична. Он и его родные испытали несправедливости и беды, которыми так богата история советской державы. И это обстоятельство не могло не отложить свой след в его творчестве.

Эйфория открытия проходит, приходит время осмысления, более взвешенных и углубленных оценок. Для этого требуется анализ творческого наследия,

¹ Ефим Честняков. Поэзия. М., 1999. Е. В. Честняков. Русь, уходящая в небо. авт.-сост. Т. П. Сухарева. Кострома, 2011.

² Серов И. А. Честно о Честнякове. Кострома, 2002; Не признан при жизни. Кострома, 2003

особенностей стиля и манеры письма. Необходимо уяснить влияние времени, окружения на выбор тем, сюжетов, образов, сложение собственного, узнаваемого почерка. Наконец, определить место и роль его творчества в художественной культуре края или страны. Для чего? Чтобы ясно видеть достоинства и недостатки, чтобы знать какие традиции продолжает или отвергает художник, в чем опережает время или твердо держится принятого всеми стиля, имеет учеников, последователей или остается одиноким островком в своем времени. История искусства знает множество примеров, когда современники высоко ценили того или иного художника, но потом о нем прочно забывали, происходила переоценка во времени и, напротив, незаметный при жизни автор становился объектом пристального внимания знатоков и приобретал широкую известность.

Е. Честняков принадлежит ко второму типу. Его творчество открыли профессионалы, а земляки чудом сохранили то, что можно было открывать.

Основная коллекция работ Е.Честнякова находится в собрании Костромского музея-заповедника. Картины, рисунки, «сочинюшки» и «глинянки» сложный конгломерат творческих устремлений Художника! Мы знаем Честнякова, прежде всего, как художника.

Е. Честняков не ставил подписи, даты на своих картинах, рисунках. Каталог его работ выстраивается не по периодам от ранних произведений к поздним, а весьма хаотично, так как нет опорных произведений, от которых можно выстраивать отсчет.

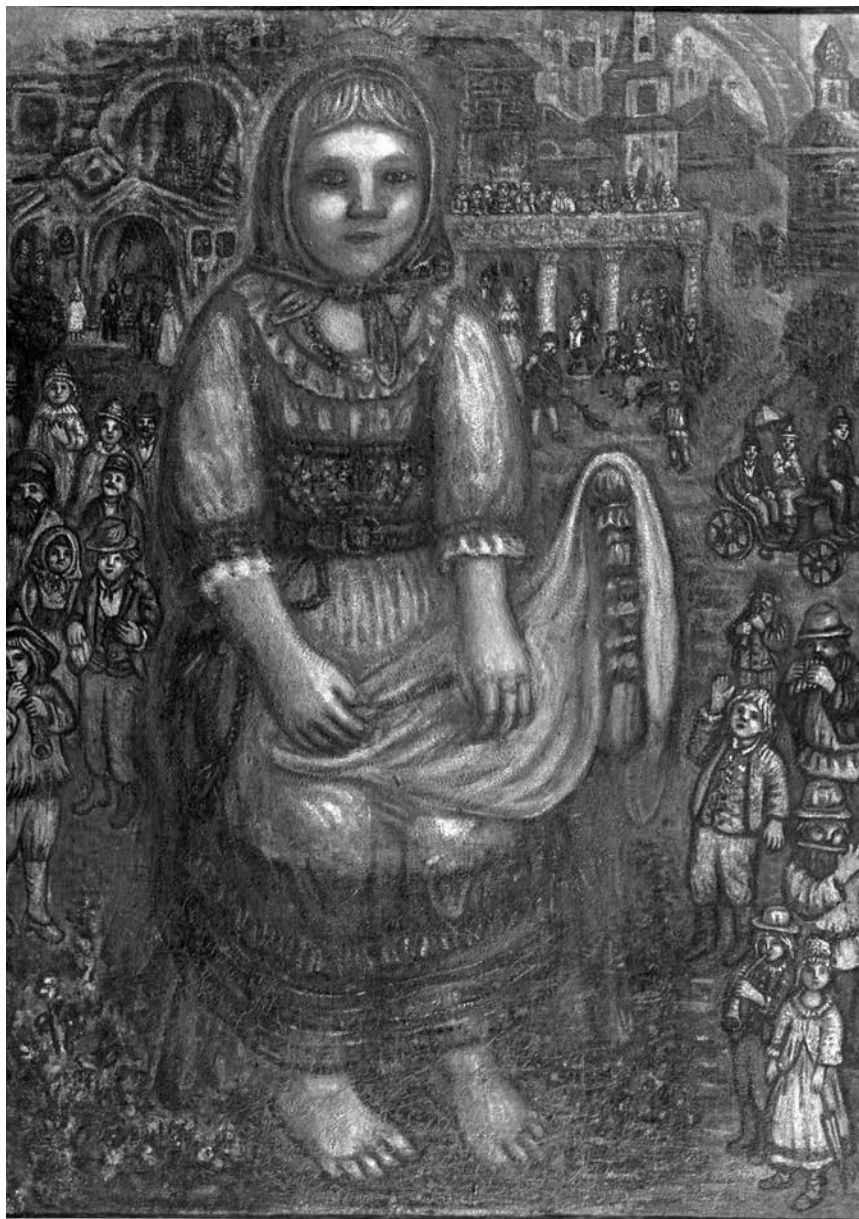
Я сделала попытку найти признаки эволюции стиля в живописи. За точку отсчета мною взяты ученические работы петербургского периода, времени обучения на тенишевских курсах и в классах Академии художеств.

В записных книжках есть несколько рисунков с надписями и датированных. Так мы узнаем имена некоторых моделей: Екатерина Третьякова, фрау Фокерад, Леон Чахров .

Если принять дату на этих рисунках и распространить ее на всю записную книжку, в которой они находятся, то можно с известной долей условности определить какие мотивы, темы, сюжеты и образы разрабатывались им в это время. И опять-таки, такая датировка может указать лишь на первое обращение к данной теме. Многие образы в творчестве Е. Честнякова проживают длинную жизнь, многократно варьируясь, присутствуют в разных сюжетах.

Екатерина Третьякова, 1905 год. Надпись уточняет: «не совсем художник»³. Вероятно, это одна из учениц тенишевской студии. Для нас важна дата, благодаря которой можно с уверенностью сказать, что Честняков еще

³ Екатерина Третьякова. 1905 г. Б., гр., кар. // Диск 2. Е. В. Честняков. Кологрив. Галерея. – Кострома: КМЗ, 2009.



Е. В. Честняков. Белшвейка. Холст, масло
КМЗ КП-3065 Костромской музей-заповедник



Е. В. Честняков. Крестьянские дети. Холст, масло
КМЗ КП- 2479 Костромской музей-заповедник

весьма робко использует контур. Короткий, трепанный штрих абриса лица дает точку отсчета в эволюции стиля.

Просматривая графику Е. Честнякова в собрании музея-заповедника, останавливаешься на серии городских типов. Дамы в модных шляпках и прическах, в ярких платьях. Цвет акварели положен плотным пятном, почти не моделирован. Лицо – чуть подвеченный розовато-палевым цветом рисунок. Ярко-рыжие волосы одной модели невольно вызывают в памяти персонажей Тулуз-Лотрека.

Все это подготовительный материал к сюжету «В кафе». Такая французистость мотива недвусмысленно говорит о внимании художника к публикациям журнала «Мир искусства» и посещении им выставок этого объединения художников, которые привлекали к участию в них зарубежных художников новой волны.

Очень показательна для этого периода работа «У театрального подъезда»⁴. Она не датирована. Кажется, ее исполнял европейский художник,

⁴ У театрального подъезда. Б., тон., акв., 33,5 x 49,5, КП-4592.

очарованный хрупкой красотой женщин с изяществом и грацией движущихся по улицам большого города и застывших перед афишей театра. Яркие, декоративные, плотные цвета одежды, шляпки с широкими полями на пышных волосах, в руках зонтик, как трость – это слагаемые женских образов. Лица выглядят как светлые, бело-розовые пятна, будто художник смотрит на них с расстояния в солнечный день, и яркий свет стирает четкость черт. Однако, это не особенность освещения, а типизация образов. Лица настолько обобщены, что в них стерты черты индивидуальности, они просто люди из городской толпы.

Театральный фасад не зарисовка с натуры, это фантазия автора, сочиненный им храм искусств. Он поднят над площадью на высокий стилобат, как бы оторван от повседневной заземленности жизни. К входу ведет высокая, широкая парадная лестница. Колонны и скульптуры между ними своей торжественной нарядностью выделяют здание из городской архитектуры.

Для передачи объема колонн художник пользуется крупными мазками белильных высветлений. Темный контур скульптур перекрыт белилами и воспринимается как притенение. Складки пышных подолов дамских юбок прорисованы тушью тонким контуром.

В этой весьма реалистичной картинке площади перед театром вдруг появляется самоходная карета, мало похожая на первые автомобили. Эта деталь выводит всю картину из плоскости натуральных зарисовок в мир фантазий о сказке городской жизни, где не только кони катят коляски с пассажирами, но еще существует чудо техники самоходные кареты. Художник еще не раз затем использует этот образ.

В данной акварели появляются и другие герои будущих картин. На огромной афише, текст которой несколько размыт, удалось прочесть: «Трагедии... завтра бенефис Нети съ участиемъ Марка Бесчастного и Греза, Гензель... Нети, Зети и др. жрецы, народ, чернь всех времен и народов... мифические существа всех стихий и жители...». Марк Бесчастный, герой литературных сочинений Е. Честнякова, в данном случае выступает как актер в бенефисе Нети.

Эта акварель, похоже, наиболее раннее произведение, в котором фигурирует портик с колоннами и скульптурой.

В петербургский период творчества городские мотивы Е. Честняков решает как жанровые сценки. В них он наблюдателен к особенностям поведения различных персонажей. Вот по тротуару быстро идет группа весело болтающих девочек⁵. Юноша, пропуская их, прислонился к стене здания. Он прижимает к груди большой альбом и, кажется, не себя ли изобразил художник свидетелем беззаботной стайки девочек? Справа стремительному

⁵ Сцена на городской улице. Б., акв., 13 x 20,3, КП-2815.



Е. В. Честняков. Рисунок из записной книжки
КМЗ КП-8088. Л. 107, об. Костромской музей-заповедник

движению девочек противостоит статичная фигура господина, остановившегося перед входом в кафе. Уверенная столичность, довольство собой, позволяют ему не обращать внимания на проходящих мимо. И этот контраст с робостью и любопытством юноши придает интригу всему сюжету.

Еще одна сценка. Подвыпившие солдаты пляшут в кругу своих⁶. Все в серых форменных гимнастерках с такими же фуражками, на ногах ботинки с обмотками. Серое на сером сливается в серую солдатскую массу. По возрасту это призывники из резерва, мужики из деревни. Их пьянство и пляска от отчаяния. Такую сцену художник мог наблюдать в 1905 или 1914 году у Николаевского вокзала. Сзади видна толпа женщин, провожающих мужей на войну. Акварель выполнена уверенной рукой и напоминает набросок, сделанный с натуры.

В этих, безусловно, удачно схваченных картинках городской жизни есть уменьье, владение материалом, но еще нет индивидуального стиля. Так могли писать многие. Все эти работы позволяют утверждать, что в начальный период творчества Е.Честняков писал как одаренный ученик, в границах принятой стилистики.

В Кологривском музее есть небольшая картина этюдного характера «В шляпной мастерской»⁷. По стилю она очень близка к питерским, но в сюжете

⁶ Солдаты пляшут. Б., акв. // Диск 2. Е. В. Честняков. Кологрив. Галерея. – Кострома: КМЗ, 2009.

⁷ В шляпной мастерской. Б. акв. КМЗ КОК-39599 (ККМ)



Е. В. Честняков. Рисунок из записной книжки
КП-8088. Л. 98. КМЗ

есть то, что заставляет ее отнести ко времени возвращения в Шаблово. По стене у входа развешены шляпы с широкими полями, украшенные лентами, точнее тряпочками разных цветов. А под шляпками видны картины, портреты детские, групповые и одиночные. Это мастерская художника. На полу стоят приставленными лицом к стене картины. Так что это не шляпная мастерская, и шляпки склеены из бумаги, они реквизит для каких-то представлений. У двери стоит плетеная из щепы корзина. Очевидно, в нее будут сложены шляпки и еще какой-то реквизит. Тут же и артисты, две девочки в платочках и девочка-подросток в шляпке, с распущенными волосами, одетая в сценический костюм. Подготовка к представлению и есть примета начала воплощения идеи Универсальной культуры в жизнь.

Стиль письма живописный, но пространство интерьера уплощено, все действие развернуто в границах первого плана.

Похоже, именно в период с 1905 до 1913 года формировался собственный стиль живописных и графических работ Е. Честнякова. Художник дает основание так считать, пересказывая отзыв И. Е. Репина: «Талантливо. Вы идете своей дорогой. Вы уже художник». И настойчивые советы участвовать в выставках, создавать себе имя.

Здесь следует напомнить, что в начале XX века происходила тотальная революция в искусстве. Петербургская художественная жизнь изобиловала выставками разных групп, объединений художников, ниспровергавших традиционный реалистический академизм и шумно декларировавших свои

взгляды, теоретически обосновывая поиски новых способов живописной выразительности.

Это было время гениальных дилетантов. Складывалась новая эстетика, искусство искало формы адекватные новым ритмам жизни. Складывалось новое понимание картины, не как окно в мир, фиксирующей эпизод, событие, а как результат осмысления увиденного.

В этой атмосфере И. Е. Репин стал мишенью для критики как один из столпов академизма и вынужден был резко полемизировать с нападавшими на него авангардистами. Он решительно не принимал новаций, считая их авторов «бездарными хамами или психически больными субъектами... цинически оплевывающими сущность красоты Жизни и природы». В отзыве И. Репина, на который так любят ссылаться, есть элемент иронии, неприятия неопрimitивизма, который декларировали некоторые основоположники русского авангарда, и который он усмотрел в работах Честнякова.

Е. Честняков не умел ориентироваться в этих объединениях и представил свои работы на выставку «Мира искусства». С этим объединением еще во время учебы на тенишевских курсах сотрудничал его однокурсник И. Билибин. Но живопись Е. Честнякова не совпадала с утонченной рафинированностью модерна, на который ориентировалось это объединение и не удивительно, что его работы были отвергнуты.

Зато сказки Е. Честнякова собственного сочинения, с его же рисунками пришлось как раз ко времени⁸. Это было время прозрения, провидчества. Отсюда повышенный интерес к народной культуре, сказке, в которой народ отшлифовал образы-понятия Добра и Зла, как ключевые понятия Жизни.

Именно в этот период родилась новая книга. «Первым художником книги» был признан И. Билибин. Книга конструировалась художником как единый организм, в канву текста органично вплетались иллюстрированные заставки, концовки, страничные иллюстрации. Иногда рукописный или рисованный текст заменял типографский набор. И. Билибин, иллюстрируя сказки, выработал свой стиль, линейное начало в котором близко к гравюру, а изысканность и затейливость орнаментального заполнения эффектна и точна.

Подготавливая свой первый сборник сказок к изданию, Е. Честняков самостоятельно осваивал законы искусства книги. В его иллюстрациях стиль уже сформирован. В эскизах, а сохранились и цветные варианты, нет поиска, то есть в этот приезд в Петербург он привез картины, по стилю напоминающие детские рисунки⁹.

Е. Честняков рано понял, что нельзя писать сказочных героев в той же живописной манере, что и академические художники. Эта система живописи

⁸ Воспроизведение книжки в сб. «Новые открытия советских реставраторов» (М., 1985)

⁹ Цветные иллюстрации к сборнику сказок. 1914. Б., акв., тушь. КП-3682, 3685, 3687.

с ее реальной достоверностью образов вступает в противоречие с миром сказки. Сказка это другое пространство, где не действуют законы сего времени, где не может идти дождь, сыпать снег. Такие случайности не могут влиять на действия героев. Кстати, в русских сказках нет описаний погоды, действие происходит в любое время года «в некотором царстве, некотором государстве», «давным-давно».

В начале XX века почти в каждой избе висели, привезенные с базара лубочные картинки. Чего только в них не было: быль и небылицы, сметливые, хитроумные мужики и наивные красавицы, фантастические звери и небесные светила. Язык лубка был понятен и принимался всеми, начиная от малых детей до проживших жизнь и много повидавших стариков.

Однако лубок был не единственно привычной картинкой в крестьянском быту. Такой же незатейливостью образов отмечены иконы, тот базарный примитив, что возами поставляли на ярмарки иконники из края шуйских богомазов. Не отсюда ли происходит интерес к контуру, энергичной, живой линии в живописи. Кто знает икону-краснушку, того, конечно же, изумлял артистизм, лихость рисунка кистью безвестных иконописцев¹⁰.

Оригинальным приемом живописи Е.Честнякова является черный контур, рисунок кистью. Когда сравниваешь этот контур и графику Честнякова, они оказываются абсолютно идентичными. В его графике тоже нет растушевок, притенений. Особенно в лицах. Они очерчены по овалу и легким контуром обозначены черты лица. И оттого детские лица светлы, нежны, не замутнены мимолетным настроением. Так же и в живописи.

Контур, оказывается, не всегда доминировал, превращая живописную форму в рисунок кистью с расцветкой. Есть ряд произведений, в которых контур тонкий и не черный, а светло-коричневый или даже розовый на лицах детей. В нескольких работах он отсутствует вовсе. И они производят впечатление живописных эскизов. Если принять их за начальные поиски своего стиля, живописной манеры, то эти работы надо отнести к первому периоду. В них и колористические отношения несколько иного плана. Нет еще ясной сюжетной канвы, хотя сказочная основа уже угадывается. То есть это первые шаги на пути обретения своей собственной живописной манеры. («Детские забавы», «Дети», «Топят бани», «Феи», «Посиделки»). Другое дело, что отсутствие датировок не дает возможности уточнить, как долго продолжались эти поиски.

Следующий этап отличается работой тонкой кистью и стремлением не слишком нагружать живопись контурными обводками, поэтому цвет контура

¹⁰ Как выяснилось, краснушки писали и самые знаменитые иконописцы, когда у них не было заказа на многодельную икону. Каждый успевал за неделю, от базарного до базарного дня, вместе со всей семьей написать целый воз дешевых образов, как правило, на один сюжет. Детей рано приучали работать кистью и доверяли красить поля, фон, позем.

варьируется и чаще всего не откровенно черный, а смягчен теплым коричневатым оттенком. («Поющие у трона», «Слушают гусли», «Наш фестиваль», «Чудесное яблоко», «Портрет племянницы» и др.) И колорит этих работ холодноватый, прозрачно-жемчужный. Своего рода «Голубой период».

И, наконец, последний этап. Широкой кистью, уверенно прорисована фигура, лицо, складки одежд. Цвет прокладывается сплошной окраской и по ней наносятся высветления. Притенения заменяет черный контур. Энергия этого рисунка кистью все определяет и все связывает воедино.

Интерес к контуру, активное применение резкого контурного абриса предметов свойственно многим авангардистам начала XX века. Таким образом, стиль письма Честнякова оказывается в русле исканий европейских художников своего времени¹¹.

Сложность периодизации творчества Е.Честнякова заключается в том, что персонажи его картин как бы прожили с художником всю жизнь, практически оставаясь неизменными. Войны, с которыми совпала стезя художника, унесли самое продуктивное население костромских деревень. Образы стариков и детей в картинах Е. Честнякова стали символами детства и старости. Мудрость одних и наивность других просветляет лица, лишает их сильных страстей. Как всякий символ, они ограничены суммой повторяющихся черт. Лик, личина, лицо – округлое как солнце, как на личине на нем неизменные черты: глаза, рот, нос, их не искажают эмоции, смена настроений. Они ровно светлы, а тени существуют лишь для того, чтобы подчеркнуть объем. Ни одна туча печали не должна омрачать детские лица. Найденный автором тип лиц повторяясь, переходил из картины в картину, художник, словно, всю жизнь писал одно гигантское полотно.

Они похожи на его сестру, племянников. Круглолицые, лобастые, с верхней скуластостью, небольшими, глубоко посаженными глазами, коротким, прямым носом и маленьким ртом. Этот антропологический тип отражение склада его земляков, лесных людей. Они кряжисты, коротконоги, с хватистыми руками, крепко посаженной головой. Привыкшие с детства к тяжелой работе, к большой физической нагрузке, мелкому, но спорному шагу, они выносливы и терпеливы. Условия жизни сформировали их такими. Этот этнический тип явно несет отпечаток дославянских племен, обитавших в лесных чащобах вокруг Кологрива (похожи на чудь, удмуртов, черемис).

Красота их не в яркой индивидуальности, а в ладности всего облика, душевной чистоте, оттого их лица словно светятся изнутри. Они как пришельцы с другой планеты, такие же далекие и непонятные. В них какая-то тайна. Словно они знают что-то, но унесут это с собой. Может быть, художник чувствовал обреченность любимого мира деревни и хотел оставить

¹¹ А. Матисс, О. Бердсли, Н. Гончарова и др.

«на память» его чистый, незамутненный страстями лик. Не потому ли для моделей портретов он выбрал детей. С детьми он связывал надежду на новую жизнь деревни, вкладывал в них весь свой талант, приобщая их к ценностям культуры.

Наверное, только Честняковым создана такая обширная галерея портретных рисунков деревенских детей. Порой на одном альбомном листе в два ряда размещалось 8 портретов. Погрудные изображения в фас, напоминают фотопортреты-визитки. В основном это дети от 8 до 12 лет. Модели старательно позируют, понимая ответственность момента, ведь не каждый день тебя «срисовывает» художник. Даже когда в руках у детей яблоко, баранка или леденец на палочке, это не отвлекает от главного. Никаких эмоциональных всплесков, детской непосредственности, шаловливости не фиксируют эти рисунки. Постоянно общаясь с детьми, Честняков, конечно, знал их характеры, но во всех портретах нет их проявлений, только сосредоточенность и терпение. Взаимоотношения художника и модели определяло воспитание сельских детей в уважении к труду. Не исключено, что Честняков рисовал детей на заказ. Эти рисованные портретики заменяли фотографию и, возможно, были для него средством заработка. Поэтому в портретах главное – это похожесть. По рассказу научного сотрудника музея Н. Л. Померанцевой, земляки художника даже по прошествии многих лет узнавали на портретах своих друзей детства. Однако при просмотре альбомов с портретами на первое место выступает общность типа, возникает как бы один общеплеменной портрет. Этот типаж проходит через все творчество, не меняясь, только жест, поза, иногда выражение лица передают отношение к событию или к другому персонажу.

Очень показателен в этом отношении групповой семейный портрет, написанный автором в картине «Коляда»¹². Это не конкретная, узнаваемая семья, это семья вообще, где у отца с матерью «красные детки» – сыночек и дочка.

Девочка сидит у раскрытого окна, привычно облокотившись на подоконник и подперев ладошкой голову. Таковую позу и жест задумчивости многократно наблюдал художник. Так же характерен образ мальчика, по-хозяйски расставившего локти на большей части подоконника, и привычно упирается подбородком на поставленные друг на друга кулачки. Голова отца повторяет наклон головки сына и плотно прилегает к оконному косяку. Мать чуть больше высунула голову из окна и наклонила ее так, что заняла просвет между головами мужа и дочки. При всей плотности заполнения оконного проема, художник оставил свободным правый верхний угол окна, создав иллюзию глубины пространства избы. Небольшой разницей в наклонах голов,

¹² Коляда. Х., м. 96x213, КП-2719.

положений рук, улыбающихся лиц и взглядов он передает разницу восприятия действия каждым из персонажей. С любопытством смотрит вниз мальчик, а девушка, вслушиваясь в слова и мелодию колядки, мечтательно направляет взор вверх. Отец, улыбаясь в усы, кажется, смотрит в свою память, потому так затемнены его глаза. Зато мать, приоткрыв рот, вглядывается в лица участников представления, ведь интересно узнать, кто скрывается под масками. Разницу выражения глаз художник передает минимальными капельками белильных оживок, но как они точно положены.

Чтобы не спутать бородатого отца с дедом, а его жену с бабкой художник подчеркивает их молодость гладкостью округлых, без единой морщинки лиц, и белозубой улыбкой приоткрытого рта женщины. При этом платочек на голове, борода, стриженные в скобку волосы у старшего и младшего подчеркивают следование принятой традиции. Надо было так знать особенности детских характеров и проявлений чувств, чтобы выразить их такой предельной краткостью изобразительного языка.

Активный контур-обводка идет не только вокруг лица, но им обрисованы все черты нос, глаза, он обегает все, даже белую рубаху, платок, при этом не только не мешает, а даже не запоминается. Все остается ясным и светлым, то есть контур воспринимается как тень, дающая представление об объеме. И в жизни контрастные тени при ярком солнце как бы выпадают из нашего зрения. Запоминаются только яркие краски и свет.

Были ли предметом целеустремлений художника поиски стиля? Или как у большинства все получилось спонтанно, из стремления добиться выразительности и соответствия образов содержанию. А содержание живописных работ было весьма своеобразным. Оно связано с его литературными опытами, «сочинюшками», стремлением запечатлеть обычаи, обряды в жизни своих земляков. Вот только трудовые будни он обходил, видимо, справедливо считая, что ими крестьянин сыт по горло в обычной жизни, а искусство должно выполнять другую функцию, создавая красоту вокруг.

Художник определяет творческий путь как углубленное изучение жизни, «когда изучаешь предмет глубже, понимаешь его все совершеннее... Только опыт показывает, что и как можно изображать на картине... учиться думать образами». Образы земляков стали основными персонажами его полотен и рисунков.

На пути к феномену Универсальной культуры Е.Честняков большую роль отводил театру. Он сам сочинял сценарии фестивалей, вовлекал в действие театра улиц своих маленьких земляков. Его театр словно воспоминание о скоморошине. Его волновало массовое действие, увлеченность и вовлеченность в него всякого желающего.

Композиционное построение его картин мало менялось. Предстояние перед зрителем напоминает коллективный фотоснимок, как будто все застыли

при длительной выдержке перед фотокамерой. Возвратившись из Петербурга, Е.Честняков привез в деревню фотокамеру и делал фотоснимки своих родственников и сельчан¹³. Так что воздействие фотографии на композиционное построение картин неслучайно. Однако он не долго занимался фотоделом. Дороговизна расходных материалов остановила увлечение светописью.

В его картинах действие не сиюминутно, оно обозначено и может длиться бесконечно долго, вне времени. Его героев воспринимаешь как знак. Мальчики, играющие на гармошке, барабане, балалайке, стоят прямо перед зрителем, как олицетворение гармониста или музыканта, извлекающего мелодию из инструмента. При этом их лица спокойно светлы.

Как в народной иконе он пишет лица, прокладывая общий личный тон, а затем по нему высветляет выпуклые части лица крупными пятнами светлого тона (чуть подкрашенные охрой белила) и где-то контрастно вводит прозрачно зеленый, изумрудный или розовый. Эти пятна, как солнечные блики или рефлексы оживляют, подчеркивают пластику лиц.

В этом приеме есть связь с цветным лубком, где графическая основа заполняется локальным цветом (цветнение). Обманчивая простота, как в народных кистевых росписях по дереву, такая же выверенность и виртуозность приема. Стиль индивидуален и узнаваем. Лубочность в особой лаконичности рисунка, доведенного до знака. Лубочность в самой структуре картины-листа, где все плотно заполнено и соседствует со словом.

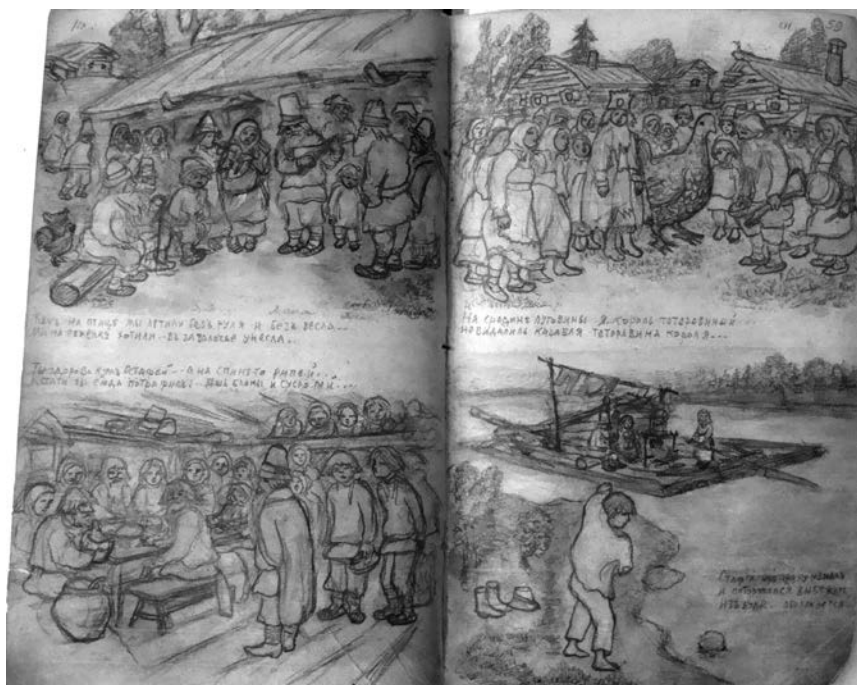
Обращение к лубку неслучайная находка Честнякова. К нему обращались разные художники. Ярче всего стилизации И. Билибина, его сокурсника по тенишевским классам. Это было городское восприятие народной культуры, ее стилизация в стиле модерн. Е. Честняков не стилизует, а действует в пространстве лубка, живописного лубка. Он освоил в лубке его незатейливую занимательность и умело использовал приемы узнаваемого действия.

У меня возникло предположение, что усиление значения контура возникло из-за специфики использования картин.

Е. Честняков не мыслил для своих картин места в музеях, частных коллекциях. Они должны были служить народу. Отсюда их новое предназначение. Художник в соответствии со своими идеями использовал картины в представлениях, фестивалях. Он возил их, свертывая в рулон, развешивал на стенах домов и сараев, как задники на сцене. Персонажи картин были героями его представлений. Отсюда особенности композиционного построения картин.

Кажется, герои его картин вышли на сцену для знакомства со зрителем, а действие будет разворачиваться перед картиной. Может быть, поэтому композиции

¹³ Архив Костромского музея-заповедника.



Е. В. Честняков. Рисунок из записной книжки
КМЗ КП-8088. Л. 58, об. Костромской музей-заповедник

его картин статичны, в них предстояние, а не действие. И даже когда есть какое-то движение, то все, словно на миг, остановилось как в стоп-кадре. Тетеревиный князь остановился, позволяя всем хорошенько разглядеть себя и запомнить. Вообще, князь похож на ряженого, которому досталась такая роль.

Если мысленно убрать контур, например, в той же картине «Тетеревиный князь», то все фигуры крестьян в светлых одеждах сольются в одну массу. Только четкий черный рисунок кистью дает возможность воспринимать всех персонажей по отдельности. А это было особенно важно, так как картина во время представлений располагалась на расстоянии от зрителей.

Как в лубке он вводит в изобразительную канву СЛОВО. И не только как сопроводительную надпись («Наш фестиваль», «Свахонька любезная...»), но и заполняет текстом колядки целые столбцы в половине полотна. Этим же приемом пользовались в начале XX века художники-авангардисты, вклеивая этикетки, газетные заголовки, тексты в живописную фактуру картин.

Праздничное шествие под девизом «МИРЪ» похоже на парад¹⁴. В торжественном марше идет колонна, во главе ее три всадника. Это не воины, а дети. В руках одного из них белый стяг с надписью «МИР», другой играет на свирельке, третий спокоен и важен. В пару к нему всадница на белом коне. Она по-женски сидит в седле. Ее одежды, шляпка и даже волосы – все светлое, она сама чистота, она символ света. В ряд с ней и сзади юные всадницы играют на свирельках. Такой вот конный оркестр. Нарядные девочки бросают на землю под ноги парадной колонны цветы, венки. Ребятишки, сняв шляпы, приветственно машут ими. Так встречают победителей. Но в этой колонне нет воинов. Мир провозглашают дети. Им не нужна война. И это не парад, а театрализованное шествие, у которого есть множество зрителей, они на трибунах и сопровождают шествие. Это образное обращение художника ко всем народам мира, прекратить войны и раздоры. Он написал такое обращение к народам мира, но его не могли услышать. Он так же, как молодой мужчина с тросточкой, изображенный в картине справа, приветствует явление мирного шествия. Он единственный обернулся к зрителям, словно приглашает всех принять участие в происходящем. Это характерный композиционный прием Е. Честнякова.

Композицию картины он строит как кадр в кино. Фрагментированы крайние персонажи, что предполагает развитие действия в разные стороны. Уравновешенность, завершенность композиции решается симметрией цветовых пятен. Красный цвет одежд крайних девочек и такого же цвета рубашечка малыша центрируют и ограничивают действие в пределах первого плана. Черные брюки мужчины с тростью наиболее темное пятно и, очевидно, не случайно выделено художником, явно желавшим привлечь к нему особое внимание. При всем многолюдстве в композиции четко выделены главные персонажи, а группы переднего плана объединяет действие. Мужчине с тростью, размахивающему шляпой, соотнесен одиноко идущий мальчик, в костюмчике и со шляпкой-канотье в опущенной руке (шляпа в поднятой вверх руке и шляпка в опущенной руке). Подчеркнутый городской костюм на обоих персонажах. Мальчик идет перед процессией, мужчина стоит. По сторонам от мальчика склонившиеся девочки сыпят на землю цветы. По сторонам от мужчины стоит женщина в бежевом платье, и сзади так же спокойно стоят девочки в сарафанах. В центре первого плана прямо на зрителя молодая женщина ведет за руку мальчика, а рядом с ними, но спиной к зрителю, стоит мальчик, размахивающий шляпкой. На втором плане – всадники, на третьем зрители на трибунах. Главный персонаж картины – всадница на белом коне. Она выделена не только цветом, но и паузой между группами первого плана. словно поклон отдает ей девочка, укладывающая на мостовую венки.

¹⁴ Праздничное шествие «Мир». Х., м. 96x188. КП-7145.

Главное слово, определившее содержание полотна, написано на белом стяге. Белый цвет символичен, он сама чистота, чистота намерений. С белым флагом, без оружия идут на переговоры парламентареры, сдаются побежденные. Это цвет мира для противоборствующих сторон. На белом коне въезжает победитель. Но здесь белый конь под девочкой. Мир нужен не просто детям, мир важен для женщин, они хранительницы семейного очага, матери, не желающие гибели своих детей. И то, что этот главный персонаж обут в лапоточки, не символизирует ли то страстное желание мирной жизни для нашей страны. Остальные персонажи национально почти не обозначены. Условно европейские по покрою платья женщин, мальчик в белой рубашке с жилетом и коротких брючках, трость и шляпа-канотье. По особенностям одежд трудно определить к какому времени отнести создание этого полотна. Практически все девочки в шляпках с распущенными волосами. Такие же шляпки и на персонажах «Деревенского праздника»¹⁵. Только в картинах сельских обрядов художник изображает женщины и девочек по обычаю в платочках, завязанных под подбородком. Стилевые признаки тоже мало помогают. Буква «Ъ», хотя и была отменена после революции, но художник привычно пользовался ей еще долгое время. И все-таки контур в этом полотне еще несколько однообразно тонок и где-то робок, что заставляет отнести полотно к более раннему периоду, видимо, ко времени начала XX века. В эти годы из деревни ушли мужики сначала на Русско-японскую, потом на Первую мировую войны. Обезлюдела и обнищала деревня, стала видна ужасающая бессмысленность войн, в которое втягивается население всех стран и народов.

Именно тогда Е. Честняков написал свое обращение к «детям земли»¹⁶.

Палитра данного полотна исключительно аскетична, даже однообразна. Художник словно боится нарушить ее светлую гамму каким-то ярким всплеском, даже красная рубашечка малыша и гамаша мальчика приглушены и не нарушают спокойной тональности полотна.

Обычно колорит живописных работ Честнякова спокойный, мягкий, построенный на гармонии зеленых, охристо-розовых тонов. Ни единого всплеска, ни единого полнозвучного акцента. Цветовые приоритеты обусловлены и выделяются массой, пятном в пределах основной гаммы. Даже белое в его полотнах всегда смягчено чуть золотистым светом, а черное разрыхлено соседством коричневого, зеленого. В период зрелости мастерства

¹⁵ Деревенский праздник. Х., м. (См.: Голушкина Л. «Я давно родился на земле...» // Новые открытия советских реставраторов. М., 1985. В Книге поступлений дано другое название: «Деревенская фантазия» КМЗ/КХМ КП-7148.

¹⁶ Голушкина Л. «Я давно родился на земле...» // Новые открытия советских реставраторов. М., 1985.



Е. В. Честняков. Эскиз обложки. Бумага, тушь, акварель. Рисунок из записной книжки КМЗ КП-8088. Л. 155, об. Костромской музей-заповедник

он умело варьирует, сопоставляя базовые три-четыре цвета во множестве сочетаний, добываясь ощущения многоцветности при минимализме палитры и свободе рисунка кистью.

Е. Честняков изобрел фактуру красочной поверхности, в которой краска шершавая и гладкая одновременно. Она, как кора деревьев, не позволяет делать гладким мазок кисти. На этой шероховатости мазок теряет упругую энергию, разрыхляется. Для чего такой прием? В искусстве форма содержательна. Думается, Честняков сознательно уходил от академической техники, та по своей конкретике требовала других образов, состояний героев.

Художник по специфике своего искусства наблюдателен к жизни, осмысливает связи с прошлым, угадывает ростки будущего. Это философская часть труда не всегда находит выражение в художественных образах, и тогда разверзаются уста: художник пишет стихи, режет прозу, ведет дневник, и мемуары венчают итог жизни.

Е. Честняков год за годом заполнял тетради мелким, убористым почерком, бисером слов поэтических и драматических «сочинюшек», «словесности», вызывая к жизни рой фантастических, сказочных образов.

О содержании картин Е. Честнякова много написано. Его картины по содержанию можно условно разделить на две части. В одной, с известной долей этнографической достоверности, он запечатлел сценки из крестьянской жизни, обычаи и обряды. В другой части – фантазии, сказки, мечты художника о счастливой жизни. Это не значит, что жизненные наблюдения, приметы местного быта не входят в сказочные сюжеты, а обряды превращаются

в сказку. Еще раз скажу, что такое деление условно и, судя по стилистике работ, они не имели границ во времени. Художник в одно и то же время мог с интересом писать сценку из деревенского быта и сказку. И все-таки та же стилистика позволяет утверждать, что в начальный период он больше писал обрядовых картин и фантазии на темы сельских праздников, а в пору зрелости чаще писал сказки, фестивали, представления, тот мир сказочных искусств, в приобщении к которому детей видел свою миссию.

Некоторые полотна на этнографические темы поражают достоверностью, местным колоритом. Особое место занимает свадебный ритуал. Пожалуй, наиболее точно воспроизведено свадебное застолье в картине «Свахонька любезная...» За столами сидит родня, на полатях ребятня, а при входе набилась толпа соседей. Свадьбу играют зимой, вечером. Прямо с улицы, в овчинном полушубке и валенках зашел мальчик, он не снял ни шапки, ни варежек, так забежал поглядеть на минутку. Уже засветили керосиновые лампы, в темноте красного угла виднеется киот с иконами, а на стене лубок с всадниками. На столе горки пирогов, в больших блюдах какая-то еда, в ковшах пиво, а вино в бутылках, графине. Из большой миски что-то едят ложкой в прикуску с пирогом, вино разливают в стопки. Дружка вышел из-за стола и, подняв вверх стопку, приглашает к себе сваху. Это обращение и стало словесным сопровождением картины «Свахонька любезная, повыйди, повыступи по полу тесовому ко мне дружку веселому»¹⁷.

Кажется, он рано понял, что обряды его земляков, пришедшие из глубины веков, являются тем пластом духовной культуры народа, который быстро разрушается под напором новых веяний жизни, и принял на себя миссию сохранить память о них в своих полотнах. Он не только сам ходил на посиделки, участвовал в деревенских праздниках, но и просил стариков рассказывать об обычаях и обрядах. И затем вместе с детьми разыгрывал обрядовое действо перед взрослыми. («Коляда», «Крестьянская свадьба»).

«Свадьба»¹⁸, картина в которой множество этнографически достоверных элементов быта: изба с самцовой кровлей, с косячатыми и волоковыми окнами, водотоки на курицах, высокое крыльцо-галерея. Но вдруг на заднем плане, сбоку от крыльца возникает архитектурная фантазия: вход с колоннами, чем-то напоминающий арку «Города Всеобщего Благоденствия». А на переднем плане игрушечные избушки, так похожие на те, что составляли его город Кордон. Эти глиняные строения аккуратно огораживают гирляндой флажков девочки. Присутствие этих игровых элементов заставляет предположить, что художник показывает свадьбу, как сценический обряд, разыгранный

¹⁷ «Свахонька любезная» Х., м. 61,5x111,5 КП-2720. Композиция кажется вариантом известного лубка «Крестьянская свадьба» // Страницы времен. Кострома, 2009. № 3, С. 161.

¹⁸ Свадьба. Х., м. 72x135. КП-7143.

на публику. Не случайно среди встречающих свадебный поезд только одни дети. И подсолнухи, цветы – все огромное, склеенное из бумаги, ярко-раскрашенное, как и свадебное деревце «девья красота», все из реквизита его фестивалей. Такие просторные крылечки повторяет художник в картинах «Коляда», «Слушают гусли».

Картину «Летний вечер. Праздник»¹⁹ есть основание считать предтечей «Города Всеобщего Благоденствия». Городской пейзаж составляют узнаваемые здания: фабричные корпуса, трубы, церковь, Деревянные домишки еще в реальных формах, а один с большим балконом, на котором также стоят дети как в «Городе Всеобщего Благоденствия».

«Слушают гусли»²⁰. Картина кажется написанной с натуры. Однако, в кологривской деревне этот легендарный музыкальный инструмент никто в глаза не видел. Сам Е. Честняков впервые услышал его на концерте в Кологриве, куда приезжал музыкант и собиратель песенного фольклора С. П. Колосов. Появление этой картины, таким образом, можно датировать около 1916 года.

Композиция развернута на зрителя. Музыкант в геометрическом центре полотна, как главный персонаж. Его центральное место акцентируют стойки крыльца и полукруг голов слушателей. Стоящие за крыльцом одинаково опираются на заборку, и ритм их рук замыкает композиционный круг. Весь акцент на лицах. Они словно расправились от мелодии, все подчинилось музыке, замерло, внимая ей. Мягкая полуулыбка на лицах передает мелодичный строй, в такт которому покачивают головой, прикрыв глаза, летят мыслью за звуками, слушают не только звуки, но и отзвуки в своей душе. Гусли – инструмент былинный, на них, кажется, можно исполнять только былины, сказы. Садко, новгородский гость, играл плясовые, разудалые мелодии. В картине Е. Честнякова слушатели погружены в негромкую мелодию, вслушиваются в слова песни-сказа. Над головами розовеет вечернее небо. Это редкий случай, когда в картине Е. Честнякова видно небо. Это важная примета. Только вечером, освободившись от дневных дел, крестьянин может дать душе отдых.

Большинство картин у Честнякова так плотно, до самого верха, заполнены персонажами, что только по одежде персонажей можно догадаться, какое время года изобразил художник.

Лето – главное время года в картинах Е. Честнякова. Только под лучами ласкового солнца можно сколько угодно долго быть на улице, в лесу, чувствовать себя свободно, вольно. У него в картинах почти нет места для зимних забав²¹. Холодно. Царь Мороз с его суровыми проказами и трагедиями не был участником его сказок и действий. Наверное, в краю, где такая долгая зима, все уставали от холода и мечтали о солнце, тепле.

¹⁹ Летний вечер. Праздник. Х., м. 95x244. КП-2585.

²⁰ Слушают гусли. Х., м. 100 x 176, КП-2718.

²¹ Детские забавы. Х., м. 40x71 КП-7151.

Неожиданными в картине «Детские забавы» выглядят избушки внутри стогов сена с арками и навесами входа, окошками, приставными лестницами. Эти теплые домушки-норушки, которые устраивали деревенские дети, здесь волей художнической фантазии, дополнены окошками со ставнями и навесом как у крылечка. То, что эта картинка – сказка, а не натурная зарисовка, видно из странного поезда: мужичок в санях, поставленных на колеса, лошадка на платформе с колесиками. И девочки тоже катаются на гибриде санок с тележкой, такой вот всесезонный экипаж. Опять фантазия. Хотя лошадиная упряжь воспроизведена с точностью. И дети не играют, а в изумлении смотрят на бородатого мужичка, что приехал на игрушечном коне. И только птички ничему не удивляются, а привычно ищут зерна. Эти персонажи очень важны в композиции, объединяя группу детей и лошадку с санями. Уже в этом живописном произведении есть все то, что выкристаллизуется в будущем в манеру письма и структуру цветового решения: теплый охристый первый план и холодный задний. Контурные обводки коричневым цветом при живописном наполнении всех элементов.

Человек в физическом напряжении не интересовал Честнякова. Для него человек представлял интерес сам по себе без рабочей атрибутики²². Он видимо считал, что пот и грязь жизни не надо тащить в искусство. От искусства человек жаждет красоты. Изнанкой жизни он сыт по горло и в будни. Искусство-праздник, к нему человек идет за вдохновением, очищением.

В. Н. Докучаева, исследователь творчества Б. М. Кустодиева, сравнивая этих художников отмечает, что их объединяет знакомство с народной утробой²³.

У Е. Честнякова – мечта об идеальном городе. Его город – народная коммуна, где все равны. Одна большая печь кормит все население. Нет несчастливых и обездоленных – все сыты и довольны. Наивный крестьянский коммунизм Е. Честнякова разнится с веселой жизнью провинциального города Кустодиева.

Произведения Честнякова одноплановы и одноаспектны. Но в них есть сущностное сходство с искусством Б. Кустодиева.

Образ Хлеба и Тепла – древнейшие образы Добра и Жизни, уходящие в глубины народного сознания, к этим глубинным источникам и обращаются оба художника, хотя и трактуют их по-разному в соответствии с тем идеалом, который сформировался в их творческом сознании. Утопический идеал народной жизни Честнякова отвлечен и умозрительен, у Б. Кустодиева он исполнен жизненной убедительности и конкретности.

²² Картина «Лесоповал» Х. м. КП-5672 больше похожа на эскиз, не нашедший воплощения.

²³ Докучаева В.Н. Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. М., 1991. С. 116–118.

Утопические легенды «на сломе исторических формаций», в период кризиса общественных систем, когда стихийно возникают «эсхатологические ощущения» функционируют особенно активно²⁴. Мечтами о преобразовании мира наполнена литература, поэзия серебряного века. Социальные предчувствия волновали крестьянство. В его среде возродилась легенда о сказочно-счастливой стране Беловодии. В 1880–1890-е годы целыми семьями и деревнями крестьянство срывалось с насиженных мест и устремлялось в поиски «взыскуемого града» народной мечты. Экспедиции уральских и донских казаков в поисках «страны праведной» описаны В. Г. Короленко. У А. М. Горького в пьесе «На дне» Лука рассказывает о земле праведной.

Поиски легендарной Шамбалы позвали Н. Рериха в Гималаи, новые идеи мироустройства буквально приближали революционную ситуацию. Е. Честняков, сочиняя свою универсальную культуру, преобразующую духовную суть жителей сел и деревень, был не в стороне, а в едином ряду с направлением идейных поисков лучших людей предреволюционной России.

Победная поступь социализма не нашла места в произведениях Е. Честнякова. А может быть, в этом стремлении уйти от настоящего проявилась позиция художника. Личные драмы семьи Честняковых и его жизнь не могли не повлиять на мировоззрение художника. Свое неприятие установившейся формы власти с ее подавлением личности, мстительной памятью и всеобщим страхом, он маскировал уходом в мир сказки и детства. Дети от всего этого свободны. Правда, в заботах о хлебе насущном деревенские дети рано взрослеют, отсюда в их портретах строгая сдержанность, даже замкнутость и скрытность.

Его идея Универсальной культуры не была принята новой властью. Он оказался изолирован от системы образования и вынуждено переключился на детей односельчан.

Анализ итогового полотна «Город всеобщего благоденствия» приоткрывает подлинное отношение художника к настоящему. В сказочном окружении оказались закамфлированы разрушенные храмы, нелепица надстроек и пристроек к ним, непонимание красоты и значимости каждой детали в творении профессиональных архитекторов, бестолковость и поспешность приспособления зданий, а в центре главной площади города-села, как отражение митинговой страсти власти, разного типа трибуны. Тема разделения населения страны на сельских и городских и поднадзорность всех живущих тоже угадывается в содержании этого полотна.

²⁴ Волгин В. Очерки по истории социалистических идей. М.-Л., 1935. Народ был неотступным мечтателем о вольной жизни, мирной, спокойной работе. Мечтали «о далеких землях, где "за морями" на семидесяти островах» земной рай. По городам и весям ходили народные проповедники, существовали даже путеводители и назывались имена проводников, которые могли привести туда. Дороги многих старообрядцев искателей Беловодья приводили на Алтай.



Е. В. Честняков. Рисунок из записной книжки.
КМЗ КП- 8088. Л. 169, об. Костромской музей-заповедник

Подлинный художник всегда сложен. Он синтезирует проблемы времени и воплощает время. Даже когда художник отстраняется от современных событий, время входит в его творчество и через отрицание, неприятие.

Настоящий художник всегда тайна, загадка, которая влечет, разгадать которую стремятся многие, но она остается с ним навсегда. Потому людям из другого времени с их опытом и знанием будущего не всегда удастся настроиться на их волну. Уже одно то, что истинный художник побуждает к мысли, к сотворчеству отличает его от ремесленников, и определяет его место в национальном наследии.

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ. Н. ШУВАЛОВ **(Предметы быта в искусстве)**

Н. В. Шувалов много работал, совершенствуя мастерство, и его талант, труд сделали свое дело. Он приобрел уважение в среде художников и почитателей среди любителей и знатоков искусства. Молодые художники дорожили его мнением, понимая, как высока планка его требований, прежде всего к себе. Свой взгляд, свое мнение, оценку творчества того или иного художника он никому не навязывал и высказывался, только если спрашивали. Тогда он не отделялся равнодушным «все хорошо», а заинтересованно разбирал работу, отмечая достоинства и недостатки, в надежде, что этот взгляд со стороны может помочь начинающему автору.

Н. В. Шувалов обращался к широкому кругу тем, в которых смог раскрыть свое миропонимание, поиск выразительности художественного языка. Суть программы Шувалова-живописца была близка к формуле его учителя А. Дейнеки: живописный, пластический образ должен быть прост, реален, лишен литературности.

Из множества аспектов творчества Н. Шувалова остановимся на натюр-мортах и предметной среде в его картинах. Надо сказать, что этот жанр для него, как и для большинства художников, не был основным, но без «мертвой природы» невозможно вести поиски стиля, композиции, колорита, фактуры, техники письма. Эта лабораторная работа художника особенно заметна в начале творчества. Художник с увлечением занимался поисками: очищал композицию от излишеств, обрабатывал линейный и цветовой ритм.

Признавал, что учеба на факультете монументальной живописи, повлияла на способ передачи натуры: появилась большая лаконичность цвета, плоскостность формы, декоративность. Творческий процесс шел не только по пути шлифовки мастерства, а скорее по пути углубления отношения к жизни как объекту искусства.

Начало его творчества совпало со временем перемен. Хрущевская оттепель сформировала новое поколение творческой интеллигенции, позднее названное шестидесятниками.

В 1960-е годы по всей стране развернулось строительство «Черемушек», микрорайонов на окраинах городов с новыми принципами планировки и стандартными типовыми домами, выпуск которых наладили на конвейерах домостроительные комбинаты по всей стране. Для новоселов в новые квартиры потребовалась новая мебель, приспособленная к интерьерам малогабаритных квартир. Так же, как дома, по всей стране мебельные комбинаты стали выпускать стандартную мебель. «Искусство в быт» – под этим лозунгом шла пропаганда новой эстетики быта. На стекольные, фарфоровые заводы, в текстильную промышленность пришли молодые, талантливые художники, остро чувствовавшие запросы времени.



Н. Шувалов
Натюрморт с кувшинами. 1961 г.
Картон, масло. 57х70,5. КП-5588
Костромской музей-заповедник

На республиканских, всесоюзных выставках появились обширные разделы прикладного искусства. Ярче всего заявили о себе художники-керамисты, возможно, потому что для воплощения их идей в сущности все было: глина и база традиционных гончарных промыслов, плюс свобода творчества, внедрение новых технологий.

В художественных салонах появились авторские произведения художников-керамистов. Наборы керамической посуды стали непременным атрибутом быта художников. И естественно вошли в натюрморты. По набору в них тех или иных вещей можно было не только определить вкусовые пристрастия автора, но даже с уверенностью датировать натюрморты.

Не избежал этого увлечения и Н. Шувалов. Натюрморты с керамикой у него разнообразны: «Рыбы», «Две вазы», «Натюрморт в интерьере»¹.

¹ Рыбы, 1967 г., 60х69,5. К., т., КМЗ/КХМ КП-1976, Ж-952.

Натюрморт с черным и желтым кувшинами, 1962 г. 70х70. Б., т., д. масло, Слева внизу: «Н Ш 62». На обороте: «Шувалов Николай Васильевич Натюрморт с черным и желтым кувшином. б д м темпера 70х70», КМЗ/КХМ КП-5904, Ж-1776/а.

Натюрморт в интерьере, 72,5х68,5. Х., темпера, КМЗ/КХМ КП-2657, Ж-1129.

Собирая материалы для книги о Шуваловых, я получила рукопись Н. Шувалова на тему: «Эстетическое в быту и личной жизни людей, или мир вещей и человек во времени». Серьезность размышлений художника на эту тему не могла не отразиться на его творчестве. В натюрмортах он уже не ограничивается композиционными и колористическими задачами, но составляет их из «говорящих» вещей. «Предмет естественно несет эстетическую информацию даже тогда, когда автор и не помышлял об эстетической установке. У вещей свой язык, своя информация, свой код, свое значение». Например, народный костюм говорит о его носителе, о его социальной и этнической принадлежности, о времени года, об участии в обряде, празднестве и т. д.

В 1960-е годы хрущевская оттепель затронула не только профессиональное искусство, но и народное. В музеях открываются отделы народного искусства, устраиваются выставки произведений мастеров художественных промыслов, показывающие историю их сложения и бытования, стали доступнее фонды. В ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря открывается отдел реставрации скульптуры. Результаты труда реставраторов, открывших древнерусскую икону, скульптуру, были показаны на выставках, по ним издаются каталоги. В 1964 году в Москве впервые прошла выставка русской деревянной скульптуры. Н. Шувалова особенно заинтересовали колоды-ульи переславских мастеров-резчиков². Он не только побывал на выставке, но и сумел поработать в фондах московского Музея народного декоративно-прикладного искусства.

Обращение к народному искусству открыло Н. Шувалову новый мир образов, со своими выразительными средствами, со своей шкалой ценностей, понятий правды и соответствия реальности.

Приобщение к народной художественной культуре, где все слитно сказка, песня, резьба и вышивка, где главные образы – образ мира и мир человека, – так много дало ему в понимании цели, содержания искусства и вывело поиски формы на более высокий, и, главное, осмысленный уровень.

Скульптурные колоды-ульи в виде мужиков, баб, предельно условные по пропорциям, большеголовые, с укрупненными чертами лица стали героями его картин «Домовик», «Предки»³. Все свое уменье резчик сосредоточил на выразительности лица, ухватив самую суть образа. «Домовик» – это само олицетворение русского мужика, домовитого хозяина, мастеровитого хитрована – это тот самый «Фока – на все руки дока».

В картине «Предки» Шувалов с точностью воспроизвел музейные образцы народной скульптуры, но оживил их, снабдил жестами, впрочем, не

² Померанцев Н. Н. Русская деревянная скульптура. М., 1967; Каткова С. «Жизнь моя – живопись». Ярославль, 1990.

³ Предки. 1966. ДВП., темпера, лак. 120x130. КП-3747;
Домовик. 1966. ДВП., темпера, лак. 89x100. КП-3056.



Н. Шувалов
Рыбы. 1967 г.
Картон, темпера. 60x69,5. КМЗ/КХМ КП-1976 КМЗ
Костромской музей-заповедник

нарушающими приемы народной пластики. Ограничение этих персонажей в жестах определено не только функциональным назначением колоды. Народный мастер старался не нарушать цельности заготовки, ведь в ней живая душа дерева, бог Чур⁴.

Он собрал этот резной народец около праздничного стола. На столе каравай, деревянная миска с расписными ложками, точеная из дерева солонка, кринка с молоком, миска с медом. Над народом возвышается Параскева Пятница, скульптурный шедевр XV века из церкви г. Галича⁵. Она унаследовала от языческого богини Мокошь функцию устроительницы свадеб,

⁴ Чурбан, чурка – эти деревяшки не только имеют общий корень, но они несли частицу его в себе. Это языческое божество имело охранительную, защитную функцию и оставалось в памяти народа еще до кон. XX в. В детских играх-догонялках, если ты успеваешь сказать: «Чур меня», – то мог стоять, оставаясь под его защитой.

⁵ Параскева Пятница. Нач. XVI в. Дерево, резьба, темпера. 170x95. ГРМ.

покровительницы семейного очага. Она благословляет мир, довольство в семье и покой в стране. (И все-таки, с учетом того, что атеизм в те годы, никто не отменял, жест Параскевы можно прочесть и как благословение, но если приглядеться, то это кулачок, некогда державший крест).

Несложно сосчитать, что здесь художник персонифицировал понятие семья, как семь Я. Шесть персонажей у стола и, как духовная Праматерь этой семьи, святая Параскева.

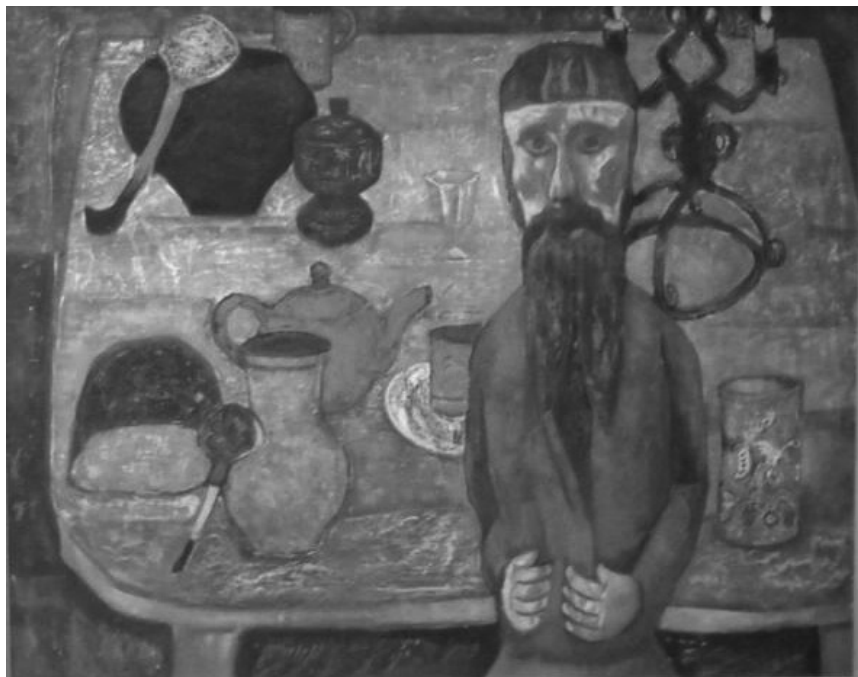
Впервые в произведении Шувалова натюрморт на столе не просто связан с бытом крестьян, а является символом жизни: хлеб, соль, каша, молоко, мед. Натюрморт делится на две части. Для земных героев предназначены каравай, солонка и миска, на которой лежат три ложки, каждая для пары. Кринка и миска с медом, на которой одна лишь ложка, явно предназначены для Параскевы.

Единство, слитность, главный мотив этого полотна. Очевидно, чтобы сохранить идею слиянности, цельности, художник отказался от объемности фигур, очень скупо использует контур и подчиняет ритм всех изображений мягким, округлым линиям. Единство народа, земли и охранительной роли божества подчеркнуто сплавленностью колорита, где полыхание красных звучит высоким аккордом и, сливаясь, продолжается в раздолье золотисто-желтых тонов пейзажа. Даже небо в золоте заката.

В этих наивных, но убедительных своей трогательностью образах художник постигал гармонию локальных тонов, добивался материальной плотности цвета через краску как материал.

В картине важно все, начиная с выбора материала, формата холста, системы наложения мазка, роли силуэта, контура, владение перспективой или отказ от нее. Все эти средства должны работать на образ. Для картины «Предки» художник избирает почти квадратный формат, самая устойчивая форма. Обращение к технике темперы под лаком, тоже не случайно, этой техникой до начала XVIII века пользовались русские мастера иконописи и скульптуры. Подчеркивая древность скульптурных образов, художник передает эффект старения красочной поверхности: потемнение, потертости... Эта патина времени – символ того, что все созданное человеком со временем стареет. Неизменна лишь вечная природа, она так же величава и прекрасна как в былые времена.

Истоки нашего мира в жизни предков. Это они заложили основы, а мы продолжаем их созидательную деятельность, их понимание смысла и красоты Жизни. «Предки» моя любимая картина. Это предки русского искусства – так сформулировал идею картины Шувалов. Параскева не просто возвышается над народом, она олицетворение того, что мастерство ее создателя выросло на основе таланта, творчества многих поколений мастеров народной пластики и иконописи.



Н. Шувалов
Домовик. 1966.
ДВП, темпера, лак. 89x100. КП-3056
Костромской музей-заповедник

Картина «Хлеб»⁶ (1967) продолжила тему связи народного искусства с профессиональным творчеством. Эта картина вызывает в памяти знаменитую «Троицу» А. Рублева. Только ангелов заменили женщины. Молодые, крепкие, прокаленные солнцем, они сидят на земле за полевой трапезой. И как в рублевской «Троице», в центре чаша, общая для всех, и каравай хлеба, что режет на ломти одна из них.

«Троицу» – главное творение А. Рублева, Шувалов знал еще в студенческие годы. Образ великого художника Древней Руси был одним из первых исторических портретов, который он не однократно повторял. В созданном им образе угадывалось сходство с ликом одного из апостолов с фрески из владимирского Успенского собора. В золотистой гамме портрета великого иконописца угадывался отзвук рублевского Спаса. Наверное, уже тогда полюбился Н. Шувалову золотистый, медовый цвет охр, так любимый русскими иконописцами.

⁶ Хлеб. 1967. Фанера, темпера, лак. 139,5 x 160. КП-2102.

Мир русского народного искусства он считал истоком художественной традиции национальной культуры. Как древо питают корни, глубоко уходящие в землю, так народное искусство незримо присутствует в творчестве каждого подлинного художника. Творчество А. Рублева пронизано токами этого искусства. Цветовой, линейный ритм в его произведениях не формальная находка, он выразитель мироощущения русского человека, привыкшего к необозримым просторам уходящих вдаль, холмов, лугов, лесов, петляющих по равнинам речкам и тихой гармонии сплавленных зеленых тонов в разгар лета и полыхающей золотом осени.

Шувалов сложнейшим ритмом объединяет группу женщин и пейзаж заднего плана. Впрочем, этот пейзаж нельзя считать уходящим вдаль, здесь нет деления на планы. И бескрайние поля занимают все пространство картины, оставляя лишь крошечный просвет для неба. Земля, как космос, вся в движении. Так волнуется под порывами ветра спелая нива, образуя некий водоворот, постоянно возвращающий к началу движения. Марево жаркого солнца плавит все вокруг, и в нем даже тела женщин теряют объем, лишь тонкая прерывистая линия контура не дает им окончательно слиться в этой плавкой атмосфере зноя.

Мягкая округлость многократно повторяется в движении рельефа поля, силуэта леса, сулонов. Тема круга, как бесконечности движения, возвращения к истокам, подкрепляется цветом. Белая салфетка как символ чистоты и белый платок на голове женщины образуют главную, стержневую линию, а у крайних женщин платки темные. Коричневый цвет хлеба сближен с цветом кринки и стенок чаши. Они образуют цветовой треугольник – хлеб, молоко и миска. Тоже троица, только предметная. Все стоит прочно, образуя смысловой треугольник.

Замкнутость троицы в пространстве художник нарушает чуть уходящей за формат ступней правой женщины и частью кувшина. Это не случайно. Художник, как и пейзажем, дает почувствовать, что это лишь небольшая частица жизни, ее островок, а мир велик и необъятен.

30-летие Победы Н. Шувалов отметил, выставив монументальный триптих «Непобежденные»⁷. Центральная часть триптиха посвящена подвигу костромского юноши Юрия Смирнова. Попав в плен, он выдержал нечеловеческие пытки и в бессильной злобе фашисты распяли его на кресте. Его подвиг вдохновлял и других художников. Одна из картин на выставке в Манеже напоминала кадр из документальной хроники. Блиндаж, упавший крест из случайных досок, к нему прибитый юный солдат, стол и немцы, с искаженными злобой лицами. Как будто художник сам присутствовал

⁷ Юрий Смирнов. Центральная часть триптиха «Непобежденные».1975. Х., на фанере, темпера, лак. 239х249. КП-2658.

при допросе и смерти героя. Впрочем, солдата воспринимаешь как жертву, а мучители карикатурны при всей их нечеловеческой жестокости.

Шувалов избегает протокольной точности в сюжете, приравнивая подвиг солдата к подвигу Спасителя. Он тоже спаситель – спаситель родины. И его крест, как голгофский крест Христа, вознесен над просторами Отечества. Раскинутые по перекрестью руки солдата несут разную смысловую нагрузку. Правая в напряжении мышц жестко расправленными пальцами, словно пронзает надвигающееся темное облако – аллегория темных сил фашизма. Левая, чуть согнута в локте, ладонь слегка приподнята вверх в жесте моления. За холмами виднеется восходящий, розовый шар солнца. Это Надежда на победу сил Добра.

Фигура воина крепкая, мускулистая, по юношески стройная, с узкими бедрами, прямая и несгибаемая, как ствол креста. Его торс напряжен, как на вдохе, лицо спокойно, глаза прикрыты, но ноги, чуть согнутые в коленях, словно изготовились сделать шаг. Опять символ движения к победе правого дела.

Белые солдатские кальсоны – единственный атрибут, отличающий его, от казенных римлянами первых христиан. В этой аналогии сознательный ход художника, поставить в ряд подвиг во имя свободы Родины и подвиг во славу веры. Не забудем, что художник учился на факультете монументальной живописи и, следовательно, не просто знал ее технику, но и историю. Знаком был с иконографией Распятия в русских фресках, иконах, знал главную заповедь монументалиста, делать образ емким по содержанию, доводя его значение до символа, очищая от случайностей и мелочей, добиваясь выразительности, читаемости с первого взгляда, потому силуэт, экспрессия движения, свет, тень и цвет так важны в работе монументалиста.

Распятие и Троица – центральные сюжеты евангельского цикла и художник соединил их, осмыслив в единстве божество и жертвенную любовь к нему.

Уже знакомая женская троица расположилась у подножья распятия. Они в другом пространстве, они за крестом, там, где родина, край костромской, где нет боев, где так же зреет хлеб. Только убирать его должны женщины, отправившие мужей на фронт. Уже нет упоения солнцем, лица склонены в печали, и, кажется, не от солнца, а от беды почернело лицо старшей женщины, что сидит в центре женской троицы. Изменения в этом круге женщин кажутся незначительными, но уже нет той слитности, спаянности. Горе выделило из круга среднюю женщину. Ее рука, лежащая на ноге, теперь хорошо видна, ее линия замыкает образ в себе, а рука девушки чуть касается ее. Они, как мать и дочь, соединены общей печалью.

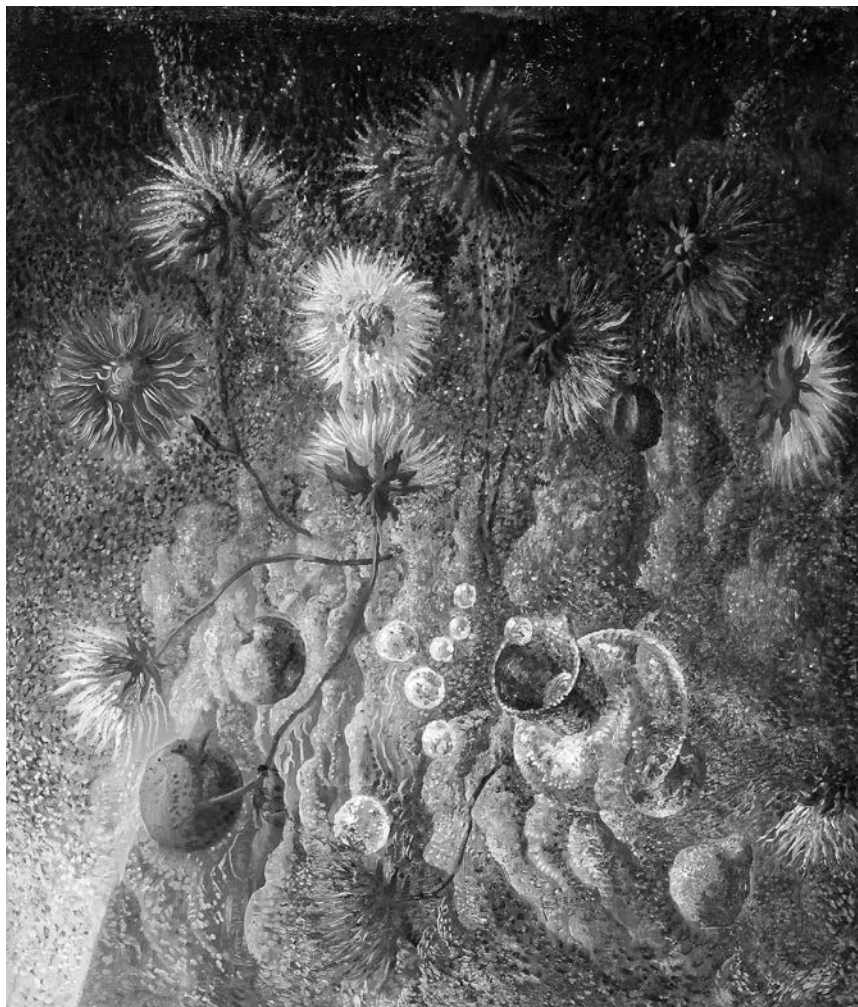
Белый цвет одежды воина связан с белой салфеткой, на которой женщины расставили полевой обед: миску с ложками и кринку. Кажется, ветерок

колышет ткань, но все предметы стоят крепко. И еще на голове молодой женщины белый платок завязан на затылке, и концы его спускаются вдоль шеи. Женщина режет хлеб, прижимая его к груди, как младенца. И так, белый в одежде солдата, на салфетке и на голове женщины. Этот треугольник явно осмыслен художником в чистоте связей, где земля, хлеб и женщина – символы самой жизни. И потому в картине хлеб не только каравай, это еще и хоровод суслонов, расставленных по полю. Жито, вручную убранный женскими руками. Они одни без мужчин управляются в поле. Такое было на Руси только в военное лихолетье. Художник изобразил эту женскую троицу в единении дум, печали и того спокойствия, какое может позволить себе человек, оставаясь сам с собой после тяжелого труда. А может это тризна по всем, не вернувшимся с полей войны? Молчание, опущенные вниз глаза, печаль на лицах и само место у подножья креста вызывает подобные мысли.

В картине «Хлеб» натюрморт отличался устойчивостью и цельностью. В триптихе ствол креста рассек его на две части: миска с ложками видна лишь наполовину и только кувшин переместился на салфетку и оказался у самой ступни солдата. Этот прочный кувшин-дитя земли и ремесла мастера гончара, он родственник целой семейке сосудов (большой корчаге и двойному горшку-кашнику). Троица этих сосудов – вещественная параллель троице женщин. Они все накренились, словно потеряли опору. В этих вещах есть свой глубинный код. При этом все пусто, все потеряло устойчивость.

Художник соотносил каждую деталь с жизнью, а жизнь требовательна не только к правде ситуации, но и к осмысленности выбора каждого предмета, явления, жеста. Желая оторвать фигуру Юрия Смирнова от фона, он вводит черный цвет по силуэту креста. Это не тень, а символ пространства-времени, отделяющий героя от родных просторов.

Анализируя центральную часть триптиха, я все время соотносила этот образ с композицией «Распятие Христа» в Троицком соборе. В 1974 году реставраторы КСНРПМ завершили реставрацию стенового письма, и роспись стала доступна для всех посетителей музея. Вспоминаю, как однажды застала стоящего неподвижно Н. Шувалова в центре собора. Он так напряженно всматривался в роспись, что я не посмела оторвать его от общения с произведением Гурия Никитина. Что это было? Признание мастерства гения или сожаление о невозможности иметь такой заказ, такое пространство, чтобы в едином ансамбле воплотить свое миропонимание, через освященные традицией образы? Я не пытаюсь установить прямую зависимость от увиденного. Возможно, что Н. Шувалов видел в репродукции картину П. Гогена «Желтый Христос». Он глубоко изучал живопись и стилиевые поиски европейских художников конца XIX – начала XX века.



Н. Шувалов
Невесомость. 1978 г.
Картон, темпера. 50,5x70. КХМ КП-5299
Костромской музей-заповедник

Не подражал, искал свой стиль, но когда-то виденные образы переосмысливаются творцом. Поражает продуманность каждой детали и целого в триптихе «Непобежденные»: обобщения, символы, аллегории, сложность взаимосвязей всех составляющих образа при предельной ясности главной идеи. Что тут было первым: интуиция живописца или размышления,

поиски символа, соответствия. Ведь изменил же он цвет женских одежд, объединив их зелеными тенями, как рефlekсами, с яркой зеленью травы. Трава, как островок молодой отавы, что дружно поднимается после покоса. Охваченная жнивьем с суслонами сжатого хлеба трава воспринимается как символ возрождения после страшной жатвы войны. Этот остров надежды в кружеве лесов.

Над наверхшим креста полыхает пламя зари или зарево военных пожарищ. Пейзаж неспокоен, в нем везде всполохи тревожно красного и напряженная синь. Поверхность холмов вибрирует, усиливая беспокойство. Художник добился главного: на фоне всей этой беспокойно напряженной жизни есть несгибаемый солдат, защитник и спаситель, который никогда не предаст, ценой жизни заслонит от беды родные края.

Оба старших брата Н. Шувалова погибли на фронте. Поэтому выбор темы к 30-летию Победы воспринимаешь, как дань памяти всем, кто остался непобежденным. Больше того, автору потребовалась форма триптиха, так как подвиг макарьевского юноши, ставшего солдатом, он поставил в ряд с подвигом во имя Истины («Джордано Бруно» – левая часть триптиха и вьетнамского героя «Нгуен Ван-Чоя» – правая часть триптиха).

Опорой на традиции стали не только сюжеты, но и материал, техника живописи. Он не изменяет темпера. Ее достоинство в чистоте цвета и мягкой матовости поверхности, которая сближает ее со стенописью. Триптих рассчитан на большой общественный зал, на определенную высоту. Пока в музее нет таких залов, а к юбилею Победы триптиху необходимо найти место для встречи со зрителем.

Увлечение народным искусством не сделало художника его популяризатором. Он извлек из общения с ним главный урок. Народное искусство не воспроизводит увиденное. Оно коллективным разумом и чувством поколений мастеров в зримых образах-символах передает свое понимание мироздания и место человека в нем. Отсюда та глубина содержания народного искусства и эстетическое совершенство его образов.

Образ матери в разных вариантах проходит через его творчество. Он чувствовал свою ответственность за нее перед погибшими на фронте братьями.

«Портрет матери»⁸(1969), безусловно, одно из достижений художника. Любовное отношение к природе, стремление к максимальному сходству, узнаваемости характера сближает его с лучшими творениями русского живописного портрета. В эскизах к портрету, на фоне стены была видна фотография сыновей в траурной рамке. Художник в итоге отказался от этой

⁸ Портрет матери, 1969 г., 116х99. Фанера, темпера. Слева внизу авторская подпись, дата: «Н. Шувалов 69 г.». На обороте авторская надпись справа вверх: «Кострома Шувалов Н.В. Портрет матери. дер. темп.» КМЗ/КХМ КП-2199, Ж-1034.



Н. Шувалов
Материнство. 1970.
ДВП, темпера, лак. 120х120. КХМ/КХМ КП-3385
Костромской музей-заповедник

детали. «Хотелось перейти границы конкретного, хотя бесконечно дорогого образа, отойти от обстановочности. Поэтому стена – это не домашняя стена, оклеенная обоями – это пространство, почти неземное. И поэтому большая часть фигуры смотрится силуэтом на этом пространственном фоне. Это тема исхода». Таков замысел художника, и портрет матери перерастает в собирательный образ матерей, бабушек, спокойно прощающихся с миром.

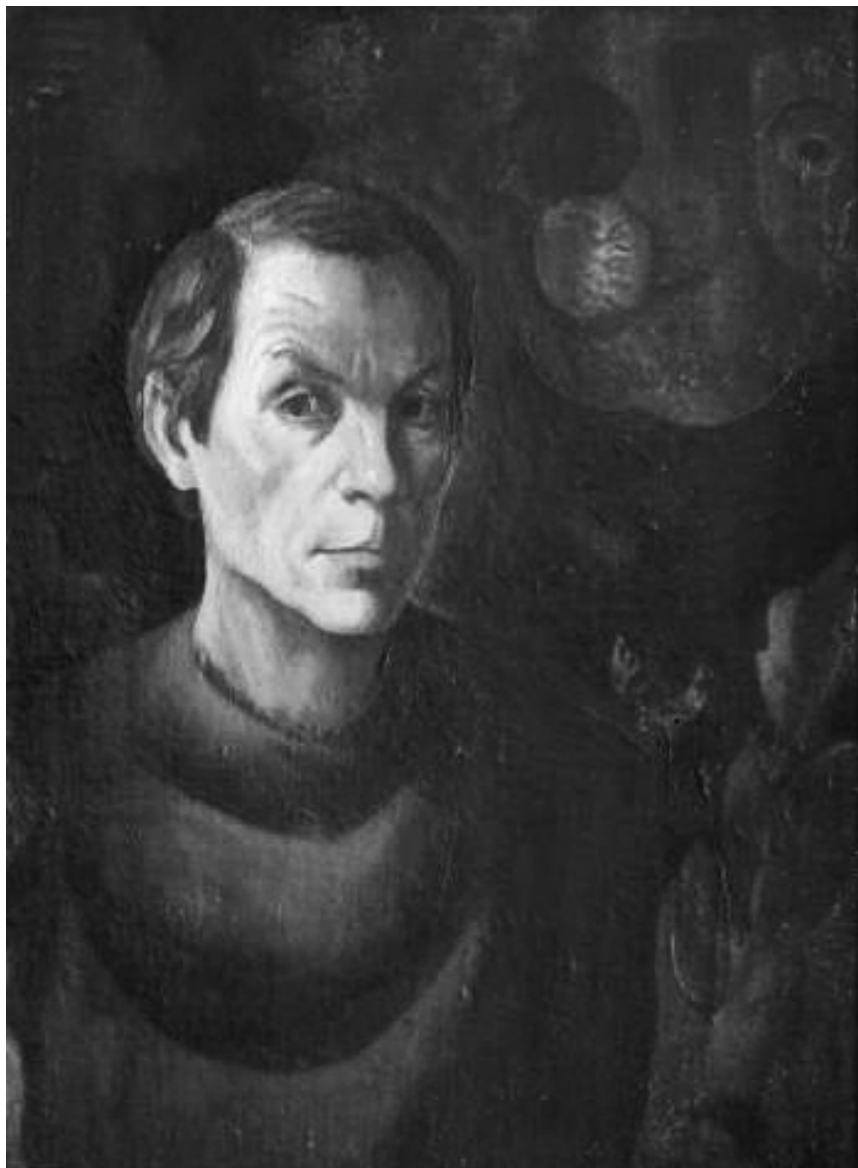
По приемам письма полотно очень близко к итальянской фреске, технике которой он изучал на факультете монументальной живописи. Отсюда точно найденный масштаб, силуэт и цвет, тонко подсвечивающий крепкий рисунок, выявляет пластику форм.

Настоящий художник остро чувствует биение времени, его напряжения и боли. Только тот, кто не уходит от проблем жизни современников и поисков новых путей в искусстве, заслуживает памяти Истории.

Картина «Окраина» (1970 г.) – необычный, гротескно заостренный, коллективный портрет современников времени застоя, застолий и запоя⁹. В те годы желтая «буренка» с пивом была центром притяжения мужского населения, собирая настоящие сборища, своего рода мужские клубы, в спальных районах и на окраинах Костромы. Алкоголь – единственное, что соединяет людей на этой окраине, уравнивает своим нивелирующим действием. И уже неважно кто ты: художник, ученый, рабочий – он всех собирает в толпу у бочки. Как в общественной иерархии рабочий класс провозглашался гегемоном общества, так и в картине на первом плане «простой рабочий человек» в спецовке ухватисто держит кружку пива. Мужчина в черной куртке, напоминающей бушлат моряка – участник войны, бывший десантник. В этом полотне, как в жизни, в 1970-е годы ветераны уже отошли на второй план. Красный берет – признак принадлежности его обладателя к художественной богеме. Не только одежды, но и бутылка «бормотушки», граненая кружка тоже приметы и предметы времени. Они помещены художником на центральной оси: дно зеленой бутылки в верху всей человеческой пирамиды, и на стекле пивной кружки тоже зеленый рефлекс. Они символы «зеленого змия», что стал стержнем бытия. Бочки с пивом, дешевая граненая стеклянная посуда ушли из сегодняшнего быта и картина, вызвавшая бурную реакцию партийного руководства области, стала фактом истории, отражением той повседневности, которую не хотела видеть власть в жизни и тем более в искусстве.

Поездки по стране и за рубеж давали новый импульс к творчеству. Вместе с художником С. Румянцевым он побывал у него на родине в Кологривском районе. Портрет Е. И. Румянцевой он писал с натуры. Это не этюд, а портрет-картина, в которой пожилая женщина после домашних хлопот присела отдохнуть в тесной кухне у печи. Вся обстановка привычна: старый медный самовар и заварочный фаянсовый чайник стоят на мощной столешнице залавка. Все крепко сбито, сделано на века и вот так же из поколения в поколение крутятся у печи русские бабы, лишь на мгновение позволяя себе посидеть сложа руки. И еще. Художник заметил цветовое единство в простом наряде женщины. Эта цветовая культура одежд испокон веку присуща сельским женщинам.

⁹ Окраина. 1970. Х. на фанере, темпера. 100x100. КП-2932.



Н. Шувалов
Автопортрет с бабочкой на плече
Холст на фанере, масло. 77x56. КХМ КП-5549
Костромской музей-заповедник

Бухара и Самарканд, Египет и Индия. Восток манил его своей сказочной красотой. Знакомство с жизнью этих стран, их культурой и искусством находило отражение в натюрмортах, портретах. «Луксорский» и «Индийский портреты» жены Татьяны стали неожиданным итогом поездок в Египет и Индию¹⁰. Художник не просто вводит в портретный фон пейзаж с пальмами и водами Нила или причудливую архитектуру индийского храма, он пишет в стилистике присущей мастерам живописи этих стран. Это не стилизация, а глубокое погружение в художественные традиции страны.

С освоением человеком околоземного пространства в жизнь землян вошло понятие невесомости, космического холода. Каждый запуск ракеты в космос порождал страх за климат на земле, боязнь, что в атмосферу ворвется леденящее дыхание космоса.

Явление невесомости Н. Шувалов представляет как состояние парения привычных для человека предметов над поверхностью Земли. Неслучайно для символа невесомости он выбрал рассыпавшийся букет астр (астропыльница, упавшая со звезды) и хрупкий стеклянный сосуд, в котором они только что стояли. Вдруг космический ветер подхватил цветы, они вылетели из вазы и вместе с ней повисли в воздухе. Вода из вазы рассыпалась на прозрачные шарики и как пузырьки газа летит влед за цветами. Астры-цветы осенние, символ приближающегося конца лета, надвигающихся холодов. Цветы и ваза с ее прозрачностью выступают символами хрупкости земного мира. Колорит картин серии «Невесомость» отличает холодная, голубовато-сиреневая гамма. На одной из работ часть земного шара и неба написаны пуантелью. Эти короткие мазки кисти, как мириады цветных частиц жизни, утекающей с голубой планеты Земля. Видимо, невесомость у Н. Шувалова ассоциировалась с апокалипсическими видениями, опасными для жизни планеты.

Новая мифология XX века с ее ожиданиями открытий новых форм жизни, пришельцами из других миров и полетами человека к звездам, не всегда вызывала оптимизм. Хотя и к этим сказкам Шувалов относился с интересом, даже держал у себя фотографию, сделанную в северном городке, где над улицей двухэтажных домов барачного типа зависла летающая тарелка. Встреча этих двух реальностей казалась ему символичной. В его работах «Материнство» («Чернореченская мадонна»), «Лето» парят в небе «летающие тарелки»¹¹.

Посетители выставок каждый раз ждали от Н. Шувалова чего-то нового, и он не обманывал ожиданий. Он говорил: «Для меня жизнь – богатейшая

¹⁰ «Луксорский портрет», 1971 г., 100,5x70,7. Х. темпера, масло. Слева внизу монограмма и надпись: «Египет Фивы 71 НШ», На обороте вверху надпись: «г. Кострома Шувалов Н В «Луксорский портрет», дер. х. темп. масло», КМЗ/КХМ КП-5468, Ж-1634.

¹¹ Материнство. 1970. ДВП, темпера. 80x79. КП-3385.

палитра явлений: люди, события, мир музыки, мир литературы, тончайшие психические состояния, сопоставления, столкновения, контрасты. Ко всему этому у меня искренний, неподдельный интерес. Я беру явление или вещь и пишу к ней эквивалент цвета, чувства, которое бы выразило это явление во всей полноте. Суть явлений разная, поэтому и выражения явлений разные по форме. Отсюда разный язык. А не из желания блеснуть эффектом, оригинальностью: это стремление глубже захватить какие-либо слои интересующей меня жизни, попытка выразить их языком и средствами своего ремесла».

По прошествии десятилетий творчество Н. Шувалова не утратило своей привлекательности, как по глубине образов, так и по форме. В большинстве его работ содержание и форма оказались в такой же гармонии и единстве, как в произведениях мастеров народного искусства, истоки которого так плодотворно воздействовали на его творчество.

Н. В. ШУВАЛОВ. ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ

Николай Васильевич Шувалов (1929–1984) с начала 1960-х был неформальным лидером костромских художников¹. Его творчество вызывало неподдельный интерес у костромичей.

Н. В. Шувалов, безусловно, выделялся широтой мышления, тягой к темам большого общественного звучания. В его работах, привлекала оригинальность решения темы, выбор сюжета, выразительность формы, крепкий рисунок и композиционная острота, необычная декоративность и тональная чистота цвета.

Н. Шувалов окончил шлейнское училище в Костроме в 1949 году. Рядом с ним в одном классе сидели те, кто пришел с фронта. Они с таким же упорством, как в боях, штурмовали премудрости искусства рисунка и живописи. Годы учебы Н. Шувалова были освящены дружбой с фронтовиками Алексеем Козловым и Владимиром Муравьевым. Они хотели стать художниками, а не учителями рисования и черчения. Поэтому стремились узнать больше, чем давала программа училища: понять цели искусства и путь художника в нем. Эта дружба оказала огромное влияние на формирование личности и профессиональных устремлений Н. Шувалова.

После училища Н. Шувалов поступил в Московский институт прикладного и декоративного искусства и учился в нём в Москве и в Ленинграде, куда институт был переведен. Он вспоминал, что ему много дали музеи, особенно Русский – в Ленинграде. Из-за травмы ноги ему пришлось взять академический отпуск. Он приехал в Кострому в 1954 году. После смерти И. В. Сталина прошел только год. Во властных кругах еще продолжалась борьба за власть, а в отношениях с людьми творческими все было по-старому. Главенствовал идеологический заказ. Но время меняло людей искусства. Многие из художников прошли через пекло военных лет, многое повидали и научились самостоятельно оценивать действительность. Они желали в искусстве проявить энергию нового взгляда на жизнь страны и отдельного человека. Власть же настроенно относилась ко всякому самомышлению.

В Костроме Н. Шувалов получил приглашение преподавать в училище. Оно к тому времени из дома Н. П. Шлейна переехало в бывший дом Днепров, большое краснокирпичное трехэтажное здание на углу улиц Горной и Кооперации. «Учить мне нравилось, я чувствовал, что могу много дать ученикам не только в смысле рисунка, живописи, но и в том новом, что владело мной»². Он хотел пробудить в студентах творца, сознание высокой миссии Художника.

¹ Каткова С. «Жизнь моя – живопись». Ярославль, 1990.

² Каткова С. Века и судьбы: сб. ст. Кострома, 2001. С. 350–389.

Эти новации, эксперименты в освоении формы, работа учащихся на бумаге больших форматов были восприняты старшими коллегами как покушение на «священную корову». Посыпались обвинения в формализме, эстетизме. Однако высокие оценки работ учеников Шувалова при отчетных просмотрах свидетельствовали о голословности подобных обвинений. После проработок на педсоветах он понял, что в этой бесплодной борьбе можно потерять себя.

Он устроился на работу в портретный цех мастерских Художественного фонда. Это было ступенью, дававшей возможность стать членом Союза художников и получить творческую мастерскую. Художественный фонд брал заказы на исполнение самых разных оформительских работ от написания лозунгов до оформления ленинских комнат, общественных интерьеров и создания серий портретов членов Политбюро или передовиков производства. Эти заказные работы давали художникам заработок. Даже если в этом месяце почему-то художник не имел заказа, он мог взять аванс под будущую работу. Такая система помогала жить и даже давала возможность воплощать какие-то творческие замыслы, во всяком случае, не терять навыка в рисунке и живописи.

При поступлении в Художественный фонд новички обязаны были вскоре сделать выставку-самоотчет. То есть отобрать из своих работ наиболее значительные по мастерству. Выставка была знакомством, которое позволяло понять, есть ли талант и мастерство у новичка, способен ли он к самостоятельному творчеству, будет ли участвовать в выставках.

В. Муравьев и А. Козлов, друзья по училищу, тоже пришли работать в Художественный фонд в тот же портретный цех. Самоотчет решили сделать вместе. Работ было немного, но они были очень разные, отражали поиски формы и индивидуального стиля.

Обсуждение выставки было бурным, запомнилось надолго. Оно длилось три дня, к участию в нем привлекли даже начальство из Управления культуры, секретарей райкома партии. Конфликт был нешуточный. Все новации молодых воспринимались как покушение на реализм, традиции передвижничества, их обвиняли в формализме. Решения в отношении друзей были категоричны и резки. Требовали извинений, угрожали увольнением. Н. Шувалову было сказано, что с такими убеждениями ему нельзя доверять воспитание учащихся в училище.

В. Муравьев повез свои работы на республиканскую выставку, и они были приняты. Это поддержало друзей, они уже строили планы совместной работы, но трио вскоре распалось. Оба старших друга уехали в Москву. В Костроме остался только Н. Шувалов.

Заказов на монументальные работы, росписи, мозаики, сграффито, о которых мечтал художник, в те годы в городе не было. Поэтому Н. Шувалов

делал эскизы для себя, без надежды на их воплощение в жизнь. Чтобы познакомить с ними своих коллег и костромичей, летом 1958 года в фойе театра он устроил первую персональную выставку. Почему в театре? В 1956 году в драмтеатре была реконструкция, и Н. Шувалов участвовал в росписи плафонов зрительного зала. Благодарная администрация театра по-дружески разрешила устроить выставку.

Выставка была небольшая, чуть больше 20 работ. «Здесь были первые опыты передачи с помощью цвета музыки А. Н. Скрябина; "Материнство", "Князь Игорь", натюрморты, сделанные без учета перспективы и натурального объема, головы индианок, написанные по впечатлениям индийских фильмов. Натурных этюдов не было. Хотелось показать мои мысли, мои увлечения, мое понятие о живописной форме. Все было не похоже на то, что я делал раньше, и было непривычно для зрителей»³.

На другой день все эти работы оказались сваленными в мастерской Ю. Левичева в старом доме Н. П. Шлеина. Юра сообщил другу: «Привезли на машине, тебя нет – свалили у меня». Секретарь обкома партии по идеологии Второв приказал снять выставку, и картины навалом вывезли вместе со шнурами, на которых они висели. Этот первый опыт вольной выставки, без санкции партийных властей, привел не только к немедленному ее закрытию, но и обострил внимание к молодому, слишком приткному таланту.

При очередном собрании в Худфонде, где присутствовал Второв, Н. Шувалов выступил и выразил свое возмущение таким произволом власти. Но Второв был категоричен: «Выставка пропагандирует буржуазную порнографию, а она нам не нужна, и мы всегда будем так поступать, без всяких обсуждений». Что сей представитель власти понимал под «буржуазной порнографией»? Осталось неведомо ни для автора, ни для присутствующих художников. Все промолчали.

Художник стал объектом наблюдения, его неординарная творческая манера и дерзость в отстаивании своих прав и достоинства не прошли даром.

Вниманием со стороны властных структур всю оставшуюся жизнь он не был обделен. Внимание это было настороженным и указующим. Этот прессинг, хотя и выматывал душу, но закалял ее в противостоянии, не дал Н. Шувалову опуститься до общего среднего уровня.

Он много работал, совершенствуя мастерство, и его талант, труд сделали свое дело. Поиски своего стиля, точнее формы, наиболее соответствующей содержанию образа, шли постоянно. Он искал опоры в творчестве разных мастеров живописи и прообразы порой угадывались. Это обычное явление на стадии ученичества, главное правильно выбрать ориентиры.

Мощным источником вдохновения стало искусство Древней Руси и народное искусство: фреска, икона, народная скульптура. Это истоки, предки

³ Каткова С. «Жизнь моя-живопись». С.11.

всего национального искусства. Художник сумел постичь глубинные основы образов, принципы композиционного решения, выразительность линейного и цветового ритма. («Предки», 1966; «Домовик», 1966; «Хлеб», 1967)⁴. Он освоил темпера, как материал живописи, со всеми особенностями ее техники, применял также темпера на лаке, что придавало краскам яркость, они, как в иконе, светились изнутри.

Н. Шувалов приобрел уважение в среде художников. Молодежь дорожила его мнением, понимая, как высока планка его требований, прежде всего к себе.

Костромичи знакомились с его творчеством на областных выставках местного отделения Союза художников. Некоторые из его работ попадали на зональные выставки «Большая Волга», но никогда не доходили до республиканских и всесоюзных. Почему ему не удавалось преодолеть заслон выставкомов?

Власть нанимала художника через систему заказных работ к выставке. Выставки, как правило, имели тематическую направленность. Существовала система договоров. Художник предлагал закупочной комиссии эскиз или тему картины к будущей выставке. Если получал добро, договор заключали. К сроку картина должна быть готова. Это тоже рынок, только заказчик оговаривает тему, условия и авансирует работу. Так что объектом торговли становилась не готовая работа, а талант. Нужны «Маяки производства», и художники писали передовиков, орденосцев, депутатов и делегатов съездов. Нужно, чтобы «зерно искусства упало в борозду», и опять «чего изволите?». Доярки, комбайнеры, трактористы и пастухи становились героями работ живописцев, графиков, скульпторов. В огромном Манеже (ЦВЗ) Москвы на республиканских и всесоюзных выставках шпалерами висели портреты. Скороспелые, холодные постановки. Художник не знал модель, она его не интересовала. Он отработывал договор и знал, что это пропуск на выставку.

Н. Шувалов не вставал в очередь к этому раздаточнику заказов.

У него есть только два производственных портрета: текстильщицы Н. Виноградовой и колхозницы Н. Ермаковой. И оба они выпадают из привычного ряда портретов передовиков. Н. Шувалов в них ставил перед собой и решал чисто художнические задачи.

«Портрет текстильщицы Н. Виноградовой» (1959)⁵. Интерьер цеха пронизан солнцем, и в этом пространстве среди станков стоит занятая привычной работой миловидная женщина. Станки в картине не производственный

⁴ Там же. С. 12. Все в собрании Костромского историко-архитектурного и художественно-музей-заповедника.

⁵ Портрет текстильщицы Н. Виноградовой. 1958. Х., м. 100x148. КП-1178.

антураж, это среда где она не просто работает, а проживает большую часть своей жизни.

Он с огромной симпатией и сочувствием написал молодую женщину. Годы нелегкого труда, в шуме, при избыточной влажности, требующий напряженного внимания бег нитей – все это накапливаясь, формирует облик текстильщиц. И эту специфику Шувалов не захотел скрывать. Главное в образе – глаза женщины. Усталые до безысходности, понимающие, что она изо дня в день будет подходить к этому станку, а потом в магазинах стоять в очереди, бежать за детьми в садик, готовить, стирать, мыть. Художника явно пугала эта раз и навсегда заведенная машина ее жизни.

При всем этом женщина сохраняет природную стать и красоту. Привлекательно ее очень русское лицо с высоким, открытым лбом, красивым разлетом бровей над крупными глазами. Нос мягкий, с чуткими крыльями ноздрей, а волевой подбородок подчеркнут яркими бликами света. Светлый блик скользит по краю щеки и выделяет упругую плотность, загорелого, с широким румянцем лица, с ним контрастируют тени у глаз, крыльев носа и уголков губ. Техника письма короткими, корпусными мазками кисти, плотно уложенными по форме лица. Местами мазки сплавлены, при этом блики света и тени проложены поверх моделирующего цвета – все, как учили. Художника невозможно упрекнуть в отступлении от реализма. И все-таки портрет отличался, прежде всего, глубиной характеристики образа.

Работница впервые позирует художнику и потому так застенчиво и напряженно смотрит на него, словно упрекая в том, что он отвлекает от работы. Почему он написал ее в контражуре, поставив против света? В этой позиции золотистый солнечный свет концентрируется вокруг головы женщины, как ореол. Свет, теряя свою золотистость, холодно скользит по абрису фигуры, высветляет часть лица, обнаженные руки. Руки в этом портрете не менее важны, чем лицо. Крупные, сильные, они спокойно лежат на барабане, художник подчеркивает эту будничную привычность жеста.

Этот портрет был выставлен на областной выставке, приобретен музеем, но редко покидал его фонды.

Золото исхода лета, жаркий зной уборки урожая звучат в «Портрете Н. Ермаковой» (1968)⁶. Портрет доярки совхоза «Каравеево» лишен производственных примет. Красивое, открытое лицо индивидуально, узнаваемо, ни в чем не приукрашено. Прочеканен силуэт, безукоризненно моделирована пластика крупных черт лица. Мелкий сплавленный мазок лепит форму классически ясно. Линия контура уверенна и подвижна. Живопись темперой на лаке придает цвету плотность и единство. Красное платье, крепкий загар лица и золото осеннего пейзажа – во всем солнце, и по контрасту

⁶ Портрет Н. Ермаковой. 1968. Ф., м., т., лак. 80х70. КМЗ КОК-30246.

с жаром золотисто-красных тонов – голубые глаза и «чистая вода» стеклянных камней на красносельских сережках. Тут все накрепко увязано с землей: жар страды, воля и сила русской женщины.

Четкая прорисованность силуэта головы на лишенном детализации, словно плавящемся в зное пространстве фона заставляет вспомнить технику фресковой живописи и большие богородичные иконы. На иконах местного ряда иконостаса голова Богоматери бывает в 1,5–2 раза больше натуры, обычно, она вплотную вписана в формат. При этом нет ощущения фрагментарности, замкнутости, напротив, образ как бы выходит за рамки земного пространства.

Еще в студенчестве он пробовал писать головы больше натуры, и повторение этого приема в портрете Ермаковой для него не было формальным решением. Он написал не просто лицо, это образ тип, но лишенный плакатности. Это лик. Фактически художник написал колхозную святую на фоне просторов Руси. Художник зацепил пронзительную ноту тяжелой женской доли. Она, как Богоматерь в иконе, страдает от знания своей беды – доли. И здесь то же, что и в портрете Виноградовой скрытое страдание, понимание женщиной непосильности ноши: быть матерью, хозяйкой дома, тянуть огород, еще быть передовиком на производстве. На чистые глаза ее словно набежала тень, и она без всяких иллюзий смотрит в даль, как в будущее. И этот дрогнувший от обиды и жалости к себе волевой подбородок, словно мотнула головой: «Ай да что говорить! Судьба!» И не глядит в глаза обществу эта гордая женщина, понимая, кого тут упрекнешь, что впрямли женщин в тройную упряжь и везут они, милые, детей, пьяниц мужей и государственное производство. Может и мужья пьют, оттого что кроме работы, не дающей возможности освободить жену для детей и дома, у них нет ничего. А у женщин не остается сил на заботу о муже и на воспитание детей.

Не передовик производства, а человек интересовал художника. Не случайно и после работы над портретом Ермаковой с ней сохранялись дружеские отношения, а сын художника навсегда запомнил тетю Нину. Оба портрета находятся в музее.

В 1960-е годы Н. Шувалов так стремительно набирал мастерство, что только слепой не видел, что созданный им в 1969 году «Портрет матери» – настоящий шедевр и достоин самой высокой оценки. И сам художник понимал удачу. Впрочем, удача – это не совсем верное определение, это результат глубокого осмысления темы. «Хотелось перейти границы конкретного, хотя и бесконечно дорогого образа, отойти от обстановочности. Поэтому стена – это не домашняя стена, оклеенная обоями, это пространство, почти неземное. И поэтому большая часть фигуры смотрится силуэтом на этом пространственном фоне. Это тема исхода»⁷. Таков замысел художника

⁷ Каткова С. «Жизнь моя – живопись». С. 38.

и портрет матери перерастает в собирательный образ матерей, бабушек, спокойно прощающихся с миром.

Образ увидели только посетители областной выставки. На республиканские выставки картины Шувалова упорно не пропускали. Члены выставкомов словно выполняли чей-то указ. Это не могло не задевать самолюбия Н. Шувалова. У него появилось стремление устроить персональную выставку в Москве. Площадками для его выставок стали залы клубов научно-исследовательских институтов, Дома ученых, Фонда мира.

Выставка в зале на Литейном проспекте в Ленинграде была самой представительной и очень посещаемой. Заметили ли ее сотрудники ГРМ? Во всяком случае предложений приобрести хотя бы одну картину для такого престижного музея не последовало. У Н. Шувалова не было никаких званий и регалий. А к талантам из провинции столичные музеи всегда относились настороженно, и, если что-то приобретали, то только с Республиканских и Всесоюзных выставок. Н. Шувалов со своим творчеством на них-то и не был замечен. Круг замкнулся.

Его картины покупали любители живописи, иностранцы. Большинство его работ в КГИАХМЗ. Хорошо, когда музей имеет монографическую коллекцию работ талантливого автора. Но плохо, что собрания главных музеев России формируют свои коллекции по региональному принципу: Третьяковка приобретает работы московских художников, Русский музей – петербургских.

В 1970 году художник написал картину «Окраина»⁸. Выставил ее в читальном зале отдела искусства в Областной научной библиотеки и вызвал настоящую бурю. Обсуждение превратилось в осуждение. Как это так художник не видит наших достижений в строительстве, улучшения жизни, а находит такие темы, которые очерняют нашу действительность. Сигнал художника о неблагополучии в обществе, в котором алкоголь стал ежедневной дозой «бормотушки» или пива, не был услышан.

Сейчас, когда в каждом магазине стоят в ряд батареи бутылок пива разных сортов, многим уже непонятно то радостное возбуждение, что возникало в мужском населении микрорайона при словах «Пиво привезли!». Редкая радость. В огромной желтой бочке, на пустырь, с пивзавода доставляли свежий золотистый напиток и продавали в разлив пол-литровыми кружками. Этот гудящий мужской клуб с опаской обходили женщины. Некоторые храбро бросались в гущу пьющих, отлавливали чересчур усердно возливавшего супруга. Уличная торговля пивом в разлив из бочки – примета времени 1970-х.

⁸ Окраина. 1970. Х. на ф., т. 100x100. КП-2932.

Каткова С. Окраина – понятие не географическое // Исторический вестник. Сб ст. Костромского гос. университета им. А. Н. Некрасова. Кострома, 2001.

Картина, как крупный кадр в кино, вырывает из толпы у бочки несколько лиц, останавливая на них внимание. Но масса людей больше, она так уплотнена, что практически лишена пространственной свободы. Скученность выступает как образ массовости явления. Фрагментарностью композиции художник добивается эффекта частицы, отразившей, как в зеркале, жизнь страны. Это кадрирование было в стиле времени.

При всей гротесковой заостренности образов, художник идет от натуры. Он сделал множество рисунков характерных лиц «от бочки», а затем отказался от них, заменив их собратями по ремеслу. Не оттого что натура была ближе, просто он теперь вкладывал в понятие «окраина» новое содержание. И для этого смысла ему не нужны были пьяные «гегемоны». Достаточно было одной фигуры на первом плане. Как в общественной иерархии рабочий класс провозглашался гегемоном общества, так и в картине на первом плане «простой рабочий человек» ухватисто держит кружку пива. Впрочем, в образе работяги он написал своего друга «квадратного» В. Сироткина, в ту пору возглавлявшего местные мастерские Художественного фонда.

Себя художник написал в профиль, опустил на лоб рыжеватую челку, слегка утрировал свой далеко не античный профиль и стал узнаваемым только для близко знавших его людей. Его собеседник написан без шаржирования. Его волевое, умное лицо написано с явной симпатией, он умеет слушать и потому внимателен к возбужденной речи своего молодого собрата. Это скульптор С. Д. Проненко. Фронтвик, из морской пехоты. Художник оставил ему черный берет и пиджак, как память о бушлатах морских десантников.

Второй фронтвик – Яков Гагарин. Он в красном берете. Помню, в его мастерской много лет стояла на мольберте картина об узниках концлагерей. Тема не отпускала его, но не хватало мастерства, и картина так и не была закончена.

И Проненко, и Гагарин умели по-фронтвому штурмовать «зеленого змия», но в этой картине они трезвы, хотя и едины со всеми.

Уважительное отношение к воевавшим Шувалов проявлял всегда. На войне погибли два старших брата и, словно стремясь узнать что-то такое, что позволило бы принять эту жертву, он слушал рассказы и воспоминания фронтвиков.

Один из художников объяснял то, что в его картинах часто встречается автопортрет, своим желанием пожить в пространстве картины. Может быть, и автопортрет Шувалова из того же желанья показать, что он не отстранен от жизни окраины. Он один из живущих жизнью провинции, понимающий ее минусы, но не старающийся ни вырваться из нее, ни улучшить, ни приблизить ее к нормальной жизни. Окраина затягивает и парализует волю.

Алкоголь – единственное, что соединяет людей на этой окраине, уравнивает своим нивелирующим действием. И уже неважно, кто ты – художник, ученый, рабочий, он всех собирает в толпу у бочки. Художник стремился показать не анекдотически острый сюжет о придающихся веселью людям, здесь содержание глубже.

Окраина – это не просто микрорайон Черноречье, новостройками в котором так гордилась местная власть, это окраина жизни, а Кострома – окраина России, Россия – окраина мира.

Протестом против нивелирующей, отупляющей окраины, обочины жизни стала эта картина. Художник этим полотном утверждал гротеск как форму реализма, острого, критического, обнажающего зло.

В своем дневнике 10 марта 1970 года, словно продолжая дискуссию, он написал: «Надо забыть, выбросить такие понятия, как “современные темы”, “положительный герой” и так далее. Надо вообще забыть “нужные темы”. Ни одна из них, какая бы она ни была, не должна быть привилегированной, монопольной. Все зло, извращения в искусстве происходят именно потому, что настоящее творческое мышление спряталось в подполье, уступило мышлению бюрократическому, которому чуждо сомнение, все найдено и разложено по полочкам – чего еще искать? Нужно не искать, а изготавливать “шедевры”, с готовностью иллюстрировать идеи, и чем ближе к заказанному идеалу, тем лучше»⁹.

В том же 1970 году он задумал создать полотно, посвященное подвигу народа в Великой Отечественной войне, ее героям. Во всяком случае, именно этим годом датирован эскиз центральной части триптиха «Непобежденные»¹⁰. Картина вызревала долго, он завершил ее в 1975 году.

Подвиг Юрия Смирнова, молоденького солдата из Макарьевского района Костромской области, в Костроме хорошо известен. Оказавшись в плену у фашистов, несмотря ни на какие издевательства и пытки, он не выдал врагам тайну танкового рейда. В бессильной злобе враги распяли юношу на кресте.

На одной из республиканских выставок была картина о подвиге нашего земляка. Сюжет протокольно точен. Художник очень правдиво написал обстановку блиндажа, крест с распятым солдатом. Рядом гитлеровские офицеры, с искаженными злобой лицами. Это картина иллюстративна, и не больше чем еще один из эпизодов зверств фашистов.

Н. Шувалов хотел написать к 30-летию Победы полотно достойное величия Победы, как памятник всем, кто на фронте и в тылу был стоек и оказался непобежденным.

⁹ Николай Шувалов. Прямая речь / сост. и ред. В. Арямова. Кострома, 2008. С. 28–30.

¹⁰ Непобежденные. Триптих. 1975. Х. на фанере, темпера. КП-2658:

Джордано Бруно. Левая часть. 230x86;

Юрий Смирнов. Центральная часть. 239x249;

Нгуен-Ван-Чой. Правая часть. 230x86.

Полотно должно было подняться до символа, стать реквиемом и гимном. Опыт общения с памятниками народного искусства, в веками отшлифованных сюжетах которого зашифрованы главные символы Жизни, под сказал ему образ Распятия, где крест – символ защитных сил против зла. «Смертью смерть поправ», как Спаситель мира, выступает солдат Великой страны. И тут не столь важно портретное сходство с героем, важна идея Спасителя и защитника.

Потом идея непобежденных, переросла в триптих. Границы подвига расширились, и художник вывел тему за пределы Отечества. Итальянский ученый Джордано Бруно, убежденный в правоте своего открытия, горит на костре инквизиции, но остается непобежденным.

Подвиг вьетнамского солдата Нгуен Ван Чоя, прикованного к дереву и заживо сожженного американскими интервентами, завершает трилогию непобежденных.

В каждом из полотен есть элементы, детали, которые прочитываются как аллегории, углубляющие содержание образов.

Полотно было выставлено на областной выставке, но реакция властей была никакая. Они не могли осуждать, но слишком прямая аналогия с распятием Христа, в ту атеистическую пору, не позволила оценить подвиг художника, буквально прорвавшегося к философскому осмыслению образов непобежденных.

Форма живописи выходила за рамки станковой, поднималась до вершин монументального искусства. Триптих попал в музей, но не дошел до республиканской выставки, хотя он заслуживал большего. И это понимал художник. Он видел республиканскую и всесоюзную выставки к юбилею Победы, мог сравнивать с тем, что заполонило пространство Манежа. Его триптих мог быть эпиграфом, заглавием к выставке. Не стал. Эта несправедливость больно ранила художника. Он был на взлете своего мастерства и таланта и не хотел размениваться на мелочи.

Художник остро ощущал отсутствие культурной среды в родном городе и стремился ежегодными туристическими поездками за рубеж восполнить этот вакуум. Как за глотком воздуха он рвался к культурным ценностям мира. Хотя возможность выезда все-таки была ограничена: возможность приобрести путевку определяли не деньги, а рекомендация тройки. Представители администрации, парткома и профкома рассматривали кандидатуру на соответствие морального облика. Шуваловы получали добро на выезд как все. Круиз вокруг Европы, поездка в Египет, Индию – это максимум допустимого для советского туриста, и они с женой могли себе позволить. А в остальном все, как у всех. И. А. Дедков пересказывает слова бывшего обкомовца: «Отношение к Шуваловым было сложным и всё-таки бережным. Хотя

и ругали их и всё такое, но пускали за границу. Говорили, что на них есть досье. Но мы отвечали, что у нас есть дело, и оно позволяет их отпускать»¹¹.

Наиболее значительным в конце 1970-х стало портретное творчество: портреты Н. В. Гоголя, П. Гогена, О. Хайама, А. Н. Козлова, серия автопортретов. Вглядываясь в себя как в современника, он выносил тяжелый приговор времени безвременья, когда рушатся идеалы, когда ложь и фальшь возведены в ранг политики. Автопортрет с бабочкой на плече¹². Присевшая на краешек плеча бабочка сложила крылья, словно остановила быстротекущее время, и художник с предельным напряжением мысли вглядывается в мир. Судьба автора, как бабочка, – символ мимолетности жизни, лишь подаренный ему миг. Сумеет ли он проявить свой талант в этот краткий промежуток времени, отмеренный ему.

Перед самой кончиной художник подвел черту Жизни, творческим исканиям тремя гениальными графическими портретами: «Пророк», «Иван Грозный» и «Автопортрет. Час пробил!»¹³.

Человечество меряет время эпохами гениев, а не тиранов. Творения гениев бессмертны: их могут забыть на время, но они находят путь к людям. И потому их власть безусловна. Настоящий художник остро чувствует биение времени, его напряжение и боль. Только тот, кто не уходит от проблем жизни современников и поисков новых путей в искусстве, заслуживает памяти Истории.

¹¹ Дедков И. А. Дневник. 1953–1994 гг. М., 2006. С. 312.

¹² Автопортрет с бабочкой. К., т. 89х67,5. Илл. 116 (Каткова С. Жизнь моя – живопись).

¹³ Пророк. 1983. Б., акв., тушь, перо. 48,7х36. КП-3714; Иван Грозный. 1983. Б., акв., 64х57. КП-3704.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВМОИДР	Временник московского общества истории древностей российских
ВХНРЦ	Всероссийский художественный-научно-реставрационный центр им. И.Э. Грабаря
ГЦХРМ	Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская им. И.Э.Грабаря
ГАП	Главный архитектор проекта
ГАКО	Государственный архив Костромской области
ГИМ	Государственный Исторический музей
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГММК	Государственный музей Московский Кремль
ГАИИМК	Государственная академия истории материальной культуры
ГУАК (КГУАК)	Губернская ученая архивная комиссия; Костромская ГУАК
ИАК	Императорская Археологическая комиссия
ИПО	Ивановская промышленная область
КГИАХМЗ	Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
КНО (КНО ИМК)	Костромское научное общество по изучению местного края
КСНРПМ (КСНРПУ)	Костромская научно-реставрационная производственная мастерская (управление)
КЦИО	Костромское церковно-историческое общество
МОСНРПМ	Московская областная специальная научно-реставрационная мастерская
МИДПИ	Московский институт декоративно-прикладного искусства
НКВД	Народный комиссариат внутренних дел
ПАКО	Памятники архитектуры Костромской области
СП	Северная правда – Костромская областная газета
СРХ	Союз русских художников
ЧОИДР	Чтения в Обществе истории древностей российских

ЦИАМ	Церковный историко-археологический музей
ЦМИАР	Центральный музей имени Андрея Рублева
ЯГИАХМЗ	Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Индексы музейных фондов

ВОКМ	Вологодский областной краеведческий музей
КОК	Костромской областной краеведческий
КМЗ КОК	Костромской музей-заповедник КОК
КП	Книга поступлений
СКМ	Солигаличский краеведческий музей

Условные обозначения

б.	бумага
х.	холст
м.	масло
д.	дерево
т.	темпера
акв.	акварель
о.	остров
св.	святой
с.	село
преп.	преподобный
в.	век
г.	год
сб.	сборник

Размеры указаны в сантиметрах

Первая цифра – высота, вторая – ширина

СОДЕРЖАНИЕ

Архитектурный декор в творчестве зодчего (к атрибуции строений Л.А. Большакова)	4
Городской архитектор за 100 лет	10
Наружные росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря	29
Часть 1. Сюжетный состав	29
Часть 2. Аркатурный пояс	31
Часть 3. Закомары	39
Часть 4. Крыльцо	46
Часть 5. О стенном письме и подготовке к нему храма	53
Роспись купола Владимирской церкви (г.Нерехта)	74
Иконостас церкви Иоана Богослова в Ипатьевской слободе (по Переписным книгам Ипатьевского монастыря 1701 года)	87
Икона Ионн Богослов с Прохором на о.Патмос, с житием и сказание о гусаре	96
Импостные композиции иконостаса Никольской церкви с.Верховье	108
Икона Спас Нерукотворный XVI в. из церкви Спаса на Запрудне. История реставрации	116
Икона Богоматерь Федоровская со Сказанием	129
Часть 1. Средник иконы	129
Часть 2. Сложение иконографии клейм и стиль	138
Икона «Рождество Христово» XVII в.	157
Костромитин Иван Андреев и его икона «Благовещение»	170
Новое имя в иконописи	180
Иконописцы Словенины и род Славяниновых	187
Василий Никитин Вошин – костромской иконописец XVIII века	197
Серебро в усадебном быту дворян Текутьевых	212
Б.М. Кустодиев «В провинции. Гуляние»	221
Е.В.Честняков «Город всеобщего благоденствия»	235
Символика в картине Е.В. Честнякова «Коляда»	253
Ефим Честняков – иллюстратор и автор сказок	264
Е.В. Честняков. Особенности стиля живописи	276
Художник и время. Н. Шувалов (предметы быта в искусстве)	298
Н. В. Щувалов. Художник и власть	314

Научное издание

Каткова Светлана Сергеевна

Века и судьбы. Том 2

Главный редактор Н. В. Павличкова
Ответственный редактор И. С. Наградов
Секретарь О. Н. Румянцева

Дизайн, верстка: А. Е. Половникова

Подписано в печать 12.12.2016
Гарнитура Times New Roman
Тираж 200 экз.
ООО «Костромаиздат» 156000, г. Кострома, ул. Горная, 20а,
(4942) 31-61-30
Отпечатано в ЗАО «Линия График Кострома», 156019,
г. Кострома, ул. Солонииковская, 16



Н. И. Баженов
Троица новозаветная. Фрагмент



Кинешемцев Гурий Никитин (?)

Спас Великий Архирей. 1687

Иконостас ц. Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе г. Костромы

Дерево, темпера. 145,6x110,5. КМЗ КОК-23252/56

Костромской музей-заповедник



Круг Гурия Никитина. Около 1687 г.
Иконостас ц. Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе г. Костромы
Дерево, темпера. 146,2х103,6. КМЗ КОК-19859
Костромской музей-заповедник



Круг Гурия Никитина.

Сер.-тр. четв. XVI в. с добавлением 1685 г.

Иоанн Богослов на Патмосе, с житием и сказание о гусаре

Иконостас ц. Иоанна Богослова. Ипатьевская слобода г. Костромы.

Дерево, темпера. 146x110,5. КМЗ КОК-19858

Костромской музей-заповедник



Икона. Спас Нерукотворный. XVI в.
ц. Спаса на Запрудне г. Костромы
После реставрации.?



Икона Богоматерь Фёдоровская, со Сказанием. Кон. XVII в.
Дерево, темпера. 150,4x117,5. КМЗ КОК 22673.
Костромской музей-заповедник



Клеймо иконы
Чудесное обретение иконы после пожара



Икона. Рождество Христово. Кон. XVIIв.
Дерево, темпера. 107,5x80. КОК 17578/45/1
После реставрации
Костромской музей-заповедник



Икона Благовещение. 1711 г.
Иван Андреев
Дерево, темпера. 143,5x101,5. ЦИАМ. ОФ. 63



Икона Благовещение. 1711 г.
Амвросий Романов
Дерево, темпера. 151x101. КМЗ КОК 23/259/9



Икона Покров Богородицы. 1764 г.
Словенины Савва и Михай
Дерево, темпера. 125,5x81. КМЗ КП 24/82



В. Вошин

Икона Воскресение Христово

Иконостас Троицкого собора. Местный ряд

Дерево, темпера, золочение. 165,3x127. КМЗ КОК 21004/67



Б. М. Кустодиев
Гуляние. В провинции. 1910
Холст, темпера, масло. 160,6x214,5. КМЗ/КХМ КП-131



Е. В. Честняков
Город всеобщего благоденствия
Холст, масло. 195х330. КМЗ/КХМ КП-7146





Е. В. Честняков

Коляда.

Холст, масло. 96x213. КМЗ КП-2719.