

Города—музеи

С. Масленицын

КОСТРОМА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АВРОРА». ЛЕНИНГРАД





Искусство древней Костромы

Ежегодно тысячи туристов совершают поездки на пароходах по Волге. Река Волга — древнейший торговый путь славянских племен Восточной Европы. С ней неразрывно связана многовековая история развития русской национальной культуры. Волжские города Тверь, Ярославль, Кострома, Нижний Новгород уже в давние времена были крупными центрами духовной культуры и искусства нашего народа.

Среди городов на Волге одним из красивейших по праву считается древняя Кострома. Архитектурные памятники этого города признаны выдающимся явлением в истории русского национального искусства.

Ансамбли костромских торговых рядов, городская казанча, удивительно милые и уютные дома XVIII—XIX веков... Эти памятники эпохи классицизма — творения местных архитекторов — знакомы нам не только по фотографическим воспроизведениям и многочисленным гравюрам. Своеобразные, полные обаяния здания Костромы уже давно привлекали внимание художников театра и книжной иллюстрации. Мотивы архитектуры Костромы периода классицизма использованы в декорациях к пьесам Гоголя, Островского, Чехова. Вариациями на тему костромских памятников архитектуры этого времени можно считать некоторые городские пейзажи на полотнах Кустодиева, Сомова, Сапунова, в графике Добужинского и Лукомского. Благодаря этим полотнам и театральным декорациям архитектурный пейзаж Костромы воспринимается нами при посещении города как нечто очень близкое и давно знакомое. Может быть, поэтому памятники архитектуры Костромы XVIII—XIX веков овеяны особой прелестью и очарованием, так дороги и близки многим, хоть раз видевшим их.

Широко известны и некоторые архитектурные достопримечательности средневековой Костромы, например Ипатьевский монастырь и нарядная церковь Воскресения на Дебре. И все-таки памятники Костромы средних веков известны меньше, чем городские строения XVIII—XIX столетий. Долгое время они публиковались переставрированными, их подлинные формы были скрыты поздними наслоениями — пристройками, слоями поновительской штукатурки, сглаживающими детали древнего декора, грубыми малярными росписями. До последних лет мы не могли видеть подлинные краски знаменитых стенописей костромских храмов XVII века. Эти фрески покоились под многочисленными слоями записей, искажавших не только их колорит, но и линии рисунка, а нередко и всю композицию. Даже памятники художественного шитья были порой искажены руками поновителей, безжалостно «освежавших» шитые нитями картины слоями масляных красок.

В наши дни многое сделано для восстановления первоначального вида памятников искусства Костромы времен средневековья. Восстановлены первоначальные формы Троицкого собора Ипатьевского монастыря, и весь этот замечательный архитектурный ансамбль XVI—XVII столетий освобождается от поздних добавлений. На территории вокруг Ипатьевского монастыря создается уникальный музей памятников древнерусского деревянного зодчества. Московские и костромские реставраторы раскрывают фрески костромских храмов XVII века и лучшие иконы XVI—XVII столетий.

Успехи современной реставрации позволяют по-новому, а в большинстве случаев — впервые увидеть многие замечательные произведения художественного творчества древней Костромы, дать им новое истолкование и оценку как произведения искусства определенного времени. Публикации памятников средневекового искусства Костромы в основном и посвящается настоящее издание.

1. ИСТОРИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КОСТРОМЫ. В конце XI века в леса Среднего Поволжья, где издавна обитало племя мерян, пришли славянские колонисты. Это были выходцы из Юго-Западной Руси. Заволжье привлекало их обилием леса, ценного пушного зверя, рыбы, месторождениями соли. Они основали при впадении в Волгу реки Костромы небольшое селение. Несколько позднее, около 1152—1157 года, ростово-суздальский князь Юрий Долгорукий, укрепляя северную границу своих владений, заложил при слиянии Костромы с Волгой пограничный городок-крепость Кострому. Кострома стала центром дальнейшей колонизации лесного Заволжья, от нее начиналась дорога к Галичу, Чухломе, Соли Галицкой (или Солигаличу) — древнейшим славянским поселениям Костромской области.

Лесное Заволжье — край болот и дремучих лесов; здесь цивилизация развивалась медленно, долгие сохранялись обычаи глухой старины. Само название города, породившее столько гипотез у историков, происходит, по-видимому, от древнего языческого славянского праздника Костромы, занимавшего видное место в цикле летних ритуальных игр в честь всеильного бога солнца Ярилы.

Костромой звали соломенную куклу, которую в летнее время носили хороводом девушки, пели ей специальные обрядовые песни, а затем несли к реке, топили в воде или сжигали на костре. Праздник похорон Костромы был одним из главных в цикле народных летних гуляний. Предполагают, что под видом похорон Костромы — соломенного чучела, сохранялся в народе древний обычай весеннего жертвоприношения Яриле. Церковники жестоко преследовали подобные празднества. Но несмотря на все запреты церкви, праздники в честь древних славянских божеств справлялись в Костроме и некоторых городах современной Костромской области до конца XVIII века. В 1771 году святейший Синод окончательно запретил ежегодно справляемые в Костроме празднества в честь Ярилы, грозя отлучением от церкви и отказом в погребении. Однако в самой Костроме,

Галиче, Нерехте летние городские празднества называли по старой привычке до самого начала XX века «яриловками», а неподалеку от этих городов сохранялись еще долго березовые вековые рощи, некогда посвященные Яриле и ставшие в поздние времена излюбленными местами летних народных гуляний.

История средневековой Костромы — это рассказы о набегах татар, междоусобных распрях князей, пожарах, выжигавших город дотла, эпидемиях чумы и холеры, народных волнениях.

Первое летописное известие о Костроме относится к 1213 году и связано с распрями между сыновьями великого владимирского князя Всеволода III «Большое Гнездо». В этом году ростовский князь Константин сжег принадлежавшую его брату — владимирскому князю Юрию — Кострому и отвел плененных жителей города в удельный Ростов. В тридцатые годы XIII века только что отстроенная Кострома вновь была сожжена, но уже войсками Батая, разорившими все волжские города «до Галича Мерьского». Очевидно, после 1239 года Кострома была восстановлена великим князем владимирским Ярославом Всеволодовичем, построившим в городе деревянную церковь в честь своего святого патрона Федора Стратилата, имя которого он носил в крещении.

В 1246 году Кострому отдали в удельное владение младшему шестилетнему сыну Ярослава Всеволодовича — Василию. Василий Ярославич прожил недолго и умер 37 лет в 1276 году, но его короткое правление явилось одной из ярких страниц в истории Костромы. В 1272 году Василий стал великим князем владимирским — главой всех удельных княжеств Северо-Восточной Руси. Он не поехал в столичный Владимир, а остался в удельной Костроме, сделав ее тем самым, вопреки давним традициям, столицей Северо-Восточной Руси. Во времена правления Василия Ярославича в Костроме были основаны Спасо-Запрудненский монастырь и церковь Воскресения на Дебре, построен Успенский собор. С именем этого князя связано «явление» одного из древнейших памятников русской живописи — иконы Богоматери Федоровской, сохранившейся до наших дней.

В 1272 году неподалеку от Костромы, близ современного села Некрасова произошла битва с татарами, окончившаяся победой русских воинов, сражавшихся под предводительством Василия Ярославича. В память об этой победе костромичей над татарами была поставлена в начале XVIII века на берегу озера у села Некрасова каменная часовня, увенчанная шатровым покрытием и расписанная внутри в двадцатых годах XVIII века фресками, часть из которых посвящена победе костромского войска в битве 1272 года.

После смерти Василия Ярославича Кострома опять стала глухим городом. В 1330—1340 годах она была «прикуплена» Иваном Калитой и вошла в число городов Московского княжества.

Местоположение Костромы на левом берегу Волги сказывалось на ее развитии. Город находился в стороне от торговых сухопутных путей, соединявших Ростов, Ярославль, Суздаль, Москву. Но в местоположении Костромы были и свои преимущества: она не раз служила укрытием для московских князей от внезапных набегов татар и соперников в борьбе за великое княжение. В XIV веке происходит постепенное разрастание города за счет переселенцев, бежавших из Смоленского, Тверского и Рязанского княжеств от усобиц князей и татарских набегов. С XIV века правил Костромой воевода, назначаемый московским князем. В 1380 году костромичи под предводительством своего воеводы Ивана Родионовича Квашни храбро сражались на Куликовом поле. Летописи рассказывают о том, что костромские воины Федор и Григорий нашли после битвы Дмитрия Донского «под сеченым древом березовым бита велми отдыхающа».

В дни нашествия на Москву Тохтамыша Дмитрий Донской бежал в Кострому, собрал здесь ополчение и вернулся с ним в столицу. Позднее, когда Москве угрожал Едигей, в Костроме укрывался сын Дмитрия — Василий.

В XIII—XIV веках вокруг Костромы возникают укрепленные монастыри, защищавшие подступы к городу: Ипатьевский и Николо-Бабаевский.

В начале XV века Кострома была уже довольно крупным городом с большим числом жителей. О размерах города дает представление сообщение летописи под 1413 годом, где говорится, что во время пожара в Костроме сгорело до 30 церквей. После этого пожара город был отстроен заново, но несколько изменилась его топография в связи с перенесением кремля на высокий берег Волги, на то место, где теперь находится городской парк.

В первой половине XV века Кострома, Галич и Чухлома стали ареной распрей московского князя Василия Темного с сыновьями Юрия Звенигородского — Дмитрием Шемякой

и Василием Косым, претендовавшими на великое княжение московское. Сильно страдало костромское население в XV веке и от набегов разбойничьих ватаг новгородских ушкуйников и летучих отрядов конницы казанских татар, не раз внезапно нападавших на город, грабивших и сжигавших его посады.

После пожара 1413 года в Костроме, по велению великого московского князя Василия Дмитриевича, были возведены в новом кремле первые в городе каменные здания Успенского и Троицкого соборов. Но эти здания, горевшие и рушившиеся в XVI и XVII веках, неоднократно перестраиваемые в XVII и XVIII столетиях, не сохранились до наших дней.

Значительно расширилось каменное строительство в Костроме во второй половине XVI века, в связи с возвышением бояр из рода Годуновых. Годуновы считали себя потомками легендарного татарского мурзы Чета, принявшего, якобы, в начале XIV века христианство и основавшего близ Костромы Ипатьевский монастырь. Борис и Дмитрий Годуновы начали каменное строительство стен и зданий Ипатьевского монастыря.

К концу XVI века в Костроме увеличилось число ремесленников и торговцев, выросло посадское население. Но и эта короткая полоса подъема была вскоре прервана.

В начале XVII века Россия подверглась нападению польско-шведских интервентов. В 1608 году отряд польской шляхты захватил Кострому и укрепился в ней. Отсюда поляки начали набеги на заволжские города России. Осенью 1608 года в древнем Галиче поднялось восстание против поляков, быстро распространившееся по всем городам Костромского края. В ноябре-декабре 1608 года галичане и костромичи, организовав первое народное ополчение, освободили Кострому.

Ижедмитрий II послал в Кострому для подавления этого восстания карательный отряд пана Лисовского. 28 декабря восстание с помощью изменников бояр было подавлено, и в январе 1609 года Лисовский пошел из Костромы на Галич. Сразу же после ухода отряда Лисовского к Костроме подступило новое ополчение патриотов, и 4 марта польский гарнизон, оставленный Лисовским, вынужден был сдать город и укрыться за стенами Ипатьевского монастыря. Ополчение галичских, вологодских, кологривских, парфеньевских, устюжских и костромских крестьян и ремесленников, освободившее город, начало длительную осаду Ипатьевского монастыря. На помощь осаждающим прибыло 5 тысяч галичских крестьян под водительством Ивана Кологривова и ополчение из Ярославля. 1 мая к осаждающим подошел новый отряд ополченцев под командой опытного в ратных делах воеводы Давида Жеребцова. По его приказанию, вокруг Ипатьевского монастыря было вырыто двойное кольцо рвов, прервавшее связь осажденных с внешним миром. На помощь засевшему в Ипатьевском монастыре гарнизону интервентов в конце мая пришел отряд под командой Лисовского, но все его попытки прорвать кольцо осаждающих и переправиться на левый берег Волги кончались неудачей. Отряд Лисовского вынужден был бросить осажденных на произвол судьбы. Ночью 24 сентября 1609 года костромичи Константин Мезенцев и Николай Костыгин сумели заложить под одну из стен монастыря бочку с порохом. При взрыве герои погибли, но в образовавшийся пролом стены бросились ополченцы и после короткой и жестокой схватки выбили интервентов из монастыря. Поляки пытались спастись бегством. Их настигли и уничтожили около села Некрасова, где в 1272 году потерпели поражение от костромского войска Василия Ярославича отряды татар. Этим эпизодом и окончилось освобождение Костромы от польских интервентов. В 1612 году костромские люди вошли в ополчение Минина и Пожарского, принимали участие в освобождении Москвы.

Польские интервенты нанесли тяжелые раны волжскому городу. В 1614 году в Костроме было всего 312 дворов, значительно уменьшилось число жителей.

С двадцатых годов XVII века начался новый этап в развитии города. Экономическому росту Костромы содействовало процветание соседнего Ярославля, ставшего уже с XVI века перекрестным пунктом торговых путей из Архангельска на Москву и по Волге от Ярославля до Астрахани и Каспийского моря, откуда начинался торговый путь, связывающий Западную Европу с Персией и другими странами Востока. Кострома была первым городом вниз по Волге от Ярославля, здесь стали селиться не только русские, но и иностранные торговцы.

В 1619 году началось строительство нового города, большего, нежели была Кострома до нашествия отряда поляков Лисовского. Новый город был укреплен рвами и обнесен деревянной стеной с двадцатью тремя башнями и шестью воротами. Внутри города стояли церкви Никольская, Усекновения главы Иоанна Предтечи, Рождества Иоанна Предтечи, Николая и семи отроков эфесских. Здесь же находились таможенная изба, гостиный двор



с 4 амбарами, земская изба. На торговой площади были ряды 21 названия, имевшие 494 лавки и 248 амбаров.

Со второй половины XVII века в Костроме начинается строительство каменных храмов на средства богатейшего городского купечества и горожан. В городе к этому времени было пять монастырей: Крестовоздвиженский, Вознесенский, Спас-Подвязный, Анастасьинский, Богоявленский и тридцать пять приходских церквей.

В 1650 году в Костроме было уже 2086 дворов. Во второй половине XVII века в городе проживали 600 ремесленников и числилось тринадцать дворов иностранных людей — торговцев. За границу вывозилось костромское белое мыло, которое, по отзывам иностранных торговых агентов тех лет, «никакая нация не может делать за лучшую цену». Расцветают художественные промыслы и ремесла. По переписным книгам Костромы XVII века в городе было более семидесяти иконописцев, большинство из которых постоянно вызывались «на государевы работы» в Москву и другие города России. По всей Руси славилась артели костромских каменщиков, строившие церкви в Москве, селах и монастырях Подмосковья, в Рязани и Переславле. Одним из традиционных товаров городской торговли была «олифа костромского варенья», которая покупалась в Оружейную палату у костромского посадского человека Першки Турбина. Во второй половине XVII века в Костроме появились гончарные мастерские, в которых делали изразцы для украшения домовых печей и наружных стен церквей. Богатели и ширились городские посады, среди которых особенно процветал посад Большие Соли, где жили поколения резчиков по дереву и каменщиков. В волжских селах Красное, Сидоровское, Сунгурово, а также в самой Костроме развивались ювелирные промыслы. (В селе Красном этот промысел существовал уже с XIV века.)

Но и во второй половине XVII века развитие Костромы неоднократно прерывалось эпидемиями и пожарами. В 1654 году пожар уничтожил почти весь город, а начавшаяся вскоре моровая язва погубила две трети костромского населения. В 1672 году новый грандиозный пожар выжег почти весь город.

Однако экономическое развитие города уже нельзя было остановить. На месте сожженного города возникал больший. По статистическим данным 1702 года, Кострома была по количеству населения пятым городом в России после Москвы.

2. ДРЕВНЕЙШИЕ ПАМЯТНИКИ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА. Первоначальный облик древнерусского города во многом зависел от географических условий. Почти все города Северо-Восточной Руси сначала застраивались деревянными домами и храмами, обносились земляными валами, на которых стояли бревенчатые стены и башни кремлей. С развитием торговли и усилением власти местного князя начиналось каменное строительство соборов и крепостных стен. Таково было строительство Москвы, Юрьева-Польского, Переславля и других городов, основанных подобно Костроме в середине XII века Юрием Долгоруким.

Кострома стала центром местности, самой богатой лесом в Среднем Поволжье, и это определило лицо города. Кострома рано перестала быть центром самостоятельного

1. Спаская церковь села Вежи. 1628 год

Громадная по размерам деревянная церковь села Вежи, поставленная на высокие дубовые сваи, — редкий пример клетской постройки, восходящей своими формами к обычной деревенской избе.

2. Богородицкая церковь села Холм. 1552 год

Первоначальный облик церкви села Холм с течением времени подвергся изменениям. Очевидно, в XVIII веке шатровое покрытие церкви согласно предписаниям Синода снесли и заменили принятым в православной архитектуре тех лет пятиглавием. Верхний небольшой восьмерик храма, завершенный луковичной главкой на высоком барабане и четырехглавием крестчатой бочки, резко контрастирует с тяжелой массой нижнего древнего восьмерикового сруба.





княжества и, следовательно, на всем протяжении средневекового периода русской истории оставалась провинциальным городом, не имевшим к тому же долгое время особо важного стратегического и торгового значения. Каменное строительство в Костроме до самого конца XVII века было явлением редким. Даже дома богатейших дворян и купцов и дом матери царя Михаила Романова — Марфы, находившийся на территории городского кремля, были деревянными. Часто пожары выжигали весь город дотла. Город вновь отстраивался из самого дешевого и удобного в Костромском крае строительного материала — дерева, и новые пожары испепеляли эти постройки. Так продолжалось до грандиозного пожара 1773 года, после которого специальным указом Сената в Костроме было начато каменное строительство по утвержденному в восьмидесятых годах XVIII века генеральному плану застройки губернских городов. Однако строительство деревянных храмов на территории Костромского края и в самой Костроме продолжалось до середины XIX века.

Костромичи издавна славятся как хорошие плотники, они умели создавать настоящие шедевры деревянного зодчества. О высоком мастерстве костромских плотников рассказывает средневековая легенда. В ней повествуется о том, как однажды мастера-древodelы (так называли в Древней Руси плотников) преподнесли своему князю деревянную модель неизвестной сейчас нам постройки. Модель была выполнена столь искусно, что князь был поражен умением мастеров и щедро одарил сделавших ему такой чудесный подарок. Он дал им землю, освободил мастеров и их потомков от ряда налогов и податей, а модель передавалась в роду князя из поколения в поколение как одно из главных семейных сокровищ. В конце концов, эта модель архитектурного сооружения была подарена гостям-иностранцам, также немало дивившимся искусству умелых костромских мастеров-древodelов.

Некоторое представление о характере деревянных построек в Костроме дает скудая запись в книгах «письма и меры и межевания» 1628—1630 годов, составленных подьячими Естафией Ключановым и Иваном Злобиным. Там дается описание церквей костромского кремля: «Церковь Здвиженья Честнаго Креста древяна шатровая да другая церковь с трапезою Введения Пресвятая Богородица древяна клетская». Деревянные клетские и шатровые церкви были древнейшей формой культовых сооружений христианской Руси.

Наиболее проста архитектурная конструкция клетских церквей. Само название «клетская» происходит от слова «клеть», обозначающего прямоугольный сруб, покрытый двускатной кровлей. Прообразом клетской церкви была обычная изба. Отличалась клетская церковь от избы только более высоким скатом кровли, в центре которой ставилась на небольшом квадратном основании луковичная главка, да еще тем, что на восточном торце «клетки» прирубался алтарь, а на западном делалось крыльцо или возводилась колокольня.

Шатровые церкви были излюбленным и самым распространенным видом деревянных культовых построек Древней Руси. Именно шатровые покрытия церквей и крепостных башен создавали силуэт средневекового русского города. Шатровые церкви нередко назывались древними писателями и как церкви «древяна верх». Существовало много видов шатровых церквей, оказавших существенное влияние на развитие русского каменного зодчества XVI века. Обычно шатровые церкви имели более высокое основание, нежели клетские, и основания эти были разнообразными по форме: прямоугольные, квадратные, восьмериковые, крестчатые. Нередко основанием шатрового покрытия являлась сложная ярусная комбинация квадратного сруба и восьмерикового — «восьмерика на четверике», как называли такое сочетание в древности. Были основания в виде нескольких последовательно уменьшающихся восьмериков, расположенных один на другом. Наконец, наиболее живописными по своему силуэту были многшатровые церкви. Шатровые постройки в середине XVII века были запрещены церковью как не соответствующие облику христианского храма. Поэтому в Костромской области многие шатровые церкви подвергались переделкам в XVIII веке и позже; большинство старых шатровых церквей сгорело, а наиболее популярными с середины XVII века стали в этом крае ярусные постройки, увенчанные обычной главой в виде луковичи на цилиндрическом барабане.

Ни одной древней постройки из дерева в самой Костроме не сохранилось, но представить облик древних деревянных храмов города можно по памятникам деревянной архитектуры, сохранившимся на территории Костромской области.

Лучшие из этих памятников с 1958 года перевозятся в Кострому, в музей деревянного зодчества. В настоящее время в этом музее можно увидеть ветряную мельницу, свайные

бани и крестьянскую избу — дом Ершова, построенный в XIX веке, церковь 1552 года из села Холм Галичского района и церковь 1628 года из села Спас-Вежи. В недавнее время перевезены и собраны на территории музея-заповедника еще нескольких построек из дерева, среди которых особенно интересна клетская церковь начала XVIII века из села Фоминское Костромского района.

Самый старый, дошедший до наших дней памятник деревянного зодчества Костромской области — церковь села Холм. Село находится недалеко от одного из древнейших городов лесного Заволжья — Галича. (Название Галич и Холм указывают на то, что основателями этих поселений были выходцы из далекого южного Галицко-Волынского княжества.) Церковь дошла до нас в перестроенном виде, изменения коснулись верхней, венчающей части здания, и частично его основания. Главная часть холмской церкви — грузный и низкий восьмерик, с западной стороны к которому прирублена прямоугольная в плане трапезная, обнесенная с трех сторон висячей галереей-нищевником, а с восточной стороны — пятигранный алтарь. Над основным восьмериком здания поставлен второй, меньший по размерам, завершенный «крестовой бочкой на четыре лица», то есть двумя пересекающимися бочкообразными покрытиями, в центре которых помещена луковичная главка на высоком тонком барабане. На коньках бочек поставлены четыре главки подобной же формы, но меньшие по размерам. Главки крыты осиновой чешуей — лемехом. Венчающая часть здания появилась, очевидно, в XVIII веке, и хотя она изящна и хороша сама по себе, она не соответствует основному объему здания, его суровым и монументальным формам. Богородицкая церковь в селе Холм, согласно некоторым древним письменным источникам, была выстроена в 1552 году. Существовало предание, что строители этого деревянного здания, вызывавшего восхищение уже у современников, были похоронены в алтаре построенного ими храма. Такого удостоивались немногие, ведь даже захоронение у стен церковного здания считалось большой почестью. Действительно, при обследовании церкви было обнаружено в западной части храма неглубокое захоронение — колода с останками нескольких костяков. Приведенный факт свидетельствует о большом уважении людей средневековья к мастерам-строителям, создававшим произведения подлинного искусства.

При установке церкви села Холм на новом месте произведена реставрация этого уникального памятника. Реставраторы удалили позднюю тесовую обшивку здания, восстановили старые размеры окон, расширенных в XVIII—XIX веках, устроили, как в старину, вход на галерею с западной стороны, убрали безобразные каменные столбы, подпиравшие галерею. Хотя, как предполагают некоторые исследователи древнерусского деревянного зодчества, покрытие церкви в средние века было шатровым, реставраторы сохранили существующее ныне завершение храма в виде пятиглавия на перекрещивающихся бочках, так как точных данных о пропорциях и размерах шатра Богородицкой церкви нет. Удалена металлическая обшивка глав и бочковых сводов и сделано покрытие их лемехом — излюбленным материалом покрытий подобных деталей архитектурного сооружения у древних зодчих. Внутреннее убранство холмской церкви сохранилось. Сейчас ведутся работы по реконструкции интерьера здания.

Другим уникальным памятником деревянной архитектуры средневековой Руси является церковь Спаса из села Спас-Вежи Костромского района, установленная теперь на территории Ипатьевского монастыря. (Погост и село Вежи числились в Приказе Большого Дворца, то есть были дворцовыми, принадлежавшими царской фамилии. Иван Грозный пожаловал их в вотчину московскому Чудову монастырю.) Спасская церковь села Спас-Вежи, судя по писцовым книгам, построена в 1628 году. Это самая большая из сохранившихся до наших дней деревянных клетских церквей. Основу храма составляет четверик с высокой крутой двускатной кровлей, увенчанной главкой на маленьком четверике, врезанном в середине конька крыши. С восточной стороны к основному объему здания прирублена пятигранная алтарная апсида, также крытая высокой двускатной кровлей, а с западной стороны — трапезная, двускатная кровля которой равна по высоте кровле алтаря. Здание обнесено с западной, северной и южной стороны висячей галереей-нищевником. До XX века церковь имела в западной части высокую восьмигранную шатровую колокольню, соединявшуюся с основным массивом здания небольшой висячей галереей-переходом. Вход в храм был с южной стороны. Спасская церковь стояла в низменной местности, которая во время разлива рек Костромы, Соты и Идоломши превращалась в озеро. Поэтому строители поставили здание церкви и колокольни на высоких дубовых сваях. С созданием на Волге системы водохранилищ Спасская церковь села Вежи

попадала в район затопления. Именно с переносом этой церкви на территорию Ипатьевского монастыря и родилась идея создания в Костроме музея деревянной архитектуры.

При реставрации церкви были восстановлены старые формы здания; оно вновь было поднято на сваи, которые в 1900-х годах заменили кирпичными столбами; сделано лемеховое покрытие главки, барабана и кровли несущего их четверика. Но реставраторы не стали восстанавливать громадную колокольную церковь, «снесенную из-за ветхости» в начале нашего века, и устроили вход в церковь с западной стороны, а не с южной, как было раньше. К сожалению, новое место для грандиозной по размерам Спасской церкви было выбрано неудачно, так как сейчас церковь обозреваема только с двух сторон — восточной и южной, западный же и северный фасады здания оказались закрытыми монастырской стеной. Внутри церкви ведутся работы по восстановлению убранства интерьера. Часть этих работ уже завершена: удачно восстановлен тябловый иконостас, в котором поставлены подлинные иконы XVII—XVIII веков.

Церкви сел Холм и Спас-Вежи до сих пор поражают каждого грандиозными размерами, выразительными силуэтами форм, техническим совершенством конструкций. Обе церкви были сделаны в свое время без применения пилы и гвоздей, все элементы зданий рубились и вытесывались одним лишь топором. Топор был универсальным орудием в руках русского средневекового плотника: он рубил и обтесывал им высокие стволы смолистой сосны, с помощью деревянных клиньев, топора и тесла (особого вида топора) делал из бревен доски, топором вынимал пазы при вязке срубов, им же обрубал торцы выступающих длинных бревен, уложенных в сруб. Даже резные украшения кровельных подзоров и оконных наличников в основном вытесывались топором. Недаром древние летописцы употребляли в своих рассказах о строительстве вместо слова «строить» чаще слово «рубить». Читая древнюю летопись, по слову «рубленный» можно безошибочно судить о характере постройки. Если летописец говорит: «здание срубили» — значит идет речь о деревянной постройке, возведенной с помощью топора.

Осматривая церкви сел Холм и Спас-Вежи, можно познакомиться с некоторыми наиболее распространенными в Древней Руси приемами кладки бревенчатых построек. Так, например, на основных срубах холмской и вежинской церквей и их трапезных при сопряжении бревен в углах зданий выступающие концы бревен были оставлены и подровнены по одной линии. Такой способ возведения сруба носил название «рубить в обло», с остатком. При вязке срубов алтарей, имеющих форму многогранников, выступающие концы бревен были срублены без остатка — «в лапу», «в шап». Любопытно, что основные массивы холмской и вежинской церквей срублены из круглых бревен, а в кладке алтарей использованы бревна, обтесанные в форме четырехгранных брусев. Такие же брусья служат основанием галерей, опоясывающих церкви. Галереи церкви села Вежи закрытые, с небольшими отверстиями окон, галереи Холмской церкви открываются наружу большими пролетами пологих арок. Галереи вежинской церкви, а также низ галерей холмского храма защиты досками «вкосяк». Галереи церквей «висят» на концах толстых бревен, выпущенных из-под основания храмов и служавших в самих помещениях храмов слегами для настила полов. Стесанные у оконных проемов бревна срубов закрыты дощатыми наличниками, украшенными неглубокой выемчатой резьбой. Кровля вежинской церкви украшена дощатыми подзорами со сквозной узорной выемкой. Концы досок кровли холмской церкви, опиленные уголками, нависают над бревенчатой гладью стен, они создают игру теней в солнечный день.

Деревянные храмы, подобные Богородицкой церкви из Холма и Спасской церкви из Веж, были центральными постройками средневековых деревень лесного Заволжья. Вокруг них группировались деревенские избы. Высокие силуэты храмов эффектно выделялись на фоне лесов и неба. Из их открытых галерей открывались чудесные виды на лесные дали и речные поймы. В дождливую погоду на галереях собиралось население в ожидании начала службы, здесь на лавках коротали ночь странники и крестьяне из других деревень. Поэтому галереи и получили название «нищевники», то есть места в храме, где могли укрыться и отдохнуть в непогоду бездомные нищие, «калики-перехожие», как называли их в Древней Руси. А в стольные праздники на галереях устраивались сельские пиры-братчины, заключались торговые сделки. Сооружение деревенского храма было делом всего мира, престижем всего деревенского населения. Если деревня была зажиточной, постройка церкви поручалась мастерам-плотникам, деревни победнее строили церковь своими силами, но это подчас нисколько не отражалось на художественных качествах возводимой постройки: просто такие церкви были более скромными по своим размерам и формам.

Нередко деревянные церкви возводились всем миром в течение одного дня, такие постройки назывались «обыденными».

Безусловно, большинство сельских и деревенских храмов уступало городским: проще была композиция храмов, меньше их размеры, не так много было декоративных украшений, резьбы. Но основные формы сельских и деревенских деревянных культовых построек были такими же, как и городских. Церкви сел Холм и Вежи построены на средства богатых сельчан, которые хотели иметь в своих селениях храмы, не уступающие по величине и красоте постройкам соседних городов — Галича и Костромы. Поэтому холмская и вежинская церкви могут дать современному зрителю полное представление о том, какими были деревянные храмы средневековой Костромы.

3. КАМЕННЫЕ ПОСТРОЙКИ КОСТРОМЫ XVI—XVII СТОЛЕТИЙ. Легенда XVII века повествует о том, что первое каменное здание в Костроме — собор Успения Богоматери — выстроил в семидесятые годы XIII века князь Василий Ярославич после одного из пожаров. Однако до настоящего времени при раскопках на территории современного города, где во времена Василия Ярославича находился кремль Костромы, никаких остатков каменного здания собора XIII века археологи пока не нашли.

Не сохранились и каменные соборы Костромы XV века, выстроенные после пожара 1413 года по распоряжению московского князя Василия Дмитриевича. Самые древние среди сохранившихся до наших дней каменных построек Костромы — ансамбли Ипатьевского и Богоявленского монастырей. Монастырские поселения в Костроме появились уже со времен великого владимирского княжения Василия Ярославича, основавшего Спасо-Запрудненский монастырь. Монастырское строительство в Костроме и городах современной Костромской области приняло особенно большой размах в первой половине XV века. В это время в лесах Заволжья стали основывать монастыри выходцы из знаменитой Троице-Сергиевой обители, последователи Сергия Радонежского. Одним из них — старцем Никитой был основан в Костроме «на посаде» Богоявленский монастырь. Строительство монастырей в Костроме продолжалось в XVI и XVII веках. Но самым значительным всегда оставался Ипатьевский, основанный, по-видимому, еще в конце XIII века.

Ипатьевский монастырь основался на вотчинных землях богатых костромских бояр Зерновых. Монастырь имел важное стратегическое значение, так как прикрывал подступы к Костроме из верховьев Волги. Место для постройки было выбрано удачно. С востока подступы к обители преграждала река Кострома, с юга — полноводная Волга и небольшая речка Игуменка. В весенний разлив воды этих рек совсем близко подходили к крепостным стенам. С северной и западной стороны обитель окружали дубовые роши.

В XIII—XIV столетиях костромичам нередко приходилось отражать набеги отрядов татар. Большой опасностью для горожан были и набеги разбойничьих ватаг новгородских ушкуйников.

Ипатьевский монастырь со времени его основания стал самой надежной крепостью Костромы. Именно в нем укрылся в 1382 году Дмитрий Донской, бежав при внезапном нападении на Москву хана Тохтамыша: здесь Донской собрал войско для похода на Москву. В 1408 году за дубовыми стенами Ипатия прятался сын Донского — московский князь Василий I, вынужденный покинуть Москву из-за нашествия хана Едигея.

Особое значение Ипатьевская обитель приобрела в XVI веке в связи с возвышением бояр Годуновых у престола московских царей. Ипатьевский монастырь был местом захоронения предков Годуновых — костромских бояр Зерновых. Утвердившись у царского

3. Ипатьевский монастырь. 1642—1643 годы. Вид с западной стороны ▶
Западные стены монастыря с центральной, так называемой «Зеленой» башней и двумя круглыми угловыми башнями построены в 1642—1643 годах артелью под руководством монастырского старца Иосифа, возглавлявшего работы по возведению стен «Нового города». По преданию, «Зеленая» башня поставлена на месте встречи Михаила Романова с делегацией московских бояр и духовенства. Своё название башня получила от покрытия шатра беседки зеленой поливной черепицей. Покрытия угловых башен первоначально были тесовыми, конусообразные железные кровли поставлены на них в 1840 году по проекту архитектора Тона. Небольшая стена — «обруб» перед крепостной стеной возведена в 1836 году для защиты от наводнения.





престола, Годуновы вспомнили о своей родовой усыпальнице и стали делать монастырю большие денежные вклады, позволившие монастырскому духовенству начать каменное строительство. В 1558—1564 годах на средства Годуновых был выстроен в монастыре каменный Троицкий собор, а в 1586—1590 годах зодчий Гурий Ступишин возвел вокруг монастыря крепостные каменные стены вместо старых дубовых. На деньги Годуновых были построены и каменные жилые здания монастыря. В 1603—1605 годах на вклад Дмитрия Годунова в монастыре была возведена звонница. Мать Бориса Годунова пожертвовала на звонницу шестисотпудовый колокол, который отлил мастер Данило Матвеев.

Каменное строительство в монастыре продолжалось и в XVII веке. В этом столетии обители стали покровительствовать московские цари из дома Романовых. В 1613 году в Ипатьевском монастыре скрывался родоначальник династии Романовых — Михаил и его мать — боярыня Марфа. Здесь Михаил дал согласие на избрание его русским царем и в Троицком соборе монастыря венчался на царство. Став царем, Михаил Романов не забыл Ипатьевский монастырь. В 1621—1623 годах по его распоряжению было начато восстановление каменной ограды XVI века, пострадавшей во время осады 1609 года. Стены XVI века были надстроены артелью московского мастера Ивана Неверова на три метра в высоту. В 1642—1643 годах с западной стороны к старой территории присоединили новую, обнесенную также высокой крепостной стеной. Новая стена была укреплена двумя угловыми круглыми башнями и одной надвратной. Предание гласит, что надвратную башню строители воздвигли на том самом месте, где Михаил Романов встретил посольство из Москвы, пришедшее упрашивать его в 1613 году принять царский венец. Строили новые стены каменщики артели Андрея Кузнецова, а руководил работами монах старец Иосиф.

В январе 1649 года Троицкий собор монастыря был уничтожен взрывом пороха, хранившегося в соборном подклете-подвале. Новое здание, существующее и ныне, было построено под руководством монастырского старца Пафнутия в 1650—1652 годах. Пятиглавый Троицкий собор — самое величественное здание Ипатьевского монастыря. По своей конструкции собор 1650—1652 годов близок памятникам архитектуры соседнего Ярославля. Основой здания является четверик кубической формы со сводами, крытыми по закомарам, поставленный на высокий подклет. Закомары и пилястры делят каждый из фасадов основного четверика здания на три части. С южной, западной и северной стороны храм обнесен крытой галереей. С юга галерея оканчивается у восточного угла собора небольшой квадратной в плане пристройкой Михаило-Малеинского придела. Высокий стройный четверик придела завершен пофронтонным восьмискатным покрытием, в центре которого стоит небольшая изящная главка на высоком барабане. Восточный фасад здания собора завершают три массивные апсиды. Пять глав храма поставлены на высокие световые барабаны, украшенные поясом килевидных арок на полуколонках с перехватами. Основание барабанов декорировано небольшими килевидными закомарами. Парадным фасадом Троицкого собора стал северный, обращенный во двор монастыря. Выделяя этот фасад, зодчий украсил его аркатурным колончатый фризом. С севера был устроен и вход на соборную паперть-галерею; у входа — широкое крыльцо на высоких массивных столбах кувшинообразной формы, соединенных арками, между которыми находятся висячие перемычки. Покрывает крыльцо высокий шатер, основание которого покоится на ряде небольших закомар.

Внутри Троицкий собор расписан фресками. Исполняла их в 1685 году артель костромских художников-монументалистов под руководством прославленных изографов Гурия

4. Стены и башни Ипатьевского монастыря. XVI—XIX века. Вид с южной стороны.

Стены монастыря были поставлены по всем правилам военного искусства XVI—XVII веков. Из круглых угловых башен защитники обители могли наблюдать за подступами к стенам и вести круговой обстрел местности. Центральные башни служили для обстрела пространства вдоль стен. Стены монастыря имеют три яруса бойниц, амбразур и смотровых щелей.



Никитина и Силы Савина. Иконостас собора, украшенный великолепной резьбой по дереву, был сооружен в 1756—1758 годах. Иконы в иконостасе принадлежат к XVII и XVIII столетиям.

Годуновы и цари дома Романовых делали щедрые вклады в Троицкий собор и его ризницу. Годуновы подарили собору много икон, большинство из которых было в золотых и серебряных окладах, пожертвовали великолепные памятники шитья, рукописи, украшенные миниатюрами, драгоценные предметы церковной утвари. (В настоящее время Троицкий собор не сохранил полностью убранства своего интерьера. Много икон, предметов утвари, замечательное резное царское место, а также книги из соборной ризницы были в свое время переданы на постоянное хранение в крупнейшие музеи и хранилища страны — Третьяковскую галерею, Оружейную палату Московского Кремля, Государственный Исторический музей и Библиотеку имени Ленина.)

В XVII веке в Ипатьевском монастыре была построена трапезная. В 1649 году к северной стороне трехпролетной звонницы был добавлен высокий столп с открытым верхним пролетом для колоколов, завершенный шатром, покрытым зеленой черепицей.

Каменное строительство в Ипатьевском монастыре продолжалось и в XVIII веке. Тогда были построены здания свечного корпуса и богадельни, а также парадные въездные ворота на северной стене крепостной ограды. В XIX веке значительной перестройке подверглись восточные стены на древней территории Ипатьевского монастыря. В 1841 году, по проекту придворного архитектора Тона, был перестроен восточный фасад Ипатьевского монастыря. На месте древних построек была возведена громоздкая и неуклюжая церковь Хрисанфа и Дарьи, перестроены древние палаты. Строительные и реставрационные работы XIX века в Ипатьевском монастыре больше принесли вреда древнему ансамблю, нежели украсили его. Реставраторам наших дней предстояла сложная работа по восстановлению первоначального облика многих сооружений Ипатьевской обители.

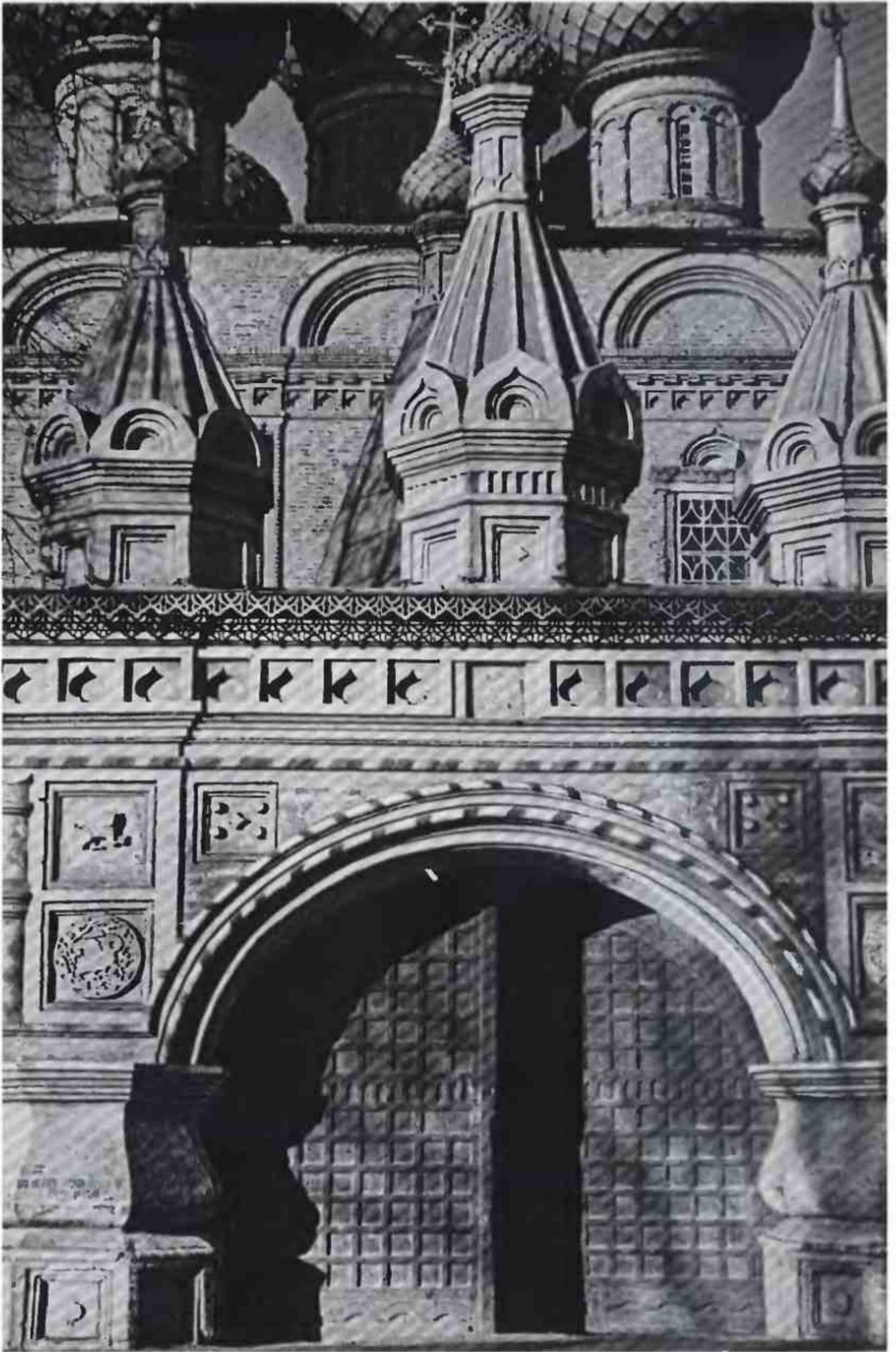
В нескольких минутах ходьбы от Ипатьевского монастыря находится другой интересный памятник архитектуры — церковь Иоанна Богослова. Она построена в 1681 году. Композиция церкви типична для построек конца XVII — начала XVIII века. В западной части храма, над входом, расположена шатровая колокольня. Она соединялась низким помещением трапезной с основным зданием церкви — высоким четвериком, увенчанным традиционным пятиглавием. Большие плоскости стен четверика почти лишены украшений. Единственным декоративным убранством служат полукружья фальшивых закомар, скупой карниз, поддерживаемый по углам здания лопатками, да наличники окон, выложенные из профилированного кирпича. Богаче декорированы три невысокие апсиды храма. Они украшены пятигранными полуколоннами и наличниками окон затейливого рисунка. Вход в церковь устроен и с южной стороны, где он оформлен в виде небольшой прямоугольной в плане пристройки с пофронтонным покрытием. Боковые фасады пристройки решены в виде аркад, поддерживаемых с каждой стороны тремя массивными столбами-колоннами. Южный фасад пристройки украшен по углам пучками из трех мощных полуколонн. Небольшая, но монументальная пристройка южного входа прекрасно сочетается с гладью стен основного четверика здания, дополняет и украшает его. К сожалению, здание Богословской церкви было обезображено в 1902 году пристройкой большой кирпичной зимней церкви в псевдорусском стиле. Для возведения этой пристройки была уничтожена древняя трапезная.

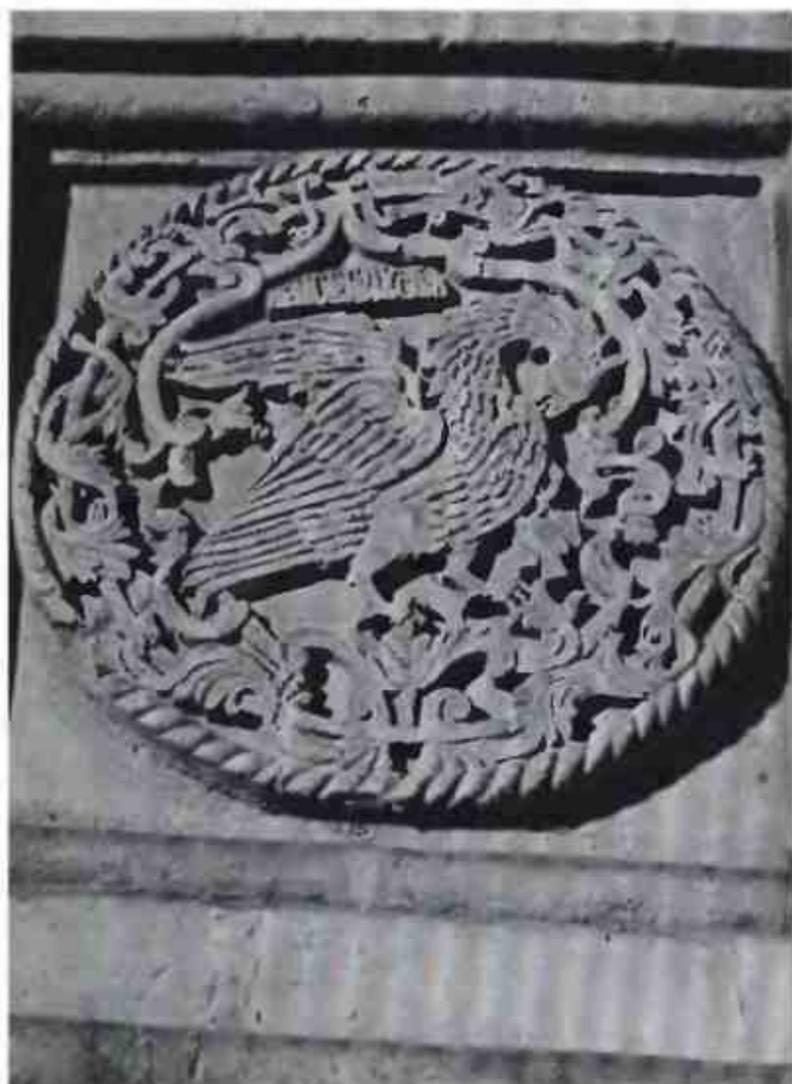
Интерьер Богословской церкви расписан в 1735 году костромскими мастерами, которыми руководил Федор Логинов с сыновьями Матвеем и Иваном. Помимо стенной живописи, интерьер церкви украшают роскошные резные царские двери иконостаса и резные киоты икон, богато декорированные орнаментом и скульптурными группами. В иконостасе и киотах много прекрасных по качеству и интересных по сюжету икон, выполненных костромскими городскими художниками-иконописцами в XVII—XVIII веках. Сейчас ведутся реставрационные работы как по раскрытию стенной живописи Богословской церкви, поновленной в XIX веке, так и по освобождению живописи икон от потемневшей олифы и записей. Планом архитектурных реставрационных работ предусмотрено и восстановление прежней трапезной церкви, для чего будет снесена пристройка 1902 года.

В 1765—1766 годах территория вокруг Богословской церкви была обнесена металлической оградой на каменном основании между каменных столбов. В ограде были устроены изящные по рисунку и пропорциям каменные ворота и калитки. Прекрасная кованая железная решетка ограды украшена затейливыми орнаментальными завитками и звездами, лучи которых напоминают языки пламени.





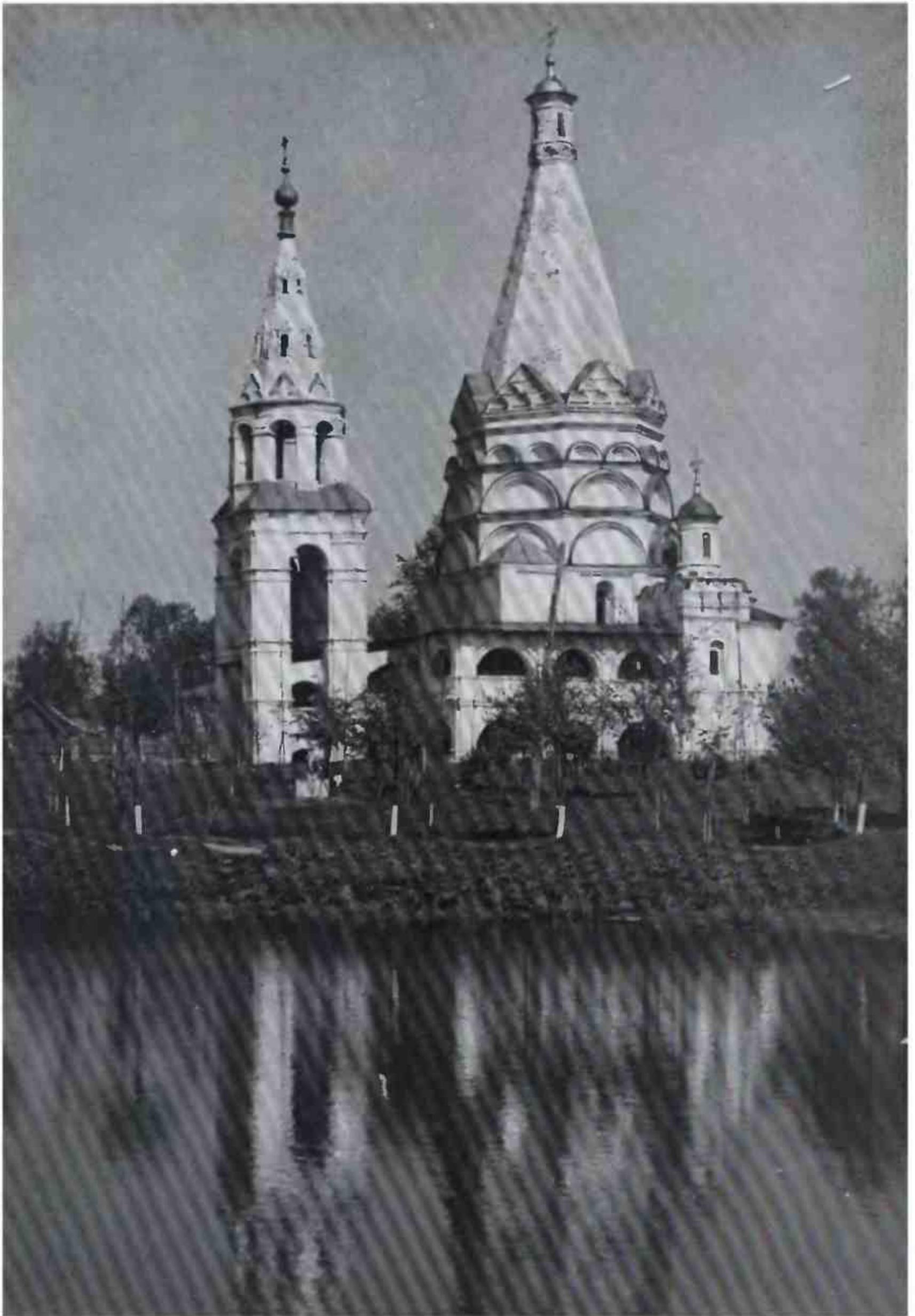




10. Пеликан-неясыть. Белокаменное резное панно на воротах ограды ц. Воскресения на Дебре. 1652 год
С древних времен пеликан считался у христианских теологов символом бессмертия, воскресения и самого Христа. По народным поверьям, пеликан вскармливал птенцов собственной кровью, раздирая клювом себе грудь. Изображения пеликанов помещали, подобно сиринам-алконостам, в орнаментальной резьбе на престольных сеней, в резьбе корун царских врат и киотов для икон.

11. Алконост. Белокаменное резное панно на воротах ограды ц. Воскресения на Дебре. 1652 год
Алконосты, или сиринь — птицы с человеческой головой, в короне или остроконечной шапке. Один из наиболее часто встречающихся мотивов декоративной резьбы, украшающей стены храмов Древней Руси. По народным поверьям, алконосты-сиринь символизировали души праведников и почитались райскими птицами радости. Изображения их известны уже по белокаменным рельефам храмов Владимиро-Суздальской Руси XII—XIII веков. В XVII веке изображения алконостов-сиринь встречаются в керамике, в декоративной резьбе по дереву, чеканке и гравировке по металлу. Птиц с человеческой головой в короне можно увидеть не только на наружных стенах древних храмов Руси, но и в причудливом плетении орнаментов резных иконостасов, на престольных сеней, корун царских врат, шатров молельных царских и патриарших мест.

4 9. Церковь Воскресения на Дебре. Святые ворота. 1652 год
Раскрашенная «в шапку» синим, желтым, красным, зеленым цветами, убранный вставками белого резного камня, окруженная поясом причудливых пристроек, церковь Воскресения на Дебре не только один из самых известных памятников архитектуры Костромы XVII века, но и одно из сокровищ зодчества всего Поволжья. Увенчанные тремя шатрами, двухпролетные ворота церковной ограды богато украшены резными из белого камня горельефами и панно с изображениями фантастических существ. Ворота соединяются крытым переходом с лестницей, ведущей на паперть храма.



Богоявленскому монастырю покровительствовали бояре из рода Салтыковых, родовая усыпальница которых была устроена в подклете собора. На средства Салтыковых, пожалованные монастырю, производилось в 1672—1673 годах украшение интерьера собора стеной живописью. Предполагают, что эту роспись выполняла артель иконописцев, руководимых Гурием Никитиным и Силой Савиным. Богоявленский монастырь, благодаря вкладам Салтыковых и других костромских бояр, дворян и богатого купечества, был одним из богатейших в Костроме в XVI—XVII веках. Но в 1608 году он был разграблен поляками, похитившими из монастырской ризницы много предметов драгоценной церковной утвари, шитья, дорогих тканей. В 1847 году монастырь сильно пострадал от пожара, во время которого обгорели все церкви и здания, росписи и иконостас собора. Роковыми для памятников архитектуры Богоявленского монастыря оказались шестидесятые годы XIX века, когда с учреждением в монастыре женской обители был начат снос старых крепостных стен и строительство нового монастырского собора. Безвкусное, громадное кирпичное здание в псевдорусском стиле было пристроено к собору XVI века. Новая постройка совсем поглотила старое здание собора 1565 года. Единственную оставшуюся восьмигранную башню крепостной монастырской ограды, величественную и суровую по своей архитектуре, строители конца XIX века превратили в колокольню при новом здании собора, надстроили ее громоздким ярусом аркад и тяжеловесным шатром с грубыми бутафорскими закомарами и декоративными киотами. Только с освобождением сохранившихся старых построек Богоявленского монастыря от «творений» казенных зодчих конца XIX века можно будет по-настоящему оценить мудрую простоту и изящество архитектуры собора 1565 года — древнейшего каменного здания Костромы, дошедшего до наших дней и сохранившего великолепные росписи прославленных костромских изографов.

В XVII столетии каменное строительство в Костроме велось не только в монастырях и не только на вклады богатых бояр и царей. Среди городского населения Костромы в это время все больший вес стало приобретать купечество. Некоторые костромские купцы в XVII веке были уже столь состоятельными людьми, что вели торговлю и совершали денежные сделки в других городах и областях России и даже в странах Западной Европы и Востока. У таких купцов были флотилии парусных судов, целые конторы служащих, торговых агентов. Богатейшие купцы ссужали деньги самому царю, а многие местные бояре и дворяне, в чьих руках сосредоточивалась в те времена городская власть, попадали в полную зависимость от их денежного мешка. Став богатейшими людьми в городе, купцы старались ни в чем не отставать от родовитых бояр и дворян. Они строили себе богатые хоромы и усадьбы, обзаводились большим числом дворовой челяди. Вклады таких купцов «на богоугодные дела» в монастыри не уступали вкладам бояр и царей. Но так как монастыри уже долгое время находились под покровительством родовитых бояр, купцы чаще стремились построить на свои «жертвованные богу» деньги новые церкви. Они ставили их на своей улице, неподалеку от домов как памятник собственному богатству и благочестию на вечные времена, в память грядущим поколениям. Построенные на средства богатых купцов XVII века церкви по грандиозности, богатству убранства и ценности предметов, хранящихся в ризницах, мало чем уступали древним соборам богатейших монастырей и даже превосходили новые подобные постройки, возводившиеся по велению самого царя и на вклады бояр.

Около 1645 года в Костроме на средства местного купца Иллариона Постникова была построена «ради душевного спасения и на вечный поминок» каменная Троицкая церковь. Фасады Троицкой церкви были богато декорированы сверху тройным рядом закомар,

12. Богоявленская церковь села Красное. 1592 год

Церковь выстроена на средства бояр Годуновых. В декоративном убранстве храма рядами кокошников разных размеров чувствуются отзвуки декора храма Василия Блаженного в Москве; архитектурные формы Богоявленской церкви подсказывают мысль о том, что прототипом ее был храм Вознесения в подмосковном селе Коломенском. Колокольня и галереи паперти пристроены в XVII веке.

сложным узорчатым карнизом, зелеными изразцами, оконными наличниками затейливого рисунка. Входы в церковь обрамляли выложенные из тесаного кирпича и белого камня «перспективные» порталы. Щедро украшена была и шатровая восьмигранная колокольня церкви, поставленная на высокий массивный четверик, в нижнем ярусе которого имелись с трех сторон арки с висячими гирьками. К сожалению, эта одна из лучших по своей архитектуре построек Костромы XVII века не сохранилась и известна сейчас только по фотографиям конца XIX—начала XX века.

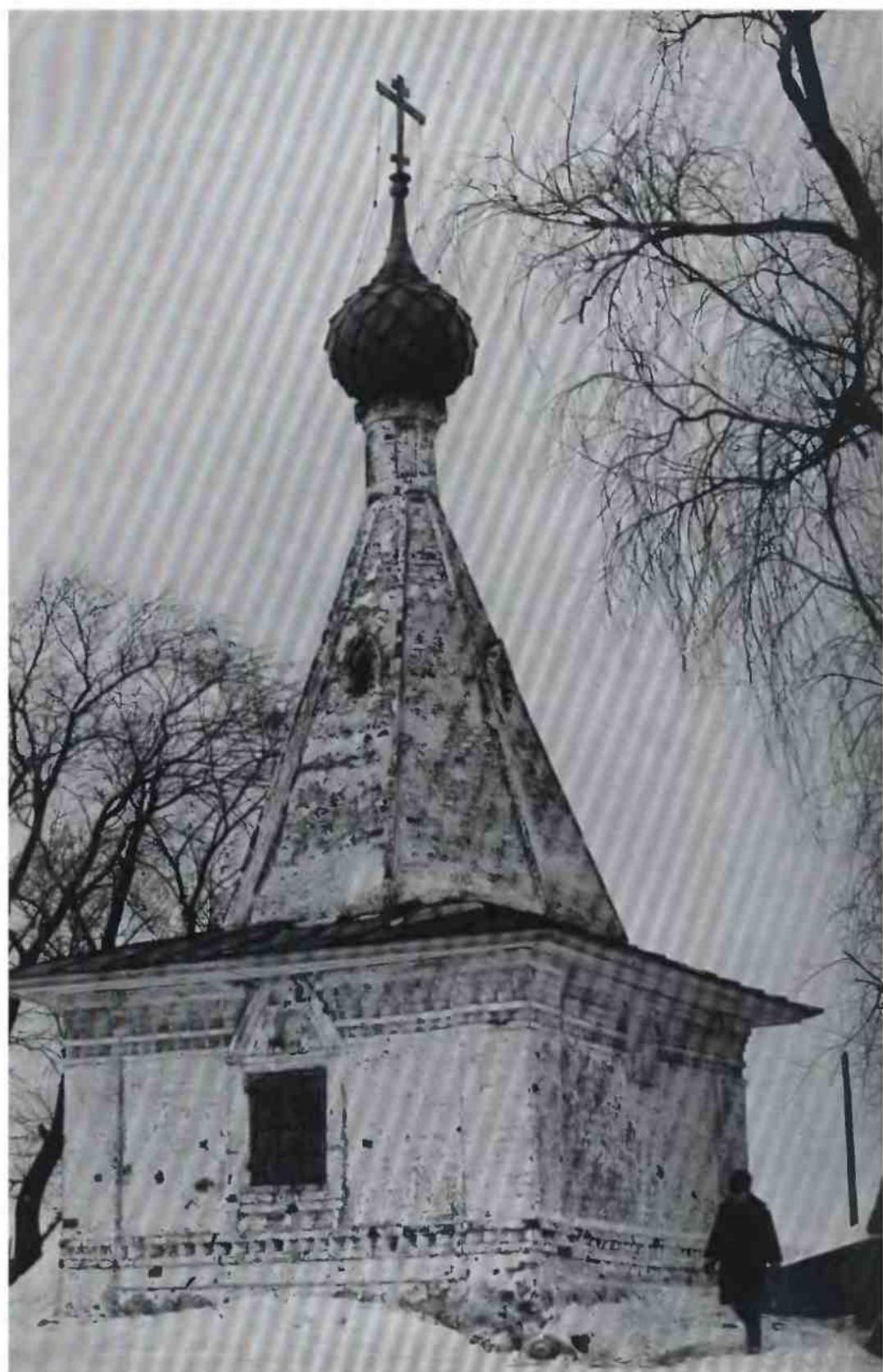
Самой прославленной постройкой Костромы с давних пор стала церковь Воскресения на Девре. Эта церковь возведена в 1652 году на деньги богатого костромского купца Кирилла Григорьевича Исакова на месте деревянной церкви, срубленной, по преданию, еще во времена великого княжения Василия Ярославича. Относительно строительства новой церкви Исаковым существует интересное предание. Исаков — один из самых богатых и влиятельных негоциантов Костромы вел торговлю товарами с Англией. В обмен на традиционные товары русского экспорта: лес, меха, воск, пеньку Исаков получал из Англии в числе других товаров дорогие краски, привозимые английскими купцами из индийских колоний. Особенно высоко ценилась на Руси индийская краска синего цвета «индиго», торговля которой стала с XVI века на мировом рынке исключительной монополией англичан. Краска эта была по стоимости поистине равна золоту — ее так и продавали, обменивая бочонок золота на бочонок краски. Легенда о строительстве Воскресенской церкви рассказывает, что однажды Кирилл Исаков получил из Англии вместо бочонка краски бочонок золота. Он будто бы написал о случившемся недоразумении своему лондонскому поставщику красок. В письме купец спрашивал, что делать с ошибочно присланным бочонком золота. В ответ на это послание лондонский торговец просил Исакова употребить присланное золото «на богоугодные дела». Исаков последовал совету и выстроил церковь Воскресения. Возможно, приведенная здесь легенда — вымышленная, и целью сложившего ее было создать столь необходимый по понятиям средневекового человека чудесный и таинственный ореол вокруг постройки нового храма. Люди XVII века видели в этом происшествии несомненное вмешательство «небесных сил». Такая легенда должна была чрезвычайно льстить самолюбию финансировавшего строительство вкладчика, мнившего себя таким же ревнителем благочестия, как и древние подвижники — основатели пустынь и монастырей. Но может быть, в легенде нашли отражение действительные события? В декоративном убранстве святых ворот Воскресенской церкви на Девре среди белокаменных резных вставок имеются изображения льва и единорога, геральдических зверей английского государственного герба. Не имеют ли изображения этих животных на фасаде главного входа в церковь прямой связи с приведенной выше легендой и не подтверждают ли они достоверность описанных в ней событий?

Безусловно же одно — то, что новый храм стал самой красивой и нарядной постройкой Костромы. Его внутреннее убранство: росписи, резные иконостасы, многочисленные иконы, написанные лучшими мастерами города, — не уступало убранству соборов Ипатьевского и Богоявленского монастырей.

Архитектурная композиция церкви Воскресения на Девре отличается сложностью. Центром композиции служит монументальный куб основного здания, перекрытый пологой четырехскатной кровлей и увенчанный пятью массивными луковичными главами. Здание церкви поднято на высокий подклет. С западной, северной и южной стороны оно опоясано галереями крытой паперти, соединяющейся лестничными крыльями переходами с высокими шатровыми беседками крылец и с главными западными двухпролетными во-

13. Часовня у села Некрасова на Святом озере. Начало XVIII века

Озеро у современного села Некрасова дважды быо свидетелем победы костромичей над врагами. В 1272 году у его берегов были разбиты татары войском князя Василия Ярославича. В XVII веке у этого озера нашли связь лубель польские интервенты, выбитые народным ополчением из стен Ипатьевского монастыря. В память о победе костромичей в 1272 году была сооружена на берегу озера в начале XVIII столетия небольшая часовня с шатровым верхом. Внутри эта часовня расписана фресками, часть из которых мемориального содержания.



ротами ограды. С северной стороны к основному зданию церкви примыкает нарядная пристройка Трехсвятительского придела с высокой трехскатной кровлей, в центре которой поднимается на небольшом барабане чешуйчатая луковичная главка. С востока основной четверик церкви и торцы паперти завершаются пятью апсидами.

Своды галереи паперти и лестничных переходов поддерживают аркады на могучих столбах кувшинообразной формы. Двухпролетные ворота на западной стороне церковной ограды украшают три поставленных в один ряд, декоративных восьмигранных шатра с небольшими чешуйчатыми луковичными главками, несущими кованые кресты.

Фасады основного четверика церкви и Трехсвятительского придела украшены большими полукружиями декоративных закомар у оснований кровли, широкими узорчатыми карнизами и спаренными полуколонками, членящими фасады наружных стен по вертикалям на три части. Широкие оконные проемы основного четверика и меньшие по размерам окна Трехсвятительского придела обрамлены наличниками. Все свободное от перечисленных элементов убранства поле наружных стен было расписано черной, синей, желтой и красной красками орнаментом в виде треугольников, кругов, ромбов.

В декорировке паперти, переходов, шатровых крылец и ворот ограды зодчий широко использовал ряды ширинок, фальшивых закомар, профилированных карнизов, подвесные белокаменные гирки и вставки резного белого камня. Многочисленными белокаменными резными вставками украшены ворота церковной ограды. Кроме льва и единорога на воротах, есть изображения птицы с человеческой головой — алконоста и пеликана — несъяти. Изображения льва и единорога выполнены в горельефе, алконоста и пеликана — в низком рельефе и помещены в орнаментальные круги.

В ансамбль построек ранее была включена и высокая, очевидно, шатровая колокольня, разобранная «за ветхостью» в 1801 году.

Аркады галерей паперти, лестничных переходов, беседки шатровых крылец первоначально были открытыми. Их причудливые силуэты четко рисовались на фоне неба и затененных участков стен. Слом колокольни, закладка кирпичом аркад галерей, лестничных переходов и беседок шатровых крылец сильно исказили ансамбль, лишили силуэт архитектурного комплекса той особой нарядности, какую придавала ему фантазия мастера-строителя. Но и сейчас, в перестроенном виде, без колокольни, церковь Воскресения на Дебре поражает каждого своей нарядностью и стройностью.

По красоте интерьера церковь Воскресения на Дебре могла соперничать с богатейшими соборами Москвы. Внутренние стены галерей паперти и основного четверика здания были расписаны в пятидесятые годы XVII века фресковой живописью. Трехсвятитель-

14. «Параскева Пятница». Обратная сторона иконы «Богоматерь Федоровская». Около 1239 года. Дерево, темпера. Кострома, ц. Воскресения на Дебре

От живописи первой половины XIII века на прославленной иконе костромского князя Василия Ярославича уцелели после неоднократных поновлений XVI—XVIII веков лишь отдельные фрагменты. Почти совсем утрачена живопись лицевой стороны иконы, на которой находится изображение Богоматери с младенцем. Обратная сторона иконы с фигурой Параскевы Пятницы сохранилась лучше, но и на этом изображении утрачена древняя живопись лица и рук святой, а существующие ныне были написаны по новому левкасу в XVII веке.

Обычно Параскева изображалась в виде мученицы с крестом в левой руке. На костромской иконе она представлена в богатом княжеском плаще ярко-красного цвета, затканном золотым плетением узора. Голову Пятницы окружает белый нимб, силуэт ее фигуры эффектно выделен на темном серебряном фоне. Необычно «парадная» характеристика образа Параскевы, возможно, имеет связь с событиями, случившимися в семье великого князя Ярослава Всеволодовича в 1239 году. Одним из этих событий была помолвка и бракосочетание старшего сына Ярослава Всеволодовича — Александра Невского с дочерью полоцкого князя Брчислава — Параскевою. Возможно, что Ярослав Всеволодович, заказавший копию с прославленной византийской иконы Богоматери Владимирской в год своего восхождения на стол великого владимирского княжения, решил подарить эту копию своему старшему сыну — Александру Невскому и приказал поэтому украсить обратную сторону иконы ввиду предстоящей свадьбы сюзид изображениями Параскевы Пятницы, почитавшейся на Руси покровительницей свадеб и невест, а соименность святой с невестой — дочерью могущественного полоцкого князя, вероятно, дала иконописцу повод изобразить святую Параскеву в богатых княжеских одеждах. Высказанная здесь гипотеза о первоначальной принадлежности иконы «Богоматерь Федоровская» Александру Невскому косвенно подтверждается и указанием легенды о появлении этой иконы



в Костроме. В легенде говорится о том, что до перенесения иконы в Кострому она хранилась в Федоровском монастыре города Городца. Как известно, Федоровский монастырь в Городце был в 1263 году последним пристанищем Александра Невского, возвращавшегося из поездки к хану в Орду. Костромской князь Василий Ярославич — младший брат Невского, мог вывезти икону из Городца в 1270 году, на обратном пути из Орды, куда он ездил защищать интересы новгородцев, недовольных правлением его старшего брата — великого князя Ярослава Тверского.



ский придел украшен стеной живописью в восьмидесятые годы XVII века. Стенные росписи XVII века сохранились не полностью. Основной четверик церкви после одного из пожаров Костромы в XVIII веке был переписан масляной живописью в академической манере. Неоднократно записывались и поновлялись в XVIII и XIX веках и фрески галерей паперти и Трехсвятительского придела.

В последние годы реставраторами Москвы и Костромы освобождены из-под записей фрески Трехсвятительского придела и его алтаря, а также сохранившиеся композиции росписей XVII века на внутренних стенах галерей паперти; промыты от загрязнений и копоти фрески XVIII века в основном четверике храма и сделаны пробные расчистки, открывшие первоначальную роспись XVII века в световых барабанах глав.

Помимо стеной живописи интерьер Воскресенской церкви украшают роскошные, сложно профилированные — «перспективные» порталы, обрамляющие входы из галерей паперти в основное здание храма и Трехсвятительский придел. Эти порталы расписаны орнаментом и украшены резьбой по белому камню.

В иконостасах центрального помещения церкви и приделов много интересных икон XV—XVII веков. Особенно выделяется мастерством исполнения резной иконостас XVII века в Трехсвятительском приделе. Сейчас начаты реставрационные работы по раскрытию наиболее интересных произведений иконописи, хранящихся в церкви Воскресения.

В XVII веке, кроме Троицкой церкви и церкви Воскресения на Дебре, сооружались в Костроме и другие каменные постройки. К их числу относятся сохранившиеся до наших дней Ильинская и Спасо-Преображенская церкви в Городище, выстроенные «по обещанию прихожан» в восьмидесятые годы XVII века.

К середине XVII века Кострома уже располагала несколькими артелями каменщиков. Эти артели работали не только в родном городе, но и в других местах. Источники XVII века повествуют о многих каменных зданиях в разных городах России, возведенных каменщиками «костромитянами». Костромские каменщики построили в 1689 году монументальную шатровую колокольню Данилова монастыря в Переславле-Залесском, а в 1678 году — нарядную, совершенную по своим формам Сергиевскую церковь в подмосковном селе Комягине.

Каменное строительство церквей и монастырей широко велось в XVII веке и в городах и селах современной Костромской области. Нередко даже в глухих селениях, пути к которым, казалось, навсегда были закрыты непроходимыми топями болот и дремучими лесами, возводились здания церквей, не уступающие нарядностью и богатством убранства лучшим храмам Костромы. К числу таких построек относится ансамбль церквей в Ликургах, далеко от Костромской области, построенный на средства стольника Семена Васильевича Готовцева в 1685 году. Много интересных зданий церквей в XVII веке было возведено в древнем городе Костромской области — Солигаличе. Видимо, в Солигаличе в XVII веке существовали собственные городские артели каменщиков, которые работали под руководством опытных и талантливых мастеров-архитекторов. Артели солигаличских каменщиков, как и артели костромских мастеров, нередко уезжали строить в другие

15. «Параскева Пятница». Деталь. Обратная сторона иконы «Богоматерь Федоровская». Около 1239 года Дерево, темпера. Кострома, ц. Воскресения на Дебре

Платье Параскевы украшено рядами золотых пальметт в листообразном обрамлении. Этот мотив известен по тканям византийского и итальянского производства XII—XIII веков. В XIII веке ткани были одним из основных товаров экспорта Италии; покупали их и русские, имевшие связь с итальянскими торговыми колониями в Крыму. Возможно, что некоторые ткани исполнялись в Италии по особому заказу русских князей. Такой могла быть и ткань, воспроизведенная на иконе. Орнамент в виде пальметты в листообразном обрамлении, по-видимому, имел в роду Ярослава Всеволодовича какое-то особое значение. Подобным орнаментом украшена серебряная оправа его шлема; близкий по характеру орнамент покрывает стволы колонн белокаменного Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, выстроенного в 1230—1234 годах братом Ярослава Всеволодовича — князем Святославом в ознаменование успешного похода на волжских болгар.

города. Так, например, в 1642 году солигаличский зодчий Василий Харитонов Zubov построил в Духовом монастыре в Рязани небольшую, изящную по силуэту и формам двухшатровую церковь.

Заканчивая рассказ о каменных постройках Костромы XVI—XVII веков, вспомним еще об одном замечательном памятнике архитектуры — Богоявленской церкви села Красное — древнего центра ювелирного дела в Костромской области.

Богоявленская церковь села Красное построена в 1592 году на средства бояр Годуновых. Она принадлежит к так называемому типу шатровых каменных церковных зданий, строительство которых на Руси началось в XVI веке, с момента возведения в дворцовом подмосковном селе Коломенском всемирно известной церкви Вознесения 1532 года. Богоявленская церковь Красного представляет собой в плане почти квадратное сооружение. Основной куб здания установлен на широкий арочный подклет-террасу. Над основным четвериком поставлен сужающийся кверху восьмерик, переходящий в граненый изящный шатер, увенчанный шлемовидной главой на высоком барабане. К северной и южной сторонам здания примыкают два небольших квадратных в плане придела (у восточных углов). Основной массив здания скупо украшен лопатками и простым уступчатым карнизом. Стены восьмерика более декоративны, их поверхность делится уступчатыми карнизами на три уменьшающихся в высоту яруса. Нижние ячейки горизонтальных ярусов восьмерика украшены полукружьями больших закомар, верхний узкий ярус в каждой ячейке имеет парное число закомар. Самые малые по размерам полукружья закомар расположены на переходе от восьмерика к граням самого шатра, венчающего здание.

Ансамбль не сохранил первоначального вида. Уже в XVII веке шатровое здание храма подверглось перестройкам. С западной стороны к нему пристроили шатровую колокольню, а над открытой галереей паперти поставили второй ярус аркад. Эти дополнения исказили стройный силуэт здания 1592 года. Как ни старались зодчие XVII века «увязать» свою колокольню с шатром храма, они не смогли этого сделать; их колокольня выглядит искусственным придатком. А из-за надстройки террасы паперти крытой галереей, церковь оказалась скрытой почти на одну треть, исчезла стройность силуэта храма и его приделов. Еще большие изменения облик Богоявленской церкви претерпел в XIX веке, когда были наглухо заложены аркады XVII века, к колокольне добавлен притвор, растесаны древние окна, изменена форма глав. Сейчас все пристройки XIX века снесены. Но реставраторы не решились освободить здание 1592 года от пристроек и колокольни XVII века.

16. «Никола». Икона из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея

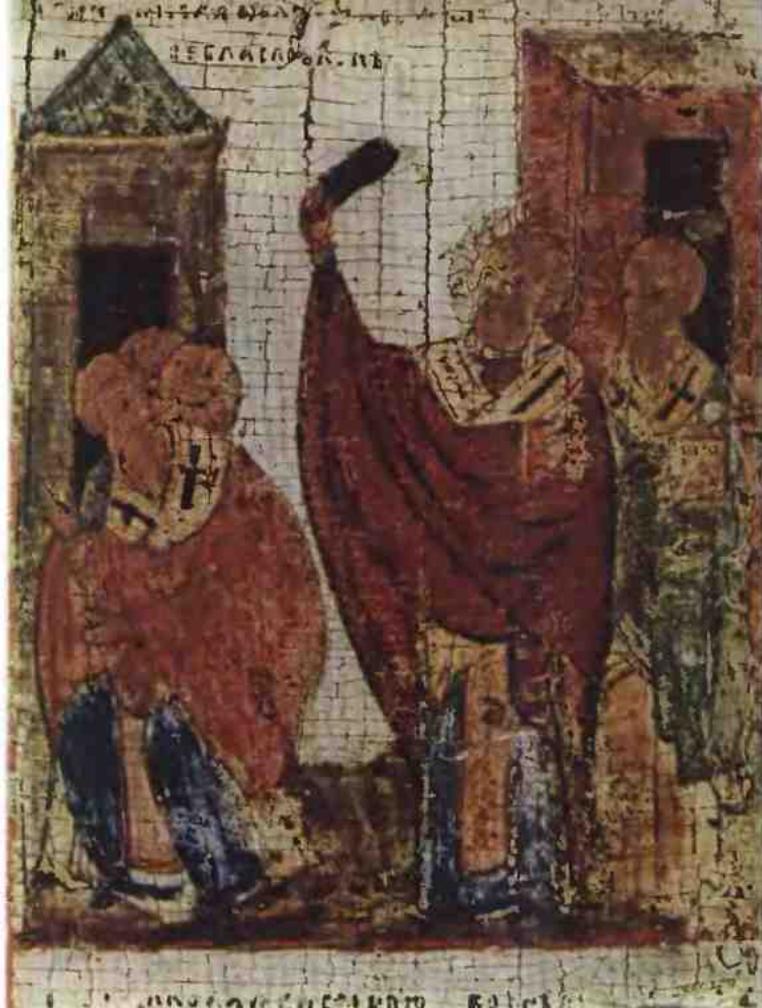
В конце XIII века получают распространение на Руси «житийные» иконы. В таких иконах изображение святого окружено рядом клейм со сценами из истории его жизни — жития. С XIII века пользовалась у русских особым почитанием икона Николая Зарайского, хранившаяся в старом городе современной Московской области — Зарайске. По-видимому, икона из Больших Солей является одной из древнейших реплик прославленной иконы Николая из Зарайска, а написана она была иконописцем, обучавшимся в художественных мастерских Ростова Великого, к епархии которого принадлежали в XIII—XIV веках Кострома и ее посад Большие Соли, где был основан в конце XIII века Никольский монастырь.

В двадцати клеймах иконы из Больших Солей изображены сцены: 1. Рождество Николая. 2. Приведение в учение. 3. Поставление в диаконы. 4. Поставление во иереи. 5. Первый вселенский собор. 6. Посрамление Ария. 7. Явление Николая спарху Евлавию. 8. Явление Николая царю Константину. 9. Чудо о корабельниках. 10. Явление Николая трем мужам в темнице. 11. Избавление трех мужей от казни. 12. Никола покупает ковер у старца. 13. Никола отдает ковер жене старца. 14. Исцеление бесноватых. 15. Изгнание беса из кладезя. 16. Спасение Дмитрия со дна моря. 17. Никола уводит Василия Агрикова сына от сарацинского царя. 18. Никола приводит Василия в дом Агрика. 19. Преставление Николая. 20. Перенесение мощей Николая.

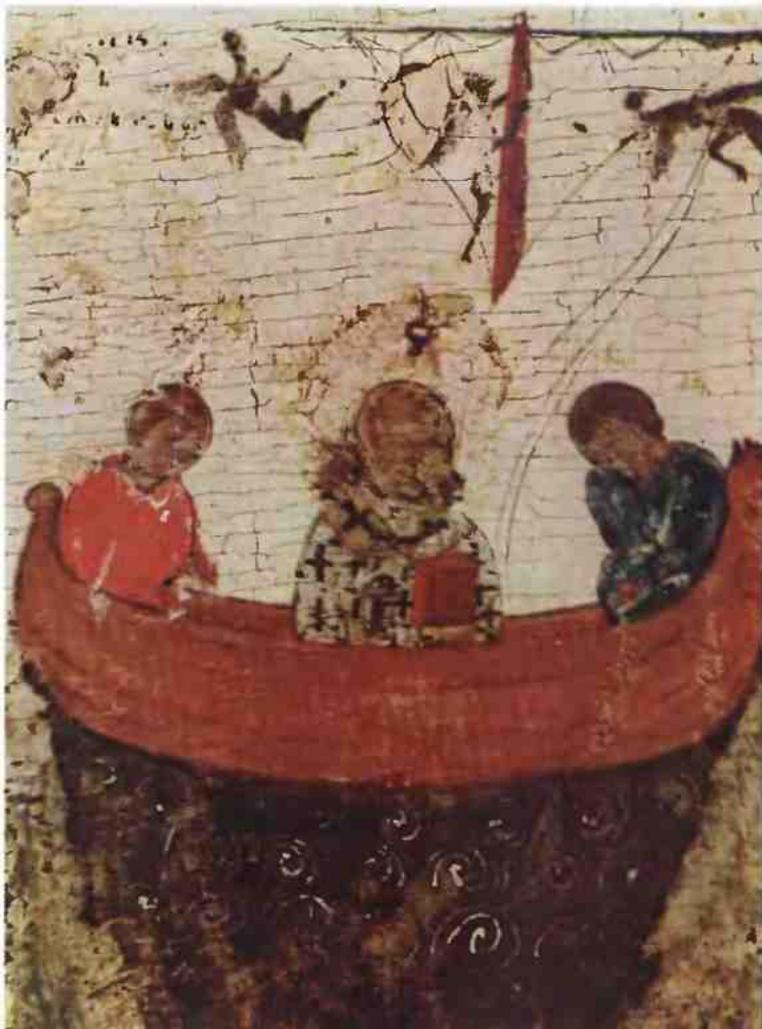


17. «Посрамление Ария». Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея

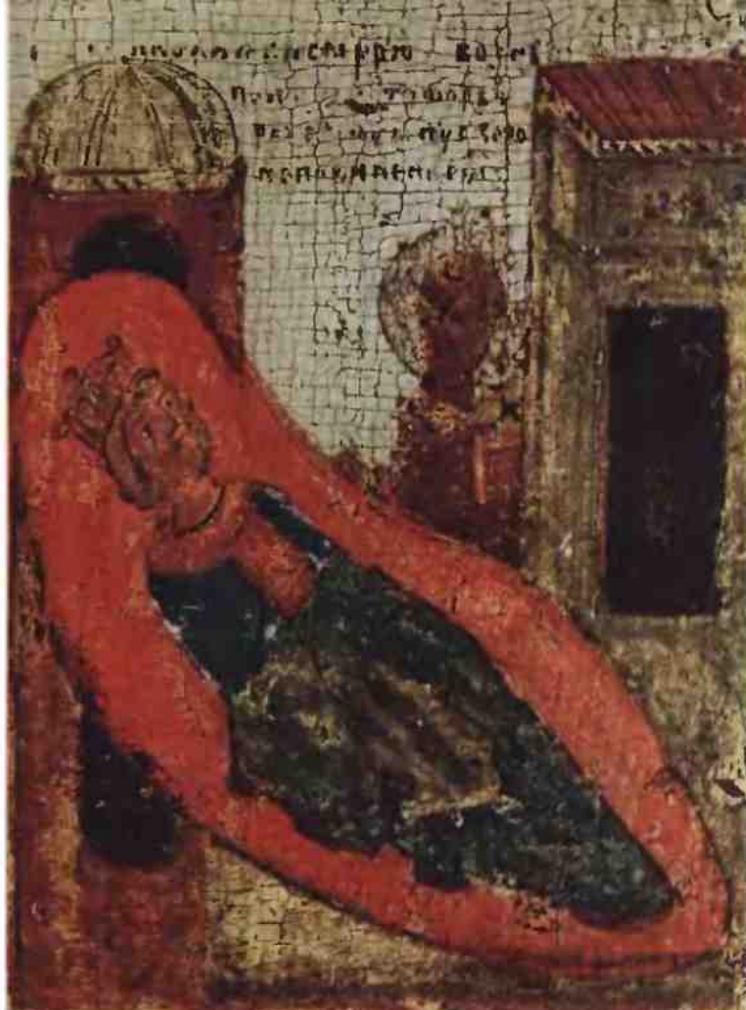
Для составления композиций в клеймах мастер использовал не только текст канонического жития Николы, но и тексты апокрифических житий святого, известные сейчас историкам культуры Древней Руси лишь по спискам XV—XVI веков. К числу апокрифических сюжетов в клеймах иконы из Больших Солей относится сцена «Посрамление Ария» — изображение единоборства Николы с еретиком Арием на соборе в Никее. За победение Ария с Николы сложили сан епископа. Народные, некижменные жития утверждают, что, якобы, Христос и Богородица встали на защиту Николы и вернули ему омофор и Евангелие — знаки епископского сана. Апокрифические тексты, несмотря на запрещение их церковными властями, широко использовались мастерами древнерусского искусства. На иконах Николы более позднего времени клейма «Посрамление Ария» обычно не бывает, но о единоборстве его с еретиком напоминают небольшие фигуры Христа и Марии, помещаемые по сторонам изображения святого в среднике.



18. «Чудо о корабельниках». Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея
Никола почитался как покровитель путешествующих и плавающих по водам. Поэтому включение в икону клейма о чудесах, сотворенных святым на море и реках, было для иконописцев обязательным. На иконе из Больших Солей делались на водах посвящены две сцены. В клейме «Чудо о корабельниках» мастер изобразил типичное для своего времени судно, нос которого украшен головой коня, бывшего у русских одним из символов солнца и воды. Лик Николы в этом клейме утрачен.



19. «Явление Николы епарху Евлавию». Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея. Формы архитектурных кулис в клеймах иконы просты и однообразны. Вытянутые по вертикали здания отличаются друг от друга лишь очертаниями кровель да мотивами орнаментов, разбросанных художником по поверхности наружных стен. Желая показать глубину внутреннего пространства зданий, мастер разрывает по-



верхность стен большими проемами окон и входов, но всегда заполняет эти проемы только черным цветом. Любопытно, что участники события чаще помещаются перед зданиями, даже если действие должно происходить в шатре. Так ложе епископа вынесено перед строением, а Никола, почудившийся Евлавию, изображен выглядывающим из-за палат. Строения в клеймах располагаются обычно по левую и правую сторону композиции, оставляя открытой центральную ее часть, на светлом фоне которой отчетливо выделяются силуэты главных участников события.

20. «Избавление трех мужей от казни». Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея

Это одна из самых драматичных композиций в клеймах иконы. Заступничество Никола за трех невинно осужденных художник изобразил с очевидной наглядностью: святой прерывает казнь, ухватив рукой поднятый палачом меч. Силуэт традиционных для этого сюжета горok вторит линиям согнутых спи осужденных, подчеркивает линию меча, остановленного рукой избавителя.



21. «Исцеление бесноватых». Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея

Как и в других клеймах иконы с архитектурным стаффажем, темные силуэты зданий в этой композиции располагаются по боковым сторонам сцены. Проем здания с левой стороны имеет закругленные очертания и сверху и снизу. Юноши, одетые в яркие одежды красного, синего и зеленого цветов, выделяются на белом фоне центральной части клейма. Из уст юношей вылетают крылатые бесы, изгнанные Николой.

22. «Изгнание беса из кладезя». Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея

По колориту это одно из самых красивых клейм иконы. Никола, подрубающий дерево, поднял топор для удара, но поза и жест святого таковы, будто он совершает ритуальное действие: прижав к груди Евангелие, святой творит заклинание. Черти, выскакивающие из глубины колодца, лезут по стволу и ветвям дерева, поросшиего невиданными красочными плодами.







23. «Никола уводит Агрикова сына Василия от сарацинского царя». Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века. Дерево, темпера. Собрание Государственного Русского музея
Сын Агрика Василий был похищен и продан в рабство сарацинскому царю, у которого стал виночерпием. Вино мольбам родителей, Никола увел мальчика из царского дворца и возвратил в отчий дом. Композиция интересна своей экспрессивностью и наглядностью изображения сути легенды об Агриковом сыне. Василий несет чашу с вином царю и царице, а Никола, появившийся из-за стены здания, протягивает руку к мальчику, намереваясь остановить и увести его. Царя и царицу художник изобразил сидящими внутри палат.

4. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА.

Церкви и соборы монастырей древней Костромы хранили много замечательных произведений искусства: икон, книг, украшенных искусными миниатюристами, изумительных по красоте предметов драгоценной церковной утвари, золотых и серебряных окладов икон, дорогого шитья. Много ценностей погибло во время пожаров, вражеских набегов, междоусобных войн. Множество памятников пострадало при поновлениях, сделанных в угоду вкусам XVIII—XIX веков.

После Октябрьской революции лучшие из сохранившихся произведений древней иконописи и лицевого шитья, а также драгоценные ювелирные изделия, книги с миниатюрами были переданы из церквей в музейные хранилища с целью обеспечения их полной сохран-

ности, научной реставрации и изучения. В храмах, переставших служить своему первоначальному назначению и ставших музеями древней культуры и быта, музейные работники, искусствоведы и реставраторы стремятся воссоздать подлинную обстановку древних интерьеров. О примерах подобных работ по восстановлению интерьеров в памятниках зодчества Костромы XVI—XVII столетий говорилось выше.

Иконы. Главным объектом поклонения верующих в древнерусских храмах была икона. По представлениям средневекового человека, иконы были «истинными» изображениями святых и легендарных евангельских событий. Поэтому с завершением строительства храма и его освящением в интерьере церкви прежде всего появлялись иконы.

Самое древнее произведение иконописи Костромы — «Богоматерь Федоровская» почитается издавна как палладиум города. По религиозной легенде, эта икона, якобы, была принесена в XIII веке в Кострому самим «святым воином» Федором Стратилатом и найдена на дереве в лесу костромским князем Василием Ярославичем, поехавшим на охоту. Сопоставляя рассказ о «явлении» Федоровской с некоторыми известными фактами из истории Руси XIII века, можно более или менее точно выяснить причины, содействовавшие написанию иконы, и того особого почитания, каким она была окружена с момента своего появления в Костроме.

Икона «Богоматерь Федоровская» была написана, вероятно, около 1239 года по распоряжению отца Василия Ярославича — великого владимирского князя Ярослава Всеволодовича. В 1239 году Ярослав Всеволодович, став великим князем владимирским после смерти своего брата Юрия, приехал на великое княжение в стольный Владимир, разоренный татарами Батыя. Во время разгрома Владимира татары не пощадили и великокняжескую святыню — знаменитую византийскую икону «Богоматерь Владимирская» XII века, хранящуюся ныне в Государственной Третьяковской галерее. Они, по словам летописца, «...святую Богородицу разграбиша, чудную икону одраша, украшену златом и серебром и камнеем драгым». Сдирая драгоценный оклад, татары сильно испортили древнюю живопись прославленного памятника. Одним из первых актов великокняжеской деятельности Ярослава Всеволодовича стала реставрация этой иконы. Но, очевидно, восстановить утраченную живопись иконы совсем близко к подлинной живописи греческого мастера было трудно. Поэтому Ярослав Всеволодович заказал для себя мастеру-иконописцу копию с «чудотворной Владимирской». Копия получила название «Федоровской» по крещеному имени Ярослава Всеволодовича, родившегося в день Федора Стратилата. Вероятно, по желанию Ярослава Всеволодовича, долго княжившего в Новгороде, на обороте новой иконы было написано изображение любимой новгородцами святой Параскевы Пятницы. Любопытно, что узор на плаще Параскевы по рисунку близок орнаменту на оправе знаменитого шлема Ярослава Всеволодовича, хранящегося в Оружейной палате Московского Кремля.

Икона Ярослава Всеволодовича, по-видимому, была привезена в Кострому Василием Ярославичем после его возведения на великое владимирское княжение. Принесением иконы Василий Ярославич словно бы утверждал значение своей удельной Костромы как столицы Владимирского княжества. Имеется известие древних источников о том, что в 1272 году Василий Ярославич брал икону «Федоровской» на битву с татарами, подобно Андрею Боголюбскому, выносившему перед войском на поле боя икону «Владимирской», копией с которой, как говорилось выше, была «Федоровская».

С «Федоровской» приходила депутация бояр упрашивать Михаила Романова принять царский венец, сию нового царя благославляли на царство. По велению Михаила Романова, в 1636 году была проведена реставрация «Федоровской», царь заказал богатый оклад на икону, жертвовал к иконе ежегодно большие суммы денег. В XVII веке почитали «Федоровскую» во всех городах России. Появились многочисленные копии — списки с прославленной костромской иконы XIII века, им стали посвящать новые храмы, стены интерьеров которых расписывали изображениями сцен из истории древней иконы. Широко распространение со второй половины XVII века получили иконы «Федоровской» с клеймами, в которых иллюстрировались события из истории образа. В 1670 году, по заказу иеродиакона Ипатьевского монастыря Лонгина, было написано «Слово о чудесах Федоровской».

В 1919 году икону Богоматери Федоровской как одно из древнейших произведений русской иконописи привезли в Москву на реставрацию. Живопись ее раскрыли от многих слов поздних записей. Сохранность красочного слоя XIII века оказалось очень плохой: на древней доске уцелели лишь незначительные фрагменты авторской живописи и рисунка фигур. Но и по этим остаткам можно судить о былом великолепии памятника. На лице-

вой стороне иконы находилось изображение Богоматери с младенцем. Мария была одета в темно-коричневый мафорий, украшенный золотой каймой с красными рубинами и двумя запонами в виде крупных ромбов, унизанных по краям жемчужными прядями. Головы Марии и младенца окружали белые нимбы, силуэты фигур четко выделялись на серебряном фоне.

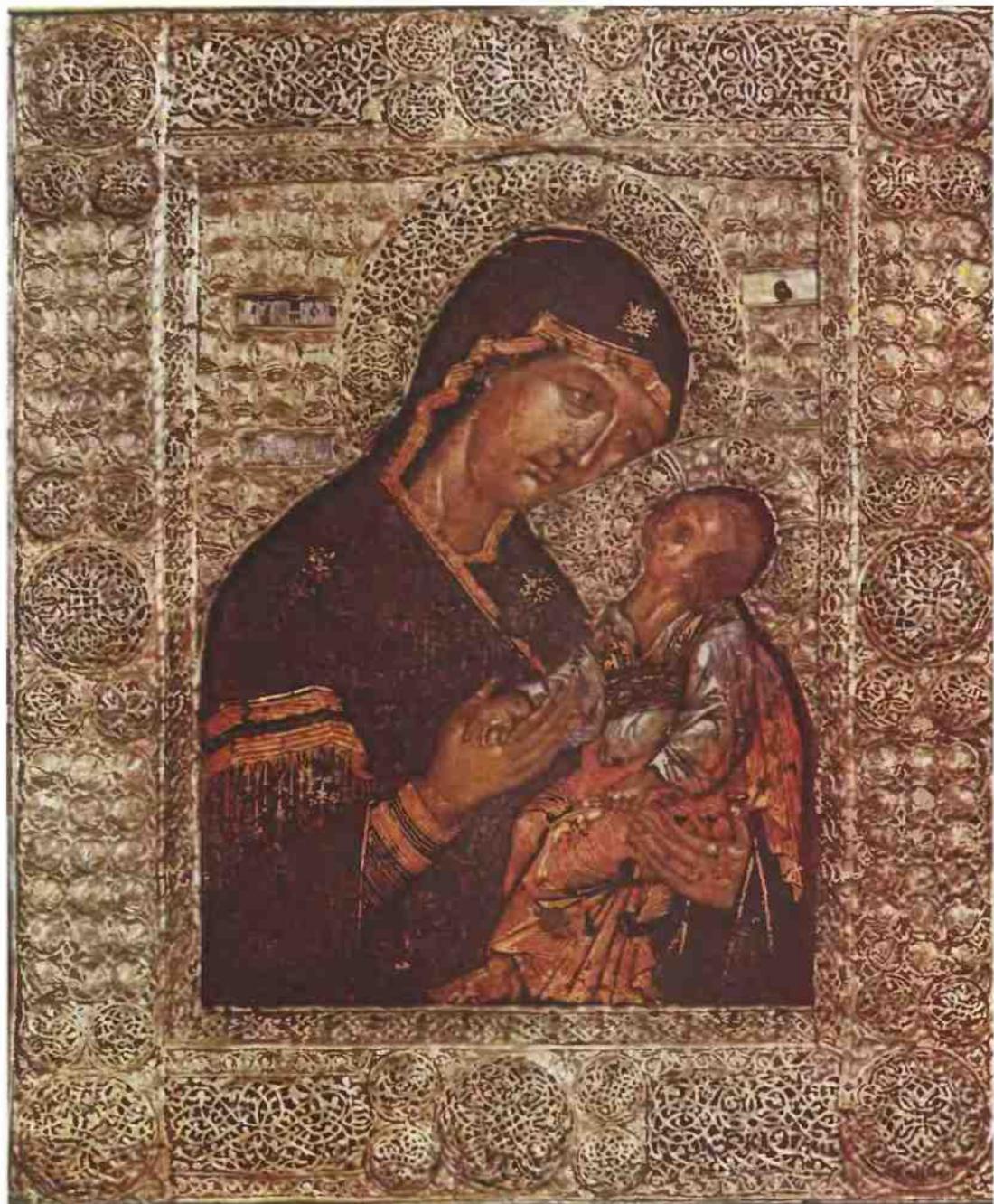
Лучше сохранилась живопись XIII века на обороте иконы, где находится изображение Параскевы Пятницы. Параскева облачена в роскошный ярко-красный плащ, затканый золотым растительным узором, украшенный белой каймой и наплечниками. Голову святой окружал белый нимб, фон изображения был серебряным. Лицо и руки Параскевы написаны по новому левкасу уже в XVII веке, старая живопись под ними не сохранилась. Но несмотря на такое состояние сохранности, икона Богоматери Федоровской до сих пор остается одним из интереснейших памятников русской живописи XIII века.

В конце XIII — начале XIV столетия прекрасные памятники древнерусской живописи хранились не только в храмах Костромы, но и в церквях ее посадов. Подтверждением этому служит замечательная икона Николы с двадцатью клеймами «жития» начала XIV века из старинного костромского посада Большие Соли. Это одна из древнейших русских житийных икон Николы. По иконографии она восходит к знаменитой «чудотворной» иконе Николы из города Зарайска начала XIII века, почитавшейся на Руси защитницей от нашествия врагов.

В XIII—XIV веках духовенство Костромы и ее посадов подчинялось власти епископа Ростова Великого. В те времена в Ростове, при епископии, существовали мастерские иконописцев. Очевидно, одним из иконописцев Ростова Великого и была написана икона Николы из Больших Солей. Мастер, написавший эту икону, сумел создать образ Николы, близкий народным представлениям об этом святом; он наделил его добротой и отзывчивостью, вопреки утверждениям канонического жития святого, прославлявшего прежде всего его аскетизм и непримиримую ненависть к язычникам и еретикам. В иконе из Больших Солей Никола предстает в облике коренастого старца, ласкового и добродушного. В клеймах мастер отдает предпочтение тем событиям из жития Николы, в которых святой выступает защитником людей бедных и страдающих недугами. Добрый помощник всем христианам Никола гонит беса из душ юношей, освобождает от нечисти колодец, из которого все пьют воду, яростно обличает ненавистного еретика Ария на соборе в Никее. Строй композиций клейм ясен и прост, в них нет ничего лишнего, отвлекающего. В колорите средника иконы преобладают сочетания нежных оттенков голубого и розового цветов одежды Николы с белым фоном. В клеймах, напротив, колорит строится на противопоставлении ярких красок мрачным, темным.

В XIV веке при московском князе Иване Даниловиче Калите Кострома стала городом Московского княжества. С этого времени храмы Костромы стали украшаться иконами московских мастеров или работами иконописцев, следовавших традициям столичной школы живописи. В первой половине XV века в Кострому и заволжские города Галич и Чухлому привозили также иконы последователей Андрея Рублева, а, возможно, и его собственные произведения. В этом нет ничего удивительного. Ведь города Галич и Чухлома входили в состав владений сына Дмитрия Донского — князя Юрия Звенигородского — известного покровителя Андрея Рублева и Даниила Черного, почитателя Сергия и Никона Радонежских. Юрий Звенигородский и его сыновья Дмитрий Шемяка и Василий Косой содержали в Чухломе и Галиче свои дворы. Еще в XIX веке известный историк иконописания в России Д. А. Ровинский указывал, что из заволжского города Судиславля офени — торговцы иконами вывозили в старообрядческие молельни Москвы произведения, приписываемые легендой Андрею Рублеву. Много икон XV века видел в храмах Галича и Чухломы еще в тридцатые годы нашего века историк искусства профессор А. И. Некрасов. Но до наших дней памятников иконописания XV века в Костроме и городах Заволжья сохранилось совсем мало. К их числу относится поясная икона Христа в иконостасе церкви Воскресения на Дебре. По композиции икона Христа Воскресенской церкви близка прославленной иконе Спаса из Звенигорода работы Андрея Рублева, хранящейся в собрании Третьяковской галереи. Другая икона XV века была вывезена в 1964 году экспедицией Костромского музея из Пятницкой церкви Галича. Это икона с поясным изображением Василия Великого. По преданию, она была подарена в Пятницкую церковь еще в дни правления Дмитрия Шемяки.

Больше сохранилось в Костроме икон XVI века. Многие из них по праву считаются первоклассными произведениями искусства своего времени. Костромские иконы XVI века



24. THE VIRGIN AND THE CHILD. Mid-14th century. Tempera on wood. The Tretyakov Gallery
The icon was presented by the Tsar Alexei Mikhailovich to the Ipatievsky Monastery in the seventeenth century. The chased silver mounting was made in the fourteenth century. The reverse bears a representation of the Cross of Golgotha and the symbols of Christ's Passion painted against a background of red lead on gesso ground in the seventeenth century.



разнообразны по сюжетам, манере исполнения, размерам. Здесь есть небольшие образы из домашних молелен и громадные житийные иконы.

В первой половине XVI века написана одна из лучших икон собрания Костромского музея — «Сергий Радонежский в житии». Автором ее, очевидно, был иконописец Троице-Сергиева монастыря или же мастер, хорошо знакомый с творчеством художников, работавших в мастерских знаменитой подмосковной обители. Во всяком случае, по сюжетам клейм икона Костромского музея не отличается от известных житийных икон Сергия, созданных в Троицком монастыре в XV—XVI столетиях. В восемнадцати клеймах иконы Сергия изображены сцены из жизни святого, «чудесные исцеления» у его гроба. Интересны клейма, иллюстрирующие реальные события, происходившие при жизни Сергия: приезд в Троицкий монастырь Дмитрия Донского перед Куликовской битвой и встречу послов константинопольского патриарха. Обычно эти клейма отсутствуют в большинстве житийных икон Сергия и включение их в состав клейм костромской иконы, можно объяснить пожеланиями заказчика или инициативой иконописца. Видимо, тот и другой хорошо знали историю жизни Сергия и высоко ценили его выдающуюся роль в деле единения русских земель и в организации выступления русских войск на Куликово поле.

Икона Сергия отличается красочностью, она написана светло и радостно. В колорите клейм преобладают бледно-зеленые, голубые, сиреневые, розовые цвета, фоны клейм первоначально были покрыты листовым золотом. Средник иконы с изображением Сергия в рост, напротив, написан более темными красками. Колористический строй иконы хорошо сочетается с ее общей композицией. Темная фигура Сергия с белым свитком в левой руке отчетливо воспринимается уже издали, а красочные ряды клейм выглядят как пышная многоцветная рама. Икона Сергия написана художником, продолжавшим традиции замечательного русского иконописца Дионисия, чье творчество было вершиной искусства Москвы рубежа XV—XVI столетий и имело большое влияние на иконопись средних и северных городов.

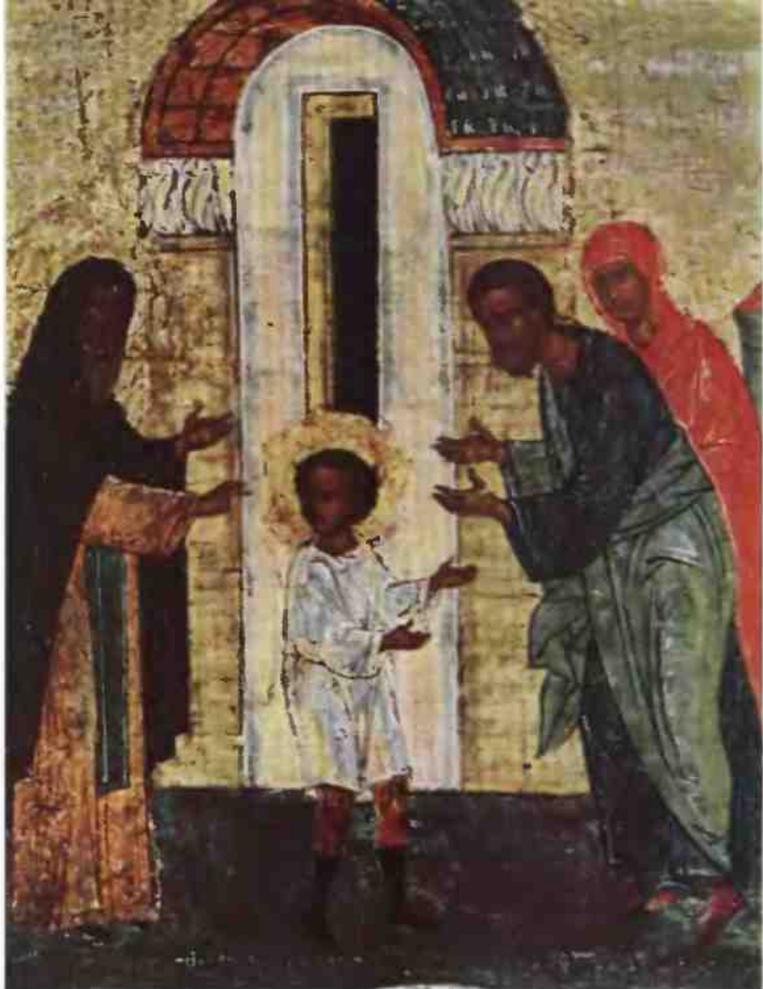
Отголоски традиций искусства начала XVI века сказываются и в другой иконе Костромского музея — «Никола Великорецкий в восьми клеймах жития». Эта небольшая, соперничающая по звучанию красок с блеском камней-самоцветов икона была создана во времена царствования Ивана Грозного. Культ Николы Великорецкого возник в XVI веке. Первоначально Никола Великорецкий изображался по типу Николы Зарайского, но без житийных клейм. В 1552 году, по приказу Ивана IV, «чудотворную» икону Николы Великорецкого привезли из Вятки в Москву, где с нее было сделано много копий. Николу Великорецкому посвятили один из приделов знаменитого храма Василия Блаженного. В эти же годы в Москве появилась икона Николы Великорецкого иной иконографии, нежели древняя «чудотворная». На новой иконе Никола был изображен по пояс в окружении

25. «Сергий Радонежский в житии». Первая половина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Икона была подарена в Ипатьевский монастырь в 1586 году Дмитрием Ивановичем Годуновым. В начале XX века она находилась в интерьере Троицкого собора на южной стороне юго-западного столба. Поля и средник иконы обиты басмой с растительным орнаментом. На верхнем поле иконы помещены чеканские изображения Деисуса и пророческого ряда, исполненные в конце XVI века. Живопись иконы была прописана в XVII и XVIII веках. В XVII веке на поезде изображения в среднике поновители написали красные цветы на высоких, вьющихся стеблях. Первая реставрация иконы была начата, но не окончена в начале этого века, очевидно, к юбилею дома Романовых в 1913 году. Все поздние записи с иконы удалены при реставрации ее в 1960—1962 годах. В восемнадцати клеймах иконы изображены: 1. Рождество Сергия. 2. Явление старца отроку Варфоломею. 3. Старец благословляет Варфоломея и его родителей. 4. Варфоломей принимает монашество под именем Сергия. 5. Испытание Сергия. 6. Сергий молится богу об умершем отроке. 7. Изведение источника. 8. Сергий благословляет князя Дмитрия. 9. Сергий воскрешает отрока. 10. Явление Богородицы Сергию. 11. Сергий принимает послы константинопольского патриарха. 12. Видение на литургии божественного огня. 13. Сергий и Никон возвращают зрение царградскому епископу. 14. Погребение Сергия. 15. Обретение мощей Сергия. 16. Сергий являлся во сне мужу Захарии. 17. Сергий и Никон являютя Семену Антонову. 18. Исцеление слепого у гроба Сергия.

26. «Старец благословляет Варфоломея и его родителей». Клеймо иконы «Сергий Радонежский». Первая половина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

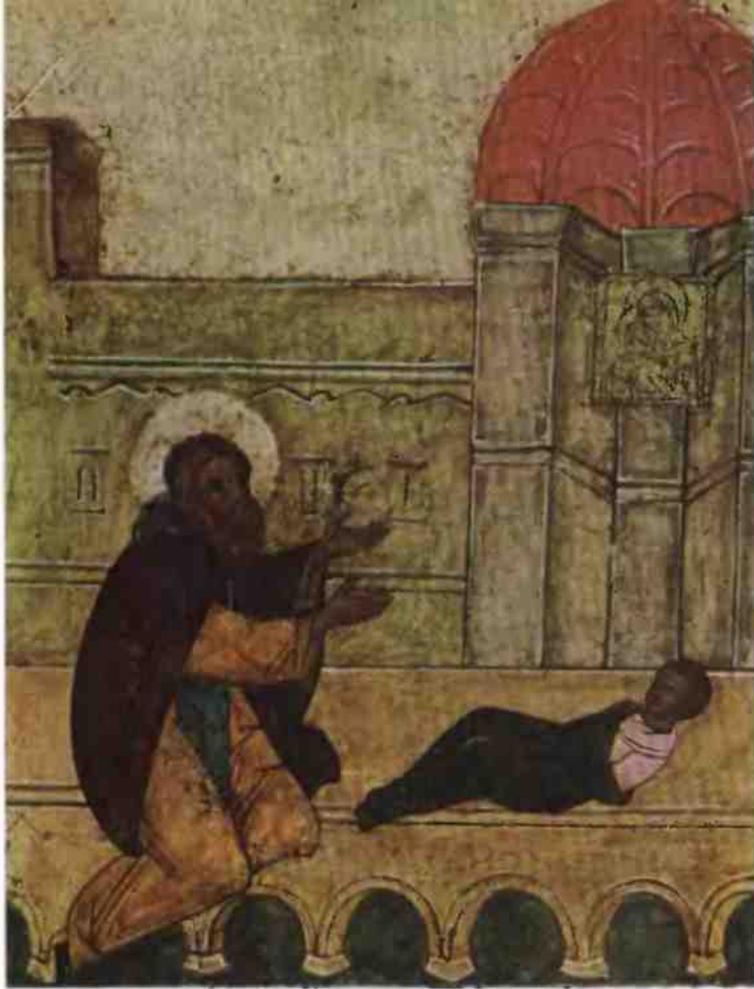
Мастер, написавший эту икону, следовал традициям живописи, развивавшейся под влиянием замечательного художника конца XV — начала XVI века — Дионисия. Прост и лаконичен композиционный строй клейма. Колорит их строится на сочетаниях нежных переливчатых цветов. К сожалению, неумелые реставрации иконы в прошлом, появления ее живописи слоями новых красок причинили большой урон первоначальному колориту произведения: исчезло золото фонов, стерлись тончайшие перламутровые тона расцветок стен палат. Сохранились лишь цвета красок, положенных густой массой.



27. «Варфоломей принимает монашество под именем Сергия. Испытание Сергия». Клеймо иконы «Сергий Радонежский». Первая половина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

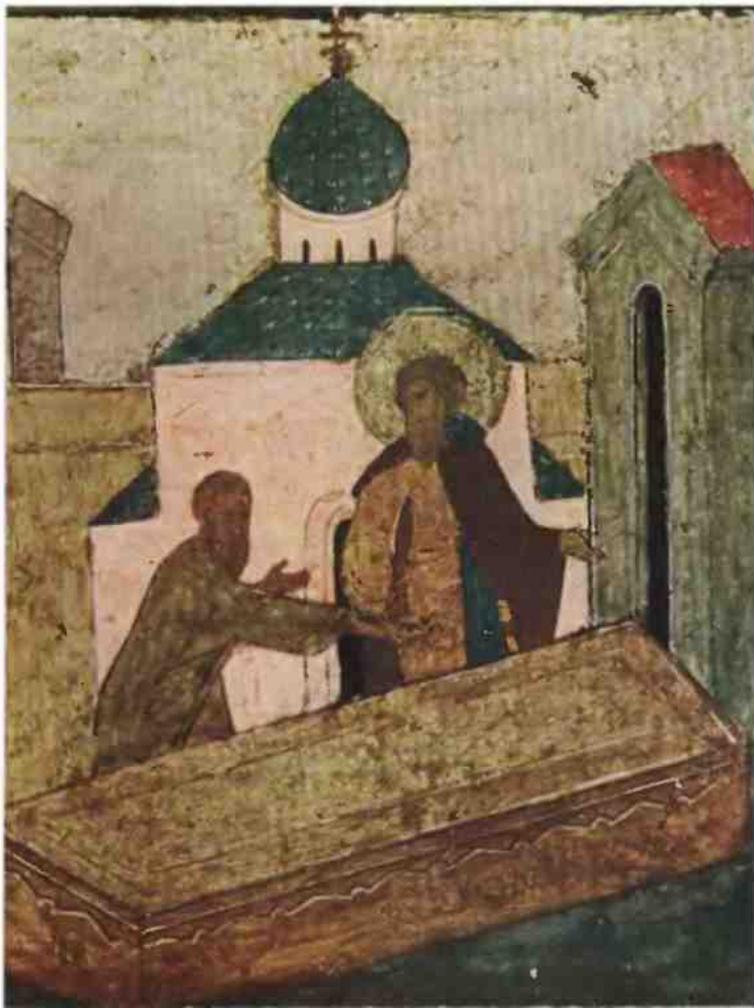
В пределах одного клейма иконописец изобразил два разных по времени события и, чтобы зрителю стало это понятно, он нарисовал фигуру Варфоломея — Сергия дважды. Отрок Варфоломей принимает монашеский постриг от монаха-старца Митрофана. Молодой инок Сергий молитвами изгоняет из храма бесов, пытавшихся прогнать его из основанной им обители.





28. «Сергий молится об умершем отроке». Клеймо иконы «Сергий Радонежский». Первая половина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Рассказу о воскрешении маленького мальчика молитвами Сергия отведено в рядах клейм иконы две композиции. На публикуемой здесь композиции изображен Сергий у иконы Богоматери, молящий бога о воскрешении отрока.

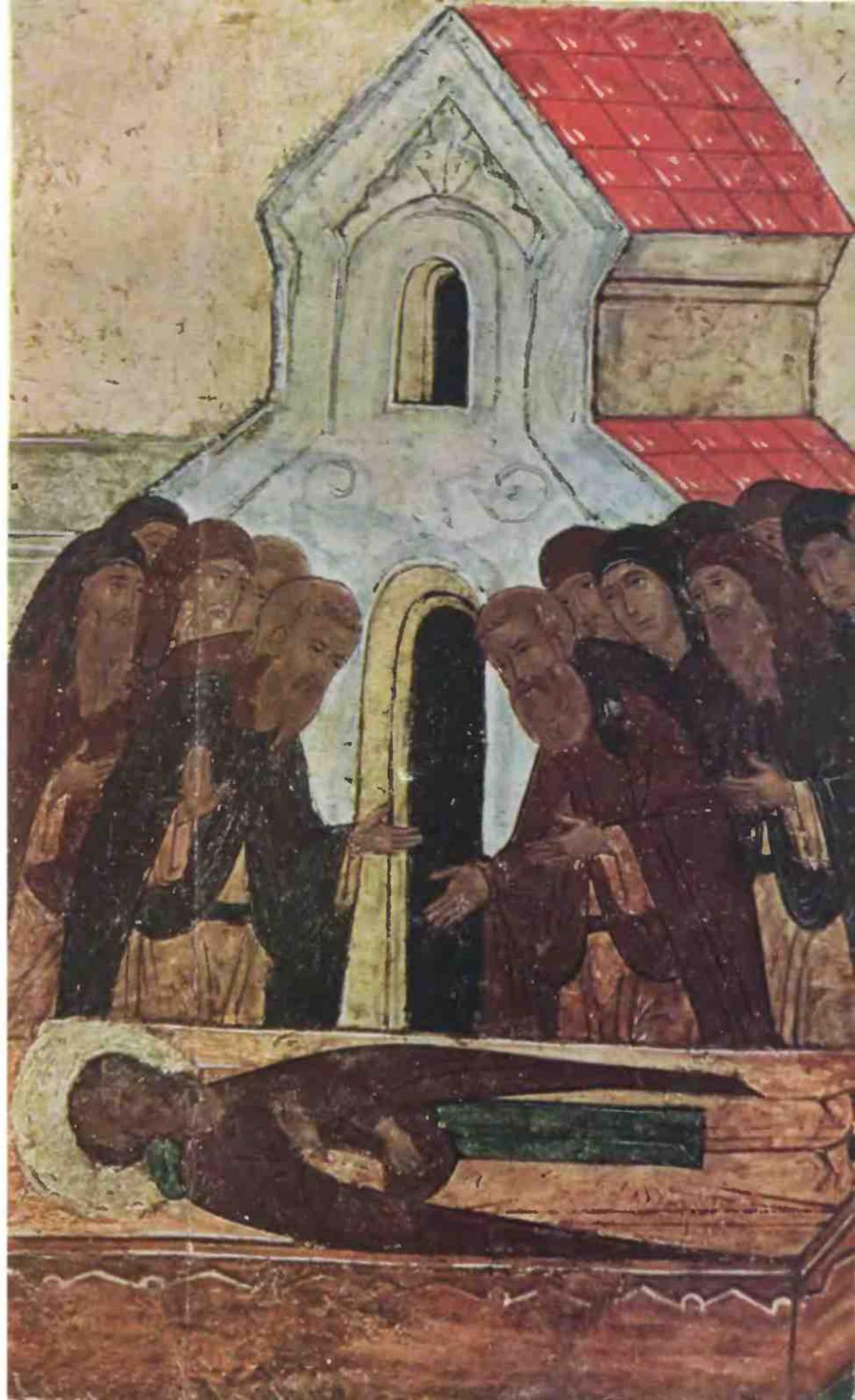


29. «Исцеление слепого у гроба Сергия». Клеймо иконы «Сергий Радонежский». Первая половина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Последние три из восемнадцати клейм иконы посвящены изображению «чудес» якобы «явленных» Сергием после смерти. В первую литературную редакцию жития Сергия составителем жития — знаменитым писателем начала XV века Епифанием Премудрым эти чудеса не были включены. Эти сюжеты появились лишь в середине XV века, после составления новой редакции жития Пахомием Логофетом — сербом, прожившим на Руси более пятидесяти лет и написавшим и отредактировавшим ряд житий московских и новгородских святых.

На следующем развороте (илл. 30, 31) помещены клейма «Сергий благословляет князя Дмитрия» и «Обретение мощей Сергия».





восьми клейм жития; фигура святого сопровождалась надписью «Никола Великорецкий». Созданная московскими иконниками новая редакция древней иконы стала популярной, с нее появилось много списков, которые разошлись по всем городам России. Одним из таких списков и является икона в собрании Костромского музея. В музей икона поступила из ризницы Троицкого собора Ипатьевского монастыря, а туда она была вложена в память о царевиче Иоанне Иоановиче, возможно, самим Иваном Грозным. Вторая икона Николая Великорецкого находится в церкви Воскресения на Девре. Она повторяет композицию, возникшую в Москве и тоже, очевидно, принадлежит к XVI веку.

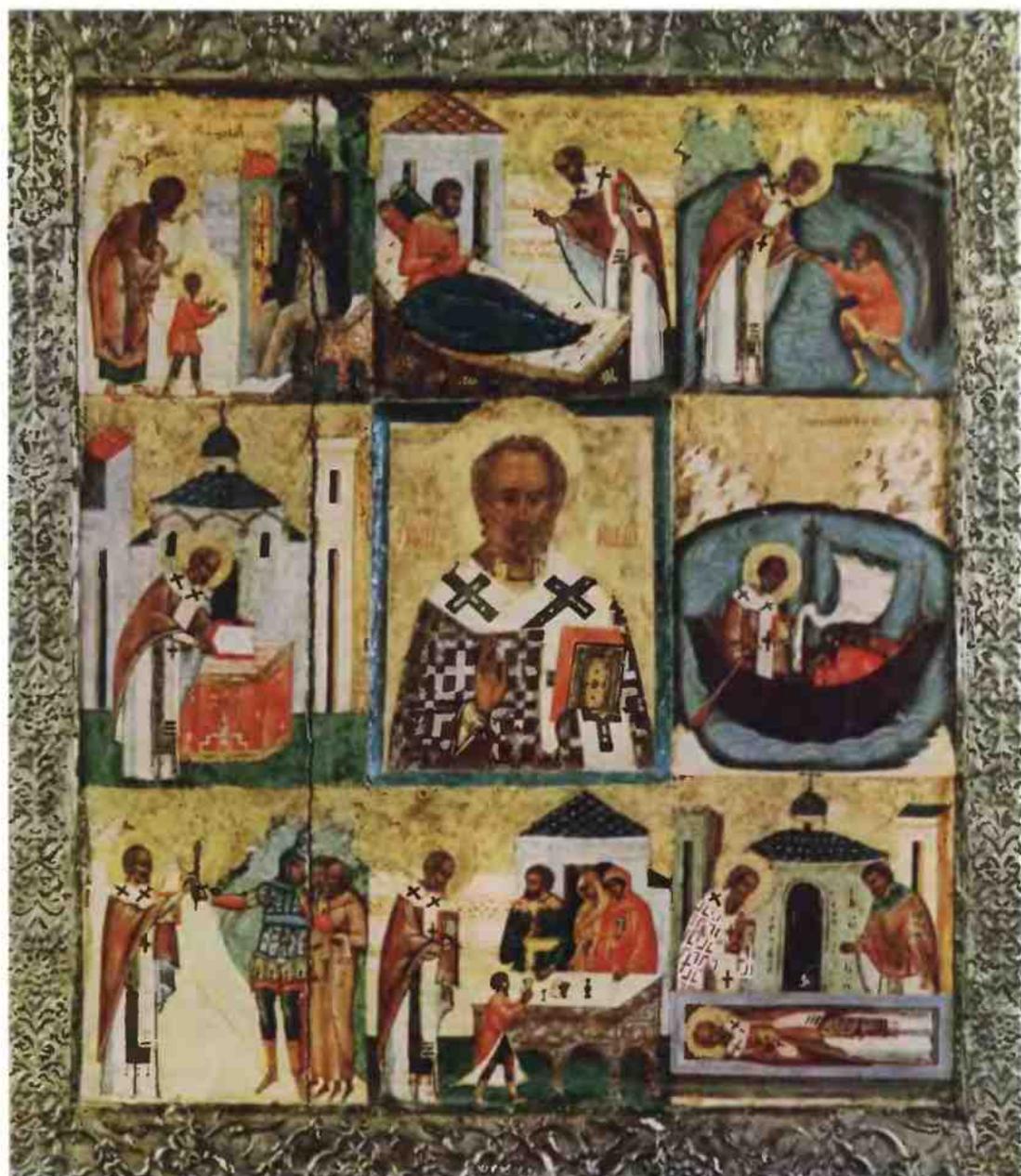
К эпохе Грозного относится и громадная икона «Иоанн Богослов в клеймах Апокалипсиса». Она была написана в 1559 году и хранилась сначала в Богоявленском монастыре, а потом в костромском Успенском соборе. Сейчас икона нуждается в реставрации, после которой она станет, безусловно, одним из интереснейших экспонатов Костромского музея. В клеймах этой иконы изображены мрачные картины «конца света», якобы, виденные и описанные евангелистом Иоанном Богословом. По предсказаниям христианских теологов, в 7000 году со дня сотворения мира должен был наступить конец света. Роковая дата — 1492 год — приближалась, и тема Апокалипсиса приобрела в конце XV века особое значение. «Конца света» в 1492 году, однако, не случилось, но страшные предсказания Иоанна Богослова продолжали волновать умы и в XVI веке. Этому содействовала сложная внутриполитическая обстановка России во времена правления Грозного. Икона Костромского музея написана в годы, когда наступил окончательный разлад между Иваном IV и «старшими боярами», в годы, предшествовавшие утверждению опричнины и началу репрессий против бояр.

К грозненской эпохе относятся и несколько небольших, так называемых «моленных» икон, переданных в Костромской музей из ризницы Ипатьевского монастыря. Среди них заслуживают внимания не яркие по краскам, но чрезвычайно интересные по сюжетам иконы «Не рыдай меня мати» и «Александр Невский». На первой из них изображено оплакивание Христа его матерью — Марией. Этот сюжет в русской иконописи появился в XVI веке и, по мнению некоторых исследователей, был заимствован русскими художниками из итальянского искусства. Во всяком случае, по композиции икона Костромского музея несколько напоминает изображение подобной сцены на полотне знаменитого венецианского мастера XV века Джованни Беллини. Впервые композиция «Не рыдай меня мати» в России появилась в известной иконе Благовещенского собора Московского Кремля, вызвавшей в 1554 году дело дьяка Висковатого, восставшего против введения в русскую иконопись «латинских ересей», то есть западных новшеств. В XVI веке русские иконописцы стали использовать для композиций икон гравюры западных мастеров и возможно, что икона Костромского музея была написана по одной из таких гравюр.

На иконе «Александр Невский» герой Ледового побоища представлен в образе инока, принявшего схиму. Как известно, Александр Невский, возвращаясь в 1263 году из Орды, тяжело занемог и остановился в Городецком Федоровском монастыре. Чувствуя кончину, он по обычаю своего времени принял схиму под именем Алексея. В 1547 году был установлен праздник почитания Александра Невского как святого князя Руси, и с этого времени появились его иконные изображения. Любопытно, что изображения Невского-воина стали писать только после специального указа Петра I в 1724 году, до этого его всегда изображали в виде инока Алексея. (Единственное древнее изображение Александра Невского — князя и воина имеется на иконе XVI века «Церковь воинствующая» — аллегории, прославляющей взятие Грозным Казани.)

В колорите икон «Не рыдай меня мати» и «Александр Невский» уже не чувствуется влияния светлой и нежной палитры Дионисия, его изысканного и лаконичного рисунка. Краски этих икон темные, глухие, рисунок жесткий, дробный.

Такие изменения в колорите русских икон середины XVI века произошли после решений Стоглавого собора 1551 года и собора 1554 года, где было осуждено писание с «латинских листов». Русским мастерам надлежало отныне следовать древним образам, «как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев». Однако к этому времени произведения греческих мастеров и Андрея Рублева уже утратили первоначальный вид: живопись была скрыта коричневыми пленками старой олифы, иногда записана, а фрески почернели от копоти и были к тому же неоднократно правлены руками поновителей. Потускнеть успела за эти годы и живопись икон Дионисия. Именно эти изменения в колорите произведений великих художников прошлого и послужили причиной того, что краски икон со второй половины XVI века стали глуше, а рисунок более тяжелым: ведь выполняя указания



32. «Никола Великорецкий». Середина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Судя по описям ризницы Троицкого собора Ипатьевского монастыря, икона эта была «дана по царевиче Иване Ивановиче», старшем сыне Ивана Грозного, убитом отцом в припадке гнева в ноябре 1581 года. По стилистическим особенностям икона должна быть причислена к памятникам середины XVI века. Она, очевидно, написана в конце пятидесятих годов, когда в Москве находилась привезенная из Вятки, по приказу Ивана IV, «чудотворная» икона Николая Великорецкого, и московскими иконошниками была создана новая редакция этого сюжета, к которой относится и памятник из ризницы Ипатьевского монастыря. Иконографический тип уточняется надписью «Никола Великорецкий» на серебряных пластинках работы XVI века, бывших на басме средника и снятых во время реставрации живописи памятника в 1965—1967 годах.

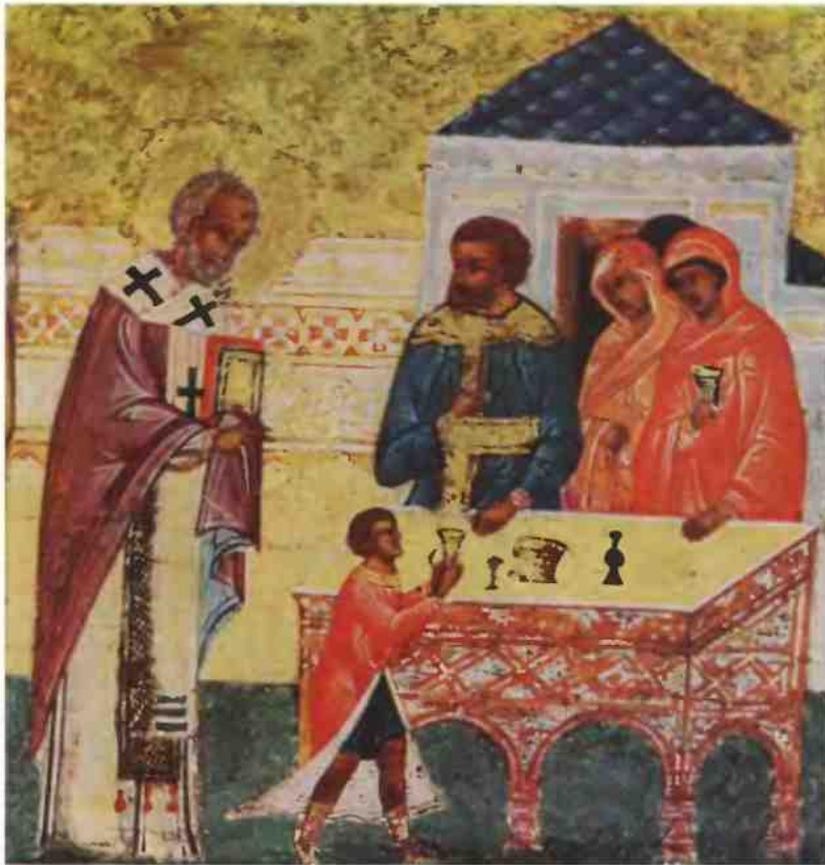
В клеймах иконы изображены: 1. Приведение Николая в паучение грамоте. 2. Явление Николая Стефану (?). 3. Чудо о спасении Дмитра со дна морского. 4. Никола освятил храм Симеона. 5. Чудо о корабельниках. 6. Избавление трех мужей от казни. 7. Никола приводит Агрикова сына Василия к родителям. 8. Погребение Николая.



33. «Явление Николы Стефану (?)». Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
 Живопись иконы отличается удивительной яркостью красок, разнообразием цветовых сочетаний. По сравнению с рисунком композиций клейма иконы «Сергий Радонежский» рисунок композиций этой иконы характеризуется меньшей чистотой линий и изысканностью силуэтов, но большей материальностью форм; конструкции архитектурных кулис уже не отличаются иконописной абстрактностью, но приближены к вполне реальным прототипам — памятникам русского зодчества середины XVI века. В одежде персонажей иконы также воспроизведены особенности русского костюма той поры.

соборов, иконописцы были вынуждены подделывать свои произведения под измененный облик древних образцов. Непременным украшением икон со второй половины XVI века стали металлические оклады.

В конце восьмидесятых годов XVI века в русской иконописи стало развиваться направление, культивировавшее особую изощренность живописной техники и ювелирную тщательность обработки деталей. В иконах этого направления на темных охряных и зеленых фонах, столь характерных для русской живописи тех лет, зазвучали яркие краски: алые, синие, изумрудно-зеленые. Чаще всего эти иконы были небольшого размера и предназначались для домашних молелен. Их можно было брать в руки и часами любоваться kaleidosкопическими сочетаниями ярких цветов, тщательностью исполнения миниатюрных композиций. Канонические композиции в таких иконах усложнялись введением второстепенных персонажей и богатых архитектурных сооружений, служивших как бы кулисами, на фоне которых разыгрывалось главное действие. Естественно, что такие иконы, отличающиеся новизной исполнения и особой отточенностью техники, создавались по особому заказу и не были достоянием широкой публики. Меценатами нового направления в иконо-

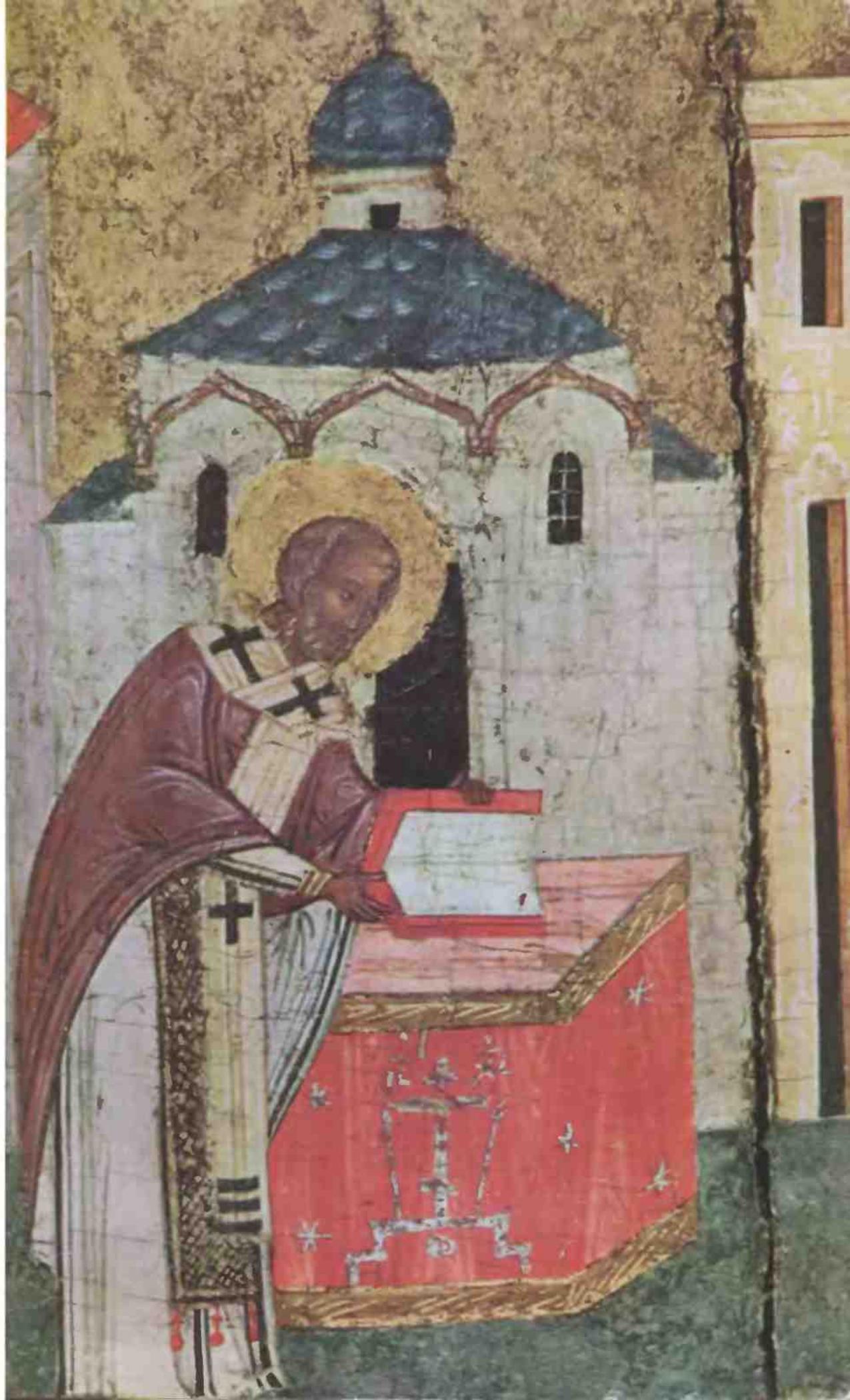


34. «Никола приводит Агрикова сына Василия к родителям». Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
Из истории об Агриковом сыне Василии иконописец выбрал самую радостную сцену — приведение мальчика в дом родителей. О прежней судьбе Василия напоминает кубок, который он держит в руках — символ его службы виночерпием в рабстве у сарацинского царя. Василия и его отца Агрики художник изобразил в русских национальных костюмах середины XVI века.

35. «Чудо о корабельниках». Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
Само название иконы указывает на связь данной редакции образа с культом Николая-покровителя моряков, рыбаков и торговцев. Из восьми клейм иконы два посвящаются изображениям чудес, «явленных» святым на водах. В колорите выделяются яркостью сине-голубые пятна морских пучин, разрисованные белыми прядями волн и окаймленные причудливыми силуэтами разноцветных гор.

36. «Никола освяти храм Симеона». Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
Архитектурные кулисы в этой композиции сочетают формы капищеских иконописных строений с вполне реальным воспроизведением облика русского одноглавого храма, украшенного рядом килевидных кокошников-закомар, перекрытого кровлей на четыре ската, с апсидой и притвором. Действие сцены происходит в интерьере, но для художника середины XVI века изображение внутреннего пространства здания было еще делом почти немислимым и он прибегает к традиционной схеме иконописных подлинников: ставит престол и фигуру Николая впереди здания храма, в котором должна происходить изображаемая сцена.





писи конца XVI века стали бояре царствующего рода Годуновых и богатые сольвычегодские купцы Строгановы. Строгановы особенно ценили небольшие иконы миниатюрного письма. Годуновы, напротив, предпочитали иконы больших размеров. Именно такие образы они жертвовали в монастыри и храмы, строившиеся на их деньги. Много икон жертвовали Годуновы в Троицкий собор Ипатьевского монастыря и в другие церкви Костромы. Годуновы покровительствовали художественным ремеслам, будучи большими любителями и знатоками живописи, книжной миниатюры, драгоценного шитья. У них были собственные мастерские иконописцев и книжных писцов. Очевидно, некоторые из этих мастеров постоянно работали в Ипатьевском монастыре. Годуновские мастера оказали большое влияние на дальнейшее развитие иконописания в Костроме и городах области. Любопытно, что традиции искусства годуновских художников XVI века сохранялись в городах Костромского Заволжья на протяжении всего XVII и до середины XVIII века.

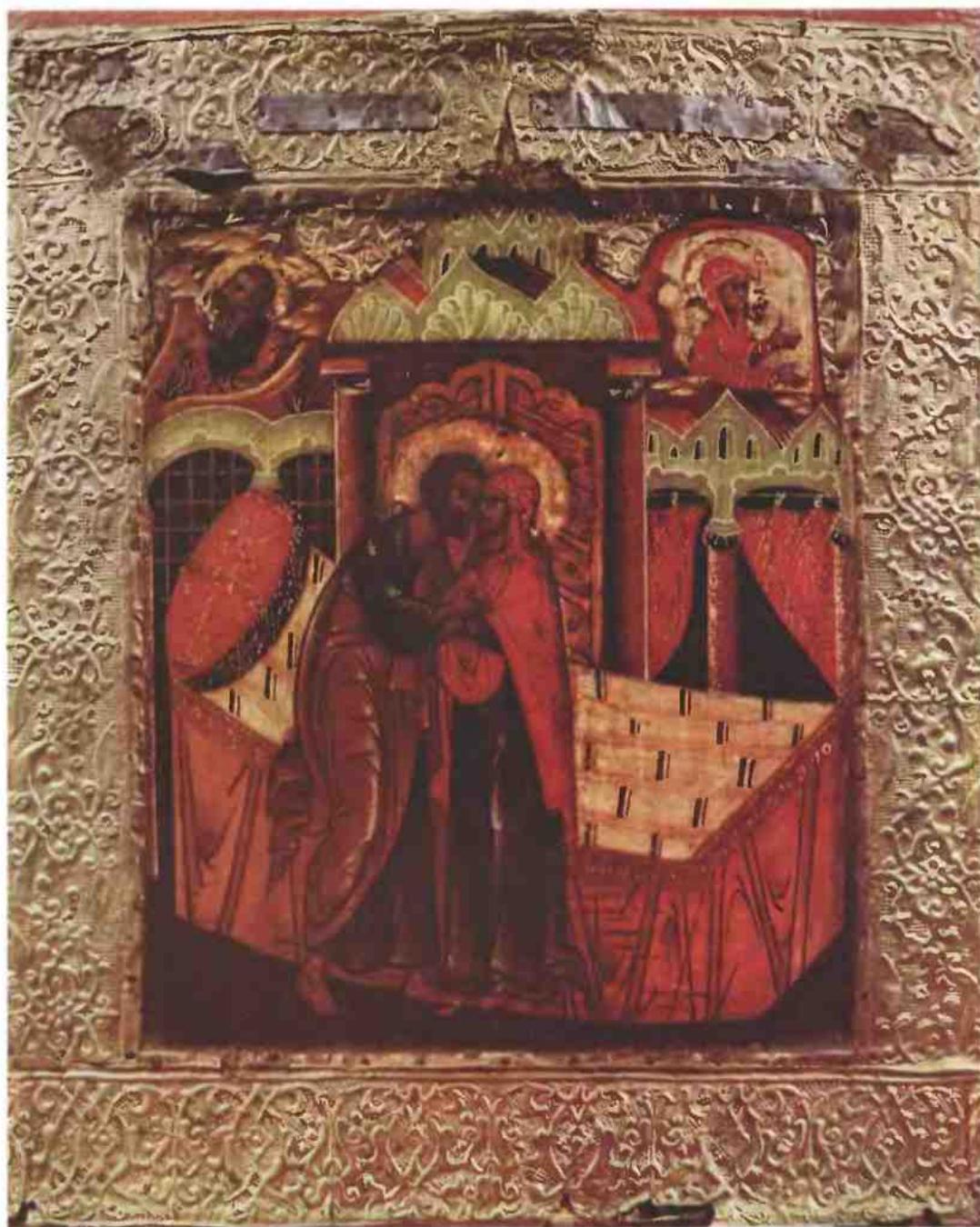
Годуновские иконы из храмов Костромы по живописным особенностям, убранству и размерам делятся на три группы. К первой группе относятся большие украшенные драгоценными окладами с жемчугом и камнями иконы, которые хранились в родовой усыпальнице Годуновых — Троицком соборе Ипатьевского монастыря. Вторую группу образуют небольшие по размерам иконы, очевидно, из домашних молелен Годуновых, обступавшие в ризницу Троицкого собора после смерти их владельцев. В третью группу могут быть выделены образа, написанные по заказу Годуновых для церкви Костромы и ее посадов.

Судя по описям имущества Троицкого собора Ипатьевского монастыря, Годуновы подарили собору более 90 икон разных размеров; многие из пожертвованных произведений были украшены золотыми и серебряными окладами с драгоценными камнями. Видимо, на средства Годуновых были написаны иконы первого (не сохранившегося) иконостаса собора. Большинство их погибло при взрыве здания в январе 1649 года. Но некоторые из икон, в частности установленные в нижнем, «местном» ряду иконостаса, а также на столбах и стенах храма, были спасены и сохранились до наших дней. В их числе — уже упоминавшаяся выше икона первой половины XVI века «Сергий Радонежский» из собрания Костромского музея, иконы «Троица», «Успенье Богоматери» и «Дмитрий Солунский», хранящиеся ныне в Государственной Третьяковской галерее и Государственном Историческом музее.

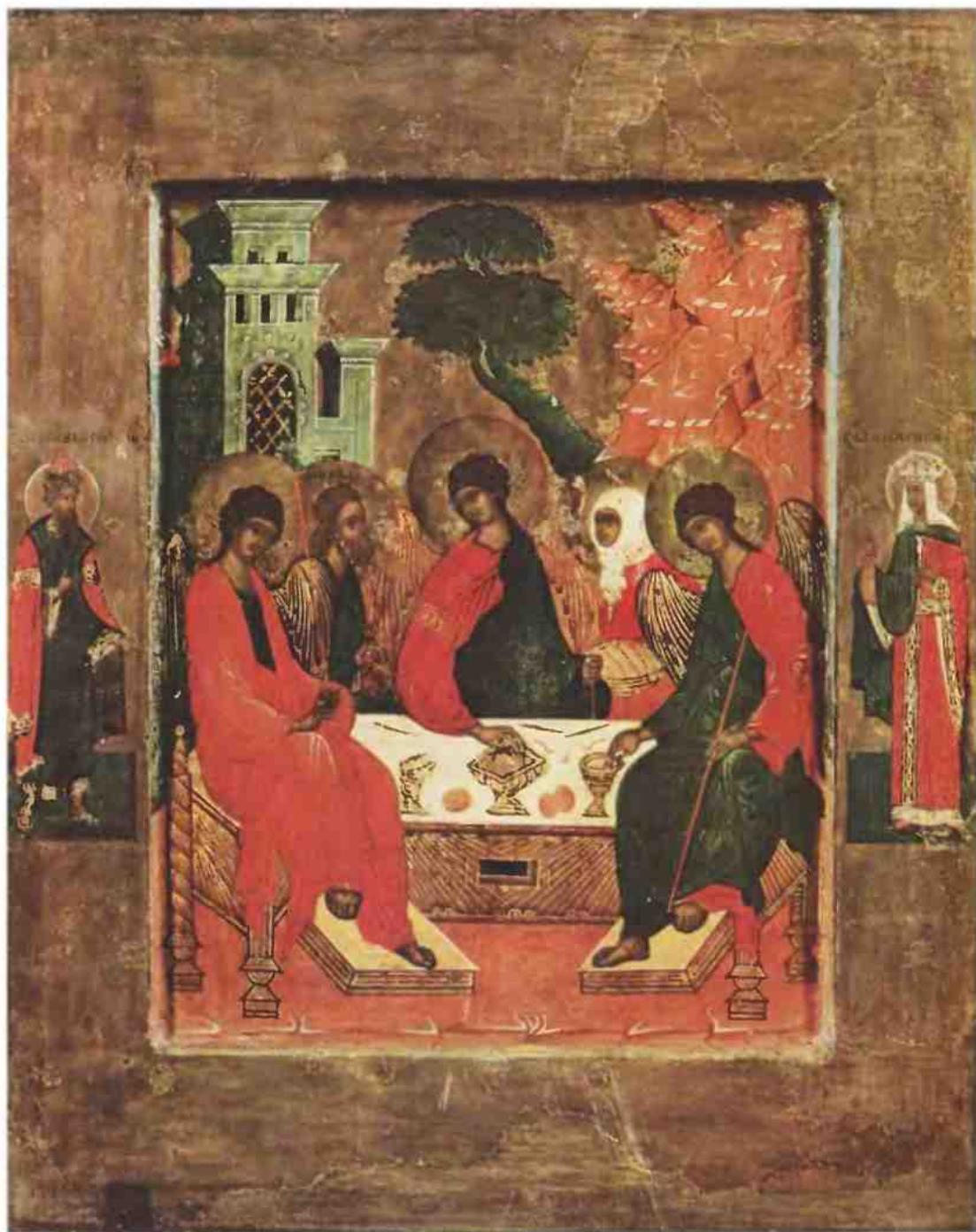
Особенно много образов дарил в Троицкий собор дядя царя Бориса Годунова — Дмитрий Иванович Годунов. В 1586 году, одновременно с предоставлением Ипатьевскому монастырю денег на строительство каменной крепостной ограды, Дмитрий Годунов подарил Троицкому собору большую «храмовую» икону Троицы, написанную на кедровой доске. По предположению некоторых исследователей древнерусской живописи, икона Ипатьевского монастыря является копией знаменитой иконы Троицы, написанной в начале XV века в Троице-Сергиевом монастыре в «похвалу Сергию» великим Андреем Рублевым.

Справедливость такого предположения подтверждается сходством композиции иконы Ипатьевского монастыря с композицией произведения Андрея Рублева, а разница в их колорите и иная трактовка образов ангелов на годуновской иконе объясняются тем, что художнику конца XVI века пришлось копировать прославленную икону Троице-Сергиевого монастыря, уже измененную многочисленными правками и поновлениями, которые производились в течение XV—XVI столетий. Оба памятника были около 1600 года, по приказу царя Бориса Годунова, дополнены створами киотов, на которых рукой одного мастера были написаны клейма с изображениями явления ангелов Аврааму и Лоту. Предполагают, что автором живописи створ был известный художник конца XVI — начала XVII века Истома Савин, писавший иконы и по заказу купцов Строгановых.

В отличие от несколько глухого колорита иконы Троицы из собора Ипатьевского монастыря колорит двадцати клейм створ характеризуется насыщенностью ярких и прозрачных красок. На фоне зеленых и желтых стен зданий и оранжевых горок отчетливо выделяются изящные фигуры в красных, зеленых, желтых костюмах. Многие персонажи изображены не в каноничных гиматиях и хитонах, а в подлинных одеждах русских людей начала XVII века — в длинных рубахах, украшенных шитыми оплечьями, нарукавниками, каймами по подолу и широкими поясами. Архитектура палат в клеймах по своим формам весьма близка подлинным зданиям русского гражданского зодчества конца XVI — начала XVII века.



37. THE SALUTATION OF SS JOACHIM AND ANNA. Godunov School. Latter half 16th century. Tempera on wood. Kostroma Museum of History and Ancient Monument
Small icons of this kind were usually preserved in the prayer rooms of private houses. They found their way to monasteries after the death of their owner, as a gift commemorating the deceased. These icons were usually painted in the court workshops of the boyars Godunov, well known authorities on icon painting. This icon was previously kept in the Ipatievsky Monastery.



38. THE OLD TESTAMENT TRINITY. Godunov School. Latter half 16th century. Tempera on wood. Kostroma Museum of History and Ancient Monument
Before the icon was handed over to the Museum, it was kept at the Trinity Cathedral of the Ipatievsky Monastery. The border scenes depict Prince Vserolod and Princess Olga.



39. THE OLD TESTAMENT TRINITY. 1586. Icon leaves with twenty border scenes. 1600. Godunov School. Tempera on wood. The Tretyakov Gallery

The icon was painted specially for the iconostasis in the Trinity Cathedral of the Ipatievsky Monastery to the order of Dmitri Ivanovich Godunov, a fact recorded on the obverse of the icon (the inscription is quoted in the catalogue of Early Russian Painting, Tretyakov Gallery, v. II, Moscow, 1963, pp. 152, 153).

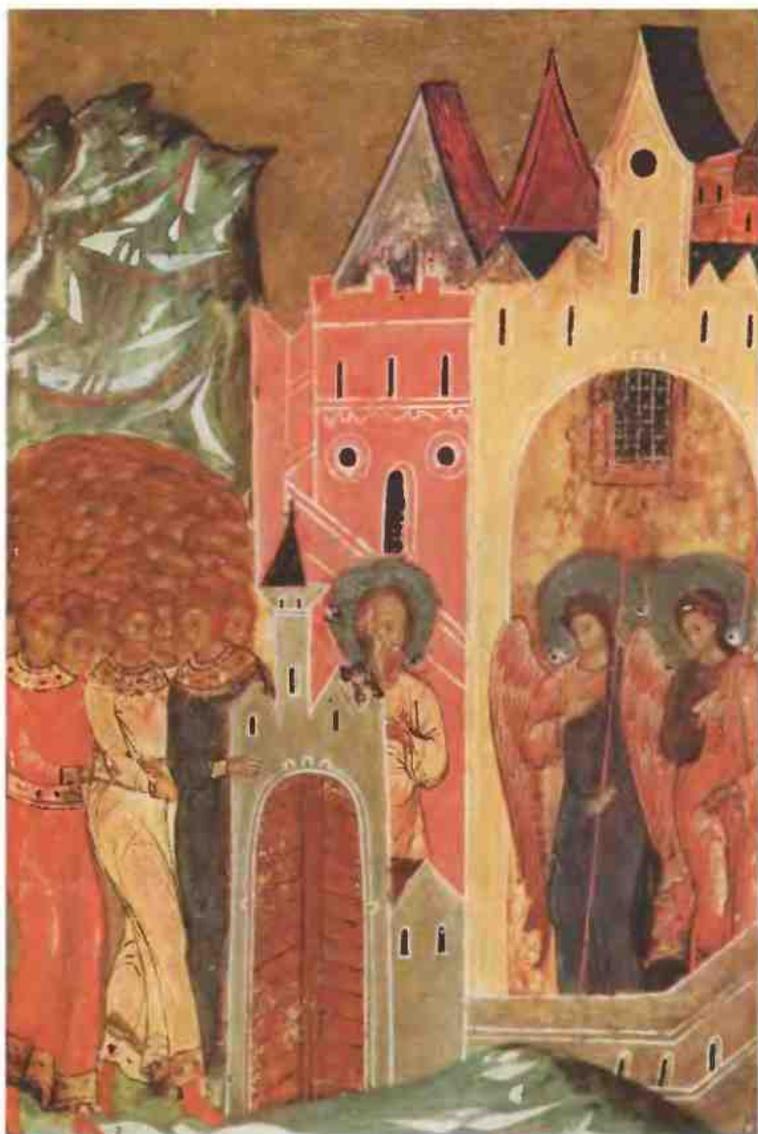
tried to collect in their cathedral, which was at the same time their family vault, the majority of the icons they considered most important, those which would make the Trinity Cathedral of the Ipatievsky Monastery a depository of revered relics. With the same purpose in view, the Godunovs adorned the icons of the Trinity Cathedral with magnificent mountings, richly decorated with precious stones. Against a resplendent background of intricate *repoussé* work the silhouettes of the figures and the composition in general stood out clearly. The strong, vivid tones of the saints' raiments vied with the sparkle of the precious stones. The subdued gleam of the lavish gold highlighting and fine gold hatching echoed the cold shimmering of gold and silver *repoussé* mountings.

The Godunovs commissioned many small icons. Such icons were in great demand for private prayer rooms, for icon cases in people's houses and as objects of worship to be taken on travels or into battle. And they were known as prayer-room icons or 5-inch icons, because more often than not the size did not exceed 5 inches. Frequently

40. THE SODOMITES ATTACKING THE HOUSE OF LOT, Border scene on the leaves of the Old Testament Trinity icon. 1600. Tempera on wood. The Tretyakov Gallery

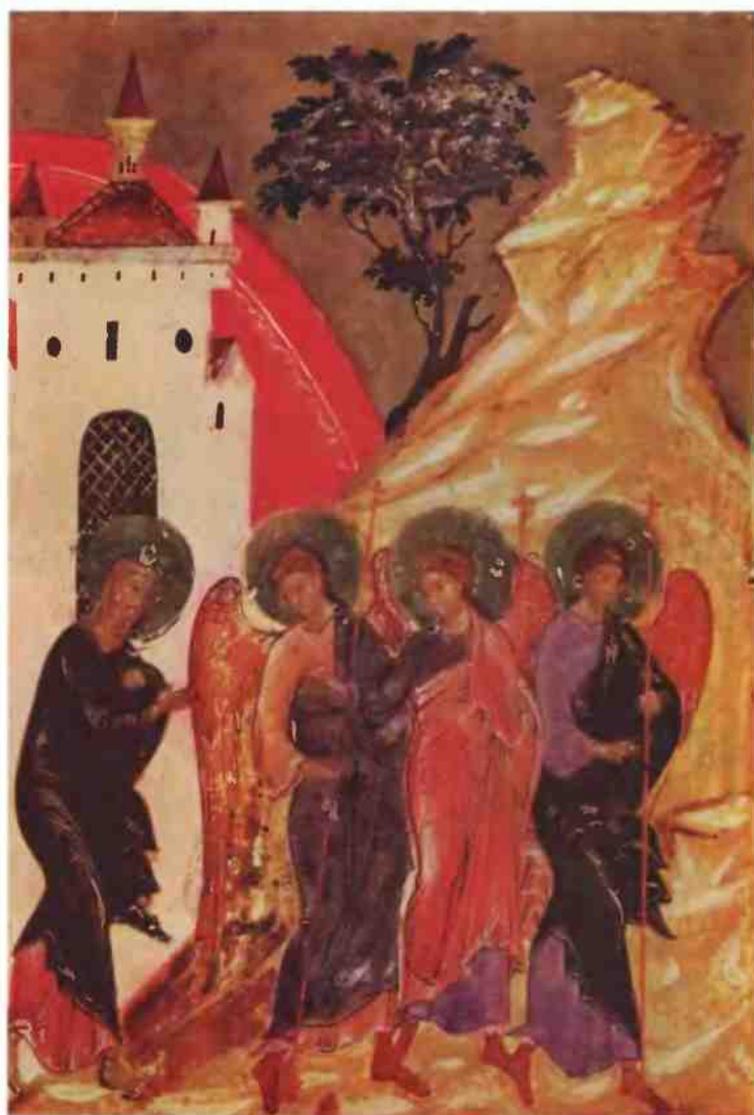
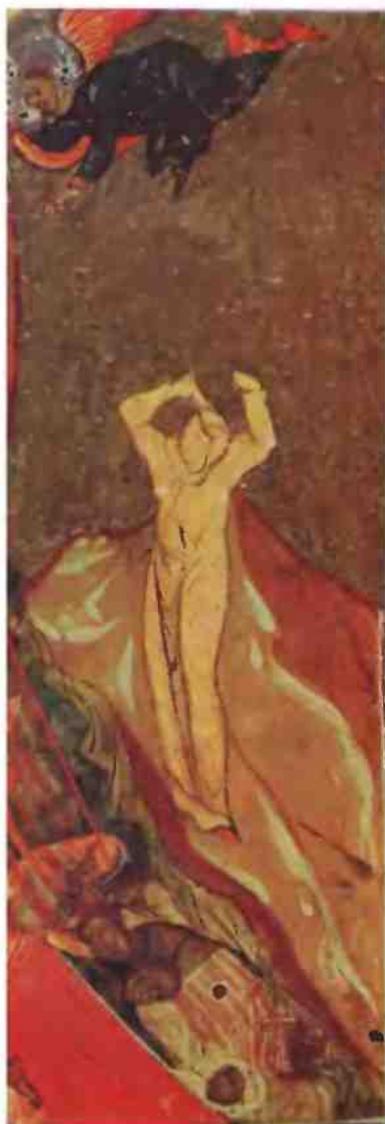
41. THE DESTRUCTION OF SODOM. Border scene of the Old Testament Trinity icon. 1600. Tempera on wood. The Tretyakov Gallery

42. ABRAHAM LEADING THE ANGELS OUT OF THE CITY. Border scene on the leaves of the Old Testament Trinity icon. 1600. Tempera on wood. The Tretyakov Gallery



Специально для Троицкого собора Ипатьевского монастыря была в конце XVI века написана, очевидно, также по заказу Годуновых, большая икона Успения Богоматери со сценами из житий Иоакима, Анны и Марии в восемнадцати клеймах. Эта икона убрана роскошным позолоченным серебряным окладом с бирюзой, жемчугом и цветными камнями. Колорит ее строится на сочетаниях темных, насыщенных тонов. Фигуры персонажей изящны, стройны. В них нет грузности, которая свойственна фигуре Дмитрия Солунского и отчасти ангелам в среднике иконы Троицы 1586 года. По преданию, годуновская икона Успения была «списана» с древнего местного образа Успенского собора Московского Кремля.

Годуновы не случайно заказывали своим художникам копии с прославленных древних произведений иконописи, хранившихся в знаменитых монастырях и царских соборах Московского Кремля. По понятиям людей того времени, копия или, как называли в старину, «список» с чудотворной иконы обладал той же «святостью» и «силой», какие приписывала народная молва самому оригиналу. Годуновы, приказывая копировать древние иконы, овеянные легендами, стремились сосредоточить в своем родовом соборно-усыпальнице наиболее ценные, по их представлениям, произведения иконописи, старались сделать Троицкий собор Ипатьевской обители хранилищем самых почитаемых святынь. Поэтому так щедро одаривали Годуновы иконы Троицкого собора богатыми окладами.





43. «Успение с житием Иоакима, Анны и Богоматери». Икона годуновской школы. Конец XVI века. Дерево, темпера. Собрание Государственной Третьяковской галереи
Икона была написана для Троицкого собора Ипатьевского монастыря и, по преданию, является списком с древней храмовой иконы Успенского собора Московского Кремля. Серебряный позолоченный оклад иконы украшен чеканным узором, венцы — бирюзой, жемчугом и цветными камнями.



В клеймах иконы представлены сцены: 1. Иоаким и Анна приносят дары первосвященнику. 2. Отвержение даров. 3. Молитва Иоакима в пустыне. 4. Молитва Анны. 5. Целование Иоакима и Анны. 6. Рождество Богородицы. 7. Жрецы благословляют Богородицу. 8. Ласкание Богородицы. 9. Введение во храм. 10. Пророчество жезла Иосифа. 11. Иерей передает Богородицу Иосифу. 12. Благовещение на кладезе. 13. Благовещение во храме. 14. Рождество Христа. 15. Молитва Богородицы. 16. Недреманное око. 17. Богородица принимает от рук ангела вразие. 18. Богородица приготовливает себе одр на уснуение.

драгоценными камнями. На сверкающих плоскостях золотых и серебряных узорчатых басм, украшавших фоны и поля икон, четко выявлялись силуэты фигур и композиций. Плотные яркие краски одежд персонажей на иконах соперничали глубиной своего цвета с блеском драгоценных камней. Тусклое поблескивание обильных золотых пробелов и мелкого лучистого ассиста перекликалось с мерцающим холодным сиянием басм.

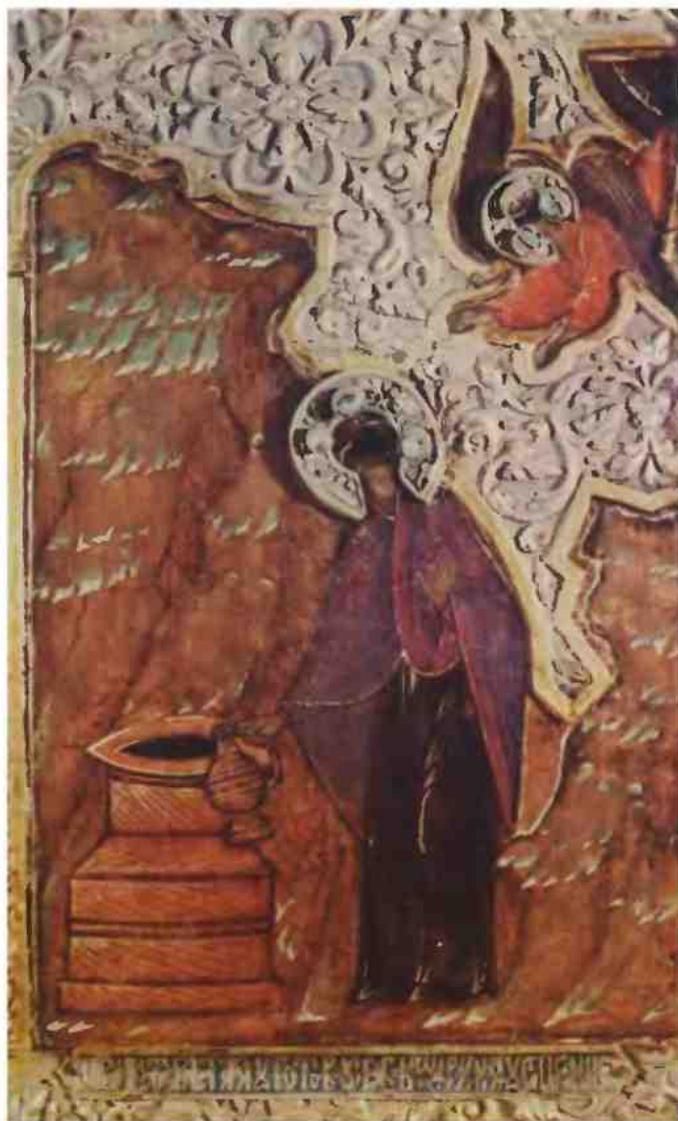
Годуновы заказывали мастерам много икон небольших размеров. Такие образа обычно ставили в домашних модельнях, в божницах, брали с собой в дорогу, в военные походы. Их так и называли — «моленные» или «пятивершковые», так как чаще всего размер подобных икон в высоту не превышал пяти вершков. Нередко на полях этих икон писали изображения святых, соименных владельцу и членам его семьи. «Моленные» иконы рода Годуновых в конце XVI века отличались особой тонкостью и тщательностью исполнения — ведь писали их лучшие мастера того времени. Прекрасный образец подобных произведений годуновской школы — небольшая икона Троицы с изображением на полях святых — патронов заказчика и его жены. Краски этой иконы удивительно яркие, но хорошо сгармонированы. Любопытны изображения на полях иконы: патроны заказчика облачены в одежды, очень похожие на те, которые носили в конце XVI века мужчины



44. «Благовещение во храме». Клеймо иконы «Успение». Конец XVI века. Дерево, темпера. Собрание Государственной Третьяковской галереи

и женщины боярского рода. На «моленных» иконах Годуновых часто встречаются изображения покровителей Ипатьевского монастыря: Богородицы, Иоанна Златоуста, апостола Филиппа, Ипатия Гангрского. Несколько икон с изображением этих святых, указавших, якобы, легендарному татарскому мурзе Чету место основания Ипатьевского монастыря, хранятся в собрании Костромского музея. «Моленные» иконы Годуновых обычно декорированы серебряными золочеными басмами с роскошными травчатыми орнаментами; вместо нимбов над головами святых укреплены золотые и серебряные венчики, украшенные ажурной сканью с драгоценными камнями или тонкой гравировкой.

Как мы знаем, Годуновы дарили много произведений работы своих живописцев в церкви Костромы и храмы ее посадов. В 1592 году мастера Годуновых писали образа для иконостасов Богоявленской церкви села Красное. Образы главного иконостаса этой церкви были очень больших размеров и, видимо, по величине не уступали тем, которые входили в состав древнего иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Из иконостаса Богоявленской церкви сохранилась лишь одна икона — «Архангел Михаил» деисусного ряда. Она была найдена несколько лет назад, и только недавно начато освобождение ее живописи от потемневшей олифы и записей.



45. «Благовещение на кладязе». Клеймо иконы «Успение». Конец XVI века. Дерево, темпера. Собрание Государственной Третьяковской галереи

Изображение архангела Михаила отличается торжественной величавостью, монументальностью. Фигура Михаила в ярком киноварном плаще и темные коричневые крылья, прорисованные широкими линиями крупного ассиста, эффектно выделяются на золоченом фоне. Судя по золотому фону, образа иконостаса Богоявленской церкви не были первоначально закрыты металлическими окладами. Их украшали лишь басменные венцы нимбов с подвесными цатами.

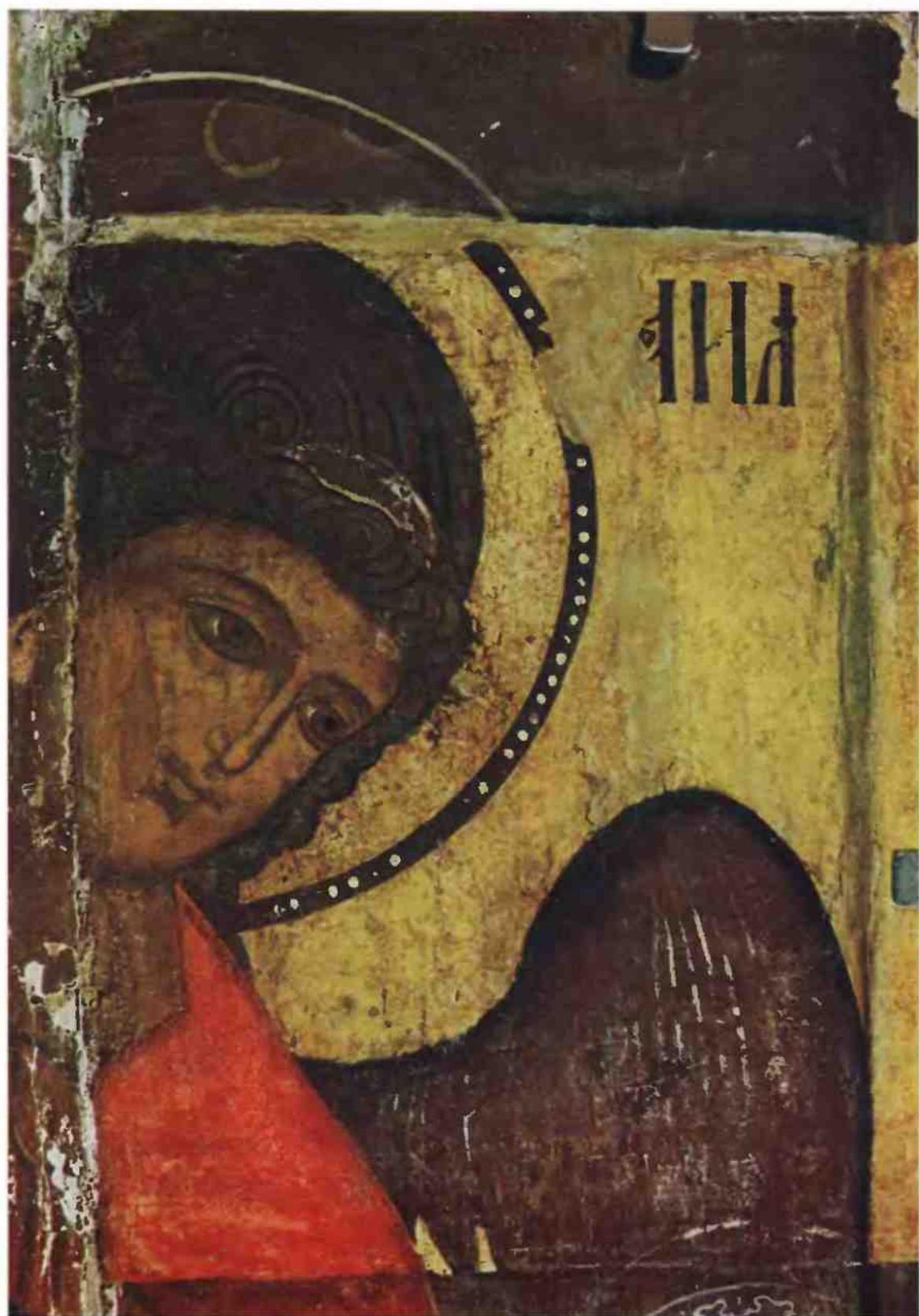
Вероятно, теми же мастерами годуновской школы, которые писали иконостас Богоявленской церкви села Красное, создана громадная икона «Чудо Георгия о змие» с клеймами жития Георгия, переданная в Третьяковскую галерею из костромской церкви Георгия на Площадке. Георгий, изображенный на этой иконе, напоминает молодца-богатыря, любимого героя народных легенд и преданий. Сцена убийства змия на костромской иконе удивительно близка народной лубочной иллюстрации к какой-нибудь популярной сказке. Икона Георгия, так же как икона архангела Михаила из Богоявленской церкви села Красное, написана на золотом фоне, украшениями на ней были лишь басменный венец Георгия и небольшие венчики Христа и Дмитрия Солунского, миниатюрное изображение которого помещено в левом верхнем углу.

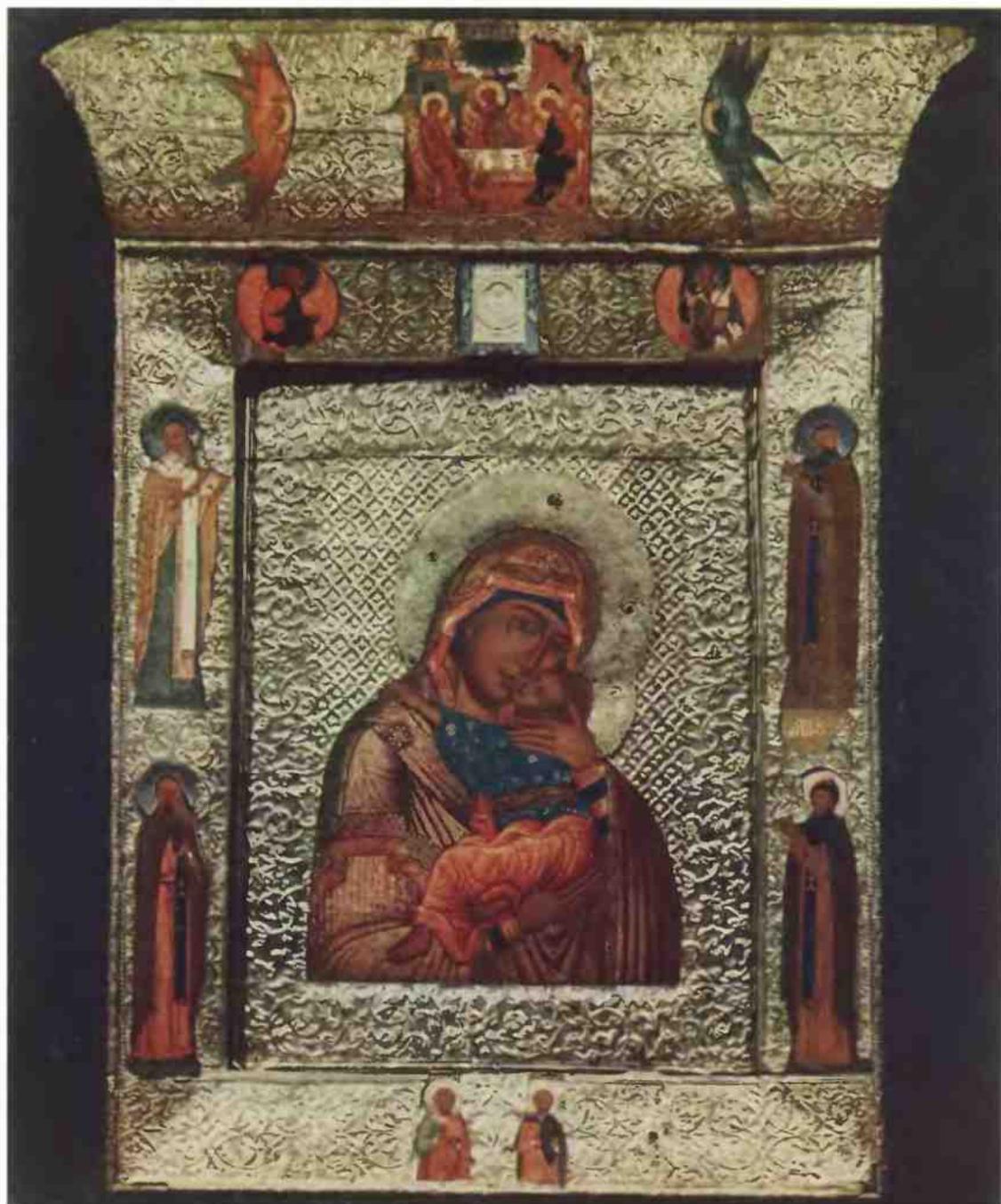
Во время недавних экспедиций, предпринятых Костромским музеем, были найдены новые произведения иконописи XVI века. Большинство из них принадлежит творчеству костромских мастеров, работавших в провинциальных центрах. Эти иконы по манере исполнения отличаются от произведений мастеров годуновской школы. Их композиционный строй очень прост, краски скромны, неярки. В колорите широко используются различные оттенки охры местного происхождения, очень редко применяются яркие голубец, киноварь, празелень. Белыми, черными и коричневыми контурами резко очерчены силуэты фигур, гор, палат, покрытых жидкими слоями красок. Краски положены экономно, жидко, в них никогда нет той плотности, какой часто отличается красочный слой икон годуновской школы. Нередко в подобных произведениях ощущаются традиции новгородской живописи предшествующего столетия и совсем незаметно знакомство с современными мастерами направления искусства столичных центров.

Влияние новгородской школы на творчество провинциальных мастеров Заволжья объясняется тем, что в Кострому и города области Галич, Чухлому, Солигалич часто переселяли новгородцев по указам Ивана III и Ивана Грозного. С конца же XVI — начала XVII века художники Костромского Заволжья начинают подражать мастерам годуновской школы. Иконописцев провинциальных центров привлекали в работах мастеров годуновской школы яркая красочность, свободное истолкование канонических сюжетов, занимательность повествования, отточенная техника исполнения. Решающее значение имело искусство годуновских мастеров в развитии иконописания в самой Костроме. Вероятно, годуновские мастера, присланные в Ипатьевский монастырь, были первыми наставниками и учителями тех известных костромских иконописцев XVII века, слава о которых гремела по всей России и с творчеством которых в искусстве XVII века связаны самые значительные по мастерству исполнения и масштабам работы в области монументальной живописи.

Монументальная живопись костромских храмов XVII века. Широкий размах строительства каменных храмов в городах России в конце XVI века стимулировал расцвет искусства монументальной живописи. Если до XVII века основным

46. «Архангел Михаил». Икона из деисусного чина иконостаса Богоявленской церкви с. Красное. Деталь. Конец XVI века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника. Живопись этого замечательного и в настоящее время единственного оставшегося памятника иконописи из тех, что украшали интерьер Богоявленской церкви села Красное, дошла до нас в сильно поврежденном состоянии, с многочисленными следами реставраций и поновлений, производившихся в течение предшествующих столетий. Публикуется фрагмент первоначальной живописи, раскрытый от слоев поздних записей.





47. «Богоматерь Умиление». XVII век. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Икона тонкого миниатюрного письма лучших придворных художников XVII века украшена чеканным золоченым окладом со скантыми венцами. Ранее на венцах были укреплены драгоценные камни (сохранились следы монтировки). Икона помещается в специально для нее изготовленной раме-киоте с коруной. На коруне киота — миниатюрное изображение Троицы, а на полях — фигуры святых — покровителей Ипатьевского монастыря. В углубленном гнезде верхнего поля киота находится резная из кости икона «Знаменце» XVI века. Обратная сторона иконы и киота украшена орнаментальной росписью. По преданию, икона была подарена Троицкому собору Ипатьевского монастыря царем Алексеем Михайловичем.



48. Митрополиты. Иконы из деисусного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVII век. Дерево, темпера. Кострома. Троицкий собор Ипатьевского монастыря
Несколько сухие по рисунку иконы иконостаса Троицкого собора написаны яркими звучными красками; мастера-травицки, завершившие написание икон, постарались «оживить» сухой рисунок знаменщиков богатой орнаментацией.

украшением интерьеров большинства церквей были лишь иконостас и отдельные иконы. то в XVII веке каждую вновь построенную церковь стремились украсить настенной живописью. Особенно радели об украшении своих церквей посадские люди. Характерно, что первая монументальная роспись интерьера появилась в Костроме в церкви Воскресения на Дебре, построенной купцом Кириллом Исаковым. Среди мастеров монументальной живописи в XVII веке на Руси славилась артели костромских изографов. В актах Оружейной палаты того времени упоминаются семьдесят иконописцев костромичей, которые неоднократно выезжали из Костромы в Москву для выполнения «государевых работ». Костромские мастера писали иконы для церквей Московского Кремля и палат царей, работали на патриарший двор, украшали миниатюрами и заставками книги царской библиотеки, чинили древние иконы в Кремлевских соборах, выполняли орнаментальные росписи в жилых покоях царских палат, расписывали сундуки, печи, игрушки. Но чаще всего костромских изографов вызывали в Москву к царскому двору для реставрации стенописей и написания новых фресок в соборах Кремля.

Славу искусных монументалистов костромичи заслужили уже на исходе первой половины XVII века. Но в самой Костроме первые монументальные росписи появились на целое десятилетие позже, после того как костромскими иконописцами были созданы большие циклы стенописей в соборах монастырей: Калязинского, Кирилло-Белозерского, Пафнутьево-Боровского, Саввино-Сторожевского в Звенигороде, Княгинина во Владимире, после того как была ими расписана церковь Николы Надеина в Ярославле, исполнены стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевого монастыря и Успенского собора Московского Кремля.

Каменное строительство в самой Костроме стало развиваться только во второй половине XVII столетия, в первой же половине века в городе существовало всего четыре каменных собора: Троицкий и Успенский в кремле, соборы Богоявленского и Ипатьевского монастырей. Известные сейчас стенописи в этих зданиях появились на исходе шестидесятих годов XVII века, а последние были созданы в конце семидесятих годов XVIII века.

Что же было причиной, побудившей костромских иконописцев первой половины XVII столетия заняться монументальной живописью? Где они могли научиться этому сложному искусству? Ответить на эти вопросы можно лишь предположениями.

Первой причиной, безусловно, был предприимчивый характер костромичей. Скучные земли Заволжья издавна приучили костромичей к мысли, что прокормиться только дарами этой одной земли нельзя. Поэтому почти каждый крестьянин Костромского края владел каким-нибудь ремеслом, дающим ему дополнительный приработок. Наиболее распространенными ремеслами были плотничество, резьба по дереву, затем ткачество. Костромские плотники и резчики по дереву уже с давних пор стали уходить на промыслы в другие области России. Их примеру последовали и артели местных каменщиков, едва успев построить в городах области несколько десятков каменных храмов. Очевидно, искусству расписывать стены фресками научили костромских иконописцев мастера Годуновых, присланные в Ипатьевский монастырь из Москвы. В начале XVII века, когда после изгнания поляков Кострома с трудом залечивала нанесенные ей раны, каменное строительство было недоступно не только торговым людям и ремесленникам, но даже богатым боярам; новый город строился из дешевого дерева. Большой группе местных мастеров иконописи трудно было прожить на доходы от писания одних икон, а спрос на эту продукцию в других областях, видимо, был мал. В соседних же городах, где поляки не побывали, где быстрее смогли оправиться от разорения и начать каменное строительство, требовались мастера монументальной живописи.

Артели костромичей скоро завоевали популярность. Ими руководили опытные художники-знаменщики, умевшие заполучить хорошие заказы и правильно организовать работу своей артели, что способствовало быстрому исполнению заказа.

В сороковых годах XVII века артель костромских монументалистов возглавлял Иоаким Агиев по прозвищу Любим. Артелью этого знаменщика в 1640 году была расписана церковь Николы Надеина в Ярославле, а в 1641 году собор Кирилло-Белозерского монастыря. В 1642—1643 годах мастера Любима Агиева принимали участие в росписи Успенского собора Московского Кремля. За эту работу Любим Агиев с четырьмя своими товарищами был особо отмечен царским Наградным указом.

В пятидесятые годы XVII века среди костромских мастеров все большей известностью стал пользоваться знаменщик Василий Ильин Запокровский. Он начал свою деятельность в артели Любима Агиева, работал с ним в церкви Николы Надеина, в Московском и Ки-

рилло-Белозерском Успенских соборах. В 1655 году Василий Ильин участвовал в работах по росписи собора Калязинского монастыря. Василий Ильин, видимо, был одним из главных знаменщиков при росписях церкви Воскресения на Дебре в Костроме в 1652 году и церкви Троицы в Никитниках в Москве в 1653 году.

Настоящая большая слава к костромским мастерам стенных росписей пришла в шестидесятых — восьмидесятых годах XVII века. В это время во главе костромской артели встали прославленные мастера-знаменщики: кинешмец, то есть уроженец Кинешмы, Гурий Никитин и его товарищ Сила Савин. Гурий Никитин был выдающимся художником своего времени. Без него не обходилась ни одна крупная работа по украшению живописью царского Московского Кремля. Гурию Никитину поручали писать иконы для домашних молелен царя и царицы; произведения его работы царь отсылал в качестве дорогих подарков властителям других государств. Иконы Гурия Никитина царь Алексей Михайлович дарил и патриарху антиохийскому.

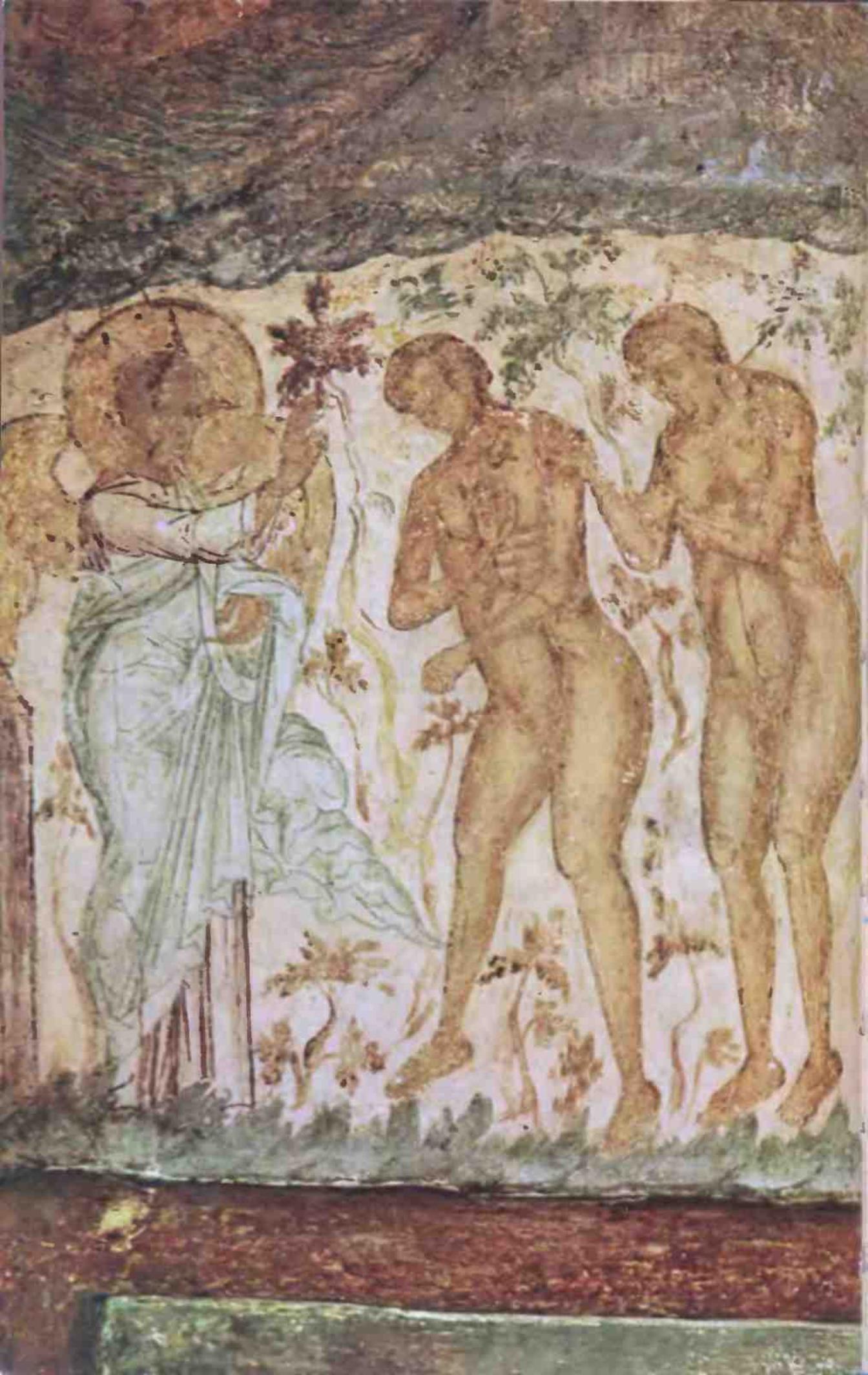
С именами Гурия Никитина и Силы Савина связаны самые выдающиеся циклы монументальных росписей XVII века. Их артелью созданы в 1668 году фрески собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском, в семидесятых годах — стенопись Успенского собора и Воскресенской церкви на митрополичьем дворе в Ростове Великом, в 1681 году — роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. Гурий Никитин и Сила Савин с членами своей дружины неоднократно участвовали в реставрации настенной живописи соборов Московского Кремля, писали фрески в московских Архангельском и Успенском соборах. В Костроме артелью Гурия Никитина и Силы Савина написаны в 1685 году фрески Троицкого собора Ипатьевского монастыря; в 1672 году, очевидно, этой же артелью выполнена стенопись собора Богоявленского монастыря. Предполагают, что мастера дружины Гурия Никитина и Силы Савина в 1680 году украсили фресками Трехсвятительский придел церкви Воскресения на Дебре.

Самой ранней работой костромичей-фрескистов в родном городе являются стенописи Воскресения на Дебре. Они были созданы сразу же после постройки храма, в 1652 году и по стилистическим данным могут быть причислены к кругу работ дружины костромского знаменщика Василия Ильина Запокровского. Цикл фресок 1652 года в Воскресенской церкви сохранился не полностью, уцелели лишь росписи стен паперти да небольшие фрагменты в барабанах глав центрального четверика здания. Долгое время фрески Воскресенской церкви были закрыты записями и только в последнее десятилетие их освободили от искажающих поновлений.

Тематика росписи паперти Воскресенской церкви обычна для XVII века. На южной галерее представлены сцены на сюжет библейской легенды о сотворении мира, на западной — мрачные картины Апокалипсиса.

Роспись южной галереи исполнена в мягкой золотисто-зеленой гамме. Небольшие по размерам сцены скомпонованы свободно и непринужденно. Фигурам приданы мягкие очертания, они выполнены легкой и уверенной рукой мастеровитого знаменщика прямо по сырому левкасу без предварительного рисунка. Причудливо выются травы поэма, гибкие стволы деревьев, кроны которых усыпаны яркими пятнами плодов и цветов. Изображения животных выполнены с большой любовью и тонкой наблюдательностью. Особым мастерством исполнения отличаются сцены из истории жизни Адама и Евы в раю, композиции «Ноев ковчег», «Недреманное око» и «Лоно Авраамово». Известный советский реставратор и знаток живописи XVII века С. С. Чураков, под чьим руководством проводилось раскрытие фресок галерей Воскресенской церкви, предполагал, что эти композиции южной галереи были написаны самим знаменщиком Василием Ильиным Запокровским.

49. «Адам и Ева в раю». Фреска паперти ц. Воскресения на Дебре. 1652 год
Росписи, созданные рукой знаменитого знаменщика Василия Ильина Запокровского, отличаются мягкими сочетаниями красок, в их колорите преобладают нежно-зеленые и коричнево-охряные цвета. ▶







Иными чертами отмечены сцены Апокалипсиса. Этой теме посвящены две большие композиции по сторонам западного входа в основной четверик здания церкви. Начинается рассказ о страшных событиях «конца света» с изображения Иоанна Богослова, стоящего на горе с семью золотыми светильниками — символами семи церквей городов Передней Азии, которым адресованы страшные пророчества Иоанна. Ниже расположены изображения «жены, облаченной в солнце», и семиголового дракона, поверженного в бездну. В правом нижнем углу композиции могучий ангел цепью и замком, ключ от которого он держит в левой руке, сковывает дьявола. На правой от западного портала стене представлены четыре грозных всадника, повергающих людей в бездну ада, изображенного в виде огромной головы безобразного чудовища с острыми, как шипы, зубами. В правой части этой композиции находится изображение выходящего из бездны морской зверя с семью головами, увенчанных коронами с богохульными словами.

Краски сцен Апокалипсиса отличаются плотностью. В колорите этих композиций нет той легкости и нежности, которыми характеризуется красочная гамма росписей южной галереи. Преобладают резкие сопоставления ярких тонов синего, изумрудной зелени и темно-вишневого цвета с золотистыми охрами. Контуры изображений вычурны, рисунок жесткий, «ломкий». Эти черты особенно характерны для левой композиции западной галереи, где представлены низвержение семиглавого дракона и ангел, сковывающий дьявола. Правая композиция с видениями четырех апокалипсических всадников мягче по колориту, в ней меньше темных красок, более плавны контуры изображений. Возможно, что в создании этой композиции принимал участие Василий Ильин. Левую же композицию, по видимому, исполняли под руководством мастера старшего поколения, который помнил заветы искусства конца XVI — начала XVII столетия.

На стенах южной и западной галерей паперти Воскресенской церкви есть необычные ниши-киоты, расположенные на уровне человеческого роста. В этих нишах находятся фресковые изображения Софии Премудрости Божией, Спаса Вседержителя, Богоматери Знамение, композиций «Недреманное око» и «Явление Иоанну Богослову солнцеобразного ангела». Изображения в нишах, кроме сцены Явления апокалипсического ангела Иоанну Богослову, не связаны тематически с росписями галерей паперти. Фрески в киотах-нишах — Спас, София Премудрость и Богоматерь Знамение — особенно почитались прихожанами Воскресенской церкви, были «поклонными»; у этих фресок висели лампы, а композиции София Премудрость и Богоматерь Знамение были в старину убраны дорогими чеканными окладами.

Обычно фресковые росписи храмов в Древней Руси расценивали только как украшение, им никогда не воздавали тех почестей, какими окружали иконы. Почему же изображения в нишах-киотах на галереях паперти церкви Воскресения на Дебре считались «поклонными», почему у них висели лампы и были украшения в виде окладов? Очевидно, изображения Спаса, Софии, Богоматери Знамение и композиция «Недреманное око» появились на стенах галерей паперти по желанию строителя храма и заказчика росписи — купца Кирилла Исакова. Возможно, он пожелал таким образом увековечить некоторые почитаемые им иконы. Поместить подобные изображения в самом храме было нельзя, так как цикл росписи был строго канонизирован. На папертях же, где собирался народ в ожидании

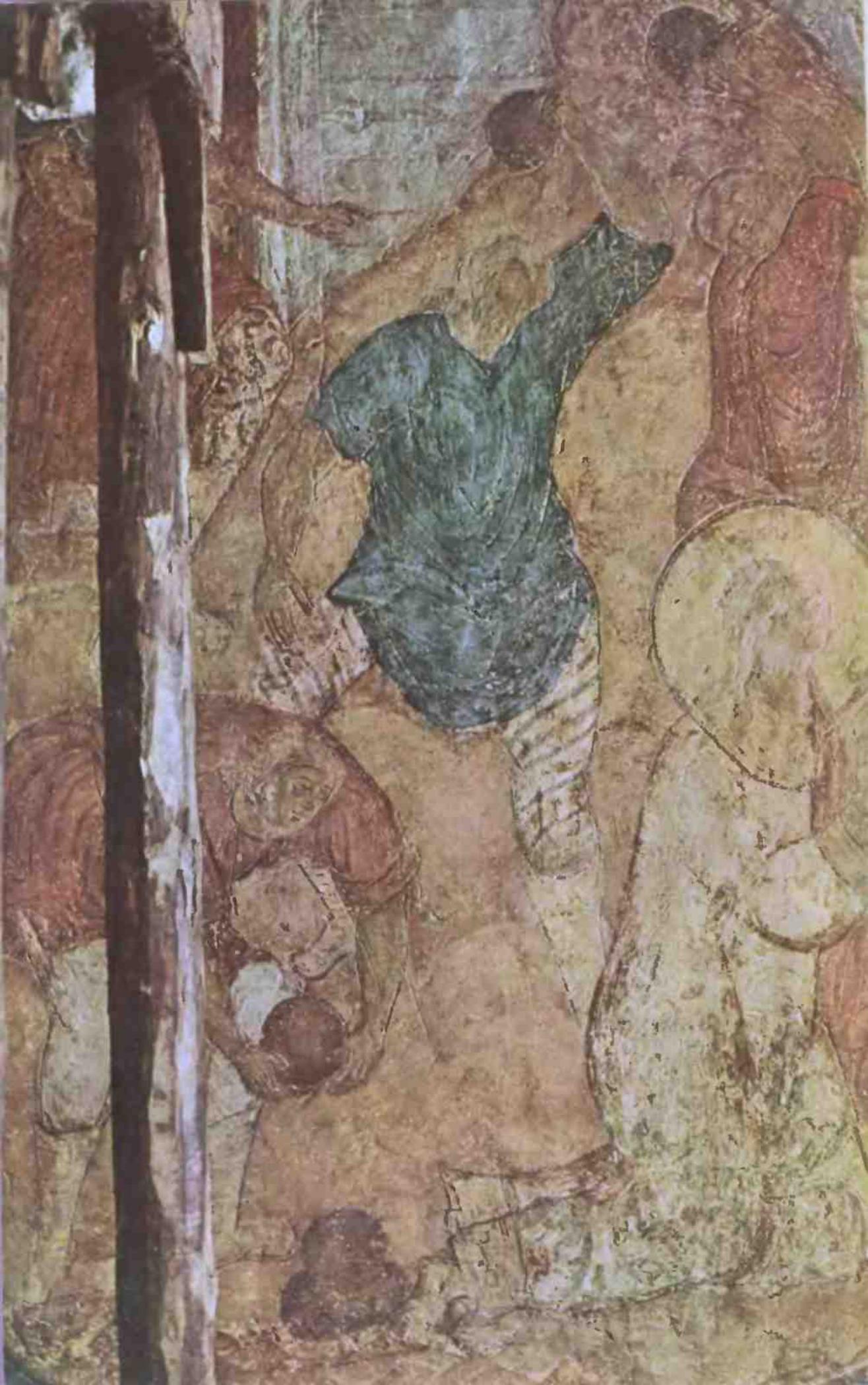
50. «Изгнание Адама и Евы из рая». Фреска паперти ц. Воскресения на Дебре. 1652 год
К сожалению, красочный слой этой фрески, как выяснилось после раскрытия ее из-под слоев поздних записей, почти утрачен. Сохранился по существу лишь один рисунок, нарисованный твердой и уверенной рукой Василия Ильина Запорожского.

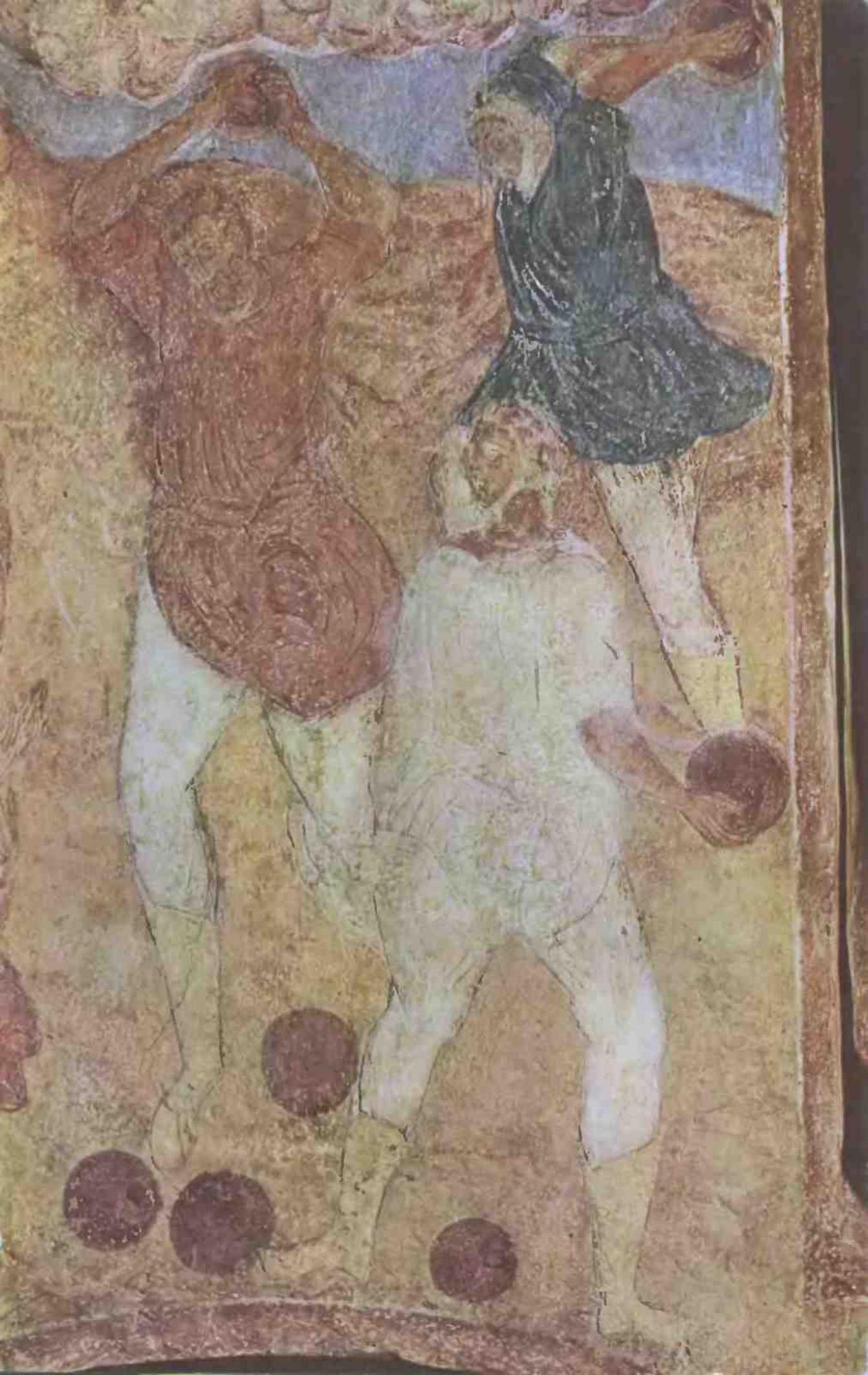
51. «Низвержение дракона и сатаны». Фреска паперти ц. Воскресения на Дебре. 1652 год
Этой большой композицией открывается цикл фресок на темы Апокалипсиса на стенах паперти. Войско ангелов, размахивающих острыми мечами, низвергает в бездну семиглавого дракона. Могучий ангел-исполнитель сковывает крылатого сатану. ▶

52. «Побиеие Стефана камнями». Фреска Трехсвятительского придела ц. Воскресения на Дебре. 80-е годы XVII века
Цикл фресок Трехсвятительского придела на темы мученичества апостолов характеризуется особой выразительностью силуэтов фигур, представленных в самых разнообразных позах и движениях, динамичностью строя композиций, густым сочным колоритом. ▶ ▶









нии службы, где устраивались сходки, а иногда даже совершались торговые сделки, где уличане собирались на престольные пиры-братчины, такие изображения (может быть, даже копии с икон из домашней модельной строителья) могли быть включены в состав росписи. Ведь цикл фресок галерей паперти в храмах XVII века не был так строго подчинен канонам, как росписи самого храма. На папертях, помимо обычных сцен истории сотворения мира и видений Иоанна Богослова, нередко помещались по желанию заказчиков иллюстрации различных притч, всевозможные аллегории, а также отдельные изображения Христа, Марии и святых в обычных иконографических переводах. Думается, что те знаки «благочестия», которыми отмечены на паперти Воскресенской церкви фресковые изображения Христа, Софии Премудрости и Богоматери Знамение, впервые были приданы им по воле заказчика росписи Кирилла Исакова и сохранялись в дальнейшем уже по традиции.

Полностью в церкви Воскресения на Дебре сохранилась живопись Трехсвятительского придела. Долгое время фрески придела находились под записями и только в последние годы они были раскрыты художниками-реставраторами Костромской научно-реставрационной мастерской.

Небольшое пространство интерьера Трехсвятительского придела изукрашено от сводов до самого пола. Два нижних яруса росписи южной стены посвящены житию Василия Великого. Верхние ярусы стенописи — иллюстрации на темы сказаний о мученичествах апостолов. Алтарь придела украшает многофигурная символическая композиция «Великий вход». Само название придела — «Трехсвятительский» указывает на то, что содержанием его росписи первоначально были жития Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста. Однако уже в восьмидесятые годы XVII века после перестройки придела состав фресок его интерьера был по каким-то причинам изменен, и вместо сцен из житий Григория Богослова и Иоанна Златоуста на стенах придела появились изображения страстей апостолов.

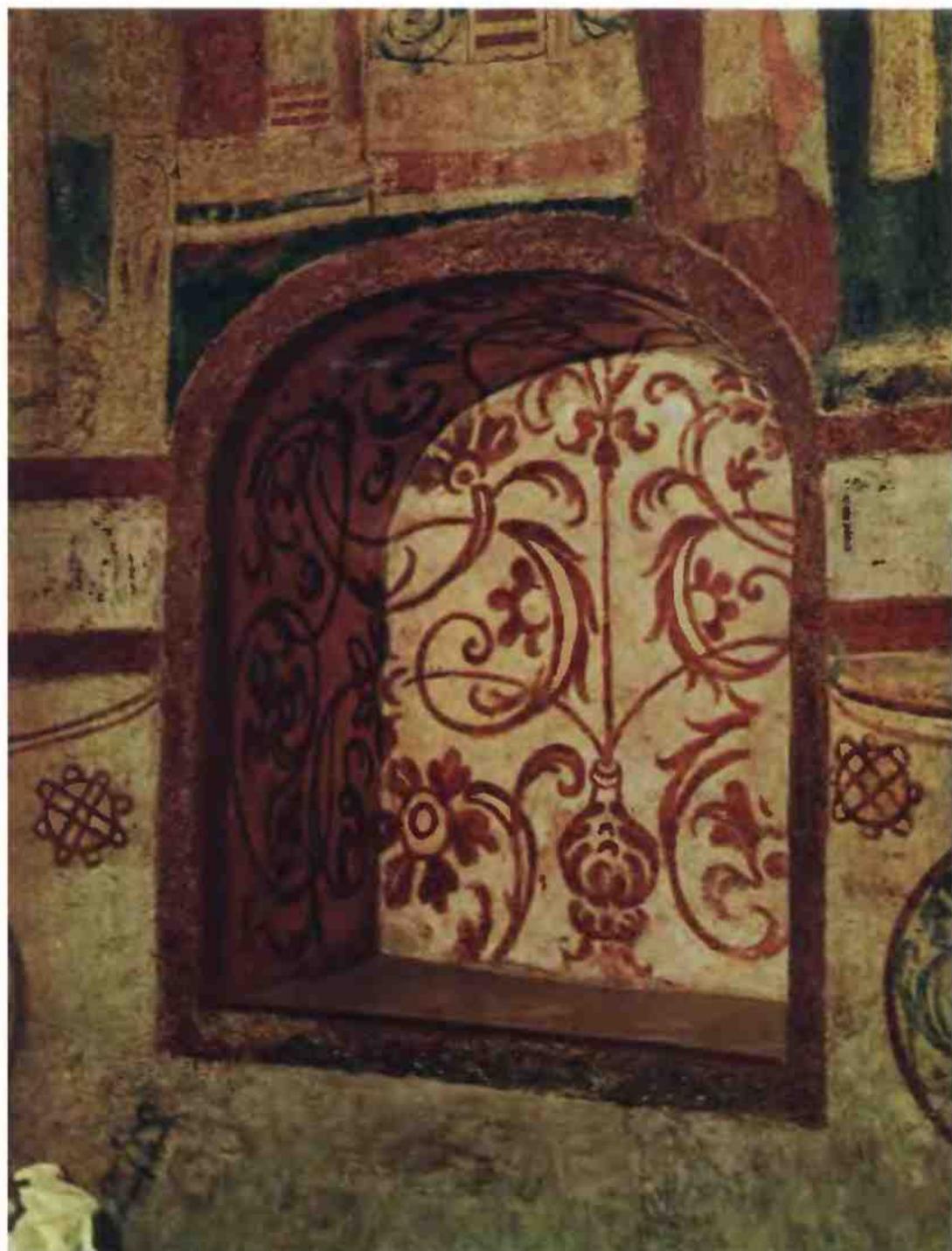
Цикл «Мученичества апостолов» по динамичности и великолепной компоновке, безусловно, один из лучших образцов монументальной живописи последней четверти XVII века. Такой цикл мог быть «назnamenovan» только художником очень большого дарования, и поэтому понятны попытки некоторых исследователей приписать исполнение фресок придела Трех святителей самому прославленному коллективу художников второй половины XVII века — дружине Гурия Никитина и Силы Савина, хотя никаких документальных данных об именах исполнителей росписей на тему мучениществ апостолов не найдено.

Любая сцена этого цикла — вполне завершенная самостоятельная композиция, характеризующаяся четкостью, ритмичностью и уравновешенностью. Несмотря на большое количество действующих лиц в каждой сцене, композиции легко обозримы; каждая фигура четко выделяется среди других. Позы и жесты персонажей взаимосвязаны, стройные фигуры красиво драпированы одеждами. В рисунке чувствуются свобода и динамика. В колорите преобладают резкие противопоставления цветов: красный всегда дается в контрасте с глубокими тонами синего или изумрудного, зеленого цвета, а этим цветам, в свою очередь, часто противопоставляются белые плоскости. Фоном композиций служат желтые или зеленоватые горки, на светлом пространстве которых эффектно выделяются силуэты фигур участников изображаемого события.

В составлении композиций Трехсвятительского придела, видимо, принимали участие несколько художников-знаменщиков. Самым талантливым из них «назnamenovan» сцены мучениществ апостолов Филиппа, Фомы, Иакова и Варфоломея. Поразительной силой воздействия на зрителя отличается сцена «Прободение копьем Фомы», где фигуры мучителей апостола рисованы с большой свободой. Их позы и движения выразительны, полны экспрессии.

В том, как передано движение персонажей, в постановке их фигур ощущается умение художника использовать реальные наблюдения. Разнообразны позы и движения персонажей и в сцене «Побисие Стефана камнями», уступающей, может быть, предшествующей в цельности и гармоничности. По слаженной компоновке и декоративности особенно красива сцена исцеления юноши Евтиха апостолом Павлом, которая находится в откосе окна придела Трех святителей.

Масштабы изображений фигур в стенописи Трехсвятительского придела различны. Самые крупные по размеру композиции и фигуры находятся на сводах придела. Меньше размеры фигур в сценах мученичества апостолов. И совсем небольшие размеры имеют



53. Роспись ниши алтаря Трехсвятительского придела ц. Воскресения на Лебне, 80-е годы XVII века
Не занятые сюжетными композициями участки стен интерьеров церквей художники XVII века щедро украшали разнообразными орнаментами. Узоры наносились на сырую штукатурку без предварительного рисунка с удивительной точностью распределения линий на любых плоскостях стены.



54. «Спас Вседержитель». Фреска паперти ц. Воскресения на Дёбре, 1652 год
Изображение Спаса помещается в углубленной нише на западной галерее паперти Воскресенской церкви по правую сторону от входа в храм. С давних времен это изображение считается «поклонным». Лицо Христа прописано в XVIII веке.

фигурки людей в нижних ярусах южной стены, где изображены сцены жития Василия Великого. Благодаря такому увеличению изображений от нижних ярусов к верхним все композиции росписи были одинаково хорошо видны снизу.

Особое место среди росписей Трехсвятительского придела занимают композиции на сюжеты жития Василия Великого. Колорит этого цикла росписей отличается от колорита цикла мученичества апостолов меньшей яркостью и строится в основном на сочетаниях зеленовато-охряных красок. С. С. Чураков предполагал, что сцены жития Василия Великого относятся еще к числу работ дружины знаменщика Василия Ильина Запокровского. Вероятнее, очевидно, предполагать, что житие Василия Великого было также написано в восьмидесятые годы XVII века, но при этом были частично использованы старые прописи, а удивительная гармоничность нежных сочетаний красок на фресках Василия Ильина вдохновила художников последней четверти XVII века на то, чтобы использовать в колористическом решении нижних ярусов те сочетания красок, которыми с таким совершенством владел их славный предшественник.

Орнаментальной росписью украшены нижний откос окна, арка двери, соединяющей придел с основным помещением церкви, и небольшая ниша в алтаре придела. Орнаменты в XVII веке писали специальные мастера — «травщики». Их так называли потому, что основным мотивом орнаментальных росписей были цветы — «травы». Мастера-травщики, работавшие в Трехсвятительском приделе, были виртуозами своего дела: они покрывали стены храма сложными узорами, не прибегая к помощи предварительного рисунка, каким обычно пользовались мастера, писавшие композиции, умело увязывали свою роспись с плоскостью стены. Особой свободой и мастерством рисунка отмечена роспись ниши в алтаре Трехсвятительского придела, где мастер-травщик несколькими уверенными линиями, сделанными широкой кистью, нарисовал стилизованное изображение вычурной вазы с букетом пышных вьющихся трав и цветов.

Сейчас мы видим росписи Трехсвятительского придела сильно потертыми, лишенными завершающих слоев живописи. Но и в таком состоянии они восхищают динамичностью композиций, великолепным мастерством рисунка, яркой красочностью.

Вторым большим циклом храмовых стенописей XVII века в Костроме после росписей церкви Воскресения на Дебре были фрески собора Богоявленского монастыря. Храм был украшен в 1672—1673 годах на средства бояр Салтыковых. В шестидесятые годы XIX века росписи были «подновлены» мастерами палехского подрядчика — иконописца Сафонова, заслужившего недобрую славу. Под руководством этого «реставратора», как известно, были переписаны многие древние фрески в старинных городах России. Нередко «реставраторы» бригады Сафонова счищали старую роспись и взамен ее делали, как они говорили, «по старым образцам» новую. Фрескам собора Богоявленского монастыря повезло, они не были счищены сафоновцами, а только прописаны толстым слоем новых красок. Реставрация их еще не начиналась, но даже в искаженном виде эти росписи являются интересным памятником живописи последнего столетия русского средневековья. Академик И. Э. Грабарь называл фрески собора Богоявленского монастыря одним из наиболее впечатляющих созданий XVII века.

В настоящее время специалисты Костромской научно-реставрационной мастерской раскрывают еще один большой ансамбль стенописей XVII века — в Троицком соборе Ипатьевского монастыря. Часть реставрационных работ уже завершена. Это позволяет дать воспроизведения некоторых фресок Троицкого собора, а также сравнительно подробное описание всего цикла и его характеристику как произведения искусства последней четверти XVII века.

Фрески собора Ипатьевского монастыря были написаны в течение трех летних месяцев 1685 года восемнадцатью костромскими изографами дружины Гурия Никитина и Силы Савина. Имена художников перечислены в специальном клейме нижнего (орнаментального) яруса на северной стене. Вот эти имена: Гурий Никитин, Сила Савин, Василий Волков, Василий Козмин, Артемий Тимофеев, Петр Аверкиев, Григорий Григорьев, Марко Назарьев, Василий Миронов, Фома Ермилов, Филипп Андреев, Ерем Карпов, Макарий Иванов, Василий Васильев, Лука Марков, Гавриил Семенов, Василий Никитин, Федор Логинов. На северной же стене крупной красивой вязью написано, что писались фрески «при архимандрите Пахомии с братьею» и что иконописцы посвящают «всем изографное воображение в духовное наслаждение во вечные века».

Грандиозный цикл насчитывает восемьдесят одну композицию. Живописью украшены не только северная, западная и южная стены, но и столбы и своды храма, барабаны и



55. «Ангель». Деталь композиции «Троица». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год. (С копии работы художников-реставраторов Г. Губочкина, Е. Ильвеса, С. Малифеева.)

56. «Торговцы». Деталь композиции «Изгнание торгующих из храма». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год

В искусстве мастеров второй половины XVII века религиозные мифы зачастую превращались в занимательное новеллистическое повествование со всевозможными жанровыми, бытовыми сценами.

своды глав. Фрески сплошным ковром покрывают также стены и своды алтарей. Когдаходишь в Троицкий собор и видишь такое колоссальное количество разнообразнейших композиций с массой персонажей, невольно начинаешь сомневаться в том, что подобное могло быть создано руками всего лишь восемнадцати человек и в такой малый срок. Но такой объем работы для художников XVII века был привычным; правильная, рациональная организация труда каждого члена артели помогала мастерам выполнять гигантские циклы росписей за очень короткие сроки. Писать фрески можно было только в теплые месяцы, летом; ведь большинство соборов и церквей того времени были холодными, неотапливаемыми. Обычно начинали работу в конце мая — начале июня и стремились закончить ее к середине сентября, пока не наступили холода. Мастера строго соблюдали сроки работы, зная, что роспись в холодные дни и в сырую погоду получается менее стойкой, быстро теряет интенсивность звучания красок.



Работа велась в определенной последовательности. Начинали стенопись со сводов и кончали нижними ярусами. Первыми приступали к работе левкасчики; они покрывали стены здания специальным грунтом — известью, выдержанной в течение нескольких лет. По сырому левкасу лучшие мастера дружины — знаменщики (так их называли от слова «знаменить» — рисовать) делали кистью рисунок всех главных композиций будущей росписи храма. Затем этот первоначальный рисунок нарезался («графился») ножом для того, чтобы его контуры сохранились на всех последующих стадиях работы. Знаменщики же по сырой извести, по заранее проложенному подкладочному серому тону, так называемой «рефти», красками, растертыми на воде, наносили основные цвета росписи.

Готовили краски специальные мастера — краскотерщики. Они знали хорошие рецепты приготовления красок, чувствовали, какой густоты должен быть тот или иной колер, сколько красок нужно для исполнения всей росписи. Среди терщиков красок в XVII веке особым уважением пользовались мастера древнего воложского города Галича, многие из которых постоянно работали в царской Оружейной палате. Особенно славилась терщики — галичане Максим Васильев, Дмитрий Иванов, Дмитрий Марков, Иван Калинин. В артели Гурия Никитина и Силы Савина, видимо, одним из главных терщиков был Гавриил Семенов. Галичане Гавриил и Даниил Семеновы упоминаются в числе лучших терщиков красок для фресок соборов Московского Кремля. Гавриил Семенов принимал участие и в росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

По завершении этих подготовительных работ начинался сам процесс росписи. Специальные мастера — их называли «долочниками» — писали фигуры людей, одежды, архитектурные фоны, горки, позы. После них мастера «личного» письма начинали писать руки и лица персонажей. Завершали работу «травщики», которые изображали цветы и травы на горках, разрисовывали орнаментом костюмы и архитектурные фоны, писали чисто орнаментальные композиции в откосах окон и нижних ярусах росписи.

Фресковый цикл интерьера Троицкого собора Ипатьевского монастыря состоит из пяти ярусов. Начинается каждый ярус на южной стене и оканчивается на северной. Самый верхний пояс посвящен легенде о явлении ангелов Аврааму и Лоту. В двух следующих ярусах изображена евангельская история Христа, а в нижнем поясе, располагающемся над орнаментальной панелью, — деяния апостолов и аллегории на темы Песни Песней.

Все события, о которых повествуется в восьмидесяти одной композиции, развертываются на фоне сказочных палат и дворцов, цветущих лугов, раскидистых рощ, поросших цветами и травами гор. Люди, изображенные на фресках, красивы и изящны. Они одеты в роскошные, богато украшенные орнаментом костюмы. Люди заняты массой всевозможных дел: они крестят детей, пекут хлебы, читают книги, слушают проповедников, переплывают моря, спасаются от преследований, пожаров, возводят города, пируют и веселятся. Канонические композиции превратились на стенах Троицкого собора в увлекательные сказочные картины.

Особенно подробно иллюстрирована история явления трех ангелов (Троицы) Аврааму и Сарре. (Именно Троице был посвящен собор Ипатьевского монастыря.) Иллюстрацией этой легенды открывается цикл стенописей интерьера. Начинается рассказ с момента явления трех прекрасных ангелов Аврааму. Хозяин встречает их и ведет в дом, где уже готовятся к встрече удивительных гостей. Жена Авраама Сарра месит тесто для хлебов, слуга режет тучного телца. Обычно изображенные эти сцены были лишь составной частью главной композиции — тралезы трех ангелов. На стенах же Троицкого собора сцены с изображением Сарры, пекущей хлебы, и слуги, режущего теленка, выделяются в самостоя-

57. «Богоматерь» (из композиции «Благовещение»). Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря, 1685 год. (С копии работы художников-реставраторов Г. Губочкина, Е. Ильвеса, С. Малафеева.) Каждая сцена из цикла росписей Троицкого собора — необыкновенно красочное зрелище. В колорите росписей преобладают яркие звучные краски: синие, желтые, зеленые, ярко-красные, темно-коричневые, розовые, голубые. Действие большинства сцен развертывается на фоне причудливых строений, все детали и формы которых художники артели Гурия Никитина и Силы Савина украсили разнообразным «узорчьем», столь ценным для XVII века. Но фигуры не теряются среди этих причудливых линий узоров и сохраняют по традиции, характерной для средневекового русского искусства живописи, четкость силуэтов, грацию жестов, изящество пропорций.





тельные, а красивая композиция тралезы ангелов повторяется дважды с небольшой разницей в компоновке фигур ангелов, сидящих за столом, обильно уставленным всевозможными яствами. С наименьшими подробностями иллюстрирована история явления ангелов Лоту. В истории Лота особое внимание уделено эпизодам гибели города Содома и превращения непослушной Лотовой жены в соляной столп.

Разнообразием сюжетов выделяется в стенописях Троицкого собора евангельский цикл истории Христа. Композиции на темы из жизни Христа занимают не только два яруса стенописи, но и откосы окон. Это самый большой по количеству сцен цикл Троицкого собора, объединяющий более сорока отдельных композиций. Среди них поразительной красотой колорита отличается сцена «Брак в Кане Галилейской», похожая на изображение пира в доме богатого боярина XVII века. Выразительна сцена «Изгнание торговцев из храма». Мастерам удалось нарисовать подлинную картину суматохи, передать страх, охвативший людей, преступивших законы благочестия и за это жестоко побиваемых гневным исполином Христом. Очень реалистично изображены торговцы; они скатываются с высоких ступеней храмовой лестницы, пытаются собрать рассыпанные товары, изловить и посадить в корзины и клетки испуганных птиц и животных.

Одна из лучших сцен евангельского цикла — «Проповедь на водах», находящаяся в откосе среднего окна западной стены. Эта композиция отличается особой слитностью группировок, густотой и сочностью цвета.

Подробно иллюстрирована евангельская легенда о мученичествах Христа. Этой теме посвящен весь второй ярус стенописи северной стены. Открывается он изображением Пилата, умывающего руки в знак отречения от дальнейшего участия в решении судьбы Христа. Изнемогающий, истерзанный Христос в терновом венце скорбно несет громадный крест, людская толпа бросает в Христа камни, грозит ему палками. Далее следуют изображения Распятия, Снятия со креста и Положения во гроб.

Нижний ярус росписи посвящен деяниям учеников и проповедников учения Христа — апостолов. Он начинается изображением Богоматери и группы апостолов, творящих молитву. В следующих сценах показано, как апостолы идут проповедовать народам учение Христа, крестят людей, исцеляют больных, подвергаются преследованиям и гонениям. Особенностью цикла о деяниях апостолов является многофигурность композиций и разнообразие персонажей в каждой сцене. Ясно видно стремление художников передать душевное состояние изображаемых. Глубокой скорбью охвачена толпа горожан, ждущая исцеления прекрасного юноши Евтиха, выпавшего из окна и разбившегося насмерть. Мягкостью и лиричностью отмечены аллегорические изображения на тему Песни Песней.

Разнообразными характеристиками наделены также святые, написанные на столбах храма. Глубоко психологичен каждый образ. Мягкостью и задушевностью веет от лица и

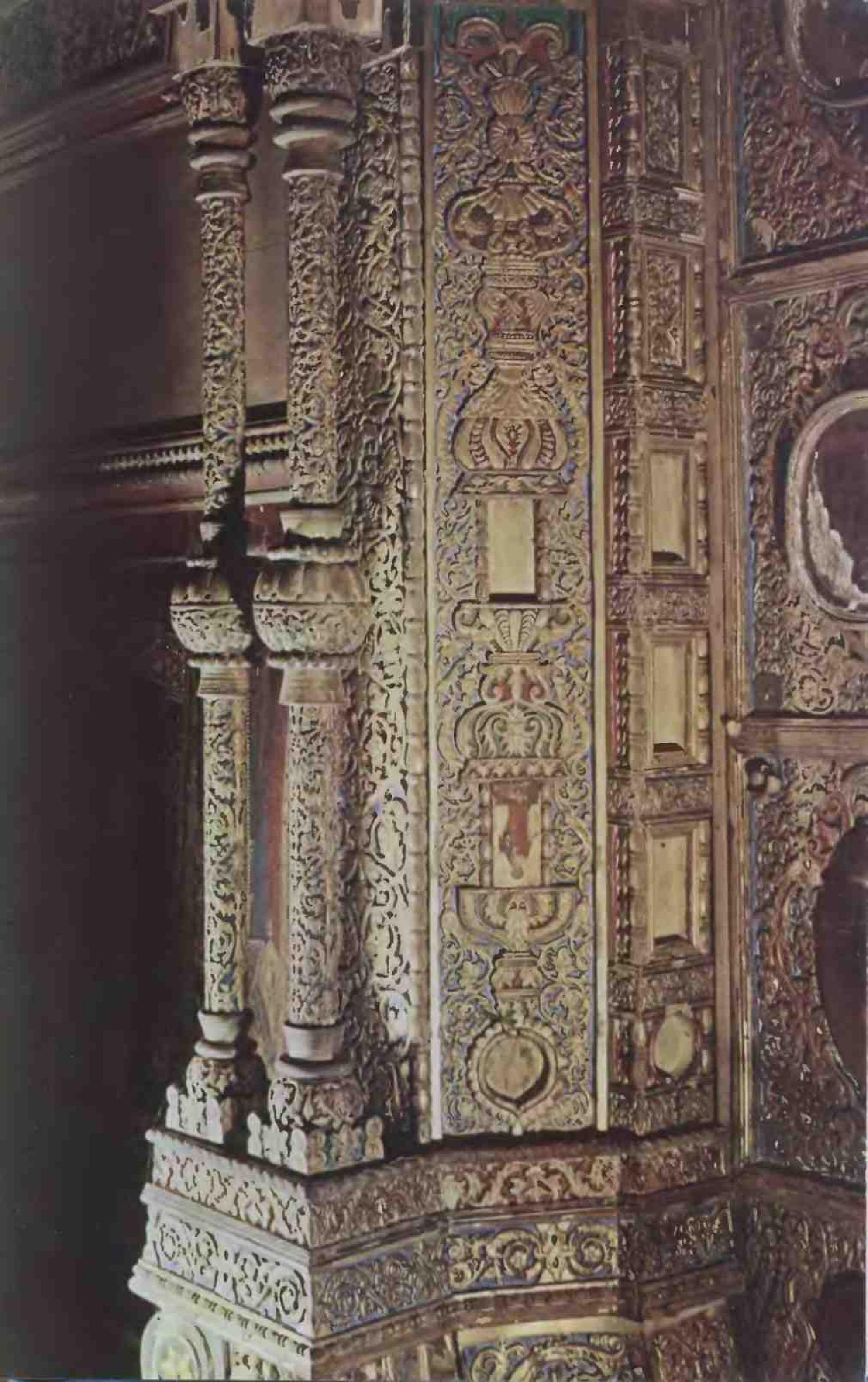
58. «Апостол Павел воскрешает Евтиха». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
На фресках XVII века главные участники события нередко теряются на фоне толпы второстепенных персонажей, каждая композиция росписи превращается в многолюдную шумную сцену.



59. «Андрей Стратилат». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
Согласно канонам расположения сюжетов росписи, мастера артели Гурия Никитина и Силы Савина украсили столбы храма фигурами могучих воинов, одетых в парадные доспехи.

60. «Иисус Навин». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
Воины на фресках Троицкого собора наряжены в римские доспехи, тщательно разрисованные руками художников-травицников изощренными узорами цветов.





статной фигуры пожилого воителя Андрея, силой и душевной твердостью покоряет образ Иисуса Навина.

На одном из столбов помещены изображения царей дома Романовых: основателя династии — Михаила Федоровича и его сына — Алексея Михайловича, отца Петра Первого. Головы царей, как у причисленных к лику святых, окружены золотыми нимбами. По сравнению со стройными и могучими святыми, Михаил Федорович и Алексей Михайлович выглядят «царственно» тучными. Они облачены в роскошные парчовые одежды; подробно воспроизведены все детали царского костюма и атрибуты власти. На головах царей короны, в руках скипетры и державы. Изображения Михаила Федоровича и Алексея Михайловича по ярко выраженной индивидуальности образов могут расцениваться по существу как произведения портретного жанра. Появление этих портретов на стенах Троицкого собора вполне объяснимо и закономерно. В Ипатьевском монастыре Михаил Романов венчался на царство, а Алексей Романов предоставил монастырю на строительство Троицкого собора 1652 года крупную сумму денег из своей казны и сделал ряд ценных подарков монастырской ризнице. Уже во времена царствования Михаила Романова в Оружейной палате работали иностранные мастера, писавшие портреты царя, членов его семьи, высшего духовенства и боярства. Портретное искусство или «парсунное письмо», как называли этот жанр живописи на Руси XVII века, получает еще большее распространение при дворе Алексея Михайловича. Гурий Никитин и Сила Савин, которых постоянно приглашали для исполнения работ в Оружейной палате, безусловно, были хорошо знакомы с искусством иностранных мастеров портрета. Очевидно, это и подсказало им мысль придать фресковым изображениям царей из дома Романовых черты портретного сходства, приблизить эти изображения к типажам «парсунного письма».

В росписи алтарей Троицкого собора преобладают сложные аллегорические композиции на темы богослужебных песнопений, а также отдельные изображения «святых подвижников церкви» — мучеников, патриархов и т. д.

Объем работ по росписи собора был настолько велик, что в лето 1685 года мастера не успели полностью расписать стены и своды галерей паперти храма. Здесь было написано лишь несколько отдельных композиций, лучшими из которых являются две грандиозные фрески по сторонам западного портала. На одной из них изображен Страшный суд, на другой — Видение лестницы Иоанну. Обе композиции, а также исполинские фигуры ангелов по обеим сторонам западного портала были последними фресками 1685 года, выполнявшимися уже по завершении стенописи интерьера и алтарей; дальнейшая роспись паперти была прервана наступлением осенней поры. Завершена роспись паперти Троицкого собора была только спустя два с лишним столетия, в 1912—1913 годах, художниками-реставраторами под руководством видного архитектора Д. В. Милеева. За основу композиций новых фресок галерей были взяты росписи паперти ярославской церкви Ильи Пророка.

Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря — одна из последних работ знаменитой дружины Гурия Никитина и Силы Савина, своеобразный итог творчества этого замечательного коллектива художников-монументалистов. По сравнению, например, с предыдущей работой, исполненной артелью Гурия Никитина и Силы Савина —

61. Иконостас Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дёбре. Деталь портала царских врат. XVII век

Тонкая ажурная золоченая резьба иконостаса Трехсвятительского придела воспринимается как изделие ювелирного искусства. Она эффектно выделяется на разноцветных плоскостях фонов, иллюминированных красным, голубым, зеленым цветами. Пустующие сейчас клейма были в свое время заполнены живописными вставками с миниатюрными изображениями святых, а вместо овальных медальонов XIX века на царских дверях существовали резные кюветы в виде трехглавых церквей, в центре которых помещались живописные изображения евангелистов.



62. Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Праздничный ряд. Деталь, 1756—1758 годы

фресками церкви Ильи Пророка в Ярославле, композиции Троицкого собора Ипатьевского монастыря отличаются меньшей перегруженностью, большей согласованностью колорита, монументальностью. Вместе с тем в росписях Троицкого собора сохранена та удивительная сказочность и фееричность, которая всегда присутствует в лучших произведениях Гурия Никитина и Силы Савина. И. Э. Грабарь считал роспись Троицкого собора одним из лучших циклов фресковой живописи за всю историю развития русского средневекового искусства и, бесспорно, одной из вершин живописи XVII века. Он сравнивал сочный, густой и цветистый колорит стенописи Троицкого собора с колоритом произведений знаменитых мастеров венецианской школы XVII века.

Декоративная резьба, деревянная скульптура и мелкая пластика. Важным элементом убранства интерьеров костромских храмов были резные иконостасы. Очевидно, с середины XVII века костромские мастера-древodelы, известные ранее как умелые строители зданий хором и церквей, стали заниматься и резьбой по дереву. С этого времени пошла на Руси слава о добрых мастерах — резчиках по дереву из костромского посада Большие Соли. Слава их достигла вершины уже в XVIII веке, когда большесольских резчиков стали приглашать на работу в Петербург и Москву.

Среди резных иконостасов Костромы самым старым исследователи древнерусской культуры признают иконостас Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре — замечательный памятник декоративно-прикладного искусства XVII века. По конструкции он восходит к типу древних тябловых иконостасов, но в отличие от них имеет роскошную

«перспективную» арку над царскими вратами, столбики-колонки и другие объемные детали, богато украшен мелким растительным узором. Любопытной деталью убранства иконостаса являются кронштейны в виде рук, поддерживающие богато орнаментированные тябла горизонтальных членений. Резьба покрыта позолотой и серебрением, а яркая цветная раскраска фонов резьбы синим, красным, зеленым цветом придает всему иконостасу вид сказочного архитектурного сооружения. Резные царские врата иконостаса декорированы миниатюрными живописными вставками с изображениями свангелистов, Благовещения и Евхаристии. Эти миниатюры помещались в резных киотах, имеющих вид трехглавых церквей.

Резьбой по дереву украшали не только иконостасы, но и клиросы, аналои, различную церковную утварь. Прекрасной сочной резьбой украшен, например, складной легкий аналой XVII века, переданный в Костромской музей из церкви Воскресения на Дебре.

Самыми заметными произведениями декоративно-прикладного искусства после иконостасов в интерьерах храмов были резные царские и патриаршие места. К числу великолепных произведений декоративной резьбы XVII века относится царское моленное место Троицкого собора Ипатьевского монастыря. В настоящее время этот замечательный памятник русского прикладного искусства хранится в собрании филиала Государственного Исторического музея в подмосковном селе Коломенское. Царское место Троицкого собора, по преданию, было подарено в Ипатьевский монастырь царем Михаилом Романовым в память его пребывания в Костроме. По конструкции оно мало чем отличается от подобных сооружений, сохранившихся до сих пор в церквях соседнего Ярославля (например, в церкви Ильи Пророка). Интересно же оно своей великолепной ажурной резьбой, в рисунке которой хитро сплелись в замысловатые арабески изображения трав и цветов с эмблемами двуглавого царского орла и с фигурами сказочных птиц и зверей.

В 1756—1758 годах резчиками костромского посада Большие Соли Петром Золотаревым и Макаром Быковым был сооружен грандиозный пятиярусный иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Верх иконостаса сделан петербургскими резчиками и прислан в дар монастырю императрицей Елизаветой Петровной. Пять ярусов иконостаса Троицкого собора большесольские мастера украсили девяносто двумя колоннами сквозной резьбы и причудливыми резными деревянными валютами. Все детали иконостаса вырезаны из липы и вызолочены тончайшими листами сусального золота. Каждая колонка сделана из целого куска дерева. Особенно затейлива резьба царских врат иконостаса.

63. «Параскева Пятница». Начало XV века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Изображение Параскевы до недавнего времени было закрыто слоями поздних записей. Еще в начале XX века скульптура находилась в Пятницкой церкви г. Галича и покоилась под тканями парчовых и шитых жемчужном одежд. Реставрирована скульптура в 1963—1964 годах. Первоначально в правой руке Параскевы был крест, а над ее головой находились миниатюрные фигурки архангелов Михаила и Гавриила, держащих корону. Нижняя часть доски, к которой прикреплена фигура Параскевы, восстановлена при реставрации. ▶

64. «Параскева Пятница». Деталь. Начало XV века. Дерево, темпера. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника ▶





65. «Богоматерь Умилише». XIV—XV века. Резьба по камню, скань. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
Икона передана из ризницы Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Нимбы Марии и младенца украшены орнаментом, складки одежд — насечкой, имитирующей нити тканей. Лики Богоматери и Христа, а также верхняя часть его одежд испорчены в результате частых протираций резьбы. Сканистая рамка оправы сделана в XV веке.



66. «Преображение». XV век. Резьба по камню, гравировка по металлу. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
В музей икона поступила из ризницы Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Резьба иконы выполнена очень искусно, прекрасно переданы движения фигур, представленных в сложных ракурсах. Позолоченная медная оправка иконы с несколько примитивной гравировкой исполнена в XVI веке.



В основе резного орнамента, украшающего иконостас, преобладают мотивы листьев аканта и свободно вьющейся виноградной лозы с массивными гроздьями. Акантом украшены царские двери, карнизы и консоли колонн. Колонки иконостаса сделаны в виде виноградных лоз, их рисунок отличается особой свободой и разнообразием. Резные золоченые детали иконостаса выделяются на ярком оранжевом фоне основной конструкции этого грандиозного сооружения и служат эффектным обрамлением для ярких красочных композиций больших икон XVII—XVIII веков.

Вычурная декоративная резьба иконостаса хорошо сочетается с пестрой гаммой стенных росписей собора.

67. «Троица». Начало XVI века. Резьба по дереву, скань, драгоценные камни, стекло. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

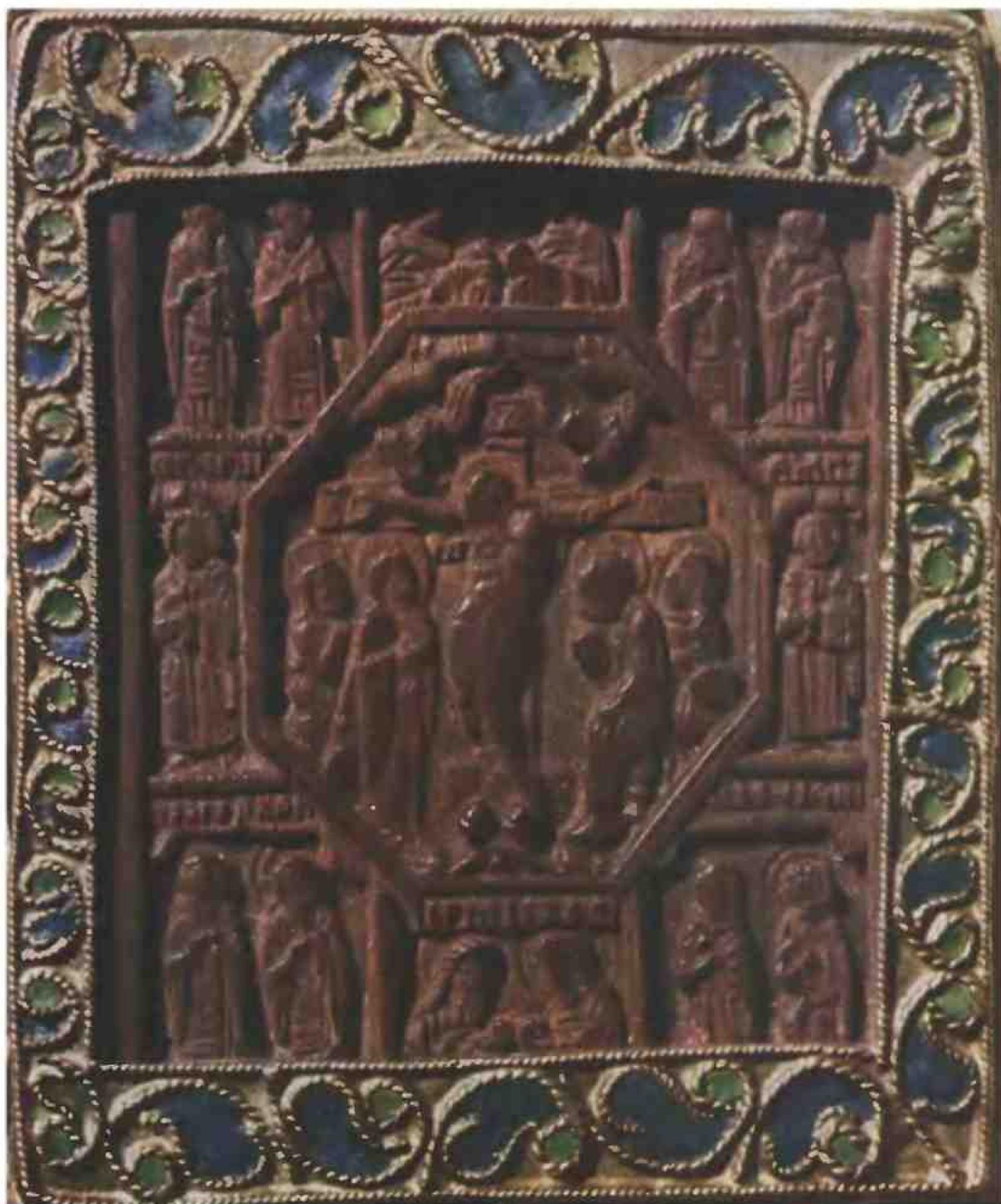
Икона поступила из ризницы Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Между ангелами видны головы столиц позади Авраама и Сарры; над левым ангелом поднимаются палаты, над средним — мамврийский дуб, над правым — горки. У стола, за которым сидят ангелы, помещено изображение тельца. У крестчатого среднего ангела надпись «Иисус Христос». Оправа, сделанная одновременно с иконой, украшена тонкой сканью спиралевидного рисунка, вставками цветного стекла и драгоценными камнями. В оглави иконы вырезано изображение херувима.



Наряду с иконами в церквах Костромы почитались и резные изображения святых, чаще всего — Николая Чудотворца и Параскевы Пятницы. Одним из лучших скульптурных образов Параскевы давно признана скульптура XV века из Заволжского города Галича. По преданию, скульптура Параскевы Пятницы была подарена в одноименную церковь Рыбной слободы города Галича князем Дмитрием Шемякой, сыном князя Юрия

68. «Богоматерь Знамение». XVI век. Резьба по кости. Скаль, эмаль. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
Икона укреплена в раме-киоте иконы «Богоматерь Умиление» XVII века. Вокруг изображения Богоматери Знамение помещены символы евангелистов Матфея, Марка, Иоанна, Луки — ангел, орел, лев, бык. Рамка иконы украшена скальем и эмалью.





69. «Распятие». XVI век. Резьба по дереву, скань, эмаль. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Икона поступила из ризницы Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Резьба сильно потерта, в результате чего рельеф дошел до наших дней сглаженным, лишенным разделок, со стертыми надписями. Икона воспроизводится в сильном увеличении.

Звенигородского — одного из покровителей и почитателей Андрея Рублева. Это самое древнее из сохранившихся изображений Параскевы Пятницы в искусстве пластики Древней Руси. Образ Параскевы в галичской скульптуре глубоко лиричен и вместе с тем наполнен большой внутренней силой, одухотворенностью. Это сближает его с образами людей на иконах работы мастеров круга Андрея Рублева. Особенно близка галичская Параскева женским образам на чудесной иконе «Жены мироносицы» (начало XV века) из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Сергиевского монастыря.

В XVII столетии в церквях городов и сел Костромского Заволжья стали обычными резные изображения не только Николы и Параскевы, но и местного святого Макария Унженского, евангелистов и апостолов, многофигурных сцен Тайной вечери (на створках царских врат иконостасов). Резные фигуры работы деревенских ваятелей костромского Заволжья XVII — начала XVIII века характеризуются архаичностью форм и потому нередко принимаются исследователями за произведения более древнего времени.

Участие костромских мастеров из посада Большие Соли и других селений области в работах по украшению дворцов Москвы и Петербурга значительно содействовало обучению их профессиональному владению законами пластического искусства. В XVIII веке искусство костромских резчиков полностью подчиняется влиянию стиля барокко.

Своеобразным и самым распространенным видом древнерусской пластики является миниатюрная скульптура из дерева, кости, камня. Такие произведения скульптуры в виде иконок, панагий, крестов были достоянием ограниченного круга людей и ценились очень высоко. После смерти владельца эти миниатюрные изделия обычно поступали в ризницы церквей и монастырей. Много прекрасных произведений мелкой пластики хранилось и в ризнице Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Среди них выделяются исполненные с большим мастерством резные нагрудные иконы с изображением Богоматери Умиления (XIV—XV века) и Троицы (XVI век). Композиция Троицы окаймлена рамкой тончайшей скани. Ювелирной тонкостью резьбы по дереву поражает и небольшая нагрудная иконка с Распятием работы резчика XVI века.

Художественные изделия из металла. В убранстве фасадов и интерьеров зданий Костромы широко применялись изделия из металла. Кровли церквей украшали ажурные подзоры из просечного железа, а главы — кованые кресты разнообразных форм. Сложными и прихотливыми узорами выглядели металлические части входных дверей: личины замков, дверные ручки и петли. Настоящими произведениями искусства были металлические кронштейны подсвечников, громадные люстры-паникадила, решетки клиросов.

Уникальным памятником искусства XVI века являются медные золоченые двери Троицкого собора Ипатьевского монастыря, пожертвованные Дмитрием Ивановичем Годуновым. Изготовлены эти двери в московских мастерских, очевидно, одновременно со знаменитыми медными дверями для царского Благовещенского собора по образцу медных врат XV века Успенского собора Московского Кремля. Первоначально двери, пожертвованные Д. И. Годуновым, украшали наружные фасады Троицкого собора, но после перестройки собора в XVII веке их поместили на галереях паперти. Медные двери западного, южного и северного порталов Троицкого собора состоят из ряда пластин с изображениями евангелистов, праздников, пророков, сцен на библейские сюжеты. Среди ветхозаветных пророков любопытны изображения греческих писателей и философов: Гомера, Еврипида, Платона, Менандра, а также сивилл и языческого бога Аполлона. Изысканностью графического рисунка и особой уравновешенностью построения каждой сцены отличаются южные и западные двери собора. Менее артистично выполнены пластины с изображениями евангелистов на северных дверях. Среди символических композиций южных врат выделяются мастерством исполнения сцены: «Ангел вкладывает уголь в уста пророка Исайи» и «Видение лестницы Иакову».

Рисунки Ипатьевских врат исполнены методом «огневого золочения» — своеобразным видом офорта, известным русским мастерам уже в глубокой древности. Методом «огневого золочения» исполнены рисунки на знаменитых медных вратах XIII века суздальского Рождественского собора; подобным способом украшали различные ювелирные изделия. Процесс нанесения золотого рисунка на медную пластину состоял из нескольких операций. Сначала медный лист покрывали специальным черным лаком, по которому мастер «знаменил» рисунок будущей композиции. Контуры тщательно выскабливали ножом, а пластину после этого нагревали на огне до почернения меди. После первого нагрева линии рисунка протравливали и промывали чистой водой, затем на очищенные от лака





70. Южные двери Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век. Медь, золото
 Медные с золотыми рисунками двери пожертвовал Троицкому собору Ипатьевского монастыря Дмитрий Иванович Годунов. В лучшем состоянии сохранности по сравнению с другими находятся южные двери, в клеймах которых представлены:

1. Благовещение (в двух разных переводах).
2. Прозвешивание жезла Ааронова.
3. Даниил-пророк.
4. Платон и Аполлон.
5. Архангел Михаил и Валаам.
6. Сивилла и Христос.
7. Сивилла.
8. Сивилла.

71. «Аарон». Деталь клейма южных врат Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век. Медь, золото



72. «Архангел Михаил и Валаам». Клеймо южных врат Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век. Медь, золото

73. «Платон и Аполлон». Клеймо южных врат Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век. Медь, золото
 Античный бог солнца Аполлон и древнегреческий философ Платон почитались в Древней Руси как пророки, предсказавшие, якобы, еще во времена глубокой древности приход Христа на землю; в XVI—XVII веках их изображения появлялись рядом с ветхозаветными пророками. На южных вратах Троицкого собора фигуры Платона и Аполлона соседствуют с изображениями ветхозаветных пророков Аарона и Даниила.



74. «Сивилла и Христос». Клеймо южных врат Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век. Медь, золото
 Уже в Риме существовали так называемые Сивиллины книги — сборники пророчеств, изречений. Эти книги содержали также описания обрядов, ритуалов. Русские люди почитали сивилл пророчицами. В XVI и XVII веках изображения сивилл помещали в церковных росписях наряду с ветхозаветными пророками и античными богами и учеными; в XVII веке при дворе московских царей была даже написана и роскошно иллюстрирована миниатюрами «Книга о сивиллах».





75. «Аполлон». Деталь клейма южных врат Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век. Медь, золото

Бог солнца Аполлон, предсказатель судеб, покровитель искусства и предводитель муз — в древнерусских памятниках изображался не в виде прекрасного юноши, облик которого знаком нам по античным статуям, а убежденным сединами старцем с большой окладистой бородой, одетым в широкие, ниспадающие многочисленными складками одежды.



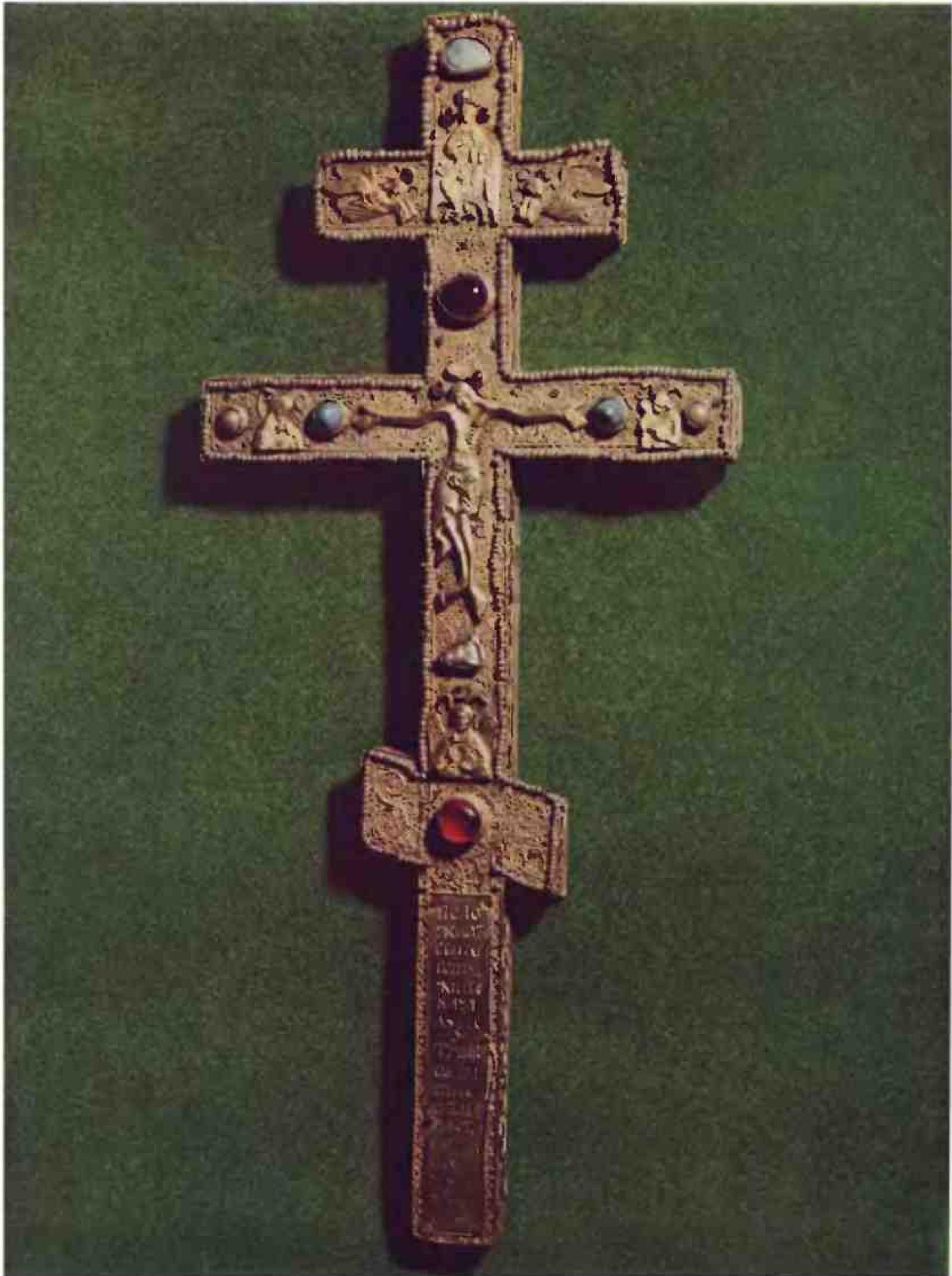
76. «Сивилль». Клеймо южных врат Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век. Медь, золото

На вратах собора Ипатьевской соителю сивилль представлены в царских коронах со свитками пророчеств в руках. Но в отличие от библейских пророков сивилль, как и древнегреческий бог Аполлон и ученый Платон, не имеют шмбгов, что должно было, по мнению людей XVI века, указывать на принадлежность этих прорицателей к более низкому рангу пророков по сравнению с истинными, названными в библейской истории.



77. Кадила из собора Богоявленского монастыря, 1641 год. Серебро. Собрание Государственной Оружейной Палаты

На гладкой нижней чаше кадила выгравирована надпись: «Лета 7149 (1641) генваря в 22 дал сие кадило на Кострому в дом чуднова Богоявления Г(оспод)а Б(ог)а Сп(а)са нашего околничей Михайло Михайлович Салтыков по отце своем по шюке скимнике Мисаиле и по прочих родителях своих при игумене Корнилие с братьею».



78. Напрестольный крест Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1562 год. Серебро, драгоценные камни. Собрание Государственной Оружейной Палаты
На рукояти креста выгравирована надпись: «Положил сей крест живоначальные Троицы в Ипатьев монастырь грешный игумен Вассиан».



79. Кадило из церкви Николая Ратного в Костроме, 1665 год. Серебро. Собрание Государственной Оружейной Палаты

По краям крышки и чаши кадила надпись: «Лета 7173 (1665) году построено сие кадило на Костроме в церкви Николая Чудотворца Ратного, а строил по вере и по родителям своим Никифор Матвеев сын Гожев, своим серебром и мастерством, а позолота Афанасия Семенова сына Самсонова».



80. Кадило из церкви Воскресения на Дobre, 1674 год. Серебро. Собрание Государственного Исторического музея

участки меди наносили золотую амальгаму. После этого пластина вторично подвергалась сильному нагреву, во время которого ртуть испарялась, а входящее в состав амальгамы сусальное золото накрепко соединялось с участками меди, не защищенными слоем черного лака. Заканчивали работу шлифовкой золотого рисунка. По чистоте линий рисунка, по изысканным пропорциям фигур персонажей и свободе компоновки каждой сцены Ипатьевские врата, бесспорно, превосходят одновременно с ними изготовленные врата Благовещенского собора Московского Кремля и являются по существу последним выдающимся памятником русского средневекового искусства, выполненным «огневым золочением».

Великолепные изделия из художественного металла: всевозможные потиры, кадила, напрестольные кресты, мошехранительницы находились в ризницах костромских храмов. Многие из этих предметов драгоценной церковной утвари изготавливали в самой Костроме местные мастера. Ювелиры или серебряники составляли видную часть городского населения Костромы и ее посадов. Замечательные произведения местных мастеров вывозились на продажу в другие города России. Крупнейшие вкладчики костромских монастырей — бояре из рода Годуновых и Салтыковых часто пользовались услугами костромских ювелиров, заказывали им много драгоценных предметов ритуального назначения, которые затем дарили в церкви и монастыри Костромы.

Одним из ранних образцов ювелирной работы костромских ремесленников считается напрестольный крест 1562 года, вложенный в ризницу Троицкого собора игуменом Ипатьевского монастыря Вассианом. Крест имеет изящную удлиненную форму, края его обнизаны жемчугом, а в само тулово креста вставлены крупные камни (бирюза, альмандин) и перламутровые плашки. Вся поверхность креста покрыта сканью в виде мелких спиралей различной величины, образующих как бы растительный узор. Скань служит великолепным фоном для литых фигур и красочных пятен камней.

Интересным примером работы костромских городских ювелиров служит серебряное кадило 1641 года — вклад боярина М. М. Салтыкова в соборную ризницу Богоявленского монастыря. Орнамент, украшающий тулово кадила, по рисунку близок резному орнаменту иконостаса Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре и резному травному орнаменту сени царского места Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

С XVII века костромские ювелиры начинают подписывать созданные ими произведения искусства. Одной из таких подписных работ является кадило из костромской церкви Николы Ратного, изготовленное в 1665 году мастерством Никофора Матвеева Гожева и вызолоченное Афанасием Семеновым сыном Самсоновым. Кадило работы Никофора Гожева по форме напоминает братину, но имеет крышку, наверху которой находится небольшая главка, увенчанная крестом с миниатюрной фигурой распятого Христа. Тулово кадила и его крышка украшены чеканными «ложками» (округлыми выпуклостями). Ложки обведены жгутом и покрыты (через одну) рельефным травным узором. Силуэт кадила отличается легкостью, а чеканка орнамента — свободой и изяществом рисунка. Интересным произведением ювелирного искусства Костромы является и хранящееся в Государственном Историческом музее кадило 1674 года из церкви Воскресения на Дебре. По совершенству формы и красоте узора оно не уступает кадилу работы Никофора Гожева.

Костромскими серебряниками было сделано много окладов для икон и евангелий местных церквей. К числу подобных работ относится чеканный серебряный оклад Евангелия 1677 года из церкви Козьмы и Демьяна в Кузнецях, изготовленный по заказу попа Луки. Оклад украшен тонким орнаментом трав и цветов, на фоне которого отчетливо выделяются выполненные в высоком рельефе чеканные фигуры.

Возможно, костромскими мастерами-серебряниками был в 1586 году исполнен и великолепный чеканный оклад на икону Дмитрия Солунского, вложенную в собор Ипатьевского монастыря Д. И. Годуновым. Помимо орнаментальной басмы оклад украшают шестнадцать чеканных по серебру клейм со сценами из жития святого. Чеканные изображения в клеймах отличаются выразительностью рисунка: мастер, исполнивший их, про-

81. «Дмитрий Солунский в шестнадцати клеймах жития». 1586 год. Дерево, темпера. Оклад серебряный. Собрание Государственного Исторического музея
Икона подарена Троицкому собору Ипатьевского монастыря в 1586 году Дмитрием Ивановичем Годуновым. Списана с «корсунской» иконы Дмитрия Солунского XII века, хранившейся в Успенском соборе Московского Кремля.



82. ST DEMETRIUS PREACHING CHRISTIANITY IN THESSALONICA. Border scene on the mounting of the St Demetrius of Thessalonica icon. 1586. Silver. The History Museum



The Kostroma silversmiths made many mountings for icons and covers for the gospels for local churches. Among the work of this kind is the 1677 chased silver cover for the gospels from the Church of SS Cosmus and Damyan in Kuznetsy commissioned by the priest Luke. The cover has a fine design of grass and flowers which beautifully enhances the high relief chased figures.

It is possible that Kostroma silversmiths also made the splendid 1586 chased mounting for the icon of St Demetrius of Thessalonica, the gift of D. I. Godunov to the Ipatievsky Monastery Cathedral. In addition to the *repoussé* design the mounting is decorated with sixteen chased silver plaques with scenes from the life of the saint. The chased representations on each plaque are expressively drawn; the artists have displayed a keen sense of the plasticity of the three-dimensional forms. Despite their smallness, the plaques can be considered true works of monumental art.

Book miniatures. Various monasteries and churches of the city of Kostroma were depositories of old manuscripts and books. Especially famous was the Trinity Cathedral Library at the Ipatievsky Monastery, which had a splendid collection of rare old books. The eminent Russian writer and historian N. M. Karamzin discovered there one of the oldest chronicles of Russian history, the so-called *Ipatievskaya Chronicle*, written around the end of the fourteenth or the beginning of the fifteenth century. But the illuminated manuscripts were justifiably the pride of the monastery. The best of them were considered to be the sixteenth-seventeenth century volumes presented to the Trinity Cathedral by the boyar family of the Godunovs.



83. «Нестор посещает Дмитрия в темнице». Клеймо оклада иконы «Дмитрий Солунский», 1586 год. Серебро. Собрание Государственного Исторического музея

Книги, изготовленные в мастерских Годуновых, отличаются роскошью оформления. Переплеты этих книг закрыты драгоценными чеканными и гравированными окладами. Написаны они на превосходной по качеству бумаге торжественным крупным уставом. Особенностью годуновских книг было большое количество миниатюр. Так, например, вложенная Д. И. Годуновым в Ипатьевский монастырь Псалтырь 1591 года украшена 576-ю миниатюрами, а в годуновском Евангелии 1605 года содержится свыше 90 миниатюр.

В Псалтыри 1591 года миниатюры занимают либо весь лист, либо большую часть листа. «Списателем» Псалтыри был некий Софроний, один из лучших каллиграфов московской придворной школы.

Мастерством исполнения миниатюр и заставок, четкостью крупного уставного письма отличается Евангелие 1605 года, хранящееся в собрании Костромского музея. Началу каждого евангельского повествования в этой громадной книге предшествует большая многофигурная композиция на отдельном листе. Следующая за ней страница текста имеет орнаментальную заставку и вычурную заглавную букву. На полях рукописи, написанной крупным уставом чернилами черного цвета, расположены небольшие миниатюры.

По-видимому, в украшении Евангелия 1605 года принимали участие несколько мастеров. Одной рукой исполнены все миниатюры на полях текста и на отдельных листах. Орнаментальные же заставки у начал текстов евангелий написаны, очевидно, двумя или тремя мастерами-златописцами. Лучшим из этих мастеров украшены начала евангелий от Марка и Иоанна, два других писали заставки и первые буквицы начал от Матфея и Луки. Миниатюры мастера, иллюстрировавшего тексты евангелий, неодинаковы по ка-

84. Оклад Евангелия из церкви Козьмы и Демьяна в Кузнецях в Костроме. 1677 год. Серебро. Собрание Государственного Исторического музея

Дата изготовления оклада устанавливается по записи на страницах книги: «Лета 7185 г. (1677) марта в 1 ден сия книга глаголемая святое евангелие города Костромы посаду церкви святых чудотворец бессеребренник Козмы и Домьяна, что в Кузнецях, а построена тоя же церкви при попе Луке Яковлеве подаянием прихожких и сторонных людей. А радел и убирал и строил сия книгу поп Лука для своего спасения».



честву исполнения. Этот художник превосходно компоновал и раскрашивал небольшие миниатюры на полях текста, но оказался слабее в составлении композиций для больших «входных» листов.

Миниатюры на полях текста, исполненные в технике, близкой гуаши, отличаются яркой раскраской. В колорите преобладают любимые годуновскими мастерами сочетания красного, желтого и зеленого цветов. Евангельские сюжеты художник трактует как сцены реальной жизни. Он насыщает их изображениями людей, одетых в светские русские костюмы XVI—XVII веков, придает кулисным построениям черты русской национальной архитектуры. Так, в сцене «Пир Ирода» головы придворных покрыты русскими шапками с околышами, а Саломея одета в русский сарафан-опашень. На ногах иудейских первосвященников вместо предписываемых каноном сандалий — русские сапоги с отворотами. Художник одевает в канонические иконописные одежды (хитон и гиматий) только самых главных персонажей евангельского повествования: Христа, Иоанна Предтечу, Илью, но учеников Христа — апостолов и даже небесных ангелов нередко облакает в русские одежды в виде длинных рубах с вышитыми поясами, рукавами и оплечьями.

Композиции большинства миниатюр на полях текста заключены в строгие, небольшого размера квадратные рамки. Нередко на полях одной страницы умещаются два-три таких квадрата. Реже встречаются изображения, не имеющие замкнутого рамочного обрамления,



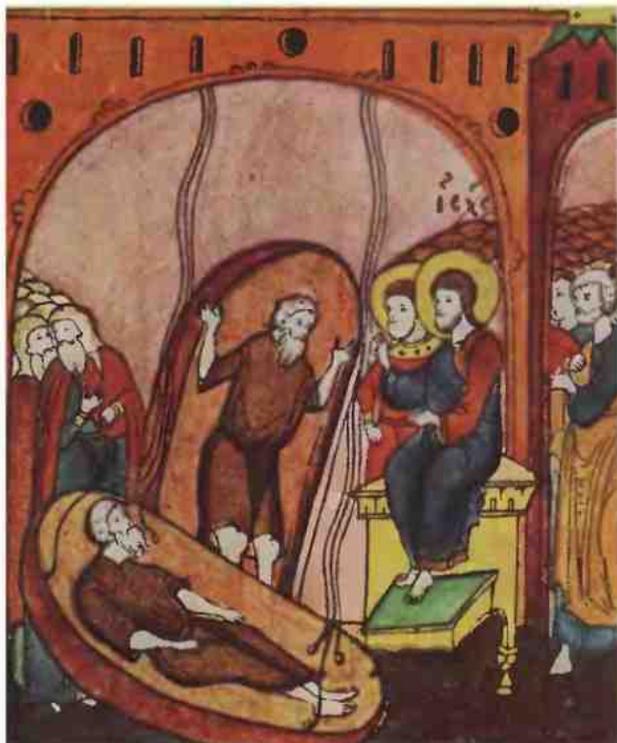
85. «Дьявол искушает Христа». Миниатюра Евангелия 1605 года. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

фоном для таких миниатюр служит белая поверхность листа. В обрамленных же миниатюрах мастер обязательно подкрашивает фон желтой охрой, имитируя цвет золотого фона икон. Желтой охрой раскрашены и нимбы святых. Листовое золото, столь обычное в древнерусской миниатюре, в Евангелии 1605 года использовано только в орнаментальных заставках, украшающих начала евангелий.

Техника письма годуновских миниатюристов довольно проста. Сначала художник рисует черными чернилами контурное изображение всей композиции, а затем раскрашивает рисунок жидким слоем красок, не затрагивая линий первоначального рисунка. Лица и руки персонажей, а также изображения обнаженных людей он обычно оставляет нераскрашенными. Горки в миниатюрах рисованы по-иконописному: сплошь покрыты одним цветом, затем ударами белил нанесены лещадки.

В XVII столетии костромских мастеров нередко вызывали для исполнения книжных миниатюр в Москву к царскому и патриаршему дворам. Из среды костромичей вышел прославленный миниатюрист XVII века Сергей Рожков. Под руководством этого худож-

86. «Исцеление расслабленного». Миниатюра Евангелия 1605 года. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника



87. «Мытарь и фарисей». Миниатюра Евангелия 1605 года. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника



88. Зачало Евангелия. 1605 год. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Переплет Евангелия обложен бархатом и серебром с гравированными изображениями Распятия, евангелистов и символов. На задней крышке переплета на серебряной пластине выгравирована дарственная надпись:

«7113 (1605) году при державе Государя и великого князя Бориса Федоровича всея Руси и при его Благоверной царице и великой княгине Марье Григорьевне и при их благоверных чадах при благоверном царевиче князе Феодоре Борисовиче всея Руси и при благоверной царевне княгине Ксении Борисовне всея Руси зделан сие евангелие в дом живоначальной троицы в ипацкой монастырь конюшен и боярлин Дмитрий Иванович Годунов за свое здоровье и за свою жену Матронию, а бог по душоу сошлет ино по своей душе, по своих родителях, вечно си блази».



ВЪ КНИГОУ СЪВЕТОВЪ

ВОНЕЖЕ ОУБОМНѠСИ
НАЧАША ЧИНИТИ
ПОВѢСТЬ ОУЗКЪ СТО
ВАНЫХЪ КНАСЪ ВЕ
ЩЕХЪ , ЯКОЖЕ ПРѢДАША
НАМЪ ИЖЕ СПЕРВА САМОВИ

НАРОКѠ ПРѢТИ НА ЛЮДИ .



ника была иллюстрирована известная крига «Об избрании Михаила Федоровича Романова на царство». Миниатюры этой книги, благодаря документальному изображению в них придворного быта и ансамблей памятников архитектуры XVII века, считаются теперь одним из важных источников для изучения жизни этого столетия. Даже знаменитый фрескист Гурий Никитин участвовал в составлении композиций миниатюр Евангелия, которое создавалось для царя в мастерских Посольского приказа в 1678 году.

Немало книг с миниатюрами местных мастеров XVII века сохранилось в самой Костроме. Характерным примером творчества костромских миниатюристов того времени служат иллюстрации, сделанные на страницах Синодика Крестовоздвиженского монастыря.

Интересным памятником работы провинциальных художников книжной миниатюры является рукопись (Псалтырь?) начала XVIII века, хранящаяся в Костромском музее. Книга содержит массу иллюстраций, выполненных неяркими красками и прорисованных черными чернилами. Изображения занимают целый лист, а тексты помещены в небольшие орнаментальные картуши. Иллюстрировали рукопись несколько мастеров. Старшим по возрасту исполнены начальные миниатюры; два других, очевидно, более молодых мастера заканчивали начатую им работу, их рисунки суше, детализированнее. Миниатюры старшего мастера отличаются большой выразительностью и вместе с тем простотой манеры исполнения. Этот художник, безусловно, никогда не обучался в мастерских, где знали искусство столичных изографов. Его учителями были такие же, как и он сам, мастера, писавшие иконы и миниатюры так же просто и непринужденно, как писали их деды — скромные, очевидно, сельские жители, занимавшиеся искусством не ради прибыли, а в свободное от деревенских трудов время. Но мастер, безусловно, был очень одаренным человеком, это чувствуется по всему. Он прекрасно понимал, что миниатюра не только иллюстрация к содержанию, но и элемент общего оформления всей книги в целом, что каждое изображение должно быть увязано с текстом. Несколькими неяркими пятнами краски и лаконичным, твердым штрихом художник умел создавать красивую законченную композицию, его рисунок, хоть и не всегда правилен, но всегда выразителен и гармоничен.

Лицевое и орнаментальное шитье. При богослужебных обрядах широко использовались произведения художественного шитья, во множестве хранившиеся в церковных (особенно монастырских) ризницах. Шитье было также непременной частью внутреннего убранства храмов. Шитьями были покровы престолов и небольшие покрывцы — воздухи для церковных сосудов, плащаницы и хоругви. Нередко на особо почитаемые иконы вешали дорогую ткань или шитое изображение этой иконы, а гробницы богатых захоронений и раки святых мощей покрывали шитьими пеленами. Из дорогих тканей, привозимых из-за границы, и тканей, расшитых мастерицами узорами и камнями, а иногда и лицевыми изображениями, делались священнические облачения. В древнейшие времена дорогими тканями обивали даже стены интерьеров соборов, при этом высота обивки доходила до уровня человеческого роста. Отсюда произошел обычай расписывать понизу стены храмов изображениями так называемых «полотенец» — легких свисающих драпировочных полотнищ, украшенных орнаментами. В XVII веке нижние ярусы орнаментальных росписей имитируют узоры дорогих бархатных тканей.

При дворах богатых бояр и купцов, при дворе царя существовали специальные мастерские, где вышиванием занимались не только простые девушки, но и жены купцов и бояр, царицы и царевны. Это занятие считалось почетным и благочестивым, и жены богатых купцов и бояр, княгини и царицы охотно посвящали свое время вышиванию пелен и покровов, одежд для митрополитов и епископов.

В конце XVI века лучшими мастерицами художественного шитья считались вышивальщицы бояр Годуновых. Сама царевна — дочь царя Бориса Годунова — Ксения слыла искусной мастерицей. Предание приписывает ей создание нескольких замечательных произведений лицевого шитья, хранящихся сейчас в собрании Загорского государственного музея-заповедника.

Множество разнообразных шитых произведений дарили Годуновы в Ипатьевский монастырь. Среди даров Годуновых были пелены и воздухи, хоругви, фелони и саккосы, судари, епитрахили и митры. В большинстве своем эти предметы были украшены лицевым шитьем, то есть изображениями отдельных святых и канонических композиций — Троицы, Положения во гроб, Знамения и других. Особенно часто жертвовали Годуновы



89. Разворот рукописи начала XVIII века. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

90. Разворот рукописи начала XVIII века. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника



SOLE VESTIB
ANNE MONTI
FASIB. V. B.
A
BAPTISTO
A
HENO
E





Ипатьевской обители судари, воздухи, палицы и пелены с изображениями покровительницы монастыря — святой Троицы. После революции лучшие памятники лицевого шитья работы мастериц Годуновых были переданы из ризницы Ипатьевского монастыря в крупнейшие музейные собрания русского искусства.

Самое роскошное произведение из бывшей ризницы Ипатьевского монастыря, вышитое в мастерских Годуновых, — пелена с изображением Троицы — хранится ныне в собрании Государственной Оружейной Палаты Московского Кремля. Это изумительное по красоте и мастерству исполнения произведение древнерусских вышивальщиц подарил Троицкому собору Ипатьевской обители в 1593 году Дмитрий Иванович Годунов.

91. Миниатюра рукописи начала XVIII века. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника



Композиция пелены состоит из средника с изображением Троицы в переводе, очень близком Троице Андрея Рублева, и широкой каймы с шестнадцатью клеймами, в которых представлены сцены сотворения мира, явления ангелов Аврааму и Лоту. Средник пелены шит по ярко-малиновому фону, клейма — по сине-голубому. В шитье широко использованы и золотые серебряные нити, речной жемчуг. Жемчугом шиты контуры рисунка в среднике, надписи и нимбы в клеймах. Композицию средника составлял, безусловно, выдающийся знаменщик, сумевший придать каждой линии своего рисунка особую певучесть. Virtuозным рисовальщиком и мастером компоновки проявил он себя и в составлении композиций рисунков в клеймах. Художник-знаменщик тактично «оживил» канонические

92. «Первый друг пагубное богатство». Мишатаюра Синодика Крестовоздвиженского монастыря. XVII век. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника



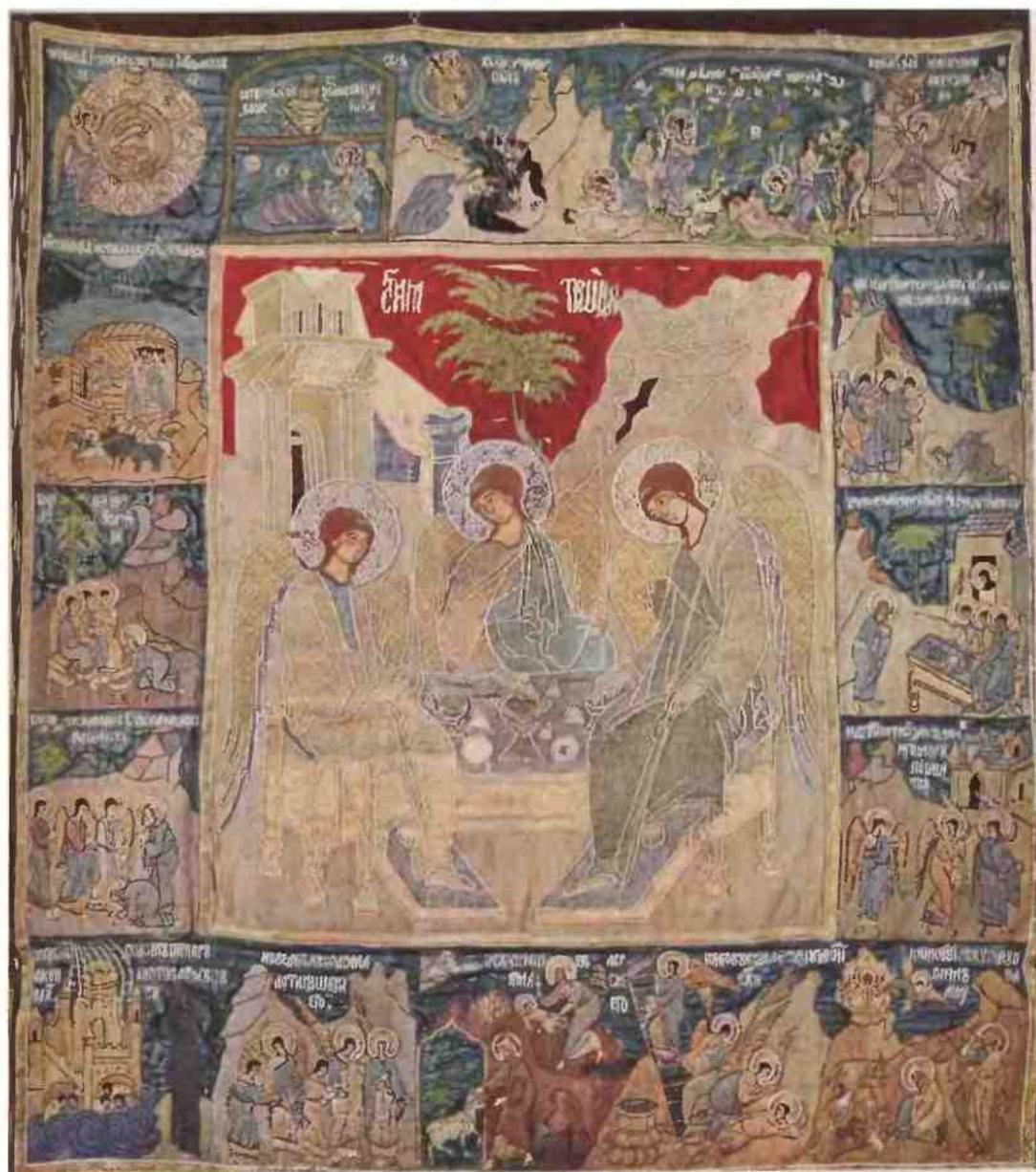
изображения деталями, почерпнутыми им из реальной действительности. При этом он сумел сохранить классическую простоту и ясность построения каждой сцены, что не всегда удавалось многим его коллегам-современникам, нередко пытавшимся превратить сцену с религиозным сюжетом в подобие реальной и потому перенасытившим композицию второстепенными изображениями, которые отвлекали внимание от главного действия. Очевидно, художнику-знаменщику принадлежит и колористическое решение всей пелены, краски которой отличаются удивительным богатством и гармоничностью.

Все фигуры в клеймах даны в движении. Их движения настолько разнообразны и выразительны, что кажется, будто каждой фигуре свойствен свой особый характер. Тонкую наблюдательность проявил знаменщик и в рисунке деревьев, разнообразив очертания их крон и стволов. Любопытно и вполне реалистично изобразил он животных, передав позы и характерные движения, свойственные каждому зверю. Даже традиционные иконописные горки наделены такой объемностью, что воспринимаются почти как реальные.

Под стать знаменщику были искусны и вышивальщицы. Они сумели сохранить все очарование, утонченность и грацию его рисунка, не исказили ни одной линии. Вышивальщицы тонко чувствовали гармонию красочных сочетаний, избегали пестроты так же, как и однообразия звучания цвета. По замыслу художника-знаменщика, самыми яркими цветовыми пятнами пелены должны были стать малиновый и синий цвета камки фонов. Особенно большая роль предназначалась малиновой камке фона средника. Композиции средника и клейм в противовес этому яркому цвету должны были строиться на сочетаниях нежных оттенков палевых, зеленых, голубых красок и золота. Особенно видное место в колорите отводилось золоту и жемчугу. Золотыми нитями шиты крылья ангелов, хитон и гиматий среднего и левого ангелов, нимбы, стол и седалища. Все цветные нити скручены с золотыми, и это делает цвет золота преобладающим в колорите пелены. Но при таком обилии золота возникала опасность однообразия звучания красок, поглощения всех других оттенков холодным блеском золота. Чтобы избежать этого, вышивальщицы разнообразили стежки, делая их то крутыми рельефными, то почти совсем неразличимыми. При этом создавалось различное преломление световых лучей на поверхности золотых нитей, выявлялась фактурность стежков или, наоборот, поверхность шитья казалась совсем гладкой, как бы написанной прозрачной и легкой краской. Бледные цвета нежных оттенков приобретали особую воздушность и невесомость, некоторые цвета загорались внутренним, затаенным блеском. Фактура драгоценного золотного шитья в среднике пелены изысканно сочетается с матовым поблескиванием рядов жемчужной обниси каждой линии рисунка. Нити мелкого жемчуга очерчивают фигуры ангелов, крылья, тонкие линии складок одежд, предметы на столе, контуры зданий и горок в среднике пелены, жемчугом шиты и нимбы в клеймах.

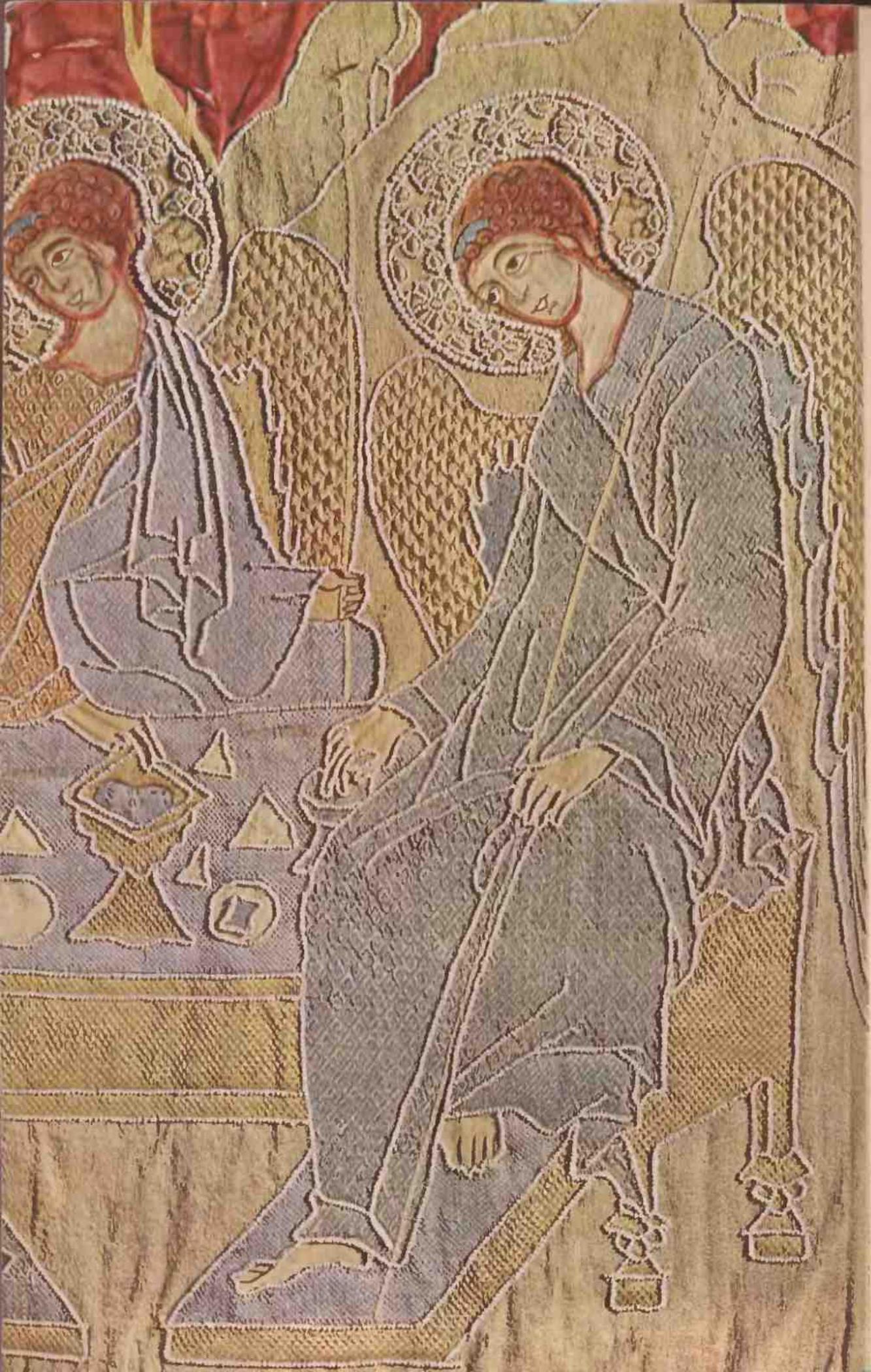
В собрании Костромского музея среди памятников лицевого и орнаментального шитья XVI—XVII веков заслуживают внимания небольшие покровцы с изображениями Троицы, даренные Ипатьевскому монастырю представителями рода Годуновых. Большинство покровцов шито золотыми и серебряными нитями, причем даже фон композиций расшит металлическими пряжами. Колорит подобных произведений несколько однообразен, но в каждом памятнике видно изумительное богатство приемов шитья. Среди даров Годуновых Троицкому собору была и небольшая по размерам пелена с изображением патрона монастыря — святого Ипатия. Эта пелена, шитая золотом и серебром по зеленой травчатой камке, отличается тонкостью исполнения, разнообразием стежков. Интересны также пелены с изображениями Дмитрия Солунского, Ипатия и апостола Филиппа, шитые шелковыми нитями, а также с образами Алексея митрополита московского, Алексея Человека Божия и Федора Стратилата, шитые золотом и серебром. К сожалению, в XIX веке все эти памятники шитья были переложены на новую основу — малиновый бархат, что изменило их колорит. В технике золотного шитья выполнены пелены XVII века «Положение во гроб» и «Отечество». К этому же времени относится композиция «Положение ризы», в которую включены фигуры царя Михаила Федоровича и его отца митрополита Филарета.

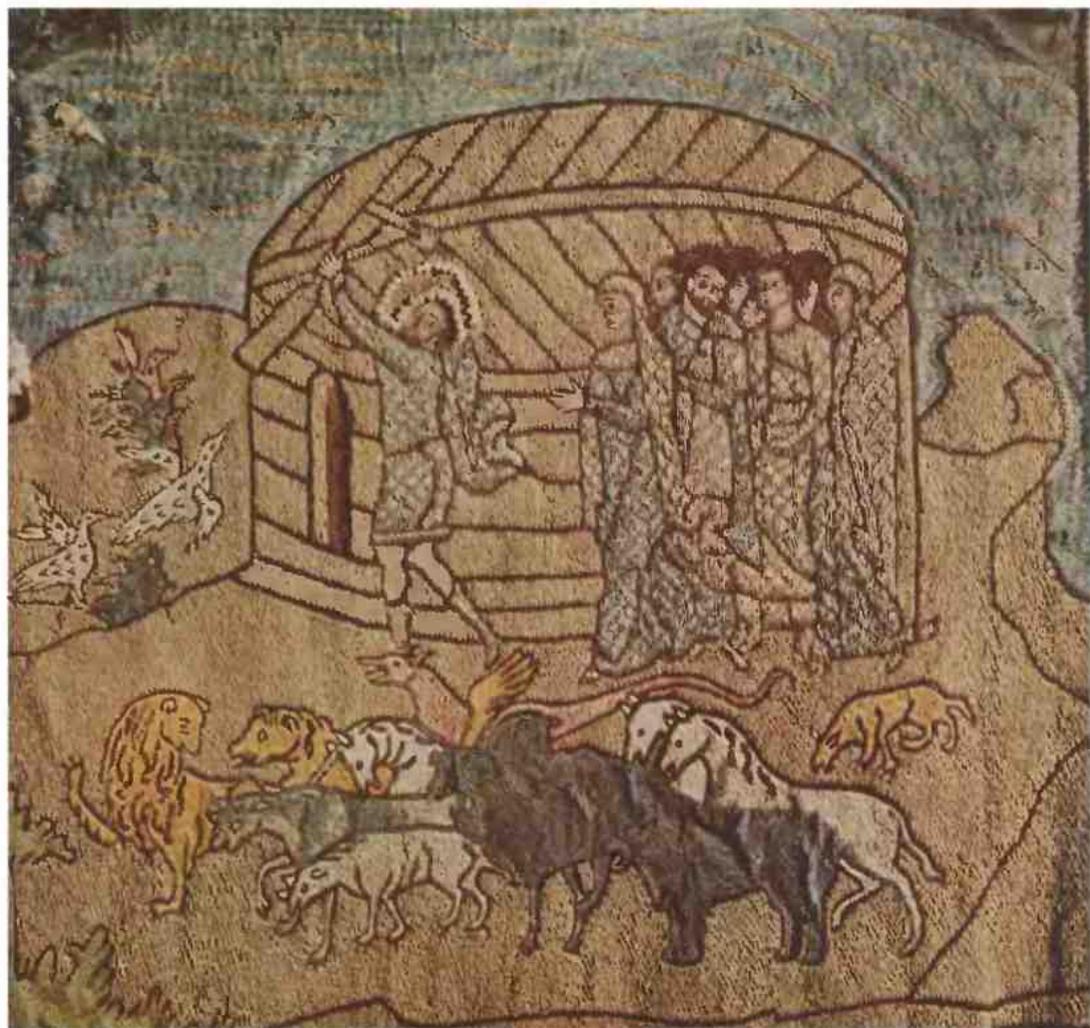
В коллекции Костромского музея много произведений орнаментального шитья XVII века. К их числу относятся шитые оплечья фелоней, епитрахили и другие детали церковных облачений. Декоративное шитье XVII века характеризуется большим разнообразием материалов, узоров, способов вышивания. Орнаментальные мотивы XVII века в большинстве своем — результат индивидуального творчества мастериц и художников, поэтому так разнообразны узоры тканей этого столетия. Самыми роскошными произведениями



93. «Троица». Пелена 1593 года из Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Собрание Государственной Оружейной Палаты

Пелена подарена Троицкому собору Ипатьевского монастыря Д. И. Годуновым. В шестнадцати клеймах пелены изображены сцены сотворения мира, истории явления ангелов Авраиму и Лоту. Средник пелены шит по ярко-машиновой камке, клейма — по сине-голубой. Шитье исполнено золотыми и серебряными нитями разноцветными шелками, речным жемчугом. Манера исполнения характеризуется большим разнообразием: лики и руки персонажей вышиты тонкой гладью, одежды — разными рельефными стежками, все контуры композиции средника вышиты прядями жемчуга. В клеймах жемчугом исполнены лишь надписи и обводки нимбов.





94. «Ангель». Деталь середины пелены «Троица» 1593 года. Собрание Государственной Оружейной Палаты

95. «Ноев ковчег». Клеймо пелены «Троица» 1593 года. Собрание Государственной Оружейной Палаты



96. «Авраам омывает ноги ангелам». Клеймо пелены «Троица». 1593 год, Собрание Государственной Оружейной Палаты



97. «Искушение Авраама о сыне его», Клеймо пелены «Троица», 1593 год. Собрание Государственной Оружейной Палаты

98. «Святой Ипатий». Пелена. Начало XVII века. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Пелена с изображением покровителя Ипатьевского монастыря — епископа Ипатия была подарена Троицкому собору Д. И. Годуновым. Шита по зеленой камке золотыми, серебряными и шелковыми нитями.

99. «Положение ризы». Пелена. XVII век. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника

Сюжетом этой шитой нитями композиции служит вполне реальное событие: положение в Московском Успенском соборе в 1624 году «ризы Христа», привезенной в подарок с Кавказа послами персидского шаха Абасса царю Михаилу Федоровичу. Риза изображена лежащей в ларце на престоле, над которым висит икона Владимирской Богоматери. По сторонам престола стоят царь Михаил Федорович и митрополит Филарет. Шитье выполнено золотыми, серебряными нитями и шелком. Края обрамлены кружевами из позолоченных серебряных нитей. Шитье переложено в начале XX века на бархатную основу.

100. Епитрахиль. XVII век. Собрание Костромского историко-архитектурного музея-заповедника
Поступила из Богоявленского монастыря. Узор епитрахили шит высоким рельефным швом из скрученных серебряных и золотых нитей. Фон бархатной основы унизан круглыми золочеными металлическими бляшками. Края обшиты кружевом, сплетенным из позолоченных металлических нитей.





декоративного шитья XVII века в собрании Костромского музея можно назвать епитрахиль и оплечье золотого шитья, переданные из бывшей ризницы собора Богоявленского монастыря. Епитрахиль и оплечье из Богоявленского собора шиты золотым рельефным швом по настилу из золотых и серебряных нитей. В основу узора положен мотив тюльпанообразных крупных цветов на свободно вьющихся стеблях. Шитые высоким рельефом цветы и стебли прекрасно выделяются на фоне, все поле которого покрыто насыпью мелких металлических бляшек. Края оплечья и епитрахили отделаны кружевом, плетеным из золотых и серебряных нитей.

Разумеется, вклад Костромы в общую историю русской средневековой культуры не исчерпывается теми памятниками древнерусского искусства, о которых было здесь рассказано.

Любопытный читатель сможет увидеть в музее древнего волжского города, а также в центральных собраниях нашей страны немало и других замечательных памятников древней культуры, происхождение и история которых связаны с именем Костромы, с творчеством талантливых местных иконописцев и мастеров прикладного искусства.



Перечень репродукций

1. Спасская церковь села Вежи. 1628 год
2. Богородицкая церковь села Холм. 1552 год
3. Ипатьевский монастырь. 1642—1643 годы. Вид с западной стороны
4. Южная стена Ипатьевского монастыря. XVI—XIX века
5. Троицкий собор Ипатьевского монастыря. 1650—1652 годы. Северный фасад
6. Троицкий собор Ипатьевского монастыря. 1650—1652 годы. Южный фасад
7. Звонница Ипатьевского монастыря. 1603—1649 годы
8. Церковь Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе. 1681—1687 годы
9. Святые ворота церкви Воскресения на Дебре. 1652 год
10. Пеликан-неясыть. Белокаменное резное панно на воротах ограды церкви Воскресения на Дебре. 1652 год
11. Алконост. Белокаменное резное панно на воротах ограды церкви Воскресения на Дебре. 1652 год
12. Богоявленская церковь села Красное. 1592 год
13. Часовня у села Некрасова на Святом озере. Начало XVIII века
- 14—15. Параскева Пятница. Обратная сторона иконы «Богоматерь Федоровская». Около 1239 года
16. Никола. Икона из села Большие Соли. Начало XIV века
17. Посрамление Ария. Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века
18. Чудо о корабельниках. Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века
19. Явление Николы епарху Евлавию. Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века
20. Избавление трех мужей от казни. Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века
21. Исцеление бесноватых. Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века
22. Изгнание беса из кладезя. Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века
23. Никола уводит Агрикова сына Василия от сарацинского царя. Клеймо иконы «Никола» из села Большие Соли. Начало XIV века
24. Богоматерь Мати-молебница. Середина XIV века
25. Сергей Радонежский в житии. Первая половина XVI века
26. Старец благословляет Варфоломея и его родителей. Клеймо иконы «Сергий Радонежский в житии». Первая половина XVI века
27. Варфоломей принимает монашество под именем Сергия. Испытание Сергия. Клеймо иконы «Сергий Радонежский в житии». Первая половина XVI века
28. Сергей молится об умершем отроке. Клеймо иконы «Сергий Радонежский в житии». Первая половина XVI века
29. Исцеление слепого у гроба Сергия. Клеймо иконы «Сергий Радонежский в житии». Первая половина XVI века
30. Сергей благославляет князя Дмитрия. Клеймо иконы «Сергий Радонежский в житии». Первая половина XVI века
31. Обретение мощей Сергия. Клеймо иконы «Сергий Радонежский в житии». Первая половина XVI века
32. Никола Великорецкий. Середина XVI века
33. Явление Николы Стефану (?). Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века
34. Никола приводит Агрикова сына Василия к родителям. Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века
35. Чудо о корабельниках. Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века
36. Никола освяти храм Симеона. Клеймо иконы «Никола Великорецкий». Середина XVI века
37. Целование Иоакима и Анны. Икона годуновской школы. Вторая половина XVI века
38. Троица. Икона годуновской школы. Вторая половина XVI века
39. Троица. Икона годуновской школы. 1586 год
40. Жители города Содома осаждают дом Лота. Клеймо створ от иконы «Троица» 1586 года. 1600 год
41. Гибель Содома. Клеймо створ от иконы «Троица» 1586 года. 1600 год
42. Авраам выводит ангелов за пределы города. Клеймо створ от иконы «Троица» 1586 года. 1600 год
43. Успение с житием Иоакима, Анны и Богоматери. Икона годуновской школы. Конец XVI века
44. Благовещение во храме. Клеймо иконы «Успение». Конец XVI века
45. Благовещение на кладезе. Клеймо иконы «Успение». Конец XVI века
46. Архангел Михаил. Деталь иконы годуновской школы. Конец XVI века
47. Богоматерь Умиление. XVII век

48. Митрополиты. XVII век
49. Адам и Ева в раю. Фреска паперти церкви Воскресения на Дебре. 1652 год
50. Изгнание из рая. Фреска паперти церкви Воскресения на Дебре. 1652 год
51. Низвержение дракона и сатаны. Фреска паперти церкви Воскресения на Дебре. 1652 год
52. Побиение Стефана камнями. Фреска Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре 80-е годы XVII века
53. Роспись ниши алтаря Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре. 80-е годы XVII века
54. Спас Вседержитель. Фреска паперти церкви Воскресения на Дебре. 1652 год
55. Ангелы. Деталь композиции «Троица». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
56. Торговцы. Деталь композиции «Изгнание торгующих из храма». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
57. Богоматерь. Деталь композиции «Благовещение». Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
58. Апостол Павел воскрешает Евтиха. Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
59. Андрей Стратилат. Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
60. Иисус Навин. Фреска Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1685 год
61. Портал царских врат иконостаса Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре. Деталь. XVII век
62. Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Деталь. 1756—1758 годы
- 63—64. Параскева Пятница. Начало XV века
65. Богоматерь Умиление. XIV—XV века
66. Преображение. XV век
67. Троица. Начало XVI века
68. Богоматерь Знамение. XVI век
69. Распятие. XVI век
70. Южные двери Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век
71. Ларон. Клеймо южных дверей Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Деталь. XVI век
72. Архангел Михаил и Валаам. Клеймо южных дверей Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век
73. Платон и Аполлон. Клеймо южных дверей Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век
74. Сивилла и Христос. Клеймо южных дверей Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век
75. Аполлон. Клеймо южных дверей Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Деталь. XVI век
76. Сивиллы. Клеймо южных дверей Троицкого собора Ипатьевского монастыря. XVI век
77. Кадило из собора Богоявленского монастыря. 1641 год
78. Напрестольный крест Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1562 год
79. Кадило из церкви Николая Ратного. 1665 год
80. Кадило из церкви Воскресения на Дебре. 1674 год
81. Дмитрий Солунский. 1586 год
82. Дмитрий проповедует христианство в Солуни. Клеймо оклада иконы «Дмитрий Солунский». 1586 год
83. Нестор посещает Дмитрия в темнице. Клеймо оклада иконы «Дмитрий Солунский». 1586 год
84. Оклад Евангелия из церкви Козьмы и Демьяна в Кузнецях. 1677 год
85. Дьявол искушает Христа. Миниатюра Евангелия. 1605 год
86. Исцеление расслабленного. Миниатюра Евангелия. 1605 год
87. Мытарь и фарисей. Миниатюра Евангелия. 1605 год
88. Зачало Евангелия. 1605 год
- 89—91. Миниатюры рукописи. Начало XVIII века
92. «Первый друг пагубное богатство». Миниатюра Синодика Крестовоздвиженского монастыря. XVII век
93. Троица. Пелена. 1593 год
94. Ангелы. Деталь средника пелены «Троица». 1593 год
95. Носев ковчег. Клеймо пелены «Троица». 1593 год
96. Авраам омывает ноги ангелам. Клеймо пелены «Троица». 1593 год
97. Искушение Авраама о сыне его. Клеймо пелены «Троица». 1593 год
98. Святой Ипатий. Пелена. Начало XVII века
99. Положение ризы. Пелена. XVII век
100. Епитрахиль. XVII век

Библиография

- Кн. А. Козловский. Взгляд на историю Костромы. М., 1840. Несколько данных для истории Костромы. — «Костромские губ. ведомости», 1855, №№ 21, 23, 25, 44, 45.
- П. Андронников. Материалы для истории Костромы. — «Костромские губ. ведомости», 1855, № 44, 45. Исторические записки о Костроме. Кострома, 1864.
- Н. Н. Петров. Кострома. История и замечательности города. Сборник «Для немногих». Спб., Дз.
- И. Миловидов. Очерк истории Костромы с древнейших времен до царствования Михаила Федоровича. Кострома, 1886.
- И. В. Баженов. Костромские городские церкви и монастыри. «Костромские Епархиальные ведомости». 1899—1900.
- И. В. Баженов. Костромской Ипатьевский монастырь. Кострома, 1909.
- Н. В. Покровский. Памятники церковной старины в Костроме. «Вестник археологии и истории», т. XIX. Спб., 1909.
- В. К. и Г. К. Лукомские. Кострома. Спб., 1913.
- Б. И. Дунаев. Кострома в ее прошлом и настоящем по памятникам искусства. Опыт археологическо-эпиграфической переписи. М., 1913.
- Б. И. Дунаев. Деревянное зодчество северо-востока Костромской губернии. М., 1915.
- Г. К. Лукомский. Старинные церкви Костромской губернии. Петроград, 1916.
- А. И. Некрасов. Древности Галича Костромского. Галич, 1926.
- А. И. Некрасов. Костромской край в истории древнерусского искусства. Кострома, 1927.
- С. Агафонов. Некоторые исчезнувшие типы древнерусских деревянных построек. «Архитектурное зодство», вып. 2, М., 1952.
- В. Н. Иванов и М. В. Фехнер. Кострома, М., 1955.
- Н. П. Ерошин. Ипатьевский монастырь. Кострома, 1959.
- С. С. Чураков. Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках? — «Декоративное искусство», ял, № 7.

О г л а в л е н и е

Введение 7

1. История средневековой Костромы 7

2. Древнейшие памятники деревянного зодчества 11

3. Каменные постройки Костромы XVI—XVII столетий 17

4. Произведения изобразительного и прикладного искусства 42

Иконы 43

Монументальная живопись костромских храмов XVII века 68

Декоративная резьба, деревянная скульптура и мелкая пластика 96

Художественные изделия из металла 105

Книжная миниатюра 116

Лицевое и орнаментальное шитье 122

Перечень репродукций 137

Библиография 139

КОСТРОМА

Автор С. МАСЛЕНИЦЫН

Фотографы: И. НИКОЛАЕВ и К. КУШНАРЕВ

Художник А. ФЕДОТОВ

Редактор Ю. КУЗНЕЦОВА

Художественный редактор С. ГУСЕВА

Технический редактор А. ТОКЕР

Корректор И. ШПЫНЕВА

Издательство „Аврора”, Ленинград. Стр. I. — 140

Подп. к печати 27/VI — 1968 г. А 07639. Изд. № 18—50

Формат 60х84/8. Объем 17,5 п. л. Уч. изд. л. 16,54

Зак. 12009

Типография «Кошут», Будапешт





