

А. И. НЕКРАСОВ.

КОСТРОМСКОЙ КРАЙ  
В ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА.

---

КОСТРОМА

1923.

## Костромской край в истории древне-русского искусства.

Настоящий очерк не представляет собою исследования каких-либо вновь открытых памятников, как не представляет и систематического обзора всех памятников древности Костромского края, уже приведенных в известность.

Нам только хотелось бы указать место Костромского края в истории древне-русского искусства в связи с новыми методами изучения русских древностей.

Кострома и ее край (кстати сказать, могущий считаться и выходящим за пределы Костромской губернии) неоднократно являлись в различных популярных изданиях и археологических очерках, уделяющих внимание и художественным памятникам. Но все это писалось в интересах историко-культурных, литературных и даже церковно-богословских, но вовсе не в интересах изучения художественной формы. Последняя затрагивалась мало и лишь вскользь. Очень много о Костроме было писано покойным ныне профессором Н. В. Покровским, но его почтенные сочинения вполне являются лежащими в плоскости церковной археологии.

Талантливый очерк Костромы, сделанный Лукомскими, касается лишь этого города, а не края, лишен во многих отношениях единства изложения и более бьет на эффект изложения и издания, чем на строгость в выборе и постановке проблем науки об искусстве. Описание Костромы г. Дунаева—чуть-ли не непосредственное воспроизведение записной книжки, в которую многое вносилось наспех из воспринимаемых впечатлений туриста-дилетанта, да еще разбавлялось подчас безцельными выписками из архивного материала. Даже роскошные снимки этого издания сделаны зачастую неудачно, с точек зрения, невыгодных для памятника. Следует указать симпатичное воспроизведение резьбы по дереву в Костромском крае в брошюре В. И. Смирнова, весьма полезной для всякого будущего исследователя древностей и искусства средняго Поволжья.

История древне-русского искусства разделяется на периоды не только в интересах удобства изучения, но также и вследствие реальных исторических условий, заключающихся в исторически-последовательном выделении отдельных культурных центров и областей.

Мы знаем искусство южно-русское или Киевское, охватывающее X—XII вв., а одновременно с ним существующее, в качестве провинциального, и древнейшее Новгородско-Псковское; даже развивается в короткий промежуток времени XII—XIII веков искусство Суздальско-Владимирское, отчасти современное, в своем начале, Киевскому и первичному Новгородско-Псковскому, но заканчивающее свою жизнь пышными, изумительными памятниками очень рано, уже в 30-х годах XIII века. XIII-й век почти целиком темный период древне-русского искусства. Лишь в конце его начинает оживать искусство Новгородско-Псковское, которое в XIV—XV веках переживает свой классический период, сперва в архитектуре, а затем в иконописи, составляя гордость древне-русской культуры.

Лишь в течение XV века начинается свое развитие и становится на твердую почву искусство Московское, впитавшее в себя дошедшие до него элементы искусства Суздальско-Владимирского и Новгородско-Псковского. Однако, наличие в Москве иностранцев, а также вкус к национальному повернули Московское искусство на свой особый путь. Следует различать Московское искусство XVI века от Московского искусства XVII века, разделенное одно от другого смутным временем, чреватых последствиями и приведшим древне-русское искусство в результате к вырождению.

Такова общая схема в развитии древне-русского искусства, с которой мы должны считаться. Но ясно, что не все эти периоды должны были иметь одинаковое значение для Костромского края. В частности, весьма сомнительно для Костромского искусства значение периода Киевского и древнейшего Новгородско-Псковского, особенно последнего, который должен быть рассматриваем лишь как провинциальное и грубое отражение одновременных южно-русских форм.

Костромской край, принадлежа вместе с краем Ярославским и Нижегородским к среднему Поволжью, уже с XII века является местом поселения колонистов уходивших по разным причинам с юго-запада на северо-восток древней Руси. Здесь, среди лесов, по рекам и озерам, образовывались поселения, нередко сохранявшие свои южно-русские наименования (напр. Галич), но часто также принимавшие на себя названия финские. Принято думать, что перенос Костромы с правого берега Волги на левый был обусловлен большою безопасностью города между двух рек—Волгой и Костромой. Следует всетаки обратить внимание, что оттягивание столицы края с запада на восток было также обусловлено глубоким уходом на восток колонистов. Потому-то никакая другая область среднего Поволжья, ни Ярославская, ни Нижегородская, не обладает столь древней культурой в своих восточных частях, как область Костромская. Можно сказать, что Костромской край—наиболее древний и культурный из всего За-волжья.

Однако, теми же обстоятельствами вызывалась и большая оторванность Костромского края от княжества Суздальско-Владимирского; также следует помнить, что ранние колонисты края вряд ли ставили себе какие-либо художественные задачи в своих скромных поселениях. Когда же князья из семьи Всеволода III „Большое гзесто“ стали обстраивать край, принявший характер княжества (однажды даже „великого“), новыми городами, то самая эпоха расцвета искусства Суздальско-Владимирского уже была воспоминанием. Действительно, один из последних храмов Суздальско-Владимирской земли, знаменитый Георгиевский собор Юрьева-Польского, выстроен в 30-х годах XIII века; устройство же Костромского Кремля и помещение в нем Федоровской иконы Божией Матери падает лишь на вторую половину XIII в. Предание относит явление Федоровской иконы к 60—70-м годам этого века. А перед тем уже успел пронестись по Суздальско-Владимирскому краю и всему среднему Поволжью татарский смерч, которым была разрушена и Суздальско-Владимирская культура и ее искусство.

Поэтому вопрос об отношении Костромского искусства к Суздальско-Владимирскому должен решаться с особою осторожностью. Обычно указывают на Успенский собор Костромского Кремля, как на наследие этого периода в истории древне-русского искусства. Но это более, чем сомнительно. Конечно, четырехскатное покрытие и главы принадлежат сравнительно очень поздней переделке; но если бы мы реставрировали собор с его старым покрытием по сводам, мы все же не получили бы типа храма Суздальско-Владимирской эпохи. Этому препятствуют карнизы, отделяющие закомары от стен, лопатки в типе пилястр с канителями, тшедушные архивольты закомар, наконец, пропорции стен и их делений пилястрами. Перед нами широкое здание с невысокими стенами сравнительно с их горизонтальным протяжением. Словом, не мощный высокий скелет из толстых столбов, непосредственно гнущихся вверху и вмещающих между собой узкие простенки, является перед нами, как это следует в Суздальско-Владимирском стиле, а сочетание четырех широких стен, при которых и закомары—лишь нечувствительный придаток стен, венчаемых, по итальянски, карнизом из обломов на античный манер. Это наследие того собора с внутренним свободным пространством, который был создан в примере Успенского собора Московского Кремля Аристотелем Фиоравенти, привыкшим у себя на родине строить обширные палаццо. Конечно, ничтожность барабанов и мелочность форм Костромского собора говорят о провинциальности стиля, перенесенного из столицы.

Никаких следов нет в Успенском Костромском соборе ни аркатурного пояса, ни обронных скульптурных украшений, входящих в состав Суздальско-

Владимирского архитектурного стиля. Да их и нельзя ожидать на основе выше сказанного. Успенский собор Костромского Кремля принадлежит архитектуре XVI-го, быть может, даже XVII-го века, судя по барабанам глав.

Вообще, нет надежды найти на почве Костромского края какие-либо остатки архитектуры Суздальско-Владимирского стиля, как и вообще—памятники монументальные.

Другое дело мелкие произведения искусства и художественной промышленности, например металлические. Конечно, князья из рода Всеволода III являлись в Костромской край и не один раз, и не с пустыми руками; они должны были привозить с собой иконы, кресты, часы, уборы не только церковного, но и светского характера.

Одна из самых прославленных русских икон, именно Федоровская икона Божией Матери, находится в Успенском Костромском соборе и по древнему сказанию относится к 60—70-м годам XIII в. Впрочем, на эти годы падает ее „явление“, а конкретное происхождение может относиться к еще более древнему времени. Икона сравнительно небольшая и утверждена на древке, имея характер процессиальной. С обратной стороны написан образ св. Параскевы Пятницы. Недавно предпринятая расчистка иконы, показала, что оба изображения действительно могут принадлежать к XIII-му, даже XII-му веку, как это видно из письма одежд, особенно Параскевы Пятницы; но изображения были переписаны неоднократно и последний раз, вероятно, в эпоху Симона Ушакова, в середине или конце XVII-го века. Открытие древнего письма драгоценно не только самой своей древностью, а также возможным раскрытием стиля живописи Суздальско-Владимирской. О той же архитектуре и скульптуре нам говорят немалочисленные и давно известные памятники, но от живописи мы имеем лишь незначительные фрагменты фресок Дмитровского собора во Владимире. Но эти ничтожные данные не в состоянии руководить нас в установлении типических черт стиля. В частности, нам известна икона Богоматери Одигитрии, в настоящее время находящаяся в Румянцевском музее, происходящая, повидимому, из Суздальско-Владимирской области и носящая на себе черты восточные (грузичские) не только в типе лика, но и в характере линий и красок. Наслоение восточных влияний в Суздальско-Владимирском зодчестве и декоративной скульптуре, особенно начала XIII века, вполне доказано; живопись не составляет, быть может, исключения. Но как раз в иконе Федоровской Богоматери и Параскевы Пятницы пока не обнаруживается восточного привкуса; скорее мы имеем более чистое воспроизведение византийского стиля Македонской династии. Не решая проблемы ни в какую сторону, укажем, что предание связывает появление Федоровской иконы с заносом из других областей (Нижегородской?) и икона, как мы заметили выше, может относиться даже к XII-му веку. 1) Обращаем внимание еще на одно обстоятельство, несмотря на высказанный нами выше взгляд на отношение Костромского края к искусству южно-русскому: все же занос южно-русских памятников очень древнего происхождения из Киевской или Галицко-Волинской Руси был возможен, правда, на их сохранение и целостность нельзя рассчитывать, но все же отдельные случайности всегда возможны. Так, в мелких произведениях искусства и художественной промышленности Костромского края от древнего времени могут оказаться предметы скрепления влияний южно-русского и Суздальско-Владимирского искусства; таково географическое положение края. Мы, конечно, не думаем, чтобы уже в XII—XIII веках в этом крае являлись своеобразная культура и искусство, но возможно, что некоторые имеющие быть здесь найденными памятники искусства этого периода помогут нам усвоить отличие от южно-русского стиля Суздальско-Владимирского и его Галицко-Волинские источники в области рисунка и живописи.

1) Кстати сказать, тип Умиления Федоровской иконы подтверждает и вскользь брошенное Кондаковым замечание, что этот тип возможен в византийском искусстве до его более тесных отношений к Западу, и более обстоятельно аргументированное Лихачевым то же предположение. Так, Федоровская икона приобретает громадное значение в искусстве византийском и европейском, вообще.

Не менее любопытны и металлические двери Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Нет нужды, что его создание относится к XVI—XVII векам. Известно, что металлические двери с рисунком, исполненным серебряной или золотой насечкой („дамасковая“ работа) принадлежат к искусству византийскому и в большом количестве вывозились как на запад, так и к нам, помещаясь в зданиях (храмах), зачастую не рассчитанных на принятие в себя подобных произведений. Уже в XII веке, и, именно, в Суздальско-Владимирской области научились наши литейщики исполнять подобные же двери. Таковы двери (и не одне) Суздальского собора. В XIII-м веке это производство еще существовало, а в XIV-м передалось на север, в Новгород и, возможно, в Устюг.

От первой половины этого века сохранились знаменитые двери, исполненные каким то устюжанином в Новгороде по приказанию архиепископа Василия. Позднее (но когда именно—неизвестно) эти двери попали в Александровскую слободу, прославившуюся при Иване Грозном. Есть двери подобной же работы и от XV века (Лихачевские) и от XVI-го. Каждый век накладывал особые черты на памятник и стиль, сказывался не только в иконографии, но и в характере линий, их сочетании, понимании их формы. Исследования Ипатьевских дверей с этой точки зрения необходимо в интересах искусств суздальско-владимирского, новгородского или московского, с которыми оне так или иначе связаны.

Но, конечно, отыскивать в памятниках Костромского края форм, созданных замечательным художественным гением искусства суздальско-владимирского можно лишь без больших надежд, с потерей массы времени и с расчетом на случайность. Зато обнаружение такого памятника, при искусной конъюнктуре с другими, уже известными, может быть чрезвычайно поучительно и ценно.

Когда центральная Русь, утратив свою суздальско-владимирскую культуру, пребывала в мраке невежества, в XIV—XV веках развивалось искусство новгородско-псковское. Однако, как раз на рубеже XIV и XV веков Московское государство получает первые проблески своеобразного искусства. Мы знаем, что в XIV веке московские великий князь и митрополит имели своих живописцев, а в конце XIV-го, начале XV-го века в Москве действовали такие художники, как Феофан Грек, побывавший до того в Новгороде и Нижегородском крае и Андрей Рублев. Нет сомнения, что Феофан ехал в Нижний из Новгорода через Кострому, а в Нижегородском крае нашел себе даже коллегу по искусству, которого и привез в Москву. В Москве образовался даже тесный кружок художников, писателей и всяческих любителей искусства, как это видно из письма Епифания Премудрого к Кириллу Белозерскому. В значительной степени такое умственное возбуждение имело корень в личности преподобного Сергия Дмитрия Донского и его сына Юрия Звенигородского и Галичского. Естественно, что отношение Костромского края к этим первым шагам московского искусства должно быть чрезвычайно интересно. А отношение это было очень тесным.

Мы выше заметили, что Феофан Грек нашел себе сотрудника в Нижегородском крае (старца Прохора из Городца), а этот край вовсе не был в XIV веке счастливым исключением в культуре всего среднего Поволжья. Скорее следует этот случай принять за показатель общего состояния искусств в этом Поволжье, т. е. и в Костромском крае. А ведь Феофан Грек не выбирал себе в помощники кое-кого. Следует думать, что какая-то традиция живописи или иконописания существовала в Костромском крае еще в XIV веке. Но, во всяком случае, она должна была создаться в XV веке.

Уже с конца XIV века Костромской край служит прибежищем для лиц, искавших спасения от невзгод судьбы. В 1382 г. сюда бежит от татар Дмитрий Донской, а в 1408 г. от них же его сын Василий. Надо думать, что эти князья бежали не с пустыми руками и не на пустое место, а в свои отдаленные усадьбы и с значительным добром, т. е. мы должны предположить, что и на месте были и привозились некоторые художественные ценности и, прежде

всего, иконы <sup>1)</sup>. Кроме того с князьями приходили и придворные художники всякого рода. Нет, ничего удивительного, если бы на почве Костромского края оказались памятники художественной школы Андрея Рублева, столь, в конце концов, немногочисленные собственно в Московской области.

Еще более значения имеет для Костромского края в отношении художественном пребывание в нем, именно—в Галиче, князя Юрия Звенигородского, его поход на камских болгар и его распри с Москвой.

Не будем приводить ни фактов, ни хронологии, и то и другое достаточно известно. Все кончилось тем, что к середине XV века Галич навсегда потерял самостоятельность. Вспомним, что Юрий Звенигородский, после удачного похода на болгар, как истинный меценат, обратился к искусствам и создал особый тип храма, образцы которого пока известны лишь в количестве четырех и не на почве Костромского края; но последний еще не исследован в этом отношении. Между тем тип храма, созданный Юрием Звенигородским, представляет первый самостоятельный шаг в собственном стиле зодчества центральной Руси в переходе от зодчества суздальско-владимирского.

И во время смут первой половины XIV века Костромской край служил прибежищем для той стороны, которая терпела неудачу. То в Костроме скрывается Василий Темный, то Василий Шемяка прячется в Галиче.

Как не были неблагоприятны для жизни искусства события смуты, однако политическая роль должна была вызывать в крае и появление художественных памятников.

Выше мы заметили, что знаменитый живописец Феофан Грек приехал в среднее Поволжье из Новгорода. Не безынтересно поэтому поставить вопрос, не проникали ли сюда, в Костромской край какие-нибудь элементы искусства новгородско-псковского.

Правда, посещение новгородцами Костромы и ее земель было скорее грабительским, чем созидющим. В 60-х, 70-х и 90 годах новгородцы приезжают к Костроме и Галичу на своих ладьях и грабят город и окрестности; они спускаются вплоть до Нижнего. По существу, это тот же путь, который проделал и Феофан Грек. Возможно, что некоторые осадки в области искусства, должны были получиться и после этих грабительских появлений новгородцев. Возможно, также, что связи Костромского края с Новгородом посредством водных путей были и более мирные. Во всяком случае мы находим отражения новгородизмов в Костромском искусстве, но едва ли они не поздние.

В архитектуре Костромского края, именно в каменных храмах, мы иногда встречаем чисто новгородские детали; таковы, например, столбы крыльца церкви Иоанна Богослова за рекой Костромкой. Подобный же „псковский“ столб (на самом же деле, новгородского происхождения, встречающийся впервые в Волотовской церкви в Новгороде, 1353\* года) известен и по некоторым провинциальным храмам Костромского края. Но все это объясняется скорее поздним влиянием со стороны.

Не менее интересен тот общий тип поволжской архитектуры, который, приняв особые чуждые Новгороду принципы декоративности, сохраняет характер высокого соборного храма с четырьмя внутренними столбами.

Очевидно, были причины, что в среднем Поволжье и, в частности—Костромском крае, сохранились подобные архаизмы, когда Москва приняла уже тип бесстолпого храма с сомкнутыми сводами, во множестве, явившиеся и в Костромской области. Но и в архаизмах поволжской архитектуры скорее повинен XVI и XVII век. Из разрушенного Новгорода жители бежали и выселились за Волгу, в леса и по лесным рекам и озерам. Это была вторая своеобразная колонизация в Костромской край, теперь уже с северо-запада. Но она вводит нас уже в XVI век.

Если не будет найдено в монументальных памятниках архитектуры никаких следов строительной деятельности XIV—XV вв. в духе Юрия Звенигородского, то найти следы Новгорода в этом же монументальном искусстве не

<sup>1)</sup> Известна пелена XIV в. в г. Пучеже.

представляется даже принципиальной надежды. Следует, скорее, искать разрозненные предметы этой переходной эпохи и вскрывать их художественную природу на основе более раннего московского, чем новгородско-псковского искусства.

Московское искусство XIV века довольно скоро проникло в отдаленные области московского объединенного государства. Также и в области Костромского края появились памятники типично московского стиля. Мы уже указывали на Успенский собор Костромского Кремля и его стилистический характер, так что уже не считаем нужным повторять этих указаний. От XVI-го же века имеем в том же типе Успенский собор Галичского Паисиева монастыря; от 1607—32 г.г. Покровский собор Городецкого Авраамиева монастыря; от 1565 года собор Богоявленского монастыря, пожалуй, самый типичный из всех Костромских соборов XVI в в типе Московского Успенского, а еще более подходящий к Смоленскому собору Московского Новодевичьего монастыря. Троицкий собор Ипатьевского монастыря, впервые выстроенный в 1558 г., был, как известно, взорван „трапезными ребятами“ в 1649 г. и вновь отстроен в 1650—52 гг.. Сомнительно, чтобы стены старого, взорванного и сгоревшего собора были повреждены настолько, чтобы их пришлось разбирать; нелепые плоские закомары на тумбах вверху стены скорее показывают, что стены обрушились лишь в своих верхних частях. Вероятно, XVII-му веку принадлежит также и вся пестрая декорация вместе с галереями и крыльцом, характерным по своим кувшинообразным столбам, уже впадающим в некоторый уклон к „барокко“.

Но соборные храмы Костромского края, конечно, не достаточно импозантны, чтобы близко передать тип, созданный Аристотелем Фиоравенти: итальянские карнизы нередко превращаются в простые ленты, и тяжеловесность об'емов собора Богоявленского монастыря являются редким исключением, сразу бросающимся в глаза, хотя теперь собор и сильно искажен западной пристройкой, являясь лишь алтарной частью, общего позднего храма.

Нет сомнения, что Костромской край не произнес своего слова в этом типе построек, но ведь этого не случилось почти нигде и в других областях древней Руси.

Национальное зодчество Москвы, из камня воспроизведшее деревянные формы, нашло себе и в Костромском крае значительное выражение в церкви села Красного, построенной Годуновым в 1592 году.

Как известно, стиль этот был создан великим князем Василием III в его личных поместьях-усадебках, Александровской Слободе и селе Коломенском; а позднее, в начале второй половины XVI века Барма и Посник создали свое гениальное произведение—„Василия Блаженного“ на Красной площади в Москве. Богоявленская церковь села Красного, принадлежа уже концу века, не может, конечно, обнаружить той же чистоты стиля. Но все же нет еще в этой церкви и стилистического падения, превращения в легкомысленную игру форм, близких к скульптурным, как это случилось с храмами этого типа на рубеже XVI и XVII веков, особенно же в начале последнего.

Церковь села Красного была позднее обстроена вокруг и получила на западе шатровую колокольню. Тем не менее легко выделить древний четверик, на котором стоит восьмерик, так что кровли на углах четверика вполне обнаруживаются. Система широких закомар лежит и на четверике в качестве как бы рессор и повторена несколько выше. В этой схеме есть подобие Вознесенской церкви села Коломенского, 1532 г.; но далее группы малых закомар, особенно заключенных в фронтоны уже на фоне шатра, который в них врезается, скорее напоминают „Василия Блаженного“. Нельзя не упомянуть об исчезновении готических стрелок, имеющих на лицо в обоих вышеупомянутых знаменитых храмах, так как только что указанные фронтоны скорее напоминают те же мотивы Дьяковского храма 1529 г. в селе Коломенском.

Ясно, что зодчий Годунов не только хотел подражать Барме и Поснику, но также, в усадьбе боярской, храмом усадьбы царской. Этим и объясняется, в общем, архаизм церкви села Красного. Любопытны четыре круглых люкарна в нижней части шатра: люкарны встречаются впервые в колокольне Алексан-

дровской слободы, выстроенной Иваном Грозным, но там они четырехугольные, продолговатые, крытые фронтоном. Употребление круглого окна известно с Архангельского собора, выстроенного в венецианском вкусе Аловизом Новым. Эта западная черта, скорее романо-готическая, чем возрождения, известна на множестве архитектурных рисунков русской миниатюры XVI века, восходящей к немецкой гравюре на дереве. Любопытно, что эта гравюра, еще в XV веке появившись в Новгороде, повлияла сперва на русский рисунок, а затем на русскую архитектуру, скульптуру и резьбу. Церковь села Красного является тому любопытным и редким примером.

Совершенно очевидно, что эта церковь в значительной мере выстроена по столичному. Но в ней есть и собственные черты,—именно в упрощении форм, изменении пропорций (преувеличенность ширины), в изломах стены восьмерика, в противоречии очень простого шатра нарядным стенам, в введении горизонтальных карнизов, уничтожающих направление ввысь. Ясно, что зодчие все же были местные и они каменные формы слишком сводили обратно к деревянным, утерев эластичность созданий эпохи Василия III и Ивана Грозного. Это-то близость к деревянной национальной архитектуре еще более устанавливает архаичность создания, уже данную ему образцами.

Таким образом, можно заметить в Костромском искусстве на рубеже XVI и XVII веков некоторый консерватизм, который оказался и в других отраслях художеств. Но раньше, чем к ним обратиться, посмотрим на церковное деревянное зодчество столь близкое к только что рассмотренному храму и сохранившееся в ряде памятников в Костромском крае.

Несомненно, что шатровые и другие деревянные церкви, сохранившиеся на нашем севере, являются плодом вовсе не северно-русской художественной фантазии, а Московской. В Московской Руси каменная архитектура, уже со времен Юрия Звенигородского, стремилась к воспроизведению деревянных форм, здесь она этого и добилась в XVI веке. В Московской Руси сохранились и некоторые древнейшие (например, на Ишне) экземпляры этого деревянного зодчества. Новгородско-псковская архитектура стояла от этого стиля в стороне. Если же, действительно, на севере Руси находится большинство из дошедших до нас церквей деревянной архитектуры и особенно, шатровых, то это объясняется разными причинами: в центральной Руси новшества часто истребляли старое; запрещение шатровых храмов в XVII веке менее было принято к руководству в местах более глухих, именно северных. Но нигде на севере никогда не было создано столь богатых и разнообразных форм, как в хоромах царя Алексея Михайловича в селе Коломенском.

Костромской край также имеет ряд храмов в типе древнего деревянного зодчества. Некоторые из этих деревянных церквей приводятся постоянно в общих очерках древне-русского искусства, как образцовые. Но не следует отсюда заключать о собственном творчестве Костромского края в этой области искусства; эти церкви—лишь случайность сохранения на Костромской почве памятников, созданных не здесь. Можно указать следующие типичные постройки: среди двускатных храмов—церковь села Спас-Вежи, 1628 г.; шатровая церковь—в Варнавине, 1666 г.; ярусная—в селе Притыке, 1767 г.; церковь с крещатой бочкой в Холме, от 1552 г. (если датировка верна, то это древнейший пример, быть может близкий к моменту самого изобретения этого мотива). Церковь села Шохна Нерехтского уезда, 1802 г., имеет два шатра. Солигаличский же уезд изобилует сложными церквами, где система четвериков семериков, восьмериков, галлерей и покрытий обнимает чуть ли не все виды русских деревянных конструкций.

Но большая часть деревянных церквей Костромского края носит совершенно иной неоригинальный и поздний характер. Именно, мы видим, что эти церкви, большей частью обшитые тесом, имеют широкие гладкие стены, купола то полусферами, то кривые, галлерей то строго прямолинейные, то фигурные с своими витыми колоннами. Нередко окна носят античные наличники и фронтоны; последние бывают также изогнутыми, с валютами и скобками. Главы превращаются или в какую то скульптурную тяжеловесную массу или

в маленькие (сравнительно с куполом) шары на тонких ножках. Мотивы кривых люкарн, кривые розетки, раковины и полуциркулярные чердачные окна, а равно самые планы храмов, в которых нет и намека подчинению прямоугольной деревянной клетки, а скорее полное ей противоречие, все это говорит, что формы этих деревянных храмов были сочинены не в дереве. Даже более того, — они сочинены не в России. Громадное большинство деревянных храмов Костромского края воспроизводят формы каменного зодчества стиля барокко и *empire*.

Зато гораздо своеобразнее обычные для XVII века, особенно, его второй половины, пятиглавые храмы с сомкнутыми сводами. Таких церквей множество в Костромском крае, причем немалое их количество принадлежит уже XVIII-му и даже XIX-му веку. Их особенностью, в отличие от подобных же Московских церквей, является необыкновенная вытянутость пропорций в вертикальном направлении. Вследствие этого церкви приобретают какую-то воздушность, стройность и тонкость. Ясно, что здесь сказалось стремление воспроизвести повышенность сруба деревянных клетских храмов. Таковых церквей более всего, пожалуй в Нерехтском уезде, но встречаются они и в Заволжье, даже в самой Костроме (напр. на Площадке, Троицкая, Сергиевская). Особенно интересны их очень тоненькие шейки глав, конечно, уже не световые, а сплошные, подражающие, повидимому, просто бревну.

Зато окна этих церквей, длинные и узкие, уже не восходят ни к каким деревянным формам, а представляют стилистическую выработку применительно к стилю самого здания. Несомненно, что в самом облике здания мы имеем дело с особым Костромским вариантом, в котором можем видеть последнюю попытку воздействия деревянного зодчества на каменное.

Но характерно, что рядом с подобными церквями встречаются и архаизмы, например, Троицкий собор Макарьевского монастыря, выстроенный в 1663—70 г., воспроизводит стиль XVI века. Выше мы уже заметили, что искусство Костромского края до некоторой степени склонно к архаизму; в этом смысле оно разделяет общую судьбу искусства северно-русского, но не вполне. Так, например, остатки искусства губернии Олонецкой, северной части Новгородской, а отчасти Архангельской и Вологодской показывают почти полное отрешение этих областей уже во второй половине XVII века от общего русла, по которому текло древне-русское искусство. Поэтому уже рано эти области стали своего рода антикварным собранием.

Не то произошло с средним Поволжьем, в частности с Костромским краем. Как в более глубокой древности этот край, повидимому, соприкоснулся с вкусом и южно-русским и суздальско-владимирским, так в позднюю эпоху, в XVII-м веке, он связал свою художественную судьбу с Новгородом и Москвой. Церковь Воскресения на Девре, выстроенная в 1650—52 г. г., конечно не составляет собственно Костромского изобретения, как те церкви XVII в. с сомкнутыми сводами, о которых речь была выше; она является в Костроме, как образец типа, созданного художественными силами более значительной территории, именно всего среднего Поволжья. Таковых церквей более всего в Ярославле, но встречаются они и в других городах Поволжья и севернее и южнее Костромы.

Мы не собираемся здесь производить подробный анализ стиля или давать описание церкви Воскресения на Девре. Отчасти мы уже упоминали об этом архитектурном типе, принявшем, вместе с Московским интересом к декоративности, также старую систему четырех столбов с подружными арками, и притом скорее в Новгородском духе, чем характере Московских соборов. По сравнению с последними здесь нет тех широких во все стороны пространств, так как об'ем скорее показан вверх. Это след воздействия деревянной клетки. Фигурные наличники, богатое употребление „романских“ колонн, пузатые кувшинообразные колонны массивного размера не только в воротах, но и по стенам в ширинках, в качестве украшений, все это приближает к той декоративности, которая так обычна для Москвы, но здесь переходит почти в „барокко“, который установился в Москве несколько позднее, лишь лет через двадцать пять.

В декоративности Дебринской церкви есть нечто близкое к известным Строгановским храмам, известным и на севере и по Волге (например, в Нижнем-Новгороде); Дебринская церковь есть вместе с тем одна из древнейших во всей поволжской архитектуре этого стиля. До сих пор не выяснено, как создавался этот стиль; так как фамилия Строгановых представляет собою выходцев из Новгорода, то значение Дебринской церкви еще более вырастает.

На очереди стоит проблема происхождения стиля и отношение его к тем воздействиям со стороны Новгорода, которые могли быть оказаны Новгородцами, выселявшимися в северо-восточные заволжские земли и самостоятельно в XVI веке при упадке Новгорода и выселенными из него сюда же насильственно при Иване Грозном. В решении этой проблемы Дебринская церковь должна занять не последнее место.

Не безынтересны также приемы декорации церкви, среди которых попадаются порой чисто Московские курьезы; например, наличники окон, вертикальные деления стен пилястрами и колоннами, пятки закомар и карнизы совершенно не координированы друг с другом, часто, так сказать, наезжая друг на друга и противореча друг другу. Но особый интерес представляют клейма ворот с „узорощем“, т. е. плоской сквозной резьбой из геометрических, растительных и животных мотивов. Это то, что называется „тератологией“ и что так пышно расцвело еще в новгородском искусстве XIV века. Известно, что эта тератология имела где-то сокровенные пути вплоть до XVI века, и именно едва ли не в Поволжье; обнаружась даже в Рязанской области. Тератология новая XVII-го века, имеет, повидимому, сложные источники, как восточные, так и западные, а, может быть, и древнейшие русские. Резьба клейм Дебринской церкви в этом отношении может иметь сугубое значение.

Один из приемов декорации Дебринской церкви для нас весьма поучителен. Он заключается в расписке внешних поверхностей стен храма в шашку, издали имеющую выпуклый вид. Это не что иное, как живописное воспроизведение скульптурной итальянской „рустики“, впервые введенной у нас итальянскими архитекторами Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари в постройке грановитой палаты, в конце XV в., в Московском Кремле. „Грани“ выпуклые стали в XVII веке заменяться гранями живописными и в Москве, но более всего в Ярославских храмах. Однако пример Дебринской церкви один из древнейших. Другие образцы Костромского края — более поздние; такова, например, Преображенская церковь на берегу Волги, против Костромы, относящаяся к 1686 году; за год перед тем, в 1685 году, так же, но с деталями большей вычурности, была расписана Николаевская церковь в Макарьевском монастыре, в котором в том же характере живописно декорирована и трапезная. В Москве, по примеру Грановитой Палаты, более обычно было покрывать живописной рустикой трапезные и, вообще, здания скорее светского, чем церковного характера. Таким образом, является вопросом, явился ли этот прием декорации Московским на Костромской почве или же поволжским, быть может, даже костромским, если припомнить, что живописцы-декораторы вызывались в 50-х годах XVII-го века в Москву именно из Костромы.

Мы не будем обращаться с подробными указаниями на иные отношения Костромского края к Москве в области архитектуры; они более ясны и решаются более просто. Так, чисто по московски трактованы висячие арки церкви Владимирской Божьей Матери в Нерехте, 1685 года, хотя, в общем, и эта роскопная и элегантная по формам, но, к сожалению, мало известная церковь тянет к поволжской (Ярославской) архитектуре. Обилие наличников у церкви Солигалича дает богатую тему сличений именно с Московской архитектурной декорацией.

В одном отношении Костромское искусство имеет первенствующее значение в истории искусства древне-русского, именно в сохранении старых приемов монументальной живописи от XVI-го века, вплоть до XVII-го. Было бы необходимо написать по этому поводу специальное исследование; настолько этот вопрос сложен и специален. Здесь мы ограничимся лишь основными указаниями веками.

В деятельности Дионисия и его школы, в начале XVI-го века, было, по-видимому, закончено развитие русской фрески старого типа. В 30-х годах XVI-го века через Новгород в Москву начинает попадать большое количество рисунков и гравюр немецкого происхождения. Особенно последние (гравюры на дереве, ксилографии) оказали существенное воздействие на сложение совершенно особого стиля русской миниатюры, сперва Новгородской, а затем и Московской. Более всего в этом были повинны, по-видимому, митрополит Макарий, известный Сильверстр, печатник Иван Федоров и иные, имена которых только начинают сейчас устанавливаться. Орнаментика прямо стала немецко-голландской, в духе конца готики и начала барокко. Миниатюра же получила широкий рисунок полных форм, слабо моделированных, заполненных прозрачными красками, но зато очерченных резкими гравюрными контурами. Короче сказать, это была как бы подобие немецкой гравюры на дереве, но в образах, взятых (хотя и не всегда) из запаса старого наследия. Исключения менее были в глаза в миниатюре, но на иконах приводили зрителя в смущение, как, например, дяка Висковатого. Упрощение форм вело к созданию столь широкого стиля, что он мог бы быть прямо перенесен на стену в качестве монументальной живописи. Она и создавалась в середине XVI-го века, но почти не дошла до нас в памятниках собственно Московских, так как позднее была заменена другой. Есть основания думать, что лучшим памятником этого стиля являются остатки фресок в Костромском Богоявленском монастыре, хотя они несколько и поправлялись позднее, в 1672 г. Но эти исправления не могли им повредить уже потому, что исправители держались того же старого стиля XVI века.

Сохранением традиции этого стиля в Костроме мы, по-видимому, более всего обязаны Годуновым, которые будучи постоянными вкладчиками Ипатьевского монастыря, основанного их предком, снабдили этот монастырь иллюстрированными рукописями как раз того стиля миниатюры, который и повел к созданию вышеуказанного нового „графического стиля“ фрески. Таковы евангелия (XVI в., 1561—64 гг., 1588 г., 1603 г., 1605 г.) псалтыри (XVI в., 1591 г., 1594 г.). Нет сомнения, что Годуновы устроили в Костромском крае и иконописную мастерскую-школу (ее деятелями когда-то была расписана и церковь села Красного). Смутное время мало отозвалось на Костромском крае; сюда, как и в XIV—XV вв., бежали из Москвы, как в безопасное место. Естественно, что здесь должна была сохраниться и старая художественная традиция, но не в мертвом антикварном виде, а в живой действительности.

Из Костромы выходит знаменитая артель живописцев с Гурием Никитиным и Силой Савиным во главе. Они уже 1659 году являются государевыми живописцами и исполняют в Москве живопись на знаменах и тафте. По-видимому перед тем оба живописца исполняли в Костроме фрески (теперь почти исчезнувшие) галлерей Дебринской церкви, которая, следовательно, является исходным пунктом не только для своего архитектурного стиля, но и для стиля своей живописи. В 70-х годах авторитет Симона Ушакова выгодно аттестовал этих мастеров и несколькими годами позднее они опять работают в Костромском крае, в Ипатьевском монастыре, в Богоявленском монастыре. Московские работы этих костромских художников (в Архангельском соборе, в селе Коломенском и др.) не сохранились; но стиль дебринских и ипатьевских фресок говорит, что авторы их были далеко не близки друзьям Симона Ушакова.

Так или иначе, странное, в науке отмеченное, противоречие архаичности фресок второй половины XVII в. модернизму иконописи того же времени объясняется костромскими художественными вкусами, традицией, которая, подобно „строгановскому“ письму в иконах, поддерживала угасающий монументальный живописный стиль. Поэтому на очередь должен стать вопрос, что Годуновыми было сделано в Костромском крае в области искусства и прежде всего должны быть основательно изучены многочисленные иконы—вклады Годуновых как в Ипатьевский монастырь, так и в другие обители и церкви. „Годуновская“ школа иконописи должна быть выдвинута рядом с „Строгановской“. Эта проблема—руководящего значения в понимании форм живописи XVII века в Московской

Руси. Так Костромской край является не только конгломератом художественных фактов иных областей, но и источником для московского искусства.

Не менее любопытно по церквам Костромского края изучать эволюции стиля фресок. К сожалению, они известны более в самой Костроме (Преображенская церковь на берегу Волги против Костромы, 1685—88 гг.,—церковь Иоанна Богослова за рекой Костромкой, расписанная в 1735 году художниками из местного духовенства; Сергиевская церковь, 1742г.). Доходят сведения о поздних XVIII века, росписях и в глухой провинции Костромского края, но они должны быть еще тщательно изучены и проверены.

Значение живописных памятников XVIII века очень велико, так как старое здесь держалось очень долго, а новое не сразу врывалось, а просачивалось постепенно. Получался ход естественной эволюции, где особенно важно было не внедрение бытовых подробностей, а усвоение новых, европейских форм живописного языка. Недаром росписи Сергиевской церкви в Костроме предвосхищают что-то от Венецианова. Так Костромская провинциальная живопись XVII—XVIII веков может научить нас, что было в новой русской живописи удержано из ее древних основ. Ведь оригинальность русского живописного стиля бесспорна и воспринимается всяким, кто умеет смотреть живописные произведения; но, к сожалению, в науке не был еще поставлен вопрос о генезисе этой оригинальности; да его и нельзя поставить без наличности ряда памятников от XVII-го века к XVIII-му и как раз там, где старая живописная традиция была особенно сильна. А именно таковым является Костромской край.

Следует теперь указать еще на одну сторону в искусстве Костромского края. Не только в храмах, но и на гражданских постройках мы находим большое количество резьбы. Особенно интересны не столько наличники окон, сколько подзоры изб.

Частью мы имеем дело с смешением элементов византизма, востока и запада. Это—плоская мелкая резьба царских врат (см., особенно, церковь Воскресения на Девре), царских и владычных мест (Ипатьевский монастырь) различных кивариев и сеней. Резьба эта принадлежит XIV-му веку и не представляет никаких особенностей для Костромского края; ее можно найти и в Ярославле, и в Новгороде, но стиль ее создавался, конечно, в Москве, одновременно с национальной каменной шатровой архитектурой и новой „графической“ живописью. Зато чрезвычайно интересна резьба изб, где мы в длинных фризах подзоров неожиданно встречаем то широколопастную траву поздней готики, то по-немецки трактованный акант Возрождения с кедровыми шишками, урнами, маскаронами и наивными сиренами; то попадаются скобчатые мотивы голландско-немецкого тяжелого „барокко“, впоследствии так облегченные в стиле „рококо“

Появление подобных мотивов казалось бы не удивительным в области Новгородской, но на первый взгляд представляется странным в Костромской. Вспомним, однако, указанную нами выше роль Костромского края в XVI веке, как места добровольной или насильственной колонизации для новгородцев. Кроме того можно напомнить, что в 60-х годах XVI-го века Иван Грозный сослал в Костромской край несколько тысяч немцев, взятых в плен в счастливые годы Ливонской войны. Конечно, как не бедственно было положение этих немцев, все же они должны были привезти на новое место своего жительства какую-либо утварь, а главное свои вкусы. Впрочем, жили они здесь довольно свободно, даже отправляли свое богослужение. Возможно, что они и позднее выписывали себе предметы домашнего обихода из-за границы через Москву и Новгород, что в XVI веке практиковалось. Недаром в Костромском крае сохранились предметы западной утвари. Так, в Ипатьевском монастыре есть ладница с бюстами, переделанная из солонки и кропило, переделанное из подсвечника,—оба западной работы, скорее немецкой, более склоняющейся к барокко, чем к Возрождению. В Дебринской церкви западного происхождения чаша (потир) носит даже дату—1552 г.

Для нас особенно интересно, как мотивы западно-европейские оседали на народной почве и прививали русской избе декорацию то стиля барокко, то *empire*. Одних витых барочных колонн в Костромском крае так много, как нигде.

Пора перестать думать, будто есть какое-то самобытное простонародное творчество из себя; оригинальность менее свойственна полудикому человеку, чем достигшему вершины культуры, а потому могущему, переработав все влияния, от всех же них и освободиться своим гением. Чрезвычайно интересно избу костромского крестьянина разложить на составные по происхождению элементы, из которых очень многие будут не русскими. Важно, быть может, будет не то, что „придумано“, а что, как и когда заимствовано и как понято.

Менее дает материала Костромской край в суждениях о деревянной резной скульптуре, выраженной в различных видах статуй Никола Можайского, Параскевы Пятницы, Спасителя в терновом венце, главы Иоанна Крестителя, Распятия и проч., и проч.

Здесь, конечно, следует изучать совмещение северного и южного стилей в XVII—XVIII веке. Неоднократно выраженное выше воззрение на географическое положение Костромского края и его художественные традиции и здесь даст руководящую нить в отыскании естественной эволюции форм.

Но все же Костромской край всегда будет занимать почетное место в истории древне-русского искусства своей живописью XIV—XVII веков и своей декоративной работой в западном вкусе.



Отдельный оттиск из „Трудов Костромского Научного О-ва  
по изучению местного края“, вып. XXX.