



# СТРАНИЦЫ ВРЕМЁН

ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

КОСТРОМА АНТРОЦОВО БОГОВАРОВО БУЙ ВОЛГОРЭЧЕНСК

ВОХМА ГАЛИЧ КАДЫЙ КОЛОГРИВ КРАСНОЕ-НА-ВОЛГЕ

МАКАРЬЕВ МАНТУРОВО МЕЖА НЕЯ ОСТРОВСКОЕ

ПАВИНО ПАРФЕНЬЕВО ПОЛАЗЫРЕВО ПЫЩУГ

СОЛИГАЛИЧ СУДИСЛАВА СУСАНИНО ШАРЬЯ ЧУХЛОМА

№ 2 *ст.*

2009



## ИКОНОПИСЬ ГАЛИЧА

**И**сследователи древнерусского искусства конца XIX – первой четверти XX столетия, описывая художественные памятники Галича, отмечали, что в храмах города сохранялись 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 определён как произведение московских мастеров первой половины XV века.<sup>1</sup> Даже учитывая затруднённую правильную оценку художественных произведений в то время из-за слоёв записей и потемневшей олифы, нельзя отрицать возможности существования в Галиче подобных памятников. Бесспорно, что иконы, выполненные по заказу галичских князей, должны были писать приглашённые мастера – слишком высоки были требования заказчиков, для которых в Звенигороде рабо-

тал Андрей Рублёв. В то же время, приезд в Галич профессиональных художников создавал возможность для обучения местных иконописцев.

В 1450 году Галич во второй раз и уже навсегда утратил свою само-



*Икона «Святитель Василий Великий».  
Вторая половина XV века.*



стоятельность и отошёл 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 Тёмного. Икона происходит из Васильевского монастыря в Рыбной слободе, который по документальным сведениям известен со времени правления Василия III (1505-1533)<sup>2</sup>, но возможно, существовал и ранее. Стилистические особенности иконы свидетельствуют о том, что она была выполнена московским либо ростовским мастером.

В XVI веке не прекратилось и новгородское влияние на местную художественную культуру, ставшее особенно активным в середине века, когда в галичские земли Иваном Грозным после разгрома непокорного города были выселены семьи состоятельных новгородцев. Но и до этих событий в Галиче ощущалось воздействие Новгорода. Уже в начале XVI столетия в городе было выполнено резное изображение святой великомученицы Параскевы Пятницы,<sup>3</sup> чрезвычайно любимой и чтимой в новгородских землях. Образ был поставлен в храме, посвящённом святой Параскеве, и пользовался исключительным местным почитанием.

Исследователи древнерусской полихромной скульптуры едино-



*Икона «Успение Богородицы».  
Вторая половина XVII века.*

душно характеризовали этот памятник как выдающееся произведение русской пластики. В облике святой и приёмах 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 лёгкой подчёркнутости верхних скул отличают этот образ от остальных известных скульптур Параскевы. Только небольшой рельефный фрагмент образа святой из Вологодского музея имеет те же узнаваемые приёмы резьбы, что заставляет предположить возмож-

ное галичское происхождение его автора. Любовь к резным образам святых прослеживается в Галиче и в дальнейшем. По-видимому, она основывалась ещё на древних мерянских культах, отчасти воспринятых славянскими переселенцами при христианизации края. Элемент архаизации, проявляющийся в минимальной скульптурной проработке формы и восходящий ещё к дославянской культуре, сохраняется здесь и в XVIII веке.<sup>4</sup>

Во второй половине XVI века в галичских землях оживляется строительство новых храмов. Все они были деревянными, рубленными «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 связывать 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 улице.<sup>5</sup> Возможно, что иконописцы, незафиксированные в посадской описи, жили в то же время в городе и в 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 могут дать полное представление о его развитии. Они лишь обозначают некоторые общие тенденции, появляющиеся в нём в конце XVI — первой половине XVII века. Это образы Богоматери Одигитрии из села Павловское и Архангела Михаила погоста Углец. При явном упрощении и архаизации художественного языка в нём нарастают черты экспрессии, резковатой выразительности, что наряду с любовью к насыщенным ненюансированным цветам при достаточно узкой палитре станет характерной чертой галичской иконы во второй половине XVII века. В то время, как иконописцы соседней Костромы уже с первой половины столетия оказываются втянутыми в



Икона «Троица Ветхозаветная, с деяниями». Начало XVIII века. Фрагмент.





Икона «Великомученик Димитрий Солунский, с житием». Первая четверть XVIII века.

столичную художественную жизнь и постоянно работают по вызовам в Москве, иконописцы Галича остались почти не востребованными при царском дворе. По-видимому, здесь сыграл свою роль консерватизм местной традиции, очень осторожной в восприятии новаций и приверженной к отработанным десятилетиями художественным формулам.

Единственная специальность галичан, благодаря которой их приглашали на художественные работы в Москву — это тёрщик красок. К сожалению, в документах Оружейной палаты обычно не указывается происхождение мастеров этой профессии. Единственное исключе-

ние из правила — документы по росписи Архангельского собора в Московском Кремле в 1666 году, из которых следует, что подавляющее большинство занятых на этих работах тёрщиков происходило из Галича. Все они состояли на службе в Оружейной палате в качестве кормовых мастеров. Этот пример позволяет предполагать, что и на других больших стенописных работах в Кремле в ту пору среди тёрщиков преобладали галичане.

Причина столь большой востребованности и высокой оценки галичских тёрщиков была в том, что в это время Галич становится одним из крупных российских центров производства красочных

пигментов. В окрестных землях добывались охры, красные и зелёные земли, известь. Привезённый с Урала и других мест свинец жгли на сурик и белила. Галичский сурик отличался широкой гаммой оттенков — от насыщенно-красного до светло-оранжевого, а белила производились двух оттенков — традиционного тёплого и необычного голубоватого. Галичская охра была не очень укрывиста, из-за чего её иногда называли «слизуха». В иконе она давала красивый золотисто-медовый цвет, но требовала многослойного наложения. Весь 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 оранжеватый насыщенный оттенок, форма строится с помощью выразительного рисунка чёрной 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 её с народной художественной культурой. Не случайно в XVIII веке галичская традиция так ярко реализовала себя в сельской народной иконе.

\* \* \*

В XVIII веке в костромских землях параллельно профессиональному иконописанию активно развивалось более низовое и самостоятельное направление, тесно связанное с народными вкусами. Оно проявило себя чрезвычайно многообразно, от городского полуремесленного письма до творчества деревенских мастеров. Эти произведения очень индивидуальны по своему художественному облику, их трудно выстроить в единую стилистическую линию, тем не менее, они несут в себе в той или иной

степени те принципы, что были свойственны высокому направлению костромской иконописи, и которые позволяют рассматривать их как целостное явление местной художественной культуры.

Особенностью полупрофессионального и народного иконописания в XVIII веке был стилистический консерватизм, который приводил к стадильному запаздыванию в восприятии новаций. Так, переход к живоподобию в иконе российской глубинки состоялся лишь в XVIII столетии, когда породившая этот стиль иконописная мастерская Оружейной палаты уже прекратила своё 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 в художественных традициях местных региональных центров, среди которых выделяются Кострома и Галич.

Икона костромской округи была ориентирована на городскую иконопись, представляя собой её менее профессиональную ветвь. Она унаследовала особенности декоративной системы, сложившейся



ся 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. При этом в ней происходит заметное упрощение художественных приёмов. Недостаток профессионализма искупается декоративными качествами: тонким чувством цвета, тактич-

ным использованием орнаментики, а также наивной бесхитростностью образной трактовки.

Упрощённое письмо с форсированной графикой обводок и преувеличенным звучанием цвета характерно для работ иконописцев Галича. Иконопись галичской округи в первой половине XVIII века, в отличие от костромской, была тесно связана с народной традиционной культурой, развивая свойственную ей знаковость и экспрессивность художественного языка. Это



Икона «Преподобный Макарий Унженский, с житием». Начало XVIII века.



воздействие явственно ощущается даже в тех произведениях, которые были созданы в самом Галиче и связаны с городской культурой, но при этом 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 несёт в себе все признаки костромской иконы — живоподобные лики, колорит, с преобладающим звучанием зелёного и красного цветов, тщательно разработанное изображение пейзажного фона, где разворачиваются сцены хождения Троицы. В то же время, это скорее имитация, чем следование традиции, профессиональный уровень художника неадекватен «учёности» образа: формы тяжеловесны, рисунок неправильный, композиция не собрана.

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

В следовании стилю костромской иконы галичский мастер добивался гораздо более убедительного художественного результата, когда

маскировал недостаточность звучки за усиленной декоративностью, которая в народной иконе была нередко важнее смысловой нагрузки. В иконе «Параскева Пятница, с житием» из Прудовки художник тщательно прорабатывает рисунок, придерживается определённой системы колорита, использует цветные лаки, пишет лики в живоподобной манере, но при этом изображение строит по совершенно иным, нежели в учёном 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 счёт дробности и яркости цвета. В целом, изображение на иконе имеет ковровый характер, где не остаётся места свободному пространству. По тем же принципам при всём своём разнообразии строятся и многие другие произведения галичского иконописания («Чудо Димитрия Солунского, с житием», «Рождество Христово, с праздниками», «Макарий Унженский, с житием» из Рыбной слободы). «Ангел Хранитель, с клеймами жития праведника и грешника» — икона с редкой иконографической программой, которая могла родиться под воздействием старообрядческой учёности и нравственных установок в быту, как наставление и зримый образ райской красоты, ожидающей праведника. Автор нарочито усиливает формальные признаки





Икона «Преподобный Макарий Унженский, с житием». Первая треть XVIII века.

живоподобного стиля, изображая тёмные с контрастными высветлениями лики. Всё остальное решено предельно плоско и превращается в орнаментальную феерию, в которой теряется ощущение конструктивности в построении формы и композиции.

Со старообрядческой средой связаны и совершенно иные по своему образному звучанию иконы, такие как «Богородица Корсунская», колорит которой построен на сочетании сближенных неярких тёмных охры и красно-коричневых земель. Цветовой строй наряду с подчеркнутой масштабностью пропор-

ций создаёт впечатление древнего истинного образа, восходящего к греческим иконам, пришедшим на Русь вместе с крещением.

Ближе к середине столетия галичская икона успешно освоила упрощённый вариант живоподобного стиля, который отчасти нивелировал её местное своеобразие и связал с общей тенденцией русской провинциальной иконописи XVIII века («Николай Чудотворец с Онуфрием Великим и Петром Афонским» из с. Ширь, «Макарий Унженский с чудом спасения Солигалича»). Яркой особенностью художественной традиции Галича



продолжал оставаться колорит, в основе которого лежали золотистые и красные охры, зелёные земли и сурик разнообразных оттенков. Все эти красочные пигменты производились на месте. Они успешно заменяли галичским мастерам те пигменты и красочные материалы, которыми пользовались столичные и костромские профессионалы. Сурик имитировал бакан и киноварь, зелёные земли — светло-зелёный глауконит и изумрудную ярь-медянку. Если городские иконописцы пытались разнообразить свою палитру за счёт 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, запаздывая, но всё же успевая освоить его наиболее яркие признаки.

Свойственное галичской 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 свой 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 освещением. Дерево вплоть до конца XVIII века было преоблада-

ющим 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, поэтому их иконы отличаются интенсивностью воздействия через цветовое пятно и силуэт.

Деревянные церкви часто горели и затем быстро восстанавливались. Так же быстро нужно было заново писать в них иконостасы. С этим связана скорописная манера народных мастеров, практически не пользовавшихся графьей и многослойной техникой наложения красок, которые являются неотъемлемой частью профессиональной иконописи. Сельские иконописцы были выходцами из крестьянской среды и духовенства. Они не имели за пле-



*Икона «Жены-мироносицы у гроба Господня». Начало XVIII века.*



чами профессиональной школы и самостоятельно постигали навыки ремесла, которые сводились к достаточно ограниченному набору приёмов, 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 даёт 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 сдержаны в своей декоративной проработке, сохраняя целостность отчётливо 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 ковёр.

Лики написаны эмалево плотно, с вольным подражанием живоподобной манере, которая прослеживается на уровне своеобразного



Икона «Сретение – Рождество Христово». Начало XVIII века.



клише в изображении лика в его анатомических подробностях. 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 березовецкими иконами. Из-за небольших размеров и ограниченной высоты деревянных церквей в иконостасах часто совмещали на одной доске два сюжета из разных рядов: праздник — пророк, деисусная икона — праздник<sup>6</sup> (иконостас из Георгиевской церкви села Георгиевское). Между ними, в пространстве полей, часто писался широкий орнаментальный фриз. В наборе алтарной преграды он имитировал орнаментальное тябло.

Главную роль в создании декоративного эффекта в народной иконе играли белильные разделки. В галичской иконе белила использовались в двух оттенках — тёплом и холодновато-голубом. Это позволяло ещё более усилить её декоративное звучание. В иконе «Троица Ветхозаветная» из села Ефремий-Ширь художник достиг за счёт обильного и умелого использования белил, разбросанных мелкими мазками и линиями по всему изображению, ощущения насыщенных светом фона и позёма.

Народная икона представляет большую трудность для датировки.



Икона «Сретение». Около 1731 года.

Поскольку её авторы использовали традиционные, устоявшиеся иконографические схемы, нередко в сокращённом 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 даёт нечёткую картину, поскольку надписи часто копировались с древних образцов, нередко с ошибками. Главным обоснованием датировки народной иконы может быть только документ, свидетельствующий о построении или о возобновлении после пожара того храма, откуда происходит памятник. Праздничный чин из Ильинской церкви погоста Прудовка долгое время датировался



на основании стиля первой половины XVII века.<sup>7</sup> 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 восстановлена.<sup>8</sup> 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 стадиальном запаздывании усваивала определённые принципы стиля профессиональной иконы. Этому способствовали контакты с городской культурой. Новые стилистические приёмы всегда перерабатывались в сторону их упрощения, лишь декоративные новшества воспринимались с восторгом и доводились до своего предельного выражения.

*Светлана КАТКОВА,  
искусствовед (Кострома)*

*Наталья КОМАШКО,  
искусствовед (Москва)*

### Примечания

1. Некрасов А. И. Древности Галича Костромского, изд. Галичского отделения Костромского научного общества по изучению местного края, 1926. С. 3.
2. Известна жалованная грамота Василия III Васильевскому монастырю на вотчины в Галичском уезде (А. В. Антонов. Акты галичских монастырей // Русский дипломатарий. Вып. 1. М. 1997 С. 161).
3. Костромская икона. Авт.-сост. Н. Комашко, С. Каткова. М. 2004. Кат. № 6. Илл. 7.
4. Бытовавшее среди угро-финских народов представление о Щуре (Чуре) — душе дерева — диктовало бережное отношение к деревянной заготовке, которое сохранилось и в христианской пластике севера и северо-востока Руси. Брусок, из которого вырезалось тело, лишь слегка скруглялся. Руки, выполненные из другой заготовки, не расчленяли его, а добавлялись. Пластика лика тоже строилась по принципу минимальной расчленённости. Чтобы добиться нужной выразительности, надо было иметь исключительное чутьё формы и понимание возможностей дерева как материала.
5. Кистерев С. Н. Сотная на посад Галича 1578 года // Русский дипломатарий. Вып. 4. М., 1998. С. 174.
6. Принятое с середины XVII века размещение праздничного ряда под деисусным игнорировалось в сельских храмах вплоть до второй половины XVIII столетия.
7. Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. Илл. 42.
8. Материалы для истории Костромской епархии. В. I. О. I. Галичская десятина. Кострома, 1985. С. 333.