



ЧТЕНИЯ

памяти И. П. Болотцевой

Ярославский художественный музей

XVII Научные чтения
памяти Ирины Петровны Болотцевой
(1944-1995)

Сборник статей

Ярославль
2013

УДК 719
ББК 85.101.13
Н 34

*Печатается по решению Учёного совета Ярославского
художественного музея.*

Н 34 XVII Научные чтения памяти Ирины Петровны
Болотцевой (1944–1995) : сборник статей / сост. Е. Ю.
Макарова ; ред. В. В. Горшкова ; Ярославский
художественный музей. — Ярославль, 2013. — 372 с.

Научный редактор: доктор искусствоведения И.Л. Бусева-
Давыдова

IBSN 978-5-9527-0211-0

В сборник вошли статьи авторов, участников XVII Научных чтений
памяти И.П. Болотцевой — ежегодной научной конференции
Ярославского художественного музея. Проблематика статей охватывает
широкий спектр вопросов древнерусского, церковного и прикладного
искусства, реставрации, музейных коллекций, изучения и атрибуции
произведений XVI – начала XX в.

УДК 719
ББК 85.101.13

IBSN 978-5-9527-0211-0

© Е. Ю. Макарова (сост.), 2013
© Ярославский художественный музей, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Никитина Т.Л. Об одном иконографическом типе Ветхозаветной Троицы.....	7
Катасонова Е.Ю. Плащаница Анны Тушиной и другие произведения мастерской Новодевичьего монастыря.....	22
Юрьева Т.В. Свяжский образ ярославских святых.....	33
Игошев В.В. Серебряные оклады икон работы русских мастеров в Синайском монастыре.....	41
Корнюкова Л.А. К атрибуции иконостаса Никитского придела церкви Троицыв Никитниках.....	59
Сухова О.А. Житийная икона Муромского музея «Алексий Человек Божий» середины XVII века.....	73
Мельникова С.А. Особенности изображения природы на поволжских иконах второй половины XVII века.....	96
Каткова С.С. Костромская икона «Рождество Христово» XVII века.....	103
Корнюкова М.В. К вопросу об атрибуции двух икон «Богоматерь Молебная с припадающим преподобным Трифоном Вятским».....	117
Звездина Ю.Н. Гравюры из Евангелия Наталиса и некоторые особенности оформления капелл святых гор в Варалло и Варезе.....	132
Липатова С.Н. К вопросу о мастерах росписи собора Сретенского монастыря в Москве.....	145
Перекрестов Р.И. О ведущей роли иконописцев Стародубья в Ветковско-Стародубском старообрядческом крае, начиная с середины XVIII века.....	151

КОСТРОМСКАЯ ИКОНА «РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО» XVII ВЕКА

Икона (илл. 1) поступила в Костромской музей-заповедник в 1960 г. из церкви Николая Чудотворца с. Борщино Костромского района¹. Ее привезли в один из экспедиционных выездов сотрудники музея. Как правило, в такие поездки они отправлялись только с сотрудниками Третьяковской галереи, Загорского музея-заповедника или ГЦХРМ им. И.Э. Грабаря, так как в штате музея в те годы не было ни искусствоведа, ни реставратора.

Есть предположение, что икона не была принадлежностью борщинского храма. В эту, на всю округу единственную действующую церковь прихожане передавали спасенные иконы из соседних закрытых церквей. В пользу такой версии говорит и сам факт передачи иконы музею. По указанию уполномоченного по делам религий Костромского облисполкома из действующих церквей в музей могли передавать только те иконы, что изначально не принадлежали данному храму, которые не находились в иконостасе, киотах или алтаре. Сильное потемнение иконы также могло способствовать передаче ее в музей².

На выставке «Искусство костромского края XVI-XIX вв.», проходившей в Ленинграде в 1987 г. в ЦВЗ (Манеж), автор статьи сделал эту икону эпиграфом к разделу «Новые открытия костромских реставраторов»³. Небольшой фрагмент с изображением пастушка, раскрытый от потемневшей олифы, вызывал восхищение мастерством автора. Без сомнения, это произведение - одно из достижений костромской иконописи последней четверти XVII в.

В 2011 г. икону впервые после полной реставрации показали на юбилейной выставке к 25-летию Костромского филиала ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря⁴.

Размер иконы характерен для местного ряда иконостаса небольшой церкви. На обороте есть характерные пометки: 4 параллельных царапины в середине щита с наклоном вправо. Это дает основание считать, что икона стояла четвертой в ряду справа от царских врат. По местоположению образ не может быть храмовым. И все-таки он, очевидно, имел особый статус, его ни разу не пытались записать. Восполняя утрату части доски, иконописец XIX в. старался писать как можно ближе к автору.

«Рождество Христово» - очень распространенный сюжет в иконописи. За столетия иконография икон из праздничного ряда была отшлифована, каждому персонажу определено место и характер действия, вплоть до цветовых решений, и все-таки найти два повторяющихся произведения невозможно. Исследуемый образ демонстрирует развернутое историческое повествование, включающее евангельские события, происходившие при рождении Христа и после него. Традиционная иконография иконы праздничного ряда входит в композицию образа и занимает верхнюю часть, но ни масштаб, ни особенными деталями этот сюжет не выделен. Многофигурная, многосоставная композиция «Рождества Христова» включает множество сцен, и каждый сюжет сохраняет автономность и равенство с остальными. Светлые, палевые полосы, обозначающие уходящие вдаль просторы, разграничивают сюжетные линии на три горизонтальных яруса. В отличие от стенописи, где горизонталь разгранки прямолинейны, в нашем случае эти полосы отделяют сюжетные циклы, не нарушая целостности восприятия всей плоскости иконы. Рассмотрим, какие сюжеты входят в состав каждого яруса.

Первый ярус (верхняя часть иконы):

1. Волхвы-всадники занимают верхние углы иконы. В центре, в сегменте неба парит ангел со звездой в руках. 2. Богоматерь сидит на ложе перед яслями, а напротив нее по другую сторону яслей ангелы склоняют головы перед Младенцем. В отдельных пещерках повитуха с Младенцем Христом перед купелью и Иосиф со старцем; в лесу пастухи со стадом. 3. Поклонение волхвов Младенцу. 4. Явление ангела спящим волхвам.

Второй ярус (средняя часть иконы):

1. Явление ангела Иосифу во сне. 2. Бегство Елизаветы. 3. Мать с младенцем в лесу. 4. Бегство святого семейства в Египет.

Третий ярус (нижняя часть иконы):

1. Ирод и книжники. 2. Плач Рахили. 3. Избиение младенцев Вифлеемских. 4. Смерть Захарии.

Итак, череду событий открывает приезд волхвов в Вифлеем. Три всадника в царских одеждах, со скипетрами в руках едут поклониться только что родившемуся Христу. Поклонение волхвов выделено в отдельную композицию. Так же отдельными сюжетами стали явления ангелов спящим волхвам и Иосифу. Ангел советует волхвам возвращаться домой по другому пути, минуя дворец Ирода. Явление ангела Иосифу предваряет бегство святого семейства в Египет.

В нижнем ярусе следует развернутый цикл сюжетов, отражающих события после указа Ирода об истреблении всех младенцев мужского пола в пределах Вифлеема от двух лет и меньше. Цикл открывает сцена в палате дворца Ирода, где он, восседая на троне, требует от мудрецов-книжников сведений о только что родившемся царе иудейском. У его трона сидит писец и пишет указ об истреблении младенцев. Приказ с готовностью исполняют войска Ирода. Елизавете с младенцем Иоанном Предтечей удалось скрыться, а когда преследователь уже почти достал ее копьем, гора по ее просьбе расступилась и укрыла ее с сыном в расщелине. Отца Иоанна Предтечи Захарию воин поразил копьем прямо в храме⁵.

Самую значительную часть иконы в нижнем ярусе занимает сцена избиения младенцев, непривычная для русской иконописи по своей жестокости. Воины в полном воинском доспехе накалывают на копье детские тела, саблями достают сыновей из-под тел прикрывающих их матерей. В тесноте храма собрались плачущие матери. Автор называет их «Рахили». Беззащитной выглядит женщина, скрывающаяся с младенцем в лесу. Она тоже вытирает слезы, а младенец смотрит на нее понимающим и сочувствующим взглядом. Эта группа так насыщена белым - белый платок на голове матери, белые пелены и сильные пробела на одеждах, на ликах, - что воспринимается как символ чистоты. В отличие от икон

праздничного ряда в этом варианте «Рождества Христова» тема жестокосердия власти заняла главное место.

Исходя из стилистики, нет оснований сомневаться в костромском происхождении иконы. Слишком ярко выражены стилевые признаки в приемах письма, композиционном построении и трактовке образов. Впрочем, нет особых затруднений и с датировкой данного образа. Для сравнения есть ряд произведений иконописи и стенное письмо в ц. Воскресения на Дебре (1654), Троицком соборе Ипатьевского монастыря (1684г.), ц. Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе (1735). Стиль исследуемого образа ближе всего к стенописи Троицкого собора⁶.

В стенном письме изографы решают композицию не только внутри горизонтального яруса, но и соотносят по вертикали цветовой и линейный ритм. На иконе по вертикали композиция делится на три части, средняя несколько шире и включает в себя сверху композицию, традиционную для праздничных икон; ниже - бегство Елизаветы, и в самом низу избивание младенцев. Вертикали слева и справа включают композиции в интерьерах и прочитываются как клейма, законченные в своей завершенности.

Пейзаж Святой земли с горами и лесами объединяет все сюжеты, события. Горки делятся по цвету на палевые и зеленоватые. И те и другие по краям лещадок густо прописаны белилами, а откосы по параболе поднимаются вверх, что делает всю горку похожей на вздымающуюся волну. Они частично скрывают фигуры персонажей: ноги старца, стоящего перед Иосифом, старый пастух и овцы наполовину скрыты элементами пейзажа.

Лес состоит из невысоких кустистых деревьев. На палевых горках деревья, как кусты, почти без стволов и по цвету коричневые с охрой и белилами. По краям пещер (вертепа) и по линии горизонта они шарообразны, напоминая шарики перекати-поля. На зеленых горках деревья с высокими серыми стволами стоят плотно, как дебри. Кроны деревьев темно-зеленые с белильными высветлениями в центре.

Архитектура чрезвычайно богата: от крепостных стен Египта до просторных палат, разнообразие которым придают крыши с фонариками, балюстрадами, куполами и главками.

Передняя стенка палат обычно отсутствует и виден весь интерьер с нарядными колоннами и сводами; окна слюдяные с решетками и без, светлые, серебряные, словно пропускающие дневной свет, и черные ночные. В «нутровую палату» вписаны сюжеты: поклонение волхвов, сон Иосифа, Ирод и книжники, смерть Захарии, плач Рахили. Все палаты разного цвета, но больше мягких розовато-палевых тонов. Хотя глубокий зеленый тоже встречается на внешних стенах: «Поклонение волхвов», «Дворец Ирода». Храм, где принял смерть Захария, светлого, почти белого цвета.

Увлеченность архитектурными построениями пышных дворцовых зал сказалась в том, что колонны и своды появляются даже в глубине пещеры. Младенец Христос лежит в яслях, заполненных травой, а внутри видны роскошные залы, и такие же колоннады за спиной у повитухи и Иосифа. Богоматерь сидит на пурпурном ложе с золотым и серебряным шитьем, Иосиф спит в дворцовой палате на ложе под дорогим покрывалом. Характер драпировки со вспарушенными краями характерен для письма Гурия Никитина. Пастухи показаны в нарядных одеждах с поясами и наручами, украшенными серебром, драгоценными камнями и жемчугом так, что по роскоши одежд уступают только волхвам и царю Ироду. Воины войска Ирода в богатых доспехах воюют с младенцами и женщинами. Только страдающие матери одеты в скромные платья и белые платочки с фестонами, как женщины в стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

При анализе иконы важно определить, насколько автор следует принятой иконографии и в какой степени он позволяет вносить свои коррективы, то есть насколько он способен к иконографическому творчеству.

В собрании Костромского музея-заповедника есть три иконы на подобный сюжет, близкие по времени создания. Одна из церкви Воскресения на Дебре, другая из местного ряда церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе, третья – неизвестного происхождения, с клеймами (праздники и избранные святые)⁷. Авторы этих икон опираются на единую иконографическую схему.

Рассмотрим сначала икону из Богословского храма⁸. Её автор представляет Святую землю как каменистую пустыню с

золотистыми кремешками гор, по которым кустятся травы, а вершины гор поднимаются к небу. Есть даже одно высокое дерево, символ рощи, укрывшей мать с младенцем. Под копытами коней волхвов, отъезжающих из Вифлеема, позем цветет яркими цветами, разбросанными по зеленому ковру холмов: волхвы прибыли из дальней страны, где луга, а не каменистая пустыня. Картину мира дополняют замысловатые строения палат и храмов. Золотистая охра, разные оттенки красного, торжественность белил, блеск серебра создают настоящий праздник цвета. Цветовой ритм - основа композиционной завершенности каждого сюжета и иконы в целом. Гористый позем обрамляет сюжеты, создает паузы, необходимые для их восприятия, так что не сразу замечаешь, что сцены выстроены в четыре ряда по горизонтали и в три по вертикали. То есть в обеих иконах есть определенный ритм в расположении сюжетов.

Художник очень внимателен к каждой детали, замеченной им в обычной жизни, и потому так убедительны в своих действиях все персонажи. Служанка из кувшина льет воду в купель, а повитуха, опустив в нее руку, проверяет, теплая ли вода. Младенец Христос на руках повитухи обнажен, готовый к омовению. На волхвах - шапочки пророков или похожие на них восточные тюрбаны. Поднося дары Младенцу Христу, они обнажили головы. Старец перед Иосифом одет в черное как олицетворение недобрых слухов, кривотолков. Пастушок изображен только один, с рожком в руке. Эта деталь, как и вызывающие умиление овечки, заимствованы из гравюры Библии Пискатора. В сцене бегства в Египет следом за конем идет Иаков, брат Господень.

В обеих иконах авторы повторяют позу сидящей Богоматери: перед яслями с новорожденным, принимающей дары волхвов и едущей на коне в сцене бегства в Египет. Прием ритмического повтора применен также в группе матерей, плачущих в храме и стоящих среди воинов.

Около дерева сидит перед лежащим на земле младенцем одна из матерей. Она в одиночку переживает свое горе. Ладонь правой руки прижата к щеке, левой рукой она касается нимба над головой младенца. Эта деталь сразу меняет понимание образа. В иконе из Богословской церкви матери плотной

толпой стоят в центре побоища, а две из них на коленях молят воинов о пощаде.

Ирод, словно только что стремительно вошел и воссел на трон, полы его одежд распахнулись, открыв белые порты. Он привычно держит в правой руке скипетр и жестом назидания подтверждает свои требования книжникам.

Ту же четкость членения композиции средника по горизонтали на три яруса демонстрирует автор иконы «Рождество Христово, с праздниками и избранными святыми» конца XVII в.⁹ Верхний ярус - золотисто-желтые горки-холмы с цветами, средний - горки красной охры и нижний - оливково-зеленый с цветами. Волхвы здесь приезжают и отъезжают по цветущему лугу. В среднем ярусе - крупное дерево, похожее по форме на кипарис, под ним прячется мать с младенцем. Воины поднимают на копья младенцев, две матери на коленях закрывают собой детей, но под ногами у них нет детских трупов. Цветущий луг своей красотой противостоит безобразной жестокости Ирода и его войска. По основным ритмам композиция очень близка к исследуемой иконе и все же автор по-своему решает каждый сюжет. Особенно характерны горки, позем, цветовой ритм и пробела на одеждах. Палаты упрощены, но автору нравится изображать их как бы с угла, при открытой передней стенке давать боковой фасад здания палат. А врата Египта имеют главку-купол, по-восточному установленную без барабана. Разбеленный розовый цвет, использованный автором в палатном письме, очень близок к тому, что применен и на исследуемой иконе (сияние вокруг ангела со звездой). Пристрастие к этому цвету - определенно датирующий признак.

Новое в рассматриваемой иконе кроется в частности, в деталях. Подъезжая к Вифлеему, старший из волхвов указывает на звезду, а его конь оглядывается, словно проверяя, следуют ли за ним спутники. Головы других коней устремлены вперед. Вся группа въезжает за высокие горы. При отъезде опять впереди старец, его конь, не отвлекаясь, следует прямым путем. Средовек резко развернулся назад и жезлом что-то отсекает, прогоняет, а старец и юноша, тоже оглянувшись, озабоченно всматриваются в его борьбу с невидимым врагом.

Кони мчатся галопом, на этот раз они выезжают из-за гор, через лес.

Повитуха сидит перед купелью одна, без служанки. Младенец в ее руках уже в белых пеленах, крест-накрест перевязанных красным свивальником. Иосиф слушает старца, их силуэты образуют круг как символ бесконечности сомнений. Старец одет в косматую власяницу и красный гиматий. Власяница ассоциируется с некоей древностью, дремучестью, а гиматий так закручен, что складками напоминает клубок (клубок сплетен и пересудов). В сцене бегства в Египет нет сопровождающего святое семейство Иакова, а в палате Ирода появился писец. Стоящий позади книжников воин держит над головой светильник, так как в окнах - чернота ночи. Группа матерей в оцепенении стоит около убийц, не в силах сойти с места. Впереди всех мать, в ужасе от происходящего, сцепила пальцы и прижала руки к груди. В этой иконе матери не умоляют о пощаде, а защищают детей, прикрывая их своим телом.

При всей традиционности иконописной манеры письма личного, иконописец стремится к передаче эмоционального состояния персонажей. В сцене поклонения волхвов все трое по-разному смотрят на Христа: старец снизу вверх; средовек внимательно и спокойно смотрит в глаза Христа. Юноша стоит за спиной средовека и глядит чуть сверху. Режиссура взглядов в этой иконе очень интересна. Передано сомнение Иосифа и убежденность старца, который как бы подкрепляет жестом свою уверенность в правоте слухов.

Особенностью исследуемого образа является частое изображение лиц в профиль, причем в противопоставлении: ангел у яслей, старец и средовек в сцене поклонения Младенцу; писец Ирода, воины: седовласый и молодой, насадивший ребенка на копье; беседа воина и юноши. У юноши прямой взгляд обращен на собеседника, а тот смотрит поверх всех на младенца, поднятого на копье. При этом есть только один женский профиль - это мать, прикрывшая своим телом сына, она обернулась к юному палачу в красной рубахе, в глазах ее ужас, губы накрепко сомкнуты.

Эта тема защиты детей развернута последовательно: бегство в Египет, Елизавета с обнаженным младенцем

Иоанном скрывается в расселине горы; женщины, своими телами прикрывающие сыновей.

Надписи.

На верхнем поле название образа написано вязью, белилами (РОЖЕСТВО ГА НШГО СА ХА). Надписи на полях белилами, полностью сохранились лишь на верхнем поле. Слева: «Свольсви отъ востока придоша во иеросалимъ глаголяше где христос родивбіися видехош бо звезду его на востоке и придохомъ поклонитися ему». Справа: «Волсьсви перьсильстии възратишися во свояси инымъ путемъ отидоша». На нимбах вишневые монограммы, над группой плачущих матерей надпись темно-вишневым, почти черным, а на бортике яслей монограмма IC XC почти сливается с розовым цветом яслей.

Эта монограмма даже в названии образа вместе с двуперстным знаменем красноречиво свидетельствуют о приверженности заказчика к старому благочестию.

Безусловно, талантливый, способный к иконографическому творчеству иконописец следовал уже разработанной иконографии, сложившейся под влиянием гравюр- иллюстраций западноевропейских кунштовых библий. Всплеск интереса к новой иконографии отмечен уже в середине XVII в., а конкретно к данному сюжету возник в связи с расколом в русской православной церкви.

Реформы патриарха Никона государство поддержало, направив войска против сторонников старого обряда. Поэтому в иконописной традиции получил распространение извод «Рождества Христова» с избиением младенцев Вифлеемских. Ирод - символ жестокосердного правителя, а избиение младенцев напрямую ассоциировалось с преследованиями и истреблением старообрядцев. Однако иконы «Рождество Христова» с подобной иконографией ставили в местные ряды иконостасов, их заказывали лучшим художникам и вряд ли считали крамольными, ведь ужасная бойня в Вифлееме считалась историческим фактом.

В 1667-1668 гг. церковные Соборы еще раз рассмотрели вопрос о двуперстном знамени и категорически поставили его под запрет. В результате даже на старых,

почитаемых образах иногда стали переписывать благословляющий жест, обратившись к форме именословия.

Старообрядцы, высоко ценившие иконы древнего письма, всячески старались уберечь их от подобного преобразования. Скупали древние образа, скрывали их в домашних молельнях. Судя по собраниям икон в музеях, жесткость требований на запрет двуперстия иконописцы и их заказчики умело преодолевали, маскируя этот жест, особенно в миниатюрных, многолюдных композициях.

Исследуемый образ - замечательный пример многократного употребления двуперстия в разных сценах, но главное - им благословляют ангелы и сам Христос. Только при внимательном рассматривании можно заметить, что Младенец Христос двуперстием благословляет волхвов, принимая их дары; так же ангел благословляет спящего Иосифа на бегство со всем семейством в Египет. Двуперстие и у ангела с Вифлеемской звездой. Есть не столь явственные жесты у повитухи и, особенно, у юноши, который беседует с воином, идущим во главе войска. Как будто он колеблется в своей позиции, но то, что он в одном строю с воинами, можно истолковать как попытку остановить их. Отметим, что в других иконах подобного персонажа нет. Это свидетельство не простого повторения иконографического образца, а показатель глубины осмысления автором роли каждого участника в сюжете и стремление наполнить его новыми смыслами.

Костромское Заволжье было крепко связано со старообрядчеством. На правом берегу Волги в Городище боярин Глеб Иванович Морозов построил церковь Рождества Христова с приделом Феодосии-девицы (соименной святой его жены, Феодосии Прокофьевны, знаменитой деятельницы раскола)¹⁰. Церковь впервые упоминается в 1663 г. После ареста боярыни в 1671 г. село стало дворцовой вотчиной, которую вскоре пожаловали И.Б. Хитрово. Во второй половине XVII в. при его отце, Богдане Хитрово, руководившем Оружейной палатой, в Москве работали более 70 иконописцев из Костромы.

В совместной работе с мастерами Оружейной палаты в Московском Кремле костромичи освоили и полюбили письмо цветными лаками. Они значительно обогатили цветовую

палитру, придавая цвету сияющую глубину. Подцветка баканами кладется на золотую или серебряную подкладку и создает эффект свечения. Почти всегда кровля цвета прозрачного яркого малинового бакана, как на подписной иконе Гурия Никитина из собрания В.А. Бондаренко¹¹.

Совмещение на одной иконе твореного золота и серебра, теплого сияния и холодного свечения - излюбленный прием костромских иконописцев. В исследуемой иконе на доспехах воинов серебро и золото соседствуют.

Костромичи любят и со вкусом пишут орнаменты, но узорочье никогда не спорит с главным - ликами. Лики здесь обладают особой цветностью, с яркой подрумянкой. Этому способствует энергия персонажей, фигуры которых отличаются крепким физическим сложением. Его не скрывают, а подчеркивают, выявляют складки одежд. Иконописцы Костромы хорошо знали гравюры западноевропейских «кунштовых библий». Гурий Никитин купил для себя Библию Пискаatora и вдохновлялся многими сюжетами, характером изображения человека в разных движениях и позах, атлетической силой тел. Палатное письмо и панорамы городов, руины древних зданий - все переосмысливалось и нашло место в стенном письме Троицкого собора и других работах мастера. Очевидно, эти же особенности западноевропейских гравюр вызывали интерес у его сотоварищей.

Разграничить творчество иконописцев и монументалистов в «золотой век» костромской школы практически невозможно. Большинство мастеров стенописи в зиму переходили к письму икон, а в летний сезон вновь поднимались на леса, и их скорая кисть украшала храмы росписью. Поэтому даже в миниатюрных клеймах икон костромских иконописцев ощущается воздействие приемов монументальных росписей: выразительность силуэта, динамизм линейного и цветового ритма. И еще есть важное отличие от работ ярославских мастеров. Костромичи умеют «держат паузу», они противники преизбыточности, их не покидает чувство меры даже в самом изобильно узорочье, они всегда создадут равновесие между крупными и мелкими элементами так, что одни будут держать композицию, а другие ее поддерживать. Работа в разных храмах требовала умения приспособить композицию

традиционного сюжета к архитектуре храма, причая к творческой переработке иконографических схем.

В собрании икон КИАХМЗ есть икона «Воскресение Христово» («Сошествие во ад») - вклад в Ипатьевский монастырь Афанасия Плетневского¹². Ее считают произведением Гурия Никитина. Хотя авторской подписи нет, но Афанасий, будучи строителем Богородицеко-Игрицкого (Песошенского) монастыря, получил для Никольской церкви «образ Спасов Нерукотворной строение Гурия Никитина». В том же храме «против правого клироса» стояли «Образ местной Вседержитель да образ Николы чудотворца на краске, оба поясные писаны драгими письмом. Строение иеродиакона Афанасия», а также имелось еще одно данье дьякона Афанасия: живописная плащаница, писаная изографом золотом и серебром по дорогам червчатым тканям.. Все вклады Афанасия «писаны изографом дорогим письмом», так что едва ли для вклада «по родителям своим» он привлек менее искусного мастера¹³.

Рисунок горок, стремительно вздымающихся к небу, охватывающих своими вершинами силуэты городской панорамы, и наконец, любовь к мягкому, разбеленному розовому цвету небес, где обитают ангелы и в светится мандорла вокруг фигуры Христа, характер трактовка одежд, головные уборы, лики с подрумянкой, золотые пробела исключительно близки к нашей иконе.

Каждый из изографов дружины Гурия Никитина был иконописцем со своим почерком, и многие аттестовались по первой или второй статье. Мы знаем товарищей Гурия Никитина по их вкладу в общее дело. В какой степени его работы воздействовали на сподвижников? На этот вопрос можно ответить однозначно: все они составляли «круг Гурия Никитина». Икона «Рождество Христово», безусловно, писана мастером этого «круга». Что же определяет принадлежность к этому сообществу профессионалов? Исключительное мастерство в рисунке, благородство цветовых отношений, виртуозность письма золотом, продуманность композиции и в общем, и в каждом сюжете.

Каждое вновь открытое произведение иконописи - это еще одна ступень в нашем познании искусства русской иконы в

целом и конкретно в изучении местной художественной традиции. Вновь открытый образ - еще одна страница в истории костромской иконописи, написанная выдающимся мастером.

¹ Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отд. третий для Костромской и Плесской десятины XV-XVIII вв. Вып. 5. М., 1912. С. 22.

² Икона «Рождество Христово». Дерево, темпера. 107,5x80. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, № КОК 17578/45. Фрагмент опубликован: Костромская икона XIII-XIX веков: Свод русской иконописи / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. Кат. 121.

Иконный щит состоит из трех досок, шпонки две врезные, встречные. Верхняя изначальная, нижняя поздняя, времени вычинки и добавления третьей доски. С внешней стороны имеет глубокий выпил до поверхности доски. Щит опилен в верхней части, икону подтесывали с боковых сторон, приспособивая к новому месту в иконостасе; утрачена часть основы справа и восполнена в XIX в.; полностью утрачен красочный слой и левкас на нижнем поле и на 2-3 см выше его по позему. Утраты в нижней части иконы, скорее всего, вследствие пребывания в переувлажненной среде, возможно, она долго стояла на земле в каком-то сарае. Реставратор И.В. Задонская. Костромской филиал ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. 2011 г.

³ Пробное раскрытие выполнила реставратор КИАМЗ Н.А. Волкова.

⁴ Реставратор И.В. Задонская. См.: «Немногие для вечности творят...». К 25-летию юбилею Костромского филиала ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря: Каталог выставки / Сост. К.Н. Орлова. М., 2011. № 7. При восполнении утрат автор вычинки старался сблизить свою живопись с авторской, но та была уже под потемневшей олифой.

⁵ По иконографии подобных икон и стенописей в ярославских храмах сделал доклад на IV Костромском историко-археологическом съезде в 1909 г. священник Н.В. Флоровский. Для него было важно соотнести изображение с текстом Священного писания. При этом он отметил связь иконографии образа с гравюрами западноевропейских иллюстрированных библий. Конечно, в число ярославских памятников попали и те, что создавались совместно с костромскими изографами. См.: *Флоровский Н.В.* Иконография Рождества Христова по данным ярославских памятников и по священной и святоотеческой письменности // Труды Областного IV историко-археологического съезда в Костроме 1909 г. Кострома, 1914.

⁶ См.: *Брюсова В.Г.* Гурий Никитин. М., 1982; *Куколевская О. С.* Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря: В 2-х томах. М., 2008. На своде Троицкого собора есть композиция Рождество Христово. Ее персонажи обычны для праздничных икон: Богоматерь восседает на ложе, волхвы поклоняются Младенцу, на камне сидит Иосиф в глубокой задумчивости, внизу пастухи около навеса, ангел указывает им на Вифлеемскую звезду, повитуха и служанка перед купелью. Ангел держит в руках сияющую звезду. Именно в этой композиции в пещере видны колонны, своды.

⁷ Костромская икона XIII-XIX веков: Свод русской иконописи / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. Кат. № 85, 120, 190.

⁸ Икона «Рождество Христово». Около 1687 г. Из церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе. Дерево, темпера. 146,2x103,6. № КОК 19859. Реставратор МОСНРИМ И.П. Ярославцев, 1987-1990 гг. См.: Костромская икона... Кат. 120. Илл. 200.

⁹ Икона «Рождество Христово, с праздниками и избранными святыми». Кон. XVII в. Дерево, темпера. 141,8 x 106. КОК 23252/35. См.: Костромская икона... Кат. 190. Илл. 291.

¹⁰ Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отд. третий для Костромской и Плесской десятин XV-XVIII вв. Выпуск 5. М., 1912. С. 37, 41.

¹¹ «И по плодам познается древо...»: Русская иконопись XV-XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003. С. 340-348.

¹² Икона «Воскресение Христово» (Сошествие во ад). 1682 г. Дерево, темпера. 32,3x28. № КОК 1514. Реставратор А.И. Шувалова, 1995-1997 гг. См.: Костромская икона... Кат. 127. Илл. 211. На обороте иконы по тафте писано: «Образ Воскресения Христова 7190 (1682) году февр(аля) 2 день построен образ сей на налой в церковь живоначальное Троицы в Ипацкой монастырь Чудова монастыря дьякон Афонасей по родителей своих Образ Воскресения Христова. Оклад серебряной чеканной золочен». Им же дано евангелие, покровы на сосуды, стихарь, орать « и за тот вклад написаны родители в синодики» (*Брюсова В.Г.* Указ. соч. С.133-134).

¹³ *Виноградов Н.* Описная и приходо-расходная книги Игрицкого монастыря 1688-1689 гг. Кострома, 1915. С.13, 14.