

Ярославский художественный музей

XXVI Научные чтения

**памяти Ирины Петровны Болотцевой
(1944–1995)**

Сборник статей

Ярославль

ООО «Цифровая типография»

2022

Музейно-образовательный государственный
историко-архитектурный и
художественный музей-заповедник

695814

ИЗУЧЕНИЕ КОСТРОМСКОГО ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА С 1917 ПО 1960 ГОДЫ

Октябрьская социалистическая революция стала началом нового этапа в изучении русского церковного искусства. Декретом СНК 23 января (5 февраля) 1918 г. церковь была отделена от государства, лишена прав юридического лица, а имущество религиозных организаций переходило в «народное достояние». Вследствие этого ученые получили полный доступ к предметам церковного искусства.

В данной статье ставится задача исследовать изучение Костромского церковного искусства с 1917 по 1960 г. Верхняя дата обусловлена тем, что в 1960 г. начинаются реставрационные работы в Костроме, приведшие к раскрытию фресок и икон в Троицком соборе Ипатьевского монастыря, храме Воскресение на Дебре и других. Под Костромским церковным искусством в работе понимаются предметы церковного искусства, находящиеся на территории Костромской губернии на момент революционных потрясений 1917 г.

В июне 1918 г. в России образуется Всероссийская комиссия по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи, с иконописно-реставрационной мастерской (далее – Комиссия). Одним из ее создателей и научных руководителей являлся Игорь Эммануилович Грабарь. В своей статье «В поисках древнерусской живописи» Грабарь выделяет следующие древние иконы, как Владимирская, Боголюбская и прочие, при этом Феодоровскую икону Божьей Матери Игорь Эммануилович ставит на седьмое место и датирует XIII в.¹ По мнению ученого, данные иконы (Владимирская, Толгская и пр.)

¹ *Грабарь И.Э. В поисках древнерусской живописи // Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 40.*

«являются <...> образцами высокого византийского мастерства в России, подобно фрескам Дмитриевского собора... которые имели перед глазами русские ученики... и на которых выросла суздальская живопись»². Таким образом, Грабарь предварительно, до реставрации Феодоровской иконы Божьей матери, относил ее к византийской школе иконописи.

В октябре-декабре 1919 г. состоялась третья экспедиция Комиссии, которая посетила Кострому. В результате ее работы была расчищена икона «Богоматерь Феодоровская». На основании итогов экспедиции И.Э. Грабарь во второй половине декабря того же года писал, что «благодаря двум экспедициям, специально снаряженным по верхнему и среднему течению Волги и по рекам Москве и Оке, удалось нащупать связь дальнейшей суздальской живописи с дмитриевскими фресками. Связь эта обозначалась в знаменитых иконах “Толгской Богоматери” в Толгском монастыре близ Ярославля и “Феодоровской” – в Костроме»³. По мнению ученого, «их изначальная живопись оказалась в ближайшем родстве с владимирскими фресками. По всем данным летописей и преданий, обе эти... иконы идут из Суздаля и дают уже некоторую канву для выяснения основных черт суздальской художественной школы»⁴. Раскрытие Феодоровской иконы Божьей матери позволило Грабарю, предположить, что икона принадлежит к суздальской школе иконописи.

В 1923 г. выходит очерк А.И. Некрасова, в котором рассматривается место Костромского края в древнерусском искусстве. Автор, опираясь на расчистки иконы И.Э. Грабаря, считал, что Феодоровская икона Божьей матери может «принадлежать к XIII-му, даже XII-му вв.»⁵. При этом в стиле иконы автор «не обнаруживает восточного

² Там же. С.38.

³ Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве... С. 285.

⁴ Там же.

⁵ Некрасов А.И. Костромской край в истории древнерусского искусства. Кострома, 1923. С. 3.

призвука; скорее мы имеем более чистое воспроизведение византийского стиля Македонской династии»⁶. Таким образом, А.И. Некрасов, в отличие от И.Э. Грабаря, склонялся к византийскому происхождению святыни. После посещения Костромы А.И. Некрасов отправился в город Галич, где осматривал иконы, хранящиеся в храмах. В Преображенском соборе автор обратил внимание на «образ Спасителя», датируемый первой половиной XV в. и относящийся к московской⁷ школе иконописи. В Никольской церкви исследователь выделил иконы «“петровской эпохи”»: 1) Блаженных Василия, Иоанна и Прокопия и 2) Казанская икона Божьей матери...» Стиль икон является образцом «грубого натиска западной живописи на древнерусскую иконопись»⁸. В церкви равноапостольных Константина и Елены А.И. Некрасов обнаружил иконы «новгородского письма» XV–XVI вв.⁹. Во Введенской церкви Рыбной слободы искусствовед обратил внимание на скульптуру Параскевы Пятницы, считая, что это «поздний, несколько барочный стиль XVII века, равно как и Христос в Константиноеленинской церкви»¹⁰. Таким образом, Некрасов обследует храмы и монастыри Галича, где находит множество икон XV–XVII вв., относящихся к разным иконописным школам.

В 1926 г. появляется еще одна статья Грабаря, в которой вновь поднимается проблема происхождения Феодоровской иконы Божьей матери. Согласно преданию, приводимому ученым, икона была прислана в «Нижний Новгород, где она была до Костромы, епископом суздальским Дионисием (в 1374 г.)»¹¹. В сноске автором полностью изложена версия обретения иконы: «Известный

⁶ Там же.

⁷ Некрасов А.И. Древности Галича Костромского. Галич, 1926. С. 3.

⁸ Там же. С. 3.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 5.

¹¹ Грабарь И. Э. Андрей Рублёв. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. 1926. Вып. 1. С. 60.

соперник Михаила Митяя и Пимана на Московский митрополичий престол, Дионисий Суздальский, прислал эту икону в Нижний из Константинополя, где он был в 1379–83 гг»¹². При этом искусствовед ссылается на А.С. Гациского, который пишет, что Дионисий прислал Богоматерь Одигитрию¹³. Однако И.Э. Грабарь считал, что «весь стиль иконы – вариант «Донской Богоматери», и сохранившиеся фрагменты живописи говорят против ее Константинопольского происхождения. Это икона русская, вероятнее всего конца XIII – начала XIV в»¹⁴. И.Э. Грабарь, стремясь обосновать суздальское происхождения святыни, предпринимал попытки поиска новых вариантов обретения иконы. Исследователь склонялся к мысли, что икона была написана русскими иконописцами. В одеянии Параскевы Пятницы он отмечал «определенный отзвук стародавних византийско суздальских узорных тканей»¹⁵ и видел влияние суздальской школы иконописи.

В отличие от И.Э. Грабаря, искусствовед А.И. Анисимов, основываясь на том, «что Федоровская икона ... утрачена настолько с лицевой стороны, что не дает исследователю ничего, кроме разрозненных и небольших фрагментов»¹⁶, считал, что определить происхождение иконы не является возможным. Тем не менее, «обратная сторона иконы с изображением мученицы Параскевы, сохранившаяся вполне удовлетворительно, подтверждает эпоху ее происхождения, относимую легендой ко второй четверти XIII в»¹⁷. Таким образом, исследователь старался более

¹² Там же. С. 60.

¹³ *Гациский А.С.* Чествование памяти великого князя Георгия Всеволодовича. Нижний Новгород, 1894. С. 28

¹⁴ *Грабарь И. Э.* Андрей Рублёв. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. С. 60.

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Анисимов А.И.* Домонгольский период древнерусской живописи. М., 1928. С. 63.

¹⁷ Там же. С. 63.

объективно подойти к определению стиля иконы и датирует ее второй четвертью XIII в.

В конце 1920-х гг. вышла статья И.Э. Грабаря, в которой он назвал Феодоровскую икону Божьей матери «вариантом «Умиления» на русской почве»¹⁸ и датировал ее XIII в. Исследователь описывает икону следующим образом: «Младенец, на этот раз уже с обнаженными ножками, явно сидит на руках, хотя в его ножках осталось в движении нечто от стоящей некогда фигуры»¹⁹. Следовательно, И.Э. Грабарь уже более осторожно интерпретировал стиль иконы, не причисляя ее к определенной иконописной школе.

В этот же период искусствоведы обращаются к изучению лицевых рукописей. В 1928 г. выходит статья Ю.А. Кожиной, посвященная миниатюрам. По ее мнению, «годуновские рукописи... несколько отличаются по технике, по краскам и по формам от миниатюр эпохи Грозного. В разрешении проблем композиции и пространства наблюдается, наоборот, большое сходство, причем перечисленные выше особенности этих проблем в Лицевом историческом своде и житии Николая Чудотворца выражены еще ярче и определеннее»²⁰. Автор пишет о годуновском стиле в миниатюрах лицевых рукописей.

Во второй половине 1930-х гг. ученые продолжают изучать фресковую живопись. В 1937 г. появляется исследование А.И. Некрасова, в котором он выделяет «годуновский» стиль монументальных росписей, сохранившийся, в том числе, и в Ипатьевском монастыре. В 1650-х гг. изографы Гурий Никитин и Сила Савин расписали Троицкий собор в «годуновском» стиле

¹⁸ Грабарь И.Э. Древнейшая песнь материнства. К вопросу о происхождении и эволюции иконографического типа Богоматери «Умиление» («Eleousa») // Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 220.

¹⁹ Там же.

²⁰ Кожина Ю.А. Одно из художественных течений в русской живописи XVI–XVII вв. // Русское искусство XVII в. Л., 1929. С. 79.

«широкого письма»²¹. По мнению автора, «в самом конце XVII века создается ряд фресок, которые решительно порывают со старой репрезентативной традицией; этот разрыв намечается уже в поздних росписях художников, вышедших из годуновской школы, как Гурий Никитин и Сила Савин»²². Автор выделяет «годуновский» стиль росписей как переходный от черт XVI в. к стилю конца XVII в. Перед началом Великой Отечественной войны вышла монография, в которой уделяется внимание фрескам Костромы. По мнению В.В. Михайловского и Б.И. Пуришева, «с особенной силой репрезентативность, статика, плоскостность годуновского академизма сказываются во фресках костромского Богоявленского монастыря (1672), написанных, быть может, с учетом остатков более ранней росписи XVI в»²³. Далее авторы продолжают: «Уже при сравнении таких фресок, как «Омовение ног» в церкви Спаса на сенях и костромском Богоявленском монастыре (написанной согласно традициям XVI в.), мы видим стремление мастера XVII века внести разнообразие положений и движение»²⁴. В монографии исследователи затрагивают также фрески храма Воскресение на Дебре: «Росписи калязинского Макарьевского монастыря (1655) и костромской церкви Воскресения на Дебре (1650-е гг.) имеют переходный характер: наряду с традициями XVI века здесь уже нарождаются черты нового стиля второй половины XVII века, особенно в апокалиптических сценах»²⁵. При изучении Троицкого собора Ипатьевского монастыря исследователи поднимают тему развития портретного жанра, который не завоевал себе значительного места, правда, «на

²¹ Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 332.

²² Там же. С. 370.

²³ Михайловский В.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до начала XVIII в. М., 1941. С. 83.

²⁴ Там же. С. 125.

²⁵ Там же. С. 135.

фресках и иконах появлялись исторические лица, даже современные художнику («портреты» Михаила Федоровича и Алексея Михайловича на столбах Троицкого собора Ипатьевского монастыря)²⁶. В.В. Михайловский и Б.И. Пуришев, как и А.И. Некрасов, считают «годуновский» стиль стеной живописи переходным. В конце исследования подводится следующий итог: «совершенно очевидно, что различные росписи обладают в зависимости от времени их создания и индивидуальности руководящих мастеров известными особенностями, но попытки некоторых искусствоведов выделить особые местные стили в живописи XVII в. (например, ростовский) недостаточно обоснованы. Например, в Ростове писали частью те же ярославско-костромские мастера, частью местные»²⁷. Исследователи ставят под сомнение выделение локальных школ иконописи.

После Великой Отечественной войны появляется ряд новых статей. В работе Н.Е. Мнёвой отмечается, что «более свободно развивалось творчество художников Оружейной палаты тогда, когда они работали хотя и в церквах, но вдали от строгого официального надзора — в Ярославле, Костроме»²⁸. В этих городах «изографы вместе с местными городскими мастерами создали замечательные стенописи», в которых «отразились мысли и чувства народа, народные представления о жизни и красоте»²⁹. В это же время в других статьях упоминаются новые имена иконописцев: «древние акты говорят и о других местных мастерах-иконописцах вроде Федота Борисова Горбунова и его сына Кузьмы,

²⁶ Михайловский В.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до начала XVIII в. М., 1941. С. 83.

²⁷ Там же. С. 175.

²⁸ Мнёва Н.Е. Изографы оружейной палаты и их искусство украшения книги // Государственная оружейная палата Московского кремля. Сборник научных трудов. М., 1954. С. 223.

²⁹ Там же.

писавших в 1652 г. иконы для Солдова монастыря»³⁰. Отдельные авторы на основе архивных документов выявляют костромских иконописцев, а так же характерные черты провинциального стенного письма.

В 1955 г. вышел очерк В.Н. Иванова и М.В. Фехнер, посвященный истории развития Костромы его архитектуры. В своей работе авторы выделяют две древнейшие иконы Костромской губернии: Феодоровскую икону Божьей матери из Костромы и святителя Николая Чудотворца с житием из посада Большие Соли. По мнению исследователей, икона Феодоровской Божьей матери датируется 1230–1270-х гг.³¹. На обратной стороне святыни помещено изображение Параскевы, написание которой по своему стилистическому направлению близко к ярославской школе иконописи³². Икона святителя Николая Чудотворца с житием происходит из посада Большие Соли Костромской губернии (ныне поселок Некрасово Ярославской области). После революции 1917 г. она поступила в Ярославский музей, а в 1951 г. — в Государственный Русский музей³³. Оба исследователя датируют икону XIV столетием. В иконе, по мнению авторов, особенно интересны клейма, иллюстрирующие отдельные эпизоды жития святого, «написанные в свободной манере по отношению к его каноническому изображению»³⁴. В очерке в связи с неудовлетворительной сохранностью Феодоровской иконы Божьей матери не поднимается проблема ее принадлежности какой-либо иконописной школе. На основании хорошо сохранившегося изображения на оборотной стороне Параскевы Пятницы ее причисляют к ярославской школе иконописи. В своей работе исследователи впервые обращаются к иконе «Святитель

³⁰ *Забелло С.* Костромская экспедиция // Архитектурное наследство. М., 1955. Вып. 5. С. 21.

³¹ *Иванов В.Н., Фехнер М.В.* Кострома. М., 1955. С. 8.

³² Там же.

³³ Костромская икона XIII–XIX вв. Свод русской иконописи / Под ред. Н.И. Комашко, С.С. Катковой. М., 2004. С. 463.

³⁴ *Иванов В.Н., Фехнер М.В.* Кострома. М., 1955. С. 8.

Николай Чудотворец, с житием», выделяя особенные, не характерные для других икон черты. В.Н. Иванов и М.В. Фехнер характеризуют фрески Богоявленского собора, который «в 1672 г. был расписан на средства бояр Салтыковых, по некоторым данным, артелью костромских мастеров во главе с Гурием Никитиным и Силой Савиным. «Возможно, что указанные мастера лишь прописали фресковые росписи XVI в., так как в них нет еще столь характерной для живописи конца XVII века измельченности в разработке сюжета»³⁵. Во фресках Богоявленского собора исследователи не видят черт стиля настенной росписи, характерного для второй половины XVII в.

Итогом развития историографии данного периода стал выход многотомного издания И.Э. Грабаря. По мнению автора «ярославская школа живописи играла крупную роль в XIII в., потому что ее влияние чувствуется в иконе «Федоровской богоматери»». Икону «следует датировать началом 70-х гг. XIII в., то есть временем княжения великого князя Василия костромского»³⁶. Изображение фигур иконы «было навеяно образом «Владимирской богоматери»»³⁷. Основанием для датирования Феодоровской иконы Божьей матери стало упоминание великого князя Василия Ярославича в тексте обретения иконы. Одежда Параскевы «очень близка к орнаментике иконы «Знамение» (ср. особенно кайму мафория)»³⁸. Следовательно, И.Э. Грабарь не дает однозначного ответа о принадлежности иконы к определенной иконописной школе, но датирует ее 1270-ми гг. Икону святителя Николая Чудотворца с житием из посада Больших Солей исследователь относит к XIV в., но ее стиль архаичен и относится к более старым традициям. Автор считает икону одной из самых древнейших

³⁵ Там же. С. 29.

³⁶ История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря и др. М., 1953. Т. 1. С. 496.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

и «замечательных по обстоятельности повествования»³⁹. Образцом для написания иконы были более старые изводы. В другом томе И.Э. Грабарь характеризует фрески Троицкого собора Ипатьевского монастыря, которые «отличаются большой иконографической строгостью своих композиций. В архитектурных фонах костромских фресок используются типичные для того времени орнаментальные мотивы»⁴⁰. Ученый во фресках Троицкого собора видел типичные для того времени черты стенного письма, не выделяя в них особые черты костромской школы иконописи.

К концу 1950-х гг. наиболее изученными являлись две Костромские иконы: Феодоровская икона Божьей матери и «Святитель Николай Чудотворец, с житием». В этот период предварительно были изучены и переосмыслены фрески Троицкого собора Ипатьевского монастыря, Богоявленского собора Богоявленско-Анастасииного монастыря и храма Воскресения на Дебре.

Наряду со столичными искусствоведами, изучением Костромского церковного искусства занимались региональные исследователи. В середине 1920-х гг. появляется сборник очерков по истории и развитию Костромского края. Одна из статей была посвящена памятникам искусству и старины. В своем очерке Ф.А. Рязановский связывает появление Феодоровской иконы с именем костромского князя Василия Ярославича и относит ее к 1259–1263 гг., так как в это время была уже ее копия в Городце. На обороте иконы автор отмечает образ Параскевы Пятницы с «интересной разделкой одежд»⁴¹. Ф.А. Рязановский, основываясь на том, что в середине XIII в. появляется список иконы в Городце, датирует ее 1259–1263 гг. При этом он не относит святыню ни к одной иконописной школе. Вместе с Феодоровской иконой автор

³⁹ История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря и др. М., 1953. Т. 1. С. 496.

⁴⁰ Там же. Т. 4. С. 449.

⁴¹ Прошлое и настоящее Костромского края. Сборник статей. Кострома, 1926. С. 125.

выделяет ряд икон, хранящихся в Богоявленско-Анастасиинском женском монастыре: «Апокалипсис» 1559 г. (ныне в Костромском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике), «Троицу, с бытейскими притчами» (ГТГ); «остальные древности поступили в 1922 г. в Костромской музей»⁴². Икона «Иоанн Богослов на Патмосе, с Апокалипсисом» имеет 68 клейм, иллюстрирующих текст Священного писания, она поступила в начале 1920-х гг. в Музей местного края, а в 1968 г. – в Костромской музей-заповедник. Упомянутый образ «Троица, с бытейскими притчами» – вероятно, икона «Троица Ветхозаветная и Бытие, или Хождение Троицы» (на четырех створках). Памятник происходит из Свято-Троицкого Ипатьевского мужского монастыря, а не из Богоявленско-Анастасиинского, как пишет автор. Вначале 1920-х гг. икона поступила в Музей местного края, а в 1934 г. была передана в Государственную Третьяковскую галерею⁴³. Ф.А. Рязановский наряду с Феодоровской иконой Божьей матери в своей работе указывает иконы XVI–XVII вв., которые представляют собой историко-культурную ценность.

Краевед перечисляет сохранившиеся церковные памятники: «Церковь Спаса за Волгой 1685 г. Фрески 1687 г. Церковь Иоанна Богослова за рекой Костромой 1681 г. Росписи 1735 г. Церковь Сергия 1742 г. Росписи – лубки XVIII в. с видами Сергиева монастыря. Церковь Спаса на Запрудне 1754 г. на месте упраздненного в 1764 г. монастыря. Икона Спаса XV–XVI в., расчищенная И.С. Остроуховым»⁴⁴.

Из перечисленных храмов не сохранилась церковь в честь Покрова Пресвятой Богородицы (Сергеевская) в Полянской слободе. Она была разрушена в 1930-х гг. В своем очерке Ф.А. Рязановский перечисляет памятники

⁴² Там же. С. 127.

⁴³ Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. XVI – начала XVII века. М., 1963. Т. 2. С. 152.

⁴⁴ Там же. С. 130.

Костромского церковного искусства, в том числе и утраченные в последующие годы. Икона Спаса Нерукотворного происходит из старого деревянного Спасского храма. В настоящее время памятник находится в храме Спаса на Запрудне и датируется концом XVI столетия⁴⁵. В своем очерке автор отмечает росписи храмов XVII–XVIII вв., в том числе частично сохранившиеся, либо утраченные в 1930-х гг.

В 1929 г. издается описание Галичского музея местного края, в котором хранятся деревянные скульптуры XVII и XVIII вв.: «Когда-то страшилища и предметы религиозного поклонения... Почти все они грубой, но оригинальной работы неведомого резчика»⁴⁶. В описании опубликована фотография скульптуры Параскевы Пятницы в ризе. Среди икон, выделяется изображение «Страшного суда», которое «затейливо передает посетителю известную церковную басню о райском блаженстве и адских мучениях человека за гробом»⁴⁷. Автор приводит интересные сведения о хранящихся в музеях скульптурах и икон, при этом текст написан в духе своей эпохи.

Изучение Костромского церковного искусства в 1917–1958 гг. происходило на общероссийском и региональном уровне. На центральном уровне исследованием церковного искусства занимались профессиональные ученые, искусствоведы. После октябрьской революции исследователи реставрируют и изучают самые древние иконы. Основным методом исследования являлся стилистический анализ. На территории бывшей Костромской губернии искусствоведами было выявлено две иконы XIII–XIV вв.: Феодоровская икона Божьей матери и образ святителя Николая Чудотворца с житием. В течение всей первой половины XX в. решался вопрос о стилистической принадлежности Феодоровской

⁴⁵ Костромская икона XIII–XIX вв. Свод русской иконописи / Под ред. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. С. 494.

⁴⁶ Краткое описание Галичского Музея местного края. Галич, 1929. С. 7.

⁴⁷ Там же. С. 8.

иконы Божьей матери. В начале 1950-х гг. И.Э. Грабарь отметил в ней влияние Ярославской школы иконописи и датировал 1270-ми гг. Икона святителя Николая Чудотворца с житием из посада Большие Соли датировалась XIV в. В этот период исследователи рассматривают фресковую живопись XVI–XVII вв. и выделяют «годуновский стиль». В 1917–1958 гг. фрески костромских храмов, где сохранилась роспись XVI–XVII вв., еще не были раскрыты реставраторами. Поэтому данные работы носят не полный характер. В этот период костромское церковное искусство изучалось в контексте исследования российского древнерусского искусства в целом. Специальных научных работ по Костромскому церковному искусству не выходило. На региональном уровне изучением церковного искусства занимались краеведы, историки, которые изучали иконы и древнерусскую скульптуру в контексте истории Костромского края. Местные авторы не имели специального образования и могли допускать неточности в атрибуции. На региональном уровне исследователи выделяли иконы и росписи, представляющие историко-культурную ценность.

В заключение остается сказать, что в 1917–1958 гг. была создана научная база для следующего этапа изучения Костромского церковного искусства.