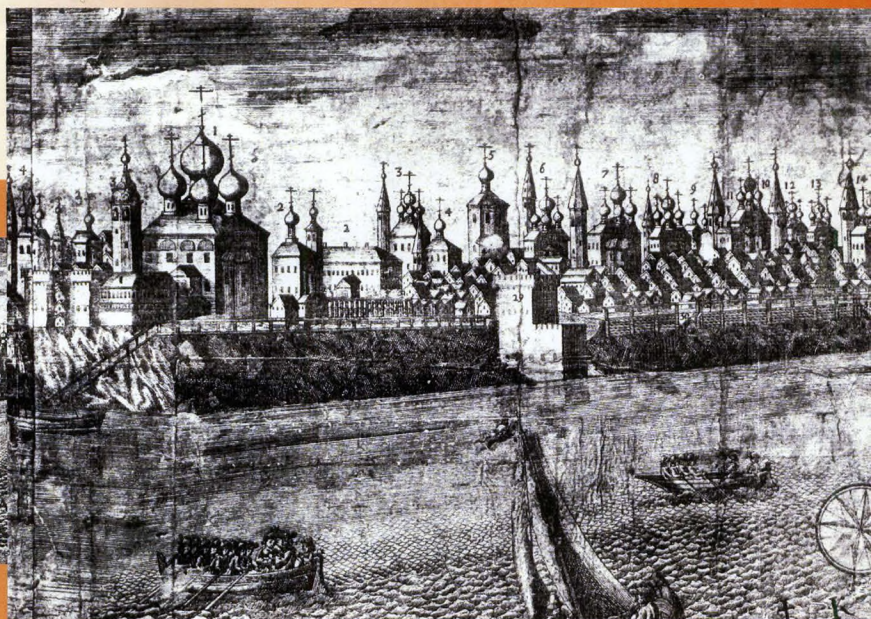


XII НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

памяти
Ирины Петровны
БОЛОТЦЕВОЙ



ЯРОСЛАВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

XII
НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

памяти
Ирины Петровны Болотцевой
(1944-1995)

Сборник статей

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
 № 5702

Ярославль, 2008

УДК 008 (470.316) (069)

ББК 85.101

Н 34

XII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой.
Сборник статей. - Ярославль. 2008: Аверс Плюс. - 200 с.

Сборник подготовлен и составлен:
В.В. Горшковой, Е.Ю. Макаровой.

Сборник печатается по решению Ученого совета Ярославского
художественного музея.

ISBN 978-5-9527-0107-6

© Ярославский художественный музей, 2008
© Авторы статей, 2008

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ФЕДОРОВСКАЯ СО СКАЗАНИЕМ»¹

*Гурий Никитин.
Развитие традиции, новый стиль.*

Первооткрыватель этого произведения С.И. Масленицын оценил икону как памятник «выделяющийся качеством исполнения и интересной трактовкой сюжетов»² (илл. 1). Икона много раз публиковалась, как шедевр костромской иконописи периода ее расцвета в третьей четверти XVII в., но при этом остаются не исследованными приемы письма, особенности авторской интерпретации почитаемого образа, иконография клейм³.

Схема композиционного построения исследуемого образа традиционна для житийных икон и икон с чудесами образа. Средник по размеру чуть больше чудотворной и, сохраняя все иконографические признаки оригинала, не является его списком. Это авторский вариант чудотворного образа.

Пропорции иконы продуманы очень тщательно, четко выверены масштабные соотношения всех частей: средник, рама, клейма, поля. Высота средника равна 4 клеймам по вертикали, а ширина - 4 клеймам по горизонтали, то есть его пропорции равнозначны с соотношениями высоты и ширины клейма.

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

Двадцать клейм многоцветным узором заполняют пространство между орнаментальной рамкой средника и широкими полями. На полях творенным золотом написаны тексты из Сказания, раскрывающие

содержание каждого из клейм. Шрифт этих текстов крупный, легко читаемый полуустав, рассчитанный на внимание к слову Сказания.

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

Впервые мысль о Гурии Никитине как авторе иконы высказала В.Г. Брюсова, хотя по ее мнению, в исполнении клейм мог участвовать его ученик Василий Козьмин⁵. Известно, что Гурий Никитин не раз писал списки с чудотворного образа. Наиболее ранний из них, 1659 г., был заказан ему для церкви Иоакима и Анны, стоявшей на месте древнего костромского собора Федора Стратилата. В 1669 г. он писал список «мерой и подобием» по обету ярославского купца Иоанна Плешкова. Этот список, установленный заказчиком в церкви Николы-на-Пенье в г. Ярославле, тоже прославился чудотворениями, а по завершении строительства соседней холодной Федоровской церкви согласно с обетом И. Плешкова стал ее храмовым образом⁶.

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

При всех узнаваемых признаках иконографии, отличие начинается уже в том, что фигура Богоматери не вписана вплотную в раму, а венец заходит на орнаментальную полосу. Повторяя форму звезд на мафории Богоматери, Гурий Никитин щедро украшает квадрифолий жемчужкой. Капельки белил, как жемчужная обнизь, идут по краям золотой каймы и образуют вставки между цветных камней. Особый декоративный эффект вносит серебряное кружево по верху каймы и струящиеся нити бахромы мафория. Складки мафория художник раззолотил широкими полосами ассиста, который придал ткани легкость и изящество. Изумрудная зелень платья, видимая лишь в уголках из-

под свисающих складок мафория и на рукаве, вносит пронзительную ноту в почти монохромные одежды Богоматери и младенца и устанавливает связь с колоритом клейм и цветом полей.

Самостоятельность автора этого варианта Богоматери Федоровской проявилась не столько в усилении декоративного начала, сколько в наполнении образа близкими художнику чувствами. Богоматерь для него — это, прежде всего Мать. В этом огромном мире мать и дитя в центре мироздания. Они олицетворение глубокой, всепоглощающей любви. Взгляд широко раскрытых глаз Богоматери обращен вглубь души, она прозревает судьбу сына. Мать словно застыла от внезапного откровения, ужаса предстоящих сыну страданий. Потому порывистое ласкание младенца, его стремление уловить любящий взгляд матери не находят ответа. Лик Богоматери удивительно красив красотой молодости. Даже самая большая боль и страдание не способны исказить привлекательности юного лица, еще хранящего легкую улыбку.

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

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

Сравним для начала технику письма ликов Богоматери и Спаса. Оба писаны по оливково-зеленому санкирю, который узкой полосой очерчивает абрис лика и шеи, сосредотачивается вокруг глаз, оттеняет линию носа, желобок над верхней губой и ямку над подбородком. Художник, формируя объем лика, наносит вохрение в несколько слоев, добиваясь плотной укрывистости медово-золотистой охры. Мягкая подрумянка придает особую цветность лику. Небольшие подцветки на

веках, крыльях и кончике носа, на подбородке, шее, мочке уха как пульсация жизненной энергии, придают живость лику юной Матери. Эти всполохи розово-красного цвета не бессистемны. Как и белильные света, они подчинены логике, образуя несколько треугольников. Вместе с бликами светов они ведут взгляд ото лба к подбородку. Самые яркие и плотные по цвету пятна - слезнички глаз и губы - образуют первый треугольник; веки глаз и кончик носа - второй, румянец щек и подбородок - третий. У всех вершина внизу, что соответствует направлению лицевого треугольника. Подрумянка у младенца более сдержанна, хотя мастер отметил те же места, что и на лике Богоматери.

Обычно на заключительном этапе личного письма наносят белильные света и прорисовывают контуры. На лике Марии белильные движения положены по белильной же подготовке, равномерно, параллельными штрихами, которые постепенно удлиняются от внешнего уголка глаза. Тонкие, короткие движки всегда скользят по направлению выступающих, освещенных частей лика. Очерчивая дугой нижнее веко, они спускаются от слезника тремя параллельными линиями, вспыхивают небольшим бликом над центром брови, на горбинке носа и его кончике.

Точно такая же разделка лика у Вседержителя, только усы и борода исключили игру света в нижней части лика. Зато на шее такими же движениями отмечены складки над ключицами. Контурная опись глаз совпадает до мелочей, скобка верхнего века утолщена, кисть идет с нажимом в центре, как бы намечая густоту ресниц. Контур радужки каллиграфически подвижен, он также очерчивает окружность с утолщением там, где положено быть притенению. Таким же приемом написаны глаза у персонажей росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря⁹. Голубоватые белки глаз контрастируют с бархатистой глубиной санкиря и черной точкой зрачка. Иконописец применяет в письме глаз самый сильный контраст, сопоставляя темный контур обводки, черную точку зрачка и самую светлую и плотную массу белил, что делает их притягательной частью лица. Брови проведены параллельными линиями с коричневатыми разделками у кончиков. На лике Спасителя они шире и наведены по санкирию короткими наклонными штрихами по направлению роста волос. Линия сомкнутых губ кажется абсолютной калькой, так же как петелька уха.

На лике Богоматери со стороны чепца проложен золотой контур, а у Спаса он заменен тонким высветлением по санкирию перед шапкой

волос, что заставляет лик как бы светиться изнутри. Даже кромка ворота одежд Богоматери и Спаса одинаково обведена баканом, что придает телу дополнительную теплоту. Мастер виртуозно пользуется баканами, заставляя цвет сиять, светиться изнутри. Иногда подцветка баканом придает цвету особую глубину. Так, на чепце Богоматери бакан не только притушил блеск золота, но усложнил зеленый цвет, сделав его как бы мерцающим из темноты. Возможно, таким приемом автор пытался приблизить его к цвету чепца Богоматери с чудотворного образа, в котором чепец, хотя и повторяет цвет платья, но напоминает темный цвет волос.

К личному письму относят и другие части обнаженного тела: руки, ноги. В обеих сравниваемых иконах приемы письма их идентичны: тот же санкирь, такое же плотное, ровное вохрение и света, короткими белильными штрихами отмечающие каждый суставчик тонких изящных пальцев. У Богоматери и младенца золотой контур очерчивает руки и ноги, проецированные на вишневый мафорий. Рука Христа на шее матери очерчена темной краской, как и правая рука Богоматери. У Вседержителя благословляющая рука имеет более жесткий контур на темно-зеленом фоне гиматия и мягко обрисовывает пальцы по красному хитону. Ступни ног имеют двойную обводку: тонкий золотой контур и плотный черный, напоминающий подошвы сандалий, только без ремешков.

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

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

На одеждах младенца Христа пробел выполнен инокопью, как в чудотворном образе¹¹. Располированное золото инокопи на одеждах Спаса и твореное золото ассиста на мафории Богоматери создают

контраст яркого сияния и мягкого свечения. Плотный свет инокопи как материализованная формула жизни Христа - «Азь есмь свет миру». Свет Богоматери - это отражение сияния Богомладенца. В этом кроется художественный смысл применения двух техник золочения¹².

Пластичность фигуры младенца Христа Гурий Никитин усиливает, используя опись притенений прозрачным вишневым баканом. Складки, мягко драпируясь, скользят по фигуре, повторяя такие иконографические особенности как, нависающая петлей со спины одежда, завернутый край рукава и подол, собранный в правую руку Богоматери. Особенно запоминается мягкая драпировка, спускающаяся над пояской гиматия. В отличие от чудотворного образа напуск меньше, и он обрел логическое оправдание. Автор четко разделил одежды Младенца на хитон и гиматий. Следуя правилу ношения гиматия, конец гиматия переброшен через плечо и с напуском заткнут за пояску. Таким же образом иконописец уточнил, что завернувшийся на колене подол и спускающийся по руке Богоматери край одежды принадлежат хитону.

Ритм круглящихся, провисающих овальных линий, кажется неувлочно перетекающим, создающим нечто неразрывно связанное не только с телесным объемом фигуры младенца, но и включенным в ритмику силуэта и одежды Богоматери. Так линия спины младенца продолжена рукой Богоматери, и вместе они составляют единый контур, а свисающий край подола хитона Христа вторит ритму складок мафория.

Многokrратно повторяясь, складки мафория образуют своего рода чашу, внутри которой оказывается младенец Христос, как евхаристический агнец. В чудотворной иконе складки мафория равнозначны, прописаны черным, как притенения. Наш автор усилил их звучание, прописав золотом, а нижнюю округлость символической чаши акцентировал широкой каймой из искрящихся серебряных лучиков инокопи. Эта техника использована только в одеждах Христа. В связи с этим возникают смысловые параллели, поднимающие образное решение до символа. Этому способствует и цветовая гамма одеяния Христа, где золотом сияющий свет подцвечен розовым багрянцем, прозрачным, но единым с более плотной по цвету багрянницей мафория Богоматери.

Пробелка белилами или золотом, последняя операция, завершающая стадия в отделке иконы. От нее зависело в целом впечатление

от образа. Богатство орнамента и выразительность личного, пластичность и характер движений персонажей, даже эффект распутившегося цветка на яркой зелени позема, кремешков гор и архитектурного декора палат. Неудивительно, что так много внимания уделяют иконописцы завершающей отделке. При приеме заказа, даже от государя, обязательно уточняли характер пробелки: золотом или белилами¹³. Естественно, золотые пробела (ассист) дают больший эффект нарядности, богатства. Письмо золотом один из признаков высокого профессионализма

Поражает твердость руки мастера: ни одного сбоя, дрогнувшей линии, сбегания краски. Одних только точек жемчужки сотни, а рядом крошечные камни, запоны, не говоря уж о тончайших прочерках седин на волосах, бороде, завитки кудрей и т.д. Кажется невозможным такое мастерство владения кистью, вызывавшее в свое время восхищение антиохийского архидьякона Павла Алеппского: «Жаль, что люди с такими руками тленны!»¹⁴.

Формальный язык автора подчинен идее раскрытия глубины образа Богоматери. Отсюда не только виртуозное владение рисунком, но и разнообразие намеки, недоговоренности, пробуждающие фантазию. Привычный к значительным объемам стен, позволяющим свободно строить композиции, давая простор действий персонажам, Гурий Никитин в иконе создает пространство, воздух вокруг Богоматери. Часть нимба в отличие от оригинала заходит на раму средника. И это нельзя рассматривать лишь как прием, позволяющий усилить плавно текущие линии силуэта фигур. Художник меняет акцент взаимоотношений Богоматери с молящимися. Она не издалека смотрит на людей, а идет к ним навстречу, словно выходя за раму из надмирного пространства и являя миру Спасителя.

Исследуемая икона могла быть заказана знаменитому изографу для местного ряда иконостаса или как настенный образ. В знак почтения к мастеру и его творению, очевидно, сразу же был заказан остекленный киот, что обеспечило отличную сохранность красочного слоя иконы.

В работах мастеров Оружейной палаты в последней четверти XVII в. легкая бирюза фона обычно служила цветной подкладкой под оклад. Гурий Никитин, с 1660 г. работавший по вызовам Оружейной палаты, не просто следовал принятой там стилистике, а совершенствовал и развивал ее в своем творчестве. Судя по выпадам левкаса

на ширину «дорожников басменных», фон закрывала басма, а нимбы скрывал венец. Очевидно, поверх басмы по сторонам от нимба были установлены накладные картуши с монограммами Богоматери и Христа. Это объясняет исключительную сдержанность декора живописных монограмм. В иконах «Спас Вседержитель» и «Спас Великий Архьерей» надписи обрамляют пышные картуши, являющиеся активными элементами композиционного решения верха иконы¹⁵.

В Писцовой книге Костромы 1628 г. подробно описаны все украшения чудотворного образа. Прежде всего, указано, что икона «в иконостасе с притворы. А на притворах писаны праздники и святые. А чудотворный образ обложен серебром. На полях 16 праздников льяных, золоченых... Венец серебряной сканой, золочен, поверх него коруна серебряная, сканая с финифтью, золочена на ней и на венце множество вставок цветных камней и поверх коруны на спнях яхонты и жемчуги». Иконостасом назван киот, в котором стоял чудотворный образ. Традиционно такие киоты украшались живописным узором. К боковым стенкам киота крепились створки-притворы¹⁶. Может быть, автор исследуемого памятника в некоей мере воспроизвел декоративное убранство оригинала, сделав акцент на нарядном декоре рамы средника и подчеркнув ее завершенность тропарем.

В описании венца чудотворного образа есть упоминание о финифти. В таком случае становится понятным выбор Гурием Никитиным темно-синего цвета наугольников орнаментальной рамы средника, который больше ни в каких частях иконы не повторяется. Очевидно, его поддерживала кобальтовая эмаль декора оклада и венца. Скорее всего, художник сам разрабатывал рисунок накладных монограмм на окладе и потому повторил цвет эмали в наугольниках живописной рамы. Фон угловых накладок на окладах и картушей вокруг монограмм серебряники традиционно заполняли темно-синей эмалью¹⁷.

Была ли басма на полях? Скорее всего, была. Надписи могли быть гравированы на накладных пластинках, возможно, с кобальтовым цветом фона. Это предположение, но оно основано на известных примерах декорирования окладов икон с конца XVI-XVII вв. Все вклады Годуновых в Ипатьевском монастыре украшены басмой с накладными дробницами, что могло повлиять на вкусы местных заказчиков икон и их окладов.

Художник создавал хрупкость басмы, утрата которой не должна была нанести ущерба художественной целостности произведения¹⁸.

Когда была утрачена басма и венцы? Возможно, в 1924 г., когда происходило массовое изъятие драгоценных металлов из церквей в помощь голодающим Поволжья или в 1956 г., когда икону в числе многих поместили в нижний этаж запрудненской церкви¹⁹.

Реконструируя изначальный вид иконы, заметим, что основной цветовой доминантой в ней было золото: позолота басмы, венца, фон в клеймах сказания, обилие золотого ассиста и узорочья на одеждах и доспехах. Сейчас, когда утрачена басма оклада, акцент сместился, главенствовать стала малахитовая зелень. Она связала поля с клеймами через близость с цветом поэма.

Обилие золота, декоративных украшений на одеждах Богоматери достойно Царицы Небесной, но это драгоценное сияние не заслонило образа Матери. Символизм чудотворного образа, Гурий Никитин наполнил жизненной сокровенностью чувств, которая близка каждой женщине с ее любовью и тревогой за судьбу детей. Изогранный ум художника рассчитывал на сотворчество зрителя, его способность к углубленному постижению образа. Гурий Никитин привычными средствами темперной живописи достиг эффекта глубины психологических характеристик образов, эмоциональной остроты. К решению такой задачи русская живопись сможет подойти только через столетие. Гений всегда опережает время.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Во всех публикациях данного образа в графе «Происхождение» указывается «подвал церкви Спаса на Запрудне». Так написал в своей статье С.И. Масленицын, что стало основанием считать икону принадлежащей данному храму. Однако, это не так. Уточним обстоятельства, при которых икона попала в этот подвал.

Костромской историко-архитектурный музей-заповедник в начале 1960-х гг. вел большую собирательскую работу, спасая от гибели произведения иконописи из закрытых, заброшенных церквей области. В экспедициях по районам области активное участие принимали сотрудники столичных музеев и реставраторы ГЦХРМ им. Грабаря. В 1960 г. сотрудник ГЦХРМ С.И. Масленицын вместе с историками музея-заповедника обследовал церкви Спаса на Запрудне. В хозяйственной части нижнего этажа этой церкви с 1956 г. хранились разобранные иконостасы и иконы из нескольких храмов Костромской низины: села

Мисково, Куниково, Жарки и другие попали в зону затопления при создании Рыбинского водохранилища для Горьковской ГЭС.

Огромные иконы лежали штабелями. Светлана Петровна Масленицына, тогда еще сотрудник костромского музея, участвовала в этой экспедиции и подтверждает, что икона была найдена среди складированного имущества церковью Костромской низины. Икона со столь мастерским письмом и необычайно развернутой историей чудотворного образа не могла остаться незамеченной искусствоведом. Особый интерес к ней проявили краеведы, так как в собрании костромского музея в ту пору не было ни одного образа Богоматери Федоровской со Сказанием, что увеличивало значимость находки. С помощью С.И. Масленицына музей отправил найденную икону на реставрацию в ГЦХРМ им. Грабаря.

Сохранность живописи оказалась превосходной. Даже в миниатюрах клейм не было больших утрат, за исключением потертостей и осыпей позолоты. Икона, по всей вероятности, многие годы находилась в особом, остекленном киоте, что предохранило ее от случайных травм, запалов от свеч или лампад и от усердия чистильщиков окладов.

С.И. Масленицын мог вывезти икону в музей при условии, что она была из временно хранящегося имущества, а не принадлежала действующему храму. Такие указания были получены музеем от Уполномоченного по делам религий Костромского Облсполкома. Если бы икона была из церкви Спаса на Запрудне, то она была бы отмечена уже в 1914 г. членами комиссии Костромского церковно-исторического общества.

В 1956 г. при вывозе имущества из церковей с территорий, подлежащих затоплению, было не до составления описей и актов, стремились больше увезти, пока есть такое разрешение. Частично иконы и другое имущество затопляемых церковей передавали в соседние храмы Костромского района, а из одной старообрядческой церкви иконостас был увезен в Нижегородскую область. Эти обстоятельства не позволяют установить, из какого именно храма Костромской низины был вывезен в Кострому этот образ.

В 1967 г., когда вместе с инспектором охраны памятников областного Управления культуры Л.М. Розиным автор статьи впервые побывала в нижнем этаже Спасского храма, он еще был заполнен множеством икон, резных колонн и фрагментов декора иконостасов.

В начале 1970 гг., в связи с устройством в нижнем этаже церкви часовальни, часть оставшихся икон и резьбы были перенесены в часовню в ограде храма, часть - были переданы музею-заповеднику. Резные колонны иконостаса церкви с. Мисково были использованы в декоре иконостаса церкви Иоанна Златоуста в Костроме.

1 Икона «Богоматерь Федоровская со Сказанием». 1680-е гг. Дерево, темпера. 150,4 x 117,5 см. Инв. № КОК 22673. Основа: иконный щит состоит из трех липовых досок, скрепленных двумя встречными, врезными шпонками. Поверхность досок тщательно выровнена и зашлифована. Коробление досок незначительное, по стыкам имеются небольшие расхождения с частичными разрывами красочного слоя на лицевой стороне. С лицевой стороны икона имеет козвечг, неглубокий, с пологим скосом. Поля разной ширины: боковые одинаковые, нижнее чуть шире верхнего, что зрительно утяжеляет низ иконы, устанавливая отношения верх-низ). Икона вывезена С.И. Масленицыным из церкви Спаса на Запрудне в г. Костроме в 1960 г. Реставрирована Н.В. Дунаевой (ГЦХРМ) в 1969 году.

Клейма:

1. Св. Федор Стратилат приносит икону Богоматери в Кострому
2. Явление иконы костромскому князю Василию Ярославичу во время охоты
3. Моление князя перед иконой
4. Обретение иконы крестным ходом
5. Поставление иконы в церкви Федора Стратилата
6. Первый пожар в церкви Федора Стратилата
7. Чудесное обретение иконы после пожара
8. Поставление иконы в новом храме Федора Стратилата
9. Моление перед иконой Богоматери о защите города от татар
10. Выступление князя с войском и иконой на битву с татарами
11. Чудо ослепления татар сиянием от иконы
12. Битва с татарами на Святом озере
13. Возвращение войска в Кострому
14. Благодарственный молебен чудотворному образу
15. Второй пожар в церкви Федора Стратилата
16. Чудесное спасение иконы от огня вознесением на небеса
17. Совет князя Василия с горожанами о построении каменного Успенского собора в Костроме
18. Поставление иконы в Успенском соборе
19. Моление перед иконой Богоматери
20. Богородица-покровительница Костромы «Всех скорбящих Радость».
- 2 Масленицын С.И. Икона Богоматери Федоровской 1239г. // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1976. М., 1977. С.155-166.
- 3 Подробная библиография: Костромская икона XIII-XIX веков // Авт.-сост. Н.И. Комашко и С.С. Каткова. М., 2004. С.540; Статья Катковой С.С. «Икона «Богоматерь Федоровская со Сказанием: сложение иконографии клейм и стиль» подробно анализирует особенности письма клейм и утверждает единство почерка средника и миниатюр Сказания. Опубл.: Ростовский Архиепископский дом и русская художественная культура

- второй половины XVII века. Ростов, 2006. С.191-206. Полностью исследование будет опубликовано в сборнике статей автора; Тихомирова Е.Л. Федоровский образ Пресвятой Богородицы. Сказание в иконе. Альбом. М., 2007.
- 4 Традицию сопровождать богородичные образы тропарем подтверждают находившиеся в Успенском соборе г. Костромы две шитые хоругви. На одной — «Богоматерь Федоровская», на другой — «Успение Богоматери» («около образов трепари, шиты шелком белым»). См.: Писцовая книга г. Костромы 1627/1628-1629/1630. Кострома, 2004. л.557 об.
 - 5 Василий Козьмин с 1670 г. постоянный участник «дружины» Гурия Никитина в работах по стенному письму в храмах разных городов и монастырей. Однако, подписных работ его неизвестно. Стенное письмо в церкви Спаса Преображения в Костроме приписывается ему без достаточных документальных данных. Росписи этого храма не исследованы, раскрыты только свод и верхний ярус, остальная часть находится под набелом. См.: Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982. С.134-144; Она же. Ипатьевский монастырь. М., 1982. С.62. Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2003. С.340; Памятники архитектуры Костромской области. Вып.1. Ч.3. Кострома, 1998. С.122.
 - 6 В 1913 г. список 1969 г. по-прежнему находился в Богоотцовской церкви г. Костромы, на месте был и список И. Плешкова. Следы обеих икон теряются после событий 1917 г.
 - 7 Первое поновление чудотворного образа было в 1636 г. по указу царя Михаила Федоровича. См.: Островский П. (протоиерей). Исторические записки о Костроме и ее святыне, благочестно чтимой в Императорском доме Романовых. Кострома. 1864.
 - 8 Икона «Спас Вседержитель». Около 1687 г. Дерево, темпера. 180x127 см. ЯГИАХМЗ ИК-5. «Повесть о построении Николо-Пенской и Федоровских церквей» // Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982. С.254-256. В собрании В.А. Бондаренко оказалась подписанная Гурием Никитиным и датированная 1690 г. икона «Троица Ветхозаветная». Хотя это единственный известный в настоящее время образ, подписанный мастером, но значительные утраты и антикварный характер реставрации личного заставляют отказать от него при сравнении личного письма в среднике иконы Богоматери Федоровской со Сказанием // Костромская икона... Илл.205. Кат.128.
 - 9 Троицкий собор Ипатьевского монастыря был расписан дружиной Гурия Никитина в 1684 г.
 - 10 Пробела «в перо», получили распространение с XVII в., в связи с заменой тябловых иконостасов резными, позолоченными иконами крупных размеров. Штрихи золотых пробелов наносятся попарно и проплавляются золотом так, что, расходясь от основного пятна, они постепенно растушевываются, напоминая перо птицы. Расстояния между перьями минимальны и строго соблюдаются так, чтобы между ними читался цвет одежды и вписывался рисунок складок («козелки»). См.: Зиновьев Н.М. Стилистические традиции искусства Палеа. Л., 1981. С.148.
 - 11 Иноколь употребляется в иконописи с древнейших времен. На выпуклых частях фигуры младенца света проложены пластинками сусального золота, составляя сияющие полосы по плечу и рукаву правой руки и от пояса по ногам в соответствии с длиной прикрывающего их гиматия. От этой полосы веером расходятся постепенно утончающиеся лучи сияния. См.: Там же. С.142.
 - 12 На чудотворной иконе золотым ассистом покрыты лишь одежды Младенца, у Богоматери золото положено только на кайме, кистях и звездах мафория, а складки в светах и тенях на краске: красной в светах и черной в тенях.
 - 13 Забелин И. Материалы для истории русской иконописи. ВМОИДР. Кн.7. М., 1850. С. 92.

- 14 Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидьяконом Павлом Алеппским // ЧОИДР. Вып.3. М., 1898. Кн.4. Разд. II. 3. 43.
- 15 Инв. № КМЗ КОК 23252/56. Оpubл.: Костромская икона.... С.539. Илл.206-207.
- 16 Писцовая книга г. Костромы 1627/1628-1629/1630 гг. Кострома, 2004. С.257-259. В собрании Ярославского художественного музея хранится рама с 26 клеймами праздников и чудес иконы Богоматери Федоровской (инв. № И-399). Живопись находится под потемневшей олифой, большинство клейм под профилактической заклеюкой, но те, что открыты, дают возможность оценить высочайший уровень мастерства иконописца. Н.И. Комашко высказала мнение об исполнении ее Гурием Никитиным. Очевидно, по желанию заказчика он написал клейма праздников, так как они располагались на створах киота чудотворного образа и дополнил их сюжетами «Сказания о явлении и чудесах...».
- 17 Может быть, привычные к металлическим створам киота чудотворного образа новую раму с клеймами Сказания в 1783 г. заказали серебрянику Г. Ратькову, а не живописцу. Вероятно, древний киот изветшал, а, главное, по размеру не подходил для нового иконостаса.
- 18 Только с появлением цельных, чеканных серебряных или медных позолоченных окладов начали писать под оклад, то есть только личное и слегка намечали доличное.
- 19 В нижнем этаже церкви Спаса с 1956 г. хранились иконы из церкви Костромской низины, затопленной при строительстве Горьковской ГЭС.



4



5

К статье С.С. Катковой

1. Икона «Богоматерь Федоровская со Сказанием». 1680-е гг. Гурий Никитин.
2. Лики Богоматери и Христа. Фрагмент иконы Г. Никитина «Богоматерь Федоровская со Сказанием». 1680-е гг.



1



2