

КОСТРОМСКАЯ ИКОНА



*По благословению
Архиепископа Костромского и Галичского
Александра*



Свод
русской иконописи

КОСТРОМСКАЯ ИКОНА

XIII – XIX веков



Москва
2004

УДК 75.046.3(470.317-25)(084.1)
ББК 85.143(2)1я6
К72

Идея и координация работ
Н.И.Комашко

Авторы вступительной статьи,
составители каталога
Н.И.Комашко, С.С.Каткова

Авторы каталожных статей:
Н.Г.Бекенева, Т.С.Борисова, А.П.Виноградова, Н.В.Герасименко, В.В.Горшкова, Н.А.Забанова, С.С.Каткова, Н.И.Комашко, А.А.Корнюкова, О.А.Коробко, А.С.Косцова, О.Б.Кузнецова, О.С.Куколевская, А.Л.Полужкина, О.А.Полякова, Т.Л.Попова, О.А.Рыжова, Е.М.Саенкова, В.М.Сорокатый, А.П.Тарасенко, Е.А.Тихомирова, А.А.Третьякова, И.А.Шалина, М.М.Шведова

Публикацию «Писцовый книги города
Костромы» подготовила
А.А.Ковалева

Участники издания:

*Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева
Костромская епархия Русской Православной Церкви
Костромской филиал Российского Фонда культуры
Костромской государственный объединенный историко-архитектурный музей-заповедник
«Ипатьевский монастырь»
Костромской государственный объединенный художественный музей
Государственный архив Костромской области
Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского
«Щельяково»
Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный
музей-заповедник
Ярославский художественный музей
Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»
Государственная Третьяковская галерея
Государственный Исторический музей
Государственный Эрмитаж
Государственный Русский музей
Государственный музей истории религии
Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-
заповедник
Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Угличский историко-художественный музей
Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный
музей-заповедник
Ивановский областной художественный музей
Московская Духовная Академия Русской Православной Церкви
Государственный музей-заповедник «Коломенское»
Государственный музей палехского искусства
Областной музей «Музея города Юрьевца»
Костромской филиал ВХНРЦ им. академика И.Э.Грабаря
Межобластное научно-реставрационное художественное управление (г. Москва)
ООО «Изограф» (Кострома)*

Научный редактор, предисловие
Г.И.Вздорнов

Специальная фотосъемка:
А.В.Нитецкий, а также В.М.Бойко (17, 21, 28, 32, 34, 107, 108, 129, 131, 147, 162, 175, 205, 210, 231, 238), В.Ф.Дорохов (2, 48, 105, 106, 135, 152, 153, 159, 213), В.С.Корухин (16, 49, 102, 109, 151, 256, 246, 269), А.М.Сушенков (110, 111)

Фотосъемка:
*В.А.Соломатин (3, 142, 149, 150, 260)
А.Ф.Сапроненков (18, 52, 104, 195),
И.С.Хлюстов (5, 68, 128, 170, 202),
С.И.Масленцын (6)*

Перевод на английский язык
К.Кук и Н.В.Герасименко

© «Гранд-Холдинг», издающая организация. 2004

© Н.И.Комашко, С.С.Каткова. 2004

© Участники издания. 2004

© Авторы каталожных статей. 2004

© Г.И.Вздорнов, предисловие. 2004

© А.В.Нитецкий, В.М.Бойко, В.Ф.Дорохов, В.С.Корухин, А.М.Сушенков, специальная фотосъемка. 2004

© Н.Б.Маслова, макет и оформление. 2004

Все права на издание принадлежат Российской компании «Гранд-Холдинг».
Любая перепечатка или использование части книги без письменного разрешения запрещена

Предисловие

Характерной чертой современной науки о древнерусской живописи (да и древнерусского искусства в целом) является своего рода подведение итогов изучения этого искусства за последние пятьдесят лет. Полвека — большой срок, и не секрет, что именно в эти годы были открыты или монографически исследованы многие десятки новых произведений, которые не могли не изменить или скорректировать наши представления об истории главных художественных центров Древней Руси. Программа создания каталогов в серии «Центры художественной культуры средневековой Руси» была разработана в 60-х годах прошлого века в Институте искусствознания в Москве по инициативе О.И.Подобедовой, руководившей сектором древнерусского искусства в названном институте после ухода оттуда академика В.Н.Лазарева. Первой ласточкой этой серии была книга Э.С.Смирновой о живописи Великого Новгорода от середины XIII по начало XV века (1976). Вслед за нею вышло еще пять фундаментальных каталогов, составленных разными авторами: о живописи и прикладном искусстве Твери XIV-XVI веков (1979), о живописи Великого Новгорода XV века (1982), о лицевых рукописях Великого Новгорода XV века (1994), о декоративно-прикладном искусстве Великого Новгорода с XI по XV век (1996) и, наконец, об иконах Северо-Восточной Руси от середины XIII до середины XIV века (2004).

Последняя из книг этой серии отчасти исправила однобокое направление исследователей из Института искусствознания, интересующихся прежде всего Новгородом Великим, великолепная сохранность памятников искусства которого дает обильный материал для его изучения. Но другой минус серии остался: все названные каталоги охватывают только ранний период истории древнерусского искусства, и авторы в лучшем случае останавливаются на пороге XVI века. Позднейшие века не находят охотников для их изучения и отодвинуты как бы на периферию тысячелетней истории русской художественной культуры. Общие обзоры искусства XVII столетия и монографии, посвященные отдельным мастерам (Семен Спиридонов Холмогорец, Гурий Никитин, Федор Зубов), дают, конечно, немало новых исторических сведений и содержат новые художественные материалы, но факт остается фактом: Москва, Ярославль, Кострома, Нижний Новгород и другие города и центры искусства слабо представлены в существующих научных изданиях — даже своими лучшими произведениями, и мы лишь приблизительно можем вообразить их колоссальное художественное наследие после XVI века, количественно во много раз превышающее все ныне изданные памятники искусства раннего периода. Но не только число поздних произведений древнерусского искусства волнует наше воображение. Качество, мастерство, декоративный талант присущи им в той же мере, как и древним памятникам. Изменились только художественные вкусы, стилистические нормы, а индивидуальная деятельность перешла в коллективное творчество (если не сказать еще более точно — в художественную промышленность).

До недавнего времени единственной монографией, посвященной региональному художественному центру раннего и позднего периода, была книга А.А.Рыбакова «Вологодская икона» (1995). При близком ознакомлении с этой книгой выясняется, однако, топографическая неопределенность вологодской иконы, поскольку в альбом включены стилистически разнородные произведения: московские, ростовские, новгородские и собственно вологодские. Единственный объединяющий их признак заключается в общности происхождения из храмов и монастырей Вологодской области. Ведь очевидно же, что иконы мастерской Дионисия, в небольшом числе уцелевшие от расхищения столичными музеями и хранящиеся ныне в музеях Вологодской области, никак не подпадают под определение «вологодская живопись», как не под-

падает под такое определение и иконостас 1497 года из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.

Иным путем пошли создатели «Костромской иконы». Последовательно выстраивая хронологический ряд (что отсутствует в книге А.А.Рыбакова), авторы-составители и их соавторы по каталогу костромских икон сумели дать на удивление впечатляющую картину развития изобразительного искусства на Костромской земле. Искусство собственно Костромы, а также Галича, Нерехты и Солигалича — главных городов области, где в одно и то же время процветало иконописное ремесло, — это стилистически единое художественное явление. При обилии мастеров и даже семейных артелей, каждая из которых имела, конечно, и свои отличительные черты, общность творческого мышления и выразительность живописного языка костромских иконописцев обладают поразительной цельностью и вместе с тем неповторимой оригинальностью. Определить это своеобразие, выставляя на первый план эталонные костромские иконы и раскрывая личные биографии ведущих мастеров, — такою была цель издания, и авторы его успешно справились с нелегкой научной задачей.

Кострома — древний российский город. Основана она, по всей вероятности, в середине XII века, а в летописях впервые упомянута под 1213 годом. В XIII веке она не занимала сколько-либо значительного места среди других городов Северо-Восточной Руси и уступала не только Владимиру, но и Суздалью, Ростову, Ярославлю, даже Галичу. Второстепенный город, входивший в состав Владимирского великого княжества и доставшийся при делении наследства в удел младшим сыновьям владимирских самодержцев, вряд ли имел собственные художественные мастерские, и произведения искусства заказывались и доставлялись в Кострому, конечно, из Владимира или Ростова. Такая, более чем достоверная ситуация ставит под вопрос костромское происхождение иконы, с которой начинается данный каталог, — «Феодоровской Богоматери». Слабо изученная и толком никогда не издававшаяся, эта икона вдобавок еще и очень плохой сохранности. В 1966 году я имел возможность внимательно осмотреть живопись на лицевой и оборотной сторонах иконы и могу утверждать, что она, в полном согласии с церковным преданием, написана не ранее (но и не позже) второй половины XIII века. Как бы то ни было, но «Феодоровская Богоматерь», почитавшаяся чудотворной еще с начала XVII века, является свидетельством истории города Костромы, но не памятником костромской художественной школы. Авторы книги «Костромская икона», поддавшись обаянию древнего образа, вопреки логике включили «Феодоровскую» в научный каталог произведений костромского искусства.

Но, с другой стороны, «Феодоровская Богоматерь» до такой степени соединилась с историей Костромы, так часто воспроизводилась и обогащалась сценами ее чудес костромскими иконописцами, что было бы неверно «устранять» эту икону из истории костромской художественной школы. Аналогичной ситуацией объясняется также желание авторов книги включить в альбом годовские и царские вклады в Ипатьевский монастырь явно не костромского, а столичного происхождения. Учитывая постоянную работу костромских иконописцев в Москве по заказам царя, мы можем не сомневаться, что московское искусство XVII столетия в значительной степени сформировалось при участии костромских художников.

Несмотря на подобные случаи, основная масса произведений, включенных в это издание, а таких 283 (!), соответствует понятию «костромская живопись». Так как под одним номером нередко описано несколько икон из деисусных или праздничных чинов, их число увеличивается до 500 (!). Изучение столь значительного числа реально существующих памятников было бы, конечно, не под силу одному человеку и даже небольшому коллективу ученых, и в конечном итоге действующая группа составителей каталога выросла до 25 человек. Были привлечены произведения из 27 музеев (включая филиалы) и 5 частных собраний, а также из функционирующих церквей. Названные цифры настолько ошеломительны, что «Костромская икона» войдет, надо полагать, в ряд наиболее фундаментальных изданий по древнерусскому изобразительному искусству.

Кострома пережила экономический и художественный расцвет в XVII-XVIII веках, и неудивительно, что подавляющая часть икон в книге датируется именно этими двумя столетиями. Рост самосознания художников и многие хорошо документированные работы (по изготовлению иконостасов, например) способствовали частому появлению подписных и датированных икон. А какое созвездие давно известных имен: Любим Агеев, Василий Ильин Запокровский, братья Иван и Петр Поповы, Сергей Рожков, Гурий Никитин, Кирилл Уланов, Василий Воцин... Фамилии ряда костромских иконописцев известны нам на протяжении ста и более лет. Именно в XVII ве-

ке сложились целые династии костромских живописцев, в которых семейное ремесло передавалось от отца к сыну, а от сыновей к внукам.

Кострома долгое время не привлекала к себе должного внимания ученых. Однако ситуация резко изменилась в связи с церковно-государственным юбилеем 1913 года, когда торжественно отмечалось 300-летие царствующей династии Романовых, родовые корни которых находились как раз в Костроме и костромских вотчинах. В 1913 году вышла прекрасно подготовленная и чудесно иллюстрированная книга Г.К. и В.К. Лукомских «Кострома», а также книги, обзорные статьи и словари Б.И. Дунаева, Н.В. Покровского и А.И. Успенского. В 1914 году открыто для публичного обозрения Дрвлекранилище в Ипатьевском монастыре и одновременно издан каталог этого церковного музея. Костромская художественная старина сделала модной темой. Но мировая война, а затем и революция прекратили более глубокие исследования костромского искусства. Они возобновились лишь в конце XX века. Существенный вклад в изучение костромской иконы внесли В.Г. Брюсова и С.И. Масленицын. Книга «Костромская икона» возникла, таким образом, не на пустом месте, но она — качественно иная: костромские иконы выделены из огромного числа других произведений иконописи, распределены по эпохам и мастерам, выяснено их происхождение из конкретных городов, сел, церквей и монастырей, дана развернутая стилистическая характеристика костромской иконописи, приведена вся существенно необходимая библиография. Костромская икона заявила о себе, наконец, в полный голос как чудесное художественное явление, и наша наука обогатилась образцовым изданием одной из ведущих русских художественных школ.

«Костромская икона» в силу своей неординарности ставит перед исследователями древнерусского искусства и традиционной художественной культуры Нового времени существеннейший вопрос: в каком направлении будет развиваться дальше научная мысль в этой области знания? Учетная работа явно опережает обобщающие исследования. Будем еще держать в уме и угрожающий рост статей, сборников и монографий, в которых искусство рассматривается исключительно в историко-иконоложическом, богословском и иконографическом аспектах. Вводные статьи к названным ранее каталогам имеют, конечно, неудобочитаемый характер. В них нет воздуха, а присутствует душающий, плотный лес «точных данных». Они перенасыщены разнообразным справочным аппаратом, сотнями названий, аналогиями, именами и прочими, чаще всего совершенно ненужными сведениями. Молодое поколение ученых подготавливается к самостоятельной научной работе в том же духе. Искусство как самоценное творческое явление отходит на второй план, становится недоступным из-за частого инвентарно-учетных подробностей. Слов нет, каталоги нужны и работа над ними должна оставаться как одна из приоритетных научных задач. Но только как одна из них. Существует критическая черта, за которой может последовать исчезновение науки об искусстве. Вводная статья Н.И. Комашко и С.С. Катковой о костромской иконе — не сразу, быть может, ясно воспринимаемое, но вместе с тем и заметное перемещение научной мысли из учетной сферы в область художественных оценок иконописи, в сложную, но внятно истолкованную историю стилистических связей и кристаллизации одного регионального художественного явления. Будем же думать, что авторы и издатели «Костромской иконы» стоят на верном пути и что к ним присоединятся другие ученые. Поворот к художественной форме со взвешенным привлечением исторического фона и наиболее значительных произведений искусства — такою должна быть новая политика в области изучения древнерусского художественной культуры.

Г.И. Взгорнов

Костромская икона XIII – XIX веков

Кострома принадлежит к тем старым русским городам, которые сыграли заметную роль в отечественной истории. Небольшой центр удельного княжества в древности к концу XVI века стал одним из наиболее экономически и культурно развитых городов Русского государства, судьба которого в дальнейшем тесно перепелась с судьбой всей страны. В эпоху Смутного времени начала XVII столетия в Костроме в стенах древнего Ипатьевского монастыря был приглашен на царство Михаил Федорович Романов, чье избрание на царский престол стало реальным залогом преодоления смуты и возрождения России. Именно здесь он был благословлен древним образом Богоматери Феодоровской, ставшей с тех пор не только палладиумом Костромы, но и чтимой по всей России святыней. Высокий статус колыбели новой царской династии — династии Романовых — Кострома сохраняла на протяжении всего последующего времени.

Вклады в костромской Ипатьевский монастырь Годуновых, а затем царей династии Романовых, созданные в Москве силами лучших мастеров, предопределили развитие местной художественной традиции под столичным влиянием, с ориентацией на лучшие ее образцы. Они задали тот высокий уровень, к которому всегда стремились костромские мастера всех художественных специальностей, в особенности иконописцы.

В XVII веке костромское иконописание переживает высокий расцвет и обретает яркое своеобразие стиля. Костромские мастера постоянно привлекались для различных художественных работ при царском дворе, выходяцы из Костромы составляли значительное число среди штатных изюграфов иконописной мастерской Оружейной палаты, аккумулировавшей в то время лучшие художественные силы страны. Уроженцем Костромы был один из самых значительных русских художников XVII века, Гурий Никитин Кинешемцев, в творчестве которого свое-

образе местной традиции иконописания проявилось наиболее полно.

Кострома не утратила своего значения иконописного центра и в Новое время, сохраняя на протяжении всего XVIII столетия приверженность собственному художественному наследию. Так, ведущий костромской мастер этого времени Василий Никитин Вошин в своем творчестве неуклонно следовал стилю своих предшественников. С большой полнотой верность старине проявилась в иконе, создававшейся и в народной среде.

Изучение костромских церковных древностей началось в конце XIX века. Первыми собирателями костромских икон как произведений, имеющих общекультурное значение, стали члены Губернской ученой архивной комиссии (ГУАК). Ими был издан каталог собрания, сформировавшегося на основе даров местных жителей и самих членов комиссии. В 1909 году в Костроме проходил IV Областной археологический съезд, в связи с которым в городе были устроены две выставки. В Смоленской часовне Богоявленского монастыря были представлены древности из этой обители; в церкви Рождества Богородицы Ипатьевского монастыря — предметы монастырской ризницы и древности из церквей епархии. Успех выставок способствовал организации в Костроме Церковно-исторического общества и Древлехранилища при нем, разместившегося в палатах бояр Романовых. Основу Древлехранилища составили иконы, богослужебные сосуды, кресты, покровы и книги из ризницы Ипатьевского монастыря. Был издан каталог, где отмечались вклады царей и бояр Годуновых; указывались размеры и некоторые особенности иконографии экспонатов, что позднее помогло идентифицировать их с сохранившимися памятниками.

В 1913 году в Костроме открылся Романовский музей, включавший отдел церковных древностей, разнообразный по составу экспонатов. Туда вошли оловянные сосуды, редкие старинные ико-

ны, облачения церковнослужителей, вериги, венчалные венцы, антиминсы.

С закрытием в 1919 году Ипатьевского монастыря экспонаты Дрeвлехранилища были переданы Музею местного края, разместившему в Ипатьевском монастыре свой отдел — Атеистический музей. В Музей местного края стали свозить иконы и церковную утварь из закрывавшихся храмов города и района и складировали их в церкви Крестовоздвиженского монастыря.



Троицкий Ипатьевский монастырь.
Старая фотография

Церковь Воскресения на Дебре в Костроме предполагали сделать музеем иконописи, даже соседний переулок успели переименовать в Музейный. В связи с этим туда также были перенесены иконы из других храмов епархии. Замысел этот не был осуществлен, и в 1946 году храм вновь стал действующим. Статус музейного памятника помог сохранить его церковное убранство практически без потерь.

В 1920-х годах объем поступлений в Музей разного рода исторических предметов был настолько велик, что наладить учет силами всего лишь двух сотрудников было нереально. Поэтому некоторые из сохранившихся предметов безвозвратно утратили сведения о своем происхождении. Энтузиасты краеведения, понимавшие культурную значимость музейных коллекций, в конце 1920-х годов оказались в лагерях ГУЛАГа. Разорались собранные ими коллекции: иконы жгли, мебель приспособляли к новому быту.

Серебро и прочие драгоценности изымались. В этих условиях передача части наиболее значимых предметов из ризниц Ипатьевского и Богоявленского монастырей в столичные музеи позволила спасти их для отечественной культуры.

В военные годы, когда происходило изъятие ценностей на нужды обороны, со многих икон были сняты украшавшие их серебряные оклады.

В 1956 году на базе архитектурного ансамбля Ипатьевского монастыря был организован Историко-архитектурный музей-заповедник: единое собрание Костромского областного краеведческого музея, наследника Музея местного края, было разделено: краеведческие коллекции переместились в Ипатьевский монастырь, Романовский музей стал Музеем образительных искусств.

Системные пополнения отдела древнерусского искусства музея-заповедника начались с 1960-х годов, когда стали организовываться экспедиции его сотрудников по Костромской области. К работе в них привлекались реставраторы и искусствоведы Государственных центральных реставрационных мастерских и столичных музеев, помогавшие в атрибуции собрания икон. До сих пор атрибуции Н.А.Деминой и Т.В.Николаевой во многом не утратили своей актуальности.

В конце 1960-х годов в двух небольших залах ризницы при Троицком соборе Ипатьевского монастыря удалось создать выставку древнерусского искусства, на которой были представлены церковная утварь, оклады, старинные рукописи, а также немногочисленные в то время отреставрированные иконы.

Свой вклад в дело сохранения и изучения костромской иконописной традиции внесли художники-реставраторы открывшейся в Костроме в 1959 году реставрационной мастерской (КСНРПМ). Трое выпускников местного художественного училища — А.М.Малафеев, Е.В.Ильвес и Г.Б.Губочкин — после стажировки в киевской Лаборатории реставрации монументальной живописи начали работы в Троицком соборе Ипатьевского монастыря, спасая и исследуя его стенопись — одно из лучших творений костромских изографов XVII века. Сборный иконостас также требовал неотложной реставрации. К 1972 году основной объем работ по собору был завершен. Параллельно велись работы в церкви Воскресения на Дебре и Никольской церкви погоста Бережки (Музей-заповедник «Щельково»).

Регулярные экспедиции реставраторов и сотрудников музея пополняли коллекцию икон, формировали Музей деревянного зодчества в Костроме, главными экспонатами которого стали деревянные храмы и часовни костромского края.

Первая экспозиция иконописи в Музее изобразительных искусств была подготовлена реставраторами к Всесоюзной конференции по охране памятников, проходившей в 1967 году. Были выставлены копии фресок Троицкого собора и церкви Воскресения на Девре, некоторые иконы из музейного собрания и иконостасов храмов, перевезенных в Музей деревянного зодчества; впервые показан весь процесс реставрации иконы от укрепления красочного слоя до его раскрытия от потемневшей олифы и записей. Экспонаты этой выставки вошли в состав основной экспозиции древнерусского отдела. Задачей сотрудников Музея изобразительных искусств (ныне Костромской государственной объединенный художественный музей) стало формирование экспозиции, рассказывающей об особенностях местной иконописной традиции.

После юбилейного для династии Романовых 1913 года, когда усилиями костромских краеведов были выпущены путеводители, каталоги выставок и альбомы по достопримечательностям края, новые публикации памятников Костромы появились только в начале 1960-х годов в связи с первыми успехами реставраторов и ученых в изучении местной иконописи и монументальной живописи. Большой вклад в изучение и популяризацию костромского иконописания XVII века был сделан В.Г.Брюсовой, сочетавшей опыт реставратора-практика с искусствоведческим и источниковедческим анализом. Ею была предпринята первая попытка определения особенностей костромской региональной художественной традиции.

Длительное отсутствие широкого научного интереса к костромской иконе объясняется тем, что ее древних памятников сохранилось совсем немного, а расцвет пришелся на XVII век, к которому в отечественной науке долгое время существовало предвзятое отношение. Иконописи соседнего с Костромой Ярославля повезло больше: его древние памятники сохранились гораздо лучше, они не были обойдены вниманием столичных исследователей, что благотворно сказалось на изучении и публикации также и его позднего художественного наследия. Поскольку одни из лучших

произведений костромского изобразительного искусства XVII века, такие как росписи церкви Ильи Пророка и некоторые происходящие из этого храма иконы, изначально бытовали в Ярославле, их ошибочно отнесли к местной ярославской традиции. В результате на долгие годы сложилось неверное представление об особенностях этого художественного центра, которому приписывались несвойственные ему черты. Ярославль считался едва ли не единственным заслуживающим внимания поволжским художественным центром, а Кострома воспринималась как его подражательница. Несмотря на то, что в последнее время московские и региональные исследователи все более уверенно прослеживают стиливую оригинальность костромской изобразительной традиции на уровне стили и технологии письма, еще и сейчас в среде специалистов сохраняется мнение об отсутствии различий между костромской и ярославской иконописью.

Определяя круг памятников для публикации в настоящем издании, авторы принимали во внимание менявшиеся со временем границы административного и церковного подчинения примыкавших к Костроме земель. В XIII веке существовали самостоятельные Костромское и Галичское княжества, присоединившиеся в XIV-XV веках к Москве. В XVI веке они были преобразованы в Костромской и Галичский уезды, для управления которыми в Москве организовали Костромскую и Галицкую чети. В 1708 году Кострома с «пригородом» Лухом вошла в Московскую губернию. До 1775 года традиционно костромские и галичские земли неоднократно делили и присоединяли к различным центрам, пока в 1778 году не было создано Костромское наместничество с двумя провинциями. В Костромскую провинцию входили уездные города Плес, Лух, Нерехта, Буй, Галич, Солгалич, Кинешма, Юрьевец, Кадыж, Чухлома и заштатные – Судай, Судиславль, Парфеньев, Унжа. В Унженской провинции находились Кологрив, Макарьев, Ветлуга и Варнавин. Наместничество было объединено с Ярославским, затем Владимирским наместничеством, и только по императорскому указу 1797 года была создана Костромская губерния. После 1917 года губернская карта была изменена советскими административными реформами. Часть городов отошла к Ярославской, Нижегородской и вновь образованной Иваново-Вознесенской губерниям. С 1929 по 1936 годы Кострома входила в Ивановскую промышленную область, затем на

правах региона в Ярославскую и лишь в 1944 году вновь обрела статус области, границы которой уже значительно отличались от границ бывшей Костромской губернии. От нее были отторгнуты Кинешма, Юрьеvec, Лух, Плес, Ветлуга, Любим, Большие Соли, Ковернино. Все отпавшие города и села исторически развивались в экономическом и культурном пространстве Костромской губернии, поэтому костромскую иконопись как целостное явление надлежит рассматривать именно в ее границах.

Настоящая книга впервые представляет в достаточно полном объеме произ-

ведения иконописи, созданные и бытовавшие в Костроме и костромских землях с середины XIII по начало XIX века, которые находятся в музейных, частных и церковных собраниях и в действующих храмах. Большую часть составляют иконы XVII-XVIII веков, написанные костромскими мастерами и имеющие костромское происхождение. Особую группу образуют памятники, созданные костромичами, состоявшими на службе в иконописной мастерской московской Оружейной палаты и сохранившими в своем творчестве особенности костромской художественной традиции.

Чудотворные иконы Костромской земли. Икона Богоматери Феодоровской и списки с нее

Палладиум Костромы — чудотворная икона Богоматери Феодоровской — давно привлекала внимание исследователей древней русской истории, письменности и иконописания, как церковных, так и светских. Тем не менее нельзя не признать, что осмысление этого образа как явления искусства пока не произошло, а его место в кругу современных ему памятников раннего русского иконописания не определено.

Во многом причиной тому является сильная утраченность авторской живописи ликов Богоматери и Младенца. Слава иконы, пришедшая к ней в XVII веке благодаря новой царской династии Романовых, повлекла за собой ее активное участие в духовной жизни города. В результате древняя живопись стала разрушаться, и для поддержания соответствующего статусу святыни внешнего вида ее вынуждены были постоянно чинить и поновлять. Только за сто с небольшим лет икона была подвергнута четырем полным поновлениям. К сожалению, поновления ввели за собой уничтожение древней живописи, которую спемзовывали, выравнивая поверхность иконы под новый живописный слой.

В 1910 году представители Императорской Археологической комиссии освидетельствовали состояние сохранности древнего образа, но никаких кардинальных мер по его реставрации предпринято не было.

Первое научное обследование памятника провел в 1919 году А.И.Анисимов, который установил, что от древней живописи остались лишь разрозненные фрагменты. Тем не менее икона поступила в Реставрационную комиссию Отдела по делам музеев и охране памят-

ников (с 1924 года — Центральные государственные реставрационные мастерские), где на ней укрепили красочный слой и левкас, сняли потемневшую олифу и последно поновительскую запись с лицевой стороны². Результат реставрации подтвердил худшие предположения А.И.Анисимова — авторская живопись была утрачена до подготовительных слоев. В связи с этим к реставрации оборотной стороны иконы подошли с большей осторожностью; лик великомученицы Параскевы оставили под записью, слегка разредив ее под стиль живописи XIII века, раскрыли фон и одежды, и результаты этого раскрытия оказались более обнадеживающими. Живопись оборотной стороны была лучшей сохранности, поскольку ее не подвергали пемзованию. Сохранилось даже авторское золото в орнаментах одежды, которое обычно утрачивается в первую очередь. В результате этих работ оборотная сторона иконы на сегодняшний день является реальным объектом изучения образа для историков искусств, позволяющим поставить памятник в ряд современных ему произведений и решить проблему времени и места создания этой иконы.

С иконой Богоматери Феодоровской связано много поздних преданий, за которыми сложно проследить историю ее появления в Костроме и бытования до начала XVII века, когда она впервые фиксируется письменными источниками. Древнее происхождение иконы и причастность великокняжескому дому в силу драгоценности ее живописи не вызывает сомнений. Она была выносной запрестольной двусторонней иконой на

древке, которую, по-видимому, привезли в город в середине XIII века, когда он стал центром удельного княжества. Образ был поставлен в главном храме, посвященном воину-мученику Феодору Стратилату, святому покровителю князя Ярослава Всеволодовича, отца первого костромского князя Василия Квашни.

В 1416 году городская крепость была перенесена с берега реки Сулы ниже по течению Волги², на высокий холм, где поставили новый городской собор. По-



*Икона Богоматери
Феодоровской.
Фотография В.Н.Кларка,
1909 г.*

видимому, тогда же и образ Богородицы перенесли в новый храм. Уже отстроенный в XVI веке в камне, он долгое время сохранял старое посвящение Феодору Стратилату⁴. По нему икона Богородицы позднее получила название Феодоровской. В XVII столетии собор переосвящается в Успенский, память о первоначальном названии сохранял устроенный при нем в 1666 году приделный храм Феодора Стратилата.

С 1613 года судьба образа прочно связана с новой царской династией Романовых. Как древняя родовая святыня правивших в Костроме князей из династии Рюриковичей, выносная икона Богоматери была взята из городского собора для благословения на царство Михаила Федоровича Романова. Образ тогда еще не имел своего названия, но уже в 1628 году он именуется Феодоровским и имеет роскошный драгоценный убор, описание которого в «Писцовою книге Костромы» за этот год заняло десять страниц⁵. Более того, даже сам городской собор в ней назван соборной церковью иконы Богоматери Феодоровской, хотя он никогда не имел такого посвящения. Очевидно, храм к тому времени стал восприниматься как реликварий чрезвычайно почитаемой святыни.

К 1620-м годам относятся первые сохранившиеся списки с древней иконы, которые дают представление о ее первоначальном облике. Большинство их связано с заказом матери нового царя, инокини Марфы. Один был написан для дворцовой церкви Рождества Богородицы в Московском Кремле⁶; второй, очевидно, тоже предназначался для какого-то дворцового храма или молебни, поскольку со временем оказался в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге⁷. На полях второй иконы присутствуют изображения избранных святых, соименных членам семьи Романовых и Шестовых, из рода которых происходила инокиня Марфа. Третий известный список принадлежал семье Строгановых и происходит из сольвычегодского Благовещенского собора⁸. В нем мастер позволил себе небольшие отступления от того извода, который присутствует в московских списках. В сольвычегодской иконе звезды на мафории Богоматери имеют традиционную звездчатую форму, в то время как на других Феодоровских иконах, как и на древнем образе, они имеют вид орнаментированных ромбов. Есть также незначительные отступления в деталях одежды и положении пальцев правой руки Богородицы. По-видимому, строгановский мастер пользовался образцом, снятым с одного из списков ставшего к тому времени популярным образа.

Тогда же списки с Феодоровской иконы появляются и в костромских храмах. Известно, что один из них, вклад царя Михаила Федоровича, в 1628 году стоял над южной алтарной дверью иконостаса городского собора⁹.

В 1636 году древняя икона была поновлена по царскому указу. Лучшим иконописцем Костромы в то время был

Любим Агеев, и можно предполагать его причастность к этому событию. С того времени стали фиксировать происходившие от образа чудотворения¹⁰.

Параллельно складывалось Сказание об иконе, которое дало возможность дополнить списки с чудотворного образа циклом клейм с историей его обретения и чудес, но иконография этого цикла была выработана только ко второй половине XVII века, и автором цикла клейм был, по-видимому, выдающийся костромской иконописец Гурий Никитин.

С его именем следует, очевидно, связывать и второе поновление чудотворной иконы в 1677 году. Хотя документальные источники не называют его имени, это следует из ряда косвенных свидетельств. Во-первых, художник был самым признанным и авторитетным среди костромских иконописцев, которому можно было доверить поновление святыни. Кроме того, Гурий Никитин уже был известен как автор списков «в меру и подобие» с Феодоровской иконы. В 1659 году он написал такой образ для Богоотцовской церкви, стоявшей на том месте, где находился посвященный Феодору Стратилату первый городской собор — первоначальное место бытования иконы¹¹. В 1669 году другой такой образ выполнен им для церкви Феодоровской Богоматери в Ярославле, куда был доставлен с великим почетом и вскоре проявил себя чудотворениями¹². Художник имел неоспоримый опыт написания Феодоровских икон, что, учитывая авторитет мастера, делало его единственным возможной кандидатурой на выполнение столь ответственной работы.

В 1680-х годах была написана первая известная икона Богоматери Феодоровской со сказанием, которую практически все исследователи приписывают Гурию Никитину. Она происходит из церкви Спаса Нерукотворного на речке Запрудне в Костроме, стоящей на месте, где по преданию была обретена чудотворная икона¹³. Благорара тексту Сказания, это место в XVII веке стало прочно связываться с Феодоровской иконой. Немного позднее для того же храма была написана еще одна икона с циклом сказания, восходящая к первой. Третий известный список Феодоровской Богоматери с клеймами, составляющий единую иконографическую группу с первыми двумя, был написан костромским иконописцем, последователем Гурия Никитина, для вологодского храма Великомученицы Екатерины в 1706 году.

С начала XVII века основное внимание уделялось только лицевому изобра-

жению образа. Даже мерные списки, которые должны повторять все материальные особенности оригинала, не имели живописи на оборотной стороне. Образ великомученицы Параскевы на древней иконе не украшался новыми пышными окладами, сохраняя старую серебряную басму. И все же среди многочисленных списков с чудотворного образа изредка встречаются точные воспроизведения, начиная с формы выносной иконы и заканчивая изображением великомученицы на обороте.

В 1694 году, менее чем через двадцать лет со времени второго поновления, чудотворный образ вновь стал нуждаться в починке. На этот раз она была выполнена Иваном Андреевым и Василием Осиповым Колпашиниковым, кормовым мастером Оружейной палаты, не раз работавшим с Гурием Никитиным. Четвертое поновление произошло в 1745 году, и его исполнителями были уже престарелый к тому времени Иван Андреев и ведущий костромской иконописец XVIII века Василий Никитин Воштин. По-видимому, именно тогда икона окончательно утратила верхние слои авторской живописи.

Василий Воштин вновь возрождает интерес к теме Сказания об образе. Для Знаменской церкви храмового комплекса на Девре им была написана икона Богоматери Феодоровской с клеймами, следующая предшествующим образцам¹⁴.

Причастность иконописца к поновлению чтимой святыни и в XVII, и в XVIII веке влекла за собой большой спрос на списки с нее, выполненные той же рукой. Василий Никитин Воштин и его сыновья наладили массовое производство икон Богоматери Феодоровской, выполненных в свойственной художнику манере. Подражание этому стилю прослеживается даже в XIX веке в созданных в Костроме мерных списках с Феодоровской Богоматери, которые и по сегодняшний день в большом количестве сохранились во многих российских храмах.

Помимо Богоматери Феодоровской с костромской землей связано еще несколько чудотворных Богородичных икон. К сожалению, большинство из них не сохранилось, сведения о происхождении смутные и ненадежные, в некоторых случаях нельзя с уверенностью судить даже об иконографическом типе. Тем не менее среди них были действительно древние образы, история которых восходит к XIV веку, — это иконы Богоматери Галичской и Овиновской.

О первой иконе в сравнительно позднем Житии преподобного Авраамия Галичского говорится, что она явилась святому на горе близ Галичского озера. Древние письменные источники свидетельствуют: обычная практика основания монастырей в XIV–XVI веках предполагала, что основатель обители приходил на новое место с иконой, которая освещала деятельность подвижника по обустройству монашеского жития, и чаще всего это была икона Богоматери. Поэтому можно предполагать, что Галичская икона была образом, принесенным Авраамием из Троице-Сергиева монастыря, постриженником которого он был. Преподобный Сергей Радонежский, благословляя Авраамия на самостоятельное подвижничество и основание обителей в галичских пределах, мог вручить ему небольшую икону Богоматери. Преподобный Авраамий основал на Галичской земле четыре обители, и все они были посвящены Богородице — ее Успению, Положению Ризы, Собору и Покрову.

О том, как выглядела икона преподобного Авраамия, в настоящее время судить очень сложно: она не сохранилась, ее следы утерялись уже в XIX веке. Поэтому и на иконах святого XVIII–XIX веков нет единообразия в иконографическом типе образа Богородицы, который он держит в руках. Ясно только, что он относился к типу Умиления. В 1920-х годах А.И. Некрасов, побывав в Спасо-Преображенском соборе города Галича, где, согласно Житию Авраамия, должен был пребывать явившийся ему образ, отметил, что в нем находилась икона «Богоматерь Умиление», на которой имелась дата написания — 1575 год¹⁵. Скорее всего, это был почитаемый список с иконы преподобного.

В галичских пределах прославилась и другая икона Богоматери, получившая название Овиновской по имени новгородского посадника, боярина Ивана Богдановича Овина. Он привез эту икону в конце XIV века из Новгорода по благословению новгородского владыки в основанную в 1340 году его дедом Обакумом Никольскую церковь близ Галича¹⁶. Икона еще в Новгороде исцелила Ивана Богдановича, занемогшего по возвращении из похода 1398 года на Двинские земли и Вятку. По семейному преданию, она была получена боярином Овином от «некоего гречина». После появления иконы в Никольском храме при нем был основан монастырь, получивший новое освящение в честь Успения Богородицы

и чуть позднее ставший называться Паисиевым.

О том, как выглядела Овиновская икона, можно судить только по разрозненным и часто противоречивым свидетельствам. Если пытаться примирить различные версии, то остается предположить, что она была двусторонним выносным образом, как и многие древние иконы, прославившиеся чудотворениями¹⁷. На лицевой стороне была изображена Богоматерь с Младенцем, по-видимому, в рост. Особенностью образа было благословение Христа левой рукой¹⁸. На обороте написано Успение Богородицы, что, по-видимому, послужило причиной пересоздания монастырского храма. Именно двусторонность образа могла привести к путанице в описании его внешнего вида, которая существует в литературе XIX века о Богородичных иконах¹⁹.

На землях Макарьевского уезда в начале XVII века прославилась икона Богоматери в Словенской Богородичной пустыни, основанной около 1629 года с дозволения царя Михаила Федоровича и патриарха Филарета по случаю обретения образа²⁰. Хотя главный храм обители был посвящен Смоленскому образу, иконография Словенской Богоматери представляет собой оплечный вариант Умиления типа Яхренской или Ярославской. Интересно, что в домашнем иконостасе царя Алексея Михайловича имелась икона с таким названием, написанная еще в начале XVII века²¹. Не исключено, что прославление образа Богоматери в Словенской пустыни было связано с царем Михаилом Федоровичем и его отцом. Вероятно, образ был дарован ими в обитель, а не найден в лесу, как гласит позднее предание²².

С XVII веком связано обретение еще двух костромских чтимых икон Богородицы — Игрицкой и Полонской. Первая, иконография которой соответствовала образу Богоматери Смоленской, была, как гласит Сказание о ней, найдена недалеко от Костромы в старом заброшенном храме в 1620 году. Это был двусторонний выносной образ, на обороте которого имелось поясное изображение Николая Чудотворца. Через четыре года на этом месте был основан Игрицкий Песоченский монастырь²³. Икона пользовалась очень широким почитанием, раз в году торжественно носилась крестным ходом в Кострому. В 1689 году образ был поновлен Гурием Никитиным²⁴. По некоторым сведениям, содержащимся в источниках XIX века, Службу иконе составили греческие монахи братья Лиху-

ды, проживавшие в ссылке в Ипатьевском монастыре в 1704-1706 годах. В росписях церкви Николая Чудотворца в селе Сидоровском близ села Красное-на-Волге, выполненных в 1736 году, истории обретения и чудесам от Игрицкой иконы был посвящен цикл сюжетов, занимающий отдельный ярус²³. После закрытия Игрицкого монастыря икона сохранилась в приходской церкви села Любвниково (Костромской район Костромской области)²⁴. По-видимому, с

которая считается подлинным древним образом. Но надпись на ней читается как «Смоленская», что не согласуется с такой идентификацией²⁵. Не исключено, что это другая икона, на которую со временем перешло почитание первообраза. Вполне вероятно и то, что Полонская икона имела необычные иконографические детали, которые встречаются в некоторых иконах Богородицы Одигитрии, созданных в Галичских землях. Главная особенность их извода заключается в изображении одежды Младенца: гиматий закрывает только правую ножку, левая же прикрыта туникой с драгоценной каймой. Может быть, такие иконы являются списками с Полонского образа.

Своя чудотворная икона в 1634 году явилась в Нерехте. Это был список с Владимирской иконы Богородицы, привезенный из Ярославля Иваном Аверкиевым и заказанный им по обету ярославскому художнику Дмитрию. Год спустя в Нерехту из ярославского Успенского собора был принесен второй список Владимирской иконы. Оба они находились в соборной церкви девичьего монастыря, основанного в год принесения первой иконы и посвященного Сретению иконы Богоматери Владимирской²⁶. Одна из этих икон сохранилась до нашего времени и находится в Ильинской церкви города Нерехты. История обретения обеих чудотворных икон была изложена в особом Сказании²⁷ и представлена в росписях монастырского храма, выполненных в 1776 году ярославскими стенописцами²⁸.

Два чудотворных образа были связаны с Макарьевым Унженским монастырем. Древнюю историю одного из них — Богоматери Макарьевской — не удастся проследить из-за противоречащих друг другу поздних преданий. Известно, что икона относилась к типу Одигитрии. В Сказании, составленном в начале XVIII века игуменом монастыря Леонтием, говорится, что она попала в монастырь уже после смерти преподобного Макария. Накануне дня празднования святому образ в обитель принес человек, который, будучи в плену, приобрел икону Богоматери²⁹. Эта история чрезвычайно напоминает историю Полонской иконы, которую автор Сказания, очевидно, использовал за недостатком каких бы то ни было сведений, относившихся к обнаруженной в то время в обители древней Богородичной иконе. В XIX веке игумен Платон предложил новую версию ее обретения: икона явилась самому Макарию в 1442 году и была его келейным образом, что трудно представить, учитывая ее значительные разме-



Лит. доб. Вла. С. А. 1833 г. Ам. С. Тр. С. Лавра.

Икона Преподобной Фанары Сергиевской

Богоматерь Овиновская с видом Паисева монастыря.
Литография Троице-Сергиевой Лавры. 1883 г.
(Центральный архив г.Москвы)

нее было создано немало списков, но они не поддаются идентификации из-за полного совпадения иконографии иконы с Одигитрией Смоленской.

Другая чтимая икона Богоматери Одигитрии, именуемая Полонской, связана с галичскими землями и находилась в церкви погоста Верховье³⁰. По преданию, она обретаена в начале XVII века неким воином, пребывавшим в плену. Икона чудесным образом помогла ему вернуться в родное село в канун Пасхи, где была поставлена в местном храме³¹. До нашего времени дошла небольшая икона Богородицы Одигитрии в окладе XIX века, ко-

ры²⁴. Судьба Макарьевской иконы неизвестна. Сохранился единственный поздний список с этой загадочной иконы, который находится сейчас в Рождественской церкви города Макарьева. Он идентифицируется только благодаря имеющейся на нем надписи²⁵.

Вторая чудотворная икона Унженского монастыря — образ Богоматери Тихвинской, написанный в 1716 году изографом Оружейной палаты Кириллом Улановым, который в то время был настоятелем со-



Кирилл (Корнилий) Уланов. Богоматерь Тихвинская. 1716 г. Чудотворный образ Макарьева Унженского монастыря. Фотография В.Н.Кларка, 1909 г.

седнего Троицкого Кривоозерского монастыря²⁶. Сначала икона стояла в церкви Рождества Богородицы в подмонастырном селе Коврове (нынешний город Макарьево), затем была перенесена в монастырь и в XIX веке установлена в новом городском соборе. Сохранилась лишь фотография, выполненная с нее в начале XX века, а также единственный известный список, хранящийся в музее города Юрьевца.

Кирилл Уланов создал и образ Богоматери Иерусалимской, который был святыней Кривоозерского монастыря близ Юрьевца Повольского и пользовался широкой известностью и почитанием²⁷. Ико-

на написана в 1709 году, когда бывший царский изограф принял постриг в этом монастыре с именем Корнилий²⁸. С нее неоднократно делались списки. Первые были выполнены еще самим Корнилием Улановым для храмов обители и города Юрьевца. В середине XVIII века список с Кривоозерской иконы был написан Василием Никитиным Воциным для местного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря. В 1825 году иеромонах Нило-Сорской пустыни Никон выполнил список, отправленный в русский Пантелеймонов монастырь на Афоне. С этой иконы в свою очередь были сделаны списки, находящиеся по сей день в русских церквях в Копенгагене и Каннах, где они почитаются как чудотворные. Образ работы Кирилла Уланова был утрачен.

Помимо Богородичных в костромских землях почитались и другие чудотворные иконы. Два чтимых образа Спаса Нерукотворного находилось в церкви бывшего Спасо-Запрудненского монастыря на окраине Костромы, упраздненного в 1764 году. Один из них был древним выносным образом, созданным не ранее XV века. Хотя икона не сохранилась, о времени ее написания можно судить по фотографиям, выполненным в процессе реставрации, проводившейся в 1910-1914 годах по инициативе Императорской Археологической комиссии под наблюдением И.С.Остроухова²⁹. По-видимому, ко времени написания иконы следует относить основание Спасского монастыря. Сказание об иконе Богоматери Феодоровской XVII века связало это место с историей обретения чудотворной иконы Богородицы и отнесено к XIII веку. Документальная история обители прослеживается начиная с XVI века, когда она была приписана к московскому Чудово монастырю³⁰. Концом XVI столетия датируется второй чтимый образ Спаса Нерукотворного. Икона создавалась как храмовый образ, была установлена в местном ряду иконостаса и сохранила свое местоположение при перестройках церкви. Поскольку в одном храме находилось две иконы одного сюжета, хотя и различающиеся по форме и размерам, со временем забылось, какая из них была первоначальной и должна почитаться как чудотворная³¹. В настоящее время чудотворным считается второй, храмовый образ Спаса Нерукотворного, поскольку следы выносной иконы потерялись уже в начале XX века.

Чтимая икона святителя Николая Чудотворца находилась в Николо-Бабаевском монастыре, основанном в XV веке на берегу Волги близ посада Большие Соли³². По своей иконографии икона

Никола Бабаевского очень близка чудотворному образу Николая Великорещкого, который был обретен в начале XVI века на реке Великой в Вятских землях и в 1547 году привозился в Москву. Предание повествует, что образ Николая Бабаевского был вынесен в незапамятные времена водой на берег Волги на месте складирования бабаек — весел для плотов. Возможно, что икона была одним из многочисленных списков с образа Николая Великорещкого, вложенным в обитель при Иване Грозном в связи с ее возобновлением в 1553 году после пожара 1550 года. Образ Николая Бабаевского не сохранился, но он дал на костромской земле свою собственную иконографическую линию, поскольку имел небольшое отличие от Великорещкого образа в составе клейм. По сюжету пятого клейма его можно различить с Великорещкой иконой: вместо Чуда о корабельниках на списках с Бабаевского образа изображалось Исцеление бесноватого. Подобные списки находились во многих костромских храмах, один из них сохраняется в церкви Воскресения на Девре в Костроме.

Чтимые образы, исполненные стеном письмом, большая редкость, но в Костроме, где стенопись была едва ли не первейшим искусством, особым почитанием отмечены образы Спаса Вседержителя и Богоматери Знамение на галереях церкви Воскресения на Девре. Для них специально выполнили в кладке стены накладные рамки-киоты. Живопись исполнена мастерами середины XVII века, расписавшими галереи.

Икона Смоленская-Костромская была написана на внешней стене башни Богоявленского монастыря. Во время пожара 1773 года она, по преданию, несмотря на страшный жар, сохранилась невредимой. В 1824 году башня была обстроена и превращена в Смоленскую церковь. Пожары в Костроме 1840 и 1847 годов коснулись и этого образа, после чего его каждый раз возобновляли. При обследовании в 1980-х годах обна-

ружено, что от первоначальной живописи осталась лишь санктинная подготовка.

Скульптурные образы великомученицы Параскевы Пятницы и преподобного Макария Унженского завершают свод почитаемых образов Костромского края. Параскева Пятница из галичской церкви, посвященной этой святой, — шедевр русской скульптуры начала XVI века. От многочисленных позднейших резных изображений святой этот образ отличается исключительной утонченностью и аристократизмом пластического решения, что связывает его не столько с народной, сколько с княжеской средой. Истоки иконографии ее лика усматриваются в живописи оборотной стороны чудотворной иконы Богоматери Феодоровской.

Резной образ преподобного Макария Унженского из Успенского храма в Солигаличе был знаком признательности жителей святому за спасение города от нашествия татар. Изготовленный, вероятно, ко времени освящения храма в 1786 году, он был установлен в особом киоте. Изображение повторяет в основных чертах привычный образ Николая Чудотворца, отличаясь от него чертами лика, монашеским одеянием и атрибутами: в правой руке святого был восьмиконечный крест, а в левой — копы, согласно чуду святого о спасении града Солигалича.

Чтимые и чудотворные образы костромского края во многом определили иконографические пристрастия местных иконописцев. Среди Богородичных образов здесь преобладал тип Одигитрии, среди образов Спаса Нерукотворного — полный вариант извода с ангелами, поддерживающими плат. На Костромской земле бытовали некоторые редкие изводы, такие как образ Богоматери Словенской и, возможно, Полонской. И, пожалуй, ни один костромской иконописец начиная с XVII века не обошел самую значимую для края тему — образ Богоматери Феодоровской, которая может служить своеобразным знаком города, как Владимирская икона для Москвы, Знамение для Новгорода и Толгская для Ярославля.

Московские вклады в костромские храмы и монастыри в XVI-XVII веках

В становлении собственной костромской традиции иконописания, которое пришлось на вторую половину XVI века, огромную роль сыграл поток первоклассных произведений иконописи, которые были в это время вложены в храмы и монастыри города членами

царской семьи и боярского рода Годуновых.

Приток столичных вкладов начался, очевидно, после того, как молодой царь Иван IV Васильевич вступил в брак с дочерью костромского вотчинника Романа Захарьева-Юрьева, Анастасией. Преподоб-

ный Геннадий Костромской, как гласит Житие святого, предсказал этот брак будущей царице и стал восприемником от купели рожденной ею дочери Анны.

В Костроме уже с начала XV века существовал монастырь, посвященный великомученице Анастасии. Документы, которые говорили бы о вкладах в эту обитель царской семьи в XVI веке, не сохранились, но думается, что редкое посвящение монастыря не могло не привлечь к нему царицу Анастасию.



Собор Богоявленского монастыря. 1539-1565 гг. Старая фотография

Со стороны Ивана IV было оказано внимание другому костромскому монастырю — Богоявленскому, располагавшемуся недалеко от Анастасиина. Каменный монастырский собор строился в 1559-1565 годах при прямом участии царя и его двоюродного брата князя Владимира Андреевича Старицкого. В новый храм был включен придел Иоанна Богослова, существовавший ранее как отдельная церковь. В связи с этим престолом в монастырский собор царем был вложен огромный образ «Иоанн Богослов на Патмосе с Апокалипсисом», который был установлен при столпе. О царском вкладе свидетельствует надпись на нижнем поле иконы. В ней также упомянут и митрополит Макарий, который, возможно, был автором программы этой уникальной для XVI века иконы.

Образ, несомненно, был написан в царской иконописной мастерской, которая объединила в себе лучшие художественные силы Москвы и Новгорода. Грандиозный цикл из 68-ми клейм мог испол-

нить мастер, причастный к созданию книжных миниатюр. Подробность в иллюстрировании текста Откровения Иоанна Богослова ставит эту икону в один ряд с программными произведениями, которые были написаны для соборов Московского Кремля, где в огромном количестве клеим подробно воспроизводятся евангельские события и притчи.

Под каждым клеймом на золотых разгранках цитируется текст Апокалипсиса. Повествование разворачивается по горизонтали и зрительно подчиняется цветовому и линейному ритму.

Икона поражает грандиозностью иконографического замысла, не избежавшего воздействия западноевропейских образцов, которые впервые заявляют о себе в русской иконописи и книжной миниатюре в годы царствования Ивана Грозного.

Образ Иоанна Богослова в среднике написан глухими красками с преобладанием оливково-зеленых и темных охр, с зеленоватым вохрением лика, что стало характерным для столичных икон, написанных после Стоглавого собора 1551 года. Клейма, напротив, отличает яркость и чистота цветовых построений: трагизм гибели грешников не заслоняет «радости и славы» праведников.

Икона «Иоанн Богослов с Апокалипсисом» явилась энциклопедией по иконографии и приемам письма для местных мастеров XVII столетия. Апокалипсис стал излюбленной темой костромских стенописцев, получившей наиболее яркое воплощение в росписях галереи церкви Воскресения на Девре (1652-1654). Явственное влияние этого памятника отразилось на творчестве Василия Ильина Запокровского (ум. 1654).

В 1561 году царь Иван Грозный вложил в Ипатьевский монастырь в поминовение по сыну Ивану образ святителя Николая Великорецкого и небольшие складни. Образ Николая, один из многочисленных списков, выполненных в Москве в середине XVI века с вятского чудотворного образа, был установлен в местном ряду иконостаса Троицкого собора. Позднее он не раз менял свое местоположение, но при этом всегда оставался в числе наиболее почитаемых монастырских икон. К приезду Екатерины II он был установлен под сенью царского места. Живопись иконы отличается драгоценной полнотой звучностью красок, следуя традициям последователей Дионисия.

Основными вкладчиками Ипатьевского монастыря с того же времени становятся представители боярского рода

Годуновых⁴³. Их покровительство обители было связано с семейной легендой, согласно которой основателем монастыря был родоначальник боярских родов Зерновых, Годуновых и Сабуровых, выходец из Орды мурза Чет, крестившийся с именем Захария⁴⁴.

Легенда эта, по-видимому, появилась не ранее середины XVI века и отразила реальный факт владения боярином Захарией в начале XIV века землями, на которых возник Ипатьевский монас-

образов окладных, не считая другой драгоценной утвари и риз. Всего Годуновыми, как свидетельствует Переписная книга монастыря, было вложено 288 икон, притом что во всем монастыре числилось 432 иконы⁴⁵.

Завершенный строительством в 1560 году Троицкий собор надлежало украсить иконостасом, который был создан на средства Дмитрия Ивановича. Иконы в нем были обложены серебряной басмой. Некоторые из местных икон иконостаса Троицкого собора дошли до наших дней и дают представление о наиболее значительных иконных вкладах Годуновых.

Прежде всего, это храмовые иконы Троицы Ветхозаветной. Количество их в местном ряду необычно — три, причем две были вкладом Д.И.Годунова и поставлены вместе справа от Царских врат. Первая была написана на кипарисовой доске, вторая на кедровой. Третий образ был установлен слева от Царских врат и имел 10 пядей в высоту. В местном ряду находилась еще одна икона такого же размера — Богоматерь Волощение с апостолом Филиппом и Ипатием Гангрским (не сохранилась). Сведений о вкладе этих двух икон нет, очевидно, они были созданы как храмовые к окончанию строительства собора.

Храмовая икона Троицы — классический образец рублевской иконографической схемы, которой Годуновы придерживались во всех заказанных ими образах на этот сюжет. Написанная вскоре после постановлений Стоглавого собора и следуя его рекомендациям, она воспроизводит образ знаменитого мастера в том виде, какой он имел в середине XVI века.

Написанные около 1586 года иконы местного ряда по замыслу Дмитрия Ивановича были посвящены патрональным святым главных строителей и вкладчиков монастыря из семьи Годуновых. Дмитрий Солунский — соименный святой заказчика, воин Никита — его племянника Никиты Васильевича. Святые Иоанн Предтеча и Иоанн Богослов могли быть соименны как отцу Дмитрия Ивановича, так и родоначальнику Годуновых Ивану Годуну или племяннику Ивану Васильевичу, чьи вклады в обитель были особенно значительны. Брату и отцу Ивана Васильевича соименны припадавшие к ногам ростового Спаса Вседержителя святые Стефан и Василий (икона не сохранилась).

Икона «Преподобный Сергей Радонежский, с житием» из местного ряда — также вклад Дмитрия Ивановича. Трои-

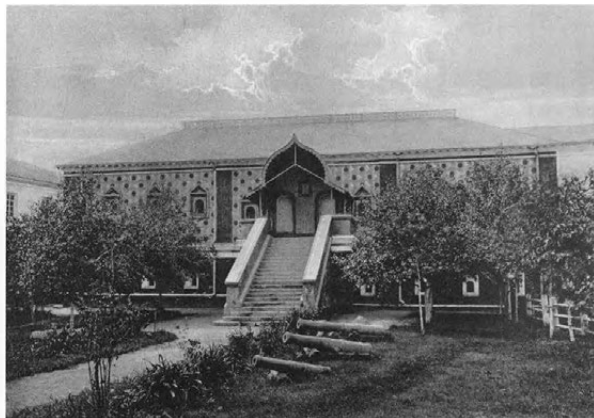


Ипатьевский монастырь. Троицкий собор. 1652 г. и колокольня. Старая фотография

тырь⁴⁵. Женильба царя Василия III на Соломонии Сабуровой в 1505 году была началом стремительного выдвижения рода Годуновых-Сабуровых. Еще более этому способствовал брак Ирины Федоровны Годуновой с царем Федором Иоанновичем. Именно на этот период приходится пик строительной деятельности Годуновых в Ипатьевском монастыре: возводятся каменные храмы, крепостные стены и башни. Небольшой монастырек превращается в «преиментную лавру», всем своим видом свидетельствуя о знатности и древности рода своих почитателей. Из столицы присылаются иконы и дорогая храмовая утварь⁴⁶.

Особое усердие в формировании ансамбля монастыря, в художественном решении интерьеров храмов и пополнении их иконами, книгами, ризами оказывал Дмитрий Иванович, дядя царицы Ирины и Бориса Федоровича Годунова. Только в один приезд в 1589 году в связи с похоронами жены Агриппины (инокини Александры) им было доставлено 86

це-Сергиев монастырь под Москвой был для Годуновых образцом устройства монашеской обители. Воздавая должное великому игумену, они стремились украшать Сергиев монастырь щедрыми дарами, дублировали владыки в обе обители. Икона прп. Сергия повторяет житийный цикл святого на известном образе Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря круга Дионисия, но отличается ростовым изображением преподобного в среднике.



*«Романовские палаты»
(кларский корпус)
в Ипатьевском монастыре.
Конец XVI —
середина XVIII в.
Старая фотография*

Образца местного ряда писали разные художники. Иконы Дмитрия и Никиты близки не только темой святых воинов, но и характером письма.

Они должны были стоять в паре и создавались, по-видимому, одновременно, но образ Никиты поступил в Ипатьевский монастырь несколько позднее и не упомянут в Переписных книгах 1595 года. Обе иконы — характерные образцы годуновского монументализма. Фигуры воинов несколько грузные, с широкими округлыми плечами и слегка вялым силуэтом. Впечатлению спокойной репрезентативности способствуют излюбленные годуновскими иконниками сближенные красно-коричневые и охристые тона, дополненные плотной зеленью по зема и оливковым фоном. Кайму гиматия Никиты украшает орнаментальная полоса золотой криптографической надписи — редко встречающийся элемент декора, присутствующий, как правило, в заказных дорогих иконах.

Парадность и богатство окладов — неотъемлемая черта годуновских вклада.

На иконе св. Дмитрия Солунского клейма жития святого выполнены не в живописи, а в технике басмы.

Икона Иоанна Предтечи резко отличается от образов святых воинов динамизмом рисунка, необычностью взвора фигуры, за которой скрыты концы крыльев. По контрасту с ним образ Иоанна Богослова являет сосредоточенность и внутреннюю собранность, готовность к восприимчивости божественных откровений.

Местные иконы, которые по замыслу Дмитрия Ивановича должны были составлять единый ансамбль святых покровителей вкладчиков монастыря, оказались рассредоточенными по трем иконостасам: главного храма, придела апостола Филиппа и Ипатия Гангрского и теплой Рождественской церкви. При расстановке икон в главном иконостасе пришлось учесть как старые почитаемые образа, так и вклад царя Ивана Грозного — образ свт. Николы Великорецкого, который был подтверждением родства с царствующей фамилией.

Из анализа годуновских иконостасов следует, что размещение икон в местном ряду не имело строгой нормативности и сохраняло идею поклонных образов. Там могли размещаться хромовые иконы разных вкладов, образы святых, соименных вкладчикам. Местный ряд имел свободную структуру: пространство от тумб до тябла заполнялось иконами разных размеров, включая складни со сторами; иконы легко перемещались и перегруппировывались.

Обилие вложенных в монастырь пядничных икон определило их участие в структуре иконостаса: тябла с ними располагались над местным рядом (73 образа) и над Деисусом (41 образ). Так как большинство из них поступило от знаменитых вкладчиков, они посюжетно описаны в Переписных книгах 1595 года, что позволяет идентифицировать те из них, которые сохранились до настоящего времени.

Годуновы имели приверженность к псковско-новгородской традиции иконописания, часто отдавая предпочтение в исполнении своих заказов работавшим в Москве мастерам псковского и новгородского происхождения. Излюбленные псковскими иконниками напряженные сочетания киноварно-красных и глубоких зеленых тонов определяют гамму многих годуновских икон: образов Троицы 1586 и 1596 годов, пядничной иконы на этот же сюжет с изображением иконописца псковского князя Всеволода и княгини Ольги на полях и других. В 1600 году

по заказу Годуновых для Троицкого собора был выполнен годовой цикл миевых икон (не сохранился), который писал Андриюша Новгородец — мастер, чье прозвище прямо указывало на его происхождение. Известно также попечительство Годуновых храмам и монастырям Новгородской земли — Александровскому, Тихвинскому.

Это увлечение Годуновых не прошло бесследно для костромской иконописи и стенописи. Местные иконники сохрани-

выстроенного в 1592 году⁴⁹. Единственная сохранившаяся икона Архангела Михаила из деисусного ряда этого иконостаса по стилю письма близка фрескам Троицкой церкви в Вязёмах и Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве.

После избрания на царство Михаила Федоровича Романова в храмы и монастыри костромского края стали поступать вклады семьи новой царской династии. Вклады в Ипатьевский монастырь со стороны Михаила Федоровича немногочисленны, но при этом некоторые из них были подлинными реликвиями. В 1626 году монастырь получил часть ризы Господней, присланной в Москву за год до этого персидским шахом Аббасом I в дар патриарху Филарету и царю Михаилу Федоровичу⁵⁰. Вложенные в монастырь иконы, очевидно, являлись образами личного моления, как «Богоматерь Умиление» редкого извода, в киот которой смонтирован более ранний небольшой Богородичный образок, резной по кости и оправленный в серебряную оправу с эмальями. Подбор святых, изображенных на киоте, связывает памятник с каким-то важным семейным событием.

Особое внимание царь и его мать уделяли украшению древнего образа Богоматери Феодоровской. Для иконы, находящейся в соборной церкви Федора Стратилата, был выполнен богатейший оклад с драгоценными камнями и жемчугом. В 1620 году для этого храма по царскому указу писали иконы лучшие царские мастера: Прокопий Чирин, Назарий Истомин, Осип Поспеев и Иван Паисеи⁵¹. Царем Михаилом Федоровичем в собор был вложен список с иконы Богоматери Феодоровской в серебряном окладе и образ Богородицы Казанской (не сохранились)⁵².

По-видимому, с Михаилом Федоровичем была связана находившаяся в Анастасином монастыре в Костроме икона «Преподобные Михаил Мален и Макарий Желтоводский»⁵³, которая стала храмовой во вновь устроенном приделе, посвященном небесному покровителю царя (не сохранилась). Церковь Вознесения Вознесенского монастыря на Нижней Девре была выстроена и украшена на средства Михаила Федоровича⁵⁴.

Во время паломничества в Макарьев Унженский монастырь в 1619 году царь делал вклады в храмы тех городов и монастырей, через которые проходил его путь. В Благовещенскую церковь города Кинешмы была вложена икона патронального святого Михаила Малеина⁵⁵, в



Интерьер Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Старая фотография

ли интерес к новгородской иконографии и продолжали традицию псковской самостоятельности в осмыслении привычных иконографических схем. Приверженность к глубоким темным зеленым тонам стала своего рода паспортной приметой костромских икон второй половины — конца XVII века.

Для стенового письма в годуновских храмах Ипатьевского монастыря в 1600 году из Москвы приезжал иконописец Бажен⁴⁸. Московский иконник Устин был направлен в село Красное-на-Волге писать иконы для Богоявленского храма,

Железоборовский монастырь — образ Спаса, а также обложена серебром икона преподобного Иакова, основателя обители (не сохранились)³⁶.

Алексей Михайлович тоже отметил своим вниманием «колыбель династии», вложив в Троицкий собор хоругвь, шитую шеаком и золотным шитьем с изображением Троицы Ветхозаветной и избранных патрональных святых на оборотной стороне: Алексея, митрополита Московского, Алексея человека Божьего и Федора Стратилата³⁷. Была подарена и небольшая византийская икона Богоматери «Мати молебница» XIV века в окладе³⁸.

По-видимому, с ним также связано несколько высококлассных произведе-

ний иконописи и ювелирного искусства, сведения о вкладах которых в документах не сохранились.

Исполненные лучшими московскими мастерами, царские вклады задавали высокий уровень профессионализма местным мастерам. Не исключено, что некоторым костромским иконописцам удавалось работать совместно с приглашенными из Москвы царскими изографами в качестве помощников и учеников, в частности, на росписях храмов Ипатьевского монастыря. Иначе трудно объяснить феномен стремительного роста мастерства костромских иконописцев, которых уже в 1640-х годах постоянно приглашают на работу в столицу, где они достойно конкурируют с московскими мастерами.

Кострома как самостоятельный художественный центр. Иконопись Нерехты и Галича

Сохранившиеся древние памятники иконописи XIII-XV веков, связанные с Костромскими землями, очень немногочисленны и случайны. В этом Кострома не является исключением среди многих русских городов, история которых была насыщена драматическими событиями, уничтожившими ранний пласт их художественной культуры. Отсутствие каких-либо документальных свидетельств об иконописной традиции в Костроме до XVI века не исключает возможности ее существования. Несмотря на близость такого древнего художественного центра, как Ростов, было бы некорректно считать, что все иконы, находившиеся в древние времена в костромских храмах, были привезены отсюда. Безусловно, в городе, который некоторое время был центром удельного княжества, могли быть собственные мастера-иконники. Другое дело, что местное иконописание не выходило за рамки ростовской художественной традиции, представляя ее провинциальную ветвь. Ростов был центром огромной епархии, в которую входила также Кострома и прилегающие к ней земли. На подвластной ростовской кафедре территории распространялись произведения иконописцев архиерейского дома. Очевидно, там писались храмовые иконы для многих вновь строившихся церквей. Местные мастера должны были следовать стилю и высокому художественному уровню этих произведений.

С Ростовом традиционно связывают древнейшие иконы Костромской земли — храмовые образы Николая Чудотворца XIV-XV веков из посада Большие

Соли и села Левашово. Они свидетели особого почитания святого в Поволжье, где к его помощи прибегали все работавшие и жившие у воды. В житийных клеймах поэтому большое внимание уделяется сюжетам Чуда о корабельниках, Спасения Димитра со дна моря, Утишения бури. Они присутствуют почти на всех иконах святого, происходящих из Костромских земель, также как и сюжет о возвращении из плена Агрикова сына Василия: угроза оказаться в татарском плену была реальностью до окончательного покорения Казани. Авторы этих икон кажутся не слишком мастеровитыми в рисунке, для них главное — обозначить событие и роль в нем святого, поэтому действие не выходит за рамки переднего плана, число участников минимально, движения предельно точны и однозначны. Фон условен, архитектура знаково проста, горки круто взбегают вверх, замыкая пространство сцены. Самое привлекательное в этих полных наивной непосредственности картинах жизни святого — яркий, декоративный колорит. Выраженная архаичность и даже наивность живописного языка вполне допускают возможность создания этих произведений местными иконниками, следовавшими иконографии и, по мере сил, стилю известных им ростовских образов Николая Чудотворца.

Важной составляющей костромской художественной традиции стало воздействие на нее новгородской культуры. Контакты Новгорода с Костромой в древний период практически не изучены из-за крайней скудости летописных

свидетельств. Известно, что в XIV веке новгородские ушкуйники не раз принимали вооруженные набеги на Кострому, самый крупный из которых пришелся на 1375 год⁵⁹. Думается, однако, что взаимоотношения костромичей и новгородцев не ограничивались только набегами. В связи с этим стоит обратиться к истории основания Ипатьевского монастыря, которое предание связывает с выходцем из Орды мурзой Четом⁶⁰.

Обращает внимание уникальное для среднерусских земель посвящение монастыря апостолу Филиппу и святителю Ипатию Гангрскому — святым, почитание которых на Руси связано исключительно с Новгородом⁶¹. Монастырь основан на чрезвычайно удачном с точки зрения военной стратегии месте, позволявшем контролировать два водных пути и береговую дорогу к городу. Можно предполагать, что первоначально здесь существовала небольшая крепость, основанная новгородцами, которые пытались колонизовать костромские земли. Опыт соседнего с Костромой Галича показывает, что новгородцы закрепляли свое присутствие в этих землях поселениями и монастырями⁶². Контакты местного населения с новгородцами нашли отражение и в памятниках художественной культуры. Некоторым ранним иконам, происходящим из костромских земель, таким как «Чудо Георгия о змие» XV века из Нерехты, присуща сложная стилистическая природа, сочетающая ростовские черты с новгородскими. Не исключено, что подобные произведения создавались новгородцами, осевшими в Поволжье.

В более позднее время в иконописании Костромы заметна привязанность к традиционно новгородским иконографиям и святым. Закреплению новгородских тенденций в местной культуре в XVI веке способствовало переселение в Кострому и окрестные города семей состоятельных новгородцев, которое началось при Василии III и было продолжено Иваном IV.

Гораздо большее количество произведений иконописи, связанных с Костромой, дает XVI век. К обычным для нее ростовским и новгородским художественным традициям в это время добавляется мощный поток московского влияния. Воздействие искусства Дионисия, захватившее многие художественные центры, особенно Ростов, очевидно в иконе «Святитель Николай Чудотворец с житием» первой половины XVI века, происходящей из села Кишино. Этот па-

мятник еще трудно связывать с местными художественными силами, но во второй половине столетия собственно костромские памятники уже поддаются идентификации.

На фоне высококлассных московских икон, поступавших в качестве вкладов в Ипатьевский монастырь, работы костромских мастеров этого времени отличаются упрощенность художественных приемов, нередко слабость рисунка, плоскостная трактовка формы, но при этом им уже свойственна хорошая ритмическая цветовая организация композиции, что впоследствии получит развитие и станет одной из сильных сторон костромского иконописания.

Эти памятники различны по профессиональному уровню. Среди них есть такие, где достаточно грамотно воспроизводятся московские образцы, например, «Одигитрия» из Шунги, «Вседержитель» из церкви Воскресения на Девре. Противоположность им — работы, в которых архаика приемов сочетается с общей экспрессией образа («Сошествие во ад, с праздниками» из села Красное-на-Волге, «Жены-мироносицы у гроба Господня» из Спас-Вёжи, «Одигитрия» из Павловского). При этом мастер, убедительно изображая отдельные фрагменты, не умеет стармонизировать их в единой композиции, что говорит об отсутствии профессиональной школы. Между этими полюсами находится произведение, в которых очевидна попытка мастеров переосмыслить заданный образец через призму своего понимания образа, сформировавшегося в эстетической среде Костромы второй половине XVI века, которая гармонично вобрала весь спектр внешних влияний. Эти работы различны по профессиональному уровню, но в них уже угадывается стиливая общность, предвосхищающая сложение устойчивой местной традиции иконописания («Спас Нерукотворный» из церкви Спаса на Запрудне, «Свт. Николай Чудотворец с житием» из собрания П.Д.Корина, «Чудо Георгия о змие, с житием» из церкви Георгия на Площаде и др.).

Уже давно развеян миф о существовании особых годовуевских мастерских в Костроме при Ипатьевском монастыре⁶³. Все произведения иконописи для монастырских храмов Годуновы привозили из Москвы. Тем не менее в отдельных случаях монастырь выступал в качестве заказчика икон местным мастером. В Приходо-расходной книге монастыря за 1600 год записано, что «у иконика Григория вымняно три образа Троицы, на золоте, а золотом монастырское», он же чинил образ Ни-

колы, был подражен писать иконы для церкви монастырского села Прискокова⁴¹. Необходимость в раздаточных образах Троицы заставляла вновь обращаться к нему для письма подобных икон.

Изображение Троицы Ветхозаветной в синем небесном полукруге, помещенное вверху в центре, — знак причастности Ипатьевской обители, по которому узнаются иконы, написанные по заказу монастыря для его собственных церквей и храмов в принадлежавших ему вотчинах («Введение во храм» из Введенского погоста, «Мученики Косма и Дамиан, с житием» из Ипатьевского монастыря).

Костромские землевладельцы конца XVI — начала XVII века для своих вотчинных храмов также заказывали иконы местным художникам, отдавая предпочтение наиболее профессиональным из них. Храмовый образ «Сошествие во ад», принадлежавший родителям матери царя Михаила Федоровича, боярам Шестовым, отличается продуманностью композиции, выверенностью цветового решения, выразительностью ликов. Икона «Преподобный Сергей Радонежский» из церкви в вотчине Ф.И. Милославского селе Сидоровское приближается по уровню мастерства к работам столичных иконников.

Годы Смуты стали для Костромы временем тяжелого испытания. Многие храмы были разорены или уничтожены. На долгие годы прекратилось строительство храмов и иконописание. С избранием на царство Михаила Федоровича Кострома довольно быстро оправилась от последствий польской интервенции благодаря большому вниманию к городу царской семьи. На поддержание собора и монастырей были выделены значительные средства из казны. По свидетельству Писцовой книги Костромы 1628 года, их убранство уже поражало богатством и многообразием. Такая ситуация способствовала активизации всех художественных сил города, особенно иконописцев и серебряников.

В царствование Михаила Федоровича по инициативе патриарха Филарета состоялась канонизация нескольких костромских подвижников. Особое место среди них принадлежало Макарию Унженскому и Иакову Железнодорожскому, которые воспринимались как личные покровители семьи Романовых. Заступничеством преподобного Макария спласс из плена патриарх Филарет, в его обители скрывался в тяжелое для Романовых время Михаил Федорович. Иаков Железнодорожский — основатель и игумен монастыря, ближайшего к родовой

вотчине матери Михаила Федоровича. Поскольку преподобный происходил из местного боярского рода Аносовых, который, возможно, находился в родстве с боярами Шестовым, то кажется неслучайным обретение его мощей через несколько месяцев после избрания царя новой династии. Это обретение рассматривалось современниками как знак покровительства святого царской семье.

Одна из первых икон, изображающая обоих преподобных, была, возможно, заказана Ипатьевским монастырем. Преподобные на ней представлены с иконой Троицы, которая повторяет храмовый образ обители. В этом произведении присутствуют особенности стиля, которые сформировались в костромской иконе к 1620-м годам.

Света на одеждах лаконична, геометризованы и идут по кромке складок. В них используются не чистые, а тонированные белила, что создает ощущение переливатости цвета ткани. В ликах присутствует большая сплавленность охры и санкиря, придающая им ощущение мягкости. Тип лика с заостренным книзу овалом и вытянутым тонким носом, зеленовато-оливковый тон санкиря, определяющий основу цветового решения, станут преобладающим в костромской иконе и будет сохраняться при всех стилистических новациях. В ликах иконописцев почти не пользуется белильными высветлениями и оживками. Разделки белилами присутствуют лишь на руках и в наведении седина на волосах и бороде. Возможно, приверженность к такой манере письма личного у костромских иконописцев сформировалась под воздействием годовуновской традиции конца XVI века, которая в Костроме была представлена замечательными образцами. Именно от них местные мастера переняли характерный зеленый цвет санкиря и мягкость построения формы.

Обилие заказов способствовало объединению мастеров в небольшие артели, где в совместной работе вырабатывался единый стиль письма. Навык артельной работы при создании иконостасов давал мастерам возможность легко переходить к исполнению стенописи, обычно ограниченному по времени и требующему от художников большой слаженности.

Костромскую икону XVII века невозможно рассматривать в отрыве от монументальной живописи. Начавшееся повсеместно в городах и монастырях возведение каменных соборов сделало актуальной работу по их украшению стеновыми росписями. Сохранившиеся древ-

ние стенописи нуждались в починке. Первые успехи костромских художников связаны со стеной живописью, когда их во главе с мастером Любимом Агеевым Елепенковым начали вызывать на работы и в другие города по указу из Москвы.

Впервые имя Любима Агеева упоминается в 1628 году: иконописец в это время проживал на собственном дворе в близлежащем к Костроме селе Шунга — вотчине московского Чудова монастыря⁶⁵.



Церковь Воскресения на Девре в Костроме. 1652 г. Старая фотография

Это дает основания предполагать, что он был причислен к патриаршим мастерам.

Под руководством Любима Агеева костромские мастера участвовали в начале 1640-х годов в росписи церкви Николая Надеина в Ярославле и Успенского собора в Кирило-Белозерском монастыре⁶⁶. Стиль этих росписей связан с приемами иконного письма, и преодолеть эту зависимость удавалось только в изображении отдельных фигур. В сложных композициях сохраняется приверженность к детализации, мелким подробностям в архитектуре, обстановке, одеждах и орнаментах, свидетельствующая о том, что художники только постигали специфику стеной живописи. Храмовый образ из Рождественского собора Ферапонтова монастыря, приписываемый Любиму Агееву⁶⁷, — образец высокого профессионализма как в рисунке, так и в ритмике цвета. Придерживаясь художественных принципов позднего «строгановского» стиля, художник свободно их интерпретирует с учетом опыта стенописных ра-

бот. Рисунок подвижен, проработка отдельных мелких деталей обобщенная, цветовые сочетания по-строгановски интенсивны и нарядны, но краска ложится акварельно-прозрачно, с мягкой растяжкой тона. Белильная проработка формы минимальна и используется исключительно по контуру рисунка. Эти произведения — свидетельство состоявшегося лидера школы, чья творческая манера будет определять костромское иконописание на протяжении четверти века.

В самой Костроме работы по росписям храмов начались во второй половине 1640-х годов. Их выполняли мастера, вышедшие из артели Любима Агеева⁶⁸. Вместе с ним они принимали участие в росписях Успенского собора Московского Кремля в 1642-1643 годах и переняли особенности столичного стиля, в котором работали царские жалованные мастера. До 1650 года были расписаны галереи и придел Трех святителей в церкви Воскресения на Девре⁶⁹, между 1652 и 1654 годами — часть западной галереи нового Троицкого собора Ипатьевского монастыря⁷⁰.

Опыт работы на стеновых росписях, освоение языка монументальной живописи сказались в чиновных образах иконостасов, созданных для тех же храмов. Из трех иконостасных комплексов этого времени наиболее сохранен по живописи иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря, в котором к середине XVII века относятся три верхних ряда — Деисус, пророки и праотцы. Эти иконы являются своего рода эталоном для характеристики стиля костромской иконописи 1650-х годов.

Семь центральных икон деисусного ряда, исполненных главным мастером, выделяются по стилю среди остальных. Они отличаются характером цветового решения, пропорциями фигур с небольшими головами, маленькими ручками и поставленными на мысок ножками. Жесткий рисунок этого мастера, энергичные белильные разбавки на личном узанюются и на других чиновных иконах, писанных артельно. Значительную часть икон верхних двух рядов знаменит другой мастер, чья виртуозная, каллиграфически подвижная линия в рисунке, более выдержанные пропорции, твердо поставленные на позем фигуры отличают руку стенописца, привыкшего к масштабности и скорому письму. Личное выполнено в один слой, как в стенописях: по коричневому и охристому санкирю без вохрения наложены белильные высветления, проработанные корпусными движениями. Коричневый санкирь ис-

пользован в ликах старцев, где белыми проработаны морщины, охристый — в молодых ликах. В чиновых иконах этого времени костромские иконописцы отказываются от характерного оливково-зеленого санкиря.

Аналогичные приемы письма прослеживаются в иконах главного иконостаса церкви Воскресения на Дебре, также как и деление на две стилистические группы. В первой из них присутствует жесткий уверенный рисунок, идущий от



Царские врата иконостаса придела Трех святителей церкви Воскресения на Дебре. Старая фотография

стенописной манеры Любима Агеева. Во второй — рисунок более подвижный и легкий, форма трактована намного мягче, белильные света почти отсутствуют. Это уже иные стилистические принципы, отличные от творчества как Любима Агеева, так и столичных мастеров того времени. Иконы второй группы, возможно, принадлежат Василию Ильину Заповровскому.

Праздничные иконы двух иконостасов церкви Воскресения на Дебре, главного и придела Трех святителей, составляют единую стилистическую группу. Они, очевидно, были выполнены братья-

ми Иваном и Петром Ивановыми Поповыми¹¹. Оба художника также вышли из артели Любима Агеева. Петр служил дьяконом в церкви Воскресения на Дебре. Его творчество импонировало крупнейшей ярославской купеческой семье Скрипиных, заказавшей мастеру несколько икон для церкви Ильи Пророка в Ярославле. Сохранившиеся произведения Петра Попова из этого храма дают основание приписать его авторству праздничные иконы церкви Воскресения на Дебре.

В большой иконе Спаса Нерукотворного с клеймами Сказания об образе из Ильинской церкви мастер строит композицию клейм так, что изображаемый сюжет, включая архитектуру и горки, заполняет все отведенное пространство, почти не оставляя места для фона. Движения персонажей неторопливы, жесты выразительны. Автор почти не вводит в изображение орнаменты, оно само уподобляется орнаменту, подчиняясь композиционной и цветовой ритмической организации.

Творчество Петра Попова — один из ранних примеров работы костромичей в Ярославле и их востребованности в этом городе. Несмотря на наличие собственных многочисленных иконописцев, ярославцы начиная с середины XVII века постоянно приглашали к себе костромских художников, некоторые из них оседали в этом городе¹². Исходя из этого, можно говорить о прямом воздействии костромичей на ярославскую художественную традицию, особенно в середине XVII столетия. Позднее стиль костромских мастеров принципиально расходится с манерой ярославских иконописцев, тем не менее спрос на их произведения в Ярославле не ослабевал и в XVIII столетии.

Во второй половине XVII века в Костроме работали уже десятки иконописцев, большая часть которых с 1660-х годов регулярно вызывалась в Москву на работы по заказу Оружейной палаты. Эти мастера отличались по степени дарования и уровню подготовки. Для некоторых Москва стала основным местом работы, другие бывали там эпизодически. Кроме того, в Костроме и окрестных селах проживали иконописцы, работавшие только по местным заказам. Среди них были и представители духовенства, которых освобождали от вызовов в столицу. В целом иконописание Костромы этого времени являло достаточно пеструю картину как по уровню мастерства, так и по степени вовлеченности художников в стилистические поиски столичных иконописцев.

Традиции середины XVII века не теряли своей актуальности для костромских мастеров следующего поколения. Несмотря на влияние новых стилистических тенденций, художественные приемы Василия Запокровского и Петра Попова продолжали жить в их работах. Наиболее показательным для этого направления во второй половине XVII века было творчество мастеров села Шунга. Шунгенские иконописцы, проживавшие на землях московского Чудова монастыря,

природе рисунку и свободной импровизационной манере письма.

На 1660-е годы пришелся кардинальный перелом в стиле русской иконописи, который связан с творчеством ведущего мастера Оружейной палаты Симона Ушакова, начавшего писать лики на своих иконах в новой, живоподобной манере. Живоподобие стало обязательным стилем для иконописцев, работавших в Оружейной палате, в том числе и для постоянно вызывавшихся в Москву костромичей, но еще долгое время не имело широкого распространения в региональных художественных центрах.

Одновременно с живоподобной манерой в столичной иконописи получила распространение новая колористическая система, ставшая неотъемлемой частью этого стиля. Цветовую основу иконы составили малиновый и изумрудно-зеленый цвета благодаря широкому применению ранее малодоступных материалов, таких как баканы и «веницейская ярь».

Под них стала подстраиваться вся цветовая система иконы, в результате чего произошло вытеснение синих и голубых тонов (они сохраняют свое значение только в стенописях), ослабилось звучание охры. Колористическим и в то же время технологическим новшеством стало активное использование цветных лаков, сделанных на основе баканов и «веницейской яри». Костромичи, даже те, кто не привлекался в Москву, оказались весьма восприимчивы к изменениям колорита и технологии, почувствовав новые декоративные возможности, которые они в себе несли.

Икона «Апостол Филипп и святитель Ипатий Гангрский, с житием» 1670 года из Ипатьевского монастыря — пример быстрой реакции местной традиции на столичные новшества, которые подверглись свободной творческой переработке и с учетом предшествующего опыта. Икона отличается индивидуальным творческим почерком, написана художником, не вызывавшимся в Москву и не имевшим опыта совместной артельной работы.

Иконы праздничного ряда из села Новая Гольчиха, напротив, дают представление о рафинированной манере и общей слаженности стиля, который появляется в костромском иконописании в результате привлечения местных иконописцев к крупным совместным работам по заказу из Москвы. Художественные особенности иконы «Рождество Христово» этого комплекса близки образам пра-



Соборный комплекс в Костроме XVI-XVIII вв. Старая фотография

специализировались на письме различных образов для этой обители. В силу специфики работы они были привязаны к старым традициям и воспринимали новшества осторожно. Их манера письма была проще и незатейливее, нежели у городских мастеров Костромы, но не лишена оригинальных декоративных решений («Троица Ветхозаветная» и «Спас Нерукотворный» из Шунги, «Митрополит Алексий» из Спас-Вёжи).

Параллельно в Костроме в 1660 — 1670-х годах формируется тот самобытный стиль, который даст возможность местному иконописанию выйти на качественно новый уровень в последней четверти XVII столетия. В его сложении большую роль сыграло участие костромских мастеров в совместной работе с иконописцами из разных художественных центров в создании больших иконостасов как в Москве, так и в других городах.

Отличительным признаком этого стиля была яркая декоративность, основанная на звучных цветовых сочетаниях в колорите, орнаментальном по своей

здничного ряда соборного иконостаса Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале, который был написан по заказу игумена Павла между 1663 и 1671 годами²⁰ с привлечением большой артели мастеров, в которой костромичи, по-видимому, составляли значительную часть. Настоятель сумел заполучить для обители тех художников, которые имели опыт работы в Москве и владели новыми стилистическими и технологическими приемами.

Стиль икон из Голыхчи уже вполне сформировавшийся и легко узнаваемый. Их живопись отличает продуманное цветовое решение композиции, построенное на сочетании чистых контрастных цветов, гибкий, несколько манеристический рисунок, живописная свобода построения формы. Именно этой манеры будут придерживаться костромские художники в своих работах 1670 — 1680-х годов.

Среди иконописцев Костромы существовала достаточно многочисленная корпорация высокопрофессиональных мастеров, чья деятельность была связана преимущественно с московской Оружейной палатой. К ней принадлежал и самый выдающийся костромской иконописец Гурий Никитин, который наряду с Симоном Ушаковым стал наиболее значительной фигурой в истории русской живописи XVII века. Творчество мастеров, работавших для Оружейной палаты, представляет собой особую ветвь в иконописи Костромы и заслуживает отдельного рассмотрения. В стилистике оно было зависимо от столичных требований, но вместе с тем сохраняло живую связь со спецификой костромской художественной традиции.

Иконы последней четверти XVII века, писавшиеся для костромских храмов, гораздо менее зависимы от столичных тенденций, чем произведения художников, работавших для Оружейной палаты. Но при всей внешней самобытности они в то же время созвучны им по стилю. Не исключено, что их создавали те же мастера, но в расчете на местного заказчика.

В отличие от соседей-ярославцев, оказавшихся весьма консервативными и осторожными в восприятии стилистических новаций, костромичи быстро усвоили формальные приемы живоподобного письма. Этому способствовала и ранее присутствовавшая в местной традиции приверженность к мягкой округлости ликов, выполненных плавными вохрениями без графики белильных оживок. Живоподобие присутствует в костромской иконе в несколько упрощенном

и смягченном варианте. В ликах сохраняется пристрастие к зеленому санкирю, но они становятся более цветными за счет активного использования охры и подрумянки.

Свободное распределение в пейзаже и архитектурных кулисах отдельных сцен повествования, идущее от стенописи, становится общепринятым в иконе наряду с усложнением иконографических программ и активным использованием западноевропейских гравюр в качестве композиционной основы. Изображение насыщается мелкими узорными деталями, такими как кустики трав и цветы на холмиках поэма, мелкие белильные лещадки горок, выполненные свободной кистью.

Наиболее ярко особенности местной костромской традиции этого времени проявили себя в группе икон из церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе («Иоанн Предтеча Ангел пустыни», «Рождество Христово», дополнительный цикл со сказанием о гусаре в иконе «Иоанн Богослов, с житием»). К ним также примыкают «Богоявление» из Нерехты, «Воскресение — Шествие во ад» из церкви Воскресения на Дебре, «Рождество Христово» из Борщина и др. Это стилистическое направление нашло свое наивысшее воплощение в иконописном творчестве Гурия Никитина, который соединил изысканную нарядность и переизбыточную декоративную фантазию костромской традиции с продуманной конструктивностью построения композиции и формы, идущей от школы царских изографов. Двойственность природы творческой манеры не позволяет однозначно определить его как мастера только одной художественной традиции. С одной стороны — это царский изограф Оружейной палаты, с другой — вершина костромского иконописания за все время его существования.

Произведения, созданные Гурием Никитиным в 1680-х годах для храмов Костромы и Ярославля, задали высокий образец для подражания его ученикам и последователям: к рубежу XVII-XVIII веков в костромской иконе усиливается стилистическое воздействие Оружейной палаты и продолжает культивироваться изысканный декоративизм в виртуозной и несколько манерной изощренности рисунка, насыщенности орнаментацией («Спас Вседержитель» 1688 года, «Апостол Матфей» из церкви великомученика Никиты в Ярославле, «Троица Ветхозаветная» из Углича). В это время костромские художники активно ра-

ботаю в других городах — Угличе, Балахне, Вологде и особенно часто в Ярославле, где они нередко оседают и оказывают заметное воздействие на местное иконописание. В то же время они адаптируются к новой художественной среде, учитывая ее эстетические запросы. В ряде икон этого времени, происходящих из ярославских храмов, заметен дуализм художественного языка, где костромская акварельная мягкость письма обретает гораздо большую определенность и законченность, что наряду с форсированием звучания золота в орнаментах и на фоне придает произведению торжественное звучание («Богоматерь Знамение, со сказанием об иконе», «Великомученик Георгий, с житием» из церкви Благовещения, «Воскресение — Сошествие во ад» из Феодоровской церкви).

Как ответвление костромской традиции в XVII веке начинает формироваться иконописание Нерехты. О достаточно высоком уровне профессионализма местных мастеров свидетельствует факт постоянной работы в Оружейной палате нерехтанина Федора Абросимова Попова. Нерехта — древний город, известный с 1214 года, благополучие которого долгое время основывалось на добыче соли. С Нерехтой связана одна из древнейших икон, происходящих из Костромских земель, — «Чудо Георгия о змие» XV века из собрания В.А.Бондаренко в Москве. Промыслово-торговый характер этого поселения и географическое срединное положение между Костромскими и Ярославскими землями наложили отпечаток на местную художественную культуру. В Нерехте уже в древности было много храмов и крупный монастырь — Троицкий Сыпанов, основанный на ее окраине преподобным Пахоимом еще в начале XIV века. В XVII столетии в самом городе возникает еще один монастырь по инициативе ярославских торговых людей. В иконописи Нерехты XVII века чувствуется влияние ярославской традиции в жестковатой заданности рисунка, цветовой локальности, выделенности вохреней ликов («Деисус» Федора Абросимова Попова из Оружейной палаты). Тем не менее преобладающее воздействие Костромы проявляется в орнаментальной усложненности линии рисунка одежды, ипривизационном характере узорной разделки, приверженности к зеленому санкирю и яркой поддумянке в письме ликов.

Значительный памятник иконописи второй половины XVII века, связанный с Нерехтой, — иконостас Троицкого собора

Сыпанова монастыря, написанный в Москве. Хотя в его создании принимало участие несколько мастеров с различными степенями подготовки и происхождения, начиная от знаменщика — царского изографа Федора Зубова — и кончая крестьянами приокских вотчин князей Одоевских, в целом этот комплекс был явлением костромской художественной культуры: сохранившиеся иконы праотеческого ряда имеют прямое стилистическое родство с работами костромских иконописцев. Документы, освещающие историю создания этого комплекса, дают основание считать, что среди четырех мастеров, работавших над письмом иконостаса, ведущая роль принадлежала сыну казначая Сыпанова монастыря нерехтанину Василию Осипову Игнатьеву⁴, что и объясняет костромскую стилистику икон.

Второй крупный город после Костромы земли, в котором сложилась самостоятельная традиция иконописания, — Галич. Город впервые упоминается в Лаврентьевской летописи под 1237-1238 годами, когда он был захвачен отрядами татар, но его история начинается значительно раньше.

Берега Галичского озера уже с древнейших времен были заселены угро-финским племенем меря. Археологические раскопки последних лет показали, что первыми славянскими поселениями на территории будущего города были новгородцы, которые пришли сюда в XI веке⁵. И, наконец, во время колонизации северо-восточных земель выходцами с юго-западных территорий Руси поселение обрело свое имя — Галич, повторяющее название одного из крупнейших городов Волынского княжества. В отличие от западнорусского Галича новый город стал именоваться Мерским. По-видимому, превращение поселения в укрепленный пункт произошло в середине XII века и связано с деятельностью князя Юрия Долгорукого по укреплению границ Ростово-Суздальского княжества.

Местоположение города было чрезвычайно удачным, на многие века определившим его благополучие: он оказался на перекрестке сухопутных и речных дорог, ведущих с Волги на Север и в Зауралье.

Город протянулся вдоль берега Галичского озера, которое издревле определяло основное промысловое занятие здешних жителей. Уже в XII веке рядом с городским укреплением соседствовала Рыбная слобода.

Славяне мирно ассимилировались с мерянским населением, христианизируя

его и в то же время перенимая местные обычаи и обряды.

Элементы древнего языческого культа и довольно длительное присутствие на галичской земле новгородцев во многом определили своеобразие культуры города и, в частности, его художественной традиции.

В 1246 году, при разделе вотчин между сыновьями великого князя Ярослава Всеволодовича, Галич становится центром удельного княжества, перешедшего к пятому сыну. В это время он был крупным городом, превосходившим и по размерам, и по значимости соседнюю Кострому, доставшуюся самому младшему сыну, Василию. Первый галичский князь Константин Ярославич обустроил и укрепил город. О том, каким Галич был уже в первой половине XIV века, в правление князя Федора Семеновича, можно предположить по отрывочным летописным сведениям: внутри городских укреплений стояла Спасская церковь, рядом с ней княжеские хоромы и Воскресенский монастырь, игуменом которого был настоятель Печерского монастыря Афанасий. Вряд ли в это время в городе имелись свои иконописцы. Для украшения храмов художников приглашали из Ростова, центра епархии, и других ростово-суздальских городов, где имелось свое иконописание. Одновременно иконы попадали в Галич и из Новгорода, поскольку родственные связи между потомками галичских первооселенцев и новгородскими жителями поддерживались долгое время. Более того, Новгород вплоть до XV века рассматривал заволжские территории как свои и осуществлял в них свое присутствие⁷⁶. Известно, что одна из чудотворных галичских икон — Богоматерь Овиновская — была привезена в конце XIV века из Новгорода⁷⁷.

В 1363 году Галич в результате княжеских междоусобий впервые утратил свою самостоятельность и был присоединен к Москве. По завещанию Дмитрия Донского земли Галичского княжества в 1389 году отошли в удел его второго сына, Юрия Дмитриевича, сделавшего своей столицей подмосковный Звенигород. В 1425 году из-за нарушения князем Василием Дмитриевичем наследственного права опять начинается междоусобная княжеская борьба. Юрий Дмитриевич, за время пребывания которого в Звенигороде был выстроен и украшен городской собор, вынужден уехать в Галич. Он начинает обустроивать город как свою резиденцию: при нем и его сыновьях была выстроена новая городская

крепость — Верхнее городище, где расположился княжеский двор.

Летописных и материальных свидетельств обустройства и украшения храмов Галича в это время не сохранилось. Тем не менее длительное пребывание в городе династии, известной своей активной храмовозданной деятельностью в Подмоскovie, делает небесспорным предположение о том, что при ней здесь могла зародиться собственная художественная традиция.

Исследователи древнерусского искусства конца XIX — первой четверти XX века, описывая художественные памятники Галича, отмечали, что в храмах города сохранились иконы, связанные с членами княжеской семьи. А.И.Некрасов, побывавший в Галиче в начале 1920-х годов, писал, что в Спасо-Преображенском соборе находился образ Спасителя, по преданию, принадлежавший Дмитрию Шемяке. Он был им определен как произведение московских мастеров первой половины XV века⁷⁸. Даже учитывая затрудненность правильной оценки художественных произведений в то время из-за слоев записей и потемневшей олифы, нельзя отрицать возможности существования в Галиче подобных памятников. Бесспорно, что иконы, выполненные по заказу галичских князей, должны были писать приглашенные мастера —smithком высоки были требования заказчиков, для которых в Звенигороде работал Андрей Рублев. В то же время приезд в Галич профессиональных художников мог способствовать обучению местных иконописцев.

В 1450 году Галич во второй раз, и уже навсегда, утратил свою самостоятельность и окончательно отошел к Москве. В это время благодаря игумену Паисию начинает возвышаться Успенский (первоначально Николаевский) монастырь близ Галича, впоследствии названный Паисиевым. Ко второй половине XV века относится самая ранняя из сохранившихся галичских икон — образ Василия Великого, вероятно, вклад великого князя Василия II Темного. Икона происходит из Васильевского монастыря в Рыбной слободе, по документальным сведениям известного со времени правления Василия III (1505-1533)⁷⁹, но возможно, существовавшего и ранее. Стилистические особенности иконы свидетельствуют о том, что она была выполнена московским либо ростовским мастером.

В XVI веке продолжалось и новгородское влияние на местную художественную культуру, особенно активное в се-

редине века, когда галичские земли стали одним из тех мест, куда после разгрома непокорного города Иваном IV были выселены семьи состоятельных новгородцев. Но и до этих событий в Галиче ощущалось культурное воздействие Новгорода. Уже в начале XVI столетия в городе выполини резное изображение святой великомученицы Параскевы Пятницы, чрезвычайно любимой и чтимой в новгородских землях. Образ был установлен в храме, посвященном свя-

Любовь к резным образам святых прослеживается в Галиче и в дальнейшем. По-видимому, она основывалась еще на древних мерянских культах, отчасти воспринятых славянскими переселенцами при христианизации края. Архаичность, проявляющаяся в минимальной скульптурной проработке формы и восходящая еще к дославянской культуре, сохраняется здесь и в XVIII веке⁸¹.

Во второй половине XVI века в Галичских землях оживляется строительство новых храмов. Все они были деревянными, срубленными «клетски» или, что встречалось реже, восьмиугольными в плане, увенчанными шатром. К последнему типу относилась церковь Собора Богоматери в селе Холм, впервые отстроенная в 1552 году. Из этого храма происходит икона «Илия Пророк в пустыне», которую, очевидно, можно связать с местной галичской традицией, впитавшей к тому времени как новгородские, так и среднерусские черты. Сотная опись по посаду Галича 1578 года сохранила имя первого известного нам галичского иконописца — Гришки иконника, проживавшего на Пробойной улице⁸². Возможно, иконописцы, незафиксированные в посадской описи, жили тогда же в городе и слободах.

Из-за частых пожаров в самом городе и деревянных сельских храмах галичской округи от XVI столетия сохранились лишь единичные памятники местного иконописания, которые не дают полного представления о его развитии. Они лишь обозначают некоторые общие тенденции, появляющиеся в нем в конце XVI — первой половине XVII века. Это образы Богоматери Одигитрии из села Павловское и Архангела Михаила из погоста Углец. При явном упрощении и архаичности художественного языка в них нарастают черты экспрессии, резковатой выразительности, что, наряду с любовью к насыщенным, не нюансированным цветам при достаточно узкой палитре, станет характерной чертой галичской иконы во второй половине XVII века.

В то время, когда иконописцы соседней Костромы уже с первой половины столетия оказываются втянутыми в стольную художественную жизнь и постоянно работают по вызовам в Москве, иконописцы Галича остались почти невостребованными при царском дворе. По-видимому, здесь сыграл свою роль консерватизм местной традиции, очень осторожной в восприятии новшества и приверженной к отработанным десятилетиями художественным решениям.



*Церковь Иоанна Богослова
в Ипатьевской слободе.
1687 г.
Старая фотография*

той Параскеве, и пользовался исключительным местным почитанием.

Исследователи древнерусской полихромной скульптуры единодушно характеризовали этот памятник как выдающееся произведение русской пластики. В облике святой и приемах резьбы прослеживаются черты, нигде более не встречающиеся. Тонко очерченный овал лица, высокий и крутой лоб, почти под прямым углом уходящие вглубь глазницы, сильно сближенные к переносице полукружья век, дающие основание тонкому прямому носу, который, слегка расширяясь, завершается небольшими округлыми крыльями; акцентированные глаза с тонким ободком век и прямая линия губ при легкой подчеркнутости верхних скул отличают этот образ от других известных скульптур Параскевы. Только небольшой рельефный фрагмент образа святой из Вологодского музея имеет те же узнаваемые приемы резьбы, что заставляет предположить возможное галичское происхождение его автора⁸³.

Единственная специальность галичан, благодаря которой их приглашали на художественные работы в Москву, — это терщик красок. К сожалению, в документах Оружейной палаты обычно не указывается происхождение мастеров этой профессии. Исключение из правила — документы по росписи Архангельского собора в Московском Кремле в 1666 году, из которых следует, что подавляющее большинство занятых на этих работах терщиков происходило из Галича⁴³. Все они состояли на службе в Оружейной палате в качестве кормовых мастеров. Этот пример позволяет говорить о том, что и на других больших стенописных работах в Кремле в ту пору среди терщиков преобладали галичане.

Возможно, причина столь большой востребованности и высокой оценки галичских терщиков была в том, что в это время Галич становится одним из крупных российских центров производства красочных пигментов. В окрестных землях добывались охры, красные и зеленые земли, известь. Привезенный с Урала и других мест свинец жгли на сурик и белила. Галичский сурик отличался широкой гаммой оттенков — от насыщенно-красного до светло-оранжевого, а бе-

лила производились двух оттенков — традиционного теплого и необычного голубоватого. Галичская охра была не очень укрявиста, из-за чего ее иногда называли «слизуха». В иконе она давала красивый золотисто-медовый цвет, но требовала многослойного наложения. Ассортимент производимых в Галиче красителей определяет палитру местных иконописцев.

Иконы, которые создавались в Галиче во второй половине XVII века, не похожи на те, что писались в Костроме. Они легко узнаются по целому ряду индивидуальных признаков. Цвет личного на галичских иконах обычно имеет насыщенный оранжеватый оттенок. Форма строится с помощью выразительного рисунка черной краской и дорабатывается контрастными разбелками. Цветовая гамма тяготеет к охристым тонам. В целом в галичской иконе всегда присутствует некоторая доля экспрессивности как самой манеры письма, так и образного содержания при лаконизме и декоративной насыщенности, что роднит ее с народной художественной культурой. Не случайно в XVIII веке галичская традиция так ярко реализовала себя в сельской народной иконе.

Костромские иконописцы на государственной службе в Оружейной палате. Гурий Никитин

В начале 1640-х годов царь Михаил Федорович задумал проведение больших работ по возобновлению стенописи и храмового убранства соборов Московского Кремля, в первую очередь Успенского. Объем предполагавшихся работ был настолько велик, что справиться с ним силами немногочисленных царских иконописцев было невозможно. На росписи собора решили пригласить лучших мастеров из других городов. К работам тщательно готовились, и эта подготовка заняла около года. За летний сезон 1643 года стенопись была выполнена силами десятков иконописцев под общим руководством московских придворных мастеров. Среди приглашенных было семь человек из Костромы, причем старшему среди них, Любиму Агееву, поручили руководить всеми иногородними иконописцами.

Первый опыт привлечения к царскому двору городских иконописцев оказался на редкость удачным. Он стал начальной точкой в практике больших художественных работ, осуществлявшихся в XVII веке по государственному

заказу. Следующей большой работой, к которой в начале 1650-х годов вновь предполагалось привлечь городских иконописцев, были росписи Архангельского собора, но их отложили в связи с начавшейся эпидемией чумы. Когда к ним вернулись в 1660 году, успело подрасти молодое поколение мастеров. Именно тогда впервые в документах называются имена Гурия Никитина Кинешемцева, Силы Савина, Сергея Васильева Рожкова, Василия Осипова Колпашикова, Ивана Кириллова — впоследствии выдающихся иконописцев Костромы. С перерывами работы по Архангельскому собору закончились к 1666 году. Тогда же начался процесс отбора лучших мастеров со всей страны для придворной иконописной мастерской при Оружейной палате.

Общий штат художников, состоявших на государственной службе в Оружейной палате во второй половине XVII века, был весьма велик, но степень привлечения каждого к затеваемым работам различна и напрямую зависела как от их объема, так и профессионального стату-

са мастера. В иконописной мастерской сложилась иерархия художников по их значимости — жалованные, кормовые, городовые, с разделением на несколько статей (степеней). Наиболее востребованными являлись мастера, состоявшие на жалование и обслуживавшие царский двор. Если городской мастер поступал в жалованные, он переводился на постоянное жительство в Москву.

Кормовые мастера привлекались к большим по объему работам — стенописям и созданию иконостасов. Именно среди них существовало деление на три статьи по уровню профессионального мастерства. Здесь были как москвичи, так и жители других городов (городовые мастера).

Обязанности иконописцев Оружейной палаты не ограничивались удовлетворением личных потребностей представителей царской семьи в иконах. Художественные работы по обустройству храмов стали во второй половине XVII века государственным делом, и царские иконописцы привлекались к украшению соборов, церквей и монастырей не только в Москве, но и других городах, куда нередко их направляли по просьбам местных церковных властей.

Принципы организации работ сводились к простой формуле — выполнение максимально больших объемов в минимально короткие сроки. Именно поэтому нужно было привлечь большое количество мастеров, выдерживая при этом жесткое разделение труда, когда один художник выполнял свой четко ограниченный участок работы. Среди иконописцев Оружейной палаты существовало достаточно строгое разделение по специальностям — пишущие личное, доличное, мелочники, травщики, уставщики и т.д.

Костромские иконописцы среди городских мастеров были одними из самых востребованных в Москве. Поскольку им доводилось работать совместно с москвичами и художниками из других городов, то их манера письма неизбежно утрачивала выраженный местный характер и подлаживалась под общепринятый в Оружейной палате стиль. Тем не менее костромские особенности звучали в их иконах и в рамках этого стиля, прежде всего в характерной линии рисунка, проработке формы и общей декоративности изображения.

Среди наиболее значительных работ в Москве, в которых участвовали костромичи, — росписи и письмо иконостаса для церкви Григория Неокесарийского, выполненные в 1668-1669 годах. Храм пе-

рестраивался в камне и украшался по инициативе царского духовника Андрея Савина, настоятеля Благовещенского собора Московского Кремля, костромича по происхождению, который ранее некоторое время настоятельствовавший в этом храме⁸⁴. Работами руководил Симон Ушаков, возглавлявший царскую иконописную мастерскую. Росписи храма не сохранились, но иконное убранство, разрозненное по различным музейным собраниям, дошло до наших дней. Оно поражает нестандартностью и размахом иконографической программы, не знающей себе равных среди памятников XVII века.

Для украшения храма Григория Неокесарийского были вызваны лучшие костромские мастера во главе с Гурием Никитиным, причем для этого их пришлось снять с уже начатой росписи Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском. Реализация нестандартного замысла была, по-видимому, немислима, с точки зрения руководства Оружейной палаты, без их участия. Кроме того, инициатор работ протоиерей Андрей Савин, прекрасно знавший манеру и профессиональный уровень костромских мастеров, также сыграл в этом не последнюю роль.

Здесь же работали москвичи и ярославцы, но почерк костромичей узнается в целом ряде произведений, происходящих из этого храма⁸⁵. Как правило, в Оружейной палате при совместном участии городских мастеров заказ делился на отдельные части, которые распределялись по группам художников из того или иного города.

Костромские художники, как городовые, так и вошедшие в состав жалованных, постоянно привлекались к переустройству в дворцовых храмах. Одна из таких работ — письмо иконостаса для церкви Спаса Нерукотворного в 1676 году, вскоре после восшествия на престол царя Федора Алексеевича. В этом комплексе они вместе с ярославцами писали иконы деисусного и праздничного рядов. Несмотря на переделку иконостаса в XVIII веке, его иконы сохранились, хотя и не в полном объеме. Костромская манера здесь также проявляется в рамках общепринятого стиля Оружейной палаты. В письме комплекса принимали участие двенадцать костромских художников во главе с Гурием Никитиным. Очевидно, что между ними существовало четкое разделение труда, что позволяло создавать целые иконостасы в очень короткие сроки.

Иногда от городских мастеров для исполнения большого заказа не требовался

приезд в Москву. Им доставляли готовые доски для икон и все необходимые материалы, с тем, чтобы мастера выполнили заказ на месте. Именно так Гурий Никитин писал в 1668 году иконы, предназначенные в дар приехавшему в Москву патриарху Антиохийскому Маркию.

Городовые костромские художники, попадая в Москву на крупные работы, нередко параллельно привлекались к письму небольших икон для личных нужд царской семьи, а также к работам по созданию книжных миниатюр. Универсальным мастером, способным с равным успехом работать на стенописях и в миниатюре, был лучший костромской художник XVII века Гурий Никитин.

Гурий Никитин Киешемцев — одна из крупнейших фигур в русской живописи второй половины XVII века, столь богатой замечательными именами. Сохранилось достаточно много сведений биографического характера о мастере и ряд его подлинных произведений, как стенописей, так и икон⁶⁶. В.Г. Брюсов написал монографию о художнике — пока еще редкий пример монографического изучения творчества отдельного мастера XVII столетия⁶⁷. Тем не менее давно устоявшееся и привычное представление о художнике при более внимательном рассмотрении оказывается не таким уж и бесспорным, а его творческая биография таит в себе немало вопросов.

Мастер не был потомственным иконописцем и достиг вершин в жесткой иерархии художников Оружейной палаты только благодаря исключительному природному дарованию. То, что он вышел не из иконописной среды, дало ему возможность учиться у всех иконописцев и не зависеть от авторитета одного учителя, которым для других мастеров, как правило, был отец.

Гурий Никитин оставался в городских костромских иконописцах всю свою жизнь, хотя иконописная мастерская Оружейной палаты всегда стремилась сосредоточить лучшие художественные силы в Москве. Причину этого можно понять, только правильно оценив отношения Гурия Никитина к ведущей художественной мастерской страны.

Впервые в Москве он оказался, как и многие его земляки, на росписях Архангельского собора. Мастер был сразу замечен, аттестован на первую статью — самую высокую из возможных, и на протяжении 1660-х годов постоянно привлекался к самым разнообразным и ответст-

венным работам в Москве. Его имевшие семью сотоварищи, такие как Сила Савин, Василий Осипов, Иван Кириллов, Сергей Рожков, уже в это время осели в столице как кормовые мастера, кое-кто со временем стал жалованным. Одной из причин того, что Гурий Никитин не обзавелся двором в Москве, было то, что он в отличие от них не имел семьи.

Другой причиной, очевидно, была его изначальная склонность к работе стенописца, обрекавшая художника на кочевой образ жизни. В Москве в ту пору храмы расписывались не так часто, а на наиболее важные работы Гурия Никитина всегда можно было вызвать. В Москве ему приходилось участвовать и в письме икон, но по документам складывается впечатление, что как в самостоятельном иконописце потребность в нем возникала лишь в каких-то исключительных случаях.

Все это не дает оснований говорить о конфликте мастера с властями Оружейной палаты, который усматривают некоторые исследователи, трактующие Гурия Никитина как свободолюбивую творческую личность⁶⁸.

Источники свидетельствуют о том, что Гурий Никитин по складу своей натуры был другим человеком, и характеризуют его как «мужа благочестива и бояйся Бога», последовательно соблюдавшего все традиционные требования к иконописцу, зафиксированные «Стоглавом»: перед работой постился, исповедовался и причащался⁶⁹. Вряд ли столь богобоязненный человек был преисполнен гордыни, чтобы бросать вызов Москве и демонстрировать свою независимость. Состоя на государственной службе в качестве городского иконописца, он исправно выполнял все расписанные на него многочисленные заказы, в том числе требовавшие частого присутствия в Москве, куда он прибывал незамедлительно.

Принято считать, что в штат жалованных царских мастеров отбирались самые лучшие художественные силы. С этим трудно спорить, но здесь важно учитывать еще одно значимое обстоятельство. Иконописцы, отбравшиеся в штат мастерской, должны были уметь работать в едином стиле, их брали туда с таким расчетом, чтобы мастер не столько выявлял на службе свою творческую индивидуальность, сколько умел вписываться в общепринятый стиль, одобряемый царским двором. Таким стилем с середины столетия стало живоподобие, внедренное в практику главой иконописной мастерской Оружейной палаты Симоном Уша-

ковым. Несмотря на то, что сам Ушаков обладал несомненной яркой индивидуальностью творческой манеры, стиль его последователей и учеников отличается анонимностью, и единственным критерием авторства в их произведениях является подпись мастера.

Творчество Гурия Никитина соответствовало культивированному при царском дворе стилю, но одновременно обладало ярким своеобразием. При всем формальном сходстве с иконами жалованных мастеров иконописной мастер-



*Настольный крест.
1686 г. Вклад Гурия
Никитина в церковь
Николая Чудотворца
в Десятинном
дворе в Костроме
(ГИКМЗ «Московский
Кремль»)*

ской Оружейной палаты его работам присуща совершенно особая, изысканная декоративность манеры письма, где узору уподобляется и рисунок, и форма. Этот своеобразный маньеризм Гурия Никитина, укореняющий мастера в костромской художественной традиции, делал его слишком слишком индивидуальным в сравнении с унифицированным стилем жалованных иконописцев. Возможно, здесь и кроется та основная причина, по которой Гурий Никитин так и не был принят на жалованье в Оружейную палату.

Корпорация жалованных мастеров, чья основная обязанность заключалась в письме икон для личных потребностей членов царской семьи, была немногочисленна, и попадали в нее главным образом «на убылое место». В 1678 году возникла именно такая вакансия — умер иконописец Никита Павловец, славившийся своим миниатюрным письмом⁹¹. На это место претендовали трое — Гурий Никитин,

Семен Спиридонов Холмогорец и воспитанный в иконописной мастерской Оружейной палаты Иван Максимов, ученик Симона Ушакова, прекрасно разбиравшийся в том, что требовалось от придворных иконописцев. Холмогорец — известный мастер миниатюрного письма, Гурий же Никитин незадолго до этого принимал участие в написании миниатюр для Евангелия в придворный Верхоспаский собор⁹², то есть проявил себя как миниатюрист. Симон Ушаков дал костромичу блестящую рекомендацию, но предпочтение было отдано Ивану Максиму; на жалованье поступил художник, отличающийся наибольшей унифицированностью своей манеры, идеально вписывавшийся в общий стиль иконописной мастерской. Было отказано и Семену Спиридонову, творчество которого также отличалось не только большой профессионализмом, но и яркая индивидуальность авторского почерка. Конечно, мастерству Семена Холмогорца и Гурия Никитина при дворе не могли не отдавать должное, именно поэтому они и участвовали в конкурсе. Однако в случае с такими яркими и самобытными художниками царский двор и администрация Оружейной палаты, очевидно, предпочитали поступать иначе — сохранять их в штате в качестве городских мастеров и поручать им особые заказы, требовавшие проявления индивидуальной творческой манеры. Система организации иконописных работ в Оружейной палате во второй половине XVII века давала каждому художнику тот статус, который позволял бы использовать его дарование с наибольшей отдачей. Думается, что факт отказа Гурию Никитину в приеме в жалованные мастера никоим образом не воспринимался самим художником и современниками как умаление его заслуг. В любом случае он был государевым мастером, к тому же первой статьи, всю жизнь работавшим при Оружейной палате независимо от места жительства.

Условия, в которых трудились состоявшие на государственной службе мастера, не располагали к индивидуальной работе над тем или иным произведением. Поэтому иконы с автографом художников вплоть до последнего десятилетия XVII века встречаются сравнительно редко, хотя постановка авторской подписи на произведении была в Оружейной палате крайне желательной, если не обязательной⁹³. Подписные иконы в это время появлялись лишь при определенных обстоятельствах, когда автор сам писал икону от начала до конца. Большое же количество неподписанных произведений, особенно входив-

ших в состав иконостасов, представляет собой продукт коллективного творчества многих мастеров, приложивших к ним руку, а потому и постановка автографа на таких иконах в принципе невозможна. В стенописях же это осуществимо: по традиции все участники работы перечислялись в тексте летописи. На своих иконах Гурий Никитин также должен был ставить автограф, но долгое время об этом было известно только из упоминаний в литературе. Находка последних лет —



Макарьев Унженский монастырь. Церковь прп. Макария. 1670-1675 г. Старая фотография

подписная икона «Троица Ветхозаветная» 1690 года — подтверждает, что Гурий Никитин в постановке автографа следовал принятым в Оружейной палате правилам.

При отсутствии подписных работ мастера в круг его произведений включались обычно все лучшие памятники костромской иконописи, созданные в последней четверти XVII века. Теперь, когда в результате реставрационных открытий и последних находок появились эталонные произведения мастера как в стенописи, так и в иконописи, можно пересмотреть этот круг заново, выведя из него иконы, которые не находят подкрепления в стиле подлинных работ мастера. И, напротив, включить в него произведения, ранее оставшиеся вне поля зрения исследователей.

Подписных произведений раннего периода творчества Гурия Никитина мы не знаем. Безусловно, они были, и не только в Москве, но и в Костроме. На иконе Богоматери Феодоровской из костромской Боготцовской церкви имелся автограф мас-

тера с датой — 1659 год⁹³. Все известные сегодня доподлинные произведения Гурия Никитина относятся к 1680-м годам, когда он уже постоянно жил в Костроме, иногда привлекаясь в качестве руководителя артели стенописцев к работам по росписи храмов в других городах (Ярославль, Суздаль и, возможно, Тобольск). Первое из них — роспись церкви Илии Пророка в Ярославле 1680 года, последнее — икона «Троица Ветхозаветная» 1690 года.

В.Г. Брюсова отнесла к творчеству мастера кузов-складень, происходящий из Макарьева Унженского монастыря. Эта атрибуция сделана исключительно по упоминанию складня работы Гурия Никитина в записках Василия Никитина Вощина 1745 года и не имеет достаточно серьезной аргументации. Складень, безусловно, относится к творчеству мастера Оружейной палаты, и стилистические особенности его письма, такие как drobный, вибрирующий рисунок, позволяют предполагать костромское происхождение автора. Но складень, очевидно, был одним из вкладов в Унженский монастырь Б.М.Хитрово, который возглавлял Оружейный приказ и обычно делал вклады высококлассными произведениями лучших художников, находившихся в его непосредственном ведении. В силу этого складень не может идентифицироваться с тем, что хранился в семье Воиных. По стилю его можно датировать 1670-ми годами. Отсутствие доподлинных работ Гурия Никитина этого периода не дает оснований связывать это произведение с его творчеством.

Икона «Мученики Кирик и Улита, с житием», создание которой надо отнести ко времени между 1680 и 1682 годами (роспись Ильинской церкви и смерть ее заказчицы Улиты Скрипиной), обычно уверенно приписывается Гурию Никитину по сходству стиля с росписью церкви Илии Пророка. Некоторая жестковатость письма по сравнению с более поздними иконописными работами мастера, возможно, объясняется резким переходом к иконописанию от работы на стене, требовавшей большей графичности манеры письма.

Безусловным произведением Гурия Никитина следует считать икону «Спас Великий Архирейер» 1687 года из церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе, поскольку она совпадает вплоть до мелких деталей с доподлинной иконой мастера «Спас на престоле» из Феодоровской церкви в Ярославле, выполненной на год раньше. К этим памятникам тяготеет по приемам письма в среднике икона

«Богоматерь Феодоровская» из Спасо-Запрудненской церкви, которую можно отнести к работам Гурия Никитина также и по косвенным данным.

Икона «Успение» из Сыпанова монастыря должна войти в круг произведений, уверенно приписываемых мастеру на основании индивидуальных особенностей иконографии, восходящей к росписям Богоявленского собора (1672)¹⁴, которые традиционно относят к его творчеству, а также по стило и мастерскому владению технологическими приемами, присущими работам наиболее профессиональных мастеров Оружейной палаты (письмо лаками по золоту). На этих же основаниях среди предполагаемых работ Гурия Никитина надлежит рассматривать икону «Сошествие во ад», вложенную в Ипатьевский монастырь в 1682 году настоятелем Игритского монастыря Афанасием Плетневским. Эта атрибуция была предложена В.Г. Брюсовой, отмечавшей иконографическое сходство иконы с одноименным сюжетом в росписях Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

Относительно иконы «Спас Смоленский с Марфой и Марией и клеймами страстей», происходящей из ярославской церкви св. Николы Мокрого и созданной около 1686 года, также может быть выдвинуто предположение о возможном авторстве Гурия Никитина на основании близости письма личного в середине с его подлинными произведениями. В клеймах письмо изощренно-мелкое, что ставит вопрос о возможном соучастии другого автора, специализировавшегося на миниатюре. Окончательно этот вопрос может разрешить завершение реставрации иконы, клейма которой в настоящее время находятся под записью.

В.Г. Брюсовой к творчеству мастера была безоговорочно отнесена икона «Спас Смоленский с великомучеником Федором Стратилатом и Ангелом-хранителем» из церкви Воскресения на Девре в Костроме. К атрибуции этого произведения стоит отнестись более осторожно, поскольку выявился парный к нему образ «Благовещение», написанный той же рукой. Письмо ликов на нем гораздо более схоже с манерой московских мастеров Оружейной палаты, нежели Гурия Никитина. Очевидно, обе иконы стоит рассматривать как работы последователя или ученика мастера.

Наиболее сложным вопросом в связи с определением круга работ Гурия Никитина является авторство цикла праздничных икон из придела Варлаама Хутынского церкви Ильи Пророка в Ярославле.

В композиционном построении, иконографических схемах, общем характере стилия чувствуется безусловная причастность к ним мастера. Но изощренность миниатюрного письма не имеет стилистического подтверждения в его подлинных работах, также как не имеет себе равных по уровню мастерства и среди известных произведений других мастеров Оружейной палаты. В связи с этим их следует рассматривать как произведения круга Гурия Никитина.

К произведениям мастеров круга Гурия Никитина принадлежат и иконы из церкви Иоанна Богослова, которые В.Г. Брюсова отнесла к творчеству самого мастера. Они отличаются от его одновременных работ и созданы другими костромскими художниками, более тесно связанными с местной иконописной традицией. К этому же кругу можно отнести целый ряд работ учеников и последователей Гурия Никитина конца XVII — начала XVIII века.

Имя мастера упоминается в гравированной надписи на престольного креста в серебряной оправе, который он вложил в свой приходской храм Николая Чудотворца в Десятильничем дворе в 1686 году¹⁵. Живописная часть креста, находящаяся под записью, несомненно, была выполнена самим Гурием Никитиным. Этот крест является единственным мемориальным предметом, связанным с мастером, и в то же время его подлинным произведением.

Творческую манеру Гурия Никитина как иконописца нельзя рассматривать в отрыве от его стенописных работ. При известной разнице приемов письма и колорита, обусловленных спецификой этих видов живописи, стилистически они являются одного порядка. Наиболее последовательно связь стенописей и икон художника прослеживается на уровне графичности, то есть подготовительного композиционного рисунка. В росписях, выполнявшихся артельно, он принадлежал исключительно Гурию Никитину, который, будучи руководителем артели, исполнял роль знаменщика.

В своей артели стенописцев Гурий Никитин в точности повторял основные принципы организации работ, принятые в иконописной мастерской Оружейной палаты. Состав артели, включая подмастеров и учеников, был незначительным, а роспись, как правило, необходимо было осуществить за один сезон, в жесткие сроки. Это приводило к тому, что роспись была поистине коллективным делом с четким разделением труда, где

каждый последовательно выполнял свою часть работы в соответствии с тем стилем, создателем которого был руководитель артели Гурий Никитин. Распределения композиций между мастерами в этих условиях быть не могло, каждая являлась плодом работы сразу нескольких человек. Искать руку определенного художника в них, как это традиционно делается, занятие не только совершенно неблагоприятное, но и методологически ошибочное. Сама живопись, отличающаяся абсолютной слаженностью стили и манеры письма, полным ощущением единства ансамбля, не распадается на разные авторские фрагменты, противится такому подходу. Очевидно, что и другие артели стенописцев работали по тем же принципам, однако стиль артели Гурия Никитина принципиально узнаваем на их достаточно анонимном фоне. Происходит это в силу яркой творческой индивидуальности ее главы, которому принадлежал общий замысел росписей и контроль над его адекватным воплощением.

Думается, что в своеобразии почерка стенописной артели Гурия Никитина внес свой вклад и Сила Савин, с которым у знаменитого мастера был постоянный творческий союз. Сила Савин осел в Москве, где прожил семнадцать лет, работая в Оружейной палате. Имеющиеся документальные сведения дают основания говорить, что этот художник никогда не работал самостоятельно, и долгое время его статус оставался очень скромным — он был мастером второй статьи, занятым на декоративных работах. Тем не менее Гурий Никитин не обходился без Силы Савина ни на одной росписи храма, и в перечислении мастеров артели он всегда шел вторым, хотя там работали и первостатейные художники. Объяснить эту ситуацию можно лишь его особым даром орнаменталиста, «травщика» по терминологии XVII века. Художник этой специализации при всем таланте не мог достичь высоких степеней в иерархии Оружейной палаты. По-видимому, только протекция Гурия Никитина помогла Силе Савину аттестоваться на первую статью на тринадцатом году службы в Москве.

В стенописях всех храмов, где художники работали вместе, орнаменты написаны с редкой свободой и легкостью импровизационного махового письма. Роль Силы Савина заключалась в завершении росписи орнаментальным декором, начиная с кустиков трав и цветов по поэму и до узора на архитектуре палат и тканей

одежда — всего того, что создает ощущение «дивного узора», которое является одной из особенностей стиля артели Гурия Никитина.

С Гурием Никитиным был тесно связан Сергей Васильев Рожков Костромитин, который с 1668 года состоял в корпорации жалованных царских мастеров. Подписных произведений мастера сохранилось совсем немного, что затрудняет правильную оценку как творческой манеры мастера, так и его роли в иконописной мастерской Оружейной палаты, в том числе и в совместных работах с Гурием Никитиным. Поскольку художник специализировался на «мелочном» письме, то не исключено его самое непосредственное участие в создании тех виртуозных по исполнению произведений миниатюрной живописи, которые относят к кругу работ Гурия Никитина — в частности, праздничных икон из придела Варлаама Хутынского церкви Илии Пророка в Ярославле, которые являются одним из высочайших достижений русской иконописи. В иконе «Рождество Христово» единственный раз в живописи XVII века отдельные сцены этого сюжета объединены общим действием в едином неглубоком пространстве, которое передано без применения прямой перспективы, только за счет выверенного построения композиции и направленного движения персонажей к центру.

Среди последних костромских иконописцев, приглашавшихся на службу в Москву, был Алексей Иванов Квашинин. Впервые вызванный в столицу в 1700 году, он был оставлен при дворе в иконописных учениках за хорошее владение миниатюрным письмом. Хотя в документах имя учителя Алексея Квашинина не называется, можно уверенно говорить о том, что им был Кирилл Уланов: об этом свидетельствует частая совместная работа обоих художников.

Наиболее интересное из сохранившихся произведений Алексея Квашинина — икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость» 1707 года, где им был использован самый сложный вариант иконографии с большим количеством персонажей, позволявший проявить мастерство миниатюриста. Манера иконописца согласуется со стилем Оружейной палаты, но в письме ликов присутствуют характерные для Костромы приемы вхождения по зеленому санкиро.

Кирилл Иванов Уланов, один из самых значительных мастеров иконописной мастерской Оружейной палаты позднего периода ее существования,

был также связан с костромской землей. Относительно происхождения мастера пока нет полной ясности. Возможно, его отцом был проживавший в Москве костромской кормовой иконописец Иван Кириллов, но не исключено, что корни мастера следует искать в Юрьевце Повольском, городе, административно подчинявшемся Костроме⁹⁵. Несмотря на то, что в своем творчестве художник ярко выразил столичные тенденции стиля, в его произведениях, особенно раннего периода, проскальзывают местные черты: типичная для костромских мастеров трактовка позам в виде холмиков с кустиками трав, яркая цветность личного⁹⁶. Даже учитывая тот факт, что художник, скорее всего, родился и получил профессиональную подготовку в Москве, нельзя отрицать возможности влияния на формирование его творческого почерка особенностей костромского иконописания через отца и мастеров-костромичей, служивших при царском дворе.

В начале XVIII века, когда мастера Оружейной палаты работали не столько по государевым, сколько по частным заказам, Кирилл Уланов написал несколько икон для храмов костромских земель. В 1709 году он уезжает из Москвы в Юрьевце, где становится монахом Троицкого Кривоезерского монастыря. С этого времени его жизнь связана с костромским и нижегородским Поволжьем. Переезд в глубинку значительного художника, который никогда не оставлял занятий иконописанием, способствовал внедрению в провинциальную художественную среду столичных стилистических новаций. Первоклассные произведения иконописи, выполненные им в соответствии с эстетическим идеалом Оружейной палаты, появились в 1710–1720-х годах в храмах

Юрьевца Повольского, Переславля-Залесского, Нижнего Новгорода, а также в отдаленных монастырях — Троицком Белбажском, Успенском Белбажском и Макарьеве Унженском.

В 1714 году мастер стал игуменом Кривоезерского монастыря, а в 1719 году переехал в Нижний Новгород, где занимался освидетельствованием мастерства нижегородских иконописцев. Последние годы его жизни были связаны с работой в отдаленных заволжских монастырях и в Юрьевце.

В поздний период своего творчества мастер уже не допускал костромских реминисценций. Он последовательно реализовывал чисто московскую манеру, придавая ей оттенок своеобразного академизма и одновременно все более проявляя свой индивидуальный авторский почерк. Последние произведения мастера, такие как «Крещение» 1727 года и «Спас Вседержитель» 1728 года, отличаются нарочитый консерватизм в манере письма. В ликах подчеркнут световой контраст между темной санкирной подготовкой и активными высветлениями, поверх которых наложены жесткие графичные белильные движки, не свойственные живоподобному стилю. Такая манера, консервирующая наследие Оружейной палаты и известная под названием «греческое письмо», получила дальнейшее развитие в иконописи провинциальных художественных центров в XVIII веке, включая и Кострому.

В творческой манере младшего брата Кирилла Уланова, Василия, костромские черты не проявились. Художник оставался в рамках чисто московского стиля. Последние его годы также прошли в Заволжье, где он работал вместе с Кириллом Улановым⁹⁷.

Иконопись Костромы в Новое время. Василий Воцин (XVIII — первая половина XIX века)

Решительное изменение культурной ситуации, вызванное реформами Петра I, почти не коснулось необъятной русской провинции. Еще долгие годы она жила с оглядкой на конец XVII века, продолжая и развивая традиции этого времени. В ней не произошло резкого перехода к новым, откровенно европеизированным художественным формам. Громадный разрыв между культурой столицы, обращенной в сторону Западной Европы, и культурой провинции, которая была естественным продолжением традиций позднего Средневековья, сглаживался постепенно и только к концу XVIII века был в основном

преодолен. Окончательно пережив и переработав наследие позднего XVII века, русская провинция завершила свое плавное вхождение в Новое время, вставая на столетие.

Иконопись Костромы в XVIII веке сохранила присущее ей своеобразие. Здесь продолжали работать династии иконописцев, история рода которых восходит еще к началу XVII века. Младшие представители династий перенесли в XVIII столетие художественные принципы предшествовавшей эпохи. Иконописание эволюционировало медленно, с постоянной оглядкой назад, а новые стилистические тенденции прижи-

вались в нем с запозданием. Мастера обучались методом наглядного показа у своих отцов, передававших детям навыки, полученные еще в юности.

Царский указ 1714 года о запрете каменного строительства нанес сильный удар по традиции монументальных росписей в Костроме, от которого она уже не смогла оправиться. Основным занятием костромских художников стала работа по поновлению икон, а также выполнение отдельных заказных произведений. В них мастера начала XVIII века сохранили и даже усилили такие свойственные местной традиции черты, как повышенная декоративность, сложное построение многофигурных композиций, подробное сюжетное повествование, где отдельные сцены размещены по свободному принципу стеной росписи. Иконы нередко перенасыщались орнаментами, дополнительными сюжетами и текстами в декоративных картушах. Стилистически эта живопись долгое время ориентировалась на наследие Гурия Никитина («Богоматерь Феодоровская, со сказанием» 1706 года из Екатеринбургской церкви в Вологде, «Иоанн воин, с житием» из церкви Иоанна Богослова в Костроме). Яркий пример этой преемственности — лебединая песня костромской традиции монументальной живописи — росписи церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе, выполненные по заказу А.Сысина в 1735 году под руководством Федора Логинова, последнего ученика знаменитого мастера⁹⁸.

Особый консерватизм и верность старине в иконописи Костромы первой половины XVIII столетия проявились в массовом репродуцировании местной святыни — древней иконы Феодоровской Богоматери. Многочисленные списки с нее неизменно выполнялись в живоподобной манере письма личного, восходящей к традициям иконописной мастерской Оружейной палаты. По ним можно проследить общий ход эволюции стиля иконописи XVIII века (иконы Георгия Аврамова 1703 года, Никиты Артемьева 1723 года, Василия Никитина Вощина 1756 года).

В поволжских городах в XVIII веке иконописцы нередко были вынуждены мигрировать в поисках заработка. В начале столетия усилился отток костромичей в более богатый и экономически развитый соседний Ярославль, где у купеческих семей имелись средства и желание возводить и украшать храмы. Многие художники так и осели в этом городе, благодаря чему ярославская иконописная традиция обогатилась костромским влиянием. В то же время костромичи, попадавшие в Ярославль, ор-

ганично вписывались в местную художественную жизнь.

Одним из значительных иконописцев Ярославля в первой половине XVIII века был выходец из Костромы Иван Андреев, священник ярославской церкви Димитрия Солунского⁹⁹. Поновив в 1707 году чудотворную икону Толгской Богоматери, он на протяжении всей своей последующей жизни писал с нее многочисленные точные списки. Новации стиля почти не затронули его консервативного по духу творчества, последовательно повторявшего старые образцы.

По стилистической ориентации Ивану Андрееву был близок ведущий иконописец Костромы того времени Василий Никитин Вошин¹⁰⁰.

Ранние произведения мастера отличаются своеобразным пуризм стиля и ориентация не столько на местное костромское иконописание с его тяготой к декоративности рисунка и колорита, сколько на московскую манеру изографов Оружейной палаты. К середине столетия манера письма Василия Вощина меняется, становится более жесткой и академичной. В письме ликов усиливается цветовая и световая контрастность, появляются белильные оживки.

В 1745 году мастер участвовал в поновлении чудотворной иконы Богоматери Феодоровской вместе с Иваном Андреевым. С этого времени он стал пользоваться большим авторитетом у местного духовенства и практически остановился в своей стилистической эволюции.

В 1757 году Василием Вошиным с детьми были выполнены местный и праздничный ряды иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме¹⁰². Их живопись стилистически органично сочетается со стенописью собора, несмотря на то, что иконы написаны спустя 70 лет. В них традиции стиля Оружейной палаты доведены до гипертрофированного выражения.

Композиции икон праздничного ряда многофигурны, зачастую почти дословно повторяют иконографические решения «кунштовых» Библий. Мастер переносит архитектурные фоны гравюр в свои композиции, применяя прямую перспективу, передает структуру мрамора, плиток пола, выложенных в шахматном порядке, но гладкое золото фона претерждает развитие пространства вглубь. Аппликативно выглядят гирлянды серо-голубых тягеловесных облаков, пейзаж по-иконному условен, горки громоздятся в высоту, по их лещадкам разбросаны кустики трав, цветов, деревья с пышными крона-

ми, застывшие, как муляж. Света на одеждах положены творенным золотом крупными массами и широкими линиями «в перо». Они настолько перекрывают цвет одежд, что он из основного превращается в притенения к золоту.

Последнее известное произведение Василия Вощина — образ святителя Димитрия Ростовского 1759 года, восходящий к гравюру Василия Андреева, написанный в более мягкой манере. Очевидно, подчеркнутая роскошь икон для Троицкого собора была во многом продиктована спецификой заказа.

Влияние стиля барокко проникает в Поволжье лишь к середине XVIII столетия, но в чистом виде, с ориентацией на живописные принципы письма, встречается нечасто. Как правило, художники использовали компромиссное стилистическое сочетание иконописной традиции Оружейной палаты и адаптированных к ней отдельных формальных черт барокко. В Костроме в середине XVIII века в этом стиле работал иконописец Иван Федоров Липин, предшественник старой художественной династии. Им был выполнен цикл из двенадцати икон Миней, находившийся в церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе. В этих и других своих произведениях мастер проявил себя как художник, сочетающий приемы миниатюрного письма с барочно-экспрессивной трактовкой формы.

Во второй половине XVIII века, в результате активной деятельности в Поволжье ярославских стенописных артелей, костромская художественная традиция испытывает заметное воздействие изобразительной культуры Ярославля, что нередко затрудняет определение принадлежности памятников иконописи к одному из этих центров («Спас царя Мануила» из церкви Николая Надеина в Ярославле).

Творчество братьев Саввы и Михея Соловниных, работавших в 1760-х годах в Солигаличе, демонстрирует тот стиль, который сложился под воздействием стилистической живописной иконы, но базировался на традиционной технике и приемах письма. Подобное направление было характерно не только для этого региона, но и для русской городской провинциальной культуры в целом. Особую рафинированность оно приобрело в Солигаличе, где преимущественно встречается в иконостасах усадебных храмов, но также было подхвачено и полупрофессиональными сельскими мастерами (иконостас из села Никола-Ширь). Здесь этот стиль, отмеченный чертами рококо, продержался на удивление долго и встречается в памятниках первой четверти XIX века

(«Иоанн Предтеча Ангел пустыни, с житием» из Домнина 1817 года, иконы праздничного ряда из Озерков 1813 года).

То же направление, но с более явственным звучанием барочных черт в Костромских землях было чрезвычайно популярно также у кинешемских мастеров. Кинешма — один из древних городов костромской земли, известный с XV века. Несмотря на то, что до 1694 года в Кинешме не было каменного строительства, как иконописный центр она достаточно уверенно заявила о себе еще в XVII веке. Мастера из этого города обычно сопровождали костромичей при вызовах на работы в Москву¹⁰³, некоторые из них осели в столице. Из Кинешмы происходил кормовой мастер Оружейной палаты Меркул Яковлев Поспелов, чьи сыновья в первой половине XVIII века успешно работали в обеих столицах. Андреем Меркульевым Поспеловым в 1728-1729 годах были выполнены иконы для иконостаса Петропавловского собора в Санкт-Петербурге, во многом определившие стиль столичного иконописания XVIII века¹⁰⁴.

Кинешемские иконописцы были очень мобильны и в поисках заказов часто покидали родной город. В конце XVII века кинешемец Козьма Кувшинников работал с костромскими иконописцами в Макарьевском монастыре¹⁰⁵. В первой трети XVIII столетия Михаил Селепохин служил при архиерейском доме в Архангельске¹⁰⁶. В 1725 году семья иконописцев Усачевых из Кинешмы выполнила иконостас церкви Воскресения Христова в селе Молвитино¹⁰⁷. Среди кинешемских иконописцев второй половины XVIII века известен Иван Крюков, чьи работы находились в храмах Вологодской губернии¹⁰⁸, а также Яков Крюков и Михаил Рукавишников, авторы иконы «Воскресение — Сошествие во ад» 1779 года.

То, что кинешемцам доводилось работать в разных городах и селах, обусловило гибкость их манеры письма, чутко реагирующей на изменения вкусов заказчиков в соответствии с модой. В последней четверти XVIII века кинешемские мастера успешно освоили масляную технику, которая позволяла добиться стилистического соответствия столичному иконописанию. Такая манера делала их творчество востребованным среди костромских дворян, нередко заказывавших им иконы для своих усадебных церквей (иконостас Филиппа Патракеева 1794 года в Никольской церкви погоста Бережки).

В иконописании Нерехты в XVIII веке нарастает влияние ярославской художественной традиции. В то же время местные художники, как и кинешемцы, часто

были вынуждены искать работу в других городах. Дети кормового мастера Оружейной палаты Федора Абросимова Попова, Григорий и Дмитрий, после смерти отца вернувшись в Нерехту, работали в Ярославле, Нижнем Новгороде и Прикамье¹⁰⁹. Их творчество отразило естественную эволюцию иконописной традиции московской Оружейной палаты.

Иконописцы, не порывавшие с родным городом, во второй половине XVIII века испытали сильное воздействие сти-



Церковь Иоанна Златоуста
в Костроме. 1751, 1791 гг.
Старая фотография

ля ярославских стенописцев, расписавших в Нерехте пять храмов¹¹⁰. Иконы, созданные нерехчанами в это время, буквально цитируют эти росписи («Святитель Николай Чудотворец, с житием» Ивана Маркова 1786 года).

В конце XVIII века в иконописи Кострома проявляются черты, связанные с воздействием нового стиля — классицизма. Эти веяния были наиболее ярко реализованы иконописцами соседней Владимирской губернии — сел Палех, Холуй и Мстера, которые с этого времени заявляют о себе как о самостоятельных художественных центрах. Костромская икона выделя-

ется на этом фоне тем, что классические тенденции в ней не были привнесенными извне, а выкристаллизовались в процессе эволюции собственной традиции. Этим произведениям свойственна мягкая округлая проработка ликов, в которых нередко сохраняется яркая цветность. Нарастает общее ощущение свойственной костромской иконе декоративности. Это заметно и в колорите, где усиливается роль золота в сочетании с эмалевой яркостью других цветов, и в дробной, усложненной композиции, и в тончайшей проработке деталей, превращающей их в узор (рама с чудесами иконы Богоматери Феодоровской, «Богоматерь Феодоровская, с чудесами» из собрания П.Д.Корина, «Богоматерь Казанская, с чудесами», «Насыщение народа»). Эти тенденции отчасти сохраняются и в первой половине XIX века («Сретение», «Плащаница» из Самети, «Василий Блаженный» из погоста Бережки).

В конце XVIII столетия, когда иконопись центральных российских губерний начала ориентироваться на живописную икону в академическом духе, складывается как самостоятельный художественно-промышленный центр посад Большие Соли, который специализировался на выполнении резьбы и написании икон. Этот центр, в отличие от иконописных сел соседней Владимирской губернии, ориентированных на массовое производство, работал по индивидуальным заказам, поэтому был известен только в Костромской и Ярославской губерниях. Работы большесольских мастеров отличаются приверженность к академическому направлению, которое с конца XVIII века оказалось востребованным достаточно широкими слоями населения, преимущественно горожанами. Из семи местных художников вышел академик живописи Е.С.Сорокин.

Кострома, как и другие русские города со старыми художественными традициями, пройдя за XVIII столетие сложный путь переориентации иконы на живописные образцы, к началу XIX века утратила свое былое значение. Своеобразие костромского иконописания затухает, будучи полностью растворенным в общепотребительном стиле академического толка либо того направления, которое насаждалось через систему синодальных иконописных училищ и ориентировалось на формальное следование традиционной иконе («Преподающий Авраамий Галыцкий, с житием», «Избранные костромские святые» и др.). Своеобразие было нивелировано, а общее развитие иконописания направлено в единое для всей России русло.

Народная икона костромских земель XVIII века

В XVIII веке в костромских землях параллельно с профессиональным иконописанием активно развивалось более низовое и самодостаточное направление, тесно связанное с народными вкусами. Оно проявило себя чрезвычайно многообразно, от городского полуремесленного письма до творчества деревенских мастеров. Эти произведения индивидуальны по своему художественному облику, их трудно выстроить в единую стилистическую линию, тем не менее они несут в себе в той или иной степени принципы, свойственные высокому направлению костромской иконописи и позволяющие рассматривать их как целостное явление местной художественной культуры.

Особенностью полупрофессионального и народного иконописания этого времени был стилистический консерватизм, который приводил к стабильному запаздыванию в восприятии нового. Так, переход к живоподобию в иконе российской глубинки состоялся лишь в XVIII столетии, когда породившая этот стиль иконописная мастерская Оружейной палаты уже прекратила свое существование. В провинции живоподобие имело долгую жизнь, не теряя своей актуальности даже во второй половине столетия. В то же время в народной сельской иконе длительное время сохранялась и традиционная манера письма, восходящая к художественным принципам первой половины XVII века, что затрудняет датировку таких памятников.

Иконопись Костромских земель низового плана неоднородна по своей стилистике, что во многом обусловлено различиями художественных традиций местных региональных центров, среди которых выделяются Кострома и Галич.

Икона костромской округи была ориентирована на городскую иконопись, представляя собой ее менее профессиональную ветвь. Она унаследовала особенности декоративной системы, сложившейся в профессиональной иконописи Костромы во второй половине XVII столетия: разработанную ритмическую цветовую организацию композиции, звучные сочетания цветов, подвижность и орнаментальный характер рисунка, характерные элементы декора, мягкую живоподобную трактовку ликов. В то же время в ней происходит заметное упрощение художественных приемов.

Недостаток профессионализма искупается декоративными качествами: тонким чувством цвета, тактичным использованием орнамента, а также наивной бесхитростью образной трактовки («Троица» из Богоявленского собора).

Одним из центров народного иконописания костромской округи было село Шунга, где издавна проживали иконописцы, связанные с патриаршим Чудовым монастырем. В иконе «Святитель Алексий, митрополит Московский» 1716 года работы местного иконописца Ивана Кальчева лик не имеет главенствующего значения. В художественном решении преобладает активное декоративное начало, проявляющееся в узорочье одежд, орнаментальном характере элементов пейзажа, замысловатости рисунка картушей и колористической дробности.

Недостаток профессиональной выучки шунгенских иконников нередко проявлялся при попытках освоения ими новых иконографических решений, что приводило к результатам, ошеломляющим своей неожиданностью: в иконе «Богоматерь Иверская» мастер, очевидно, хотел изобразить фигуру Богородицы по колелю, но не справился с поставленной задачей.

Среди костромских икон начала XVIII века, пограничных между городской и сельской культурой, прослеживается верность принципам живоподобного письма в духе Оружейной палаты, которые реализуются художниками очень последовательно, хотя и несколько упрощенно (иконы «Богоматерь Всех скорбящих Радость» из Богоявленского собора и собрания В.А. Бондаренко). Живоподобие закрепилось как следствие консервативного направления «ученой» иконописи, представленной в Костроме прежде всего творчеством Василия Волина. Этот стиль у народных мастеров не эволюционировал и не подвергался модификациям на протяжении долгого времени. Икона «Чудо Георгия о змие» из Козуры по своим формальным признакам полностью соответствует стилю Оружейной палаты, доводя его до предельного выражения, и не лишена своеобразного артистизма. Только скорописность приемов письма в отдельных деталях говорит о том, что это произведение второй половины XVIII века.

Живоподобный стиль был также очень популярен в иконописных мастер-

ских при монастырях. В нем писались раздаточные образа местных преподобных («Преподобный Макарий Унженский, с житием» из Троицкого). Иногда он подвергался крайнему упрощению, в иконе нарастали жесткая графика контурного рисунка и плоскостность в передаче формы, и только лики имели подчеркнuto округлую трактовку («Притча об исходе души праведной и души грешной»).

Сельская икона костромской округи в первой половине XVIII века ориентировалась на художественные принципы, выработанные собственной традицией иконописания в конце XVII столетия, и пыталась воспроизвести ее изобразительные формулы. При этом происходило неизбежное упрощение художественного языка, выразившееся в большей локальности цвета, уплощенности изображений и некотором сбое композиционного ритма. В то же время в эти произведения естественной составляющей входят элементы конкретики наблюдений, такие как изображение гнезд ласточек-береговушек на гористых берегах Иордана в иконе «Огненное восхождение пророка Илии» из Белова.

Когда народный мастер выполнял список с чтимого или чудотворного образа, то он у него не был копией, к чему обычно стремился профессионал, а представляя собой свободную интерпретацию, как двусторонняя икона «Богоматерь Феодоровская. Великомученица Параскева». Упрощенное письмо с форсированной графикой обводок и преувеличенным звучанием цвета сближает это произведение с работами иконописцев другого провинциального центра — Галича.

Иконопись галичской округи в первой половине XVIII века, в отличие от костромской, была тесно связана с народной традиционной культурой, развивая свойственную ей знаковую и экспрессивность художественного языка. Это явственно ощущается даже в произведениях, которые были созданы в самом Галиче и связаны с гордской культурой, но несут явственную печать архаизма.

Среди здешних мастеров были и такие, которые испытали влияние иконописной традиции Костромы и пытались ей подражать. Так, икона «Троица Ветхозаветная» из Лосева несет в себе все признаки костромской иконы — живоподобные лики, колорит с преобладающим звучанием зеленого и красного цвета, тщательно разработанное изображение пейзажного фона, на котором разво-

рачиваются сцены хождения Троицы. Но это скорее имитация, чем следование традиции, профессиональный уровень художника очевидно неадекватен «ученому» образцу: формы тяжеловесны, рисунок неправильный, композиция не собрана.

Под обаянием костромской традиции находился и автор иконы «Жены-мироносицы у гроба Господня». Именно от нее он перенял цветные лаки, которые включил в типичную для Галича палитру с преобладанием теплых охристых тонов. Лаки у галичских художников, редко использовавших золото, чаще всего клались по серебряной основе, тониравшейся под золото с помощью олифы.

В следовании стилю костромской иконы галичский мастер добивался гораздо более убедительного художественного результата, когда недостаточность выучки скрывалась за усиленной декоративностью, которая в народной иконе была нередко важнее смысловой нагрузки. В иконе «Великомученица Параскева Пятница, с житием» из Ильинского художник тщательно прорабатывает рисунок, придерживается определенной системы колорита, использует цветные лаки, пишет лики в живоподобной манере, но при этом изображение строит по совершенно иному, нежели в «ученом» искусстве, законам, статично и плоско. Фигура святой в среднике распластана, фон декорирован условными, плотно подогнанными друг к другу облачками. Сюжеты в клеймах выглядят как орнамент за счет дробности и яркости цвета. В целом изображение на иконе имеет ковровый характер, где не остается места свободному пространству. По тем же принципам при всем своем разнообразии строятся и многие другие произведения галичского иконописания («Чудо Димитрия Солунского, с житием святого», «Рождество Христово, с праздниками», «Преподобный Макарий Унженский, с житием» из Рыбной слободы, «Святитель Николай Чудотворец, с житием» из собрания В.А. Бондаренко).

«Ангел-хранитель, со сценами жития праведника и грешника» — икона с редкой иконографической программой, которая могла родиться под воздействием старообрядческой учености и нравственных установок в быту как наставление и зримый образ райской красоты, ожидающей праведника. Автор нарочито усиливает формальные признаки живоподобного стиля, изображая темные, с контрастными высветлениями лики. Все остальное решено предельно плоско и пре-

вращается в орнаментальную феерию, где теряется ощущение конструктивности в построении формы и композиции.

Со старообрядческой средой связаны и совершенно иные по своему образному звучанию иконы, такие как «Богоматерь Корсунская», колорит которой построен на сочетании сближенных неярких, темных охр и красно-коричневых земель. Цветовой строй наряду с подчеркнутой масштабностью пропорций создает впечатление древнего истинного образа, восходящего к греческим иконам, пришедшим на Русь вместе с крещением.

Ближе к середине столетия галицкая икона успешно освоила упрощенный вариант живоподобного стиля, который отчасти нивелировал ее местное своеобразие и связал с общей тенденцией русской провинциальной иконописи XVIII века («Святитель Николай Чудотворец с Онуфрием Великим и Петром Афонским» из Шири, «Преподобный Макарий Унженский, с чудом спасения града Солигалича»).

Характерной особенностью художественной традиции Галича продолжало оставаться колористическое решение, в основе которого лежали золотистые и красные охры, зеленые земли и сурик разнообразных оттенков. Все эти красочные пигменты производились на месте. Они успешно заменяли галицким мастерам те пигменты и красочные материалы, которыми пользовались стиличные и костромские профессионалы. Сурик имитировал бакан и киноварь, зеленые земли — светло-зеленый глауконит и изумрудную ярь-медянку. Если городские иконописцы пытались разнообразить свою палитру за счет лаков и привозных красок, то у деревенских мастеров своеобразие местного колорита было доведено до предельной чистоты звучания. Колорит народной иконы эволюционировал вслед за большим стилем с запозданием, но все же успевал освоить его наиболее яркие признаки.

Свойственное галицкой иконе тяготение к декоративной и в то же время экспрессивной и лаконичной в выборе средств манере также было подхвачено сельской иконой. Несмотря на элементарность художественного языка, она выработала оригинальный и убедительный стиль, отличающийся конкретностью и очищенностью образных решений, тяготеющих к знаковости.

Народная икона создавалась для деревянных храмов с их ограниченным пространством и недостаточным освещени-

ем. Дерево вплоть до конца XVIII века было преобладающим строительным материалом в Костромских землях. Каменные храмы имелись только в городах и крупных монастырях. Сельские иконописцы были вынуждены учитывать специфику зрительного восприятия в интерьерах деревянных храмов, потому их иконы обладают интенсивностью воздействия через цветное пятно и силуэт.

Деревянные церкви часто горели и затем быстро восстанавливались. Так же быстро нужно было заново писать в них иконостасы. С этим связана скоростная манера народных мастеров, практически не пользовавшихся графией и многослойной техникой наложения красок, которые являются неотъемлемой частью технологии профессиональной иконописи.

Сельские иконописцы были выходцами из крестьянской среды и духовенства. Они не имели за плечами профессиональной школы и самостоятельно постигали навыки ремесла, которые сводились к достаточно ограниченному набору приемов, способных удовлетворить вкусы и потребности местного населения. Наряду с художниками-одиночками работали и небольшие артели сельских иконописцев, писавшие иконостасы.

Несмотря на отсутствие профессиональной художественной выучки, эти мастера в совершенстве владели технологией иконописания: растирали пигменты, варили олифу, клей, знали, какая концентрация дает наилучшую прочность. Поэтому при всей наивности и незатейливости образного решения их произведения отличаются исключительной сохранностью красочного слоя.

В сельских храмах наиболее востребованными были ансамбли иконостасов, часть их сохранилась до наших дней. Один из самых интересных комплексов происходит из Ильинской церкви села Верхний Березовец, в котором характерные черты стиля народной иконописи проявились особенно ярко и художественно убедительно. Если чиновные иконы пророческого и праздничного рядов достаточно сдержанны в своей декоративной проработке, сохраняя целостность отчетливо читаемых силуэтов фигур, то образ местного ряда «Воскресение — Сошествие во ад», рассчитанный на восприятие вблизи, предельно насыщен декором.

Вся плоскость доски равномерно заполнена разного рода изображениями, сливающимися в единый орнаментальный ковер. Лики написаны эмалево-плотно, с вольной имитацией живоподобной

манеры, которая прослеживается на уровне своеобразного клише в изображении лика с его анатомическими подробностями. Народная иконопись XVIII века изобилует подобными примерами.

Показательно, что при перестройках старых изветшавших церквей прежние иконы возвращались в новый храм, даже если там устраивался другой иконостас, и устанавливались на его заворотах и по стенам, как это произошло с иконами из Березовца. Из-за небольших размеров и



Храмовый комплекс Рыбной слободы в Галиче: церковь Введения (1798 г.) и Василия Велкого (после 1768 г.). Старая фотография

ограниченной высоты деревянных церквей в их иконостасах часто совмещали на одной доске два сюжета из разных рядов: праздник — пророк, деисусная икона — праздник (иконостас из Георгиевской церкви села Георгиевское)¹¹¹. Между ними в пространстве полей часто писался широкий орнаментальный фриз. В наборе алтарной преграды он имитировал орнаментальное тьябло.

Главную роль в создании декоративного эффекта в народной иконе играли белильные разделки. В галичской иконе белила использовались в двух оттенках — теплом и холодновато-голубом, что позволяло еще более усилить ее декоративное звучание. В иконе «Троица Ветхозаветная» из села Ефремов-Ширь художник достиг за счет обильного и умелого использования белил, разбросанных мелкими мазками и линиями по всему изображению, впечатления насыщенности светом фона и поэма.

Народная икона представляет большую трудность для датировки. Поскольку

ее авторы использовали традиционные, устоявшиеся иконографические схемы, нередко в сокращенном варианте, это рождает ощущение их большей древности. При этом, как правило, отсутствуют адекватные времени создания иконы приметы стиля, которые всегда есть в произведениях профессиональных художников. Палеография подобных памятников также дает нечеткую картину, поскольку надписи часто копировались с древних образцов, нередко с ошибками. Главным обоснованием датировки народной иконы может быть только документ, свидетельствующий о построении или возобновлении после пожара того храма, откуда происходит памятник.

Праздничный чин и образ «Огненное восхождение пророка Илии, с житием» из Ильинской церкви погоста Прудовка долгое время датировались на основании стиля первой половиной XVII века¹¹². Однако документальные данные говорят о том, что эти иконы могли быть созданы только после 1729 года, когда церковь сгорела от удара молнии и была заново восстановлена¹¹³. Трудно представить, что из моментально вспыхнувшего старого деревянного храма успели вынести целый иконостас. Эти иконы — пример полного отторжения народной культурой новых веяний и программного повторения старых традиций. Но так было далеко не всегда, влияния моды затрагивали и народную икону, которая при стабильном запаздывании усваивала определенные принципы стиля профессиональной иконы. Этому способствовали контакты с городской культурой. Новые стилистические приемы всегда перерабатывались в сторону их упрощения, лишь декоративные новшества воспринимались с восторгом и доводились до своего предельного выражения.

Народная икона самыми тесными узами связана с деревенной скульптурой, которая в первой половине XVIII века продолжала традиции пластики XVII столетия, демонстрируя предельный архаизм художественного языка. Фронтальность, торжественная неподвижность, укороченность пропорций фигур, крупные округлые головы, на которых моделированы только нос, уши и углубления глаз, — все это напоминает о глубокой древности истоков этих образов. Пластические возможности в них сведены к минимуму, даже складки одежды не моделированы, а прописаны красками, также как и лики. Взаимосвязь этих скульптурных образов с народной иконой прослеживается в характерных ко-

ренатых пропорциях и головастости персонажей.

Скульптуры святителя Николая и великомученицы Параскевы обязательно устанавливались в киоты, что оправдывало их фасадность. Народные иконы с изображением этих святых повторяют оформление скульптурных образов, как бы помещая изображение в резную рамку киота («Святитель Николай Чудотворец, с четырьмя клеймами жития»).

Во второй половине XVIII века традиционная деревянная скульптура утрачивает свою оригинальность, попадая под влияние профессионального искусства. Воздействие «умных» стилей меняет пропорции фигур, выгибает их в высоту в соответствии с классическим каноном. Иные принципы приходят и в раскраску, когда мастер прорабатывает лик с максимальным подобием, что вносит в образ элемен-

ты натурализма («Преподобный Макарий Унженский»). Былые незатейливые узоры одежда и киотов уходят в народные бытовые росписи, уступив место орнаментам, связанным со стилями высокого искусства — барокко, рококо и классицизма.

В это время переживает кризис и народная икона. Она утрачивает свою самобытность и под воздействием профессионального искусства перерождается в примитив. В тех редких случаях, когда низовые иконописцы остаются безучастными к этому воздействию и сохраняют формальную преемственность с прежним традиционным стилем, их произведения обретают крайнюю сухость и схематичность, полностью утрачивая обаяние, свойственное лучшим образцам народной иконы («Преподобный Макарий Унженский, с житием» из Рыбной слободы).

Иконы второй половины XVIII века из усадебных храмов Костромской земли

Во второй половине XVIII века как самостоятельный художественный центр выдвигается Солигалич. Впервые упомянутый в документах XIV века, он вырос на солеварении, а также на добыче известняка. Свою долю в солигаличских соляных промыслах имели великие князья, митрополиты и крупные монастыри. Даже сейчас, спустя столетия, когда солеварение давно прекратилось, следами бывшего богатства города выглядят выстроившиеся вдоль берега реки Костромы многочисленные каменные храмы. Иконописание в Солигаличе прослеживается с середины XVII века. Местных художников не вызывали в Москву, но они работали в окрестных монастырях. Известно, что в 1652 году солигаличский иконописец Федот Борисов Горбунов и его сын Кузьма писали иконы в Жужовой Богородице-Успенской пустыни на Соде¹⁴.

В раннее время художественная жизнь города находилась под влиянием соседнего Галича. В то же время связи с северными землями — Вологодой, Тотмьей, Великим Устюгом — были в XVII-XVIII веках главными в экономике города и во многом определяли его культуру. Это отразилось на формах архитектуры солигаличских храмов и их убранстве. В XVIII веке усиление этих связей способствовало также и изменившееся административное подчинение Солигалича: с 1709 до 1778 год он входил в состав Архангелогородской губернии. Возвращение в Костромское наместничество хотя и не изменило в целом жизни города, но принятие регулярного

плана застройки и осуществление его костромскими архитекторами добавило разнообразия в его облик.

Земли вокруг Солигалича издавна находились во владении именитых вотчинников. Из солигаличского села Одноушево был родом митрополит Иона, пострijenик Воскресенского монастыря в Солигаличе. Из рода местных вотчинников Милославских происходила царица Мария Ильинична, чьим усердием начал строиться Рождественский храм девичьего монастыря, завершить строительство которого удалось только 1794 году.

Вторая половина XVIII века стала особым временем для солигаличской округи. Императрица Екатерина II щедро раздавала здешние земли в награду за службу. Культура дворянских усадеб получила импульс к развитию после известного Указа о вольности дворянства, когда владельцы поместий могли устраивать свою судьбу, не связывая себя с обязательной государственной службой. В усадьбы вернулось много молодых деятельных владельцев, готовых преобразовывать жизнь в округе в соответствии с представлениями о рациональном ведении хозяйства, о романтике жизни на природе. К планированию усадебного комплекса привлекались профессиональные архитекторы, перед которыми ставилась задача не только возведения нового господского дома, но и планировки прилегающего пространства, создания парка и храма. Владельцы усадеб строили взамен деревянных сельских церквей камен-

ные, чаще всего на окраине усадьбы, так чтобы высотный силуэт храма просматривался из окон дома. Господа не только давали средства на строительство, но при их активном и заинтересованном участии велось украшение интерьера. Это проявлялось в усложненной программе иконостаса, росписей, введении в интерьер отдельных картин на библейские сюжеты, а главное — в стиле иконного письма, ориентированного на городской вкус заказчиков, знакомых со столичным искусством.

Здесьнее дворянство не могло приглашать для украшения своих храмов столичных художников, обходились местными силами. Но при этом от солигаличских иконописцев требовалось, во-первых, насколько возможно соответствовать стилю столичного иконописания, во-вторых, выдерживать определенный профессиональный уровень в рамках этого стиля. Ориентируясь на заказчика из аристократов, солигаличские иконописцы добились большой рафинированности письма, своеобразно преломляя в своих работах особенности стиля рококо. С другой стороны, генетическая связь с местным иконописанием, отличавшимся медленной эволюцией и стадиальным запаздыванием развития относительно столицы, обусловило тесную преемственность икон солигаличских мастеров с наследием предшествовавшей эпохи. В них ощущается прямое родство с «греческим письмом» начала XVIII века московского образца в типаже лика и его живоподобной трактовке.

Ранний образец этого стиля на солигаличской земле представляют выполненные по заказу Я.И.Сипягина иконы братьев Словениных 1767 года из усадебной церкви села Лосева, отличающиеся высоким уровнем мастерства с минимальным налетом провинциализма («Сошествие во ад», «Покров»). Художники успешно преодолевают воздействие низовой художественной культуры, преобладавшей в регионе. По этому пути с большим или меньшим успехом местное иконописание развивалось и в дальнейшем, расширяя сферу своего влияния на сопредельные с Солигаличем галичские и чухломские земли.

Комплекс местного ряда иконостаса неизвестного усадебного храма, происходящий из-под Галича, продолжает тему, заявленную в храме села Лосево («Спас Вседержитель», «Преображение»). В письме нарастают нарядность и артистизм, становится более звучной палитра, усиливается общая декоративность композиции, но в то же время более отчетливо проступают региональная привязан-

ность этого стиля и воздействие на него народной иконы. Если иконы братьев Словениных можно представить в столичном храме, то эти произведения становятся явлением местной культуры, отражая ее своеобразие.

Лучшие работы солигаличских мастеров, созданные для усадебных храмов, отличает сочетание рафинированного рокайльного колорита, склонного к тончайшим переливам оттенков, со скорописной манерой исполнения отдельных деталей. Элементы пейзажа выполняются беглой кистью, кроны деревьев формируются каплями краски в три тона: сине-зеленый — голубой — белая (праздничные иконы из иконостаса Никольской церкви в селе Верховье). В этом проявляется особенность провинциальной и народной иконы, где недостаточность проработки формы, обусловленная отсутствием настоящей профессиональной выучки, маскируется форсированной декоративностью.

Изображенные на этих иконах архитектурные постройки не связаны с современными для художника стилями. Поскольку иконографическую основу своих композиций солигаличские мастера, как и их предшественники, заимствовали из европейских гравюр XVI-XVII веков, то именно оттуда и пришли в их произведения формы сказочных городков и замков со шпильями и башнями («Рождество Христово» из церкви погоста Бережки). В то же время эта архитектура и отдельные элементы пейзажа очень похожи на те, что изображались на голландских изрздах петровского времени.

В написании иконостаса церкви Попкова погоста, выполненного по заказу помещика М.А.Сытина в 1794 году, участвовали мастера разных поколений, но всех их объединяет большая близость народной иконописной традиции. Внешние признаки нового стиля наиболее ярко выражены в иконах страстного ряда. В местном ряду они подверглись переработке в соответствии с выучкой мастера, воспитанного в традициях письма народной иконы: фигуры иератически застылые, что отчасти скрашивается обилием декоративных элементов и тонкостью колорита. Письмо ликов, ориентированное на живоподобие, выполнено несколько трафаретно, жестко и графично, что придает персонажам некоторую кукольность. Мастер, писавший пророческий ряд, явно принадлежал к старшему поколению и оказался невосприимчив к новым тенденциям. Его иконы выполнены в упрощенной редакции живоподобного стиля, ори-

ентированного на образцы конца XVII века, колорит построен на традиционных сочетаниях, где зеленый цвет играет существенную роль. Трактовка поэма в виде холмиков с кустиками трав — также очевидный анахронизм. Стилистического соответствия всему комплексу мастер старался достичь за счет декоративных элементов и орнаментов.

Иконостас из Попкова — свидетельство того, что в Солигаличской округе работали мастера различной профессиональной выучки. Наряду с иконописцами, старавшимися использовать элементы «ученого» искусства, были и совершенные традиционалисты, связанные с эстетикой народной иконы. Тем не менее расцветшие в усадебной иконописи Солигалича рокайльные тенденции к концу XVIII века затронули даже этот, самый консервативный художественный слой. В иконостасе церкви Ризоположения села Озерки, который был создан художником, едва ли работавшим в дворянских усадьбах, новые тенденции пробиваются через старые приемы письма и живоподобную схему личного, заявляя о себе в колорите, построенном на основном сочетании синего и красного, кудреватом рисунке волос, миловидной округлости молодых ликов.

Наряду с подчеркнутой декоративностью в солигаличских иконах иногда встречается и своеобразный художественный пуризм, который является сознательной попыткой придать стилю более монументальный характер. Иконы из иконостаса Никольской церкви села Ширь отличаются полным отсутствием орнаментов в изображениях. Декоративность достигается иными средствами: ритмически организованными крупными локальными цветовыми пятнами, графически разработанной разделкой одежды.

Солигаличская округа, при всей удаленности от столиц и губернского центра, не была культурным захолустьем. Большинство владельцев местных усадеб были люди образованные, подолгу жившие в Петербурге, бывавшие в Европе. Перечень дворянских фамилий, имевших усадьбы вокруг Солигалича, заслуживает особого внимания. Среди них представители самых известных родов: Червинны и Сипягины, Лермонтовы и Катенины, Бартеневы, Невельские, Сытины, Дурново, Купреяновы и многие другие. Н.И.Новиков, известный просветитель и издатель, чьи родственники жили в дзешних краях, одно время управлял солигаличским имением своего друга А.М.Кутузова. Отсюда родом

исследователь Дальнего Востока Г.И.Невельской, художник Н.Н.Купреянов.

Многие солигаличские помещики, как и представители столичной элиты, во второй половине XVIII века переживали бурное увлечение идеями и символикой масонства. Эта «интеллектуальная эпидемия» охватила тогда всю Европу. Новые идеи нашли свое отражение и в иконостасах храмов. Один из примеров — интерьер церкви Николая Чудотворца в селе Берховье¹⁵.

Иконостас Никольского храма был заказан к окончанию строительства каменного храма в 1776 году¹⁶. Особенностью его программы были ряды апостольских страстей и ветхозаветных сюжетов.

В 1751 и 1754 годах двумя изданиями вышла так называемая Елизаветинская Библия, что сделало Ветхий Завет более доступным и способствовало введению в иконостасы, под местным рядом, икон на сюжеты библейской истории. Библейский ряд — большая редкость в иконостасах костромских церквей. Он встречается только в северо-восточных районах — окрестностях Солигалича и Чухломы, в местах компактного расположения дворянских усадеб. В иконостасе из Верховья в этот ряд включены «Ноев ковчег», «Ной и сыновья», «Жертвоприношение Авраамов», «Иона и кит», «Самсон, разрывающий пасть льву», «Иов на гноище», «Давид переносит Ковчег Завета», «Моисей и Ковчег Завета», «Даниил во рву львином», «Навохудоносор и три отрока в печи огненной». Иконографической основой для всех изображений послужили гравюры из западноевропейских лицевых Библий. Ветхозаветный ряд, еще новый для иконостасов XVIII века, не имел строгой регламентации в выборе сюжетов, и заказчики сами составляли программу, выбирая из сотен гравюр те, что полнее всего выражали их замысел.

Библия на протяжении веков определяла форму выражения мысли, ее персонажи становились символами. Если суммировать истолкование всех сюжетов и персонажей цикла иконостаса из Верховья, получается следующее: Самсон — символ физической силы и совершенства, Иов — сила веры и праведности, 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 гонимых, Ной — новый Адам, прароди-

тель человечества после потопа, радуга — символ согласия с Богом.

Наиболее сложен по своей программе сюжет «Моисей и Ковчег Завета». Внушительная архитектура храма Соломона выступает как главный герой этого сюжета. В храме все устроено по заветам Моисея: Ковчег установлен в «Святая Святых», престол осеняют два херувима, священник возносит молитву, в правой части храма на высоком пьедестале водружен Золотой кумир, а под ним на полу разбросаны части его распавшегося тела. Остатки надписи упоминают Второзаконие Моисеево, где не раз повторяется заповедь «не сотвори себе кумира». Таким образом, эта композиция, объединившая персонажей, далеко отстоящих по времени, не является иллюстрацией конкретного эпизода Библейской истории, содержание ее символическое. Ключом к его расшифровке является «тело златое». В XVI веке этот сюжет был использован на вратах Благовещенского собора Московского Кремля и Троицкого собора Ипатьевского монастыря, выполненных в технике золотой наводки, где он символизировал тайну ртутного золочения¹⁷. Здесь же «тело златое» — один из символов алхимической науки.

Символизм европейского мышления в XVIII веке получил в России благодатную почву: переводились и издавались книги светского содержания, хлынул поток ученых масонских изданий. Первые три ступени «символического» масонства были азбукой символики и истории братства. Приобщение русского ума к новой знаковой системе стало одновременно подключением к своеобразному интернациональному языку европейской культуры того времени. Массоны именовали себя строителями духовного храма премудрости в сердцах человеческих. Великий храм человечества надлежало воздвигнуть на трех столпах: силы, мудрости и красоты. Великим Мастером (Спасителем мира) был Христос. Совпадение символика с обрядовой стороной православия позволяло только посвященным по ряду признаков прочитывать в иконостасах усадебных церквей истинную программу изображения. По-видимому, сами иконописцы, выполнявшие подобные иконы, не знали подлинного значения тех деталей и композиций, которые им предписывал использовать заказчик. Именно поэтому такие детали в дальнейшем могли появляться в виде орнаментальных элементов, полностью утратив изначальный сокровенный смысл.

Мысль о символике, пронизывающей все изображения иконостаса из Верховья единым стержнем, возникает при анализе цикла в целом, от выбора сюжетов и персонажей до акцентирования внимания на ряде изображений. На земле, на первом плане, в кустиках травы часто повторяется мотив дикого камня: камни по три складываются в простейшую пирамидку — символ мастеров Иоанновских лож. В композиции «Самсон, разрывающий пасть льву» изображены четыре пирамидки в разной степени обработки камня, которые также различаются по тону от темного к светлому. Ложь первых трех степеней, наиболее распространенные в России, решали задачу «работать над диким камнем своих сомнений и просвещением еще не просвещенных братьев».

Завершает ветхозаветный ряд сюжет «Навуходоносор и три отрока в печи огненной». После строителей пирамид, от которых мasons отсчитывали свою историю, царь Навуходоносор был создателем наиболее впечатляющих дворцов, храмов, садов. По масонской легенде, он стал преемником первого гротмейстера Немрода, строителя Вавилонской башни.

На гравюрах масонских изданий могучую силу учения олицетворяет Самсон, победивший льва. Лев здесь символ грубой нравственности, мрака неведения и фанатизма. Нарядное звание позади Самсона — храм Премудрости, лучи солнечного сияния — свет Истины. Солнце восходит с востока, и розовый цвет зари, один из символов масонства в XVIII веке, определяет колорит живописи.

Автор икон библейского ряда любил подробности, примечательные особенности. У слона в иконе «Ноев ковчег» не два, а целый ряд бивней. В иконе «Ной и сыновья», где изображается мир сразу после потопа, в глубине сцены по мосту уже идет крошечный рыбак, можно рассмотреть его снасти. В лодке сидят два других, а в прозрачной воде виден даже якорек. В сцене «Жертвоприношение Авраам» на втором плане в загоне пасется жертвенный агнец, растет древо, которому суждено стать крестом Распятия Христа. Вся эта затаенность, даже парадоксальность сюжетов и персонажей должна была привлекать внимание, но расположенный внизу иконостаса, «в тумбах», ряд доступен лишь очень настойчивому зрителю.

Если скрытая программа библейского ряда храма в Верховье адресована узкому кругу посвященных, то интерьер Никольского храма в пгосте Бережки дек-

ларативно демонстрирует посвящение храмового убранства Свету Истине¹¹⁸.

Заказчиком храма и его иконостаса был Федор Михайлович Кутузов, брат уже упоминавшегося Алексея Кутузова, полностью разделявший его взгляды. С 1788 по 1802 год Ф.М.Кутузов избирался губернским предводителем дворянства. Будучи масоном, основал в Костроме ложу из местных дворян. При нем была заведена одна из первых костромских типографий. После разгрома кружка Н.И.Новикова его сподвижники переехали в Кострому к Ф.М.Кутузову. Влияние этой среды, круг идей и мыслей брата, самого Новикова, характер русских масонов-мартинистов определили мировоззрение Ф.М.Кутузова и нашли отражение в программе иконостаса Никольской церкви, освященной в 1792 году.

По преданию, храм строился по обету, в благодарность за удачное для Ф.М.Кутузова завершение Первой Архипелагской экспедиции. Никольская церковь сохранила свой интерьер почти без изменений, что дает возможность проанализировать влияние личности заказчика на формирование программы храмового убранства.

Архитектурное решение иконостаса верхнего Никольского храма напоминает по композиции и набору форм Триумфальную арку, установленную в Москве к коронации Елизаветы Петровны, в чем проявилось желание заказчика отметить важность этого события в судьбе его отца и дяди, деятельно участвовавших в возведении на престол дочери Петра I. Тема коронации звучит в сюжете центрального картуша иконостаса «Коронавание Богоматери» и в резном изображении завершающей его императорской короны.

В иконостасе верхнего храма христианская символика пропущена через призму масонских толкований Бога: небесный свет, исходящий от всех лиц Святой Троицы, Всевидящее око, светосный треугольник нимбов Саваофа, Святого Духа¹¹⁹, возженный светильник, обнаженный меч, пальмовая ветвь, святая чаша, колыбельная змея, круг, колонны, шнур с пятью узлами.

В нижнем этаже церкви находится теплый храм с двумя престолами: великомучеников Георгия и Феодора Стратилата. Необычен прием установки иконостаса как стены, отделяющей алтарь и прорезанной арками: в пяти арках установлено две пары Царских врат и три бовых.

В местных рядах обоих иконостасов представлены соименные святые заказчика и его семьи: великомученик Федор Стратилат, святителя Николая Чудотворца, великомученика Варвара, архангелы Михаил и Гавриил. Отдана дань и воинскому культу: святые воины Федор Стратилат и Георгий — патрон ордена, кавалером которого заказчик стал в русско-турецкую кампанию, архангелы, изображенные в доспехах.

В иконостасах церкви в Бережках, выполненных киешемским мецанином Филиппом Патракеевым, стиль письма принципиально иной, нежели у безвестных солигаллических мастеров. Живописная манера и техника, вырвавшие автора из контекста традиции, были более адекватны запросам заказчика. Во многом здесь проявилась стилистическая гибкость киешемских иконописцев, чутко реагиовавших на изменения художественной конъюнктуры.

Новые принципы письма свидетельствуют не только о большей включенности автора в профессиональный художественный процесс, но и его иных идейных установках. Можно предполагать, что в данном случае художник был соавтором заказчика в составлении и реализации программы комплекса. Это уже авторское искусство, отрывающееся от многовековой традиции иконописания.

Сложение и расцвет костромского иконописания припали на XVII столетие, которое подвело итоги художественным традициям предыдущего времени и, одновременно, раскрыло перед русским искусством новые горизонты. Эта эпоха породила массу новых идей и выдвинула плеяду ярких имен, значительно ускорил процесс развития стили в изобразительном искусстве. Одновременно существовали и взаимодействовали между собой черты старого и нового, собственного и пришедшего извне. Именно в это время, которое, несмотря на калейдоскоп бурных внешних и внутриполитических событий, принесло с собой экономическую стабильность и расцвет городов, формируются как самостоятельные явления художественные школы в различных центрах России. Большинство из них ранее никак не заявляло о себе в контексте художественной культуры страны в целом, будучи явлением локального характера. Кострома среди этих новых центров — один из безусловных лидеров. Костромская школа иконописания сумела не только заявить о себе как о вполне сложившемся незаурядном яв-

нии, но и оказать прямое воздействие на формирование столичного искусства, которое, в свою очередь, служило образцом для многих других центров.

Мощный взлет костромской иконописной школы в XVII столетии, немалый без широкого размаха стенописных работ, оставшихся за пределами этой книги, позволил ей сохранять высокий профессионализм на протяжении всего следующего столетия. Светская европеизированная живопись, знанием которой обычно и ограничиваются наши представления об истории русского искусства XVIII века, была лишь тонким ручейком на фоне мощной традиции иконописания, преобладавшей и количественно, и качественно, но все еще абсолютно неизвестной и неизученной. Костромская икона дает пример большой жизнеспособности этой традиции, которая не просто повторяла саму себя, но все еще обладала потенциалом к саморазвитию. В XVIII веке в ней продолжался стилистический поиск, давший начало нескольким самостоятельным направлениям, как на профессиональном, так и народном уровне.

Публикация в одной книге широкого круга памятников, связанных с Костромой, позволит представить иконопись

этого центра как целостное явление, что поможет в дальнейшем атрибуционной и научной работе исследователей древнерусской живописи. Кроме того, высокий содержательный и эстетический уровень костромской иконы не оставит равнодушным ни одного ценителя национальных художественных и церковных древностей.

Авторский коллектив выражает надежду, что это издание послужит стимулом к изучению иконописи других региональных центров России, заявивших о себе в позднее Средневековье и внесших свой неповторимый вклад в сокровищницу отечественной культуры.

Авторы признательны и благодарны всем, кто в процессе подготовки книги оказывал помощь своими знаниями, наблюдениями, опытом. Особая благодарность костромским художникам-реставраторам: бригаде под руководством А.М. Малафеева, сотрудникам Костромского филиала ВХНРЦ им академика И.Э.Грабаря, реставраторам музеев; консультантам А.Г.Авдеву, Н.Ф.Басовой, С.Г.Виноградовой, С.В.Гугтовой, А.И.Григорову, В.В.Игошеву, С.С.Клоковой, С.П.Масленицкой, П.П.Резепину, И.Х.Тиву, И.И.Фоминой, а также отцу Михаилу Халютю.

Примечания

¹ Анисимов А.И. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. Вып. II. М., 1928. С. 161.

² Отчетная документация о реставрации иконы хранится в Отделе рукописей ГТГ (Ф. 67. № 250).

³ Полное собрание русских летоисей (ПСРЛ). Т. I. СПб., 1846. С. 235.

⁴ Именно так он назван в жалованной грамоте царя Федора Иоанновича от 15 сентября 1585 г. См.: Русский дипломатарий. Вып. I. М., 1997. С. 151.

⁵ См.: Приложение 1.

⁶ ГИКМЗ «Московский Кремль», инв. Ж-15911. Воспр.: Христианские реликвии в Московском Кремле: Каталог / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2000. С. 263. Кат. № 89.

⁷ ГТГ, инв. 21466. Воспр.: Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года: Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995. С. 123. Кат. № 23.

⁸ Сольвычегодский историко-художественный музей, инв. СМ-539-Ж. Воспр.: Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы: Каталог выставки. М., 1991. С. 49. Кат. № 15.

⁹ «Писцовая книга Костромы», см.: Приложение 1.

¹⁰ Документальным источником истории поновлений чудотворной иконы являются изданные в 1882 году В.И.Аствицким «Записки изографа Василия Никитина 1745 года». См.: Приложение 2.

¹¹ Лукомские В.К. и Г.К. Кострома: Исторический очерк и описание памятников художественной старины. СПб., 1913. С. 264.

¹² «Повесть о начале зачатия и поставлении первая деревянная церкве святого Николая Чудотворца, что на Пенье, како и кем доброхотных жителей и в которая лета нача соиздаться, и о явлении и написании и перенесении честного образа пресвятыя Богородицы, Одигитриа нарицаемая, Феодоровская и о создании, устроении и украшении втория каменная церкве во имя Ея пресвятыя Богородицы, Феодоровския, и потом о чудесах Ея, бываемых от онаго образа пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии, кутно же и летопись сей церкви». Ярославль, 1873. С. 15.

¹³ Это место, возможно, было связано с обретением иконы Спаса Нерукотворного, случившимся не ранее XV века. Образу Спаса и был посвящен запрудненский храм.

¹⁴ Церковная опись 1799 года КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь», КМЗ КОК 24831. В настоящее время икона находится в местном ряду главного иконостаса церкви Воскресения на Дебре.

- ¹⁵ Некрасов А.И. Древности Галича Костромского. Изд. Галичского отделения Костромского научного общества по изучению местного края, 1926. С. 3.
- ¹⁶ Григоров А.И. Бояре Овины и обитель преподобного Паисия Галичского: Образ «Богоматерь Овиновская» // VIII Филевские чтения: Тезисы конференции, 16 — 19 декабря 2003 г. М., 2003. С. 35.
- ¹⁷ Эта версия предложена А.Г.Авдеевым, П.С.Богатыревым и С.В.Демидовым.
- ¹⁸ Особенность, отмеченная в связи с подготовкой в 1883 году в типографии Троице-Сергиевой Лавры издания литографии с изображением иконы, что потребовало ее утверждения в Московском комитете Духовной цензуры (ЦИАМ, Ф. 2393. Оп. 1. Д. 4440. А. 21, 104).
- ¹⁹ О том, что Овиновская икона была образом Успения, упоминают все авторы популярных справочников по чудотворным Богородичным образам (Бухарев, Поселянин, Снегосорев), причем указывается не соответствующая реальности дата его явления — 1425 год, тогда как боярин Овин умер в 1419 году. На литографии издания Троице-Сергиевой Лавры Овиновская икона выглядит как ростовое изображение Богоматери с Младенцем типа Моденской.
- ²⁰ Титов А. Упраздненные монастыри Костромской епархии. М., 1909. С. 10.
- ²¹ Филмал ГИМ «Новодевичий монастырь», инв. ГИМ 103803 НДМ 3317/5. Воспр.: *Krikhaar D. Schitteping van de tsaren. Kunst uit het Novodevicij-klooster. Utrecht, 2002. P. 45. Cat. 9.*
- ²² В настоящее время в Смоленском храме бывшей Словенской пустыни хранится чтимый поздний список с чудотворной иконы.
- ²³ Денисов Л.И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908. С. 321.
- ²⁴ Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982. С. 126.
- ²⁵ Демидов С.В., Кудряшов Е.В. Нерехта. М., 1996. С. 101.
- ²⁶ Икона была похищена в 1970-х годах и осела в частной коллекции. Ее нынешнее местонахождение неизвестно. Некоторое представление о ней дают сохранившиеся фотографии из фототеки ГТГ.
- ²⁷ Бельев И. Статистическое описание соборов и церквей Костромской епархии. СПб., 1863. С. 79-80; Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 31, СПб, 1909. С. 163.
- ²⁸ Название «Полонская» предание связывает с вызволением из плена (полона).
- ²⁹ Сохранность живописи иконы на сегодняшний день не позволяет точно датировать ее и определить, имела ли она какие-либо иконографические отличия от обычного извода Смоленской Одигитрии.
- ³⁰ Назаретский И. Сказание о находящихся в Владимирской церкви г. Нерехты дух прославленных чудотворениями святых иконах Божией Матери, именуемых «Владимирскими». СПб., 1887.
- ³¹ Каган М.Д. Сказание о иконе Богоматери Владимирской в г. Нерехте // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Часть 3 (П-С). СПб., 1998. С. 392-394.
- ³² Каткова С.С. Храмы Нерехты // Наше наследие. 2002. № 62. С. 7-25.
- ³³ Тарасенко Л.П. «Повесть о иконе пресвятыя Богородицы во обители преподобного Макария Угленского чудотворца» — неизвестное сочинение начала XVIII века // Филевские чтения: Русская культура второй половины XVII — начала XVIII веков. Ч. IV. М., 1993. С. 8-9.
- ³⁴ Там же. С. 14.
- ³⁵ Там же. С. 15.
- ³⁶ Херсонский И.К. Летопись Макарьева Угленского монастыря Костромской епархии. Ч. II. Кострома. 1888-1892. С. 52-53.
- ³⁷ Воскресенский А. Чудотворная икона Иерусалимской Божьей Матери, находящейся в Троицкой Кривоозерской пустыни (Костромской губернии Макарьевского уезда) // Костромские епархиальные ведомости. 1889. № 10. Часть неофициальная.
- ³⁸ Кирилл Уланов еще до погрома написал несколько образов Иерусалимской Богоматери (Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 674). Приверженность мастера этой иконографии связана с поновлением им на рубеже XVII-XVIII веков древнего Богородичного образа из Успенского собора Московского Кремля, который тогда же обрел Сказание и название «Богоматерь Иерусалимская-Гефсиманская» («Сказание о действиях обращательных из раскола святой грекороссийского исповедания церкви чрез Питирима игумена, иже послед без архиепископом нижегородским»). НИАМЗ, инв. ГОМ 24739. Л. 34-35).
- ³⁹ Хранятся в фотоархиве ГАИМК.
- ⁴⁰ Титов А. Упраздненные монастыри Костромской епархии. М., 1909. С. 14.
- ⁴¹ Эта неразбериха нашла свое отражение и в краеведческих публикациях. См.: Райский В. Сказание о местничном Нерукотворном образе Спасителя, находящемся в Спасо-Запрудненской церкви г. Костромы на основании местных источников. Б. м., б. г.
- ⁴² Соловьев А. Николаевский Бабаевский монастырь. Кострома, 1890.
- ⁴³ Основным источником по вкладам Годуновых в Ипатьевский монастырь являются Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года, которые были изданы в 1890 году М.И.Соколовым по рукописи, принадлежавшей библиотеке Историко-филологического института князя Безбородко в Нежине и поступившая из библиотеки профессора С.П.Шевырева.
- ⁴⁴ Летописец краткий и родословец, XVII века (ОР РГБ, Унд. 812. Л. 121-123 об.). Брюсова В.Г. Ипатьевский монастырь. М., 1982. С. 13.
- ⁴⁵ Веселовский С.Б. Из истории русского земледелия // Исторические записки. Вып. 18. М., 1946. С. 56-91.
- ⁴⁶ «Книга вкладная кто что по обещанию дал вкладу в вечный поминок в дом Живоначальные Троицы вышайской монастырь. Трудился и писал многогрешный иеродиакон Антоний прозванием Москви-

- тин 1728 г., а совершился сия книга в сентябре месяце во славу Христа Бога нашего» (КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь», КМЗ КОК 754, переписана с прежних книг).
- ⁴⁰ Соколов М.И. Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года. М., 1890. С. 54.
- ⁴¹ Кудряшова Е.В. Архитектурные памятники Ипатьевского монастыря XVI-XVII веков // Костромской историко-архитектурный музей-заповедник: Краеведческие записки. Вып. 1. Ярославль, 1973. С. 67. Очевидно, это Бажен Савин, царский мастер.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Энеева Н. Часть ризы Спасителя в Московском Кремле // Журнал Московской Патриархии. 1996. № 7. С. 72.
- ⁴⁴ Записные книги Дворцового приказа Оружейной палаты // Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982. С. 8.
- ⁴⁵ Писцовая книга Костромы 1628 года. См. наст. изд.: Приложение 1.
- ⁴⁶ По писцовой книге Костромы 1628 года. (См. также: Тупов. А. Упраздненные монастыри Костромской епархии. М., 1909. С. 17.)
- ⁴⁷ Тупов. А. Указ. соч. С. 13.
- ⁴⁸ Вознесенский Е.П. Воспоминания о путешествиях высочайших особ благополучно царствующего императорского дома Романовых в пределах Костромской губернии в XVII, XVIII и текущем столетиях. Кострома, 1859. С. 24.
- ⁴⁹ Там же. С. 9.
- ⁵⁰ Описание имущества Ипатьевского монастыря 1838 года (КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь», КМЗ КОК 24766).
- ⁵¹ ГТГ, инв. 12724, ОС 118.
- ⁵² Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. IV. СПб., 1841. С. 231.
- ⁵³ Согласно преданию, Чет, направившийся на службу к великому князю Московскому, заболел в пути и сделал остановку на мысу при впадении реки Костромы в Волгу. В сонном видении ему явилась Богоматерь в сопровождении апостола Филиппа и святителя Ипатия Гангрского, которым он пообещал основать на этом месте обитель в случае исцеления. Предание также гласит, что мураза была крещена с именем Захария московским митрополитом Петром еще в бытность в Орде. От этого Захария вели свой род бояре Сабуровы, Вельяминовы, Годуновы, Зерновы и Шеины. С.Б. Веселовский полагал, что Захария был коренным костромским вотчинником и не имел отношения к Орде (*Веселовский С.Б.* Из истории русского земледелия // Исторические записки. Вып. 18. М., 1946. С. 56-91). Сын Захарии, уже вполне реальная фигура Александр Зерно, был убит в 1304 году. В.Г. Брюсова, пытаясь увязать предание с этой датой, отнесла время основания монастыря на вторую половину XIII века (*Брюсова В.Г.* Ипатьевский монастырь. М., 1984. С. 13). До этого считалось, что он был основан в 1330-е годы. При этом надо учесть, что первое летописное свидетельство о месте, где стоит монастырь, относится к 1435 году, причем упомянута не обитель, а Ипатский мыс. Не исключено, что в то время там стояла только церковь, посвященная апостолу Филиппу и святителю Ипатию Гангрскому.
- ⁵⁴ На это обратила внимание В.Г. Брюсова (*Брюсова В.Г.* Ипатьевский монастырь. С. 14).
- ⁵⁵ Паписев монастырь в Галиче основан новгородцами, см. об этом ниже.
- ⁵⁶ Это предположение было высказано в начале XX века Н.В. Покровским и А.И. Некрасовым (*Покровский Н.В.* Памятники церковной старины в Костроме // Вестник археологии и истории. Вып. 19. СПб., 1909; *Некрасов А.И.* Костромской край в истории древнерусского искусства. Кострома, 1927). Изучение и публикации В.Г. Брюсовой архивных материалов (Переписные и вкладные книги Ипатьевского монастыря, синодики) выявили несостоятельность этой версии. Тем не менее она поддержана И.М. Разумовской (*Разумовская И.М.* Кострома. А., 1990. С. 12).
- ⁵⁷ Подлинный документ сгорел при пожаре в ГАКО в 1982 году. Выписки приведены у В.Г. Брюсовой (*Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 315) и Е.В. Кудряшовой (*Кудряшова Е.В.* Архитектурные памятники Ипатьевского монастыря XVI-XVII веков // Костромской историко-архитектурный музей-заповедник.: Краеведческие записки. Вып. 1. Ярославль, 1973. С. 66-67).
- ⁵⁸ Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии XV-XVII веков. М., 1912. С. 58.
- ⁵⁹ Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2003. С. 207-208.
- ⁶⁰ Казакевич Т.Е. Храмовая икона «Рождество Богородицы» из собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. VI. М., 2002. С. 223-234.
- ⁶¹ Имя Любима Агеева перестает встречаться в документах с 1643 года. С этого времени артель костромских стенописцев возглавил Василий Ильин Запковский (Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2003. С. 227-228).
- ⁶² Росписи галерей принято относить ко времени окончания строительства храма (1650) и началом мора (1654), этой датировке не противоречит их стиль и иконография. Росписи Трехвятельского придела в литературе принято датировать 1670-1672 годами, но документальных оснований для такой поздней датировки нет, тем более что по стилю они совпадают с росписями галерей. Очевидно, по замыслу заказчика храм предполагалось расписать сразу весь, но поскольку первым был освещен придел (1650), то работы начались с него и галерей. Остатки живописи того же времени в сводах глав и барабанах четверика свидетельствуют о том, что работы в основном храме сразу после их начала были прерваны мором (Памятники архитектуры Костромской области: Каталог. Вып. I. Ч. 1. Кострома, 1996. С. 144-145).
- ⁶³ В Троицком соборе также были начаты работы по росписи четверика: в куполе, барабане и трибуне

центральной главы под записью Гурия Никитина сохранилась первоначальная живопись 1650-х годов, которая просматривалась в местах осыпей красочного слоя 1684 года во время реставрации росписей. Росписи Гурия Никитина на этих участках выполнены по старой графье.

- ⁷¹ В Словаре русских иконописцев (Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003) братом дьякона Петра Иванова ошибочно назван Григорий Попов, дошедший к нему племянником, а Иван не упомянут вовсе. Иван Иванов Попов, брат дьякона Петра, вместе с отцом Иваном принимал участие в росписях Ярославского храма Николая Надгробия, имена обоих указаны в тексте летописи. Братья умерли в мор 1654 года.
- ⁷² Например, Иван Аверкиев Дунаев, Дмитрий Афанасьев, Семен Канатчиков, Герасим Герасимов Макаров, Иван Андреев и другие.
- ⁷³ Кошачко Н.И. Иконостас собора Спасо-Евфимиева монастыря в контексте художественной жизни Москвы в третьей четверти XVII века // Суздальский Спасо-Евфимиев монастырь в истории и культуре России (к 650-летию основания монастыря): Материалы научно-практической конференции. Владимир, 2003. С. 72-81.
- ⁷⁴ КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь». КМЗ КОК 838. Из письма Василия Игнатьева отцу следует, что трое иконопиков князя Одоевского, зная, что за эту работу им не положена отдельная плата, старались выработать письмом икон для продажи в иконом ряду в Москве, и основной объем пришлось выработать Василию. В письме Одоевского казначею монастыря старцу Игнатию, своему духовнику, князь выразил готовность доплатить его сыну за большой объем работ, там же указывается, что иконопик Одоевского был помощником у Василия Игнатьева.
- ⁷⁵ Алдеев А.Г. Галичская земля в XII-XV веках (по житию преподобного Паисия Галичского); Автореф. дис. уч. степ. к.и.н. М., 2001. С. 21.
- ⁷⁶ Так, в 1340 году новгородец Обакун основал церковь Николая на реке Кешме близ Галича, где при поддержке его внука, новгородского боярина Ивана Овины, в конце XIV века был устроен Паисиев монастырь (Григоров А.И. Бояре Овины и обитель преподобного Паисия Галичского. Образ «Богоматерь Овиновская» // VIII Филевские чтения: Тезисы конференции, 16 – 19 декабря 2003 г. М., 2003. С. 35).
- ⁷⁷ Там же. Икона была вложена в Никольскую церковь Иваном Овиным в 1398 году.
- ⁷⁸ Некрасов А.И. Древности Галича Костромского. Изд. Галичского отделения Костромского научного общества по изучению местного края, 1926. С. 3.
- ⁷⁹ Известна жалованная грамота Василия III Васильевскому монастырю на вотчины в Галичском уезде (Антонов А.В. Акты галичских монастырей // Русский дипломатарий. Вып. 1. М., 1997. С. 161).
- ⁸⁰ Воспр.: Русская деревянная скульптура. М., 1994. С. 226. Ил. 166.
- ⁸¹ Бытовавшее среди угро-финских народов представление о Шуре (Чуре) – душе дерева – диктовало бережное отношение к деревянной заготовке, которое сохранилось и в христианской пластике севера и северо-востока Руси. Брусок, из которого вырезался тело, лишь слегка скруглялся. Руки, выполненные из другой заготовки, не расчленяли его, а добавлялись. Пластика лица тоже строилась по принципу минимальной расчлененности. Чтобы добиться нужной выразительности, надо было иметь исключительное чутье формы и понимание возможностей дерева как материала.
- ⁸² Кистерев С.Н. Сотная на посад Галича 1578 года // Русский дипломатарий. Вып. 4. М., 1998. С. 174.
- ⁸³ Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. II. М., 1910. С. 376-381.
- ⁸⁴ Его брат Сергей Савин был настоятелем кафедрального Успенского собора в Костроме (Титов А. Ураздненные монастыри Костромской епархии. М., 1909. С. 52).
- ⁸⁵ Громадный комплекс икон из церкви Григория Неокесарийского практически не изучен из-за того, что большая их часть еще не реставрирована.
- ⁸⁶ Основной корпус документальных сведений о мастере см.: Забелин И.Е. Материалы для истории русской иконописи. М., 1850. С. 23, 33, 53, 63, 66-67, 70, 88, 93, 94, 96, 99, 101, 115-116, 128, его же. Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городских мастеров XVII ст. // Русский художественный архив. Вып. 2. 1894. С. 108-111, 114, 122, 124, 126; Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. I. М., 1913. С. 29, 31, 82, 84, 86, 88, 117, 203, 204, 206, 232, 300; Т. II. М., 1910. С. 136-137; Т. III. М., 1913. С. 161, 169, 171, 176-177, 241, 287, 334, 353; 410, 423, 425, 449-452, 468-471, 493, 499. См. также: Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 323-329.
- ⁸⁷ Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982.
- ⁸⁸ Наиболее ярко этот взгляд выражен в работах В.Г. Брюсовой. Так, она пишет: «Облада высокой степенью независимости и высоким уровнем самосознания как художник и представитель своего сословия, Гурий Никитин умел избежать золотой клетки, хотя зачисление в жалованные иконописцы и сулило ему, возможно, честь получения дворянского титула» (Брюсова В.Г. Гурий Никитин. С. 231).
- ⁸⁹ «Повесть о начале зачатия и оставлении первая деревянная церкве святого Николаа чудотворца, что на пенне, како и кем добродотных жителей и в которыя лета нача создидатися, и о явлении и написании и перенесении честного образа пресвятыя Богородицы, Одититрия нарицаемая, Феодоровская и о создании, устроении и украшении вторяя каменная церкве во имя Ея пресвятыя Богородицы Феодоровския, и потом о чудесах Ея, бываемых от того образа пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии, кутно же и летопись сея церкви». Ярославль, 1873. С. 9.
- ⁹⁰ Брюсова В.Г. Гурий Никитин. С. 256-257.
- ⁹¹ Калишевич З.Е. Художественная мастерская Посольского приказа в XVII в. и роль золотописцев в ее создании и деятельности // Русское государство в XVII веке. М., 1961. С. 402.

- ⁹⁰ Эта позиция отчетливо выражена Иосифом Владимировым в его «Послании» Симону Ушакову, когда он с одобрением отзываясь о вологодском архиепископе Маркеле, который «добрых мастеров иконы тех святительского благословенною печатью и лета назнаменати, и мастеры кленот или иныя подлинсовать, и церкви святой принимать велит» (Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 44).
- ⁹¹ *Лукомские В.К. и Г.К.* Кострома: Исторический очерк и описание памятников художественной старины. СПб., 1913. С. 264.
- ⁹² Погибли в пожаре 1982 года, известны по черно-белым фотографиям.
- ⁹³ ГИМЭ «Московский Кремль», инв. МР-5056. На обороте гравированная надпись: *акта [1794] июня и [30] д(е)ня, сострана сеі прес(ва)тѣннй кр(е)ст косяку и(с)яно на кестражк из храм чюдотворца николая даже чюдотворнича дѣра при пресвитере шпатнй геврине не поданиемъ зюграфу гурія Никитина и иехъ причющихъ людемъ керблющихъ коспасение д(у)нгъ, свюхъ, аминь.*
- ⁹⁴ *Словарь русских иконописцев XI-XVII веков /* Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 668-676.
- ⁹⁵ Например, «Троица Ветхозаветная» 1690 года из церкви Петра и Павла в Устюжне Железнопольской (местонахождение неизвестно. Воспр.: *Рыбаков А.А.* Вологодская икона. М., 1995. Кат. № 223), «Рождество Христово» 1690 года из надвратной Покровской церкви Новодевичьего монастыря (Филиал ГИМ «Новодевичий монастырь», инв. 103803 НДМ 6452/1621. Воспр.: *Krikhaar D.* Schittering van de Isagen. *Runst uit het Novodevicij-klooster.* Utrecht, 2002. P. 58).
- ⁹⁶ *Корнеева-Комашко Н.И.* Изюграф Оружейной палаты Василий Уланов // Новодевичий монастырь в русской культуре: Труды Государственного Исторического музея. Вып. 99. М., 1998. С. 206-215.
- ⁹⁷ *Бросова В.Г.* Ипатьевский монастырь. М., 1982. С. 73; Памятники архитектуры Костромской области: Каталог. Вып. 1. Ч. 3. Кострома, 1998. С. 44.
- ⁹⁸ *Словарь русских иконописцев XI-XVII веков /* Ред.-сост. И.А.Кочетков М., 2003. С. 51-52.
- ⁹⁹ Там же. С. 129-130.
- ¹⁰⁰ Иконостасы 1756-1758 годов // *Каткова С.С.* Века и судьбы: Сб. ст. Кострома, 2001. С. 108-135.
- ¹⁰¹ В частности, на росписи Архангельского собора в Москве в 1660 году было вызвано чтение иконостаса-кинешемца (*Забелин И.Е.* Материалы для истории русской иконописи // *Временник для морского общества истории и древностей российских.* Кн. 7. М., 1850. С. 28).
- ¹⁰² См. подробнее: *Комашко Н.И.* О судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной палаты в Новое время // *Русское церковное искусство Нового времени:* Сб. ст. М., 2004. С. 55-72.
- ¹⁰³ *Словарь русских иконописцев XI-XVII веков /* Ред.-сост. И.А.Кочетков М., 2003. С. 368.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 623.
- ¹⁰⁵ Известия ИАК. Вып. 31. СПб., 1909. С. 126. Ныне поселок Сусанино Костромской области. Иконостас не сохранился.
- ¹⁰⁶ Известен как автор иконы «Свв. Федор, Давид и Константин Ярославские» 1797 года из церкви Афанасия Александрийского села Чирково (Усть-Кубенский район Вологодской области). Воспр.: *Isona Russa.* *Цлонja, maig – јуну 1994.* Num. 67.
- ¹⁰⁷ *Комашко Н.И.* О судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной палаты в Новое время // *Русское церковное искусство Нового времени:* Сб. ст. М., 2004. С. 55-72.
- ¹⁰⁸ Помимо реставрированных росписей в Никольском и Владимирском храмах ярославцам принадлежат нераскрытые стенописи в Казанском соборе, Ильинской и Благовещенской церквях.
- ¹⁰⁹ Принятое с середины XVII века размещение праздничного ряда под деисусным игнорировалось в сельских храмах вплоть до второй половины XVIII столетия.
- ¹¹⁰ *Бросова В.Г.* Русская живопись 17 века. М., 1984. Ил. 42. *Ее же.* Ипатьевский монастырь. М., 1982. С. 55.
- ¹¹¹ Материалы для истории Костромской епархии. Вып. 1. Кострома, 1885. С. 333.
- ¹¹² *Забело С.* Костромская экспедиция // *Архитектурное наследство.* Вып. 5. М., 1955. С. 21.
- ¹¹³ В настоящее время иконостас Никольской церкви села Верховья установлен в Никольской церкви в Нерехте (Нерехтский филиал КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь»). Церковь в Верховье была обычным сельским приходским храмом. Документов, где указано имя его заказчика, не сохранилось. По-видимому, храм строился и украшался на средства нескольких окрестных помещиков, которые являлись прихожанами храма.
- ¹¹⁴ Церкви Костромской епархии. СПб., 1909. С.190; *Баженов И.В.* Краткие статистические сведения о приходских церквях Костромской епархии. Кострома, 1911. С. 303.
- ¹¹⁵ *Чернецов А.В.* Золоченые двери XVI века: соборы Московского Кремля и Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме. М., 1992. С. 101-102.
- ¹¹⁶ См. подробнее: *Каткова С.С.* Усадебная церковь Николы-Бережки, и роль заказчика в составлении программ художественного решения иконостасов // *Русская усадьба.* Вып. 1. Москва — Рыбинск, 1994. С. 160-162.
- ¹¹⁷ Брат строителя храма Алексей Кутузов был магистром ложи «Сияющий треугольник».

Иллюстрации





1. Богоматерь Феодоровская.
Лицевая сторона двусторонней иконы
Первая половина – середина XIII века.
Ростово-Суздальские земли (?)
(кат. № 1)

1. Virgin of Theodore.
Front side of Double-sided icon
First half – Middle of the 13th century.
Rostov or Suzdal school (?)
(cat. № 1)



2. Великомученица Параскева.
Оборотная сторона двусторонней иконы
Первая половина – середина XIII века.
Ростово-Суздальские земли (?)
(кат. № 1)

2. St. Parasceve the Great Martyr.
Back side of Double-sided icon
First half – Middle of the 13th century.
Rostov or Suzdal school (?)
(cat. № 1)



3. Святитель Николай Чудотворец, с житием
Первая половина – середина XIV века.
Ростов (?)
(кат. № 2)

3. St. Nicholas the Wonder Worker
with Scenes from His Life
First half – Middle of the 14th century, Rostov (?)
(cat. № 2)



4. Святитель Николай Чудотворец, с житием
Первая четверть XV века.
Ростов
(кат. № 3)

4. St. Nicholas the Wonder Worker
with Scenes from His Life
First half of the 15th century. Rostov
(cat. № 3)



5. Чудо Георгия о змие
Последняя треть XV века. Кострома (?)
(кат. № 5)

5. Miracle of St. George
Last third of the 15th century. Kostroma (?)
(cat. № 5)



6. Святитель Василий Великий
Вторая половина XV века. Ростов или Москва
(кат. № 4)

6. St. Basil the Great
Second half of the 15th century. Rostov or Moscow
(cat. № 4)



7. Великомученица
Параскева
Начало XVI века. Галич
(кат. № 6)

7. St. Parasceve the Great
Martyr
Early 16th century. Galich
(cat. № 6)



8. Святитель Николай Чудотворец, с житием
Первая половина XVI века. Ростов
(кат. № 7)

8. St. Nicholas the Wonder Worker
with Scenes from His Life
First half of the 16th century. Rostov
(cat. № 7)



9. Илия Пророк в пустыне
Около 1552 года. Галич (?)
(кат. № 8)

9. Prophet Elijah in Desert
Ca. 1552. Galich (?)
(cat. № 8)



10. Богоматерь Тихвинская
Середина XVI века. Москва
(кат. № 9)

10. Virgin of Tikhvin
Middle of the 16th century. Moscow
(cat. № 9)





11. Троица Ветхозаветная
1562 год, Москва
(кат. № 10)

12. Лик ангела. Фрагмент иконы
«Троица Ветхозаветная»

11. Old Testament Trinity
1562, Moscow
(cat. № 10)

12. Face of Angel, Fragment of Icon
"Old Testament Trinity"



13. Святитель Николай Чудотворец
(Великорецкий)
Середина XVI века. Москва
(кат. № 11)

13. St. Nicholas the Wonder Worker
(Velikoretsky)
Middle of the 16th century. Moscow
(cat. № 11)



14. Спас Вседержитель с предстоящими Богородицею и Святителем Алексием, митрополитом Московским
Середина XVI века. Москва
(кат. № 12)

14. Christ Pantocrator with Virgin and St. Alexios Metropolitan of Moscow
Middle of the 16th century. Moscow
(cat. № 12)



15. Рождество Богородицы. Рождество Христово. (двустворчатый складень) Вторая половина XVI века. Москва (кат. № 13)

16. Иоанн Богослов на Патмосе, с житием и сказанием о гусаре Середина — третья четверть XVI века. Москва (?); (с добавлением 1687 года, Кострома). (кат. № 14)

→



15. Nativity of Virgin. Nativity of Christ. Diptych Second half of the 16th century. Moscow (cat. № 13)

16. John the Theologian on Patmos with Scenes from His Life and Story a of Boy pasturing Geese Middle — Third quarter of the 16th century. Moscow (?); (with additions of 1687, Kostroma). (cat. № 14)

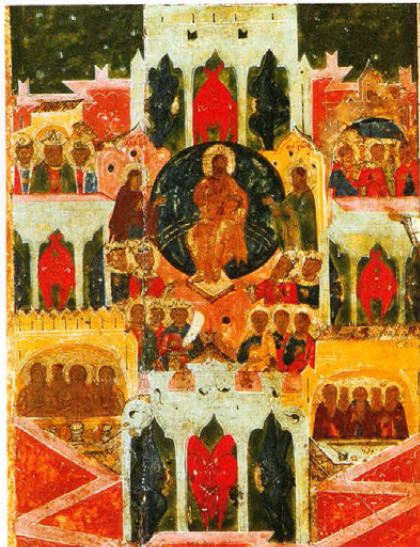
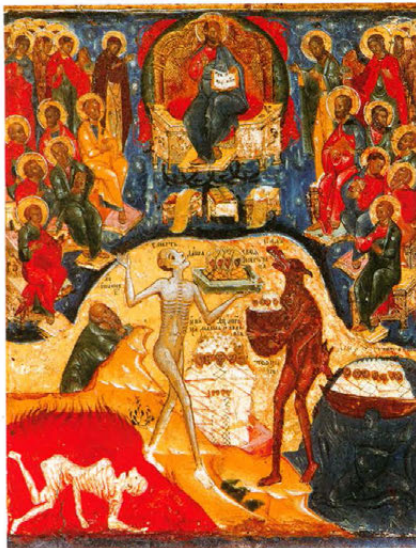
→





17. Иоанн Богослов на Патмосе,
с Апокалипсисом
1559 год, Москва
(кат. № 15)

17. John the Theologian on Patmos
with Apocalypse
1559, Moscow
(cat. № 15)



18. Ангел Эфесской церкви. 3-е клеймо
 19. Всадник на белом коне. 14-е клеймо
 20. Страшный суд. 64-е клеймо
 21. Горний Иерусалим. 65-е клеймо

18. Angel of Ephesus Church. 3rd scene
 19. Rider on the White Horse. 14th scene
 20. Last Day. 64th scene
 21. Celestial Jerusalem. 65th scene





22. Успение Богоматери,
с житием Иоакима, Анны и Богоматери
Третья четверть XVI века (до 1567 года).
Москва
(кат. № 16)

22. Dormition of Virgin with Scenes
from Life of Joachim, Anna and Virgin
Third quarter of the 16th century
(before 1567). Moscow
(cat. № 16)





←
23. Успение
 1567 год. Москва
(кат. № 17)

24. Богоматерь Знамение. Николай
 Чудотворец. (двустворчатый складень)
 Конец XVI века. Москва
(кат. № 37)

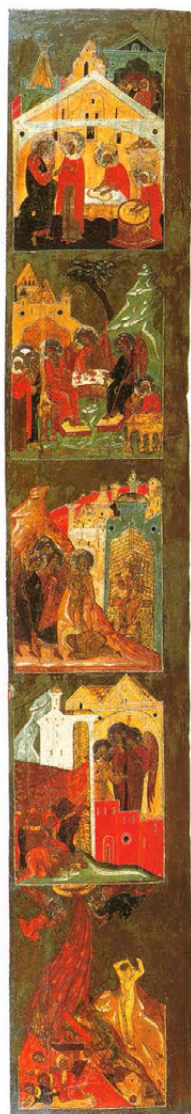
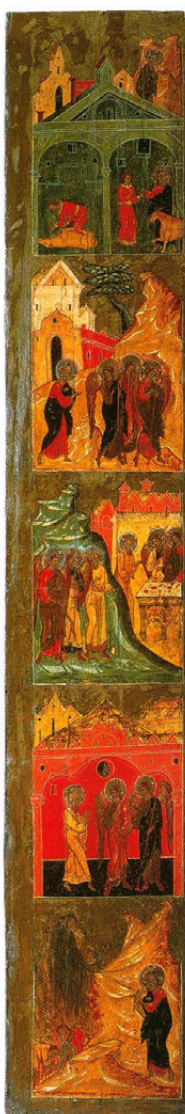
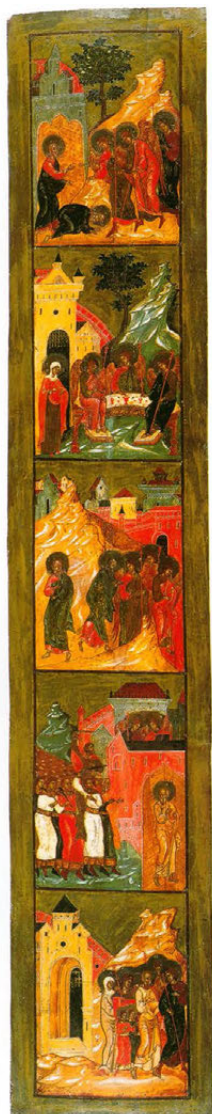
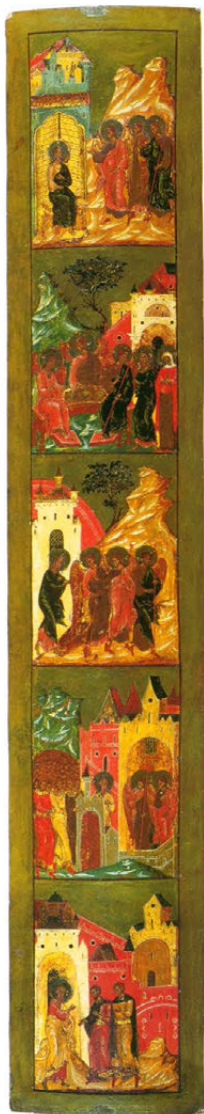
←
23. Dormition of Virgin
 1567. Moscow
(cat. № 17)

24. Virgin of Incarnation (of the Sign).
 St. Nicholas the Wonder Worker. Diptych
 Late 16th century. Moscow
(cat. № 37)



25. Троица Ветхозаветная
1586 год, Москва
(кат. № 18)

25. Old Testament Trinity
1586, Moscow
(cat. № 18)



26. Деяния Троицы. Створы к иконе
«Троица Ветхозаветная»
Около 1600 года (?). Москва
(кат. № 18)

26. Acts of Trinity. Panels of Icon
"Old Testament Trinity"
Ca. 1600 (?). Moscow
(cat. № 18)



27. Троица Ветхозаветная
Конец XVI века (1593 год ?). Москва
(кат. № 19)

27. Old Testament Trinity
End of the 16th century (1593 ?). Moscow
(cat. № 19)



28. Преподобный Сергий Радонежский,
с житием
1586 год, Москва
(кат. № 20)

28. Holy Monk Serge of Radonezh
with Scenes from His Life
1586, Moscow
(cat. № 20)



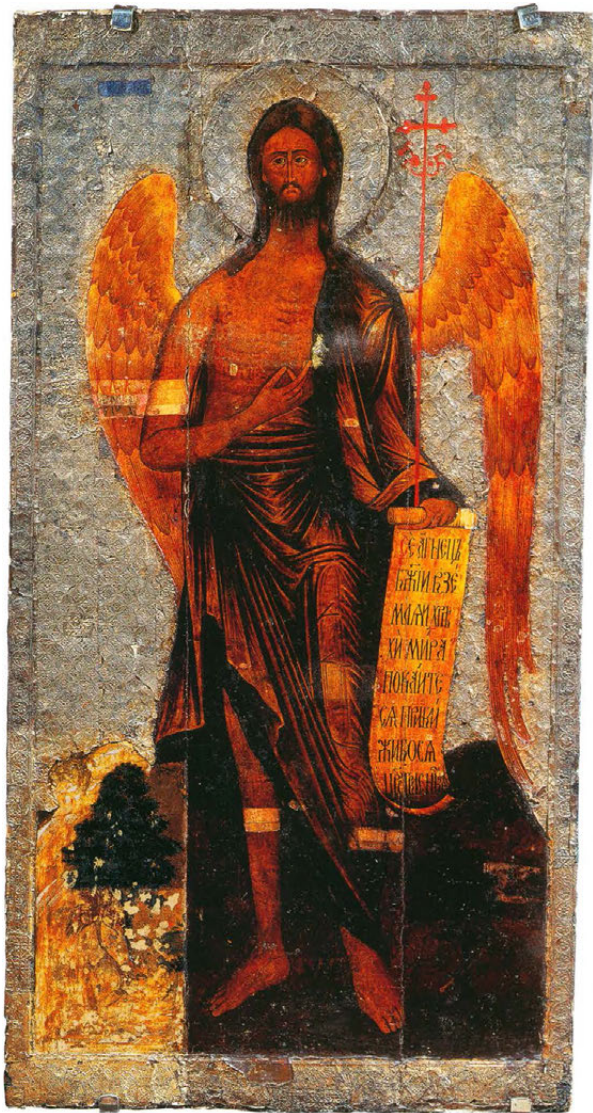
29. Великомученик Димитрий Солунский,
с житием
1586 год, Москва
(кат. № 21)

29. St. Demetrius of Thessalonica
the Great Martyr with Scenes from His Life
1586. Moscow
(cat. № 21)



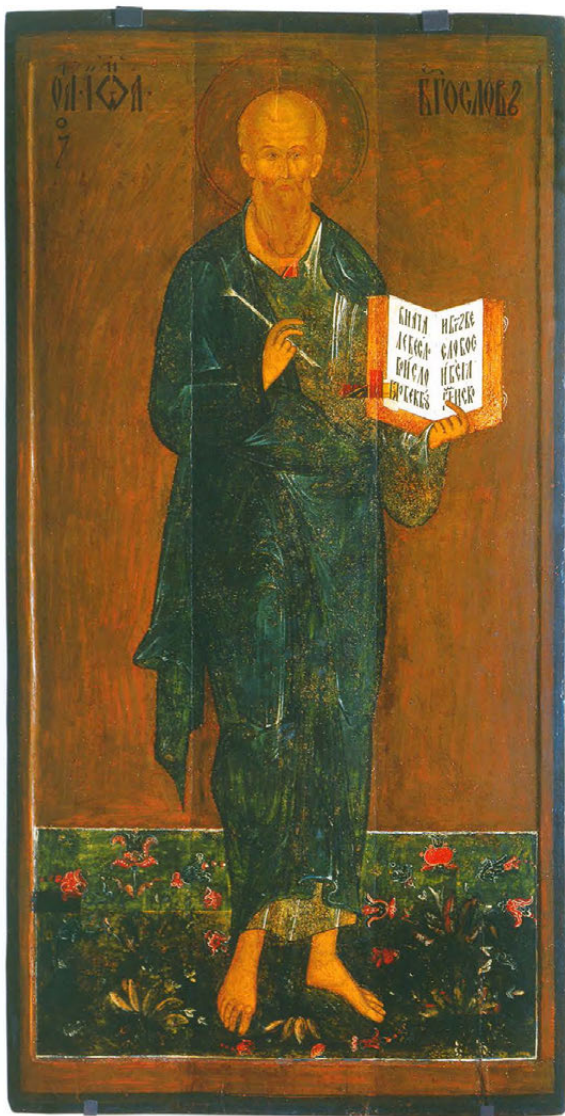
30. Великомученик Никита
Последняя четверть XVI века. Москва
(кат. № 22)

30. St. Nicetas the Great Martyr
Last quarter of the 16th century. Moscow
(cat. № 22)



31. Иоанн Предтеча Ангел пустыни
(в процессе реставрации)
1586 год, Москва
(кат. № 23)

31. John the Baptist as Angel of Desert
(in the course of restoring)
1586. Moscow
(cat. № 23)



32. Иоанн Богослов
Около 1586 года. Москва
(кат. № 24)

32. John the Theologian
Ca. 1586. Moscow
(cat. № 24)



33. Богоматерь Владимирская.
Лицевая сторона двусторонней иконы
Конец XVI века. Москва
(кат. № 25)

33. Virgin of Vladimir.
Front side of Double-sided Icon
Late 16th century. Moscow
(cat. № 25)



34. Свяtitель Иоанн Златоуст, апостол Филип и священномученик Ипатий Гангрский. Обратная сторона двусторонней иконы. Конец XVI века. Москва (кат. № 25)

34. St. John Chrysostom, Apostle Philip and St. Ipatios of Gangre. Back side of Double-sided Icon. Late 16th century. Moscow (cat. № 25)



35. Выносной запрестольный крест, лицевая сторона (в процессе реставрации)
Конец XVI века, запись второй половины XVII века. Москва
(кат. № 26)



35. Processional Altar cross. Front side (in the course of restoring)
Late 16th century, over-painting of second half of the 17th century. Moscow
(cat. № 26)

36. Выносной запрестольный крест, оборотная сторона (в процессе реставрации)
Конец XVI века, запись второй половины XVII века. Москва
(кат. № 26)

36. Processional Altar cross. Back side (in the course of restoring)
Late 16th century, over-painting of second half of the 17th century. Moscow
(cat. № 26)



37. Минея на март
Конец XVI века. Москва
(кат. № 27)

37. Menologion for March
Late 16th century. Moscow
(cat. № 27)



38. Минееа на апрель
Конец XVI века. Москва
(кат. № 27)

38. Menologium for April
Late 16th century. Moscow
(cat. № 27)



39. Миняя на май
Конец XVI века. Москва
(кат. № 27)

39. Menologion for May
Late 16th century. Moscow
(cat. № 27)



40. Минея на июнь
Конец XVI века. Москва
(кат. № 27)

40. Menologian for June
Late 16th century. Moscow
(cat. № 27)



41. Рождество Иоанна Предтечи.
Фрагмент Минеи на июнь
(кат. № 27)

42. Избранные святые.
Фрагмент Минеи на июнь



41. Nativity of John the Baptist.
Fragment of Menologian for June
(cat. № 27)

42. Selected Saints.
Fragment of Menologian for June



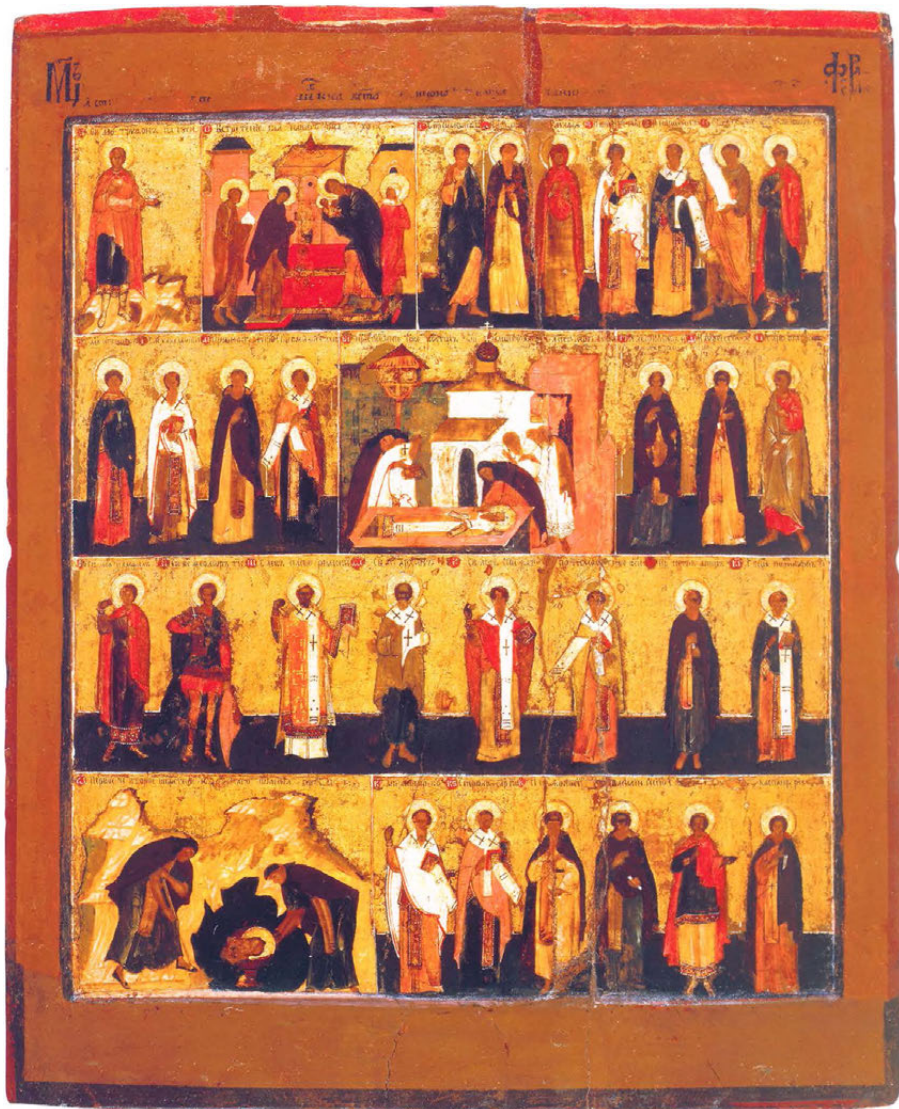
43. Миней на июль
Конец XVI века. Москва
(кат. № 27)

43. Menologion for July
Late 16th century. Moscow
(cat. № 27)



44. Минея на ноябрь
Конец XVI века. Москва
(кат. № 27)

44. Menologion for November
Late 16th century. Moscow
(cat. № 27)



45. Минейя на февраль
Конец XVI века. Москва
(кат. № 27)

45. Menologion for February
Late 16th century, Moscow
(cat. № 27)



46. Первое и второе обретение главы
Иоанна Предтечи.
Фрагмент Минеи на февраль

46. First and Second Discovery of the Head
of St. John the Baptist.
Fragment of Menologion for February



47. Зачатие Богородицы
Конец XVI века. Москва
(кат. № 28)

47. Conception of Virgin
Late 16th century, Moscow
(cat. № 28)



48. Зачатие Богородицы
Конец XVI века. Москва
(кат. № 29)

48. Conception of Virgin
Late 16th century. Moscow
(cat. № 29)



49. Рождество Богородицы
Конец XVI века. Москва
(кат. № 30)

49. Nativity of Virgin
Late 16th century. Moscow
(cat. № 30)



50. Троица Ветхозаветная, с князем Всеволодом и княгиней Ольгой на полях
Конец XVI века. Москва
(кат. № 31)

50. Old Testament Trinity with prince
Vsevolod and princess Olga on margins
Late 16th century. Moscow
(cat. № 31)



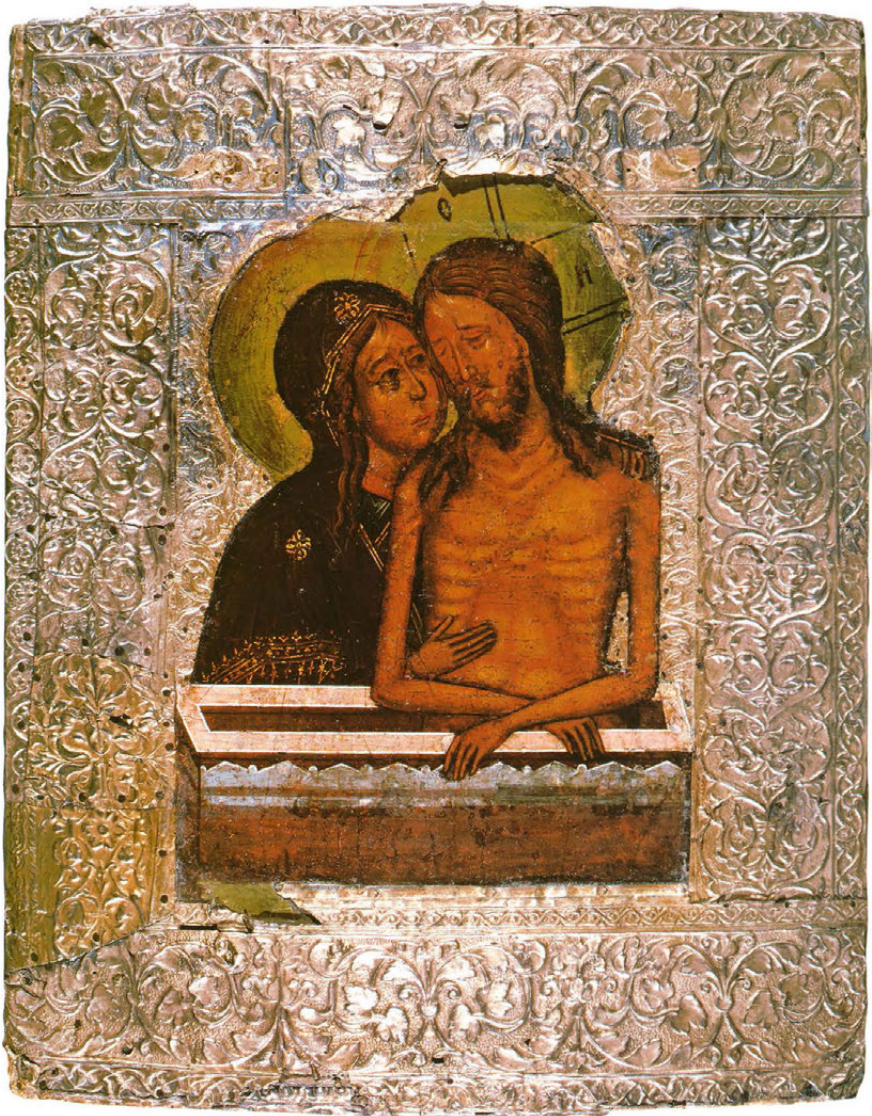
51. Сошествие во ад
Конец XVI века. Москва
(кат. № 32)

51. Descent into Hell
Late 16th century. Moscow
(cat. № 32)



52. Богоматерь Воплощение,
с предстоящими апостолом Филиппом
и священномучеником Ипатием Гангрским
Конец XVI века. Москва
(кат. № 33)

52. Virgin of Incarnation
with Apostle Philip and St. Ipatius of Gangre
Late 16th century. Moscow
(cat. № 33)



53. «Не рыдай Мене Мати»
Конец XVI века. Москва
(кат. № 35)

53. "Mourn Me Not, O Mother..."
Late 16th century. Moscow
(cat. № 35)



54. Евангелист Марк
Конец XVI века. Москва
(кат. № 34)

54. Mark the Evangelist
Late 16th century. Moscow
(cat. № 34)



55. Благоверный князь Александр Невский
Конец XVI века. Москва
(кат. № 36)

55. St. Prince Alexander Nevsky
Late 16th century. Moscow
(cat. № 36)



56. Спас Нерукотворный
Конец XVI века. Москва
(кат. № 38)

56. Holy Face (Mandylion)
Late 16th century. Moscow
(cat. № 38)



57. Мастер Устин (?)
Архангел Михаил
1592 год, Москва
(кат. № 39)

57. Master Ustin (?)
Archangel Michael
1592, Moscow
(cat. № 39)



58. Троица Ветхозаветная, с деяниями
Конец XVI века. Москва
(кат. № 40)

58. Old Testament Trinity with Acts
Late 16th century. Moscow
(cat. № 40)



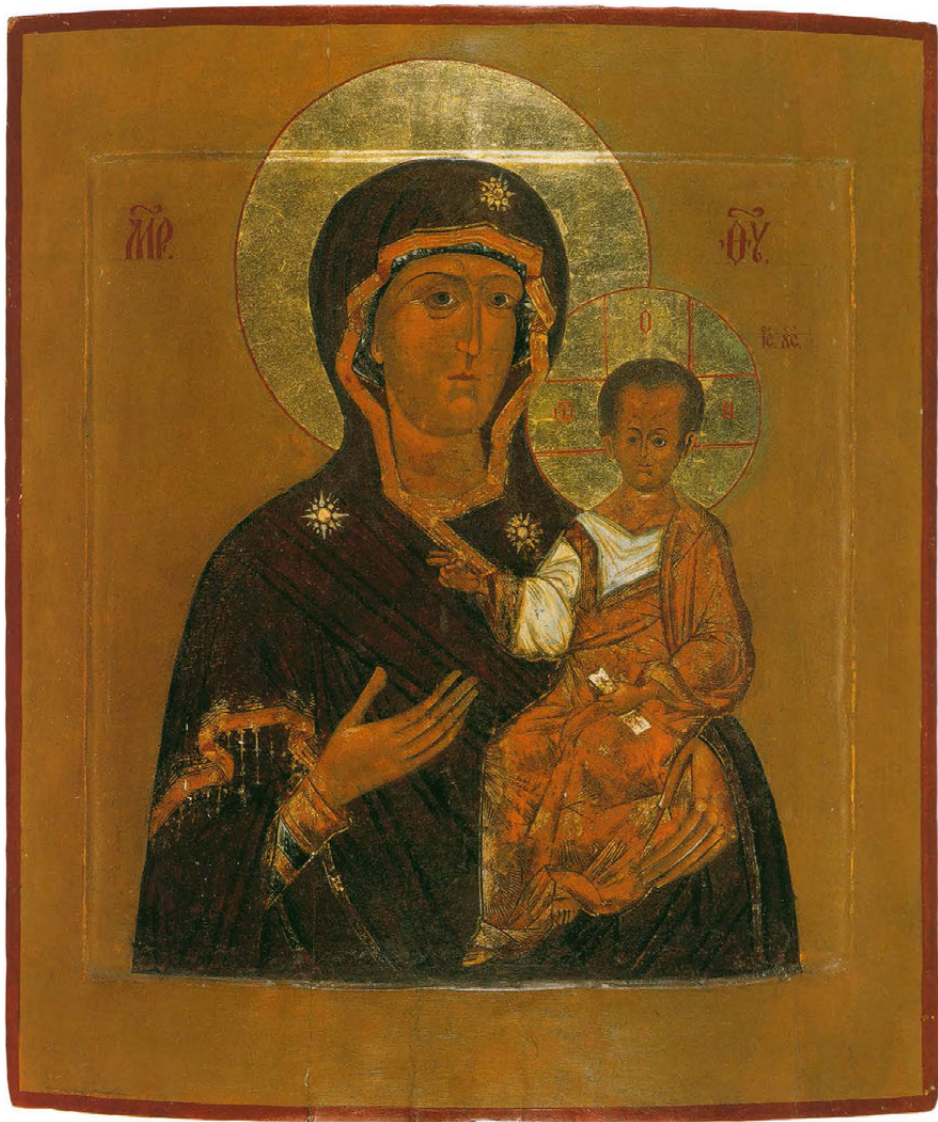
59. Богоматерь Одигитрия (типа Грузинской)
Конец XVI века (с дополнениями XVII века).
Кострома
(кат. № 41)

59. Virgin Hodegetria (type of Virgin of Georgian)
Late 16th century (with over-paintings of the
17th century). Kostroma
(cat. № 41)



60. Святитель Николай Чудотворец
(Бабаевский)
Конец XVI века. Кострома
(кат. № 44)

60. St. Nicholas the Wonder Worker
(Babaevsky)
Late 16th century. Kostroma
(cat. № 44)



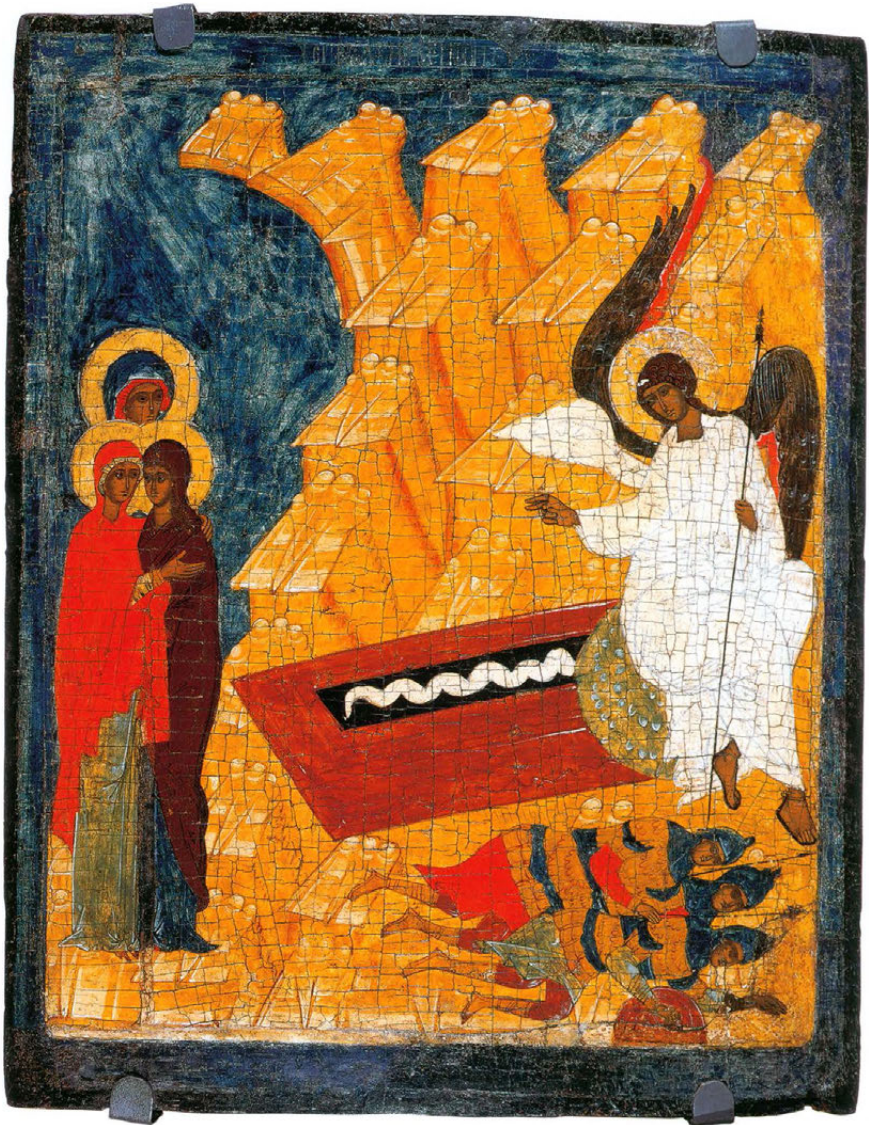
61. Богоматерь Одигитрия
Конец XVI века. Кострома
(кат. № 42)

61. Virgin Hodegetria
Late 16th century. Kostroma
(cat. № 42)



62. Спас Вседержитель
Конец XVI века. Кострома
(кат. № 43)

62. Christ Pantocrator
Late 16th century. Kostroma
(cat. № 43)



63. Жены-мироносицы у гроба Господня
Вторая половина XVI века. Кострома
(кат. № 45)

63. Holy Myrr-Bearers at the Lord's Sepulchre
Second half of the 16th century. Kostroma
(cat. № 45)



64. Сшествие во ад, с 12-ю праздниками
Вторая половина XVI века. Кострома
(кат. № 46)

64. Descent into Hell with Twelfth Feasts
Second half of the 16th century. Kostroma
(cat. № 46)



65. Богоматерь Одигитрия
Конец XVI века. Галич
(кат. № 47)

65. Virgin Hodegetria
Late 16th century. Galich
(cat. № 47)



66. Богоматерь Одигитрия
1599 год. Кострома (?)
(кат. № 48)

66. Virgin Hodegetria
1599. Kostroma (?)
(cat. № 48)





←
67. Святитель Николай Чудотворец
 (Зарайский), с житием
 Последняя треть XVI века. Кострома
 (кат. № 49)

68. Святитель Николай служит литургию.
 8-е клеймо

69. Явление Архангела Михаила
 Святителю Николаю.
 27-е клеймо



←
67. St. Nicholas the Wonder Worker
 (of Zaraisk) with Scenes from His Life
 Last third of the 16th century. Kostroma
 (cat. № 49)

68. St. Nicholas the Wonder Worker serves
 Liturgy. 8th scene

69. Apparition of Archangel Michael
 to St. Nicholas the Wonder Worker.
 27th scene



70. Введение Богородицы во храм
XVI век. Кострома
(кат. № 50)

70. Presentation of Virgin in the Temple
16th century. Kostroma
(cat. № 50)



71. Святые целители Косма и Дамиан,
с праздниками и житием
Вторая половина XVI века. Кострома
(кат. № 51)

71. SS. Cosmas and Damian the Healers with
Feasts and Scenes from Life
Second half of the 16th century. Kostroma
(cat. № 51)



72. Спас Нерукотворный
Конец XVI века. Кострома
(кат. № 53)

72. Holy Face (Mandylion)
Late 16th century. Kostroma
(cat. № 53)



73. Сошествие во ад
Конец XVI – начало XVII века. Кострома
(кат. № 54)

73. Descent into Hell
Late 16th century – Early 17th century. Kostroma
(cat. № 54)



74. Богоматерь Одигитрия
Конец XVI – начало XVII века. Кострома
(кат. № 55)

74. Virgin Hodegetria
Late 16th century – Early 17th century. Kostroma
(cat. № 55)



75. Преподобный Сергий Радонежский
Конец XVI – начало XVII века. Кострома
(кат. № 56)

75. Holy Monk Serge of Radonezh
Late 16th century – Early 17th century. Kostroma
(cat. № 56)



76. Чудо Георгия о змие, с житием
Конец XVI — начало XVII века. Кострома
(кат. № 52)

76. Miracle of St George with Scenes
from His Life
Late 16th century — Early 17th century. Kostroma
(cat. № 52)



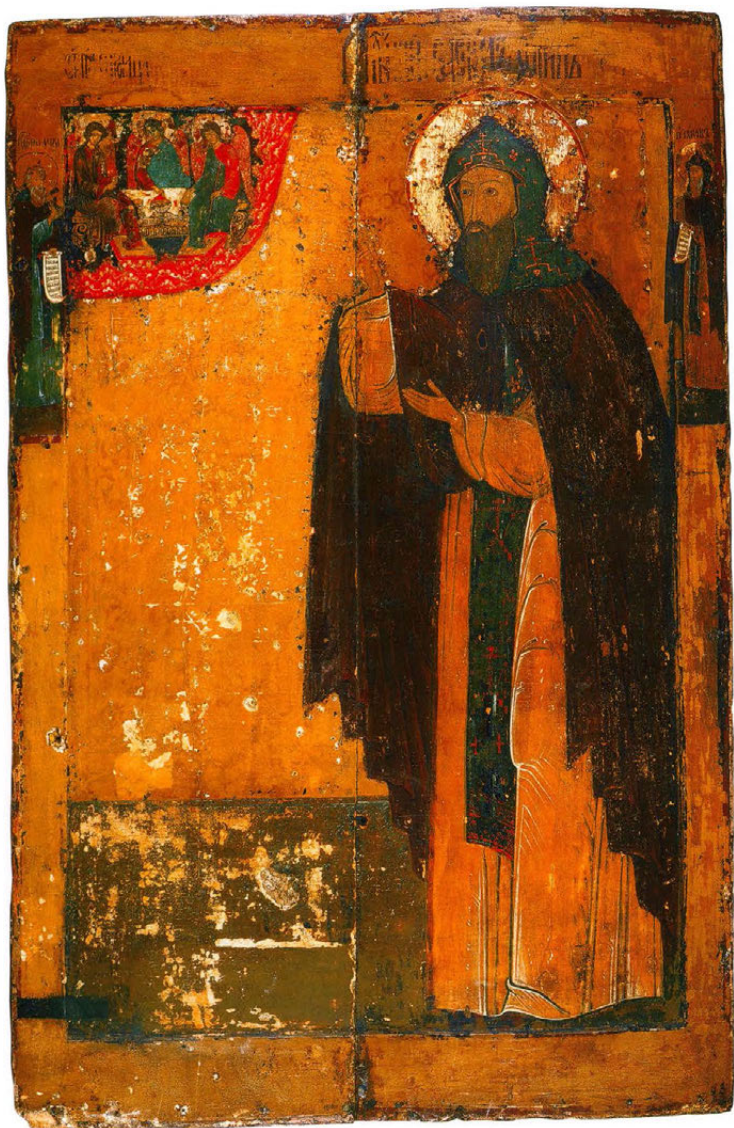
77. Богоматерь Одигитрия
Начало XVII века. Кострома
(кат. № 57)

77. Virgin Hodegetria
Early 17th century. Kostroma
(cat. № 57)



78. Преподобные Макарий Унженский и Иаков Железнодорожский в молении иконе Троицы 1620-е годы. Кострома (кат. № 58)

78. Holy Monks Makary of the Unzha and Iakov Zheleznoborovsky Suppliant to Trinity 1620s. Kostroma (cat. № 58)



79. Преподобный Ефрем Сирин,
с преподобными Макарием Унженским
и Иаковом Железоборовским на полях
1620-е годы. Кострома
(кат. № 59)

79. Holy Monk Ephraim the Syrian with
Holy Monks Makary of the Unzha and Iakov
Zheleznoborovsky on margins
1620s. Kostroma
(cat. № 59)



80. Богоматерь Умиление (в киоте)
Первая треть XVII века. Москва
(кат. № 60)

80. Virgin Eleousa (in icon-case)
First third of the 17th century. Moscow
(cat. № 60)



81. Спас Вседержитель.
Из пятичастного Деисуса
Середина XVII века. Москва
(кат. № 61)

81. Christ Pantocrator.
From Five-parts Deesis
Middle of the 17th century. Moscow
(cat. № 61)



82. Богоматерь.
Из пятичастного Деисуса
Середина XVII века. Москва
(кат. № 61)

82. Virgin.
From Five-parts Deesis
Middle of the 17th century. Moscow
(cat. № 61)



83. Иоанн Предтеча.
Из пятичастного Деисуса
Середина XVII века. Москва
(кат. № 61)

83. John the Baptist.
From Five-parts Deesis
Middle of the 17th century. Moscow
(cat. № 61)



84. Архангел Михаил.
Из пятичастного Деисуса
Середина XVII века. Москва
(кат. № 61)

84. Archangel Michael.
From Five-parts Deesis
Middle of the 17th century. Moscow
(cat. № 61)



85. Архангел Гавриил.
Из пятичастного Деисуса
Середина XVII века. Москва
(кат. № 61)

85. Archangel Gabriel.
From Five-parts Deesis
Middle of the 17th century. Moscow
(cat. № 61)



86. Святитель Филипп, митрополит
Московский, преподобные Зосима
и Савватий Соловецкие
Середина XVII века. Москва
(кат. № 64)

86. St. Philip Metropolitan of Moscow,
Holy Monks Zosima and Savvaty of Solovki
Middle of the 17th century. Moscow
(cat. № 64)



87. Богоматерь Корсунская, с апостолом Петром и пророчицей Анной на полях
Середина XVII века. Москва
(кат. № 63)

87. Virgin of Korsun with Apostle Peter
and Prophetess Anna on margins
Middle of the 17th century. Moscow
(cat. № 63)



88. Богоматерь Казанская. Николай
Чудотворец (двустворчатый складень)
Вторая четверть – середина XVII века.
Москва
(кат. № 62)

89. Спас Вседержитель (оплечный)
Первая половина XVII века. Кострома
(кат. № 65)

→

88. Virgin of Kazan. St. Nicholas the Wonder
Worker. Diptych
Second quarter – Middle of the 17th century.
Moscow
(cat. № 62)

89. Christ Pantocrator
First half of the 17th century. Kostroma
(cat. № 65)

→





90. Спас в Силах
Первая половина XVII века. Кострома
(кат. № 66)

90. Christ in Majesty
First half of the 17th century. Kostroma
(cat. № 66)



91. Архангел Михаил
Первая половина XVII века. Галич
(кат. № 67)

91. Archangel Michael
First half of the 17th century. Galich
(cat. № 67)



92. Усекновение главы Иоанна Предтечи, с образом Богоматери Феодоровской, избранными святыми и житием Иоанна Предтечи Вторая четверть XVII века. Кострома (кат. № 68)

92. Decollation of St. John the Baptist with the Image of Virgin of Theodore, Selected Saints and the scenes from Life of John the Baptist Second quarter of the 17th century, Kostroma (cat. № 68)



93. Святые целители Косма и Дамиан,
с житием
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 69)

93. SS. Cosmas and Damian the Healers
with Scenes of Their Life
Middle of the 17th century, Kostroma
(cat. № 69)



94. Любим Агеев Елепенков (?)
Рождество Богоматери, со сценами ее жития
1642 год. Кострома
(кат. № 70)

94. Lubim Ageev Elepenkov (?)
Nativity of Virgin with Scenes from Her Life
1642. Kostroma
(cat. № 70)



95. Петр Иванов Попов
Положение ризы Господней в Московском
Кремле (в процессе реставрации)
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 71)

95. Piotr Ivanov Popov
Deposition of Lord's Veil in Moscow Kremlin
(in the course of restoring)
Middle of the 17th century. Kostroma
(cat. № 71)





96. Петр Иванов Попов
«Не рыдай Мене Мати», со Спасом
Нерукотворным и историей
Нерукотворного образа
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 72)

97. Фрагмент иконы «Не рыдай Мене
Мати», со Спасом Нерукотворным
и историей Нерукотворного образа

96. Piotr Ivanov Popov
"Mourn Me Not, O Mother..."
with Holy Face and Story on Holy Face
Middle of the 17th century. Kostroma
(cat. № 72)

97. Fragment of Icon "Mourn Me Not,
O Mother..." with Holy Face and Story
on Holy Face



98. Святители Василий Великий,
Григорий Богослов и Иоанн Златоуст
1650 год, Кострома
(кат. № 73)

99. Иконостас придела Трех святителей
церкви Воскресения на Девре
1650 год, Кострома
(кат. № 74)

→

98. SS. Basil the Great, Gregory
Theologian and John Chrysostom
1650. Kostroma
(cat. № 73)

99. Iconostasis of Chapel of Three Hierarchs
in Church of Anastasis on Debra
1650. Kostroma
(cat. № 74)

→





100. Фрагмент пророческого и праздничного рядов иконостаса придела Трех святителей (кат. № 74)

100. Fragment of Prophet and Feast tiers of Iconostasis of Chapel of Three Hierarchs (cat. № 74)



101. Спас в Силах. Из деисусного ряда
иконостаса придела Трех святителей
(кат. № 74)

101. Christ in Majestas. From Deesis tier of
Iconostasis of Chapel of Three Hierarchs
(cat. № 74)



102. Богоматерь. Архангел Михаил.
Апостол Петр. Из деисусного ряда
иконостаса придела Трех святителей
(кат. № 74)

102. Virgin. Archangel Michael. Apostle Peter.
From Deesis tier of Iconostasis of Chapel of
Three Hierarchs
(cat. № 74)



103. Иоанн Предтеча. Архангел Гавриил.
Апостол Павел. Из деисусного ряда
иконостаса придела Трех святителей
(кат. № 74)

103. John the Baptist. Archangel Gabriel.
Apostle Paul. From Deesis tier of Iconostasis
of Chapel of Three Hierarchs
(cat. № 74)





←
104. Иконостас церкви Воскресения
на Девре
1652 год, Кострома
(кат. № 75)

105. Спас в Силах. Из деисусного ряда
иконостаса церкви Воскресения на Девре
(кат. № 75)

←
104. Iconostasis of Church of Anastasis
on Debria
1652. Kostroma
(cat. № 75)

105. Christ Majestas. From Deesis tier of
Iconostasis of Church of Anastasis on Debria
(cat. № 75)



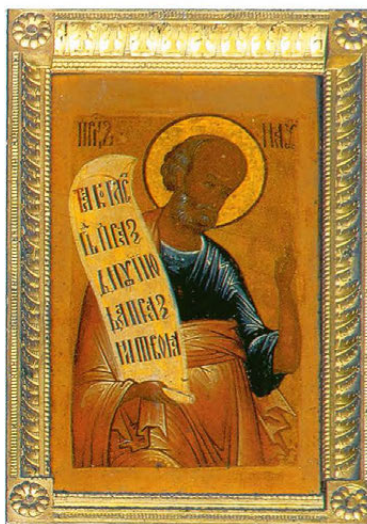
106. Митрополит Петр. Митрополит
Алексий. Из деисусного ряда иконостаса
церкви Воскресения на Девре
(кат. № 75)

106. SS. Peter and Alexis Metropolitanans
of Moscow. From Deesis tier of Iconostasis
of Church of Anastasis on Debria
(cat. № 75)



107. Митрополит Филипп. Митрополит Иона.
Из деисусного ряда иконостаса церкви
Воскресения на Дебре
(кат. № 75)

107. SS. Philip and Jonas, Metropolitans
of Moscow. From Deesis tier of Iconostasis
of Church of Anastasis on Debria
(cat. № 75)



108. Пророк Даниил. Пророк Илия. Из пророческого ряда иконостаса церкви Воскресения на Дебре

109. Пророк Наум. Из пророческого ряда иконостаса церкви Воскресения на Дебре

110. Пророк Иоиль. Из пророческого ряда иконостаса церкви Воскресения на Дебре (все – кат. № 75)

108. Prophet Daniel. Prophet Elijah. From Prophet tier of Iconostasis of Church of Anastasis on Debrja

109. Prophet Nahum. From Prophet tier of Iconostasis of Church of Anastasis on Debrja

110. Prophet Joel. From Prophet tier of Iconostasis of Church of Anastasis on Debrja (all – cat. № 75)



111. Отечество. Из пророческого ряда
иконостаса церкви Воскресения на Девре
(кат. № 75)

111. New Testament Trinity. From Prophet tier
of Iconostasis of Church of Anastasis on Debria
(cat. № 75)



112. Введение во храм. Рождество Богородицы. Из праздничного ряда иконостаса церкви Воскресения на Дебре (кат. № 75)

112. Presentation of Virgin in the Temple. Nativity of Virgin. From Feast tier of Iconostasis of Church of Anastasis on Debria (cat. № 75)



113. Богоявление. Рождество Христово.
Из праздничного ряда иконостаса церкви
Воскресения на Девре
(кат. № 75)

113. Theophany. Nativity of Christ.
From Feast tier of Iconostasis of Church
of Anastasis on Debria
(cat. № 75)



114. Происхождение честных древ. Распятие.
Из праздничного ряда иконостаса церкви
Воскресения на Дебре
(кат. № 75)

115. Фрагмент иконы «Сошествие во ад».
Из праздничного ряда иконостаса церкви
Воскресения на Дебре
(кат. № 75)

→

114. Presentation of Holy Cross. Crucifixion.
From Feast tier of Iconostasis of Church
of Anastasis on Debria
(cat. № 75)

115. Fragment of Icon "Descent into Hell".
From Feast tier of Iconostasis of Church
of Anastasis on Debria
(cat. № 75)

→

· ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТО ·





116. Единородный Сыне
1652 год, Кострома
(кат. № 76)

116. The Only Son
1652, Kostroma
(cat. № 76)



117. Спас Вседержитель
с апостольскими страстями
1652 год, Кострома
(кат. № 77)

117. Christ Pantocrator
with Passion of Apostles
1652. Kostroma
(cat. № 77)



118. Благоразумный
разбойник
1652 год, Кострома
(кат. № 78)

118. Right Robber
1652. Kostroma
(cat. № 78)



119. Спас Великий Архирей
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 79)

119. Christ High Priest
Middle of the 17th century. Kostroma
(cat. № 79)





←
120. Иконостас Троицкого собора
 Ипатьевского монастыря
 1652 и 1757 годы. Кострома
(кат. № 80 и 228)

121. Спас в Силах. Из деисусного ряда
 иконостаса Троицкого собора Ипатьевского
 монастыря
(кат. № 80)

←
120. Iconostasis of Trinity Cathedral
 of Ipatiev Monastery
 1652 and 1757. Kostroma
(cat. № 80 и 228)

121. Christ in Majestas. From Deesis tier
 of Iconostasis of Trinity Cathedral of Ipatiev
 Monastery
(cat. № 80)



122. Архангел Михаил. Богоматерь.
Из деисусного ряда иконостаса Троицкого
собора Ипатьевского монастыря
(кат. № 80)

122. Archangel Michael. Virgin.
From Deesis tier of Iconostasis of Trinity
Cathedral of Ipatius Monastery
(cat. № 80)



123. Иоанн Предтеча. Архангел Гавриил.
Из деисусного ряда иконостаса Троицкого
собора Ипатьевского монастыря
(кат. № 80)

123. John the Baptist. Archangel Gabriel.
From Deesis tier of Iconostasis of Trinity
Cathedral of Ipatiev Monastery
(cat. № 80)



124. Святитель Иоанн Златоуст. Святитель
Василий Великий. Из деисусного ряда
иконостаса Троицкого собора Ипатьевского
монастыря
(кат. № 80)

124. St. John Chrysostom. St. Basil the Great.
From Deesis tier of Iconostasis of Trinity
Cathedral of Ipatiev Monastery
(cat. № 80)



125. Священномученик Ипатий, епископ Гангрский. Святитель Петр, митрополит Московский. Из деисусного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря (кат. № 80)

125. St. Ipatios of Gangre. St. Peter Metropolitan of Moscow. From Deesis tier of Iconostasis of Trinity Cathedral of Ipatiev Monastery (cat. № 80)



126. Праотец Сиф. Праотец Рувим. Праотец Иуда. Праотец Авель. Пророк Сафония. Пророк Исайя. Пророк Илия. Пророк Аарон. Из праотческого и пророческого рядов иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря (кат. № 80)

126. Ancestor Seth. Ancestor Rueben. Ancestor Judas. Ancestor Abel. Prophet Zephaniah. Prophet Isaiah. Prophet Elijah. Prophet Aaron. From Ancestor and Prophetic tiers of Iconostasis of Trinity Cathedral of Ipatios monastery (cat. № 80)



127. Праотец Исаак. Праотец Дан. Праотец Иов. Праотец Мельхиседек. Пророк Елисей. Пророк Захария Серповидец. Пророк Иезекииль. Пророк Иоиль.
Из праотеческого и пророческого рядов иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря
(кат. № 80)

127. Ancestor Isaak. Ancestor Dan. Ancestor Job. Ancestor Melchizedek. Prophet Elisha. Prophet Zachariah. Prophet Ezekiel. Prophet Joel.
From Ancestor and Prophetical tiers of Iconostasis of Trinity Cathedral of Ipatievskiy monastery
(cat. № 80)



128. Собор Богородицы
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 81)

129. Фрагмент иконы «Собор Богородицы»
→

128. Synaxis of Virgin
Middle of the 17th century. Kostroma
(cat. № 81)

129. Fragment of Icon "Synaxis of Virgin"
→



Свѣтъ

Свѣтъ

Свѣтъ
рождѣ
мѣсяцѣ
Родило

Къ молитвенноста



СВЯТЫЙ
МЫСЛОЕ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ



130. «И почи Бог в день седьмой»
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 82)

131. Фрагмент иконы
«И почи Бог в день седьмой»
←

130. "And God rested on the Seventh Day..."
Middle of the 17th century. Kostroma
(cat. № 82)

131. Fragment of Icon "And God rested
on the Seventh Day..."
←



132. Иоанн Злагоуст
Середина — третья четверть XVII века.
Кострома
(кат. № 83)

132. St. John Chrysostom
Middle — Third quarter of the 17th century.
Kostroma
(cat. № 83)



133. Святитель Николай Чудотворец
(Зарайский), с житием
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 84)

133. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Zaraisk) with Scenes from His Life
Middle of the 17th century. Kostroma
(cat. № 84)



134. Рождество Христово
Середина — третья четверть XVII века.
Кострома
(кат. № 85)

134. Nativity of Christ
Middle — Third quarter of the 17th century.
Kostroma
(cat. № 85)



135. Похвала Богоматери с Акафистом
Середина XVII века. Кострома
(кат. № 86)

135. Glorification of Virgin with Akathist Hymn
Middle of the 17th century, Kostroma
(cat. № 86)



136. Единородный Сыне
Третья четверть XVII века. Кострома
(кат. № 87)

136. The Only Son
Third quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 87)



137. Богоматерь Одигитрия
Середина XVII века. Галич
(кат. № 88)

137. Virgin Hodegetria
Middle of the 17th century. Galich
(cat. № 88)



138. Воскресение — Сошествие во ад
Третья четверть XVII века. Галич
(кат. № 89)

138. Anastasis — Descent into Hell
Third quarter of the 17th century. Galich
(cat. № 89)



139. Воскресение — Сошествие во ад
Третья четверть XVII века. Галич
(кат. № 90)

139. Anastasis — Descent into Hell
Third quarter of the 17th century. Galich
(cat. № 90)



140. Воскресение — Сошествие во ад, с иконой Богоматери Казанской, праздниками и избранными святыми Третья четверть XVII века. Галич (кат. № 91)

140. Anastasis — Descent into Hell with Icon of Virgin of Kazan, Feasts and Selected Saints Third quarter of the 17th century. Galich (cat. № 91)



141. Успение
Третья четверть XVII века. Галич
(кат. № 92)

141. Dormition of Virgin
Third quarter of the 17th century. Galich
(cat. № 92)



142. Богоматерь Одигитрия
Вторая половина XVII века. Галич
(кат. № 93)

142. Virgin Hodegetria
Second half of the 17th century. Galich
(cat. № 93)



143. СВЯТИТЕЛЬ Николай Чудотворец
(Зарайский), с житием
Середина – вторая половина XVII века.
Галич
(кат. № 94)

143. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Zaraisk) with Scenes of His Life
Middle – Second half of the 17th century.
Galich
(cat. № 94)



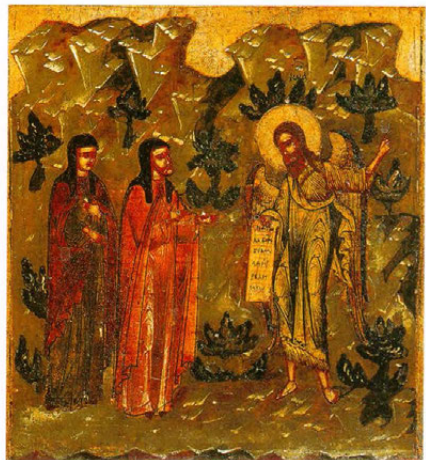
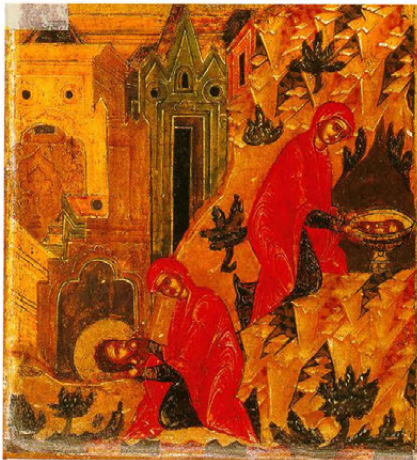
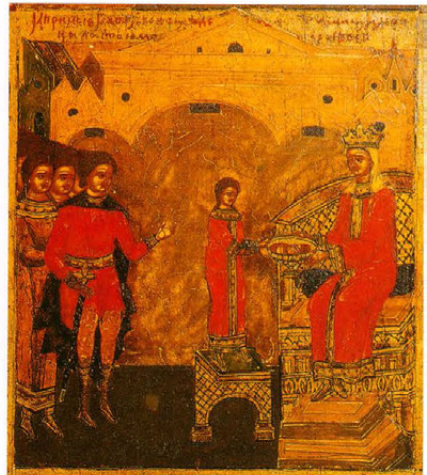
144. Успение
Вторая половина XVII века. Галич
(кат. № 95)

144. Dormition of Virgin
Second half of the 17th century. Galich
(cat. № 95)



145. Иоанн Предтеча Ангел пустыни,
с житием
Последняя треть XVII века. Кострома
(кат. № 97)

145. John the Baptist as Angel of Desert with
Scenes from His Life
Last third of the 17th century. Kostroma
(cat. № 97)



146. Сошествие Иоанна Предтечи во ад.
31-е клеймо

147. Саломея с головой Иоанна Предтечи.
32-е клеймо

148. Благочестивая жена прячет голову
Иоанна Предтечи в горе Елеонской.
34-е клеймо

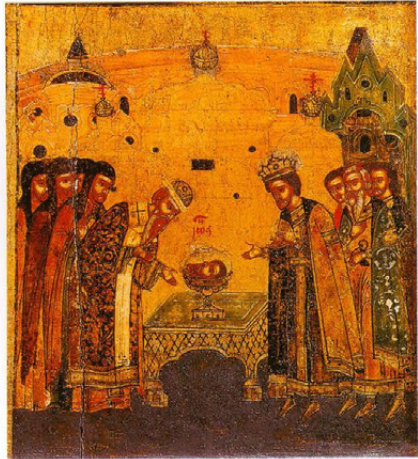
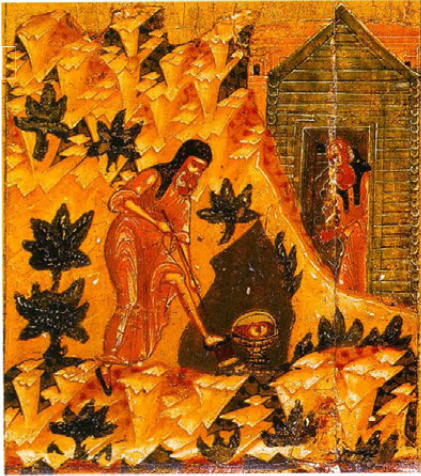
149. Явление Иоанна Предтечи инокам.
35-е клеймо

146. Descent of John the Baptist into Hell.
31th scene

147. Salome with the Head of John the Baptist.
32th scene

148. The Pious Woman hides the Head
of St. John the Baptist in Eleon Mountain.
34th scene

149. Apparition of St. John the Baptist to
Monks. 35th scene



150. Первое обретение главы Иоанна Предтечи. 36-е клеймо

151. Второе обретение главы Иоанна Предтечи. 38-е клеймо

152. Константинопольский патриарх Игнатий и император Михаил посылают посольство в Команы за главой Иоанна Предтечи. 39-е клеймо

153. Третье обретение главы Иоанна Предтечи. 40-е клеймо

150. First Discovery of the Head of John the Baptist. 36th scene

151. Second Discovery of the Head of John the Baptist. 38th scene

152. Patriarch Ignatius and the emperor Michael send an embassy to Comana for finding the head of John the Baptist. 39th scene

153. Third Discovery of the Head of John the Baptist. 40th scene



154. Троица Ветхозаветная
Третья четверть XVII века. Кострома
(кат. № 96)

154. Old Testament Trinity
Third quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 96)



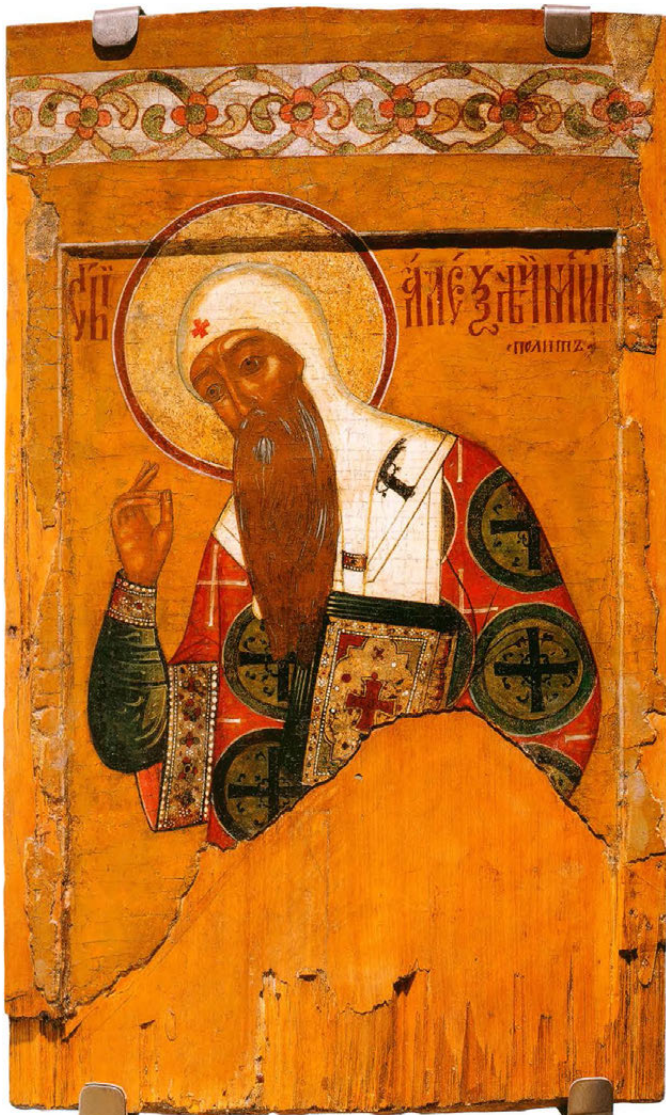
155. Благовещение
Третья четверть XVII века. Кострома
(кат. № 98)

155. Annunciation
Third quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 98)



156. Троица Ветхозаветная, с деяниями
Вторая половина XVII века. Кострома
(кат. № 99)

156. Old Testament Trinity with Acts
Second half of the 17th century. Kostroma
(cat. № 99)



157. Митрополит Алексий
Третья четверть XVII века. Кострома
(кат. № 100)

157. St. Alexios Metropolitan of Moscow
Third quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 100)



158. Рождество Христово.
Из праздничного ряда
Третья четверть XVII века. Кострома
(кат. № 101)

158. Nativity of Christ
Third quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 101)



159. Апостол Филипп и священномученик
Ипатий Гангрский, с житием
1670 год, Кострома
(кат. № 102)

159. Apostle Philip and St. Ipatius of Gangra
with Scenes of Life
1670. Kostroma
(cat. № 102)



160. Створы складня с избранными праздниками: Благовещение, Воскресение, Богоявление, Вознесение, Вход в Иерусалим 1670-е годы. Москва, Оружейная палата (кат. № 103)

160. Panels of Polyptychs with Selected Feasts – Annunciation, Descent into Hell, Theophany, Ascention, Entry into Jerusalem 1670s. Moscow, Kremlin Armoury (cat. № 103)



161. Единородный Сыне
1668-1669 годы. Москва, Оружейная палата
(кат. № 104)

161. The Only Son
1668-1669. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 104)



162. «Отче наш...»
1668-1669 годы. Москва, Оружейная палата
(кат. № 105)

162. "Our Father..."
1668-1669. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 105)



163. Символ Веры
1668-1669 годы. Москва, Оружейная палата
(кат. № 106)

163. Symbol of the Faith (Creed)
1668-1669. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 106)



164. Евангелие от Иоанна
(гл. 1: 43-51; гл. 12: 20-30)
1668-1669 годы. Москва, Оружейная палата
(кат. № 107)

164. Gospel from John
(Chapter 1: 43-51 and 12: 20-30)
1668-1669, Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 107)



165. «Воспойте Господеву песнь нову»
(псалом 95)
1668-1669 годы. Москва, Оружейная палата
(кат. № 108)

165. "Let's Sing a New Song to Lord..."
(Psalm 95)
1668-1669. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 108)



166. Сказание об иконе Богоматери Римской. Сошествие во ад, с клеймами. Житие св. Фотинии. Евангельские сюжеты 1668-1669 годы. Москва, Оружейная палата (кат. № 109)

166. Story on Icon of Virgin of Rome. Descent into Hell with Scenes. Life of Photinia. Gospel Scenes 1668-1669. Moscow, Kremlin Armoury (cat. № 109)



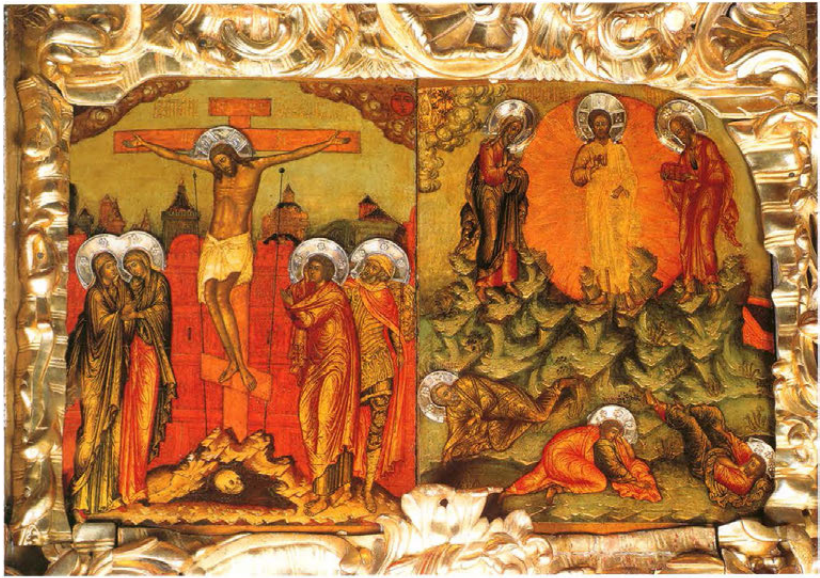
167. Сказание об иконе Богоматери Римской.
Фрагмент иконы

167. Story on Icon of Virgin of Rome.
Fragment of Icon



168. Сретение.
Из праздничного ряда
1676 год. Москва, Оружейная палата
169. Вход в Иерусалим. Богоявление.
Из праздничного ряда
1676 год. Москва, Оружейная палата
→
170. Распятие. Преображение.
Из праздничного ряда
1676 год. Москва, Оружейная палата
→
(все – кат. № 110)

168. Presentation of Christ in the Temple.
From Feast tier
1676. Moscow, Kremlin Armoury
169. Entry into Jerusalem. Theophany.
From Feast tier
1676. Moscow, Kremlin Armoury
→
170. Crucifixion. Transfiguration. From Feast tier
1676. Moscow, Kremlin Armoury
→
(all – cat. № 110)





171. Федор Абросимов Попов
 Деисус с припадающими святейшем
 Николаем Чудотворцем и великомучеником
 Феодором Стратилатом
 1680 год, Москва, Оружейная палата
 (кат. № 111)

172. Василий Осипов (Игнатъев) и другие
 Троица Новозаветная (Сопрестоліе).
 Из праотеческого ряда
 1679-1680 годы. Кострома
 (кат. № 112)

→

171. Feodor Abrosimov Popov
 Deesis with Suppliant St. Nicholas the Wonder
 Worker and St. Theodore Stratelates the Great
 Martyr
 1680, Moscow, Kremlin Armoury
 (cat. № 111)

172. Vasily Osipov (Ignatiev) and others
 New Testament Trinity ("Co-throne").
 From Ancestor tier
 1679-1680, Kostroma
 (cat. № 112)

→





173. Василий Осипов (Игнатъев) и другие
Праотец Иосиф. Из праотеческого ряда
(кат. № 112)



174. Василий Осипов (Игнатъев) и другие
Праотец Ной. Из праотеческого ряда
(кат. № 112)



175. Василий Осипов (Игнатъев) и другие
Праотец Исаак. Из праотеческого ряда
(кат. № 112)

173. Vasily Osipov (Ignatiev) and others
Ancestor Joseph. From Ancestor tier
(cat. № 112)

174. Vasily Osipov (Ignatiev) and others
Ancestor Noah. From Ancestor tier
(cat. № 112)

175. Vasily Osipov (Ignatiev) and others
Ancestor Isaac. From Ancestor tier
(cat. № 112)



176. Василий Осипов (Игнатъев) и другие
Праотец Авель. Из праотеческого ряда
(кат. № 112)

177. Василий Осипов (Игнатъев) и другие
Праотец Левий. Из праотеческого ряда
(кат. № 112)

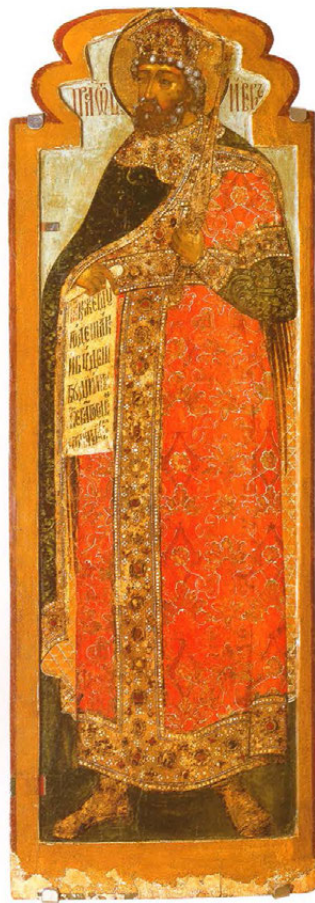
178. Василий Осипов (Игнатъев) и другие
Праотец Иов. Из праотеческого ряда
(кат. № 112)



176. Vasily Osipov (Ignatiev) and others
Ancestor Abel. From Ancestor tier
(cat. № 112)

177. Vasily Osipov (Ignatiev) and others
Ancestor Levy. From Ancestor tier
(cat. № 112)

178. Vasily Osipov (Ignatiev) and others
Ancestor Job. From Ancestor tier
(cat. № 112)





179. Василий Осипов
(Игнатъев) и другие
Праотец Вениамин.
Из праотеческого ряда
(кат. № 112)

179. Vasily Osipov (Ignatiev)
and others
Ancestor Benjamin. From
Ancestor tier
(cat. № 112)

180. Фрагмент иконы
«Праотец Вениамин»
180. Fragment of Icon
"Ancestor Benjamin"







181. Спас в Силах
Последняя четверть XVII века. Кострома
(кат. № 113)

182. Фрагмент иконы «Спас в Силах»

181. Christ in Majesty
Last quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 113)

182. Fragment of Icon "Christ in Majesty"



183. Благовещение
Последняя треть XVII века. Кострома
(кат. № 114)

184. Фрагмент иконы «Благовещение»

183. Annunciation
Last third of the 17th century. Kostroma
(cat. № 114)

184. Fragment of Icon "Annunciation"



ΑΧΥ ΕΠΙ

MP

ΘΘ

В	П	У	Г	О	В	А	С		
Н	П	Е	Л	А	Д	О	В	А	С
Ш	А	М	О	А	Д	Х	В		
А	Т	А	М	О					



185. Иоанн Предтеча Ангел пустыни,
с житием
Последняя четверть XVII века. Кострома
(кат. № 115)

185. John the Baptist as Angel of Desert with
Scenes from His Life
Last quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 115)



186. Богоявление
Последняя четверть XVII века. Кострома
(кат. № 116)

186. Theophany
Last quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 116)



187. Круг Гурия Никитина

Воскресение — Сошествие во ад
 Последняя четверть XVII века. Кострома
 (кат. № 117)

**188. Фрагмент иконы «Воскресение —
 Сошествие во ад»**



187. Circle of Gury Nikitin

Anastasis — Descent into Hell
 Last quarter of the 17th century. Kostroma
 (cat. № 117)

**188. Fragment of Icon "Anastasis —
 Descent into Hell"**







ВАСОС
РЕСНЕ
БЪЗНО
ЗНАКА
СЛАВИ
ГОЛА

ВСАГНА
БИСУ
ИЗНО
СИЛНА
КОЛНО
Е АЗ

ГЛА



←
189. Фрагмент иконы
«Воскресение — Сошествие во ад»

190. Круг Гурья Никитина
Сказание о гусаре: Явление Иоанна Богослова
гусарю у стен монастыря. 17-е клеймо иконы
«Иоанн Богослов на Патмосе, с житием»
Около 1687 года. Кострома
(кат. № 14)

191. Сказание о гусаре: Иоанн Богослов
посылает гусаря к Хинарию. 18-е клеймо



←
189. Fragment of Icon
"Anastasis — Descent into Hell"

190. Circle of Gury Nikitin. Story on a Boy
pasturing Geese. Apparition of John the
Theologian to the Boy near a Monastery.
17th scene of icon "John the Theologian
on Patmos with Scenes from his Life"
Ca. 1687. Kostroma
(cat. № 14)

191. Story on a Boy pasturing Geese. John the
Theologian sends the boy to Hinar. 18th scene



192. Сказание о гусаре: Иоанн Богослов учит гусаря писать свой образ. 19-е клеймо

193. Сказание о гусаре: Хинарь приносит икону, написанную гусарем, царю. 20-е клеймо

192. Story on a Boy, pasturing Geese. John the Theologian teaches the boy to paint the icon. 19th scene

193. Story on a Boy, pasturing Geese. Hinar brings to king an icon painted by the boy. 20th scene



194. Сказание о гусаре: Хинарь и гусарь пишут стенным письмом орлов в царской палате. Испытание мастерства. 21 и 22-е клейма

195. Сказание о гусаре: Поставление иконы св. Иоанна Богослова, написанной гусарем, в церкви. 23-е клеймо

194. Story on a Boy, pasturing Geese. Hinar and the boy paint the eagles on the wall in imperial chamber. The verification of a skill. 21st and 22d scenes

195. Story on a Boy, pasturing Geese. The placing of the icon of John the Theologian painted by the boy in church. 23d scene



196. Круг Гурия Никитина

Иоанн Предтеча Ангел пустыни, с житием
Около 1687 года. Кострома
(кат. № 118)

**197. Сотворение мира. 1-е клеймо иконы
«Символ Веры»**
(кат. № 119)

→

196. Circle of Gury Nikitin

John the Baptist as Angel of Desert
with Scenes from His Life
Ca. 1687. Kostroma
(cat. № 118)

**197. Creation of World. 1st scene of icon
"Symbol of the Faith(Creed)"**
(cat. № 119)

→



Въ саду Едемъ бѣхъ древо живота и древо злагоу
Ци въ садъ Едемъ древо живота и древо злагоу
Божество и др
Крѣкъ вѣн

Грѣхъ

Садъ

Садъ





198. Круг Гурья Никитина
Символ Веры
Последняя четверть XVII века. Кострома
(кат. № 119)

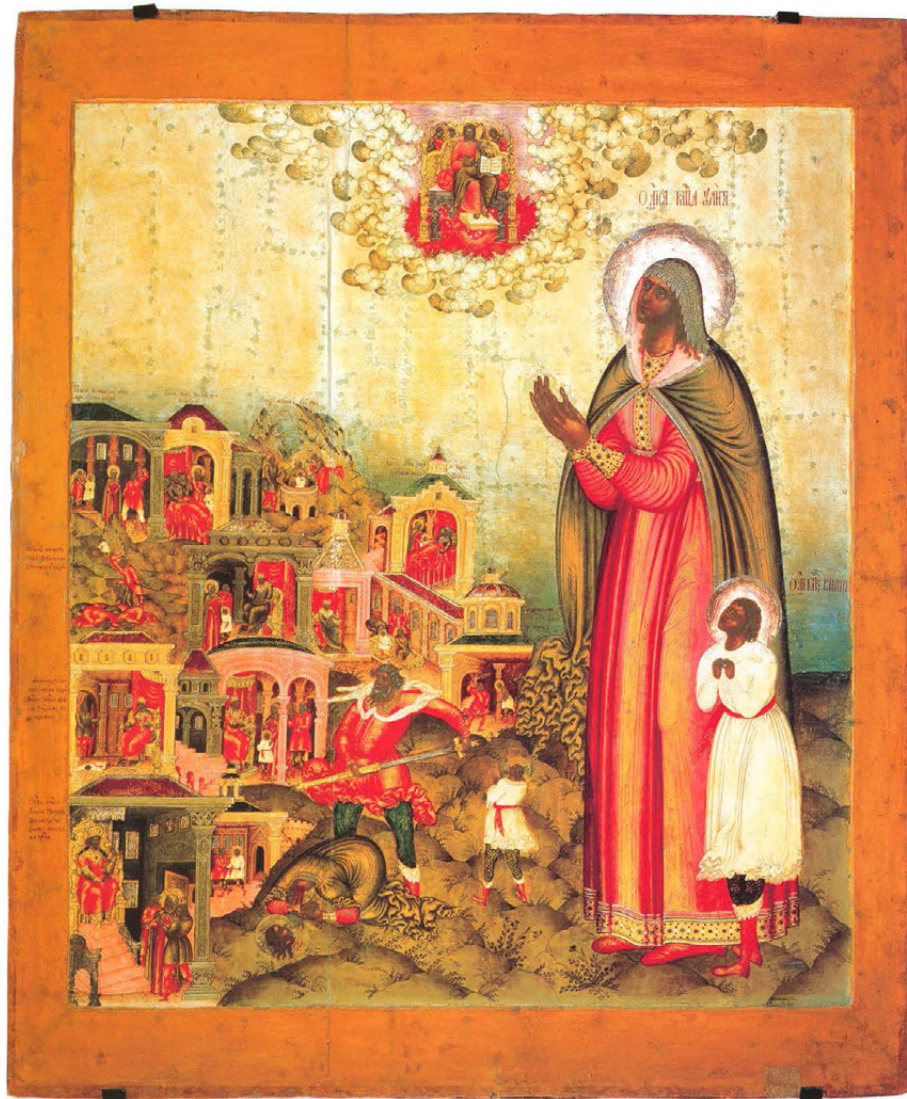
199. Воскрешение мертвых.
11-е клеймо иконы «Символ Веры»

198. Circle of Gury Nikitin
Symbol of the Faith (Creed)
Last quarter of the 17th century. Kostroma
(cat. № 119)

199. Resurrection of Dead Men
11th scene of Icon Symbol of the Faith (Creed)







202. Гурий Никитин Кинешемцев (?)
 Мученики Кирик и Улита, с житием
 Начало 1680-х годов. Кострома
 (кат. № 122)

203. Фрагмент иконы
 «Мученики Кирик и Улита, с житием»

202. Gury Nikitin Kineshemtsev (?)
 Martyrs Julitta and Cerycos
 with Scenes of Their Life
 Beginning of 1680s. Kostroma
 (cat. № 122)

203. Fragment of Icon "Martyrs Julitta and
 Cerycos with Scenes from Their Life"



204. Гурий Никитин Кинешемцев
Спас на престоле
Около 1687 года. Кострома
(кат. № 123)

204. Gury Nikitin Kineshemtsev
Christ Enthroned
Ca. 1687. Kostroma
(cat. № 123)



205. Гурий Никитин Кинешемцев
Троица Ветхозаветная
1690 год, Кострома
(кат. № 128)

205. Gury Nikitin Kineshemtsev
Old Testament Trinity
1690, Kostroma
(cat. № 128)





206. Гурий Никитин Кинешемцев
Спас Великий Архирей
1687 год, Кострома
(кат. № 124)

207. Фрагмент иконы
«Спас Великий Архирей»

206. Gury Nikitin Kineshemtsev
Christ High Priest
1687. Kostroma
(cat. № 124)

207. Fragment of Icon "Christ High Priest"



208. Гурий Никитин Кинешемцев (?)
 Богоматерь Феодоровская, со сказанием
 1680-е годы. Кострома
 (кат. № 125)

209. Фрагмент иконы «Богоматерь
 Феодоровская, со сказанием»

→

208. Gury Nikitin Kineshemtsev (?)
 Virgin of Theodore with Scenes of Story
 1680s. Kostroma
 (cat. № 125)

209. Fragment of Icon "Virgin of Theodore
 with Scenes of Story"

→





210. Гурий Никитин Кинешемцев (?)
Успение
1680-е годы. Кострома
(кат. № 126)

210. Gury Nikitin Kineshemtsev (?)
Dormition of Virgin
1680s. Kostroma
(cat. № 126)



211. Гурий Никитин Кинешемцев (?)
Сошествие во ад
Около 1682 года. Кострома
(кат. № 127)

211. Gury Nikitin Kineshemtsev (?)
Descent into Hell
Ca. 1682. Kostroma
(cat. № 127)





212. Сергей Васильев Рожков
Рождество Христово
1685 год, Москва, Оружейная палата
(кат. № 129)

213. Фрагмент иконы «Рождество Христово»



212. Sergey Vasiliev Rozhkov
Nativity of Christ
1685, Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 129)

213. Fragment of Icon "Nativity of Christ"





214. Круг Гурья Никитина
Фрагмент иконы «Рождество Христово»
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 121)

214. Circle of Gury Nikitin
Fragment of Icon "Nativity of Christ"
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 121)



215. Круг Гурья Никитина
Рождество Богородицы. Из праздничного ряда
1680-е годы. Кострома
(кат. № 130)

215. Circle of Gury Nikitin
Nativity of Virgin. From Feast tier
1680s. Kostroma
(cat. № 130)



216. Круг Гурия Никитина

Рождество Христово. Из праздничного ряда
1680-е годы. Кострома
(кат. № 130)

217. Фрагмент иконы «Рождество Христово»



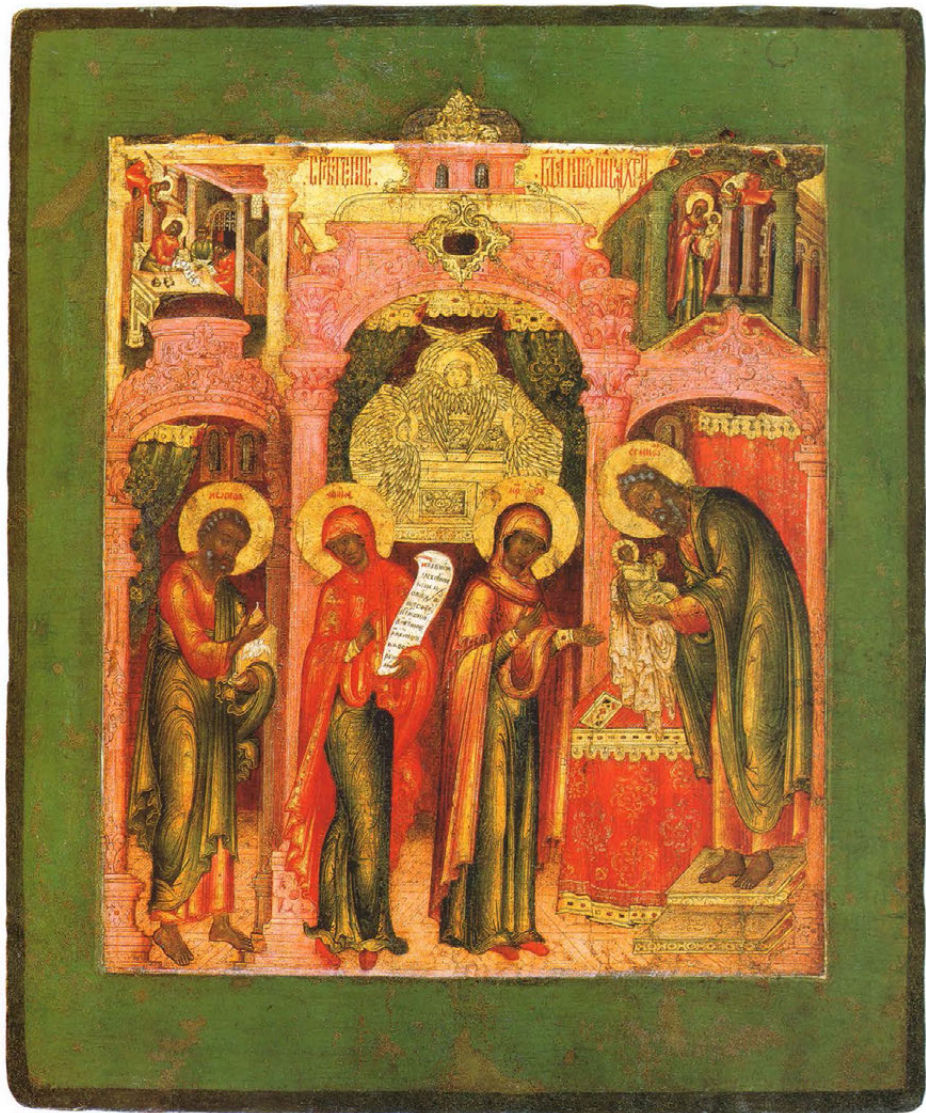
216. Circle of Gury Nikitin

Nativity of Christ. From Feast tier
1680s. Kostroma
(cat. № 130)

217. Fragment of Icon "Nativity of Christ"

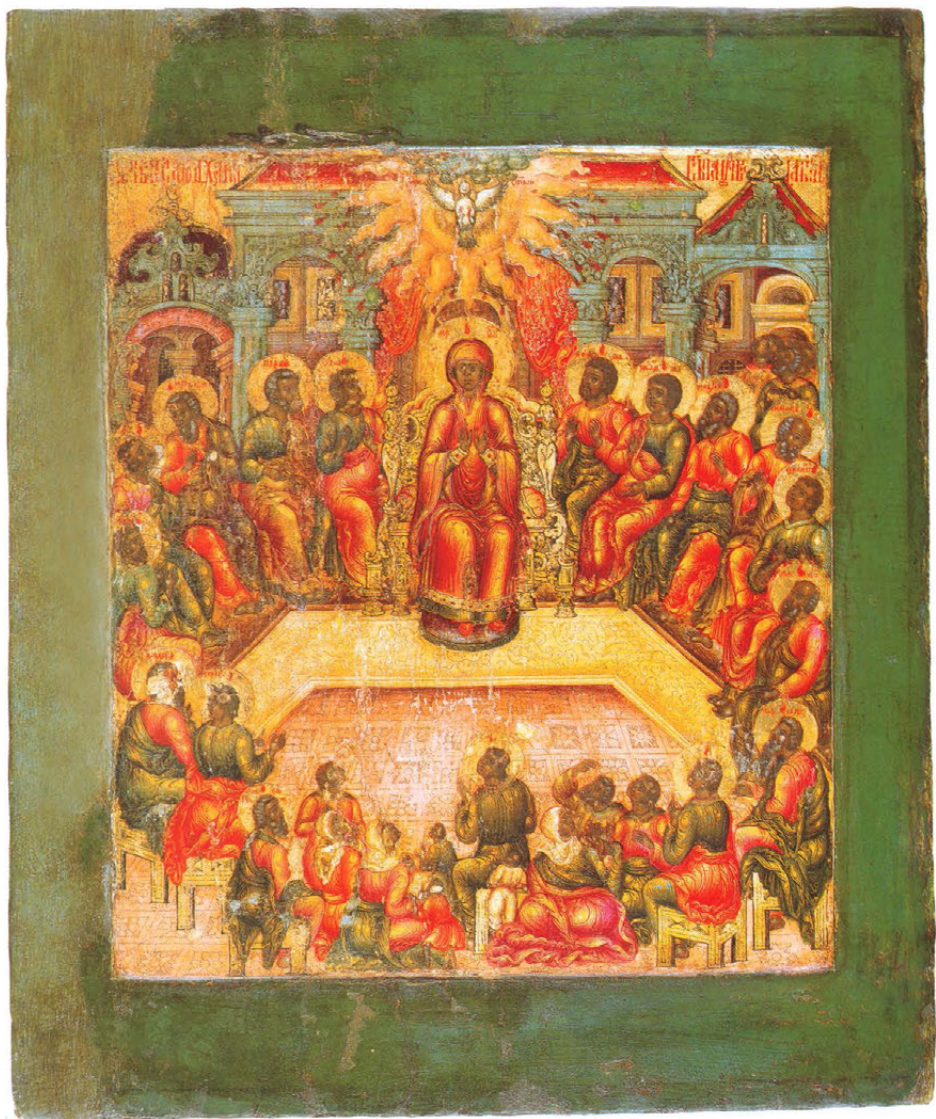






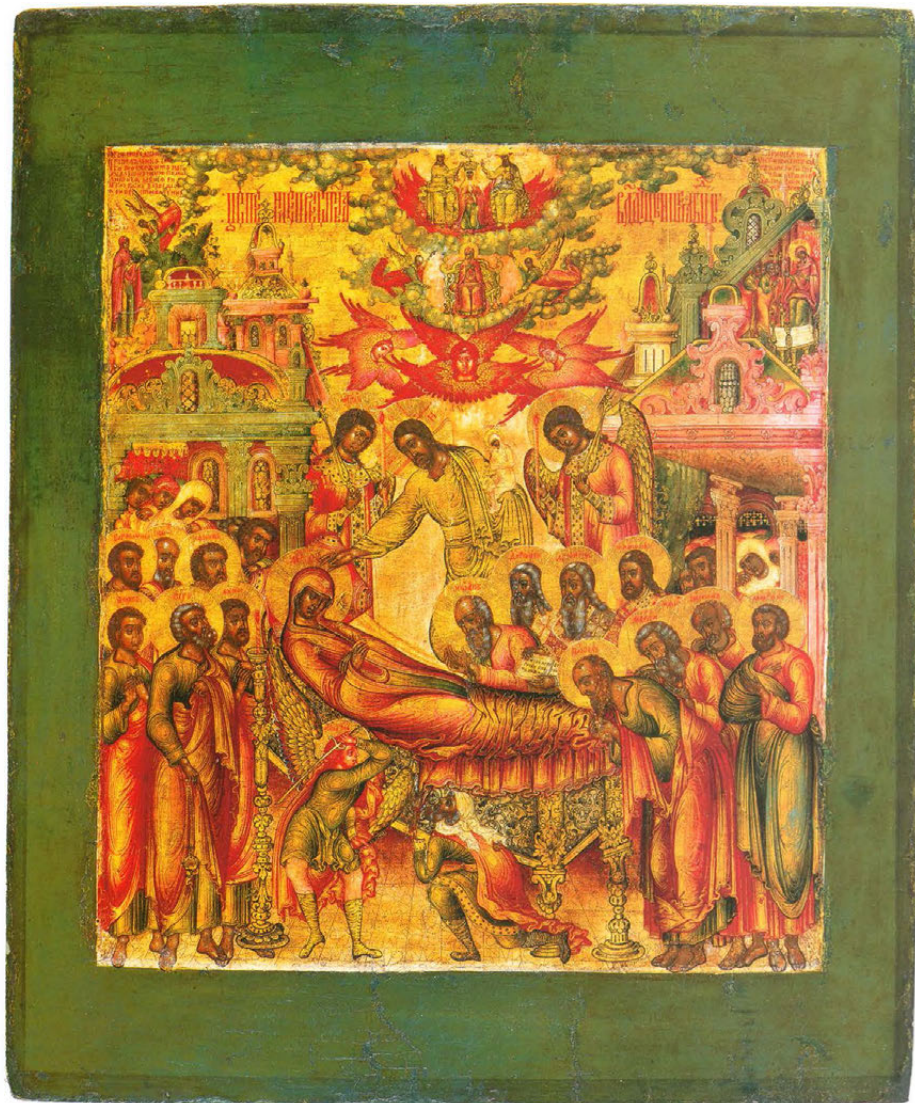
218. Круг Гурия Никитина
Сретение. Из праздничного ряда
1680-е годы. Кострома
(кат. № 130)

218. Circle of Gury Nikitin
Presentation of Christ in the Temple.
From Feast tier
1680s. Kostroma
(cat. № 130)



219. Круг Гурья Никитина
Сошествие Святого Духа.
Из праздничного ряда
1680-е годы. Кострома
(кат. № 130)

219. Circle of Gury Nikitin
Pentecost. From Feast tier
1680s. Kostroma
(cat. № 130)



220. Круг Гурья Никитина
Успение. Из праздничного ряда
1680-е годы. Кострома
(кат. № 130)

220. Circle of Gury Nikitin
Dormition of Virgin. From Feast tier
1680s. Kostroma
(cat. № 130)



221. Круг Гурия Никитина
Воздвижение Креста. Из праздничного ряда
1680-е годы. Кострома
(кат. № 130)

221. Circle of Gury Nikitina
Exaltation of Holy Cross. From Feast tier
1680s. Kostroma
(cat. № 130)



222. Круг Гурья Никитина
 Складень-кузов
 к иконе Богоматери Казанской
 Конец XVII века. Кострома
 (кат. № 131)

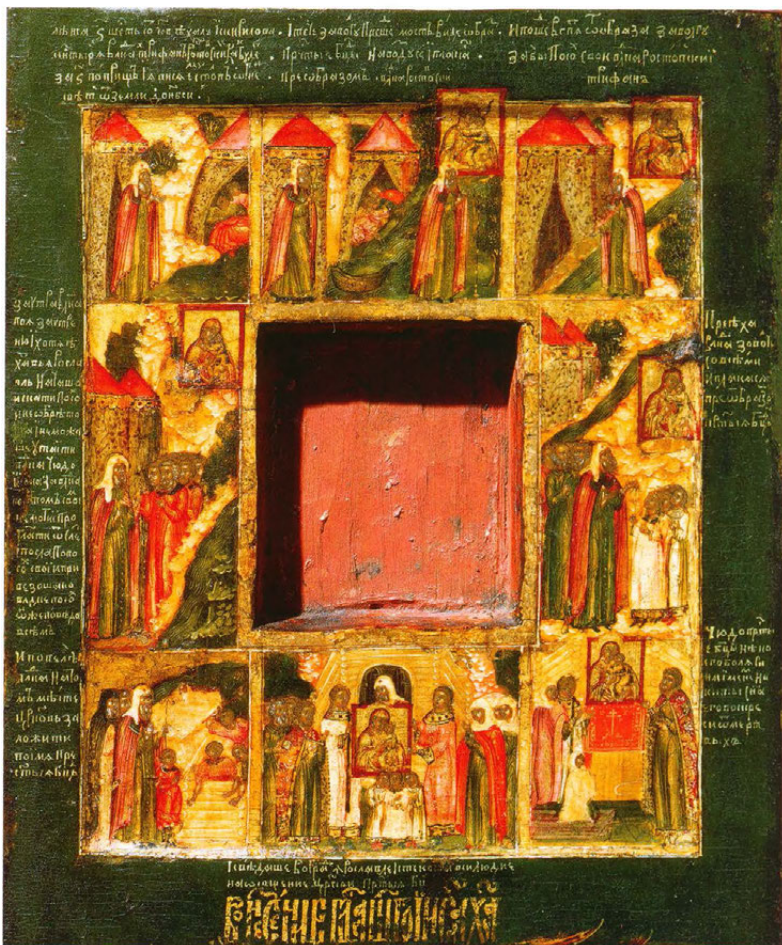
222. Circle of Gury Nikitin
 Triptych-case of Icon of Virgin of Kazan
 Late 17th century. Kostroma
 (cat. № 131)



223. Троица Ветхозаветная.
Фрагмент складня-кузова
224. Вознесение. Фрагмент складня-кузова
225. Успение. Фрагмент складня-кузова

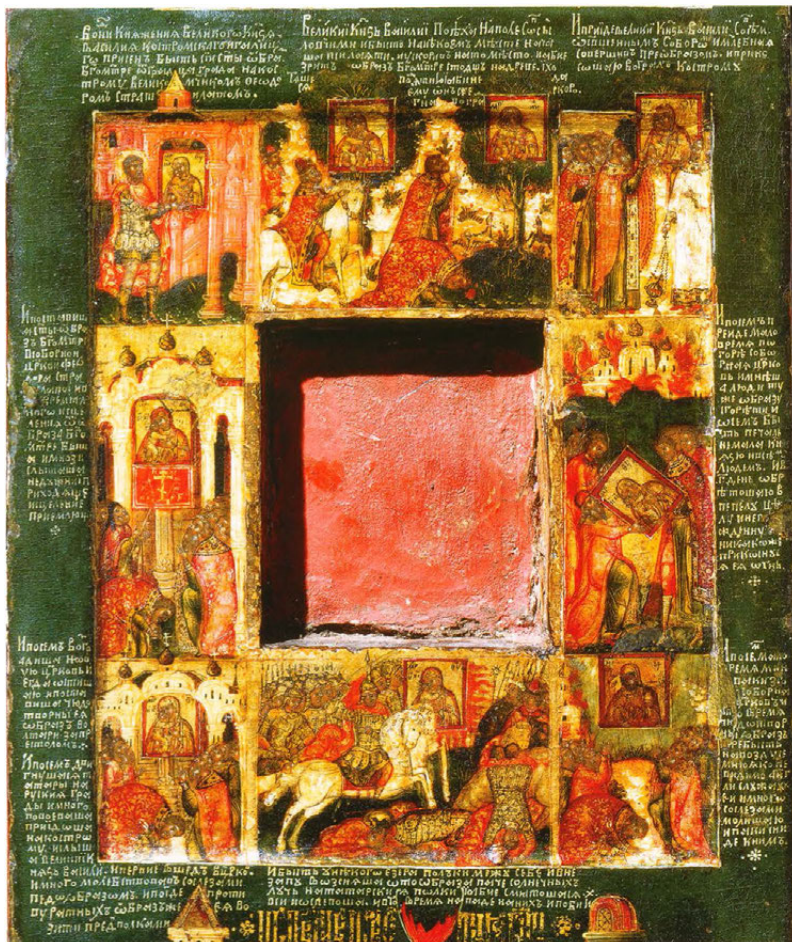


223. Old Testament Trinity.
Fragment of Triptych-case
224. Ascension. Fragment of Triptych-case
225. Dormition of Virgin. Fragment of Triptych-case



226. Сказание об иконе Богоматери Толгской
Фрагмент складня-кузова
(кат. № 131)

226. Story of Icon of Virgin of the Tolga
Fragment of Triptych-case
(cat. № 131)



227. Сказание об иконе Богородицы Феодоровской. Фрагмент складня-кузова (кат. № 131)

227. Story of Icon of Virgin of Theodore. Fragment of Triptych-case (cat. № 131)



228. Круг Гурья Никитина
 Спас Смоленский, с клеймами страстей
 Конец XVII века (1686 год ?). Кострома
 (кат. № 132)

229. Марфа. Фрагмент иконы «Спас Смоленский, с клеймами страстей»
 →

228. Circle of Gury Nikitin
 Christ Saviour of Smolensk with Scenes of Passion
 Late 17th century (1686 ?). Kostroma
 (cat. № 132)

229. St. Martha. Fragment of Icon "Christ Saviour of Smolensk with Scenes of Passion"
 →



230. Богоматерь Феодоровская,
со сказанием. Фрагмент
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 134)

230. Fragment of Icon "Virgin of Theodora
with Scenes of Story"
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 134)



231. Круг Гурья Никитина

Чудо от иконы Феодоровской Богородицы
в битве у Святого озера (фрагмент иконы
«Богородица Феодоровская, со сказанием»)
1680-е годы. Кострома
(кат. № 135)

231. Circle of Gury Nikitin

Miracle of Icon of Virgin of Theodore in the
Battle near Lake "Sviatoe" (Holy) (Fragment of
Icon "Virgin of Theodore with Scenes of Story")
1680s. Kostroma
(cat. № 135)



232. Круг Гурья Никитина

Спас Смоленский с Ангелом-хранителем
и великомучеником Феодором Стратилатом
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 136)

232. Circle of Gury Nikitin

Christ Saviour of Smolensk with Angel-Guardian
and St. Theodore Stratielates the Great Martyr
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 136)



233. Круг Гурья Никитина
Благовещение
Конец XVII века, Кострома
(кат. № 137)

233. Circle of Gury Nikitin
Annunciation
Late 17th century, Kostroma
(cat. № 137)



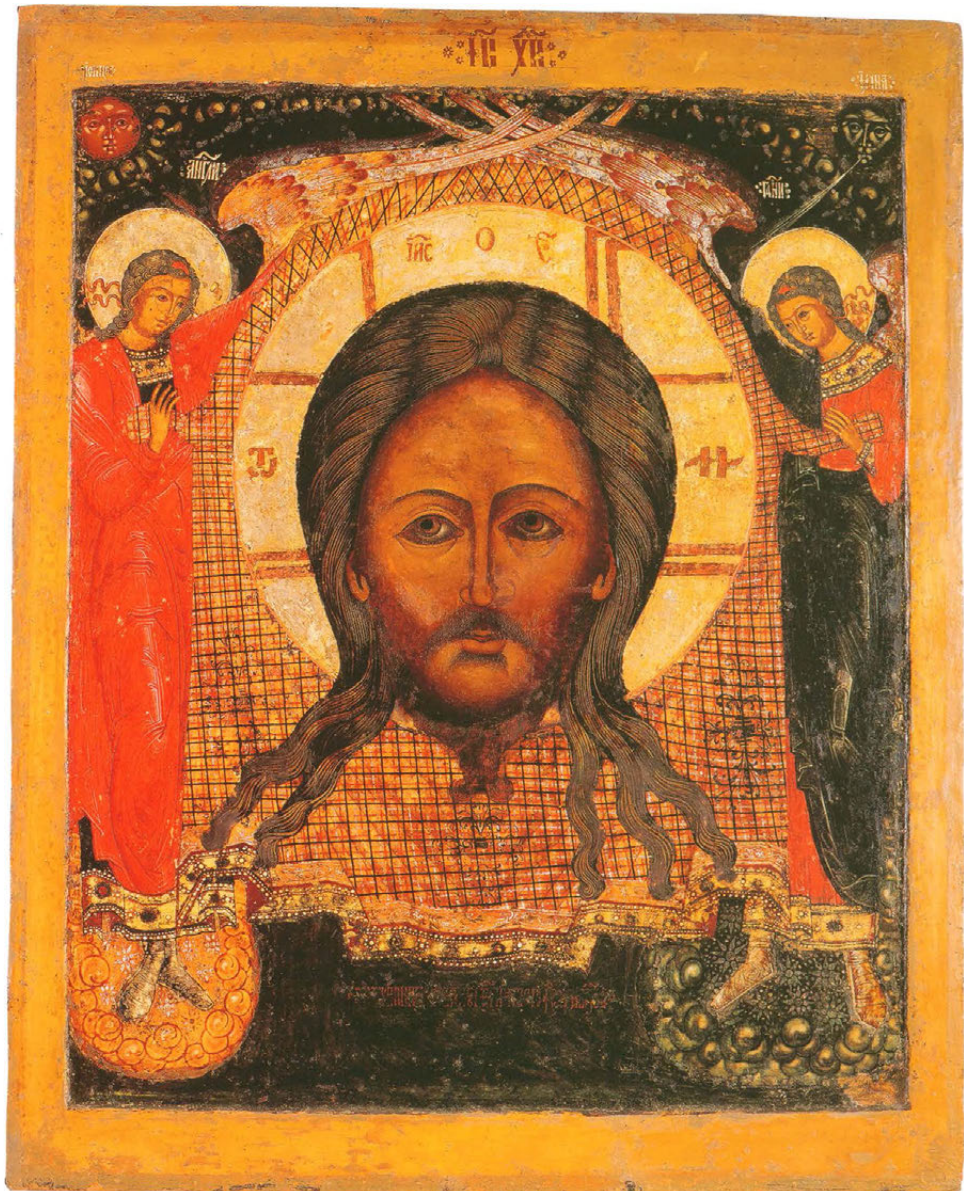
234. Круг Гурья Никитина
Апостолаи Петр и Павел, со святителями
Петром, Алексием, Филиппом и Ионой,
митрополитами Московскими, в молении
Христу Великому Архiereю
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 133)

234. Circle of Gury Nikitin
Apostles Peter and Paul, Metropolitans
of Moscow Peter, Alexios, Philip and Joan
Suppliant to Christ High Priest
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 133)



235. Спас Вседержитель
1688 год, Галич
(кат. № 138)

235. Christ Pantocrator
1688, Galich
(cat. № 138)





←
236. Спас Нерукотворный
 Конец XVII века. Кострома
(кат. № 139)

237. Мученики Гурий, Самон и Авив
 с преподобным Александром Свирским
 в молении Спасу Эммануилу
 Конец XVII века. Кострома
(кат. № 140)

←
236. Holy Face (Mandylion)
 Late 17th century. Kostroma
(cat. № 139)

237. Martyrs Gury, Samon and Aviv with Holy
 Monk Alexander of the Svir' Suppliant to Christ
 Emmanuel
 Late 17th century. Kostroma
(cat. № 140)



238. СИМВОЛ ВЕРЫ
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 142)

238. Symbol of the Faith (Creed)
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 142)



239. Богоматерь Звезда Пресветлая
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 143)

239. Virgin of Bright Star ("Zvezda Presvetlaya")
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 143)



240. Евангелист Матфей, с деяниями
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 144)

241. Фрагмент иконы
«Евангелист Матфей, с деяниями»

240. Matthew the Evangelist with Acts
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 144)

241. Fragment of Icon
"Matthew the Evangelist with Acts"



К. П. П. П.

СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ
СВЯТЫЙ





242. Круг Гурья Никитина
Троица Ветхозаветная, с деяниями
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 145)

242. Circle of Gury Nikitin
Old Testament Trinity with Acts
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 145)



243. Воскресение — Сошествие во ад
 Конец 1680-х годов. Ярославль или Кострома
 (кат. № 146)

243. Anastasis — Descent into Hell
 End of 1680s. Yaroslavl or Kostroma
 (cat. № 146)



244. Богоматерь Знамение, с чудесами
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 147)

244. Virgin of Incarnation (of the Sign)
with Miracles
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 147)



245. Великомученик Георгий, с житием
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 148)

245. St. George the Great Martyr with
Scenes from His Life
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 148)



246. Спас Вседержитель с предстоящими
Архангелом Михаилом и Ангелом-хранителем
Конец XVII века. Кострома
(кат. № 141)

246. Christ Pantocrator with Suppliant
Archangel Michael and Angel-Guardian
Late 17th century. Kostroma
(cat. № 141)



247. Алексей Иванов Кваشنин
 Богоматерь Всех скорбящих Радость
 1707 год, Москва, Оружейная палата
 (кат. № 149)

247. Alexei Ivanov Kvashnin
 Virgin Joy to All who Grieve
 1707. Moscow, Kremlin Armoury
 (cat. № 149)





←
248. Алексей Иванов Квашнин
 Богоматерь Всех скорбящих Радость
 1710 год, Москва, Оружейная палата
 (кат. № 150)

249. Кирилл Иванов Уланов
 Страшный суд
 1706 год, Москва, Оружейная палата
 (кат. № 151)

←
248. Alexei Ivanov Kvashnin
 Virgin Joy to All who Crieve
 1710. Moscow, Kremlin Armoury
 (cat. № 150)

249. Kirill Ivanov Ulanov
 Last Day
 1706. Moscow, Kremlin Armoury
 (cat. № 151)

ОБРА ПРЪТЪА ТРЪЦЫ.



250. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
Троица Ветхозаветная
1710 год, Москва, Оружейная палата
(кат. № 152)

251. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
Фрагмент иконы «Сошествие во ад»
1713 год, Москва, Оружейная палата
(кат. № 153)

→

250. Kirill (Kornily) Ivanov Ulanov
Old Testament Trinity
1710. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 152)

251. Kirill (Kornily) Ivanov Ulanov
Fragment of Icon "Descent into Hell"
1713. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 153)

→



С АГНЦУ БОЖИ
КЪЗМАНУ ГРЕ
ХИ ВЪССТА
АИЦА.
ПОКАИТЕСЯ
ПРИСАИТЕСЯ
СА ЦРКВО И
СЛОНО ИМЕ
СЪ ДЪСНОВАТИ
АИЦА.



252. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
Богоматерь Владимирская
1710-е годы. Москва, Оружейная палата
(кат. № 155)

252. Kirill (Kornily) Ivanov Ulanov
Virgin of Vladimir
1710s. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 155)



253. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
Спас Вседержитель на престоле
1716 год, Москва, Оружейная палата
(кат. № 154)

253. Kirill (Kornily) Ivanov Ulanov
Christ Pantocrator Enthroned
1716. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 154)



254. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов(?)
Святитель Николай Чудотворец
1710-е годы. Москва, Оружейная палата
(кат. № 156)

254. Kirill (Kornily) Ivanov Ulanov (?)
St. Nicholas the Wonder Worker
1710s. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 156)



255. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
Богоматерь Владимирская, со сказанием
1717 год, Москва, Оружейная палата
(кат. № 157)

255. Kirill (Kornily) Ivanov Ulanov
Virgin of Vladimir with Scenes of Story
1717, Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 157)



256. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
Крещение
1727 год, Москва, Оружейная палата
(кат. № 158)

256. Kirill (Kornilii) Ivanov Ulanov
Baptism of Christ
1727. Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 158)



257. Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
 Спас Вседержитель
 1728 год, Москва, Оружейная палата
 (кат. № 159)

257. Kirill (Kornily) Ivanov Ulanov
 Christ Pantocrator
 1728. Moscow, Kremlin Armoury
 (cat. № 159)



258. Богоматерь Казанская
Конец XVII – начало XVIII века
Москва, Оружейная палата
(кат. № 160)

259. Сошествие Святого Духа
Конец XVII – начало XVIII века
Кострома
(кат. № 161)

→

258. Virgin of Kazan
Late 17th century – Early 18th century
Moscow, Kremlin Armoury
(cat. № 160)

259. Pentecost
Late 17th century – Early 18th century
Kostroma
(cat. № 161)

→

СВЯТАГО ДУХА СЪВЕЩАНІЕ





260. Богоматерь Феодоровская, со сказанием
Около 1706 года. Кострома
(кат. № 163)

260. Virgin of Theodora with Scenes of Story
Ca. 1706. Kostroma
(cat. № 163)



261. Мученик Иоанн Воин, с житием.
Средник
Первая треть XVIII века. Кострома
(кат. № 164)

261. Martyr John the Warrior with Scenes
from His Life. Fragment
First third of the 18th century. Kostroma
(cat. № 164)



262. Богоматерь Умиление
Первая треть XVIII века. Кострома
(кат. № 165)

262. Virgin Eleousa
First third of the 18th century. Kostroma
(cat. № 165)



263. Георгий Аврамов
Богоматерь Феодоровская
1703 год. Кострома
(кат. № 162)

263. Georgii Avramov
Virgin of Theodora
1703. Kostroma
(cat. № 162)



264. Иван Иванов Калычев
Святитель Алексий, митрополит Московский
1716 год, Кострома
(кат. № 166)

264. Ivan Ivanov Kalychev
St. Alexios Metropolitan of Moscow
1716. Kostroma
(cat. № 166)



265. Троица Ветхозаветная
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 168)

265. Old Testament Trinity
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 168)



266. Богоматерь Феодоровская.
Лицевая сторона двусторонней иконы
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 167)

266. Virgin of Theodore.
Front side of Double-sided Icon
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 167)



267. Великомученица Параскева.
Оборотная сторона двусторонней иконы
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 167)

267. St. Parasceve the Great Martyr.
Back side of Double-sided Icon
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 167)



268. Богоматерь Всех скорбящих Радость
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 169)

268. Virgin Joy to All who Grieve
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 169)



269. Богоматерь Всех скорбящих Радость
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 170)

269. Virgin Joy to All who Grieve
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 170)



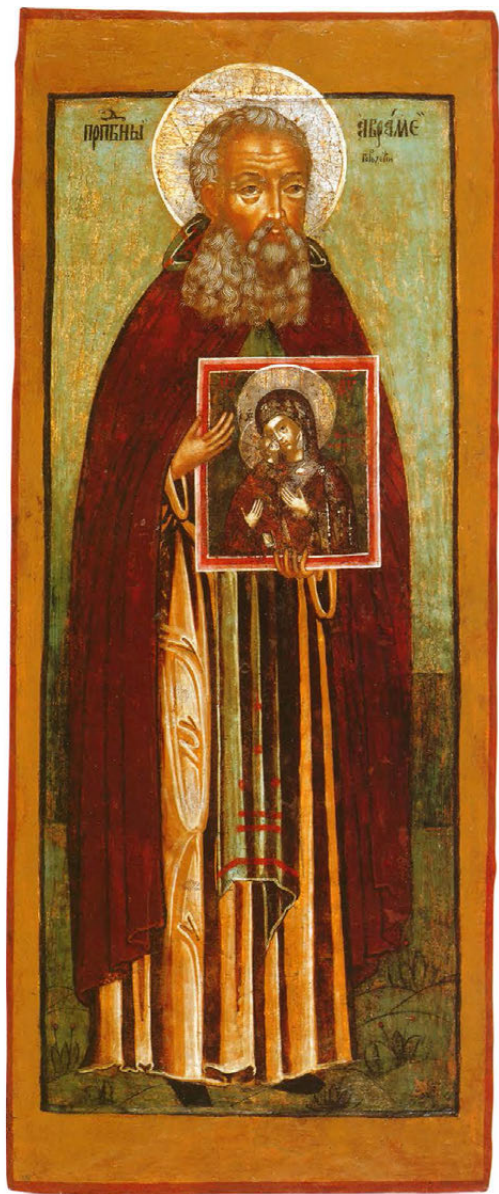


←
270. Богоматерь Иверская
 Конец XVII – начало XVIII века.
 Кострома
 (кат. № 171)

271. Богоматерь Владимирская-Нерехтская
 1704 год, Нерехта
 (кат. № 172)

←
270. Virgin of Iveron
 Late 17th century – Early 18th century.
 Kostroma
 (cat. № 171)

271. Virgin of Vladimir-Nerekhta
 1704, Nerekhta
 (cat. № 172)



272. Преподобный
Авраамий Галичский
Начало XVIII века.
Кострома
(кат. № 173)

272. Holy Monk
Avraamy of Galich
Early 18th century.
Kostroma
(cat. № 173)



273. Преподобный Макарий Унженский
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 174)

273. Holy Monk Makary of the Unzha
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 174)



274. Святитель Николай Чудотворец
(Зарайский), с житием
Конец XVII – начало XVIII века.
Кострома
(кат. № 175)

274. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Zaratisk) with Scenes of His Life
Late 17th century – Early 18th century.
Kostroma
(cat. № 175)



275. Огненное восхождение пророка Илии
Начало XVIII века. Кострома
(кат. № 176)

275. Ascension of Prophet Elijah
Early 18th century. Kostroma
(cat. № 176)



276. Евангелист Лука
Конец XVII – начало XVIII века. Кострома
(кат. № 177)

276. Luke the Evangelist
Late 17th century – Early 18th century. Kostroma
(cat. № 177)



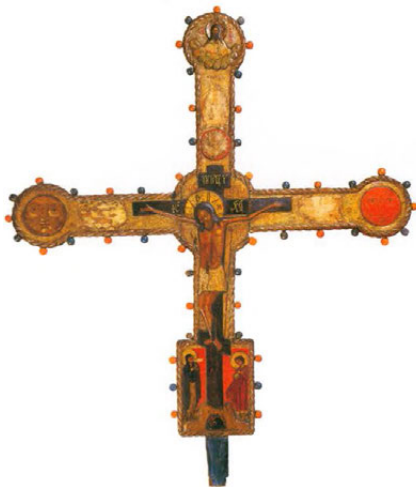
277. Богоматерь Казанская
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 178)

277. Virgin of Kazan
Early 18th century. Galich
(cat. № 178)



278. Спас Смоленский, с припадающими
Зосимой и Савватием Соловецкими
Конец XVII — начало XVIII века. Галич
(кат. № 180)

278. Christ Saviour of Smolensk with Suppliant
Holy Monks Zosima and Savvaty of Solovki
Late 17th century — Early 18th century. Galich
(cat. № 180)



279. Сочествие во ад. Преображение.
Из праздничного ряда
Конец XVII — начало XVIII века. Галич
(кат. № 181)

280. Крест выносной. Лицевая сторона
Конец XVII века. Галич
(кат. № 179)

281. Крест выносной. Обратная сторона
Конец XVII века. Галич



279. Descent into Hell. Transfiguration.
From Feast tier. Late 17th century —
Early 18th century. Galich
(cat. № 181)

280. Processional Cross. Front side
Late 17th century. Galich
(cat. № 179)

281. Processional Cross. Back side
Late 17th century. Galich



282. Спас оплечный, с предстоящими
святителями Модестом и Власием
Конец XVII – начало XVIII века. Галич
(кат. № 182)

282. Christ Saviour with Suppliant
SS. Modest and Vlasios
Late 17th century – Early 18th century. Galich
(cat. № 182)



283. Чудо Георгия о змие, с житием
Конец XVII – начало XVIII века. Галич
(кат. № 183)

283. Miracle of St. George with Scenes from His Life.
Late 17th century – Early 18th century. Galich
(cat. № 183)



284. Богоматерь Корсунская
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 184)

284. Virgin of Korsun
Early 18th century. Galich
(cat. № 184)



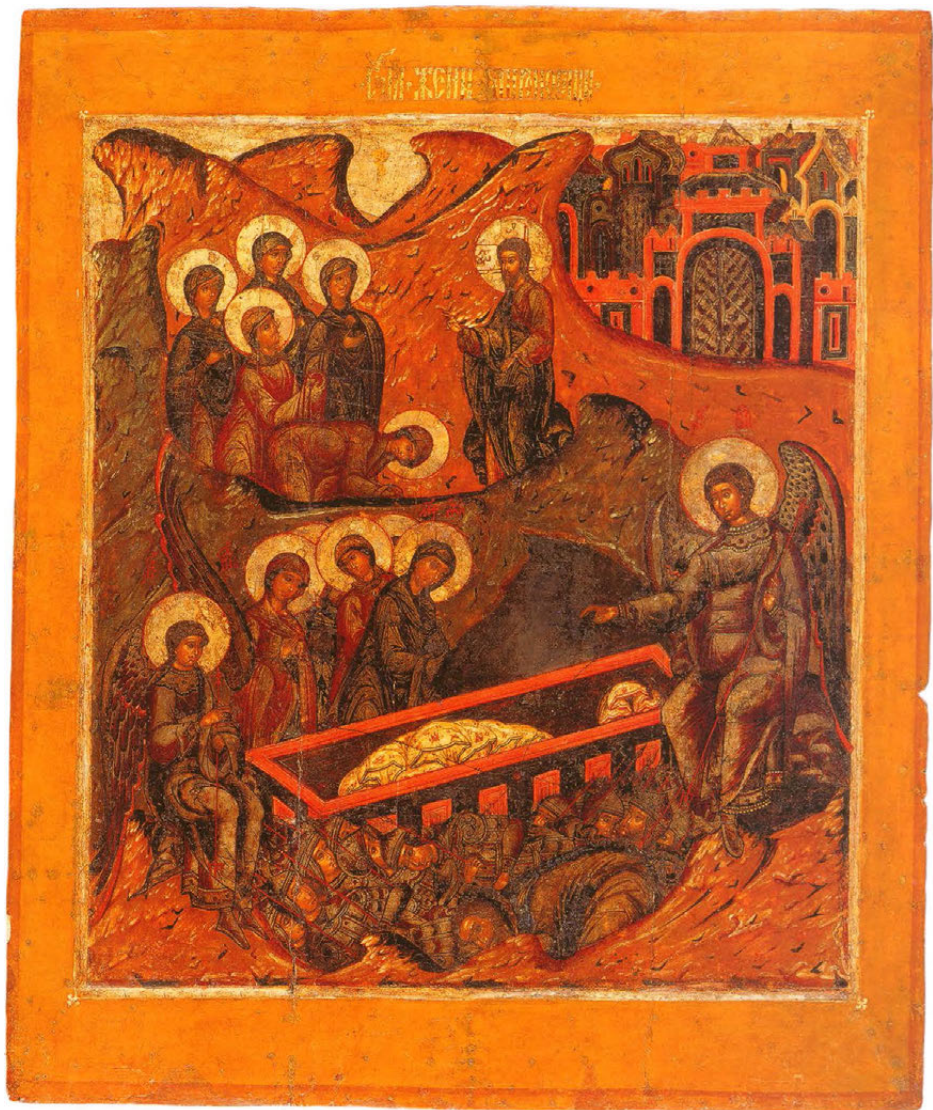
285. Святитель Василий Великий
Около 1700 года. Галич
(кат. № 185)

286. Преподобный Ферапонт Монзенский
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 186)



285. St. Basil the Great
Ca 1700. Galich
(cat. № 185)

286. Holy monk Ferapont of the Monza
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 186)



287. Жены-мироносицы у гроба Господня
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 187)

287. Holy Myrr-Bearers at the Lord's Sepulchre
Early 18th century. Galich
(cat. № 187)



288. Пророк Захария
Начало XVIII века. Галич (?)
(кат. № 189)

288. Prophet Zachariah
Early 18th century. Galich (?)
(cat. № 189)



289. Великомученица Параскева,
с житием
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 188)

290. Мучение железными стругами.
8-е клеймо

289. St. Parasceve the Great Martyr
with Scenes of Her Life
Early 18th century. Galich
(cat. № 188)

290. Martyrdom of iron twigs. 8th scene





291. Рождество Христово,
с праздниками и избранными святыми
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 190)

291. Nativity of Christ with Feasts
and Selected Saints
Early 18th century. Galich
(cat. № 190)



292. Троица Ветхозаветная, с деаниями
Конец XVII – начало XVIII века. Галич
(кат. № 191)

292. Old Testament Trinity with Acts
Late 17th century – Early 18th century. Galich
(cat. № 191)





293. Троица Ветхозаветная, с деяниями
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 192)

294. Фрагмент иконы «Троица
Ветхозаветная, с деяниями»

293. Old Testament Trinity with Acts
Early 18th century. Galich
(cat. № 192)

294. Fragment of Icon "Old Testament
Trinity with Acts"



295. Преподобный Макарий Унженский, с житием
Первая треть XVIII века. Галич
(кат. № 194)

295. Holy Monk Makary of the Unzha with
Scenes from His Life
First third of the 18th century. Galich
(cat. № 194)



296. Преподобный Макарий Унженский,
с житием
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 195)

296. Holy Monk Makary of the Unzha with
Scenes from His Life
Early 18th century. Galich
(cat. № 195)



297. Сретение. Рождество Христово
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 193)

298. Воскресение — Схождение во ад
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 196)

→

297. Presentation of Christ in the Temple.
Nativity of Christ
Early 18th century. Galich
(cat. № 193)

298. Anastasis — Descent into Hell
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 196)

→

ВЪСРЕСЕНІЯ ГЛАГОЛА ПІСНА ПІСНОУХА ХРІСТА



ВЪСРЕСЕНІЯ
ГЛАГОЛА
ПІСНА

ВЪСРЕСЕНІЯ
ГЛАГОЛА
ПІСНА
ПІСНОУХА
ХРІСТА

ВЪСРЕСЕНІЯ
ГЛАГОЛА
ПІСНА
ПІСНОУХА
ХРІСТА



299. Зачатіе Богородиці. Из праздничного
ряда иконостаса церкви села Верхній
Березовец
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 196)

299. Conception of Virgin. From Feast
tier of Iconostasis of Church of village Verhnii
Berezovets
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 196)



300. Рождество Христово. Из праздничного ряда иконостаса церкви села Верхний Березовец
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 196)

300. Nativity of Christ. From Feast tier of Iconostasis of Church of village Verhni Berzovets
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 196)



301. Преображение. Из праздничного ряда иконостаса церкви села Верхний Березовец Первая четверть XVIII века. Галич (кат. № 196)

301. Transfiguration. From Feast tier of Iconostasis of Church of village Verhnii Berезovets First quarter of the 18th century. Galich (cat. № 196)



302. Воскрешение Лазаря. Из праздничного ряда иконостаса церкви села Верхний Березовец
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 196)

302. Raising of Lazarus. From Feast tier of Iconostasis of Church of village Verhniy Berezolets
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 196)



303. Омование ног апостолам. Из праздничного ряда иконостаса церкви села Верхний Березовец
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 196)

303. Washing of Feet of Apostles. From Feast tier of Iconostasis of Church of village Verhniĭ Berezovets
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 196)



304. Сошествіе во ад. Из праздничного ряда иконостаса церкви села Верхній Березовец Первая четверть XVIII века. Галич (кат. № 196)

304. Descent into Hell. From Feast tier of Iconostasis of Church of village Verhniï Berезovets First quarter of the 18th century. Galich (cat. № 196)



305. Праотец Иасир. Из праотеческого ряда иконостаса церкви села Верхний Березовец Первая четверть XVIII века. Галич (кат. № 196)

305. Ancestor Iasir. From Ancestor tier of Iconostasis of Church of village Verhnii Berezovets First quarter of the 18th century. Galich (cat. № 196)



306. Праотец Левий. Из праотеческого ряда иконостаса церкви села Верхний Березовец Первая четверть XVIII века. Галич (кат. № 196)

306. Ancestor Levy. From Ancestor tier of Iconostasis of Church of village Verhnnii Berezovets First quarter of the 18th century. Galich (cat. № 196)



307. Святитель Николай Чудотворец
(Можайский)
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 198)

307. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Mozhaïsk)
Early 18th century. Galich
(cat. № 198)



308. Великомученица Параскева
Начало XVIII века. Галич
(кат. № 199)

308. St. Parasceve the Great Martyr
Early 18th century. Galich
(cat. № 199)



309. Святитель Николай Чудотворец
(Можайский), в киоте
Первая треть XVIII века. Галич
(кат. № 200)

309. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Mozhaïsk) (in iconcase)
First third of the 18th century. Galich
(cat. № 200)



310. Святитель Николай Чудотворец
(Зарайский), с житием
Первая треть XVIII века. Галич
(кат. № 201)

310. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Zaraisk) with Scenes from His Life
First third of the 18th century. Galich
(cat. № 201)



311. Святитель Николай Чудотворец
(Зарайский), с житием
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 202)

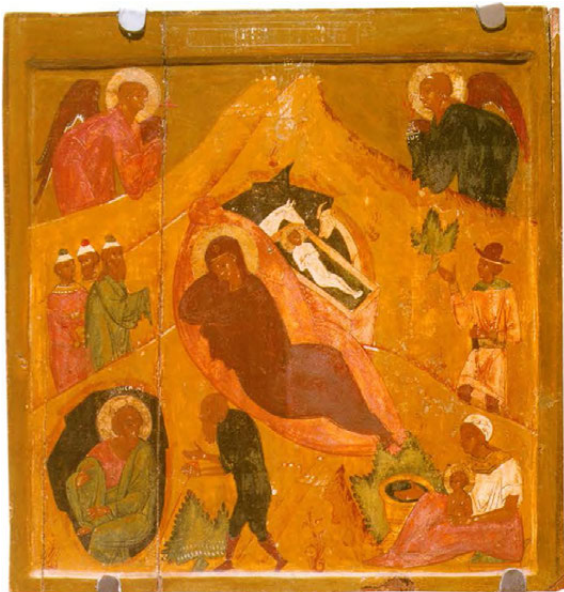
311. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Zaratisk) with Scenes from His Life
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 202)



312. Великомученик Димитрий Солунский,
с житием
Первая четверть XVIII века. Галич
(кат. № 203)

312. The Great Martyr Demetrios
of Thessalonika with Scenes from His Life
First quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 203)

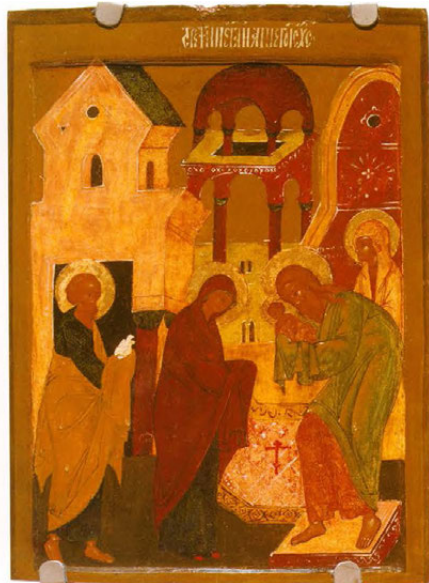




←
313. Чудо Архангела Михаила
 о Флоре и Лавре со святителями
 Николаем и Власием
 Начало XVIII века. Галич
(кат. № 197)

314. Рождество Христово.
 Из праздничного ряда
 Около 1731 года. Галич
(кат. № 204)

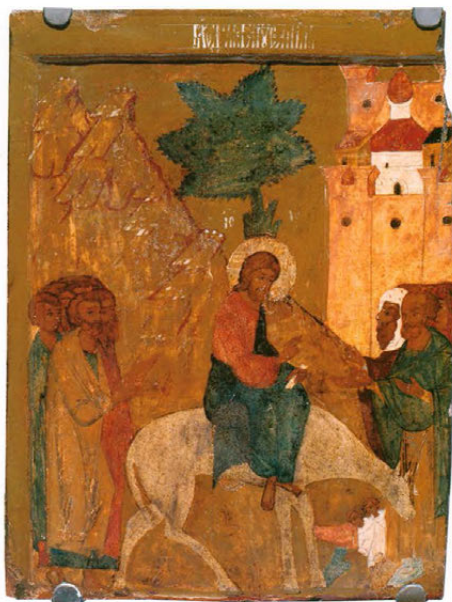
315. Сретение.
 Из праздничного ряда
 Около 1731 года. Галич
(кат. № 204)



←
313. Miracle of Archangel Michael
 on Floros and Lavros with SS. Nicholas
 the Wonder Worker and Vlasios
 Early of the 18th century. Galich
(cat. № 197)

314. Nativity of Christ. From Feast tier
 Ca. 1731. Galich
(cat. № 204)

315. Presentation of Christ in the Temple.
 From Feast tier
 Ca. 1731. Galich
(cat. № 204)



316. Вход в Иерусалим.
Из праздничного ряда
Около 1731 года. Галич
(кат. № 204)

317. Вознесение. Из праздничного ряда
Около 1731 года. Галич.
(кат. № 204)



316. Entry into Jerusalem. From Feast tier
Ca. 1731. Galich
(cat. № 204)

317. Ascension. From Feast tier
Ca. 1731. Galich
(cat. № 204)



318. Троица Ветхозаветная.
Из праздничного ряда
Около 1731 года. Галич
(кат. № 204)

318. Old Testament Trinity. From Feast tier
Ca. 1731. Galich
(cat. № 204)



319. Сретение
Первая половина XVIII века. Галич
(кат. № 205)

320. Огненное восхождение
пророка Илии, с житием
Около 1731 года. Галич
(кат. № 206)

→

319. Presentation of Christ in the Temple
First half of the 18th century. Galich
(cat. № 205)

320. Ascension of Prophet Elijah with
Scenes from His Life
Ca. 1731. Galich
(cat. № 206)

→





321. Пророк Соломон.
Преображение Господне.
Середина XVIII века.
Галич
(кат. № 207)

321. Prophet Solomon.
Transfiguration
Middle of the 18th century.
Galich
(cat. № 207)



322. Пророк Захарія
Серповидец. Троица
Ветхозаветная
Середина XVIII века.
Галич
(кат. № 207)

322. Prophet Zachariah.
Old Testament Trinity
Middle of the 18th century.
Galich
(cat. № 207)



323. Пророк Исайа.
Покров
Середина XVIII века.
Галич
(кат. № 207)

323. Prophet Isaiah.
Intercession of Virgin
Middle of the 18th century.
Galich
(cat. № 207)



324. Иван Андреев
Богоматерь Толгская
1715 год, Ярославль
(кат. № 208)

324. Ivan Andreev
Virgin of the Tolga
1715, Yaroslavl
(cat. № 208)



325. Иван Андреев
Богоматерь Толгская
1740-е годы. Ярославль
(кат. № 209)

325. Ivan Andreev
Virgin of the Tolga
1740s. Yaroslavl
(cat. № 209)



326. Иван Андреев
Богоматерь Толгская
1744 год, Ярославль
(кат. № 210)

326. Ivan Andreev
Virgin of the Tolga
1744. Yaroslavl
(cat. № 210)



324. Василий Никитин

Иоанн Предтеча Ангел пустыни, с житием
1714 год, Кострома
(кат. № 211)

324. Vasily Nikitin

John the Baptist as Angel of Desert
with Scenes of His Life
1714. Kostroma
(cat. № 211)



328. Василий Никитин Вощин-Шунецкий
Преображение
1720 год, Кострома
(кат. № 212)

328. Vasily Nikitin Votchin-Schunetsky
Transfiguration
1720. Kostroma
(cat. № 212)



329. Святитель Николай Чудотворец
Середина XVIII века. Кострома
(кат. № 214)

329. St. Nicholas the Wonder Worker
Middle of the 18th century. Kostroma
(cat. № 214)



330. Никита Артемьев
Богоматерь Феодоровская
1723 год, Кострома
(кат. № 213)

330. Nikita Artemiev
Virgin of Theodora
1723, Kostroma
(cat. № 213)



331. Богоматерь Владимирская
Вторая четверть – середина XVIII века.
Кострома
(кат. № 215)

331. Virgin of Vladimir
Second quarter – Middle of the 18th century.
Kostroma
(cat. № 215)



332. Богоматерь Всех скорбящих Радость
Вторая четверть XVIII века.
Нерехта
(кат. № 216)

332. Virgin Joy to All who Grieve
Second quarter of the 18th century.
Nerekhta
(cat. № 216)



333. Архидиакон Стефан (Евпл ?)
Середина XVIII века
(с поновлениями XIX века). Кострома
(кат. № 219)

334. Притча об исходе души праведной
и души грешной
Около 1721 года. Нерехта (?)
(кат. № 217)



333. Archdeacon Stephean (Evplos ?)
Middle of the 18th century (with additions
of the 18th century). Kostroma
(cat. № 219)

334. Parable on Issue of Right Soul
and Sinful Soul
Ca. 1721. Nerekhta (?)
(cat. № 217)



335. Спас Нерукотворный
Середина XVIII века.
Кинешма
(кат. № 218)

335. Holy Face (Mandylion)
Middle of the 18th century.
Kineshma
(cat. № 218)



336. Святитель Николай, с преподобными Онуфрием Великим и Петром Афонским
Вторая четверть – середина XVIII века
(с дополнениями конца XVIII века). Галич
(кат. № 220)

336. St. Nicholas the Wonder Worker with Holy Monks Onufrios the Great and Peter the Athonite
Second quarter – Middle of the 18th century
(with additions of late 18th century). Galich
(cat. № 220)



337. Преподобный Макарий Унженский,
с чудом спасения града Солигалича
Середина XVIII века. Солигалич
(кат. № 221)

337. Holy Monk Makary of the Unzha with
Miracle of Saving of town Soligalich
Middle of the 18th century. Soligalich
(cat. № 221)



338. Ангел-хранитель, со сценами жития праведника и грешника
Середина XVIII века. Галич
(кат. № 222)

339. Ангел хранит трапезу праведных.
7-е клеймо



338. Angel-Guardian with Scenes from Life of Righteous Man and Sinner
Middle of the 18th century. Galich
(cat. № 222)

339. Angel keeps the meal of Righteous Men.
7th scene

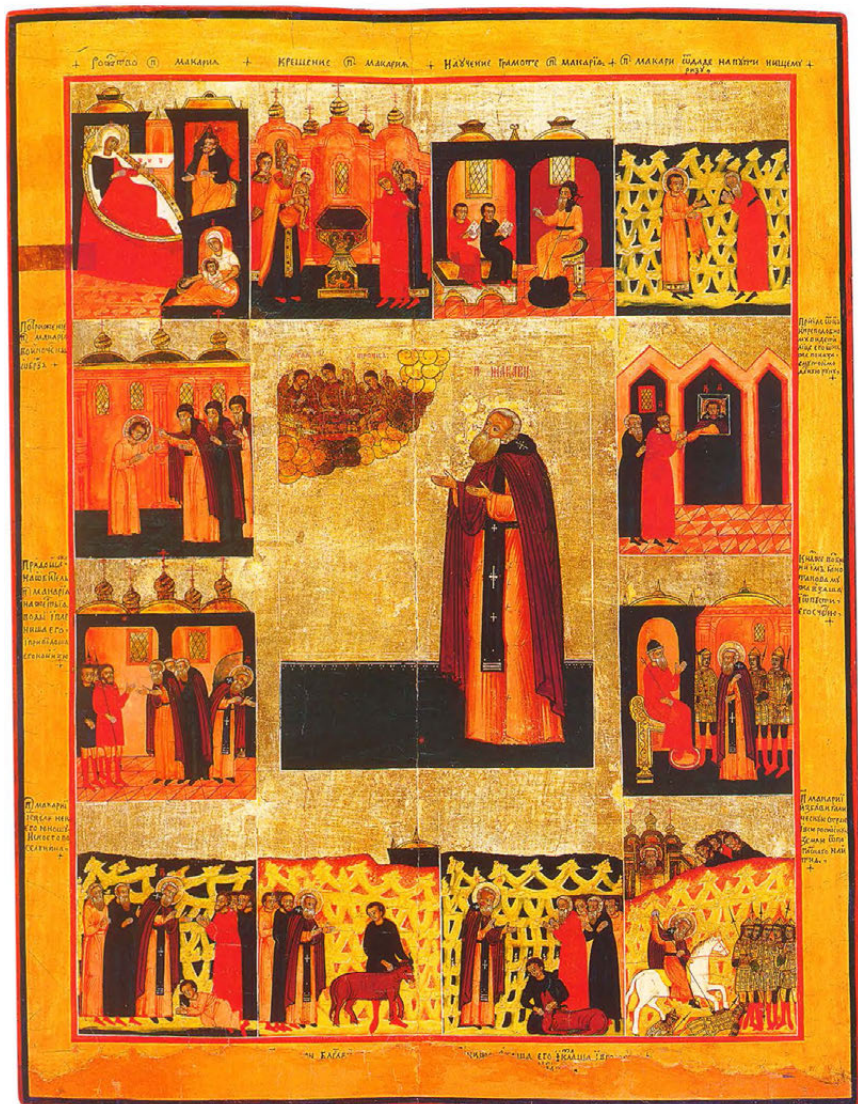






340. Великомученица Параскева,
с житием
Середина XVIII века. Галич
(кат. № 223)

340. St. Parasceve the Great Martyr
with Scenes from Her Life
Middle of the 18th century. Galich
(cat. № 223)



341. Преподобный Макарий Унженский,
с житием
Вторая половина XVIII века. Галич
(кат. № 224)

341. Holy Monk Makary of the Unzha
with Scenes from His Life
Second half of the 18th century. Galich
(cat. № 224)



342. Василий Никитин Воцин
Богоматерь Одигитрия
1755 год, Кострома
(кат. № 225)

342. Vasily Nikitin Votchin
Virgin Hodegetria
1755. Kostroma
(cat. № 225)



343. Василий Никитин Воцин
Богоматерь Феодоровская
1756 год, Кострома
(кат. № 227)

343. Vasily Nikitin Votchin
Virgin of Theodore
1756. Kostroma
(cat. № 227)



345. Василий Никитин Вошин
Троица Ветхозаветная.
Из местного ряда иконостаса Троицкого
собора Ипатьевского монастыря
1757 год. Кострома
(кат. № 228)

345. Vasily Nikitin Vochin
Old Testament Trinity.
From Local tier of Iconostasis
of Trinity Cathedral of Ipatius Monastery
1757. Kostroma
(cat. № 228)



346. Василий Никитин Воцин
 Воскресение — Сошествие во ад.
 Из местного ряда иконостаса Троицкого
 собора Ипатьевского монастыря
 1757 год, Кострома
 (кат. № 228)

347. Василий Никитин Воцин
 Воскресение — Сошествие во ад.
 Фрагмент

346. Vasily Nikitin Votchin
 Anastasis — Descent into Hell.
 From Local tier of Iconostasis of Trinity
 Cathedral of Ipatius Monastery
 1757. Kostroma
 (cat. № 228)

347. Vasily Nikitin Votchin
 Fragment of Icon "Anastasis — Descent into Hell"



Воскресни
со гдѣмъ
молъла
звѣстѣхъ
рѣка твоа
незвѣмъ
оубоихъ
тѣоихъ
доконица

Сѣ днь
сгашне со
творилъ
козлѣмъ
са ивоск
бесе ли мх
са бонъ
пасха кра
сиа а пасха
вѣна пасха

Се дваво
чрѣе при
иметъ ир
днѣхъ сын
и нарѣхъ
има бавъ
состъ мнѣ
тѣе естъ
се авъ авъ
не авъ

Сѣ днь
сгашне со
творилъ
козлѣмъ
са ивоск
бесе ли мх
са бонъ
пасха кра
сиа а пасха
вѣна пасха

Сѣ днь
сгашне со
творилъ
козлѣмъ
са ивоск
бесе ли мх
са бонъ
пасха кра
сиа а пасха
вѣна пасха

ПИСКЪ

СТИ

АПТА

ИИРАСОМЪ

ХС



348. **Василий Никитин Воштин**
Богоматерь Одигитрия. Из местного ряда
иконостаса Троицкого собора Ипатьевского
монастыря
1757 год, Кострома
(кат. № 228)

348. **Vasily Nikitin Votchin**
Virgin Hodegetria. From Local tier of Iconostasis of Trinity Cathedral of Ipatiev Monastery
1757, Kostroma
(cat. № 228)



349. Василий Никитин Воштин
Священномученик
Ипатий, епископ Гангрский.
Из местного ряда иконостаса
Троицкого собора
Ипатьевского монастыря
1757 год, Кострома
(кат. № 228)

349. Vasily Nikitin Votchin
St. Ipatios of Gangre. From
Local tier of Iconostasis of
Trinity Cathedral of Ipatios
Monastery
1757, Kostroma
(cat. № 228)



350. Василий Никитин Вошин

Рождество Богородицы. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря 1757 год, Кострома

351. Василий Никитин Вошин

Введение во храм. Благовещение. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря 1757 год, Кострома
(обе – кат. № 228)

350. Vasily Nikitin Votchin

Nativity of Virgin. From Feast tier of Iconostasis of Trinity Cathedral of Ipatios Monastery 1757. Kostroma

351. Vasily Nikitin Votchin

Presentation of Virgin in the Temple. Annunciation. From Feast tier of Iconostasis of Trinity Cathedral of Ipatios Monastery 1757. Kostroma
(all – cat. № 228)



352. Василий Никитин Воштин
 Вознесение. Из праздничного ряда иконостаса
 Троицкого собора Ипатьевского монастыря
 1757 год, Кострома

353. Василий Никитин Воштин
 Троица Ветхозаветная. Успение.
 Из праздничного ряда иконостаса Троицкого
 собора Ипатьевского монастыря
 1757 год, Кострома
 (обе – кат. № 228)



352. Vasily Nikitin Votchin
 Ascension of Christ. From Feast tier of Icono-
 stasis of Trinity Cathedral of Ipatiev Monastery
 1757. Kostroma

353. Vasily Nikitin Votchin
 Old Testament Trinity. Dormition of Virgin.
 From Feast tier of Icono-stasis of Trinity
 Cathedral of Ipatiev Monastery
 1757. Kostroma
 (all – cat. № 228)



354. Василий Никитин
Вошпн
Святитель Димитрий
митрополит Ростовский
1759 год, Кострома
(кат. № 229)

354. Vasily Nikitin Votchin
St. Demetrios of Rostov
1759. Kostroma
(cat. № 229)



355. Богоматерь Феодоровская, со сказанием
Вторая половина XVIII века. Кострома
(кат. № 230)

355. Virgin of Theodore with Scenes of Story
Second half of the 18th century. Kostroma
(cat. № 230)



356. Богоматерь Феодоровская
Середина XVIII века. Кострома
(кат. № 235)

356. Virgin of Theodore
Middle of the 18th century. Kostroma
(cat. № 235)



357. Богоматерь Феодоровская
Третья четверть XVIII века. Кострома
(кат. № 231)

357. Virgin of Theodora
Third quarter of the 18th century, Kostroma
(cat. № 231)



358. Иван Федоров Липин
 Минея на апрель
 1758 год. Кострома
 (кат. № 232)

358. Ivan Feodorov Lipin
 Menologion for April
 1758. Kostroma
 (cat. № 232)



359. Иван Федоров Липин
 Минея на май
 1758 год, Кострома
 (кат. № 232)

359. Ivan Feodorov Lipin
 Menologion for May
 1758. Kostroma
 (cat. № 232)



360. Иван Федоров Липин
 Минея на июнь
 1758 год, Кострома
 (кат. № 232)

360. Ivan Feodorov Lipin
 Menologian for June
 1758. Kostroma
 (cat. № 232)



361. Иван Федоров Липин
 Девять мучеников Кизических
 Середина XVIII века. Кострома
 (кат. № 233)

361. Ivan Feodorov Lipin
 The Nine Martyrs of Kisik
 Middle of the 18th century, Kostroma
 (cat. № 233)



362. Спас царя Мануила
Середина XVIII века
Ярославль или Кострома
(кат. № 234)

362. Christ Saviour of emperor
Manuel
Middle of the 18th century
Yaroslavl or Kostroma
(cat. № 234)



363. Петр Великанов
Богоматерь Феодоровская
Вторая половина XVIII века. Солигалич (?)
(кат. № 238)

363. Piotr Velikanov
Virgin of Theodora
Second half of the 18th century. Soligalich (?)
(cat. № 238)



364. Савва и Михай Словенины
Сошествіе во ад
1764 год. Солигалич
(кат. № 236)

364. Savva Slovenin and Michey Slovenin
Descent into Hell
1764. Soligalich
(cat. № 236)



365. Савва и Михей Словенины
Покров
1764 год, Солигалич
(кат. № 237)

365. Savva Slovenin and Michey Slovenin
Intercession of Virgin
1764. Soligalich
(cat. № 237)



366. Чудо Георгия о змие
Третья четверть XVIII века.
Кострома
(кат. № 239)

366. Miracle of St. George
Third quarter of the 18th century.
Kostroma
(cat. № 239)

ЩЕРА РОЖЕТКА ПРЪТЪА БЪЦЫ



367. Рождество Богородицы
Третья четверть XVIII века. Кострома
(кат. № 240)

367. Nativity of Virgin
Third quarter of the 18th century. Kostroma
(cat. № 240)



368. Богоматерь Казанская
Вторая половина XVIII века. Галич
(кат. № 241)

368. Virgin of Kazan
Second half of the 18th century. Galich
(cat. № 241)



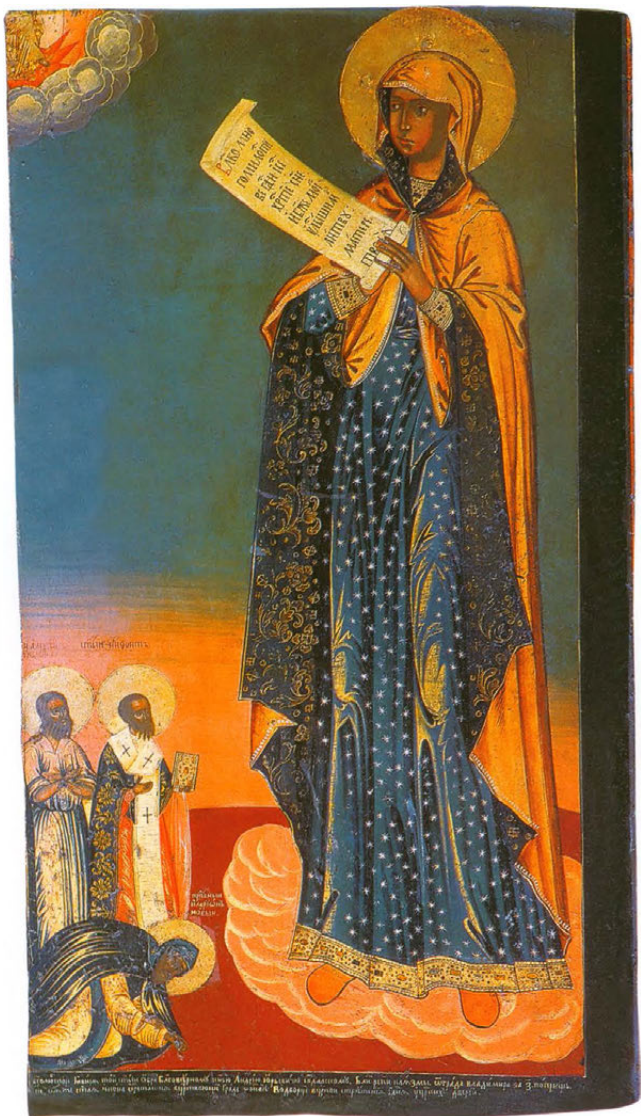
369. Царь царем
Около 1797 года. Кострома
(кат. № 242)

369. "King of Kings"
Ca. 1797. Kostroma
(cat. № 242)



370. Богоматерь Всех скорбящих Радость
Последняя четверть XVIII века. Кострома
(кат. № 243)

370. Virgin Joy for All Who Grieve
Last quarter of the 18th century. Kostroma
(cat. № 243)



371. Богоматерь Боголюбская
Последняя четверть XVIII века. Кострома
(кат. № 244)

371. Virgin of Bogolubovo
Last quarter of the 18th century. Kostroma
(cat. № 244)



372. Спас Вседержитель
Последняя треть XVIII века. Солигалич
(кат. № 245)

373. Преображение
Последняя треть XVIII века. Солигалич
(кат. № 246)



372. Christ Pantocrator
Last third of the 18th century. Soligalich
(cat. № 245)

373. Transfiguration
Last third of the 18th century. Soligalich
(cat. № 246)



374. Преподобные Макарий Унженский и Никита Переславский, с Коронованием Богоматери
Третья четверть XVIII века. Галич
(кат. № 247)

374. Holy Monks Makary of the Unzha and Nicetas of Pereyaslavl with Coronation of Mother of God
Third quarter of the 18th century. Galich
(cat. № 247)



375. Преподобный Иаков
Железнодорожский
Третья четверть XVIII века.
Галич
(кат. № 248)

375. Holy Monk Iakov
Zheleznoborovskiy
Third quarter of the
18th century.
Galich
(cat. № 248)



376. Апостол Иоанн Богослов.
Лицевая сторона двусторонней иконы
Вторая половина XVIII века. Солигалич
(кат. № 249)



377. Преподобный Александр,
игумен Вочский. Обратная сторона
двусторонней иконы
Вторая половина XVIII века. Солигалич
(кат. № 249)

376. Apostle John the Theologian.
Front side of Double-sided Icon
Second half of the 18th century. Soligalich
(cat. № 249)

377. Holy Monk Alexander, abbot of Vocha.
Back side of Double-sided Icon
Second half of the 18th century. Soligalich
(cat. № 249)



378. Преподобный Макарий
Унженский
Последняя треть XVIII века.
Галич.
(кат. № 250)

379. Фрагмент скульптуры
«Преподобный Макарий
Унженский»

378. Holy Monk Makary
of the Unzha
Last third of the 18th century.
Galich
(cat. № 250)

379. Fragment of Sculpture
"Holy Monk Makary
of the Unzha"

→





380. Святитель Николай Чудотворец
(Можайский)
Последняя треть XVIII века. Галич
(кат. № 251)

380. St. Nicholas the Wonder Worker
(of Mozhaik)
Last third of the 18th century. Galich
(cat. № 251)



381. Страшный суд
Вторая половина XVIII века. Галич
(кат. № 252)

381. Last Day
Second half of the 18th century. Galich
(cat. № 252)



382. Страшный суд
Последняя четверть XVIII века. Солигалич
(кат. № 253)

383. Фрагмент иконы «Страшный суд»

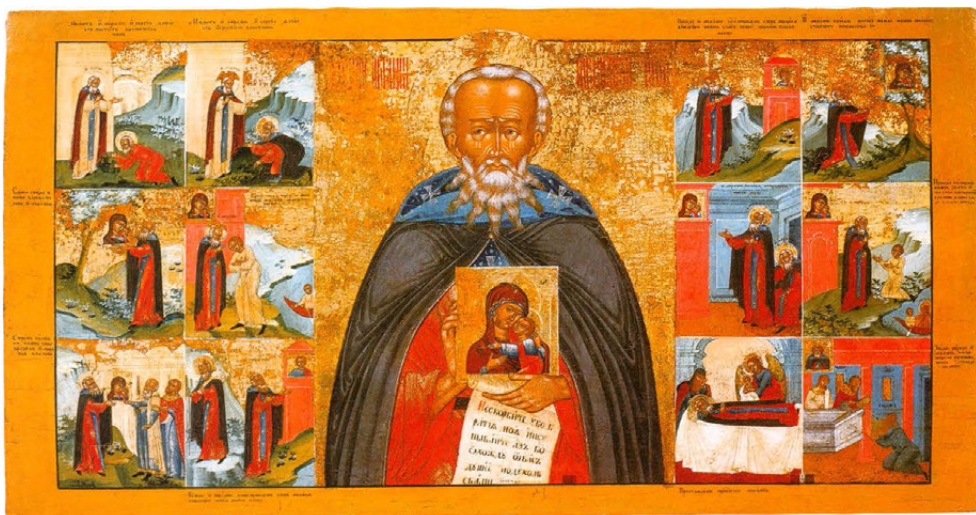


382. Last Day
Last quarter of the 18th century. Soligalich
(cat. № 253)

383. Fragment of Icon "Last Day"







←
384. Иван Крюков, Михаил Руквишников
 Воскресение — Сошествие во ад
 1779 год. Кинешма
 (кат. № 254)

385. Преподобный Авраамий Галичский,
 с житием
 Последняя четверть XVIII века. Солигалич
 (кат. № 260)

←
384. Ivan Kriukov, Michail Rukavishnikov
 Anastasis — Descent into Hell
 1779. Kineshma
 (cat. № 254)

385. Holy Monk Avraamios of Galich with
 Scenes of His Life
 Last quarter of the 18th century. Soligalich
 (cat. № 260)



386. Рождество Христово. Из праздничного ряда иконостаса церкви села Верховье 1776 год, Солигалич (кат. № 255)

386. Nativity of Christ. From Feast tier of Iconostasis of Church in village Verhovie 1776. Soligalich (cat. № 255)

387. Самсон, разрывающий пасть льва. Из ветхозаветного ряда иконостаса церкви села Верховье 1776 год, Солигалич (кат. № 255)

387. Samson wearing out Lion's mouth. From Old Testament tier of Iconostasis of Church in village Verhovie 1776. Soligalich (cat. № 255)



388. Богоявление.
Из праздничного ряда
иконостаса церкви села
Верховье
1776 год, Солигалич
(кат. № 255)

388. Theophany.
From Feast tier of Iconostasis
of Church in village Verhovie
1776. Soligalich
(cat. № 255)

389. Даниил во рву львином.
Из ветхозаветного ряда
иконостаса церкви села
Верховье
1776 год, Солигалич
(кат. № 255)

389. Daniel in Lion's Den.
From Old Testament tier of
Iconostasis of Church in vil-
lage Verhovie
1776. Soligalich
(cat. № 255)



390. Усекновение главы апостола Иакова.
Распятие апостола Петра. Из апостольского
ряда иконостаса церкви села Верховье
1776 год, Солигалич
(кат. № 255)

391. Навуходонсор и три отрока в печи
огненной. Из ветхозаветного ряда
иконостаса церкви села Верховье
1776 год, Солигалич
(кат. № 255)

390. Decollation of Apostle Peter.
Crucifixion of Apostle Peter. From Apostle tier
of Iconostasis of Church in village Verhovie
1776. Soligalich
(cat. № 255)

391. Nabuchodonosor and Tree Youths in the
Fiery Furnace. From Old Testament tier of
Iconostasis of Church in village Verhovie
1776. Soligalich
(cat. № 255)



392. Давид и сыны Израилевы.
Из ветхозаветного ряда иконостаса церкви
села Верховье
1776 год, Солигалич
(кат. № 255)

393. Моисей и Ковчег Завета.
Из ветхозаветного ряда иконостаса церкви
села Верховье
1776 год, Солигалич
(кат. № 255)



392. David and Sons of Israel.
From Old Testament tier of Iconostasis
of Church in village Verhovie
1776. Soligalich
(cat. № 255)

393. Moses and Ark of God.
From Old Testament tier of Iconostasis of
Church in village Verhovie
1776. Soligalich
(cat. № 255)



394. Ноев ковчег. Из ветхозаветного ряда иконостаса церкви села Верховье 1776 год, Солигалич (кат. № 255)

395. Ной с сыновьями. Из ветхозаветного ряда иконостаса церкви села Верховье 1776 год, Солигалич (кат. № 255)

394. Noah's Ark. From Old Testament tier of Iconostasis of Church in village Verhovie 1776. Soligalich (cat. № 255)

395. Noah with his Sons. From Old Testament tier of Iconostasis of Church in village Verhovie 1776. Soligalich (cat. № 255)



396. Рождество Христово
Последняя четверть XVIII века.
Солигалич
(кат. № 258)

396. Nativity of Christ
Last quarter of the 18th century.
Soligalich
(cat. № 258)



397. Жертвоприношение Авраама
Последняя четверть XVIII века. Солигалич
(кат. № 256)

397. Sacrifice of Abraham
Last quarter of the 18th century. Soligalich
(cat. № 256)



398. Царь Соломон
Последняя четверть XVIII века. Солигалич
(кат. № 257)

398. Prophet Solomon
Last quarter of the 18th century. Soligalich
(cat. № 257)



399. Великомученики Георгий Победоносец
и Димитрий Солунский
1784 год. Солигалич
(кат. № 259)

399. Great Martyrs George and Demetrios
of Thessalonika
1784. Soligalich
(cat. № 259)



400. Царские врата
1784 год, Солигалич
(кат. № 259)

400. Royal Doors
1784. Soligalich
(cat. № 259)



401. Архидиакон Стефан
1784 год, Солигалич
(кат. № 259)

402. Архидиакон Лаврентий
1784 год, Солигалич
(кат. № 259)



401. Archdeacon Stephen
1784. Soligalich
(cat. № 259)

402. Archdeacon Laurence
1784. Soligalich
(cat. № 259)



403. Моление о чаше
1784 год. Солигалич
(кат. № 259)

403. Lord's Praying
1784. Soligalich
(cat. № 259)



404. Снятие с креста
1784 год, Солигалич
(кат. № 259)

404. Deposition from Cross
1784. Soligalich
(cat. № 259)



405. Пророки Аарон и Давид
1784 год, Солигалич
(кат. № 259)

405. Prophets Aaron and David
1784, Soligalich
(cat. № 259)



406. Царь царем (Предста Царица).
Из деисусного ряда
1792 год. Галич
(кат. № 261)

406. "Did stand the Queen..."
From Deesis tier
1792. Galich
(cat. № 261)



407. Апостолы Петр и Иоанн Богослов.
Из деисусного ряда
1792 год, Галич
(кат. № 261)

407. Apostles Peter and John the Theologian.
From Deesis tier
1792. Galich
(cat. № 261)



408. Апостол Павел и евангелист Матфей.
Из деисусного ряда
1792 год. Галич
(кат. № 261)

408. Apostles Paul and Matthew the Evangelist.
From Deesis tier
1792. Galich
(cat. № 261)



409. Неизвестный апостол.
Из деисусного ряда
1792 год, Галич
(кат. № 261)

409. An Apostle.
From Deesis tier
1792. Galich
(cat. № 261)



410. Коронавание Богоматери.
Из пророческого ряда
1792 год, Галич
(кат. № 261)

410. Coronation of Mother of God.
From Prophet tier
1792. Galich
(cat. № 261)





411. Филипп Патракеев
Иконостас церкви Николая Чудотворца
погоста Березки
1794 год, Кинешма
(кат. № 262)

412. Богоматерь Благодатное Небо.
Из местного ряда иконостаса церкви
Николая Чудотворца погоста Березки

413. Господь Вседержитель.
Из местного ряда иконостаса церкви
Николая Чудотворца погоста Березки



411. Philip Patrakeev
Iconostasis of Church of St. Nicholas the Wonder
Worker of Country Churchyard Berezki
1794, Kineshma
(cat. № 262)

412. Virgin of Good Heavens. From Local tier of
Iconostasis of Church of St. Nicholas the Wonder
Worker of Country Churchyard Berezki

413. Christ Pantocrator. From Local tier of
Iconostasis of Church of St. Nicholas the Wonder
Worker of Country Churchyard Berezki



414. Великомученица Варвара. Из местного ряда иконостаса церкви Николая Чудотворца погоста Березки (кат. № 262)

415. Георгий Победоносец. Из местного ряда иконостаса церкви Николая Чудотворца погоста Березки (кат. № 262)

416. Коронование Богоматери. Из иконостаса церкви Николая Чудотворца погоста Березки (кат. № 262)

→



414. St. Varbara the Great Martyr. From Local tier of Iconostasis of Church of St. Nicholas the Wonder Worker of Country Churruyard Berezki (cat. № 262)

415. St. George. From Local tier of Iconostasis of Church of St. Nicholas the Wonder Worker of Country Churruyard Berezki (cat. № 262)

416. Coronation of Mother of God. From Iconostasis of Church of St. Nicholas the Wonder Worker of Country Churruyard Berezki (cat. № 262)

→





417. Филипп Патракеев
Архистратиг Михаил. Из иконостаса
нижнего храма церкви погоста Березжки
(кат. № 262)

418. Архангел Гавриил. Из иконостаса
нижнего храма церкви погоста Березжки
(кат. № 262)

417. Philip Patrakeev
Archangel Michael. From Iconostasis of Lower
Church of Country Churchyard Berezhki
(cat. № 262)

418. Archangel Gabriel. From Iconostasis of
Lower Church of Country Churchyard Berezhki
(cat. № 262)



419. Филипп Патракеев
Перенесение мощей святителя Николая
из Мир Ликийских в Бар-град.
Из иконостаса церкви Николая Чудотворца
погоста Бережки
(кат. № 262)

419. Philip Patrakeev
Translation of relics of St Nicholas the Wonder
Worker in Bari. From Iconostasis
of Church of St. Nicholas the Wonder Worker
of Country Churchyard Berezhki
(cat. № 262)



420. Преподобный Сергей Радонежский,
с житием
Конец XVIII века. Солигалич
(кат. № 263)

420. Holy Monk Serge of Radonezh
with Scenes from His Life
Late 18th century. Soligalich
(cat. № 263)



421. Спас Нерукотворный, со сводом
икон Богоматери
Конец XVIII века. Кинешма
(кат. № 264)

421. Holy Face (Mandylion)
with Images of Virgin
Late 18th century. Kineshma
(cat. № 264)



422. Богоматерь
 Иерусалимская
 Конец XVIII века. Кинешма (?)
 (кат. № 265)

422. Virgin of Jerusalem
 Late 18th century. Kineshma (?)
 (cat. № 265)



423. Иван Марков (?)
Святитель Николай Чудотворец, с житием
1786 год, Нерехта
(кат. № 266)

423. Ivan Markov (?)
St. Nicholas the Wonder Worker with
Scenes of His Life
1786. Nerekhta
(cat. № 266)



424. Рама со сказанием об иконе
Богоматери Феодоровской
Конец XVIII века. Кострома
(кат. № 267)

425. Первый пожар в церкви Феодора
Стратилата. 14-е клеймо

424. Frame with Scenes of Story
on Virgin of Theodore
Late 18th century. Kostroma
(cat. № 267)

425. First Fire in Church of St. Theodore
Stratelates. 14th scene





426. Чудесное насыщение народа
Конец XVIII века. Кострома
(кат. № 268)

426. Miraculous Saturation of People
Late 18th century. Kostroma
(cat. № 268)



427. Богоматерь Феодоровская
Начало XIX века. Кострома
(кат. № 269)

427. Virgin of Theodore
Early 19th century. Kostroma
(cat. № 269)



428. Богоматерь Казанская, со сказанием
 Конец XVIII века. Кострома
 (кат. № 270)

428. Virgin of Kazan with Scenes of Story
 Late 18th century. Kostroma
 (cat. № 270)



429. Богоматерь Казанская, со сказанием
 Конец XVIII — начало XIX века. Солигалич
 (кат. № 271)

429. Virgin of Kazan with Scenes of Story
 Late 18th century — Early 19th century. Soligalich
 (cat. № 271)



430. Богоматерь Казанская
Конец XVIII века. Галич
(кат. № 272)

430. Virgin of Kazan
Late 18th century. Galich
(cat. № 272)



431. Иоанн Предтеча
Ангел пустыни, с житием
Около 1817 года. Солигалич
(кат. № 273)

431. John the Baptist as Angel
of Desert with Scenes from
His Life
Ca. 1817. Soligalich
(cat. № 273)

ОБРАЗЪ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИТОВА



ОБРАЗЪ ВОЗНЕСЕНИЯ ГОСПОДА



ОБРАЗЪ СВЯТЫХ ТРОИЦЫ



ОБРАЗЪ СОШЕСТВИЯ СВЯТОГО ДУХА



432. Воскресение. Вознесение.

Из праздничного ряда
1813 год, Солигалич
(кат. № 274)

433. Троица Ветхозаветная.

Сошествие Святого Духа
1813 год, Солигалич
(кат. № 274)

432. Anastasis. Ascension.

From Feast tier
1813. Soligalich
(cat. № 274)

433. Old Testament Trinity. Pentecost

1813. Soligalich
(cat. № 274)



434. Пророк Аввакум
Первая половина XIX века.
Кострома
(кат. № 275)

434. Prophet Habakkuk
First half of the 19th century.
Kostroma
(cat. № 275)



435. Богоматерь Тихвинская
1820 год, Кострома
(кат. № 276)

435. Virgin of Tikhvin
1820. Kostroma
(cat. № 276)



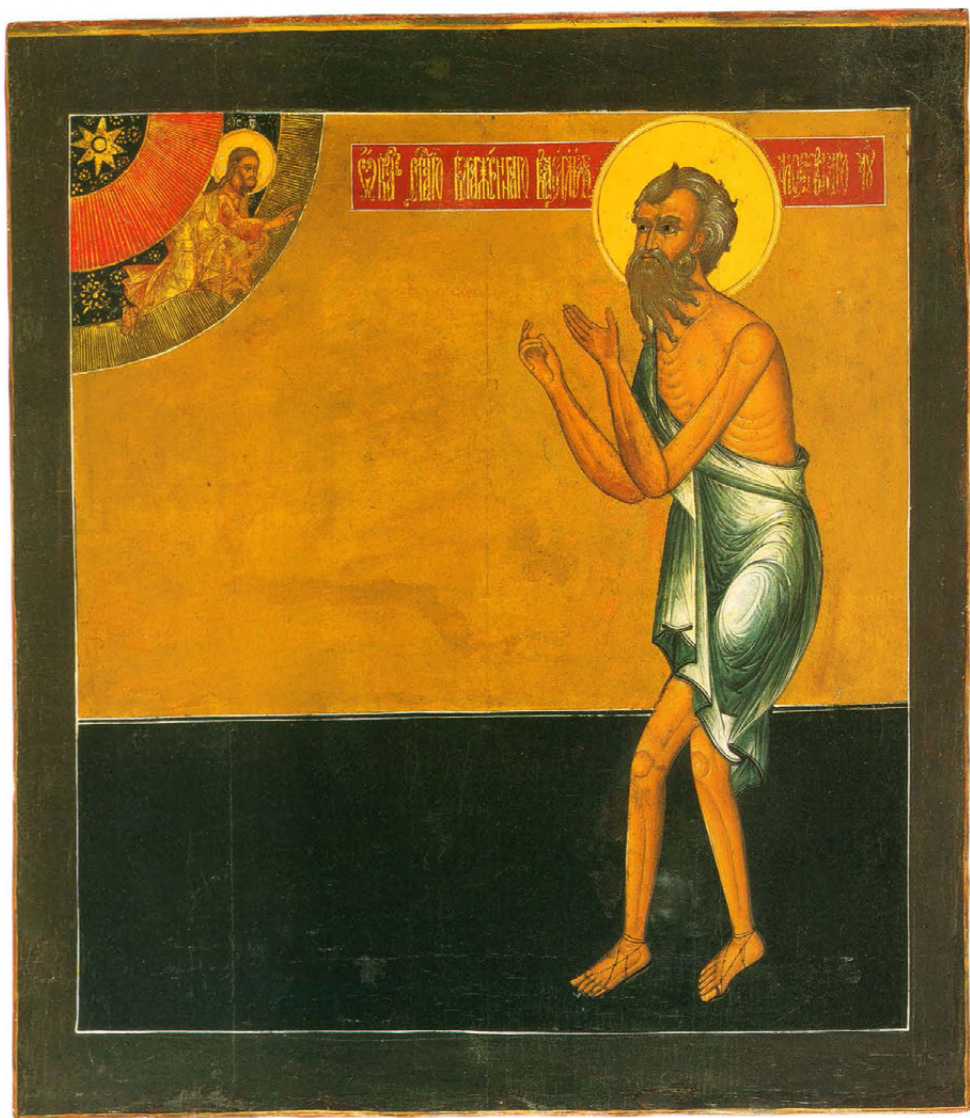
436. Сретенье
Первая треть XIX века. Кострома
(кат. № 277)

436. Presentation of Christ in the Temple
First third of the 19th century. Kostroma
(cat. № 277)



437. Плащаница
Около 1838 года. Кострома
(кат. № 278)

437. Epitaphios
Ca.1838. Kostroma
(cat. № 278)



438. Василий Блаженный
Первая половина XIX века. Кострома
(кат. № 279)

438. St. Basil the Blessed
First half of the 19th century. Kostroma
(cat. № 279)



439. Преподобный Авраамий Галичский, с житием
Середина XIX века. Кострома
(кат. № 280)

439. Holy Monk Avraamy of Galich
with Scenes from His Life
Middle of the 19th century. Kostroma
(cat. № 280)

