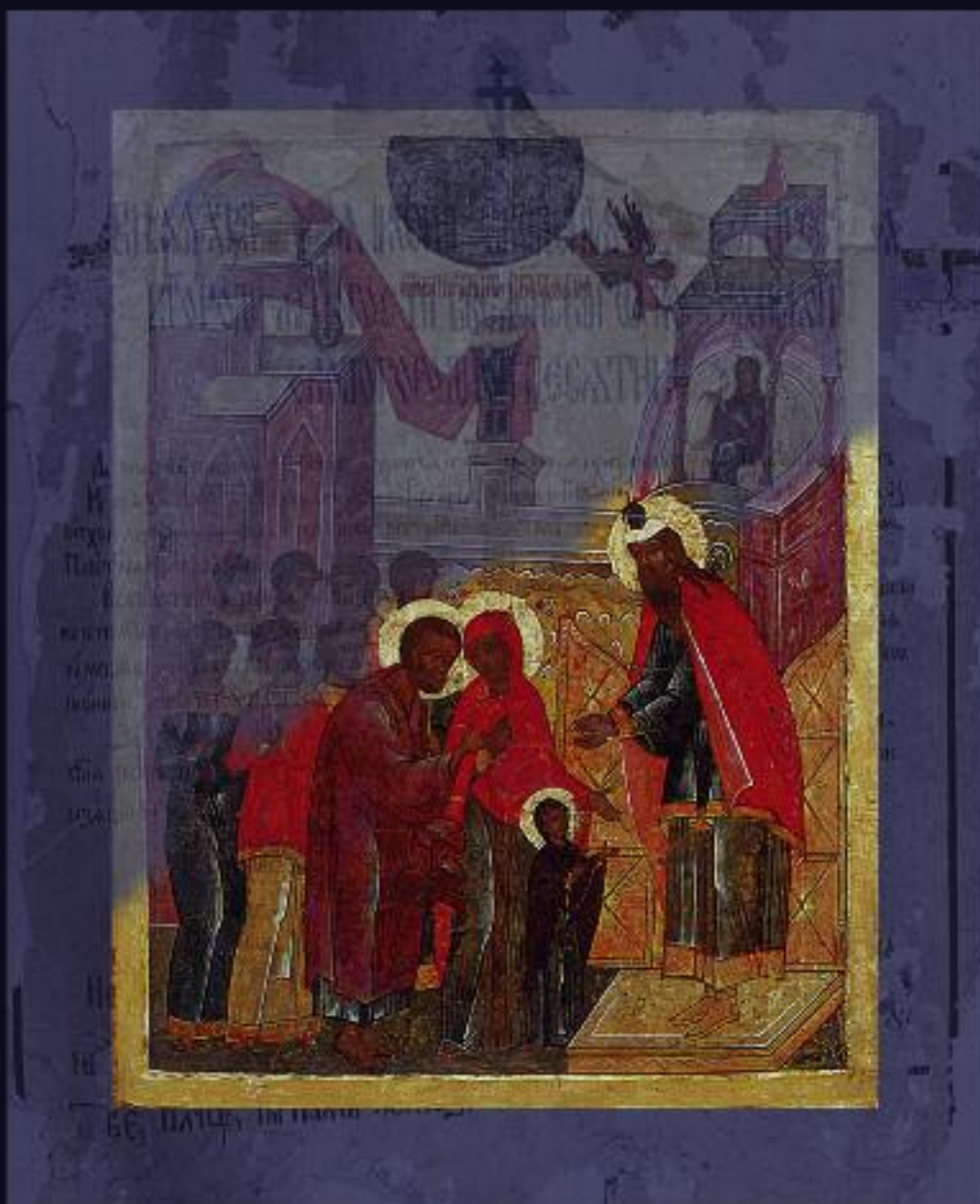


н а с л е д и е и с о в р е м е н н о с т ь



Собрание

иллюстрированный журнал по искусству

Журнал «Собрание шедевров»
иллюстрированное издание по искусству
Выпускается 4 раза в год

Главный редактор	Александр Якимович
Арт-директор	Павел Новиков
Зам. главного редактора	Мария Валяева
Редакторы	Татьяна Николаевская Ирина Сидорова
Технический редактор	Светлана Гончарова
Ответственный секретарь	Надежда Матвеева
Компьютерный набор	Алла Белицкая
Дизайн, верстка, допечатная подготовка	Арт-бюро «Собрание»: Анна Антипова Екатерина Коваленко
Бильд-редактор	Наталья Вороницина
Фотосъемка	Николай Ерохин Владимир Воронов Михаил Золотарев Сергей Вдовичев
Корректор	Елена Калло
Учредитель и издатель	ООО «РИЦ «СОБРАНИЕ»
Адрес редакции	109004, г. Москва, Товарищеский пер., д. 27, стр.1 Телефон/факс: (095) 912-98-90
Отпечатано	ОАО «Типография «Новости» 105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46
Тираж	2 000 экз.

© ООО «РИЦ «Собрание» 2004

Журнал зарегистрирован Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № 77-18001

Перепечатка и любое иное воспроизведение материалов журнала
возможны только по согласованию с редакцией.



« В в е д е н и е в о х р а м »

У истоков иконописи Костромы

Виктор Сорокатый

В художественном наследии Древней Руси существует множество лакун. Значительные периоды истории искусства и важные его центры нередко представлены единичными произведениями. Особенно велики пробелы в представлениях о раннем этапе развития иконописи и других видов искусства в городах, которые сравнительно поздно выдвинулись в число крупных очагов художественной деятельности.

Тем счастливее для исследователя обнаружение раннего памятника с точно документированным происхождением и историей бытования, которые позволяют с несомненностью связать его с определенной местной художественной культурой и конкретным этапом ее развития. Такие произведения становятся эталонными, составляющими основу истории искусства.

К их числу, безусловно, должна быть отнесена появившаяся недавно в московской частной коллекции икона «Введение Богородицы во храм» (75,5×59), замечательная как своими художественными достоинствами, так и надписью на ее обороте, которая придает ей значение документа.

На иконе первосвященник Захария стоит на подножии перед отверстыми воротами храма, раскрывая объятия и склоняясь навстречу маленькой Марии, которая трогательно тянет к нему свои руки. Ее сопровождают Анна, десница которой поднята в двуперстии, и почтительно склонившийся Иоаким. За ними — семь дев с зажженными свечами в руках. Иерусалимский храм представлен как здание сложной архитектуры, в высокой круглой экседре которого сидит юная Богоматерь. Над экседрой высится сень со стрельчатыми арками, напоминающими готические, и еще один ярус, увенчанный шатром. К Марии летит ангел, двуперстно ее благословляя. Слева — высокая палата с двумя дверьми и маленькими окошками. Ее затейливый верх венчает киворий с фиалом на кровле. Фиал обвит велумом, который свешивается к колонне с капителью, стоящей посередине.

В иконографическом отношении эта сцена традиционна. Но в новооткрытой иконе она дополне-

на уникальной деталью — изображением Святой Троицы, помещенным вверху в центре, в несколько усеченном круге неба. Перед столом, изогнутым дугой, сидят три ангела. Средний из них, символизирующий Бога-Сына, двуперстно благословляет трапезу, а его взгляд обращен к левому ангелу, который символизирует Бога-Отца. Левый ангел благословляет среднего, а правый, символизирующий Святого Духа, указывает на него же простертой дланью. Изображение монохромное, написано прозрачной голубой краской; посуда на столе красная. Несомненно, здесь представлен Великий Совет, предрешивший грядущее воплощение Христа от девы. Примечательно то, что нога ангела, слетающего к Богоматери, касается изображения небесной сферы — ангел исходит из нее. Тем самым подчеркивается, что он послан Святой Троицей, и пища, которой он питает Марию, имеет небесное происхождение. Подобная трактовка сюжета, не встречающаяся в других изображениях «Введения во храм», соответствует поэтике русского искусства XVI века, стремлению к наглядной и детальной передаче богословского содержания. Вместе с тем, характерно, что в качестве источника божественной воли здесь представлена именно Ветхозаветная Троица, а не Господь Саваоф или Троица Новозаветная, как это становится обычным с середины столетия.

В умело сбалансированной композиции велика роль ритмических соответствий, выделяющих ее основные содержательные узлы. Так, направление полета ангела, питающего Богородицу, подчеркнуто ниспадающим велумом. Контуры фигур, округлые, обобщающие форму, образуют укрупненную ритмическую структуру, дополненную спрямленными, часто параллельными друг другу линиями складок одеяний. Колорит строится на мягких сочетаниях коричнево-лиловых, неярких красных, теплых охристо-зеленых, зеленых и зеленовато-голубых тонов. На дверях храма, капители колонны и других деталях золотистая охра сочетается с желтым аурипигментом. Фон и поля — мягкого охряного тона, позем зеленый. Моделировка одеяний

Икона «Введение Богородицы во храм»





Надпись на павлоке, снятой с тыльной стороны иконы

**[ДР]ЕВНЯЯ ХРА[МОВА]Я ИКОНА ВВЕДЕНИЯ ВО Х[РА]МЪ
ПРЭС[ВЯ]ТЫЯ Б[О]ГОРОДИЦЫ ПОГОСТА ВВЕДЕНСКАГО,
КОСТРОМСКОЙ ОКОЛОГОРОДНОЙ ДЕСЯТИНЫ**

Древняго писанія сія с[в]ятая храмовая ікона была в ахнз годѣ, при Царе и великомъ Князѣ Алеѣіѣ Михайловичѣ, всея Великія, Малыя и Бѣлыя Рүси Сам[о]держцѣ перенесена из ветхой деревянной церкви во вновь построенную тогда деревянную же церковь Введенія во храмъ Прес[в]ятыя Б[о]городицы.

Вследствіе шветшанія и сей послѣдней въ ащчи годѣ, оусердіемъ прихожанъ погоста Введенскаго и помѣщика оусадьбы Зиновьева Феодра Ивановича Аристова, сооружена [сіж] существующая каменная церковь при перенесеніи въ которюю сія храмовая ікона была оувеличена привавленіемъ іконной д[о]ски и покрыта серебряною ов провы ризою въ е фунтовъ мз золотниковъ.

За тѣмъ въ ашпф годѣ, тщаніемъ внука Ф.И. Аристова, Феодра Петровича Корнилова, с[в]ятая ікона сія поновлена съ строжайшимъ соблюденіемъ древняго писанія и оукрашена новою изящной чепканки сребропозлащенной ризою въсомъ серебра пд провы Ѡ фунтовъ.

отличается постепенными переходами от темных участков к мягкому разбелу. Лики вытянутые, с прямыми носами, с черными глазами. Их живопись исполнена по оливковому санкирю теплым ровным охрением, без движков. Имеются следы киноварной подрумянки. Волосы коричневые, рисуются правильными тугими прядями.

Художественный язык иконы, особенно ее теплая гармоничная гамма, свидетельствует о связях иконописца с древними ростовскими художественными традициями, представленными, например, иконой «Апостол Андрей Первозванный» конца XV века из села Павлово Борисоглебской волости Ростовского уезда, деисусными иконами «Спас на престоле», «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» начала XVI века из села Закедьё Вошажниковской волости (все — музей-заповедник «Ростовский кремль»)¹. Вместе с тем, некоторая угловатость рисунка, подчеркнутая укрупненность ритмики, в которой нет места для мелких форм, отличают публикуемый памятник от более классических произведений иконописи самого Ростова, которые создавались мастерами, обслуживавшими ростовскую архиепископскую кафедру; например, от иконы «Спас на престоле» первой половины XVI века из Преображенской церкви в Ростове (музей-заповедник «Ростовский кремль»)². Краски иконы довольно плотные, слои темперы положены ровно, без той проницаемости, которая в живописи Ростова создает живую смену более прозрачных тонов менее прозрачными. В этом сказывается акцент определенной локальной культуры. Ощущима тенденция к гармонизации колорита через мягкие «земляные» коричневатые и охристо-желтые тона: как, например, в иконе «Чудо Дмитрия Солунского, с житием» из собрания Г.М. Прянишникова (около середины XVI века, Нижегородский художественный музей)³. Данная аналогия связывает икону с художественной культурой Поволжья. Но еще точнее атрибуцию ее определяет упомянутая выше надпись.

Икона побывала в пожаре — вся верхняя часть ее оборота сильно обожжена. После пожара тыльная сторона была выскоблена. Затем обуглившиеся участки были заклеены грубой льняной паволокой, весь оборот загрунтован и покрашен охрой, на которую был нанесен крупный коричневый орна-

мент. Несмотря на утраты, видно, что это — ромбическая сетка с вписанными в нее трилистниками. На верхней шпонке ожог — след другого возгорания, случившегося уже после украшения оборота иконы. И снова тыльная сторона была зачищена. Снизу икона получила дополнение — дощечку, которая крепилась к ней «в четверть». В позднейшее время нижний край был опилен, от дополнения осталась только «четверть», на которой нет ни следов пожара, ни орнамента. Очевидно, уже после наращивания доски на тыльную сторону была наклеена паволока, на которой была сделана надпись, сообщающая об истории бытования иконы.

На данной паволоке два красочных слоя. От первого из них остались лишь фрагменты зелено-голубой рамки с фигурным верхом, вписанный в нее текст не сохранился. На этот слой нанесен грунт и нарисована рамка с восьмиконечным крестом, заполненная текстом. Ниже следует кондак Богородице.

Из надписи выясняется, что икона являлась храмовым образом Введенской церкви находившегося близ Костромы Введенского погоста. В 1656 году, когда обветшавшую деревянную церковь погоста сменила новая, тоже деревянная, икона и в ней осталась храмовой.

В первый раз она горела еще до 1656 года. Ее вынесли из пожара, начавшегося в алтаре. Тыльная сторона могла быть орнаментирована в XVI или в начале XVII века. Подобным образом украшались обороты икон в храмах без сплошной алтарной преграды, где они оставались видимыми из алтаря, а также икон, участвовавших в процессиях. Новый храм в 1656 году был построен из-за обветшания старого. Второе возгорание иконы не было сильным, но из-за него оборот иконы потерял нарядный вид, его пришлось зачистить и снова заклеить паволокой. Это было сделано в 1798 году, когда прихожане Введенского погоста и помещик усадьбы Зиновьево Ф.И. Аристов построили вместо деревянной Введенской церкви каменный храм. Тогда же доска иконы была увеличена в высоту и для нее была сделана серебряная риза 72-й пробы, весом 5 фунтов 47 золотников. Подобные переделки основы древних икон под новый оклад обычны для XVIII—XIX веков. На этой паволоке, по-видимому, был написан текст. В 1889 году на средства Ф.П. Корнилова, внука Ф.И. Аристова, икона подверглась реставрации (на языке того времени — «поновлению»), и для нее была сделана новая чеканная риза 84-й пробы, дороже и богаче прежней, весившая уже 9 фунтов.

¹ Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М., 2003. Кат. №№9, 11—13. С. 77, 82, 84.

² Там же. Кат. №48. С. 156.

³ Розанова Н.В. Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970. Репр. 99—104.



Икона «Введение Богородицы во храм». Фрагмент. Иоаким и Анна приводят Богородицу к первосвященнику

Введенский погост в советский период стал селом Введенским, позже — поселком Кирово Костромского района. Соседняя усадьба Зиновьево, принадлежавшая дворянам Аристовым и Корниловым, сохранилась, но Введенская церковь была, к сожалению, сломана⁴.

Рассматриваемая икона имеет существенное значение для истории костромского иконописания. Ее стиль, образное решение и иконография указывают на возникновение иконы во второй четверти XVI века, возможно, в 1530-е годы. Расцвет экономики городов Поволжья был связан с покорением Казанского и Астраханского ханств, открывшим возможность свободного передвижения

по Волге и расширения торговли со странами Востока. Рост богатства волжских городов благоприятствовал активизации художественной жизни, сложению местных очагов иконописания и других видов искусства. Этот процесс был особенно важен для Костромы и Нижнего Новгорода. Давно вошедшие в состав Московского княжества, они наследовали художественные традиции Владимиро-Суздальской Руси, позже — Ростова. В них, как и в других городах среднерусского региона, складывались общие традиции, пока недостаточно изученные, из которых с середины XVI века постепенно выкристаллизовывались местные городские культуры. «Введение во храм», созданное незадолго до середины столетия, в настоящее время является единственной иконой, представляющей данный этап развития искусства Костромы.

⁴ Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Кострома, 2000. Вып. 1. С. 24.



Икона «Введение Богородицы во храм». Фрагмент. Троица. Ангел, питающий Богоматерь

Чрезвычайно интересен этот памятник и для истории реставрационного дела в России. Несмотря на то, что в 1889 году для нее была заказана новая серебряная риза, почти полностью закрывающая ее живопись, «поновление» проводилось на самом высоком для того времени уровне — «с строжайшим соблюдением древнего писания»⁵. С нее удалили все позднейшие наслоения. Утраты зачинили с подражанием рисунку и тону оригинала близкими красочными смесями: например, ис-

⁵ Живопись иконы сохраняется в том виде, который она приобрела в конце XIX в. Кроме перечисленных следов реставрации, имеется поздний грунт на всем нижнем поле, с узкой полосой на поземе над нижним полем. Вставка — на одеянии Иоакима. Поновлены изображения свечей в руках дев и местами — верхние белильные моделировки. К поновлению относится надпись «стац троица» на верхнем поле.

полненные аурипигментом украшения врат, сиденья Богоматери, подножия Захарии, подольников и плечей одежд, капители колонны поновлены также аурипигментом. На левкасной вставке, проходящей по вертикали посередине, новая живопись имитирует утраченный фрагмент.

Итак, публикуемое «Введение во храм» представляет собой прежде неведомый пласт одной из крупнейших местных художественных культур Поволжья. Данный факт, а также иконографическая уникальность памятника и редкая полнота исторических сведений о нем делают его ценным как в художественном, так и в историко-культурном отношении. Важна икона и для изучения истории реставрационного дела в России. Незаурядное мастерство иконописца не разочаровывает взыскательный глаз.