



**КОСТРОМА**

ПАМЯТНИКИ  
ГОРЮДОВ  
РОССИИ

И. М. РАЗУМОВСКАЯ

# КОСТРОМА



ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1989

*Памяти Евгения Васильевича Кудряшова,  
оказавшего большую помощь в работе.*

Рецензент — кандидат искусствоведения В. А. Булкин

Разумовская И. М.  
Р17 Кострома.— Л.: Художник РСФСР, 1989.—208 с., ил.— (Памятники городов России).  
ISBN 5—7370—0037—0

Временный диапазон представленного в книге изобразительного материала — XVI—XX века. Особенное внимание обращено на старейшие памятники, ставшие гордостью Костромы — Ипатьевский монастырь со знаменитыми фресками Троицкого собора и замечательными произведениями прикладного искусства и церковь Воскресения на Дебре. Значительное место в издании занимает деревянное народное зодчество и гражданская архитектура XVIII—XX веков. Книга написана с учетом последних научных изысканий.

Р 490300000—048 48—88  
М1 73 (03) -89

85.101

ISBN 5—7370—0037—0

С Издательство «Художник РСФСР». 1989

Кострома — древний город, находящийся в 360 километрах к северо-востоку от Москвы. Гладь Волги разделяет Кострому на две части, придавая городу особую красоту и своеобразие. Улицы и набережные Костромы являются хранителями великого прошлого и живой историей города. Простор могучей русской реки и проникающая в душу природа настраивают на восприятие необычного, сказочного. Неповторимый облик города определяется прекрасными памятниками старины, дошедшими до наших дней.

Кострома издавна привлекала внимание исследователей: одно из первых описаний города — «Собрание исторических известий, относящихся до Костромы»<sup>1</sup> — составил дотошный полковник Иван Васьков еще во времена Екатерины II. К началу XX века накопилось множество описаний, наблюдений, статистических работ. В 1914 году начало свою деятельность Костромское научное общество по изучению местного края, его труды выходили в свет с 1914 по 1923 год.

Исследователей, обращавшихся к истории города, интересовали вопросы, связанные с датой его основания и происхождением названия. Что касается названия города, то оно вызвало, как это обычно бывает, разные толкования. Одно из них приводит Л. Скворцов, автор книги «Материалы для истории Костромы»<sup>2</sup>. Ссылаясь на то, что в древних летописях слова «костр», «Кострома», «кострума» обозначают вообще укрепленное место, он полагал, что это общее название крепости осталось за возникшим городом. С этим предположением перекликается версия, выдвинутая князем А. Козловским<sup>3</sup>, который выводил название города по аналогии с географическим положением замка Еострум (впоследствии город Таллин). Но тот же автор выдвигает и иную версию возникновения названия: от заготавливаемого зимою на берегах рек боль-

шими «кострами» леса, сплаваемого весной из Бувеского и Костромского уездов.

В. К. Лукомский<sup>4</sup> связывает название города с именем славянского божества Костромы, олицетворявшего живительные силы весны. Старинный праздник в честь этого божества занимал видное место в ритуальных игрищах в честь бога солнца Ярилы. Кострому изображала нарядно одетая кукла, сделанная из прутьев и соломы. В честь нее устраивались игры, а в конце празднества куклу топили в воде или сжигали на костре.

Датой основания города считается 1152 год, когда князь Суздальский Юрий Долгорукий колонизовал земли Поволжья. В «Истории Российской» В. Н. Татищев пишет: «Великий князь Юрий Владимирович Долгорукий, лишившись Киевского княжения, основал престол в Белой Руси (...) Потом зачал строить во области своей многие грады: Юриев поле, Переяславль у Ключина озера, Владимир на Клязьме, Кострому, Ярославль и другие многие грады теми же имяны, как в Руси суть, хотя тем утолить печаль свою, что лишился великого княжения русского»<sup>5</sup>.

«Грады, теми же имяны» — это, прежде всего, город Галич в Костромской области; можно вспомнить также речку Сулу, впадающую в Волгу. На берегу ее, соименной с притоком Днепра, возник и строился город Кострома.

В настоящее время речка Сула течет под мостовой Пятницкой улицы, а древний центр города находится на пересечении улиц Пятницкой и Островского, где в 1977 году был установлен обелиск в связи с 825-летним юбилеем Костромы. Археологические раскопки, проведенные в 1951 году, открыли много предметов, свидетельствующих о существовании здесь поселения XII века.

Устанавливая дату возникновения города, В. Н. Татищев пользовался различными источниками, которые до нашего времени не дошли. Первое же достоверное летописное упоминание о существовании города относится к 1213 году в связи с междоусобной враждой сыновей князя Всеволода III Большое гнездо. Великий князь Всеволод III при разделе земель между своими сыновьями младшему из них Юрию отдал владимирский престол, в то время как старшему Константину достались Ростов и пять других городов — Белоозеро, Угличе Поле, Ярославль, Кострома, Галич Меряжский. Не смирившись с потерей великокняжеского престола, князь Константин начал борьбу за его возвращение. В этом соперничестве Кострома скло-

мялась на сторону князя Юрия, поэтому во время похода в борьбе за владимирский престол Константин сжег принадлежащий ему город. В Тверской и Воскресенской летописях под 1213 годом написано, что Константин пошел на Кострому «и пожже ю всю, а люди изымаша»<sup>6</sup>.

В конце концов, князь Константин Всеволодович стал великим князем, заслужил прозвище Мудрый, а Кострому в 1218 году отдал в княжение своему десятилетнему сыну Василию.

В 1238 году Кострома вместе с другими городами была разорена и сожжена татаро-монголами, однако дух жителей не был сломлен, они заново восстановили и отстроили свой город.

Во время княжения Ярослава Всеволодовича, выступившего обновителем земли русской, в Костроме, наряду с гражданским строительством, возводится соборная церковь в честь воина Федора Стратилата (Федор — крещеное имя самого Ярослава).

В 1243 году Ярослав Всеволодович отдал город в княжение своему девятому сыну Василию — младшему брату Александра Невского. Князю Василию неоднократно приходилось оборонять свои владения от набегов татар. В 1272 году костромичи одержали победу над неприятельским отрядом, подступившим к городу для сбора дани. Сражение было близ деревни Некрасово (у Святого озера), и князь Василий Ярославович не посрамил славу старшего брата. Помог ему одержать эту победу предок русского поэта воевода Александр Плещей. В том же 1272 году, после смерти великого князя Ярослава Ярославича, по праву старшинства Василий, князь Костромской, вступил на великокняжеский престол, однако не изменил своего местожительства, и Кострома по 1276 год включительно стала столицей великого княжества Владимирского, политическим центром Северо-Восточной Руси.

В XIII — XIV веках процесс объединения русских земель завершился, и Кострома в 1364 году вошла в состав Московского княжества, с тех пор история ее неотделима от развития и культуры общерусского государства.

Вместе со всем русским народом в великой битве на Куликовом поле храбро сражалось костромское ополчение под началом воеводы Ивана Родионовича Квашни. И не раз еще приходилось им браться за оружие, отражая набеги неприятеля. Так было в 1467 году, когда нападение крупного отряда татар отбил костромской воевода Иван Стрига-

Оболенский, позднее оборону города возглавлял воевода Захарий Яковлев.

Хорошо укрепленный город на протяжении XIV—XV веков неоднократно служил убежищем семье великого московского князя. В 1382 году во время нашествия на Москву хана Тохтамыша князь Дмитрий Донской вместе со всей своей семьей скрывался за стенами города, а в 1408 году его сын Василий Дмитриевич нашел здесь убежище при вторжении на русские земли хана Едигея.

Кострома была в то время значительным по величине городом, о размерах которого можно судить по тому, что во время пожара 1413 года там сгорело тридцать церквей.

После пожара 1416 года городская крепость была перенесена с берегов речки Сулы вниз по течению Волги на высокий холм, где в настоящее время находится Центральный парк культуры и отдыха. На новом месте насыпали высокие валы, воздвигли стены из дуба, поставили на них четырнадцать боевых башен. Перенесение кремля и возникновение нового города дало основание записать в летописи под 1416 годом, что «того же лета град Кострома заложен быть»<sup>7</sup>.

Наличие таких укреплений помогло Костроме пережить очередную междоусобицу 1425—1453 годов за великое княжение на Москве.

В 1470-х годах произошло событие, отразившееся на культуре и художественной жизни Костромы. Костромская рать под командованием князя Даниила Холмского участвовала в походах московского князя Ивана III против Новгорода. Часть знатнейших новгородских семей при расселении по городам московского княжества была направлена в Кострому, поэтому в дальнейшем проявилась сопричастность культуры Костромы новгородскому искусству.

Костромские воины не раз выступали в составе московского войска. Во время осады Иваном Грозным Казани костромские полки под командованием князей Серебряного и Горбатого были включены в состав полка правой руки.

Первое десятилетие XVII века принесло русскому народу тяжелые испытания «Смутного времени». В 1608 году польские войска подступили к городу и заняли его, но горожане подняли восстание. Несколько раз город переходил из рук в руки. Окончательно изгнали врага в 1609 году под руководством воеводы Давыда Жеребцова,

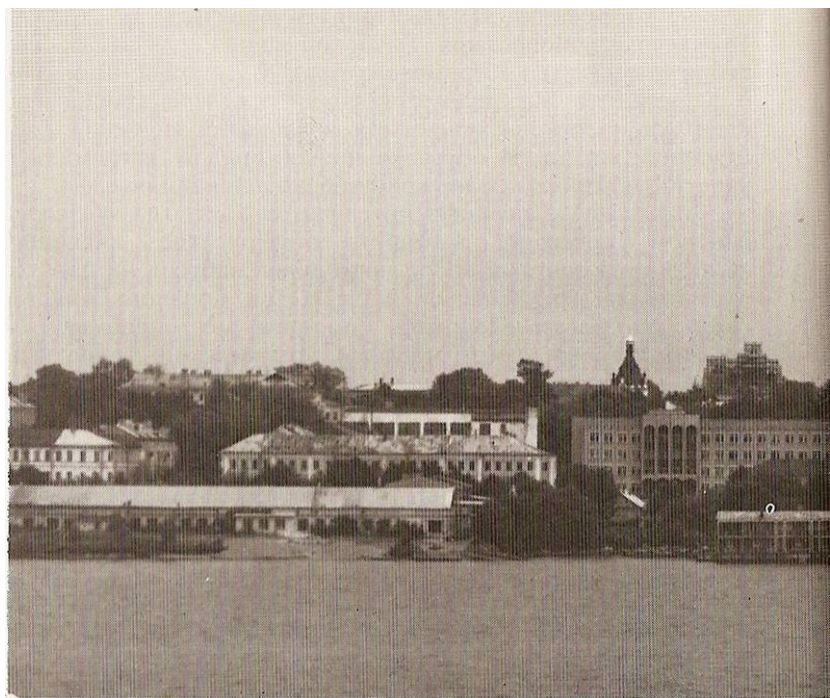
однако сторонники Лжедмитрия II укрылись за стенами Ипатьевского монастыря. Глубокой ночью с 24 на 25 сентября уроженцы костромского посада Николай Костыгин и Константин Мезенцев подкопали с севера крепостную стену Ипатьевского монастыря и взорвали ее ценой собственной жизни. В образовавшийся пролом устремились участники штурма и одержали победу над неприятелем.

Вскоре после изгнания интервентов Кострома оказалась центром событий, имевших общерусское значение. В 1613 году земский собор постановил избрать на царство племянника первой жены царя Ивана Грозного Анастасии — Михаила Федоровича Романова, местопребыванием которого в это время оказался Ипатьевский монастырь. Сюда и явилась делегация, чтобы вручить юному царю разоренную державу.

Тогда же совершил свой подвиг крестьянин костромской губернии Иван Сусанин, уроженец села Домнино. Польский отряд, посланный захватить вновь избранного царя, пробираясь глухой лесной дорогой, сбился с пути и попал в деревню Деревнище, где повстречал Ивана Сусанина, который завел врагов в непроходимые чащи и там погиб от их рук. Патриотический подвиг крестьянина из села Домнино стал легендой, а в 1851 году был увековечен монументом, воздвигнутым по проекту скульптора В. Демут-Малиновского. Не сохранившийся до наших дней памятник представлял собой высокий столб, увенчанный бюстом царя Михаила и склоненную перед ним фигуру народного героя; на пьедестале был барельеф с изображением гибели Сусанина. Новый памятник Сусанину выполнен в 1967 году по проекту скульптора Н. А. Лавинского и установлен в сквере на Молочной горе.

После избрания царя Михаила члены царской семьи стали почитать Ипатьевский монастырь своей фамильной святыней и, вступая на престол, считали своим долгом посетить Кострому. Каждое такое посещение приносило нечто новое в жизнь и облик города. Например, в 1767 году Екатерина II учредила герб города с изображением ладьи «Тверь», на которой она прибыла в Кострому. В начале своего недолгого царствования, в 1897 году, в Костроме побывал Павел I, который пожаловал городу новый герб с чрезвычайно сложной символикой, где были и золотой крест, и серебряный полумесяц. С приездом в 1858 году Александра II была связана переделка так называемых «палат бояр Романовых» в Ипатьевском -мона-





стыре — стилизация под архитектуру XVII века, выполненная по проекту архитектора Ф. Ф. Рихтера<sup>11</sup>.

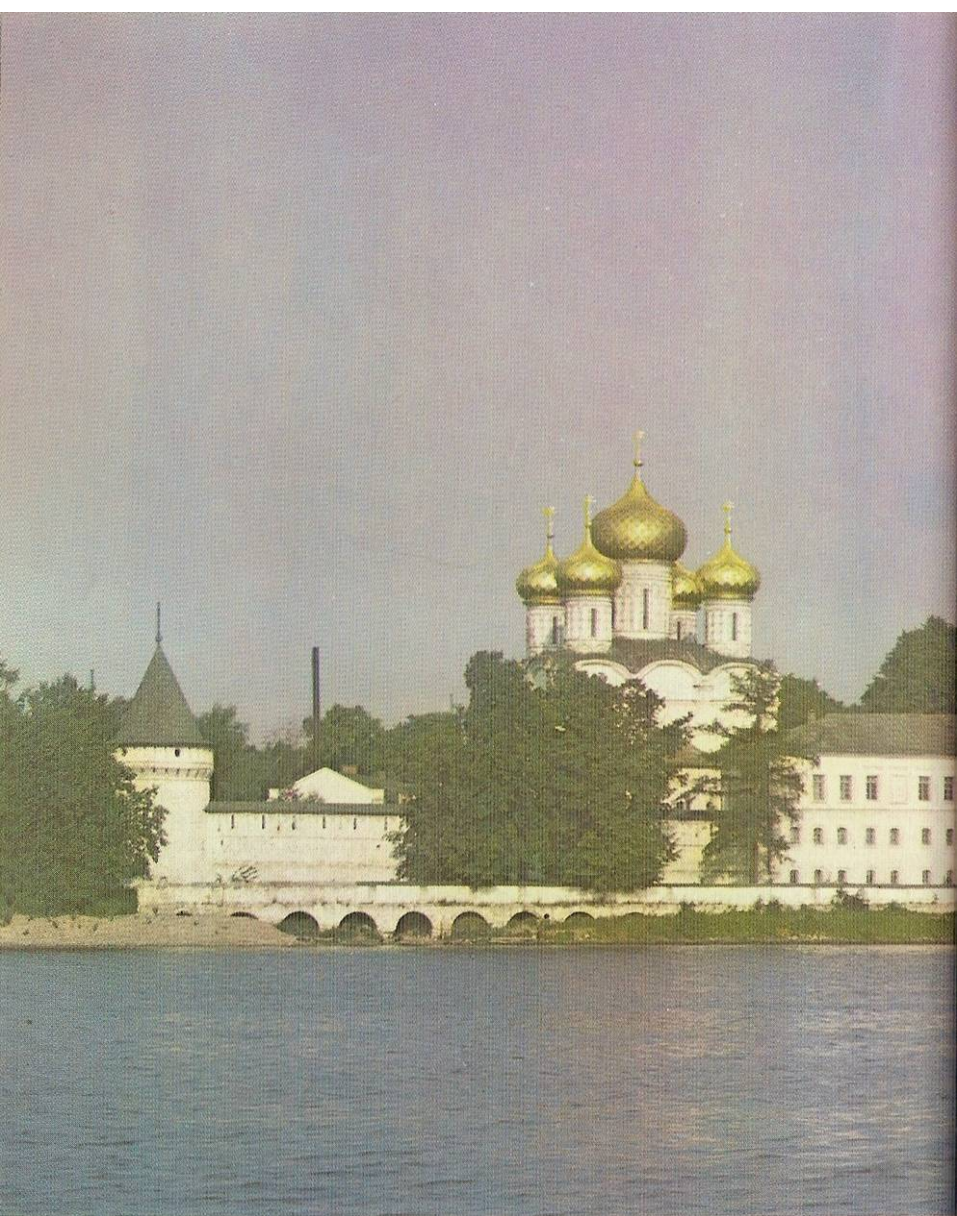
К середине XVII века Кострома по своему экономическому значению становится третьим после Москвы и Ярославля городом Московской Руси (четвертым была Вологда). Костромские купцы торговали с Востоком и Западом (в городе была учреждена английская фактория). Тогда же в Костроме возникает большой торговый центр — мясные, мучные, соляные, калашные, иконные, железные, шубные торговые ряды. Появляются новые слободы — Кузнецкая, Ямская, Рыбная, Кирпичная, названия которых сохранились до наших дней в наименованиях улиц. Из костромских промыслов особенно славились мыловаренный, полотняный и кожевенный. Развитие экономики благотворно отразилось на развитии города, превратив его в один из центров русской культуры.

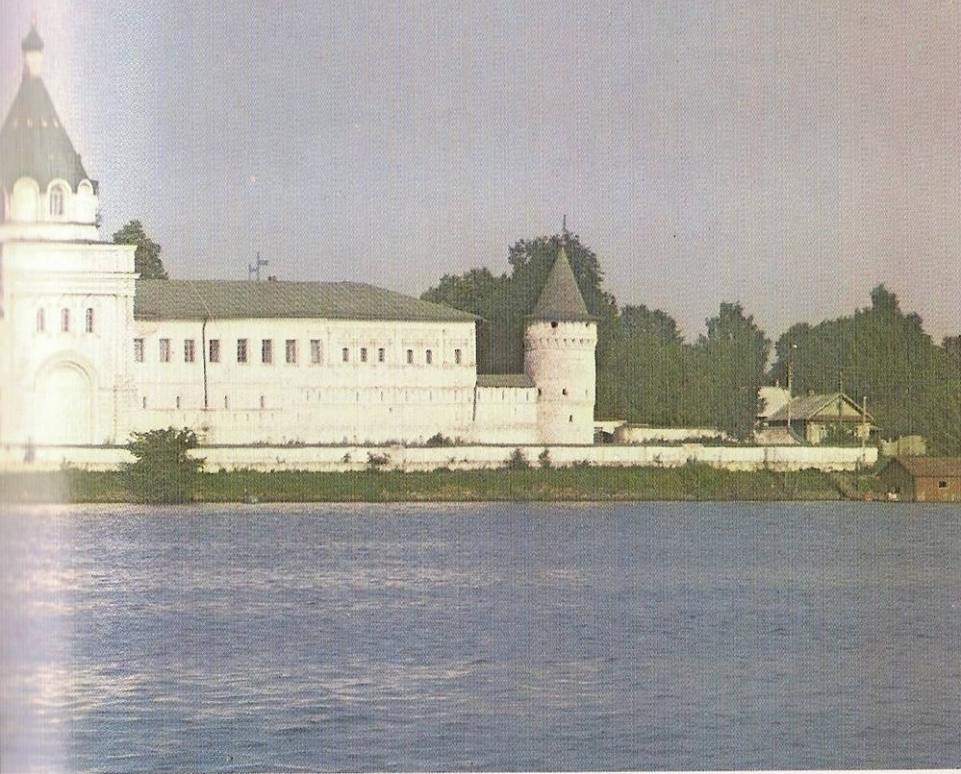


*Панорама Костромы*  
*Panorama of Kostroma*

Композиционным центром старой Костромы оставался Кремль (Старый и Новый город). Застройка территории Старого города была тесной и состояла из деревянных зданий, типичных для русских городов того времени. Здесь были построены воеводский двор, воеводская канцелярия, караульная изба, государевы житницы и кузница, был здесь и «осадный двор», принадлежавший матери царя Михаила Федоровича. В Старом городе находилось также множество деревянных церквей и два каменных собора — Успенский и Троицкий.

Планировка города определялась главными дорогами, подводившими к воротам: от Спасских ворот к Ипатьевскому монастырю, от Ильинских ворот по Боровой Дебре — в город Плес. К Старому городу в 1619 году прикнул четырехугольником и вытянулся на север Новый город. В нем были построены гостиный двор с двумя





*Ипатьевский монастырь*  
*The Ipatievsky Monastery*

избами, четырьмя амбарами и двумя сараями, земская изба, приказная изба, таможенная изба и две деревянные церкви — Николы и Предтеченская. Все эти постройки были обнесены деревянной стеной с башнями, три из которых были воротными. Предтеченские ворота вели из Нового города на Мшанскую улицу и далее на Ярославль, Благовещенские — на Галич, а Никольские выходили к Волге.

Каменное строительство началось в Костроме с середины XVI века возведением Ипатьевского и Богоявленского монастырей на подступах к городу, а также Успенского и Троицкого соборов в центре старого Кремля. С расцветом экономики города со второй половины XVII века, наряду с жилой застройкой, в городе возводятся приходские церкви — Троицкая (1650) и Воскресения на Дебре (1651). Слава местных строителей вскоре вышла за пределы Костромы, и их стали приглашать в другие города и в Москву.

В Москве в период с 1670 по 1700 год по случайным и неполным данным трудились двенадцать зодчих-костромичей.

Мастер Никита Васильев в 1681—1682 годах построил колокольню церкви святого Иосифа в Измайловской слободе, Карп Губа в 1667—1679 годах принимал участие в строительстве церкви святого Григория на Полянке, зодчие Филипп Папуга, Емельян и Леонтий Михайловы в 1694 году работали в Ново-Иерусалимском монастыре, Андрей Перфильев в 1699 году перестраивал патриарший дворец в Кремле. Костромскими мастерами возводился Вознесенский собор Нижегородского Печерского монастыря, они же работали в Кирилло-Белозерском монастыре.

Но не только строительным искусством славились костромичи. В городе процветали художественные ремесла. В Ипатьевском монастыре существовала основанная при Годуновых иконописная школа. Семьдесят костромских иконописцев, по документам Оружейной палаты, царским указом вызывались в Москву для выполнения государевых работ. Среди русских художников-монументалистов костромские мастера XVII века занимают одно из видных мест. Костромичи принимали участие в росписях соборов монастырей — Макарьевского в Калязине, Савва-Строжевского в Звенигороде, Княгинина во Владимире, расписывали церковь Николы Надеина в Ярославле и Софийский собор в Вологде, Троицкий собор Троице-Сергиева мона-



*Успенский кафедральный собор. Фотография 1900 г.  
The Assumption Cathedral. Photograph of 1900*

стыря и Успенский собор Московского Кремля. История сохранила имена некоторых из них. Это Иоким Агиев, по прозвищу Любим, и Василий Ильин Запокровский, руководивший артелью изографов при росписи церкви Воскресения на Дебре.

Но самыми известными мастерами стеновых росписей по праву считаются прославленные художники Гурий Никитин и Сила Савин. Именно они стояли во главе артели, расписывавшей собор Даниилова монастыря в Переславле-Залесском, выполняли росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле, писали фрески Троицкого собора Ипатьевского монастыря, реставрировали росписи Успенского собора Ростовского кремля.

Большого успеха добились костромские художники в оформлении рукописных книг. В XVII веке в библиотеке Ипатьевского монастыря насчитывалось 338 книг; кроме богословских, здесь хранились книги по астрономии, истории, медицине, географии, толкователи иностранных слов и переводная литература, например, «Псалтырь царя Давида» в переводе Симеона Полоцкого и средневековый рыцарский роман «Повесть о Бове Королевиче». Среди них находилась знаменитая Ипатьевская летопись, известнейший памятник древнерусской истории, донесший до нас наиболее подробное описание похода на половцев князя Игоря Северского, героя «Слова о полку Игореве». Там же хранились и другие ценные рукописи, как, например, Псалтырь 1595 года, Евангелие 1605 года, синодик Крестовоздвиженского монастыря XVII века.

Костромские художники работали над книжной миниатюрой и во время широкого распространения книгопечатания. В 1763 году ими были выполнены миниатюры для «Потешной книги» царевича Петра Алексеевича.

Костромской край был одним из центров ювелирного искусства. Исторических сведений о костромских серебряниках сохранилось немного. В переписной книге Казани 1565—1568 годов среди мастеров, имевших свои лавки в серебряных и железных рядах, упоминается имя Рудака Борисова, который был родом из Костромы. Надежным источником сведений выступают подписные произведения костромских ювелиров XVII — начала XVIII века, которые имеются в собраниях Костромского архитектурного музея-заповедника, Государственного Исторического музея и Оружейной палаты.

Оклады икон, евангелий, напрестольные кресты и церковные сосуды — все, что создавали мастера-серебряники, было обильно украшено растительным орнаментом и тщательно проработано. Большое распространение получили также гравировка и чернь по серебру. Произведения костромских ювелиров свидетельствуют о высоком мастерстве и своеобразии стиля художников. Центром ювелирного искусства Костромской губернии было село Красное на Волге.

В Костроме передавались из поколения в поколение традиции уникальной художественной резьбы по дереву, развивались все виды узорного ткачества, а вышивка стала неотъемлемой частью народного искусства, широко распространилась вышивка тамбурным швом.



*Г. Островский. Портрет Катенина. 1790. КМИИ*  
*G. Ostrovsky. Portrait of Katenin. 1790*

На протяжении всего XVIII века Кострома продолжала развиваться как промышленный, торговый и политический центр обширного региона. В 1778 году она стала губернским городом. Здесь в середине XVIII века была построена первая полотняная фабрика купцов Угличаниновых на пятьсот станков, а уже в 1790-х годах действовало пять





суконных фабрик, совладельцем одной из них впоследствии стал П. М. Третьяков. К концу XVIII века Кострома занимала первое место в России по производству тканей. В городе работали восемнадцать кирпичных заводов, колоколотейный завод купца Синцова и основанный около 1781 года изразцовый завод. В конце XVIII века в Костроме открылась первая типография.

Последняя треть XVIII века — время крупных градостроительных мероприятий, обусловленных появлением губернских учреждений. В Петербурге была создана комиссия, которая первоначально занималась планировкой Петербурга и Москвы, а затем стала разрабатывать генеральные планы для всех губернских городов. В работе этого учреждения принимали участие крупнейшие архитекторы того времени.

Окончательный план Костромы был утвержден в 1781 году. Он имел четко выраженный центр, от которого в радиальном направлении отходили основные улицы. Несколько десятилетий потребовалось для его осуществления. Дело в том, что грандиозный пожар 1773 года сильно изменил облик города. Сгорели все деревянные постройки Старого города, а также Нового, девять приходских церквей. Сохранились только каменные здания в Ипатьевском и Богоявленском монастырях, Троицкий собор и церковь Воскресения на Дебре. По новому генеральному плану кремль решено было не восстанавливать, а часть кремлевской территории отвести под бульвары. На этих же землях было построено здание Богоявленского собора с четырехъярусной колокольней, завершенной шпилем. Колокольня долгое время служила доминантой при дальнейшей застройке, господствуя в силуэте города (разобрана в 1933 году). Автором проекта этих сооружений был Степан Воротилов (1741—1799), талантливый местный архитектор.

Если в XVII веке костромские строители приглашались в столицу и другие города, то теперь в Кострому приезжают архитекторы из Петербурга. Зодчие Н. И. Метлин, П. И. Фурсов, М. М. Праве<sup>9</sup>, получившие образование в петербургской Академии художеств, последовательно формировали облик города.

Имена многих деятелей русской культуры связаны с этим городом. Кострома — родина основателя первого в России театра Федора Волкова. Актер петербургского театра Алексей Яковлев тоже родился в Костроме и в молодости служил сидельцем в лавке в Красных рядах. Сыном ко-

стромской земли был талантливый мастер портретного жанра первой половины XIX века крепостной помещиков Корниловых Александр Поляков, приглашенный в мастерскую Дау для участия в создании портретной галереи героев Отечественной войны 1812 года для Зимнего дворца в Петербурге. В городе Луха Костромской губернии в семье местного иконописца родились братья Григорий и Никандр Чернецовы — замечательные русские пейзажисты. Уроженцем города Кологрива был художник-акварелист Геннадий Ладыженский, основатель Товарищества южнорусских художников в Одессе. С костромской землей связана биография замечательного русского живописца Бориса Кустодиева. В 1900 году в селе Семеновском-Лапотном (ныне село Островское) им написана программная картина на звание художника «Базар», за которую ему была присуждена золотая медаль. В поместье Маурино приезжал Кустодиев делать эскизы и зарисовки ко многим своим произведениям. Бывая в Костроме, Кустодиев часто гостил в доме Ивана Рязановского — одного из первых ученых-краеведов, посвятившего изучению местного края всю свою жизнь. Сам Рязановский был человеком примечательным — искусствовед, коллекционер, знаток почти всех европейских языков, крупный библиофил. Он был близким другом многих выдающихся деятелей русской культуры, в его доме бывали А. Блок, Н. Рерих, В. Мейерхольд, А. Толстой, А. Чапыгин, А. Ремизов, Ф. Соллогуб, С. Чехонин, И. Павлов, В. Бонч-Бруевич. Рязановский был одним из основателей и первым директором Костромского художественного музея.

Неподалеку от Костромы находится имение Щельково, принадлежавшее драматургу А. Островскому, с именем которого связаны многие памятные места города. В Костроме родились А. Плещеев и П. Катенин. Здесь отбывали ссылку атаман войска Донского М. Платов и генерал А. Ермолов. Оба они, легендарный атаман и герой Отечественной войны 1812 года, были сосланы в Кострому по ложному доносу во времена царствования Павла I. Родился и жил в Костроме и другой герой Отечественной войны 1812 года — Николай Мартымович Сипягин, основатель Общества любителей военных наук, военный губернатор Грузии, адъютант князя Багратиона.

Еще в начале XX века на углу Горной улицы и улицы Кооперации стоял дом семейства Вишневских. Ф. Вишневский, в 1822—1825 годах совершивший кругосветное

плавание в составе русской экспедиции, был участником восстания 1825 года на Сенатской площади.

На Дальнем Востоке залив, гора и город на Сахалине носят имя Геннадия Ивановича Невельского, командира транспорта «Байкал», прошедшего в 1848—1849 годах из Кронштадта в Петропавловск-Камчатский, уроженца деревни Дракино Костромской губернии.

Для многих людей русской культуры или науки Кострома была колыбелью и отправной точкой их деятельности. Только мужская гимназия Костромы выпустила из своих стен писателя А. Писемского, критика и публициста Н. Михайловского, философа В. Розанова, металлурга К. Поленова, ботаника К. Косинского, полярного исследователя А. Жохова, революционера и наркома В. Толмачева.

В 1970 году в Солигаличе — городе Костромской области — среди экспонатов краеведческого музея были обнаружены произведения художника второй половины XVIII века Григория Островского, создавшего целый ряд портретов костромских дворян Черевиных и их соседей.

В глухой деревне Шаблово Кологривского уезда родился и жил самобытный русский художник Ефим Честняков. Он был человеком разностороннего дарования: живописцем, графиком, скульптором и писателем. Его творчество подчинялось тому духовно-нравственному началу, которое характерно для народного искусства.

На протяжении всей русской истории Кострома вносила свой вклад в сокровищницу художественной жизни народа и сама стала живой историей русской культуры.

Группу памятников XVI — XVII веков, сохранившихся на территории города и в его ближайших окрестностях, представляют Богоявленский собор, ансамбль Ипатьевского монастыря, церковь Богоявления села Красное, церковь Воскресения на Дебре и церковь Иоанна Предтечи. Две старинные постройки расположены на правом берегу Волги — церкви Рождества Богородицы и Спаса Преображения.

Монастырское строительство в Костроме и ее окрестностях приняло особенно большие размеры в первой половине XV века. В Заволжье основывать новые монастыри стали последователи Сергия Радонежского, одним из них, старцем Никитой, был основан «на посаде» Богоявленский монастырь. Как свидетельствует надпись на плите у западного входа в Богоявленский собор — древнейшее каменное здание города, — в 1559 году началось его строительство: «Во дни благочестивого и боговенчанного царя великого князя Ивана Васильевича всея Руси и во дни царевичей Ивана и Федора по благословию Макария Митрополита всея Руси лета 7067 [1559] апреля 23 в день заложена бысть сия церковь святого богоявления игуменом Исайей иже во Христе с братией. Того же лета месяца июня в 8 день был в монастыре архиепископ Никандр Ростовский и Ярославский совершена бысть сия церковь лета 7073 [1565] при игумене Иоанне».

Богоявленский собор был построен по типу московских храмов. Основной куб здания на высоком подклете был окружен с трех сторон галереями. Собор является современником Авраамиевского монастыря (1554) в Ростове Великом и Федоровского (1557) в Переславле.

Художественный облик здания отличается лаконичностью и стройностью, присущими архитектуре того времени. С восточной стороны к основному объему примыкают

сильно выступающие алтарные абсиды. Трехчастное членение стен плоскими лопатками соответствует его внутренней планировке. Первоначально собор имел покрытие по килевидным закомарам; верхнюю часть его стен завершает карниз.

К сожалению, в настоящее время здание собора доступно обозрению только с восточной стороны; его облик значительно изменился в результате последующих перестроек. После пожара 1847 года здание было передано женскому Анастасьинскому монастырю, реконструкция которого проводилась в 60-е годы XIX века. В 1864—1869 годах галерея вокруг Богоявленского собора была разобрана, и с трех сторон основной объем здания обступили эклектические постройки. В результате древнее здание собора превратилось в алтарную часть нового здания, причем в нижней части древних абсид были дополнительно растесаны окна.

Расписывали Богоявленский собор в 1667—1672 годах Гурий Никитин и Сила Савин на средства бояр Салтыковых, которые покровительствовали монастырю, но древние фрески собора не сохранились до нашего времени, так как в 1865 году они были поновлены, а частично переписаны.

Кроме собора, на территории северной части Богоявленского монастыря сохранился корпус монашеских келий. Он повторяет каноны жилых зданий XVII века, возводимых в два этажа; лестницы, ведущие на второй этаж, строились снаружи.

В 1863—1864 годах монашеские кельи надстроили до третьего этажа, лестницы убрали вовнутрь, окна второго этажа расширили, а в первом полностью переделали. Карниз, венчавший здание до его перестройки, сейчас проходит между вторым и третьим этажами.

Реставрационные работы по воссозданию первоначального облика монастырских зданий, в частности Трапезного корпуса (XVII—XVIII вв.), проводились в 1983—1985 годах по проекту архитектора А. П. Чернова.

В 1642—1648 годах была построена каменная ограда монастыря. Стены с амбразурами и бойницами фланкировали шесть башен. Десять пушек стояли на стенах. Крепостная ограда почти полностью была разобрана в XIX веке, сохранилась только одна восьмигранная башня, перестроенная в колокольню. Все последующие постройки нарушают целостность ансамбля Богоявленского монастыря и мешают оценить мудрую простоту и величие

его архитектурного облика. На территории монастыря при архимандрите Макарии в 1825 году была выстроена церковь Смоленской Божьей Матери. Рустованное здание увенчано главкой со шлемовидным куполом.

Следующей по степени древности была церковь Богоявления (1592) в селе Красное на Волге, знаменитом центре ювелирного искусства, которое в XVI веке было вотчиной бояр Годуновых. Она относится к типу шатровых зданий, строительство которых на Руси началось возведением великим князем Василием III в селе Коломенское всемирно известной церкви Вознесения (1532). Тип этот просуществовал на Руси немногим более ста лет. Основной объем такой постройки представлял собой в плане четверик, на котором устанавливался восьмерик, высота восьмерика относилась к его ширине, как диагональ квадрата к его стороне. Такое здание венчала маленькая главка на тонком барабане. Все сооружение в целом поражало взгляд красотой и гармонией своих форм.

Особенность конструктивного решения церкви Богоявления заключается в том, что основной объем поставлен на подклет-террасу, а сужающийся кверху восьмерик разделен на три яруса и переходит в граненый шатер, над которым возвышается главка, поставленная на глухом высоком барабане.

Два квадратных придела примыкают с юга и с севера основного здания. Церковь опоясана галереей, перекрытой в XVII веке низкими сводами, напоминающими по форме окна-люнеты, что придает пространству галереи замкнутость и интимность. Все сооружение производит не столько впечатление стройности и монументальности, сколько вызывает ощущение уюта. Декор подчеркивает соотношение основных объемов и нарастание их ритма. Восьмерик здания декорирован закомарами. Соответственно уступчатому строению восьмерика происходит уменьшение декоративных закомар и усиление их рельефа. Таким образом, закомары третьего яруса получают глубоко профилированными. У основания шатра помещен треугольный фронтон, в который вписаны очень мелкие декоративные закомары, расположенные по схеме — три, два, одна. Позади этой своеобразной короны возвышается граненый шатер. Такой прием декора останавливает стремление ввысь и направляет взгляд на обзор всего объема; композиция фронтона, завершающего третий ярус восьмерика, снова подхватывает это движение, остановка в нарастании ритма движения

объемов снимает излишнюю экзальтированность, свойственную памятникам такого типа.

Колокольня церкви Богоявления построена в XVII веке. В ней заметно стремление композиционно увязать новое сооружение с уже существовавшим, что прослеживается в пропорциях шатра колокольни, декоративном убранстве и обилии открытых аркад.

Но и сама церковь в XVII веке несколько изменила свой облик. На террасе, служащей как бы постаментом здания, была возведена крытая галерея, что изменило соотношение основных массивов здания. В XIX веке аркады XVII века были наглухо заложены, древние окна церкви растесаны, и главка получила другое завершение. К колокольне был пристроен притвор. В настоящее время архитектурный облик здания и колокольни восстановлен. Реставрационные работы проводились в 1960-х годах архитектором И. Ш. Шевелевым.

Появление в XVI веке каменных шатровых храмов имело своим источником интерес строителей к русскому деревянному зодчеству. Были разработаны новые композиционные приемы, архитектурные типы и формы, оказавшие глубокое влияние на национальную архитектуру.

Неисключено, что в деревянном зодчестве следует искать прообразы таких декоративных деталей каменных храмов, как резные белокаменные пояса на фасадах, резные «дыньки» порталов, форму закомар и архивольтов порталов, повторяющих в камне излюбленную в деревянном зодчестве форму «бочки».

Декоративная отделка зданий этого времени сосредоточена на галереях, окнах абсид, крыльцах и верхах храмов, их приделов и колоколен. Столбики и арки перспективных порталов превращались в сложные жгуты из профилированного кирпича. К этому типу относится декор Троицкого собора Ипатьевского монастыря, украшением которого служат трехчастные карнизы-антаблементы, отделяющие закомары от стен, примененные впервые в начале XVI века Алевизом Новым в декоративном оформлении Архангельского собора в Москве. Троицкий собор, построенный в 1652 году, занимает центральное место в комплексе зданий Ипатьевского монастыря, чьи белые стены и золотые купола высятся при слиянии Волги и Костромы. Благодаря своему чрезвычайно удобному географическому положению монастырь занимал ключевое положение по отношению к городу.





Архитектурный ансамбль крепости-монастыря сложился не сразу, он возник на протяжении XVI—XIX веков. В письменных источниках монастырь впервые упомянут в 1435 году в связи с подписанием мирного договора между князьями Василием Темным и Василием Косым. Но предание относит возникновение монастыря к первой поло-



*Ипатьевский монастырь. Фрагмент гравюры XVIII в.  
The Ipatievsky Monastery, Detail of a 18th century engraving*

вине XIV века. Согласно ему в 1330 году из Золотой Орды па службу к московскому князю Ивану Даниловичу Калите выехал знатный татарский мурза по имени Чет. В виду города Костромы, на месте будущего монастыря, мурза Чет заболел. Во сне ему явилась Богородица с апостолом Филиппом и великомучеником Ипатием Гангрским и обещала

исцеление, если мурза примет христианство. Выздоровевший Чет благополучно добрался до Москвы, принял крещение и посвятил монастырь Ипатию Гангрскому.

С возвышением во второй половине XVI века рода Годуновых, ведущих свою родословную от легендарного мурзы Чета, и особенно после женитьбы царя Федора Иоанновича на сестре Бориса Годунова Ирине монастырь стал одним из богатейших в России. Доказывая древность и родовитость своего происхождения и стремясь этим оградить себя от политических претензий Шуйских, Романовых и Захарьиных, Борис Федорович Годунов и его дядя Дмитрий Иванович Годунов делали богатейшие вклады в Ипатьевский монастырь, что и позволило ему стать крупнейшим очагом культуры. При их поддержке в монастыре была создана живописная мастерская. После падения Годуновых монастырю стала покровительствовать династия Романовых. По-прежнему огромные средства поступали на строительство новых зданий и перестройку старых, роспись стен и отделку иконостасов.

Здания и сооружения, входившие в комплекс монастыря, позволяли обеспечить проживание примерно шестидесяти — семидесяти человек, а во время военных действий — оборону окружающей местности.

Стены Ипатьевского монастыря следуют за естественным рельефом на восток к реке Костроме и на юг к речке Игуменке. В 1585—1590 годах Дмитрий и Борис Годуновы заменили деревянную ограду каменной стеной протяженностью более пятисот метров и высотой более шести метров, о чем повествует надпись, высеченная на плите в северной стене Троицкого собора. Прочные и толстые стены сложены из большемерного кирпича на известковом растворе. Пространство между внутренней и внешней кладкой, заполненное кирпичным боем, щебнем и булыжником, было залито известковым раствором. Пологие арки со стороны двора облегчали ведение подошвенного боя. Отверстия боев расположены на различных уровнях: подошвенный бой — у самой земли, верхний — между зубцами стен. Под карнизами кровли в башнях размещались бойницы-машикули. Крытая галерея со стороны двора связывала между собой стены и башни этой своеобразной крепости. В 1621—1625 годах местные монастырские каменщики под руководством московского мастера И. Неверова «вычинили» крепость, поврежденную при осаде 1609 года, и надстроили ее стены до одиннадцати метров. Граница кладки

XVI и XVII веков видна хорошо на южной стене, где просматриваются очертания бойниц и зубцов первоначальной стены.

На углах поворота стен и над въездными воротами устраивались башни. Над южными воротами Старого города сохранилась Воскобойная башня, одна из самых древних построек монастыря. На территорию монастыря вели ворота с востока, юга и запада, главными из них были восточные со стороны реки Костромы, которые назывались Святыми.

Надвратная башня западной стены была разобрана при возведении стен Нового города. Облик монастыря XVI века довершали две надвратные церкви — Федора Стратилата и святой Ирины.

Второй период монастырского строительства связан с правлением Романовых. В 1642—1645 годах по повелению царя Михаила Федоровича был пристроен и обнесен стеной протяженностью чуть более трехсот метров квадратный в плане участок с двумя угловыми башнями с юго-запада и северо-запада, одна из которых (в центре западной стены) — надвратная, завершена восьмигранным каменным шатром с зеленой поливной черепицей.

Предание гласит, что сооружена башня была на том месте, где остановился крестный ход, провожавший Михаила Федоровича в Москву после его избрания на царство. С середины XVII века Зеленая башня стала главным въездом в монастырь. Во главе каменщиков, строивших Новый город, был уроженец Богословской слободы Андрей Аврамьев Кузнец.

В конце XVII века оборонное значение монастыря полностью утрачивается, поэтому новые въездные ворота в монастырь строятся уже без башен и укреплений, как, например, въезд в Новый город, с невысоким фронтоном, одинарными воротами, боковые пилоны которых украшены квадратными ширинками. Стены Нового города декорированы валиковыми тягами и завершены зубцами в форме ласточкиных хвостов.

В 1767 году к приезду Екатерины II в северной стене Старого города построили ворота, которые в настоящее время служат главным въездом в монастырь. Эти ворота фланкируются двумя часовенками с кровлями барочных очертаний. Атик ворот, в поле которого находилось живописное панно с изображением Екатерины II и Михаила Федоровича, был завершен лучковым фронтоном. Над

въездом был помещен вензель императрицы в обрамлении завитков аканта, а со стороны монастыря — лепной барельеф «всевидящее око». Ворота построили местные каменщики села Малого Яковлевского деревни Захарово Яков Никитин сын Корытов с товарищами. Завершили ансамбль оборонительных укреплений Ипатьевского монастыря работы архитектора К. А. Тона, по проекту которого в 1840 году все башни Старого города получили железные конусообразные покрытия. Позднее, в 1859 году, им была построена заново надвратная церковь Хрисанфа и Дарьи.

Чтобы уберечь монастырь от весенних паводков, в 1896 году была сделана подсыпка грунта и выложены булыжником откосы. На насыпи высажен парк, обнесенный невысокой оградой.

Горизонтальное членение стен, вертикали угловых и надвратных башен придают памятнику оборонного зодчества суровую простоту и монументальность.

Центром монастырских ансамблей всегда был главный собор на площади внутри ограды. Троицкий собор Ипатьевского монастыря, возведенный в конце XVI века, в 1595—1596 годах по заказу бояр Годуновых был расписан фресками. Взрыв пороха, хранившегося в подклете, 29 января 1649 года разрушил здание до основания. Через год монастырские власти получили разрешение царя Алексея Михайловича на его восстановление, в качестве образца для реставрации указывался ярославский Успенский собор. Подклеты, уцелевшие при взрыве, были использованы при сооружении нового собора, и в 1652 году на главной площади монастыря поднялся кубический храм, увенчанный пятью главами на световых барабанах, с трехчастным делением стен, завершенных закомарами. С трех сторон здание опоясывала крытая галерея, на которую вело высокое крыльцо, расположенное с северной части здания.

Ощущение, рождаемое этим собором, — это чувство горделивого достоинства, удивительного равновесия духовного и светского начал. Его архитектурный облик характеризует строгость пропорций, точная соотнесенность декора, соподчиненного архитектурным формам.

Декорирование стен основного объема сводится к трехчастному членению стен лопатками, верхняя часть стен, завершенная закомарами, отделена трехчастным карнизом-антаблементом. Северная стена здания, выходящая на монастырскую площадь и обращенная к Екатерининским во-

ротам, считается главной. Она декорирована выразительней и нарядней остальных. Лопатки помещены только на ее углах, а среднее поле стены украшено мелкой аркатурой килевидных очертаний. Северная стена галереи имеет также обогащенный декор — профилированные ширинки спускаются вертикальными пилястрами, в то время как на южном и западном фасадах галереи они проходят только в верхней части. В нижней же ее части ширинки заменяются лопатками и читаются как продолжение лопаток основного объема здания, что рождает мотив «отражения в воде». Восточный фасад собора имеет три абсиды; центральная из них слегка повышена, выделена декоративными пятигранными полуколонками. Венчающий абсиды карниз с мелким поребриком, сухариками и арочками подчеркивает суровую монументальность стен. Глухая, гордая стена и нарядные абсиды — их соотношение еще больше дает почувствовать соотношенность духовного и светского начал в архитектурном образе собора. На главах барабана украшениями служат арочки с бусинами, имитирующими гирьки, на барабане центральной главы — двойная аркада.

С южной стороны основного здания устроен придел Михаила Малеина, считавшегося покровителем царя Михаила Федоровича, завершенный маленькой главкой. Пристройка сделана так, что не портит общего впечатления, производимого собором.

В подклети западной части галереи находится усыпальница рода Годуновых, где похоронены отец и мать Бориса Годунова. В интерьер собора ведут украшенные резьбой перспективные порталы. Двери порталов из листовой меди — достопримечательность Троицкого собора. Изготовлены они в московских мастерских по образцу медных дверей Успенского собора Московского Кремля. Первоначально двери, пожертвованные Д. И. Годуновым, украшали Троицкий собор снаружи, но после перестройки в XVII веке их поместили на паперти галереи.

Медные двери с рисунком, исполненным серебряной или золотой насечкой «дамасской работы», привозили на Русь из Византии. Русские литейщики из Владимиро-Суздальской земли первыми освоили технику подобных произведений. Этим способом в XIII веке исполнены рисунки дверей суздальского Рождественского собора. На дверях Троицкого собора выполнены клейма, посвященные явлению Христа. Интересно, что среди персонажей изображаются греческие писатели и философы — Гомер, Еврипид,

Платон, Менандр, а также сивиллы и Аполлон. Последний, как и философ Платон, почитался в Древней Руси в качестве пророка, предсказавшего приход Христа. Поэтому Аполлон выступает в образе убеленного сединами старца с большой окладистой бородой. По динамике фигур, решению перспективы, внутренней экспрессии образов это произведение перекликается с византийскими образцами. Медные врата Троицкого собора изготавливались одновременно с вратами Благовещенского собора Московского Кремля, но превосходят их по чистоте рисунка и свободе компоновки сцен. Они являются последним произведением русского искусства техники «огневого золочения».

Внутри собора свет падает из узких окон четверика, расположенных высоко над полом, и из световых барабанов, что делает внутреннее пространство собора легким и свободным. Монументальность постройки, тектоника конструкций и яркий ковер стенописи производят сильное эмоциональное впечатление на входящего.

Звонница собора стоит к западу от основного массива здания. Самая древняя часть звонницы возведена в 1601—1604 годах на средства Д. И. Годунова и представляла собой трехъярусный объем высотой в тридцать метров, завершенный тремя пролетами с высокими шатрами. При строительстве звонницы был применен мотив многопролетной аркады, как в звоннице, возведенной в 1598 году в подмосковном храме в Больших Вязьмах. Восемнадцать колоколов звонницы Троицкого собора были вкладами семьи Годуновых. Самый большой из них, отлитый мастером Даниилом Матвеевым, весил 600 пудов. Второй этап строительства звонницы закончился в 1649 году — в южном пролете звонницы были установлены часы с боем (часовой колокол, отлитый Федором Васильевым, весил 68 пудов), а начался в 1645—1646 годах, когда с северной стороны был пристроен высокий столб с открытым верхним пролетом, завершенный каменным шатром, покрытым зеленой черепицей. Третий период строительства относится к 1852 году. В это время вместо деревянных наружных лестниц встроили каменную, для чего пришлось пробить стенки и своды между пролетами аркады, а все арки первого этажа заложить. Тогда же была пристроена двухъярусная пятипролетная галерея. Каменный шатер обстроили в XIX веке деревянным каркасом и покрыли белым железом. На шатре установили маленькую главку и золоченый крест. При реставрационных работах в 1911—1913 годах,

руководимых архитектором Д. В. Милеевым, первоначальный шатер с черепичным покрытием был раскрыт и восстановлен.

Троицкий собор, звонница и Архиерейский корпус составляют парадный ансамбль монастырского двора. Архиерейский корпус занимает северо-западный угол парадной центральной площади. Как и все жилые здания монастыря, этот корпус в XVII — XVIII веках подвергся значительным переделкам. Здание включает в себя разновременные и различные по своему назначению части. Нижний этаж корпуса построен в конце XVI века, а второй — покои настоятелей — в первой половине XVII века, в конце XVIII века надстраивается деревянный третий этаж, который заменяется каменным в более позднее время. В 1679—1680 годы с восточной стороны Архиерейского корпуса пристраиваются три двухэтажные кельи, которые соединили его с казначейскими кельями, проходящими вдоль восточной стены монастыря. В 1760 году к южному фасаду Архиерейского корпуса было пристроено двухъярусное крыльцо, украшенное изразцами, а закончилось формирование облика сооружения строительством церкви Христанфа и Дарьи, поставленной в 1859 году по проекту архитектора К. А. Тона.

Декор первого этажа XVI века составляют широкие лопатки, оживляющие стену с маленькими оконцами. Окна второго этажа декорированы спаренными фигурными колонками или трехщипцовыми арочками со шпилем. Окна третьего этажа расположены так близко, что стены здания не видно за белокаменным узором, образованным нарядными наличниками. Благодаря своей легкости здание воспринимается главенствующим среди гражданских построек на территории монастыря.

Слева от Архиерейского корпуса находится так называемый «братский корпус», который протянулся вдоль северной стены монастыря. В XVI веке это было одноэтажное «секционное здание» с кельями и сенями. Сени имели по два входа — один со стороны монастырской площади, второй со стороны «засенья». В середине XVIII века здание было надстроено, и для входа на второй этаж возведены деревянные галереи с лестницами. Таким образом получилось, что здание как бы обросло лестницами — против каждого входа со стороны монастырской площади по две, а со стороны засенья — по пять. В середине XIX века корпус снова перестраивают. Наружные его га-



лереи разбирают, а лестницы встраивают внутрь, при этом окна и двери первого этажа расширяются, а деревянное покрытие заменяют железным. Реставрация 1962—1963 годов восстановила первоначальный облик первого этажа. В настоящее время в «братском корпусе» расположена экспозиция, знакомящая посетителей с дореволюционным прошлым костромского края.

Хозяйственные постройки монастыря были отнесены подальше от административных и жилых зданий в юго-западную часть Старого города и скрыты за тесовым забором. Там находились погребя, поварни, хлебни, кладовые и другие помещения. Из них сохранились два здания — «келий над погребями» и «свечной завод».

Корпус «келий над погребями» расположен слева от «братского корпуса». Первый этаж здания, выложенный из крупного булыжника, представляет собой сводчатые помещения над погребями, глубина которых достигает пяти-шести метров. Второй этаж с наружной лестницей со стороны Нового города был возведен в конце XVII — начале XVIII века. Там попеременно размещались то канцелярия, то жилые покои, а в конце XIX века — епархиальное попечительство. Во втором этаже здания находятся три равновеликих помещения, что выражается в членении фасада здания на три части неширокими лопатками. Поясок поребрика и валик из тесаного кирпича служат границей между первым и вторым этажами, между старой и новой постройками. Такого же рисунка карниз венчает здание. Три симметрично прорубленных входа ведут в сводчатое помещение первого этажа. Каждому входу соответствуют два окна второго этажа, расположенные над ним, очертания окон повторяют конфигурацию арок входов нижнего этажа. Композиция окон и входов представляет собой равнобедренный треугольник, опрокинутый вершиной вниз. Хотя такой декор своей ритмикой и снимает ощущение протяженности здания, но все же рождает чувство монотонности и некоторой сухости, так не свойственной старинным постройкам.

Западный фасад, выходящий на территорию Нового города, прорезан окнами только во втором этаже. В центре корпуса с этой стороны имеется одна входная дверь. Лаконизм западного фасада смягчается живописной деревянной лестницей с крыльцом, ведущей на второй этаж. Лестница, крыльцо, декор наличников, форма оконных и дверных проемов восстановлены в 1960—1961 годах.

Дом, примыкающий к южной стене монастыря, получил название «свечной завод». Корпус строился постепенно. Одно помещение пристраивалось к другому, а начало этому строительству было положено созданием в XVI веке квасо-варенной палаты. В середине XVIII века над корпусом был надстроен второй этаж, где находились во время перестройки Архиерейского корпуса покои архиерея. В нижней части располагалась братская трапезная, и две комнаты использовались для хранения свеч, отчего весь корпус впоследствии получил название «свечного».

В 1860-х годах вся восточная часть корпуса была заново перестроена по проекту К. А. Тона.

При реставрационных работах, проведенных здесь сто лет спустя, были выявлены такие интересные элементы постройки, как, например, трапезная, которая представляет собой одностолпную, двухсветную палату со сводчатым перекрытием — интерьер, типичный для московской архитектуры XVII века.

Кроме комплекса жилых и хозяйственных построек, на территории монастыря привлекает внимание эффектное здание, стены которого расписаны под рустованную грань. Это так называемые «палаты бояр Романовых», которые использовались под различные нужды и неоднократно перестраивались. Первоначальные постройки на этом месте были возведены в 1586—1588 годах. С 1598 года они были заняты наместником монастыря и стали называться «наместническими».

В 1613 году Михаил Романов вместе со своей матерью инокиней Марфой, в миру Ксенией Ивановной Шестаковой, занимал две небольшие комнаты на южной стороне второго этажа с отдельным входом. В XVIII веке здание представляло собой двухэтажный корпус с деревянными сенями со стороны монастырской стены с кладовыми и чуланом. К середине XIX века оно обветшало и было реставрировано, а точнее, перестроено архитектором, профессором Академии художеств и директором дворцового архитектурного училища Ф. Ф. Рихтером. За образец был взят московский дом бояр Романовых и московские кремлевские терема. Были составлены проекты дверей, окон, оконных рам, изразцовых печей, мебели. В первом этаже здания соорудили две комнаты с особыми сенями и входами. На второй этаж ведет высокая нарядная царская лестница, на верхнюю площадку которой выходят узкие двери, налево — на половину Михаила Федоровича, напра-

во — на половину его матери монахини Марфы. В покоях помещены изразцовые печи с оригинальными рисунками и весьма курьезными надписями. Именно тогда наружные стены здания были расписаны под граненый руст (эта роспись была поновлена в 1956 году).

На территории Нового города находится единственное каменное строение, возведенное в 1721 году. Расположенное около северной стены, оно предназначалось под контору для управления обширными вотчинами монастыря. Типичный по композиции и декору фасад имел со стороны улицы крыльцо с лестницей, ведущей на второй этаж. Как и все здания монастыря, это сооружение неоднократно перестраивалось и реконструировалось. В 1841 году наружная лестница на второй этаж была сломана, и к восточному торцу была сделана двухэтажная пристройка с чугунными лестницами. Полностью изменена планировка внутри здания, многие окна расширены и пробиты вновь.

В 1875 году здание использовалось как пристанище для престарелых лиц духовного звания и с тех пор сохранило название богадельни.

В настоящее время все строения Ипатьевского монастыря отреставрированы и взяты под государственную охрану.

От толстых, надежных, почти лишенных декора сооружений ранней поры с их лаконичностью и подчеркнутой монументальностью до нарядности и «открытости» Архирейского корпуса и горделивой степенности Троицкого собора проходит временная нить, овеянная творчеством народа и воплощенная его воображением, талантом и трудом.

На стенах его, как на листах огромной каменной книги, мы читаем историю своего народа — веру в свои силы, торжественный и радостный гимн общерусскому государству, отстаившему свою самостоятельность, обезопасившему свои границы.

В 1958 году комплекс зданий и сооружений Ипатьевского монастыря отнесен к числу республиканских историко-архитектурных музеев-заповедников.

Памятник древнерусского искусства XVII века церковь Воскресения на Дебре реставрировался трижды: в 1912 году архитектором Д. В. Милеевым, в 1960 году под руководством В. О. Кирикова и в 1967 году художниками

А. М. Малафеевым, Е. В. Ильвесом, Д. Б. Губочкиным, Е. И. Мареевым.

В XVII веке среди городского населения Костромы все большее значение в социальной жизни общества начало приобретать купечество. Костромские купцы, став благодаря обширной торговле богатейшими людьми в городе, старались ни в чем не отставать от родовитых бояр и дворян. Они ставили на свои деньги новые церкви неподалеку от своих домов. Эти церкви по грандиозности и богатству убранства не уступали древним соборам богатейших монастырей. Прекрасным примером такого строительства является церковь Воскресения на Дебре.

Она была построена в 1645—1651 годах на деньги купца Кирилла Исакова, торговавшего краской с Англией. Краска эта была настолько дорогая, что за ее бочонок платили бочонком золота. Однажды, повествует легенда, разбивая бочонки, полученные из Англии, купец обнаружил среди них бочонок с золотом. Вот на эти деньги будто бы он и построил каменную церковь. Однако на том месте, где возвели церковь Воскресения на Дебре, уже стояла деревянная шатровая церковь во имя Воскресения Христова, строительство которой приписывается князю Василию Ярославичу Квашне. К 1629 году, по свидетельству церковных документов<sup>1</sup>, храм был упразднен. Новый храм строится в 1645—1651 годах; на дату строительства новой церкви указывает надпись на стене Трехсвятительского придела — «Лето 7158 (1650) года июня 12 день освещена сия церковь трехсвятителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста при державе Государя, царя и Великого Князя Алексея Михайловича всея Руси, по душе Кирилла Исакова в вечную память». Следует отметить, что придел был освящен на два года раньше, чем сама церковь<sup>2</sup>.

Таким образом, церковь Воскресения — современница возводимого тогда же Троицкого собора Ипатьевского монастыря, но древние русские зодчие сумели в традиционную схему крестовокупольной постройки вложить столько творческой мощи и такой заряд эмоциональности, что здания кажутся построенными в разное время. Гордому и строгому, полному достоинства облику Троицкого собора противостоит радостное и праздничное, легкое и даже в чем-то затейливое решение церкви Воскресения.

Прежде всего, церковь гармонирует с окружающим ландшафтом своей постановкой, живописно-цветовым ре-

шением и ритмом архитектурного построения. Хотя поставлена она была в центре Кожевенной слободки, густо населенной в то время (в 1653 году там было 145 приходских дворов), церковь выглядит так, что кажется стоящей в густом лесу, непроходимой дебре. Среди зелени листья эффектно выделяются красные кирпичные стены с белокаменными вставками и зеленой поливной черепицей на главах. Зимой красочное решение здания на фоне белого снега кажется еще более нарядным и праздничным. Впечатление гигантского цветка создают двенадцать глав, поднятых на разную высоту. Пять глав на глухих тонких барабанах венчают основной объем здания, над западным крыльцом возвышается декоративный шатер, своеобразная ступенька в нарастании объемов. Над южным и северным крыльцами — также по декоративному шатру. Еще три шатра с главками, центральный из которых выделен по высоте, стоят на Святых воротах, ведущих в храм, и, наконец, тонкий барабан поддерживает маленькую главку Трехсвятительского придела.

Нарастающий ритм главок и шатров не дает ощущения резкого отрыва от земли, как при восприятии обычного пятикупольного сооружения, где стены служат постаментом для венчающего пятиглавия. Двенадцатиглавая церковь Воскресения на Дебре производит впечатление гигантского цветка, а ее шатры, украшенные декоративными тягами, способствуют еще большей живописности всего сооружения.

Святые ворота — прекрасная прелюдия к храму. Арки ворот опираются на приземистые столбы-кубышки на массивных низких постаментах. Арка, ведущая в галерею, более широкая, чем та, которая ведет во двор. Все три шатра на восьмигранных трибунках с маленькими главками возвышаются над первой аркой. Ворота массивны и внушительны, а некоторая асимметрия в их восприятии вносит ощущение динамики.

Наружные их стены убраны парными полуколонками, расположенными в два яруса, поле стены украшено квадратными ширинками, в которых вкомпонованы разные клейма из белого резного камня.

В каменных резных кессонах изображения зверей и птиц датируются 1652 годом. Среди них можно увидеть изображение льва, символизирующего силу, и семь цветочных бутонов на поле кессона: единорога, который по христианской теологии символизирует целомудрие; пели-

кана-неясыть — символ бессмертия и воскресения; алконоста, чье изображение представляло собой птицу с головой человека в короне или остроконечной шапке и символизировало души праведников. Кроме этих изображений, на стенах памятника можно увидеть сову, дву- и одноглавого орлов. Изображения льва и единорога выполнены в горельефе, а алконоста и пеликана в низком рельефе и помещены в орнаментальные круги. Белокаменные резные вставки необычайно оживляют ворота, дополняя своеобразие их архитектурной формы, истоки которой в русском деревянном зодчестве.

В конце XVII века пристройка, сделанная к западному крыльцу, соединила ворота с папертью.

Церковь Воскресения на Дебре строилась в традициях XVII века. В это время происходят изменения в традиционной планировке культовых зданий. Иконостас стали ставить перед восточными пилонами, алтарная часть увеличилась, и соответственно уменьшилось помещение для молящихся. Поэтому пилоны стали возводить ближе к восточной стороне здания, что вело к изменениям в композиции завершающего пятиглавия. Восточный барабан теперь покоился на восточном пилоне и на стене, а западный держался на подпружной арке. Все это хорошо видно на памятнике. В перекрытии использованы коробовые своды и возведена восточная пара подкупольных столбов вблизи от восточной стены здания, поэтому его центральный световой барабан сдвинут по своду на восток, а фасады четверика разбиты на разное число прясел, и южный портал смещен к абсидам. Асимметрия выявляет внутреннюю динамику здания, здесь использован принцип античной скульптуры, требующий кругового обзора.

С восточной стороны здания в противоположность праздничной живописности всего облика мы видим глухой обрыв восточной стены, низкие абсиды еще больше подчеркивают ее замкнутость, а те же элементы декора, которые украшают остальные стены здания, неожиданно приобретают здесь сухость и линейность.

В затейливом декоре этого памятника — пучки полуколонок на углах здания и сдвоенные колонки на фасадах, отделяющие окна и акцентирующие трехчастное членение постройки, могучие столбы кувшинообразной формы, поддерживающие своды галереи паперти и лестничных переходов, восьмигранные шатры, чешуйчатые луковичные главки.

Все эти украшения, примененные и в других памятниках архитектуры XVIII века, сообщают живописность их архитектурному облику, но в церкви Воскресения они подкупают еще и изяществом исполнения. Это особенно заметно в широких и узорчатых карнизах, отделяющих от стен полукружья декоративных закомар — своеобразный антаблемент здания, появившийся на Руси после постройки Архангельского собора в Москве.

За триста с лишним лет своего существования церковь неоднократно перестраивалась, хотя эти перестройки существенно не повлияли на ее характер. В конце XVII века западное крыльцо было соединено со Святыми воротами перекрытием, пристроены были боковые стенки, около 1746 года были растесаны окна, их перемычки сделаны прямыми, крыша получила скатное покрытие. В 1801 году в связи с постройкой небольшой зимней церкви разобрали древнюю колокольню. В 1871—1873 годах церковь претерпела более значительные изменения: с восточной стороны ее была пристроена еще одна алтарная абсида для Екатерининского придела, расположенного в конце южной галереи, увеличено количество окон в четверике, переложены своды в галерее. К этому же времени относится и пестрая, в шашку, раскраска церкви. Первоначально цветными были только живописные изображения в полукружьях закомар, в нишах приделов и над воротами.

В интерьерах церкви — в западной и южной галереях, в центральном барабане четверика и в северном Трехсвятительском приделе — сохранилась древняя стенопись XVII века, представляющая собой большую художественную ценность.

Помимо настенной 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. Белокаменные резные вставки были введены в столбики аркатуры барабанов глав, в колонки оконных наличников и резные гирьки, подвешенные в арках галереи и крылец. Причем вставки и аркатуры барабанов глав и наличников окон, удаленные от зрителя и выполненные в высоком рельефе, заменяются сложными геометрическим и растительным орнаментом и плетенками, декорирующими доступный для обозрения нижний ярус памятника.

Строители XVII века вкладывали в традиционный тип культовой постройки разное эмоциональное содержание.

На Дачной улице в Заволжье стоит церковь Рождества Богородицы, которую чаще называют Ильинской по одному из ее приделов. В XVII веке здесь находилось село Городище, принадлежавшее стольнику Г. И. Морозову, а после его смерти вдове — известной поборнице раскола Ф. П. Морозовой (Соковниной). В ночь на 16 ноября 1671 года, когда мятежная боярыня была взята под стражу, ее костромская вотчина отошла ко двору. Согласно описи этой вотчины, произведенной в 1672 году, была помянута Ильинская церковь — каменная с двумя приделами, пятью главами и колокольней. Сохранились сведения, что в 1702 году ее освящали вновь, по-видимому, в связи с перестройками, в результате которых здание получило завершение в виде одной главы.

Место строительства церкви было выбрано очень удачно: Ильинская церковь не столько господствует над пейзажем, сколько подчиняется ему. Ее простой, нерасчлененный объем, украшенный плоской аркатурой, с килевидным завершением, построен в 1663 году. Возможно, эта датировка относится к тому времени, когда церковь получила завершение стен фризом в виде ширинок с выступающей полосой карниза.

Портал церкви оттенен аркатурой, абсиды ее резко понижены, центральная значительно выступает вперед, она акцентирована двумя легкими полуколоннами, как бы перекликающимися со слегка намеченной аркатурой на стенах здания. Одинокая главка на тонком барабане придает облику здания элемент наивности и простоты. В 1773 году церковь пострадала от пожара, при ее восстановлении был разобран северный придел и перестроена трапезная. Колокольня церкви Ильи Пророка тоже была возведена в конце XVII века, она повторяет уже сложившуюся схему — восьмерик на четверике, с открытыми звонами. В ее декоре и завершении чувствуется подражание барочным формам.

Неподалеку от этой постройки на улице Волгарей почти двадцать лет спустя (в 1685 году) «по обещанию прихожан» сооружается Спасо-Преображенская церковь. Она имеет традиционно московское завершение в виде пятиглавия на трибунках из кокошников. Монолитность и компактность основного объема подчеркивают неширокие лопатки на углах.



На стенах церкви сделано по два окна с резными наличниками и килевидным завершением, трапезная, резко пониженная по сравнению с основным кубом здания, подчеркивает нарастание объемов и масс. Килевидные фронтоны окон основного куба почти упираются в карниз и заходят в его рисунок. Карниз очень сложен и наряден, представляя собой трехчастный антаблемент здания. Выше карниза стену декорируют ложные закомары.

Ансамбль завершает несколько тяжеловатая колокольня. Четверик ее по своим пропорциям является как бы первой ступенью нарастания объема. Утяжеленный восьмерик колокольни несколько сковывает эту динамику. Утонченностью и камерностью веет от архитектуры Спасо-Преображенской церкви.

Неподалеку от Ипатьевского монастыря в слободе того же названия (ныне Трудовая) с дотацией монастыря возводится приходская церковь Иоанна Богослова, заложенная в 1681 году на месте двух сгоревших деревянных церквей Иоанна Богослова и Николая Чудотворца. В честь этих святых на стенах построенного здания поместили с западной стороны живописное изображение Николая Чудотворца, а с восточной, над абсидами, — Иоанна Богослова. Закончено было строительство в 1687 году, когда к основной части здания была пристроена трапезная и колокольня.

Вскоре церковь была подвергнута многочисленным перестройкам. В 1706 году с северной стороны был пристроен придел святого Николая Чудотворца, а позднее, в 1780 году, с южной стороны — придел в честь иконы Федоровской Божьей Матери. Одновременно южная стена основного здания получила крыльцо с открытыми арочками на круглых столбах и белокаменной лестницей. Еще больше искажен был облик здания в начале XX века, когда вместо маленькой трапезной была построена зимняя церковь.

Реставрационные работы 1963 года, в ходе которых разобрали более поздние пристройки, восстановили художественную целостность памятника.

Здание поражает строгостью и стройностью. Декор стен исключительно немногословен, угловые лопатки подчеркивают компактность объема, а верхнюю часть стены с плавными полукруглыми закомарами акцентирует неширокий сложно профилированный карниз. На гладком фоне стены — очень нарядные окна, высоко поднятые над зем-

лей и украшенные наличниками с колонками. Пластически выразительны полукружья стен на алтарных абсидах, а профили наличников окон, завершенных тремя высокими щипцами, еще более динамичны. Над ними проходит пояс того же рисунка, что и карниз на основной части здания. Церковь покрыта четырехскатной крышей, над которой поднимаются глухие свечкообразные барабаны, увенчанные небольшими луковичными главками. Особенность расположения и пропорций этих главок такова, что с определенного расстояния, издали, мы всегда видим одновременно только три главы — центральную и две боковые, что создает впечатление огромного креста, как бы парящего над зданием. Эта особенность архитектуры Понолжья ярко проявляется в Костромской и Ярославской областях.

Колокольня решена в виде восьмерика на четверике, расчлененных на ярусы. Окна на стенах четверика украшены резными колонками, тонкие, как веретено, колонки поставлены на стенах четверика выше карниза и фланкируют углы здания. Звоны колокольни представляют собой аркаду на круглых столбах. Зеленые поливные изразцы с изображениями грифонов украшают колокольню. Шатер, несущий маленькую главку, прорезан слухами разной формы. Слухи над открытой аркадой представляют собой узкие сдвоенные окна с острыми фронтонами, над ними поднимаются два яруса круглых слухов, а под барабанчиком слухи снова приобретают продолговатую форму. Такое разнообразное решение слухов, акцентируя устремленность вверх, снимает «остановленность движения», проясняющуюся в открытой аркаде звонов.

Как свидетельствует надпись на северной стене храма, интерьер церкви расписан в 1735 году артелью костромских художников. В клемме перечислены имена художников, среди которых наиболее известен живописец Федор Логинов с сыновьями Матвеем и Иваном. В конце XIX и начале XX века роспись храма поновлялась, и пока живопись не реставрирована, сложно судить о ней.

Ограда с воротами была сооружена в 1765—1766 годах. Изящный рисунок металлической решетки с завершениями в виде языков пламени выполнен с большим мастерством местными костромскими кузнецами. Ведущие в ограду ворота с двумя калитками поставлены в 1811 году.

Храмы были в то время общественными сооружениями, в которых проявлялось стремление прославить свою ро-

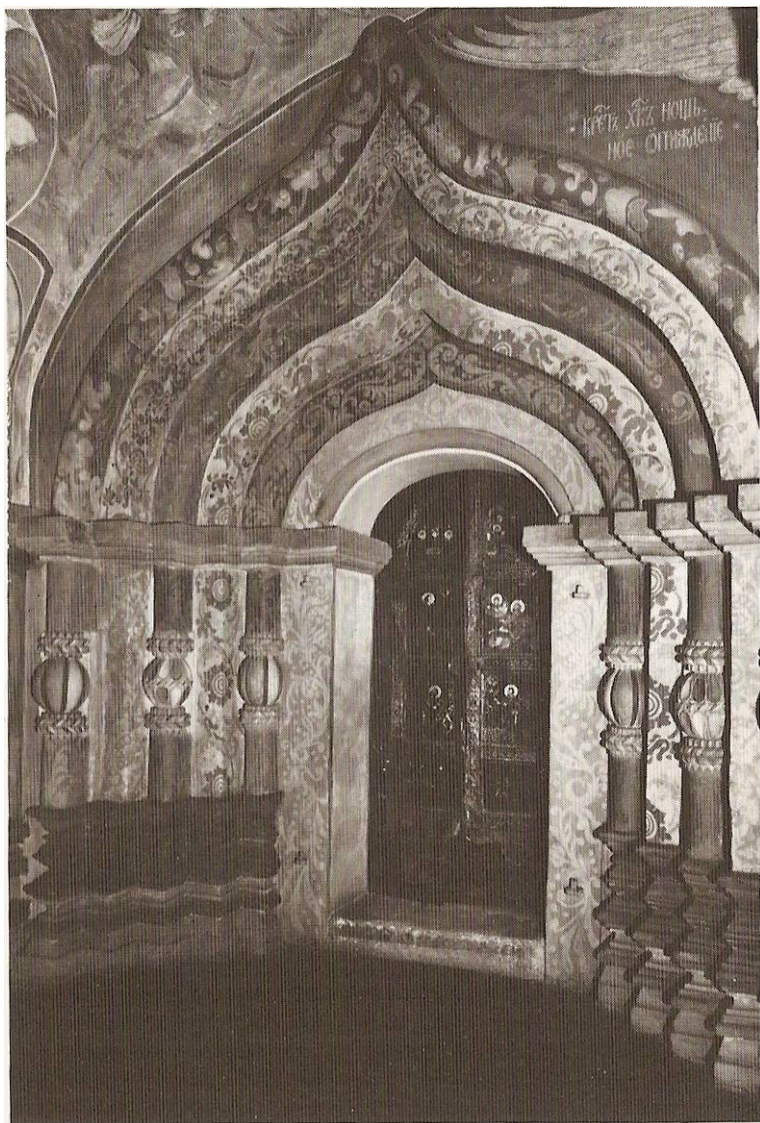
дину, отмечая их строительством наиболее яркие страницы ее истории. Одним из таких памятных сооружений была часовенка Федоровской Божьей Матери, возведенная в честь победы костромичей над татарским войском в 1272 году, одержанной на берегу Святого озера. Часовенка стоит в селе Некрасове совсем неподалеку от Костромы. Построенная в XIII веке, она была деревянной, не раз заменялась новой, пока в начале XVIII века ее не сделали кирпичной.

Квадратная часовня сложена из большемерного кирпича, с широкими декоративными лопатками, акцентирующими углы здания. На глади стен четко выделяется карниз из трех рядов поребрика, такой же лентой из одного ряда кирпичей выделен цоколь постройки. Северная и южная стена имеют окна, восточная стена глухая. Вход в часовню сделан с западной стороны и оформлен плавной аркой, железная дверь с кованым замком ведет в часовню, где на стенах находятся фрески, рассказывающие легенду о явлении в Костроме иконы Федоровской Богоматери, бывшей необычайно популярной в самой Костроме и ее окрестностях. На стенах и своде часовни изображены сцена нахождения иконы на сосне, святой Федор Стратилат, проносящий икону над городом, поклонение иконе и сцена битвы костромичей с татарами. На алтарной стене роспись посвящена воскресению Христа. Все росписи 1720—1730 годов сохранились довольно плохо, потому что часовня стоит на месте, подвергающемуся затоплению. Неоднократно живопись поновлялась и возобновлялась.

Тяжелой поступью проходят века, и от прошлых времен остается память...

Такой запечатленной памятью народной выступает архитектура, эта своеобразная летопись мира, в образах которой заложено большое идейно-художественное содержание. В гордых, величественных храмах живет представление народа о прекрасном и ярко проявляется его творческий, созидательный характер. И прикасаясь к этим монументальным творениям, мы проникаем в духовное наследие предшествующих эпох. И тогда возникает «живая связь времен»...





*Портал и металлические двери Троицкого собора*  
*Portal and metal doors of the Trinity Cathedral*

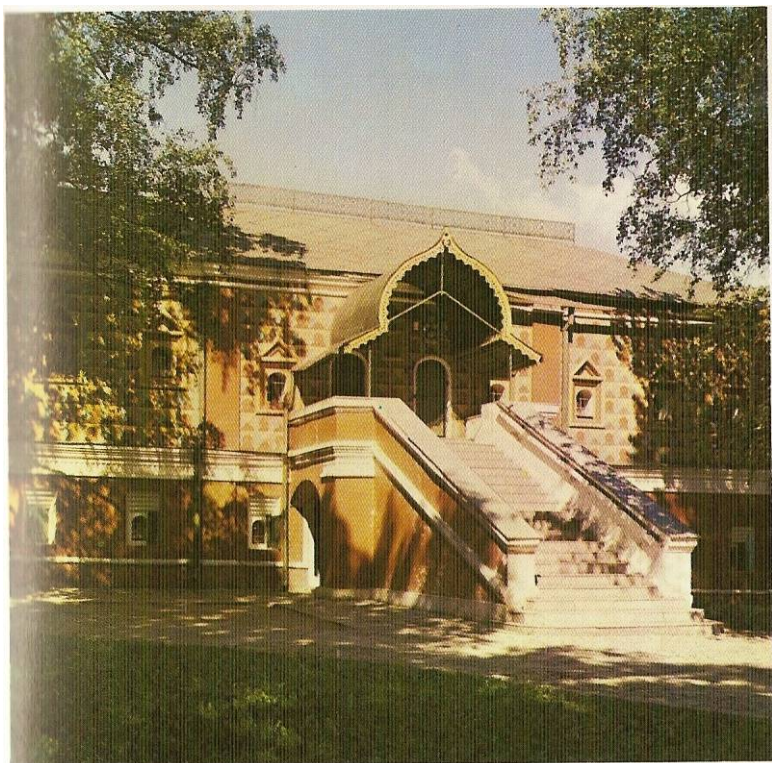


*Звонница Троицкого собора. XVII — XIX*  
*The Belfry of the Trinity Cathedral. 17th — 19th centuries*



*Корпус над погребами Ипатьевского монастыря. XVI—XVIII  
Building over the cellars in the Ipatievsky Monastery. 16th — 18th centuries*

*Архиерейский корпус Ипатьевского монастыря. XVII—XVIII  
The Bishops' Building in the Ipatievsky Monastery.  
17th. — 18th centuries*



*Ф. Ф. Рихтер. Палаты бояр Романовых. 1863*  
*F. Richter. The Chambers of the Boyars Romanov. 1863*

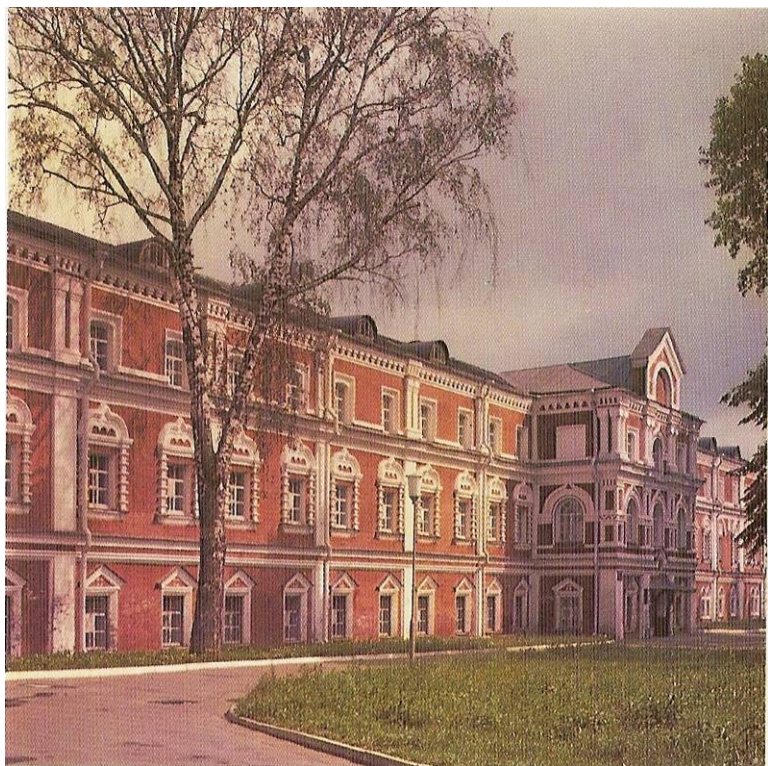




*Воскобойная башня Ипатьевского монастыря. XVI  
The Voskoboynaya (Wax-Refinery) Tower. 16th century*



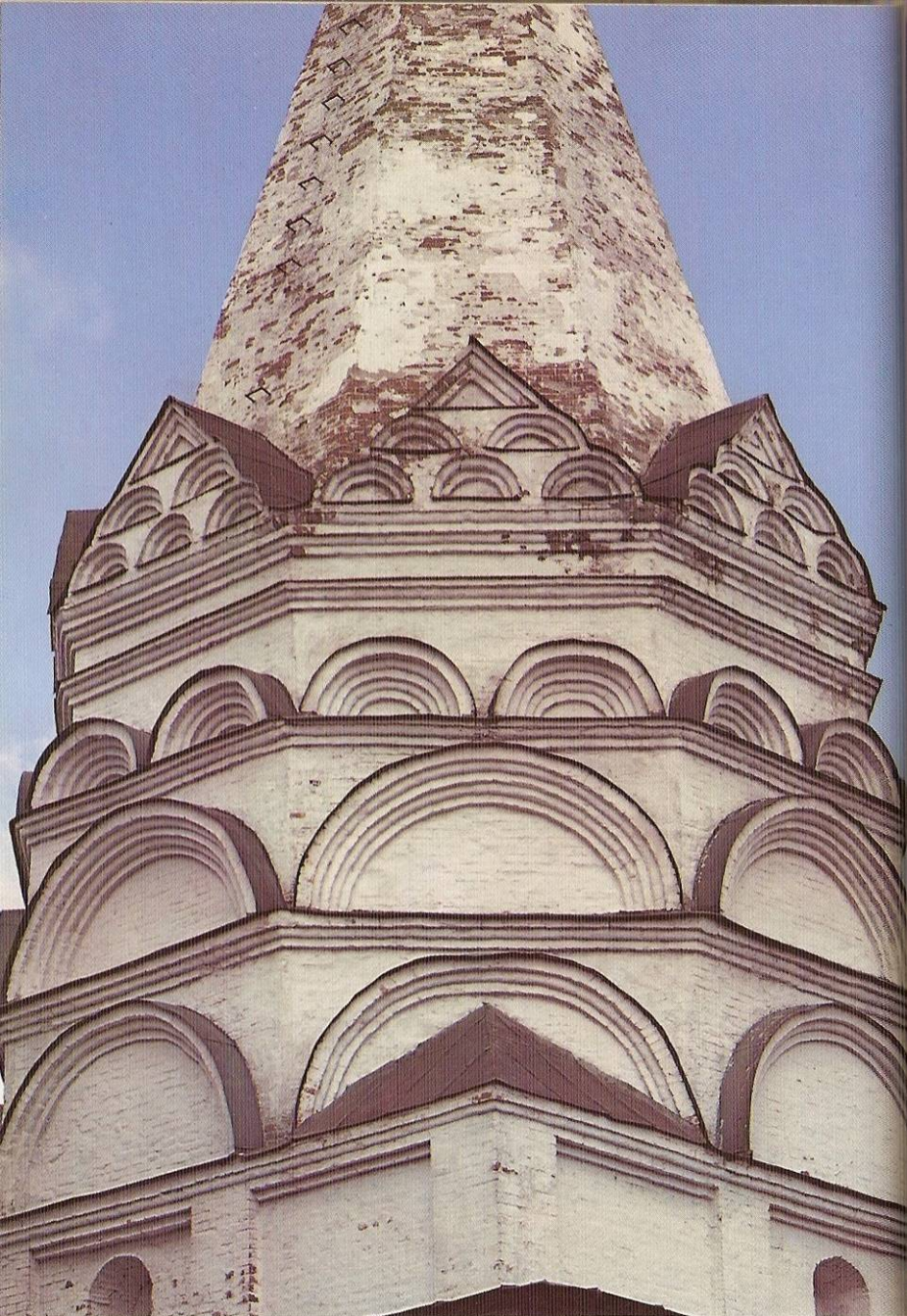
*Новый город Ипатьевского монастыря*  
*Panorama of the New Town of the Ipatievsky Monastery*  
*Братский корпус Ипатьевского монастыря. XVII — XVIII*  
*The Monks' Cells Building. 17th — 18th centuries*



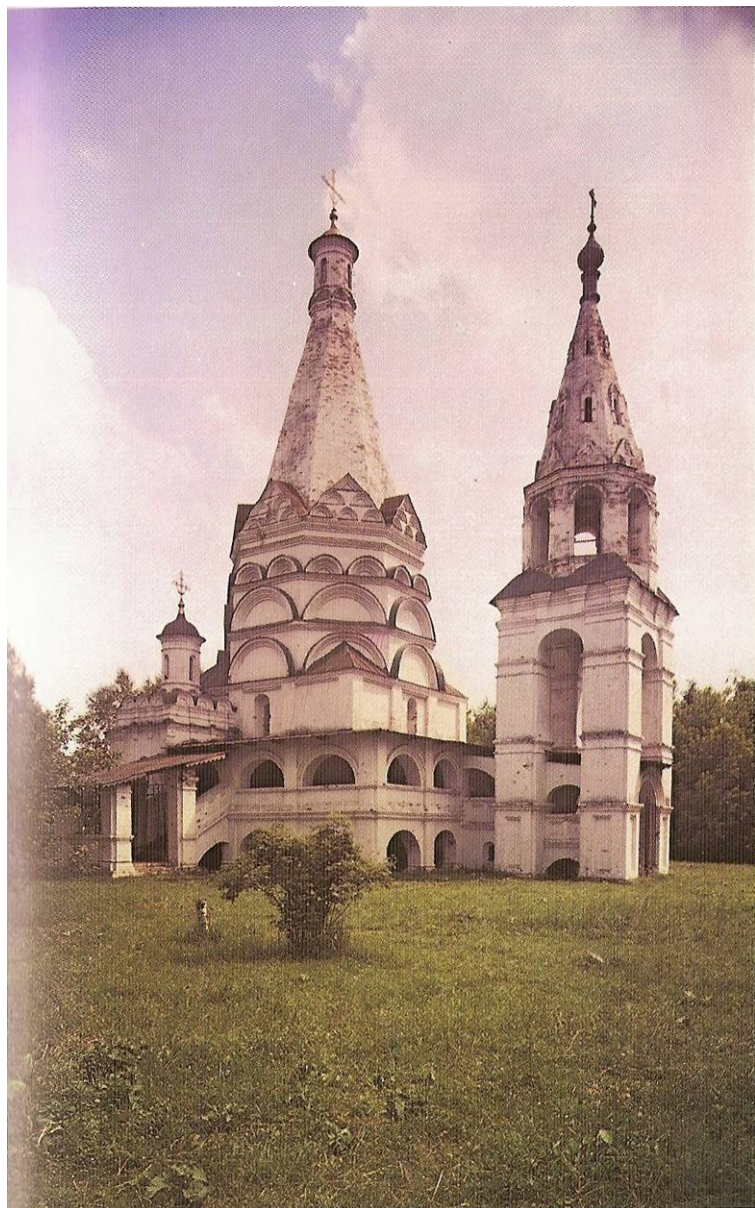
*Трапезный корпус Богоявленского монастыря. XVII — XVIII  
The Refectory of the Bogoyavlensky Monastery. 17th — 18th centuries*



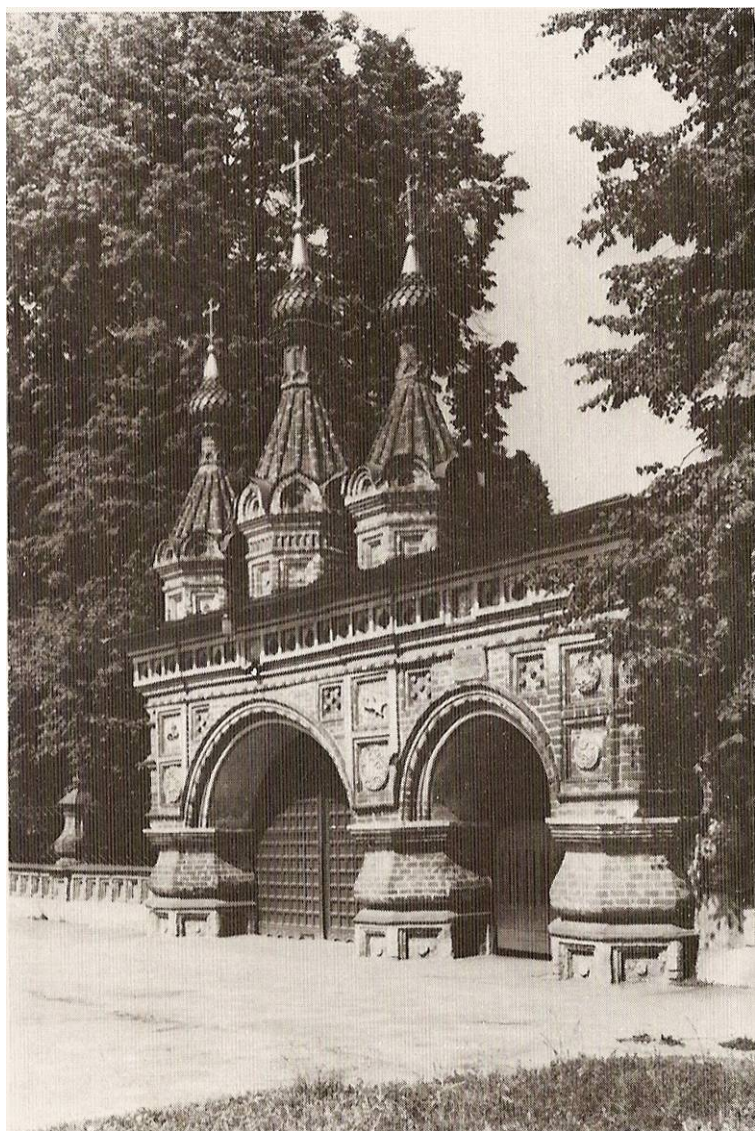
*Колокольня Богоявленского монастыря. XVII—XIX*  
*The Bell Tower of the Bogoyavlensky Monastery. 17th — 19th centuries*



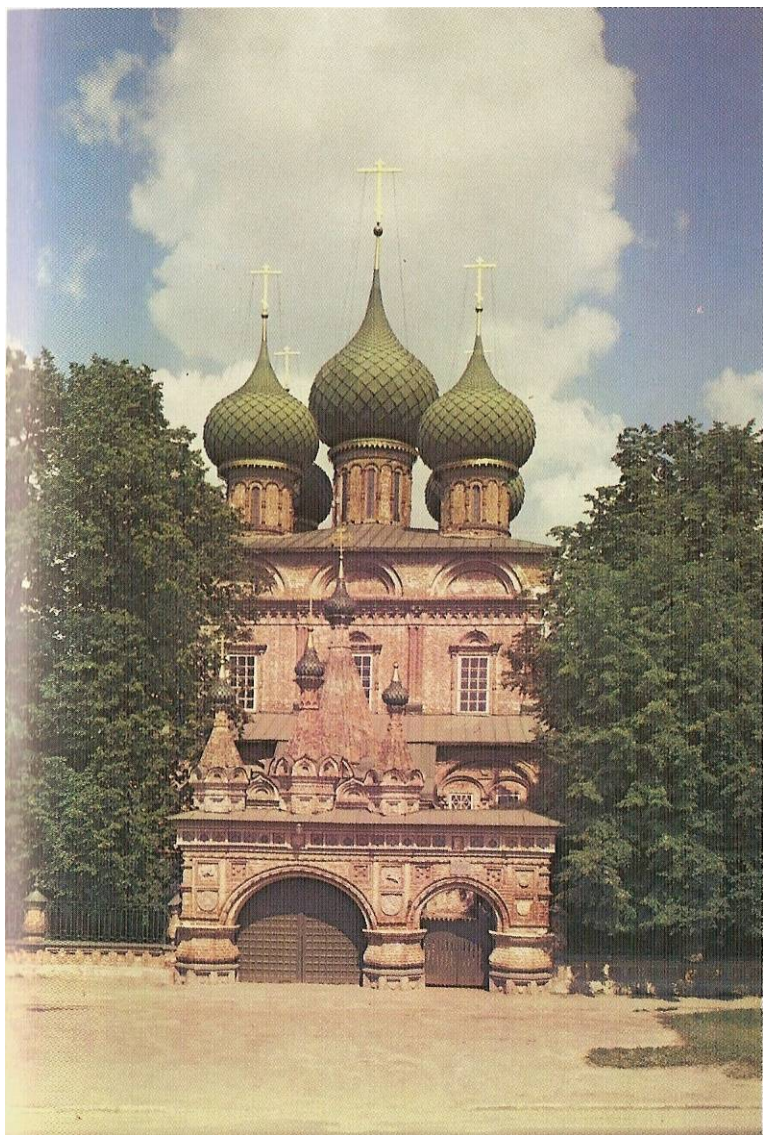
*Церковь Богоявления в селе Красном на Волге. 1592. Фрагмент  
The Church of the Manifestation of Christ in the village of Krasnoye  
on the Volga. 1592. Detail of the octagon*



*Церковь Богоявления в селе Красном на Волге  
The Church of the Manifestation of Christ*



*Святые ворота церкви Воскресения ни Дебре. XVII*  
*The Holy Gates of the Church of the Resurrection-on-the-Debra. 17th century*



*Церковь Воскресения на Дебре. 1651*  
*The Church of the Resurrection-on-the-Debra. 1651*

*Святые ворота. Фрагменты —\**  
*The Holy Gates. Details*

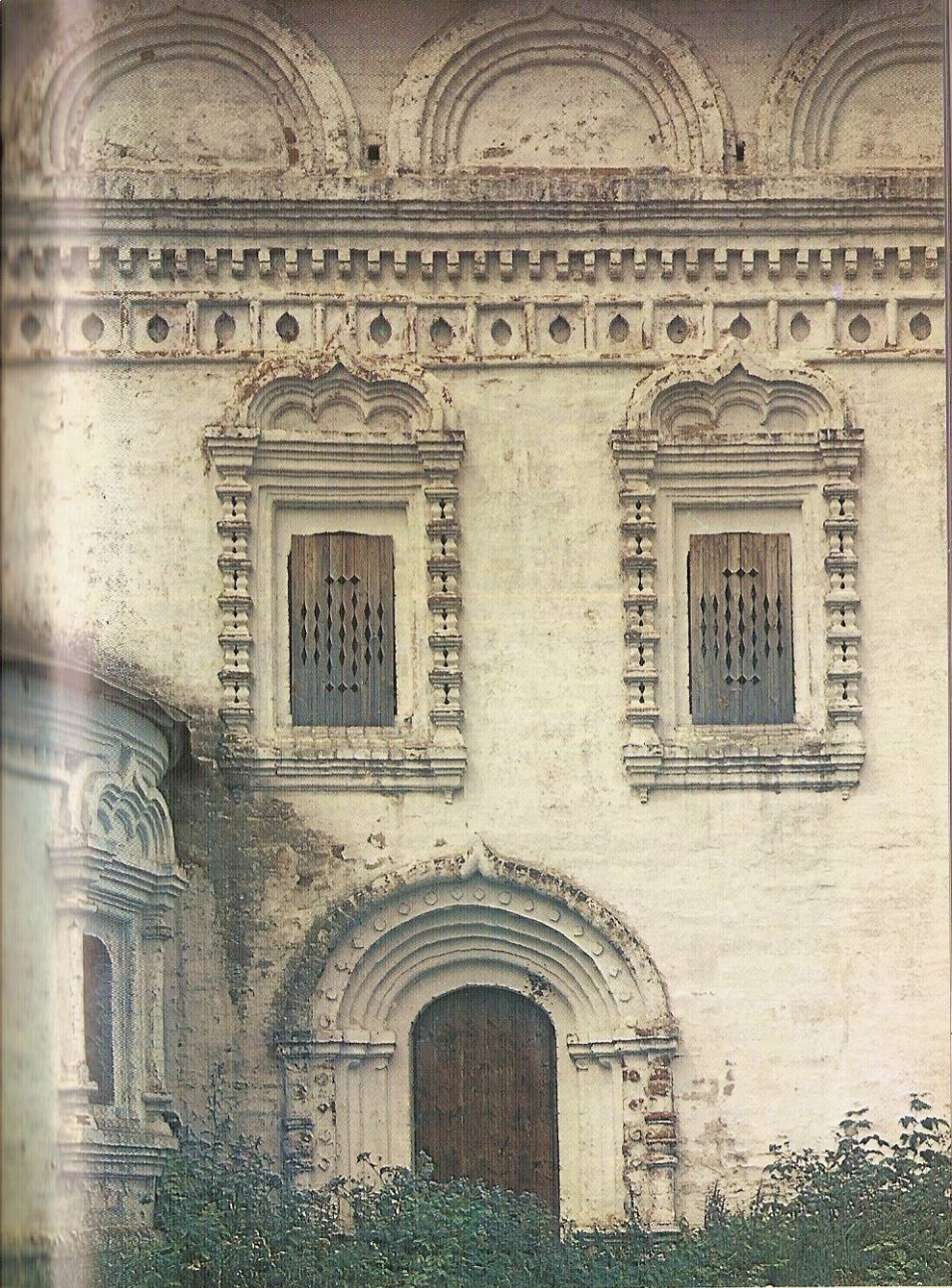








*Церковь Спаса Преображения. 1683*  
*The Church of the Transfiguration. 1683*



*Церковь Спаса Преображения. Фрагмент*  
*The Church of the Transfiguration. Detail*

Стенопись Костромы представлена фресками XVII века в церкви Воскресения на Дебре и Троицкого собора. Фрески, находящиеся на стенах Богоявленского собора и церкви Иоанна Богослова, в настоящее время недоступны для обозрения. Однако и то, что можно увидеть, дает представление о творчестве костромских художников-монументалистов.

В 1640-х годах артель костромских художников возглавлял Иоаким Агиев, по прозвищу Любим. Артелью этого знаменщика в 1640 году была расписана церковь Николая Надеина в Ярославле, а годом позже — Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря. В 1642—1643 годах мастера артели Любима Агиева участвовали в росписи Успенского собора Московского Кремля. За эту работу сам Любим Агиев с четырьмя своими товарищами был особо отмечен царским Наградным указом.

В 1650-е годы среди костромских мастеров все большей популярностью стал пользоваться знаменщик Василий Ильин Запокровский, который начинал свою деятельность в артели Любима Агиева и работал с ним в церкви Николая Надеина, в Московском и Кирилло-Белозерском Успенских соборах. В 1655 году Запокровский во главе своей артели расписывал Троицкий собор Макарьевского монастыря в Калязине. Фрески церкви Воскресения на Дебре, появившиеся в 1652 году, по стилистическим особенностям относят к кругу работ дружины знаменщика Запокровского. Цикл фресок этого времени сохранился неполностью, уцелели лишь росписи стен паперти да небольшие фрагменты в барабанах глав центрального четверика здания. Роспись стен из-под масляной записи в галерее церкви была расчищена в 1956—1959 годах, а в Трехсвятительском приделе — в 1964—1966 годах. Фрески церкви Воскресения на Дебре выполнены в «годуновской» манере широкого

письма с акцентом на графику. «Годуновская школа» характеризуется сдержанностью и монументальностью репрезентативного стиля, который сложился в конце XVI — начале XVII века. Соединение плавных и широких линий с ломающимися — особенность линейного ритма этого направления. Облики материального мира приобретают витиеватый абрис. Построение живописной декорации отличается спокойной ясностью в распределении отдельных сюжетов. Колорит мягкий и сдержанный, его основа — многообразные оттенки охры: от теплой золотисто-желтой до плотной красновато-коричневой. В сочетании с голубыми, пепельно-серыми, светло-зелеными и оливковыми тонами фона и пейзажа они образуют спокойную и несколько приглушенную красочную гамму, на которой неяркими пятнами горят малиновые, темно-вишневые и изумрудно-зеленые цвета.

Тематика росписи паперти Воскресенской церкви обычна для XVII века. На южной галерее представлены сцены на библейский сюжет сотворения мира, на западной — мрачные картины Апокалипсиса. На паперти, кроме традиционной тематики истории сотворения мира и видений Иоанна Богослова, по желанию заказчика нередко иллюстрировались отдельные притчи, писались изображения Христа, девы Марии и святых, особо почитаемых в данной местности.

На стенах южной и западной паперти Воскресенской церкви есть изображения, заключенные в ниши-киоты, помещенные на уровне человеческого роста. В нишах написаны изображения Софии Премудрости Божией, Спаса Вседержителя, Богоматери Знамение, композиция «Недремное око» и «Явление Иоанну Богослову солнцеподобного ангела». Особо почитались в старину первые три изображения, перед ними теплились лампы, а София Премудрость Божия и Богоматерь Знамение имели дорогие чеканные оклады.

По сохранности лучшими являются росписи южной стороны галереи. Особым мастерством исполнения отличаются композиции, изображающие Адама и Еву в раю, Ноев ковчег, «Недремное око», «Лоно Авраамово». Колорит росписей золотисто-зеленый, сцены скомпонованы легко и непринужденно. Фигурам Адама и Евы приданы мягкие «земные» очертания. Образы небожителей выполнены иначе — они полны скрытой силы и внутренней экспрессии. Трава поэма, стилизованные деревья, усыпанные яркими

пятнами плодов и цветов, подчеркивают декоративность композиции, усиливая ее ритмическое начало.

Красочный слой фрески «Изгнание Адама и Евы из Рая» почти утрачен, по существу, сохранился один рисунок, который позволяет заглянуть в глубины мастерства, в «конструкцию» композиции, основу ее линейного ритма. Росписи выполнены в символично-догматическом жанре, в них нет еще неумемного стремления к повествовательности, отличающего произведения более позднего периода. Для символично-догматического жанра характерны вневременность и внепространственность действия, центризм композиции, подчеркнутая торжественность и фронтальность. Элемент рассказа осуществляется тем, что в одной сцене изображается ряд эпизодов одного и того же события, в каждом из них фигурируют одни и те же лица.

Живопись в галереях помещена на откосах входных порталов и украшает их колонки, перемежающиеся с брусками. По сторонам портала находится композиция «Ангелы господни, записывающие имена входящих в храм» — сюжет широко известного на Руси апокрифа.

Сцены Апокалипсиса расположены по сторонам западного входа в церковь. Они представляют собой грандиозную композицию, повествующую о судьбе мира, о борьбе добра и зла с конечной победой светлых начал. Рассказ о конце света начинается с изображения Иоанна Богослова, пророчествующего на горе. Семь светильников — это символы семи церквей городов Передней Азии, которым адресованы страшные пророчества Иоанна. Затем следует фреска, на которой изображена сцена борьбы ангелов с сатаной. Один из ангелов заковывает в цепи несколько легкомысленного вида дьявола и сажает его в пещеру, а остальные ангелы повергают с небес в бездну семиглавого дракона «на тысячу лет».

По другую сторону от входа изображено «Явление Иоанну Богослову солнцеподобного ангела». На правой от западного портала стене апокрифические всадники повергают людей в бездну ада. Всадник на рыжем коне держит в руке карающий меч, всадник на вороном коне — с весами в руках, всадник на белом коне символизирует смерть. Символ ада — пасть с острыми зубами и выразительно смотрящими глазами. Завершает эту картину появление из морской пучины невиданного зверя с семью головами, венчанными коронами, на которых написаны всякие богопротивные слова.

Большой сохранностью отличается живопись северо-восточного придела, называемого Трехсвятительским, освобожденная из-под поздних записей художниками — реставраторами Костромской научно-реставрационной мастерской под руководством известного реставратора и знатока живописи XVII века С. Чуракова. Росписи двух верхних ярусов южной стены посвящены житию Василия Великого, а верхние ярусы — сценам мученичества апостолов; алтарь украшает многофигурная композиция «Великий исход». Логично предположение, что и весь Трехсвятительский придел, как требует его название, был посвящен житиям Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Василия Великого, но тематика росписей изменилась после перестройки придела. Возможно даже, что при написании жития Василия Великого были использованы старые прописи.

Цикл «Мученичество апостолов» по своей динамичности и великолепной компоновке, безусловно, один из лучших образцов монументальной живописи последней четверти XVII века. В составлении композиции Трехсвятительского придела, по-видимому, принимали участие несколько знаменщиков. Наиболее талантливо написаны сцены мученичества апостолов Филиппа, Фомы, Иакова и Варфоломея. Наибольшей экспрессией отличается сюжет «Прободение копьем апостола Фомы».

В сцене «Побиение святого Стефана камнями» — фронтальной устойчивой по цвету композиции — художник пытается передать непрерывность движения, развитие его во времени. В центре сцены — на коленях апостол Стефан с покорно склоненной головой. Рядом лежат несколько уже брошенных камней. Один из мучителей Стефана приподнимает камень, лежащий на земле, другой, стоящий симметрично первому, отводит руку, держащую камень, для броска, третий, как бы продолжая начатое движение, уже замахивается камнем, держа его обеими руками, четвертый выбегает в центр композиции, занеся камень над головой. Поскольку это кульминация сцены, то именно поэтому персонаж и выделен по размерам. Следующий, стоящий боком, отбрасывает камень, и, наконец, последний только собирается поднять на высоту тот же камень, делая при этом движение рукой, как человек, выжимающий гирию. Последовательно запечатленные фазы движения для броска камня создают впечатление его полета, а монументальное решение композиции вызывает ощущение, что это движение происходит непрерывно — «вечно».



Чтобы приблизить изображение к зрителю, художники прибегают к разномасштабности: самые крупные фигуры помещены на сводах, меньшие — в верхних ярусах в сценах мученичества и уже совсем небольшие — в нижних ярусах южной стены, в сценах жития Василия Великого.

Нижний откос окна, арка двери, соединяющая придел с основным помещением, и небольшая ниша в алтаре придела расписаны мастерами-«травниками» (они назывались так потому, что рисование цветов и трав было их специальностью). Тонкие, легко выющиеся растения с цветами создают изящный рисунок, напоминающий вышивки народных мастериц.

Монументальное решение стенописей, мастерство компоновки и насыщенная цветовая гамма позволяют отнести их к работам Гурия Никитина и его артели.

Настоящая большая слава пришла к костромским мастерам стенных росписей в 1660—1680-х годах. В это время во главе костромской артели художников стали прославленные мастера Гурий Никитин Кинешмец и его товарищ Сила Савин. С их именами связаны выдающиеся циклы монументальных росписей Троицкого собора Даниилова монастыря в Переславле-Залесском (1662—1668), стенопись Успенского монастыря и Воскресенской церкви на митрополитничьем дворе в Ростове Великом, росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле (1681). Гурий Никитин и Сила Савин со своими соратниками неоднократно участвовали в реставрации настенной живописи соборов Московского Кремля, писали фрески в московских Архангельском и Успенском соборах, в церкви Григория Некесарийского, в Успенском соборе Спасо-Ефимьевского монастыря в Суздале.

Гурий Никитин писал иконы для домашних молелен царя и царицы, его работы посылались царем Алексеем Михайловичем в качестве подарков за границу, в частности, патриарху антиохийскому. В царских ведомостях Никитин был в числе «кормовых царских иконописцев», что было по тем временам высоким званием.

Сила Савин работал в Москве под руководством самого Симона Ушакова и тоже имел звание «кормового» иконописца<sup>1</sup>. В Костроме эти художники начали работать уже после того, как ими были созданы значительные по объему росписи в соборах Москвы и других городов. Весь период их творческой деятельности охватывает 1660—1690-е годы.

С укреплением Русского государства во второй половине XVII века начался подъем художественной жизни Руси, который характеризуется творческой самобытностью и усилением народных черт. В живописи этого времени оценивается прежде всего способность запечатлеть и рассказать в пластических формах наиболее важные исторические события, жития святых, изложить евангельские притчи. В композициях росписей соборов отдельные сцены, теряя замкнутость, сливаются в одну общую ленту — регистр. Эта лента тянется по всей поверхности стен, загибаясь даже на откосы окон. Каждый регистр ритмически и сюжетно объединяется со следующим, что дает непрерывность повествования. Изображение человека в структуре такой росписи теряет свою самостоятельность, создавая лишь акценты в ритме фриза. Стремление включить в роспись собора максимальное количество сцен приводит к формированию «ковровой» системы, не способствующей выявлению тектоники здания. Движение персонажей в росписи приобретает знаковый характер, передает внешние ситуации, осуществляет фабулу рассказа.

Сочетание различных пространственных изображений то в прямой, то в обратной перспективе, служащее передаче временных отношений, — еще одна художественная особенность живописи этого времени.

Прием сопоставления обратных друг другу движений, как и некоторые иные приемы, позволяет достичь необходимой динамики действия. Ритм движения объединяет не только отдельные композиции, но и охватывает весь фресковый пояс. Подчиняясь этому ритму, выраженному в склоненных фигурах, нимбах, складках одежд, взгляд зрителя переходит от одной композиции к другой. В то же время в каждой отдельной картине есть нечто останавливающее и привлекающее внимание. Это — знаковые жесты, помогающие понять повествование и выражающие функции общения не только в структуре самой картины, но и общения с самим зрителем. Они как бы говорят: посмотрите сюда, именно в этом месте на композиции обязательно окажется фигура, чаще всего в белой одежде, которая ритмически перекликается с фигурами следующей композиции.

Росписи, расположенные в верхних ярусах-регистрах, требовали от художника повышенного внимания. Стремление «приблизить» зрителя к изображаемым событиям, сделать их удобными для обозрения осуществлялось из-

менением линии горизонта в росписях каждого вышестоящего регистра, которая повышалась в каждом последующем ярусе. (В нижнем ярусе линия «земли», то есть горизонт, лежала на уровне глаз зрителя.) Другим способом создания живописной перспективы, облегчающей восприятие высоко расположенных росписей, служило «облегчение» цвета «земли». Если в нижнем регистре землю писали серо-зеленого цвета, то в расположенном над ним земля прописывалась светло-зеленым, выше — желто-охристым, еще выше — желтым, и, наконец, в самом верху земля была написана розовым или бледно-розовым цветом. В то же время человеческие фигурки в этих композициях окрашивались интенсивными цветами — синим, ярко-красным, зеленым.

Линейный ритм уступает ритму цветового красочного пятна. В многофигурной и многоцветной композиции главной, центральной фигурой повествования становится та, которая окружена большим пространством, «воздухом», поэтому именно она сразу притягивает внимание зрителя.

Как красочное локальное пятно в росписях сохраняется голубой цвет. Киноварь в то время почти не применялась без примесей и первый раз крылась в виде подготовки в тенях и по контуру, а второй — сильно разведенная белилами или известковым молоком, что придавало теням пламенеющий вид. Пробела наносились тонким штрихом острой кисти.

Перспектива в этих росписях передает характер временных отношений, несет категорию «художественного времени». Например, композиция росписи сюжета «Смерть Анания и Сапфиры», где в центре написаны апостолы, обсуждающие происходящее событие, на заднем плане в прямой от них перспективе изображен эпизод смерти Анания (один из апостолов указывает на него), а перед группой апостолов, как бы на переднем плане, рабы поднимают бездыханное тело Сапфиры; фигуры апостолов в сцене с Сапфирой зрители воспринимают в обратной перспективе. Пересказывая происходящее, можно сформулировать: «После того, как умер Ананий, смерть внезапно поразила Сапфиру».

Росписи Троицкого собора — одно из последних творений Гурия Никитина, быть может, вершина его творчества.

Восемьдесят одна композиция расположена на стенах горизонтальными поясами. Повествование начинается на

южной стене и заканчивается на северной. Идущие сплошной лентой многофигурные композиции отделены друг от друга разнообразными архитектурными сооружениями. Другими словами, архитектура выступает в качестве границы или рамки, в которую заключены отдельные сцены.

Начата роспись собора около 1653 года, вскоре вслед за его реставрацией после порохового взрыва в 1649 году. Начали расписывать с паперти, но в 1654 году в городе произошел большой пожар, а 1 сентября того же года началась чума, и роспись была приостановлена. Во время чумы погиб мастер Василий Ильин Запокровский.

По-видимому, после морового поветрия на стене собора при входе появилось изображение святого Христофора с собачьей головой. На Руси Христофор не получил большой известности, но устойчивое почитание этого святого было в Новгороде. При сходных обстоятельствах в 1553 году там было воздвигнуто две церкви во имя святого Христофора. О связях Костромы с Новгородом свидетельствует и культ Ипатия Гангрского новгородского происхождения.

Возобновлена и закончена роспись собора в 1684 году артелью Гурия Никитина, которая расписала главный объем храма с приделами и наружные закомары. Объем работ был настолько велик, что в течение летних месяцев, когда только и производились работы, мастера не успели полностью расписать стены и своды галерей паперти храма. Завершена была роспись полностью только два столетия спустя — в 1912—1913 годах художниками-реставраторами под руководством архитектора Д. В. Милеева, причем за основу росписи паперти были приняты фрески паперти ярославской церкви Ильи Пророка.

Таким образом, к первоначальной древней росписи паперти относятся композиции на западной стороне основного здания, выходящей на галерею, и росписи в распалубках свода над стеной, а также портал, простенки и столбы.

Стенопись представляет собой отдельные самостоятельные композиции. Портал обрамляют архангелы Михаил и Гавриил, сидящий со свитком в руке. Карающий архангел Михаил одет в воинские доспехи, высоко воздев меч, он охраняет вход в храм. Фигуры архангелов органично завершают перспективный портал с пятью отливами, опирающимися на три полуколонки и два бруса с капителями. Архангел Михаил написан в просвете между стеной и порталом так, что пропорции его тела удлинены соответ-

ственно высоте портала, а поднятое крыло повторяет кривую архивольта. В упругих линиях силуэтов, в ритме складок одежд, чистых цветовых сочетаниях чувствуются эмоциональная напряженность и торжественность образов. Пластически живописная композиция образует с порталом единое целое, что было редко в искусстве XVII века.

В тимпане над порталом — изображение «Троицы», в честь которой освящен храм; на стене справа от портала — «Страшный суд», слева — композиция «Видение Иоанна Лествичника».

«Страшный суд» представляет собой грандиозную многофигурную картину, несущую мощное эпическое начало. Традиционный сюжет страшного суда представлен здесь символически доступно и понятно людям того времени. Догмат о том, что никто из живущих не избежит страшного суда, отражен сценой, в которой черти связывают веревками группу людей в монашеских облачениях и царей в коронах, наполненная этими фигурами ладья устремляется в пасть сатаны. Многозначительно, что в огне адского пламени нарисован архиерей.

Цветовое решение этой сцены осложнено введением круглых графических клейм, в которых символически изображены различные человеческие грехи, поясняемые надписями. Такой прием в живописи производит то же впечатление, что и введение в цветное, «широкоэкранное» изображение черно-белых кадров обычного формата. Клейма с грехами изрыгает пасть фантастического зверя, на котором сидит сатана, улавливающий человеческие души.

«Видение Иоанна Лествичника» — тоже символическая композиция, в которой воплощается сложность духовного восхождения и нравственного пути совершенствования человека по лестнице борьбы добра и зла. В этой сцене интересен образ воронов, кружащих над иноками, в нем есть что-то трагическое и зловещее.

Если на паперти собора преобладают композиции символично-догматического жанра<sup>11</sup>, то основной массив здания, его интерьер, расписан в жанре историко-легендарном. Все сюжеты изображены так, как они могли бы произойти в действительности, с массой подробностей, со стремлением иллюстрировать каждое слово притчи. Стены собора разделены на пять ярусов, в которых конкретные композиции выделены архитектурными элементами. Схема расположения сюжетов традиционна: верхний ярус посвящен явлению Троицы, второй ярус рассказывает о зем-

ной жизни Христа, на третьем изображаются «страсти Христовы» и его мученическая смерть. Четвертый посвящен деяниям апостолов и включает несколько композиций из «Песни песней». Самый нижний пятый ярус представляет собой декоративное завершение и состоит из орнамента в виде цветка, помещенного в квадрат, и узкой полосы с летописной вязью, которой начертаны имена царей, митрополита и монастырского игумена, при которых и производилась роспись собора. В простенках световых барабанов — поражающие монументальностью и выразительностью фигуры архангелов и композиция «Отечество», венчающая роспись в куполе. На сводах здания помещены евангельские праздники, а евангелисты, изображения которых обычно находятся на парусах здания, здесь, в Троицком соборе, расположены на подпружных арках (в Троицком соборе нет парусов). Столбы собора расчленены соответственно горизонтальным ярусам настенной живописи, и на них написаны особо почитаемые святые по два на каждом ярусе, в каждой грани. Среди них есть изображения русских святых — князей и царей, канонизированных церковью. Их писали в роскошных облачениях, тщательно прорабатывая орнамент одежд, головы их венчали коронами, в руках — скипетр и держава. Среди этих фигур — изображения царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, которые несут на себе черты индивидуализации образа. Художники Гурий Никитин и Сила Савин, работавшие в Оружейной палате вместе с Симоном Ушаковым, были хорошо знакомы с новыми веяниями в искусстве. На западных столбах-пилонах справа изображены Константин и Елена, Владимир Святой, крестивший Русь, и Михаил Палеолог, слева — Давид и Соломон. В алтарной части собора в приделе апостола Филиппа и великомученика Ипатия, упраздненном в 1862 году, сохранилась сцена крещения мурзы Чета святым Ипатием. Здесь же фреска «Первый вселенский собор», на которой крещеный мурза Чет нарисован в одежде горожанина у ног Ипатия Гангрского. Завершен цикл росписей композицией на 44-й псалом Давида «Отрыгну сердце мое». В других алтарных помещениях — аллегории на темы литургий. Например, в жертвеннике находится монументальная композиция, которая называется «Что ты наречется», изображающая Богоматерь с младенцем на троне, по сторонам которого стоят ангелы, держащие в руках сферы. Внизу слева апостолы Петр и Андрей, Ипатий Гангрский со

святыми. Справа композиция — лик царей; некоторые исследователи, в частности В. Брюсова, высказывают предположение, что здесь среди членов царской фамилии изображены царевицы Иоанн и Петр Алексеевичи<sup>3</sup>. Святители, написанные в жертвеннике на противоположной стене, стоят строго фронтально, и каждое изображение деисусного чина заключено в круг или овал, образованный растительными побегами с пышными цветами.

Верхний ярус стенописи иллюстрирует деяния ветхозаветной Троицы и последовательно включает изображение Авраама, умывающего ноги ангелам, Сарру, готовящую угощение, заклание тельца и, наконец, трех ангелов, сидящих за столом под сенью мамврийского дуба. Столь же последовательно проиллюстрирована гибель городов Содомы и Гоморры с кульминационной сценой превращения жены Лота в соляной столб. На северной стене рассказ о деяниях Троицы завершает композиция «Сон Иакова».

Второй ярус, включающий в себя цикл чудес и притчей, начинается с композиции под названием «Зарытое богатство». В этом ярусе особо выделяется сцена «Разумные и неразумные девы», в которой линейный ритм повествования поддержан цветовым в чередовании синего и красного. Одним из лучших изображений этого цикла по своему композиционному мастерству и эмоциональному звучанию является сюжет «Изгнание торгующих из храма». Узкое пространство оконного проема диктует композицию фрески. Христос с поднятой повелительным жестом рукой стоит наверху лестницы, а торговцы, отягощенные своим товаром, сбегают вниз. Два торговца, оказавшихся внизу, написаны в согбенных позах, повернутые спинами друг к другу. Они прикрывают собой свой живой товар — ягнят и птицу, вызывая к себе невольное сочувствие. Цветовая асимметрия сообщает острую выразительность динамике всей композиции. Сюжет «Христос у Марии и Марфы» интересен своей яркой иллюстративностью: интеллектуализм Марии символизирует книга в ее руке, а суетность Марфы — гуси, подвешенные к ее поясу. Ярким цветовым пятном в спокойный ритм повествования врывается сценка исцеления юноши, следом за ней идет «Насыщение голодных в пустыне», которое отличается уравновешенностью композиции и обилием бытовых подробностей, как бы ставящих своей целью убедить зрителя в реальности происходящего. Богатый орнаментальный узор характерен для композиций «Притча о богатом и бедном» и «Брак в Кане

Галилейской». Композиция под названием «Укрощение бури» выделяется своей экспрессией из неторопливого ритма повествования, свойственного всему регистру. Может быть, именно поэтому она помещена на откосе окна. Бурное море передано стилизованными энергичными завитками, традиционными для русской живописи в изображении волн. Этим же приемом написаны волны в росписях Софийского собора в Вологде, созданных в то же время мастером Дмитрием Плехановым, которого относят к кругу Гурия Никитина. Бурная экспрессия росписи «Хождение по водам» Софийского собора в значительной мере снимается цветовым решением композиции, выполненной в зеленовато-палевых тонах. Колорит же «Укрощения бури» строится на синевато-красных тонах, и это красочное решение еще более подчеркивает экспрессивность композиции.

События, изображенные в третьем ряду, — «Страсти Господни» — излагаются в ином ритме. Все повествование пронизано чувством тревоги и беспокойства, начиная со сцены «Тайная вечеря», где этот мятущийся ритм создают группы апостолов, объединенных по два и по три. Следующий сюжет — «Моление о чаше» — включает сцены молитвы Христа, прихода стражников и поцелуя Иуды. Особенно интересна фигура Иуды, от которой веет трагизмом и обреченностью. Очень выразительно представлены сцены истязаний Христа и расположенные на северной стене сюжеты «Шествие на Голгофу», «Распятие», «Снятие с креста» и «Положение во гроб».

Цикл апостольских деяний, составляющий канву повествования четвертого яруса, начинается с композиции, которая называется «Богоматерь с апостолами на молитве в горнице». Симметричная композиция росписей помогает выделить главное лицо повествования. Таковы сцены на южной стене собора, где рассказывается о деяниях апостола Павла (сцена крещения, группа людей, припадающих к ногам апостола Павла и т. д.).

Иначе написаны сюжеты апостольских деяний, расположенные на западной стене. Этим росписям свойственны смелые и сложные ракурсы, как, например, в сцене обращения Савла, когда он, упавший на землю от гласа Божия, изображен на переднем плане, а его плащ, картинно развевающийся, продолжает бурную экспрессию прерванного движения. Сцена «Побития камнями апостола Павла» по своему изобразительному решению и по ритмике перекликается со сценой «Побития святого Стефана» в церкви



Воскресения на Девре, но значительно уступает последней по силе выразительности и динамике.

Обращает на себя внимание роспись, находящаяся на северной стене, — «Чудо в Троице», или «Исцеление Евтихия». Она удивительно интересна своим композиционным построением, колонны с провисающими между ними кадилами с кистями своим ритмическим чередованием создают глубину изображенного архитектурного пространства, в центре которого светильник с языками пламени. Группы людей, живо и непосредственно реагирующих на событие, организуя внимание зрителя, направляют его к смысловому центру изображенного. В этой композиции выступает сложное взаимодействие ритмического и знакового начал, выявляющих сюжет изображения.

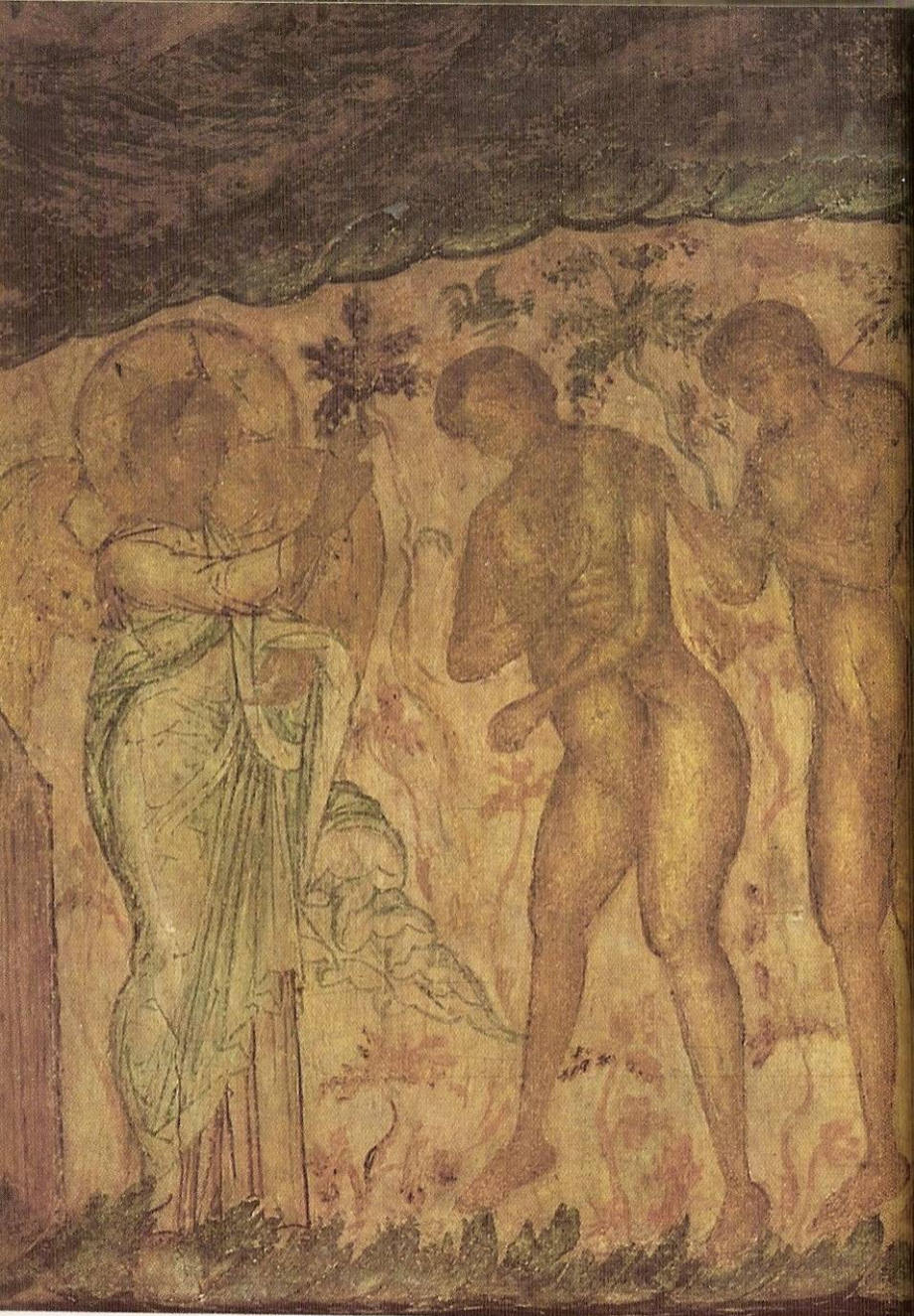
На южной стене здания в этом же регистре находится уже упоминавшаяся сцена смерти Анания и Сапфиры, в связи с которой неоднократно высказывалась мысль о том, что непосредственным прообразом этой сцены были гравюры из Библии Пиксатора.

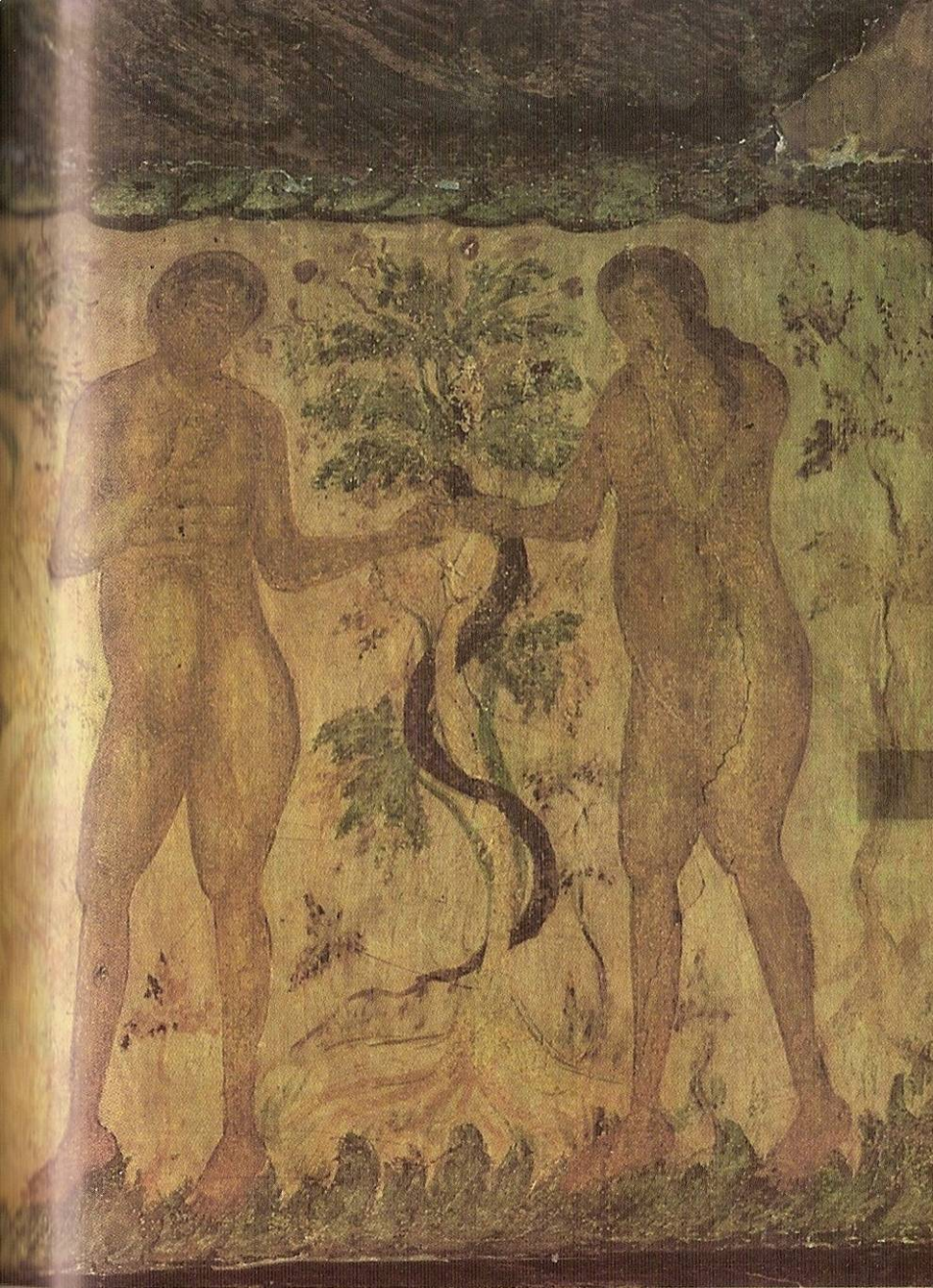
Стенопись Троицкого монастыря — одна из последних работ знаменитой дружины Гурия Никитина и Силы Савина, своеобразный итог их творческой деятельности. Ясность композиционных решений, гибкость рисунка, богатство цветовых сочетаний создают тонкое очарование росписи — эпической поэме духовного величия и красоты человека.

*Церковь Воскресения на Девре. Фрагмент росписи «Изгнание Адама и Евы из Рая». 165л*

*The Church of the Resurrection-on-Ihe-Debra. The Expulsion of Adam, and Eve from Paradise. Fresco on the parvis. 1652*







Церковь Воскресения на Дебре. Фрагмент росписи «Адам и Ева в Раю». 1652  
The Church of the Resurrection-on-the-Dehra. Adam and Eve in Paradise.  
Fresco on the parvis. 1652





Церковь Воскресения на Дебре. Фрагмент росписи «Апокалипсис». 1652  
The Church of the Resurrection-on-the-Debra. Scene from the Apocalypse.  
1652





*Церковь Воскресения на Девре. Фрагмент росписи «Апокалипсис». 1652*  
*The Church of the Resurrection-on-the-Debra. Scene from the Apocalypse.*  
1652





*Церковь Воскресения на Дебре. Роспись «Побиение святого Стефана камнями». 1680-е гг.*

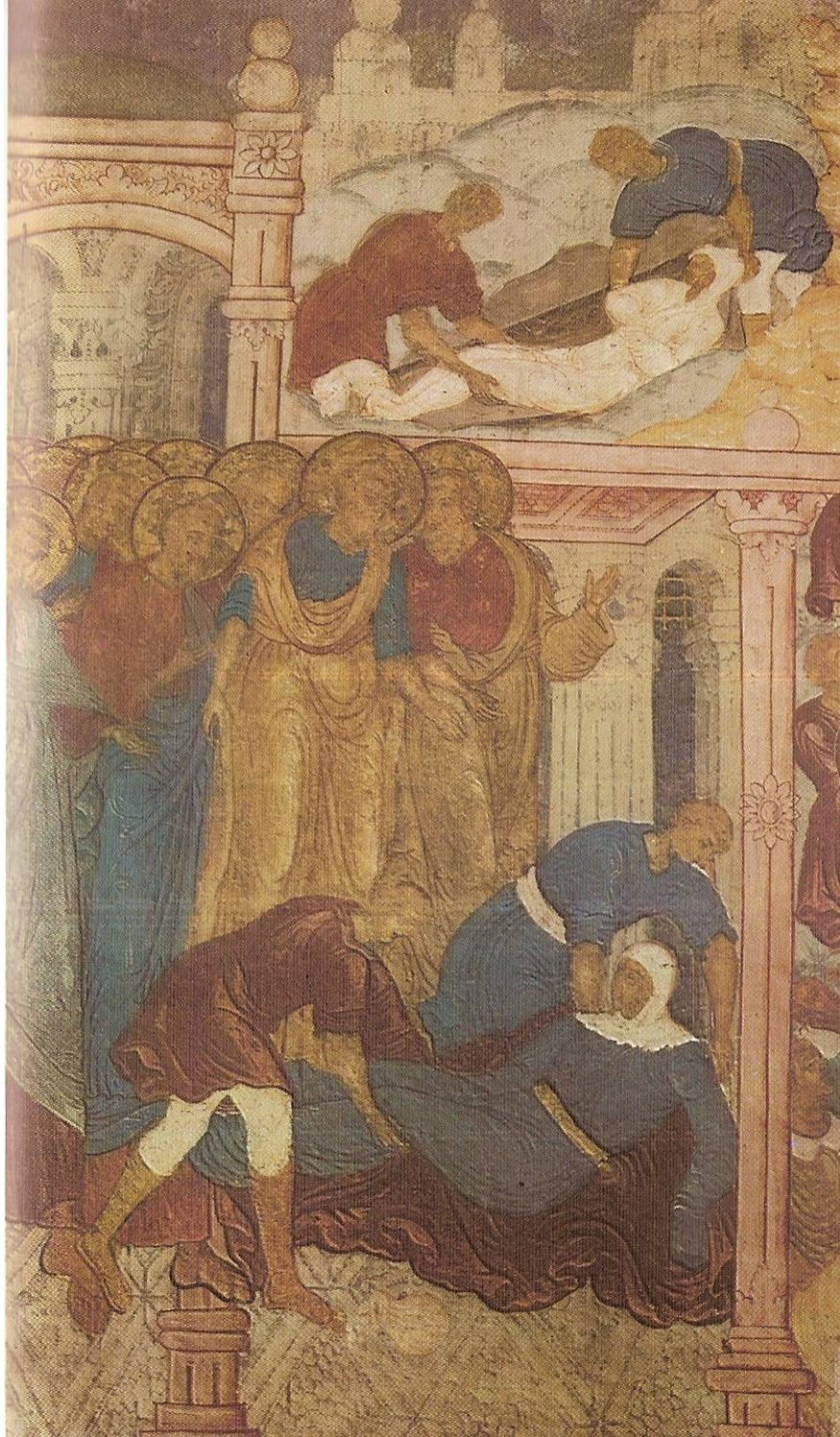
*The Church of the Resurrection-on-the-Debra. The Stoning of St Stephen. Fresco in the Chapel of the Three Baptists. 1680s*

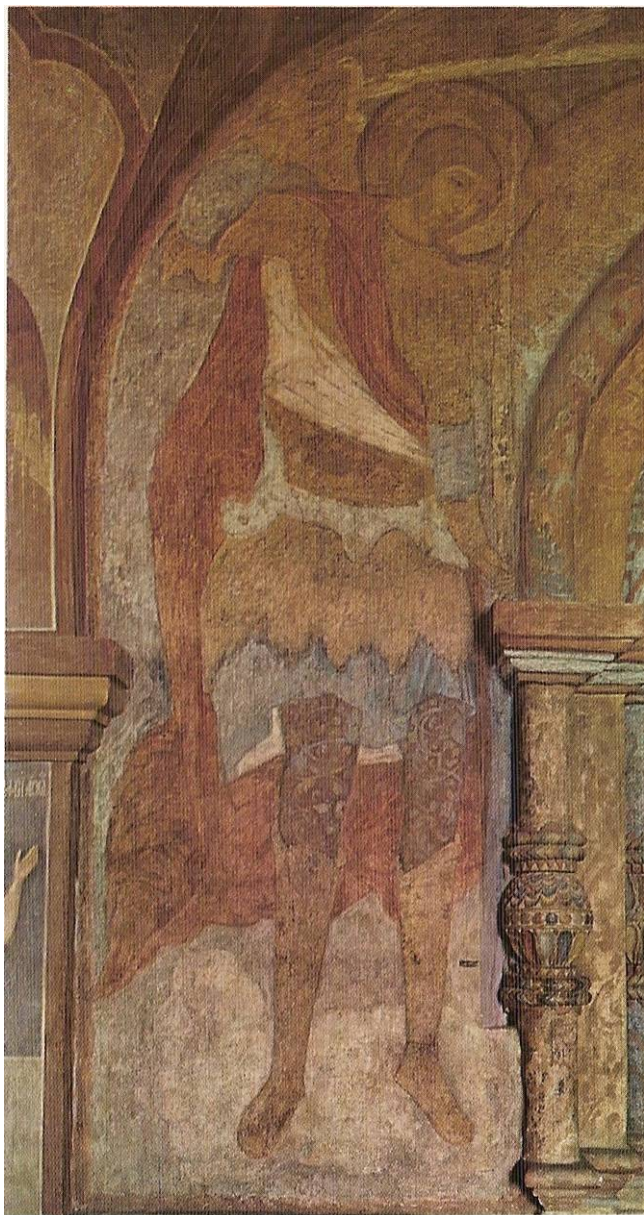


Гроцкий собор Ипатьевского монастыря. Роспись «Страшный суд». 1654  
The Trinity Cathedral. The Last Judgement. 1654

Гроцкий собор. Фрагмент росписи «Смерть Анания и Савфiry». 1684  
The Trinity Cathedral. Death of Ananias and Sapphira. 1684







*Троицкий собор. Роспись «Архангел Михаил». 1654*

*The Trinity Cathedral. The Archangel Michael. 1654*

-- *Троицкий собор. Фрагмент росписи «Исцеление слепого». 1684*

*The Trinity Cathedral. The Healing of the Blind Man. 1654*



## ИКОНОПИСЬ

Памятники культуры и искусства XII — XVII веков, связанные происхождением с Костромой, большей частью хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном Историческом музее и других собраниях. Самое раннее произведение иконописи города — икона Федоровской Божьей Матери 1239 года. Согласно легенде, икона была найдена на дереве в лесу костромским князем Василием Ярославичем Квашней, поехавшим на охоту, и доставлена в Кострому самим святым Федором Стратилатом. Поэтичная легенда описывает явление иконы Федоровской Богородицы: «При великом князе костромском Василии Ярославиче, прозванном Квашней, в 1239 году, августа 16 дня [...] явилась икона пресвятой Богородицы Федоровской. Великий князь Василий Костромской и Галический, будучи на охоте близ города, увидел икону, на сосне стоящую, которую он за произшедшим чудом взять не смог и для того, возвратясь в город, вышел со священным собором и множеством народа к тому месту, а на том месте, где явилась икона, князь воздвигнул храм во имя Нерукотворного Спаса, так как в этот день обретена икона и устроили монастырь, наименовав его как по имени речки Запрудни»<sup>1</sup>.

Легенда называет точную дату появления иконы и связывает ее происхождение с домом князей Ярославичей, впрочем, исследователи русского искусства, в частности А. И. Некрасов, высказывают предположение, что временем написания иконы может быть и XII век<sup>2</sup>. Икона представляет собой копию иконы «Богородица Владимирская» XII века, почитавшейся на Руси чудотворной.

Широкое распространение в XVII веке получила икона Федоровской Богородицы с клеймами, в которых иллюстрировалась ее история; популярность иконы была так велика, что в 1670 году по заказу иеродиакона Ипатьев-

- Троицкий собор. Фрагмент росписи «Крещение апостолами народа». 1684  
*The Trinity Cathedral. Scene from the Apostles Baptizing the Multitude. 1684*

ского монастыря Лонгина было написано «Слово о чудесах Федоровской». Икона Федоровской Богоматери до 1923 года хранилась в костромском кафедральном Успенском соборе, а в настоящее время находится в церкви Воскресения на Дебре. Киот для нее сделан в XVIII веке. Лицевая сторона изображения закрыта ризой и поэтому не доступна для обозрения, с обратной стороны изображена Параскева Пятница, образ которой выписан с большим живописным мастерством.

Впервые икону Федоровской Богоматери реставрировали в 1919 году. Сохранность памятника оказалась очень плохой — на древней доске уцелели только лишь незначительные фрагменты авторской живописи. Особенно пострадала лицевая часть иконы — изображение Богоматери с младенцем. Обратная сторона иконы с изображением Параскевы Пятницы сохранилась лучше. Обычно Параскева изображалась в виде мученицы с крестом в левой руке. На костромской иконе ее поясная фигура представлена в виде Оранты, облаченной в ярко-красный плащ с золотой отделкой и головной убор с золотым обручем. Голову окружает белый нимб, силуэт фигуры четко выделяется на темно-серебряном фоне. Древняя живопись лика и рук утрачена и заново прописана в XVII веке.

Принадлежность иконы к дому Ярославичей заставила исследователей предположить, что необычная трактовка образа святой была связана с бракосочетанием в 1239 году князя Александра Ярославича Невского с дочерью полоцкого князя Брячислава Параскевою.

В XIII — XIV веках Кострома и ее посады подчинялись власти Ростова Великого. К этому времени относится замечательная икона святого Николы начала XIV века с двадцатью клеймами жития из костромского посада Большие Соли, хранящаяся в настоящее время в Государственном Русском музее.

В двадцати клеймах представлены сцены: 1. Рождество Николы. 2. Приведение в учение. 3. Поставление в диаконы. 4. Поставление в архиереи. 5. Первый вселенский собор. 6. Посрамление Ария. 7. Явление Николы старцу Евлавию. 8. Явление Николы царю Константину. 9. Чудо о корабельниках. 10. Явление Николы 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 Агрикова сына от сарацинского царя. 18. Никола приводит Василия в дом Агрика. 19. Преставление Николы. 20. Перенесение мощей Николы.

Живописное решение иконы строится на противопоставлении средника, написанного на белом фоне чистыми нежными красками, с клеймами, сцены в которых решены как историко-легендарные, поэтому краски в них яркие, контрастные, как бы подчеркивающие жизненность всего того, что изображено на иконе.

Когда Кострома стала городом московского княжества, ее храмы стали украшаться иконами московских мастеров. Поскольку соседние города Галич и Чухлома входили в состав владений князя Юрия Звенигородского, покровителя Андрея Рублева и Даниила Черного, почитателя Сергия Радонежского, то весьма возможно, что костромичи были знакомы с работами Андрея Рублева и его последователей. Экспедицией Костромского музея из Пятницкой церкви Галича в 1964 году была вывезена икона XV века с поясным изображением Василия Великого, которую, по преданию, подарили в Пятницкую церковь во время правления Дмитрия Шемяки, сына князя Юрия Звенигородского.

В 1930-е годы много икон XV века видел в храмах Галича и Чухломы историк искусства профессор А. И. Некрасов. Но до настоящего времени памятников той эпохи в Костроме и окрестных городах сохранилось совсем мало. К их числу относится поясная икона Спаса Вседержителя в иконостасе церкви Воскресения на Дебре, по своей композиции напоминающая икону Спаса из Звенигорода работы Андрея Рублева в собрании Государственной Третьяковской галереи.

Больше сохранилось в Костроме икон XVI века, которые по манере письма резко отличаются от икон предыдущего времени. В живописи XVI века преобладают неяркие краски оливковой или темной охры глуховатых тонов с пятнами красного. Лики написаны обычно по красновато-коричневому санкирю с четко пролепленным объемом головы. Фигуры по силуэту пластичны и грациозны, изображение соткано из сближенных по тону цветовых отношений, так что в иконе создается ощущение воздушности и особой убедительности внутренней среды. Трактовка цвета показывает, что догматика из символа переходит в эмоциональную сферу, в художественное переживание. При всем разнообразии сюжетов преобладают легендарно-исторический и персональный жанры<sup>3</sup>. Иконы

этого времени характеризуют драматизм действия и эмоциональность взаимоотношений изображенных персонажей.

Многие иконы имели богатые металлические оклады. На сверкающих плоскостях золотых и серебряных узорчатых басм, украшавших фон и поля икон, четко выделялись силуэты композиций. Краски одежд соперничали глубиной цвета с блеском драгоценных камней, тусклое поблескивание обильных золотых пробелов и мелкого лучистого ассиста перекликалось с мерцанием басмы.

Примером может служить икона «Сергий Радонежский в житии» — вклад в Ипатьевский монастырь Д. И. Годунова, сделанный им в 1586 году. Среди восемнадцати клейм, иллюстрирующих жизнь Сергия Радонежского, — реальные исторические события, такие, как «Встреча Сергия с Дмитрием Донским перед Куликовской битвой», «Встреча послов Константинопольского патриарха».

В XVI веке для Троицкого собора Ипатьевского монастыря была создана большая икона Успения Богоматери со сценами из жизни Иоакима, Анны и Марии в восемнадцати клеймах с роскошным позолоченным серебряным окладом чеканного узора, украшенным бирюзой, жемчугом и цветными камнями.

К этому времени относится несколько икон с изображением Николы Чудотворца — святого, чрезвычайно популярного на Руси. На одной из них Никола изображен по пояс в окружении восьми клейм с подписью: «Никола Великорецкий». Эта икона была вложена Иваном Грозным в память сына своего Ивана, убитого в припадке гнева в 1581 году. Вторая икона XVI века с изображением Николы Великорецкого находится в иконостасе церкви Воскресения на Дебре.

В конце 1580-х годов в русской иконописи происходят заметные изменения. По ряду признаков специалисты считают возможным говорить о «годуновской школе» живописи. Фигуры святых приобретают мягкую округлость форм, красочная гамма живописи строится на сочетании плотных охряных, киноварно-красных и густых зелено-синих тонов, в этих произведениях живопись превалирует над графикой, и цветовое пятно, потеряв свой знаковый характер, трактуется как декоративное. Живописные цвета разбеливаются, чтобы добиться наибольшей светосилы, что способствует максимальному звучанию каждого тона. Благодаря этому приему силуэт изображения

небольших по размерам иконок читается издали. Мастера этого направления обращают особое внимание на создание цветовой перспективы и динамики.

Годуновы заказывали мастерам много икон небольшого размера, их обычно называли моленными, или «пядничными», то есть пятивершковыми. На полях икон изображались святые, соименные заказчику или членам его семьи, а также покровители Ипатьевского монастыря: Богоматерь, Иоанн Златоуст, апостол Филипп, Ипатий Гангрский.

Прекрасный образец икон такого рода — небольшая икона «Троица» с изображением патронов заказчиков иконы — князя Всеволода и княгини Ольги. Лики прописаны по темно-коричневому санкирю, охрение светлое, розовато-охристое, положенное небольшими участками пастозно с краями, мягко ступешанными в сторону тени. На изображении выявляется общее направление всех высветлений в композиции. Все ее компоненты включены в единое живописное целое и равномерно несут общую световую нагрузку. Группы оранжевато-красных тонов сопоставлены с группой зеленых. Композиция иконы складывается из соотношения массы цвета: ее глубина, перспектива возникает из изменения светосилы. Цвета уравниваются следующим образом: красный — на фигуре князя Всеволода, стоящего за границей ковчега, на нем красный плащ, левый ангел весь закутан в красное, красный плащ — на плечах центрального ангела; зеленый цвет — на хитоне центрального ангела, зеленый — на хитоне правого ангела и на плаще княгини Ольги, тоже за границей ковчега. Нарастание светосилы построено по диагонали: насыщенные зеленые тона поднимаются от нижнего правого угла до верхнего левого, где по традиции изображено архитектурное сооружение, нарисованное очень разбеленным зеленым; от нижнего левого угла построенная красным цветом диагональ оканчивается в правом верхнем углу в виде традиционных горок с лещадками нежно-розового цвета.

В 1592 году мастерами иконописной мастерской Годуновых были написаны образа для иконостаса Богоявленской церкви села Красное, по величине не уступавшие тем, которые были в составе древнего иконостаса Троицкого собора, погибшего от взрыва. Из этого иконостаса известна икона деисусного чина «Архангел Михаил». Торжественная и величавая фигура Михаила одета в ярко-красный киноварный плащ, и темно-коричневые крылья прорисованы широкими линиями крупного ассиста.

Во время экспедиций, предпринимаемых сотрудниками Костромского музея, часто находят иконы костромских мастеров, в колорите которых широко используются различные оттенки охры местного происхождения. В красках этих икон нет плотности красочного слоя, как в иконах «годуновской школы». В произведениях подобного рода прослеживаются традиции новгородской живописи XV века. Возможность влияния новгородской школы исследователи искусства, начиная с А. И. Некрасова, видят в том, что в Кострому и города ее области по указам Ивана III и Ивана Грозного переселяли непокорных новгородцев. Художники провинциальных центров начинали подражать мастерам «годуновской школы» только с конца XVI—начала XVII века.

Годуновские мастера оказали большое влияние на дальнейшее развитие иконописи в Костроме и других городах области, традиции их школы сохранялись на протяжении всего XVII века. Мастера фресковых росписей также хорошо были знакомы с традициями и художественными принципами этого направления.

Гурий Никитин был известен как иконописец. Из его мастерской вышла икона пророческого чина «Праотец Авель». Авель изображен на светло-бирюзовом фоне, облаченным в меховую одежду, с беленькой овечкой на руках. Что-то непосредственное, светлое и жертвенное чувствуется в этом образе.

Однако иконопись годуновского круга не выпадает из стиля современной ей живописи, и одни и те же мастера работали и для Годуновых, и для Строгановых, и в «государевой палате», как, например, Прокопий Чирин, Истома и Никита Савины. В самой Костроме писал иконы для Д. И. Годунова художник по прозвищу Андрюша Новгородец, а в 1620 году образа в соборную церковь города создавал Назарий Истомин. В XVII веке в Ипатьевском монастыре работал мастер Василий Возницын. Живопись этого времени представляет иконостас Троицкого собора. В 1652 году были написаны иконы верхних трех ярусов: находящиеся среди них в деисусном ряду изображения Богоматери, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла относят к кисти Василия Ильина Запокровского. Весь праздничный чин, как и икона «Казанской Божьей Матери», относится к середине XVIII века.

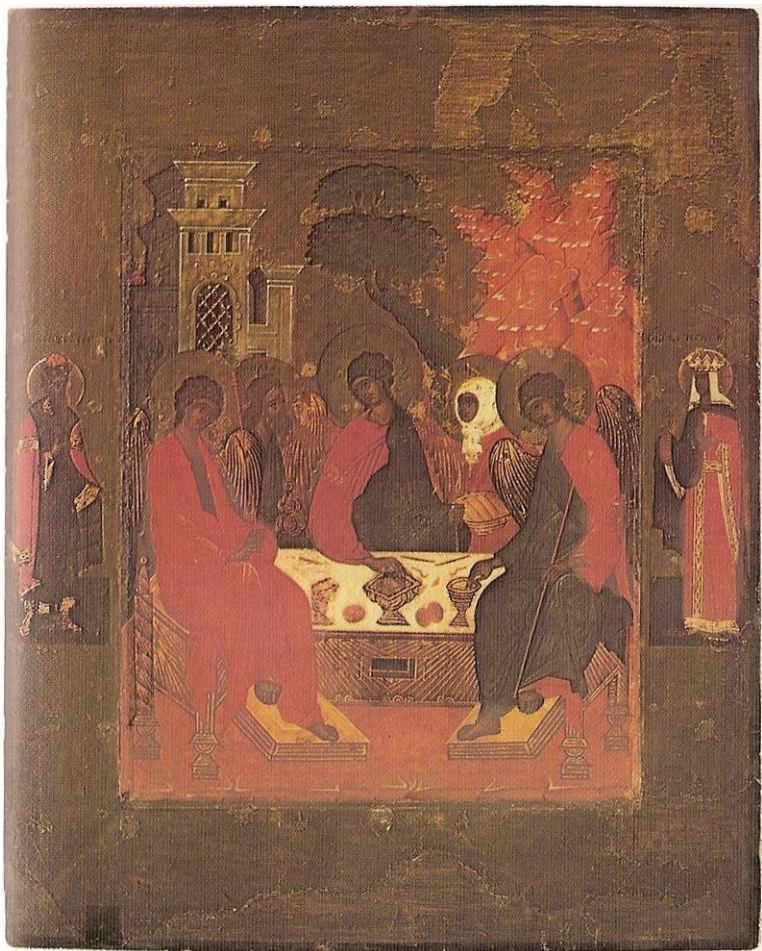
Икона из Троицкого собора «Сошествие во ад» («Воскресение») интересна тем, что ее композиция повторяет

одноименный сюжет в стенописи Троицкого собора, расположенный на центральном люнете южной стены. Икона датируется второй половиной XVII века, тончайшая золотая пробелка зеленовато-синего гиматия и темно-красного хитона выявляют объем фигуры. Лицо Христа моделировано так, как делали это иконописцы XVII века — с поддурмянкой и мягкой лепкой формы, с легкими описями, подчеркивающими черты лица.

В конце 1970-х годов реставраторы Ленинградских экспериментальных мастерских под руководством Н. Н. Богоявленского отреставрировали иконы иконостаса церкви села Костенево. Привезенные из разных мест, эти иконы были подогнаны по размерам к местному иконостасу. Датируются они XVII и XVIII веками.

Группа наиболее ранних произведений выделяется плоскостным решением пространства, ритмически организованной средой, на ликах изображенных святых надбровные дуги образуют энергичную У-образную форму. Подобную разработку лица имеют святые на иконах Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Другая группа икон более позднего времени написана в сильных контрастах светотени, которые не только выявляют объем фигур, но подчиняют себе всю пластику изображения, вызывая ощущение барочной экспрессивности. И, наконец, третья группа поражает тщательностью прописи одежд. Одежда изображается так любовно, что ее не решаются оскорбить складками. Примером такого изобразительного решения может служить икона «Архидиакон Филипп» на дверях царских врат. Чувствуется, что стихарь на нем шит из шелковой восточной ткани; епитрахиль — из муара, подол одежды оторочен горностаевым мехом с нашитыми на нем драгоценными камнями, в руке у святого тонкой чеканки полуоткрытое кадило, провисающее на тончайших металлических цепях. Реализм деталей должен был вызывать особую убедительность изображенного. Таким способом чаще всего изображены канонизированные святые.

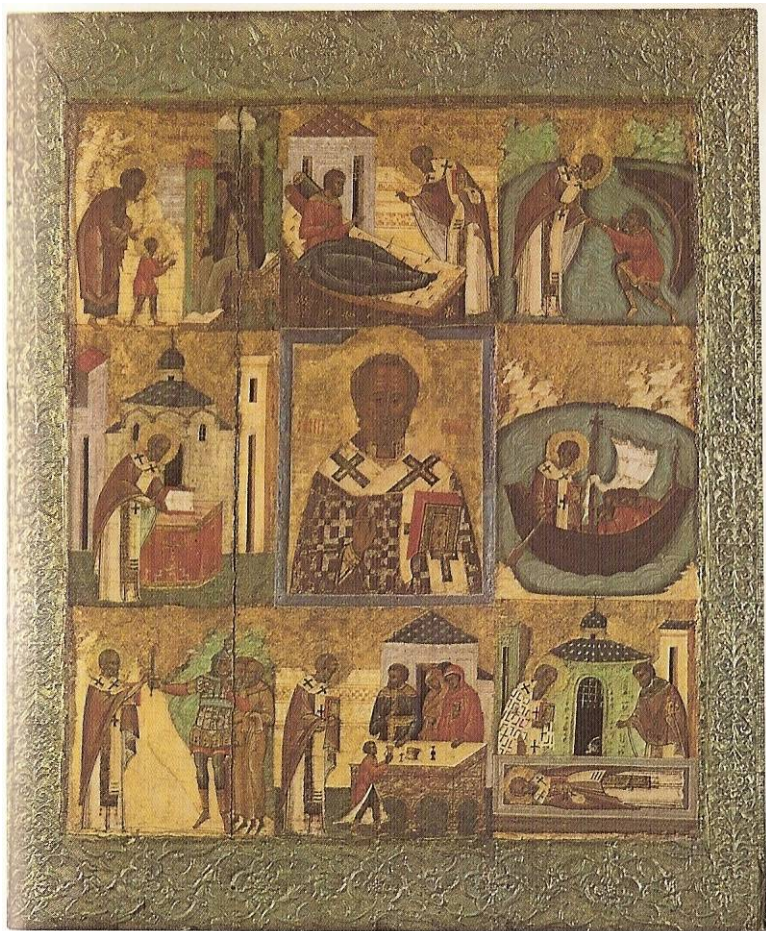
Коллекции музеев Костромы непрерывно пополняются все новыми произведениями старинных мастеров благодаря ежегодным экспедициям сотрудников музеев.



*Τρουα. XVI. ΚΗΜ3*  
*The Trinity. 16th century*



*Встреча Иоакима и Анны. XVI. КИАМЗ*  
*Joachim and Anne Meeting at the Golden Gate. 16th century*



*Никола Великорецкий. XVI (вклад Ивана Грозного). КИАМЗ*  
*St Nicholas of Velikoretsk. 16th century*





Архидиакон Стефан. XVII (из церкви Троицы в селе Костенево). КИАМЗ  
The Archdeacon Stephen. 17th century



Архидиакон Филипп. XVII (из церкви Троицы в селе Костенево). КИАМЗ  
The Archdeacon Philipp. 17th century

## КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА, ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ, РЕЗНЫЕ ИКОНЫ, ЛИЦЕВОЕ ШИТЬЕ

Огромное количество превосходных произведений декоративно-прикладного искусства хранила ризница Ипатьевского монастыря; сейчас часть этих коллекций находится в Костромском историко-архитектурном музее-заповеднике, часть поступила на хранение в другие музеи страны.

Покровители Ипатьевского монастыря бояре рода Годуновых были знатоками и ценителями книжного искусства, они создали мастерскую, из которой вышло много рукописных книг, украшенных великолепными миниатюрами. В настоящее время только псалтырей годуновской мастерской известно двенадцать, все они списаны с рукописной Киевской псалтыри 1397 года. Книги роскошно оформлены, писаны на хорошей бумаге, чеканные и гравированные оклады закрывают их переплеты. Рукописные книги конца XVI — начала XVII века украшали орнаментом из зверей, птиц, человеческих фигурок, вписанным в плоскую плетенку, а заглавные буквы были тонкими и длинными, с изящными цветочными усиками. Количество миниатюр в таких книгах было велико, например, Псалтырь 1595 года, одна из самых ранних из дошедших до нас, была иллюстрирована 576 миниатюрами. Ее торжественный, крупный устав был выполнен одним из лучших каллиграфов московской школы Софонием. Более девяноста заставок и миниатюр насчитывается в Евангелии 1605 года. Началу каждого евангельского повествования предшествует фронтиспис, на страницах текста — орнаментальная заставка и вычурная, но легко читаемая заглавная буква. Миниатюры на полях текста заключены в строгие рамки и расположены так, что два-три квадрата изображают события, следующие по времени одно за другим, например, одна композиция изображает Иуду, берущего тридцать серебрянников, а другая — Иуду, повесившегося на дереве; или эпизод снятия с креста, а следом — положение во

гроб. Такая компоновка миниатюр на листе переключается с расположением клейм на житийных иконах. Кроме того, реже, но встречаются композиции, не заключенные в рамку, например, «Дьявол искушает Христа». В миниатюрах, замкнутых рамкой, фон тонирован желтой охрой, фоном других миниатюр служит белая поверхность листа. Золотой фон используется только в орнаменте заставок. Поскольку техника исполнения миниатюры заставляет мастера сделать черными чернилами контур изображения, а потом раскрашивать композицию жидким слоем красок, не затрагивая первоначального рисунка, лица, руки, обнаженное тело остаются незакрашенными. Белый цвет играет активную роль в колористическом звучании миниатюр. В Евангелии 1605 года чувствуется стремление оформителей книги передать эмоциональную окраску повествования. Миниатюры Евангелия от Матфея выписаны в синевато-холодных тонах, в колорите миниатюр Евангелия от Марка преобладают красные, от Луки — оранжевые, а Евангелие от Иоанна иллюстрировано в коричневатых тонах, уверенных и уравновешанных.

Переплет Евангелия 1605 года, обложенный бархатом и серебром с гравированным распятием и изображениями евангелистов с символами, имеет дарственную надпись, выгравированную на задней крышке.

К более позднему времени, ко второй половине XVII века, относятся миниатюры синодика Крестовоздвиженского монастыря.

Искусные в своем деле костромские миниатюристы нередко вызывались к царскому и патриаршему двору для исполнения ответственных заказов. Широко известно имя костромича Сергея Рожкова, который руководил иллюстрированием книги «Об избрании Михаила Федоровича Романова на царство». Четкость крупного уставного письма, ясность силуэта, гибкость линий и эмоциональность колористического решения характеризуют работы костромских мастеров миниатюры.

Художникам книжного оформления не уступали резчики по дереву, кости, камню, создававшие иконки, панагии и кресты. Среди произведений мелкой пластики выделяются тонкостью исполнения резная нагрудная икона «Богоматерь Умиление», датируемая концом XIV — началом XV века, икона «Троица» начала XVI века, «Богоматерь Знамение», созданная в XVI веке, «Три святителя» XVI века и другие.



*Заставка из Евангелия 1605 г. КИАМЗ  
The Book of Gospels. 1605. Headpiece*

На примере исполнения иконы «Троица» можно убедиться в том, как виртуозно владели пластикой искусства резьбы костромские мастера, акцентирующие ее приемами смысловое значение композиции и сюжетную основу. На небольшой по размеру иконке в технике высокого рельефа представлены склоненные головы ангелов, мамврийский дуб и посох одного из ангелов. В горельефе выполнена и голова тельца, предназначенного на закланье. Одежды ангелов, стол, уставленный яствами, крылья центрального ангела, так же как и головы стоящих позади Авраама и Сарры, резаны рельефом; в композиции имеется поясняющая надпись над головой среднего ангела: «Иисус Христос», которая выполнена в низком рельефе. При таком изображении зрителем легко воспринимается сюжет.

Необходимым завершением небольших композиций, придававшим им законченность и целостность, были оклады. Это чаще всего сканые оклады, украшенные камнями и стеклами или эмалью, созданные местными мастерами.

Ювелирный промысел в Костроме и окрестностях —



*Заставка из Евангелия 1605 г. КИЛМЗ*  
*The Book of Gospels. 1605. Headpiece*

селах Красном, Сидоровском, Подольском — был известен с XVI века. В 1565—1568 годах костромич Рудак Борисов уже имел лавку в серебряных рядах в Казани. Костромские мастера долгое время сохраняли приверженность традиционным орнаментальным мотивам. Для их работ характерен низкий рельеф и густой узор, мелкий и сложный, в виде тончайших скрученных жгутами металлических нитей, уложенных спиральями. Оклад иконы «Троица» типичен для работ костромских мастеров XVI века: он оформлен сканью, уложенной спиралью и завитками, на рамке оклада строго симметрично расположены драгоценные камни и цветные стекла, а центр выделяет объемно выполенная волюта с изображением херувима.

Большинство произведений ювелирного искусства хранится в настоящее время в Государственной Оружейной палате. Там же находится и самый ранний образец работы костромичей — напрестольный крест, датируемый 1562 годом. На фоне скани, покрывающей всю поверхность креста, отчетливо читаются литые фигуры: Христос, трубящие



Миниатюра «Преображения» из Евангелия 1605 г. КИАМЗ  
The Book of Gospels. 1605. Miniature: The Transfiguration

херувимы и Бог Саваоф, восседающий на троне. Крест украшен жемчугом, крупными полудрагоценными камнями — бирюзой и альдемаринном.

Подписным произведением искусства, получившим широкую известность, является кадило 1665 года для церкви Николая Ратного. Его изготовил мастер Никифор Матвеевич Гожев, а вызолотил Афанасий Семенович Самсонов. Кадило имеет форму архитектурного сооружения, законченного главкой, увенчанной крестом с распятием. Чеканка крышки кадила представляет собой ложки, покрытые через одну рельефным «травным узором» и обведенные контурным жгутом.

Впоследствии на изделиях из металла чеканный орнамент заменяется тщательно проработанным ажурным литьем. Костромскими серебряниками было сделано много окладов для икон и евангелий, а также других произведений ювелирного искусства, где на тонком орнаменте из трав и цветов отчетливо выделялись чеканные фигуры высокого рельефа. Имена наиболее известных костромских чеканщиков — Федор и Микешка Жидовины, Лука Басков, Василий Осипов и братья Небесниковы.

С начала XIX века происходит специализация труда мастеров на отдельных операциях, что дало возможность организовать фабричное производство ювелирных изделий. Самым крупным центром такого производства стал известный еще с XVI века промысел в селе Красное на Волге. Здесь издавна создавались произведения из дешевого металла с полудрагоценными камнями или стеклом. В принципах сочетания металла с камнями и стеклом, в стремлении выявить декоративность гладкой поверхности металла проявилась близость красносельских мастеров традициям народного ювелирного промысла. В 1904 году здесь была организована художественно-ремесленная мастерская золотосеребряного дела, из которой позднее, в 1912 году, возникла художественно-промышленная артель. Позже красносельский ювелирный промысел превратился в крупный центр художественной промышленности.

Среди произведений декоративно-прикладного искусства видное место занимают предметы художественного шитья. Шитыми были покровы столов и воздухи для церковных сосудов, плащаницы и хоругви. Вышивали не только женщины из народа, но и жены купцов и бояр, царевны и царицы. Существует предание, что в мастерской бояр Годуновых в конце XVI века лучшей вышивальщицей



была дочь Бориса Годунова царевна Ксения. Подаренные боярами Годуновыми фелони, саккосы, судари, епитрахили были украшены лицевым и орнаментальным шитьем.

Рисунок и колористическое звучание вышивки определял знаменщик. Вышивальщицы должны были достаточно точно воспроизвести и тонкость линии рисунка, и гармонию красочных сочетаний. Особое внимание уделялось шитью золотными нитями и жемчугом. При обилии золота краски шитья, поглощенные блеском золота, начинают гаснуть. Изменяя степень рельефности шитья, разнообразя форму стежков, вышивальщицы добивались игры светотени на поверхности шитья, отчего нежные тона приобретали воздушность, а насыщенные — особую цветоносность. Контур изображения обнизывали нитями мелкого жемчуга, который выявлял силуэт и играл роль ассиста в иконе.

В ризнице Троицкого собора Ипатьевского монастыря хранилось много произведений лицевого шитья, среди них — изображения Дмитрия Солунского и апостола Филиппа, шитые шелком, Алексея митрополита Московского, Алексея Человека Божия и другие. Самым ранним произведением была пелена «Троица», подаренная в 1593 году Троицкому собору Д. И. Годуновым, хранящаяся сейчас в собрании Государственной Оружейной палаты Московского Кремля. Пелена поражает виртуозностью исполнения и роскошью. К XVI веку относится пелена с изображением Ипатия Гангрского. Небольшая по размеру, она производит впечатление монументального произведения; неяркая по цвету пелена характерна тонкостью красочных сочетаний. Фигура святого поставлена фронтально, в рост и занимает центральное положение. Правая рука поднята благословляющим жестом, в левой — книга, которую святой как бы показывает смотрящему. Ноги изображены в движении, как в античной скульптуре. Фон, на котором изображена фигура, зеленого цвета, земля, на которой он стоит, — серого. Сильный контур, протянутый золотными и серебряными нитями, очерчивает плоскости серо-зеленых, нежно-голубых и серебристо-серых тонов, шитых по травчатой камке. Нимб из золотых нитей окружает голову. Графическую основу этого произведения выявляет ритм и разнообразие наложения стежков шитья. Крупными рельефными швами выделена книга в руке святого, нимб и фелонь. Лик с высоким лбом и руки вышиты атласным швом, очень тонким, плотным и мягко стелющимся. Сочетания золотных и серебряных нитей сообщают рассе-

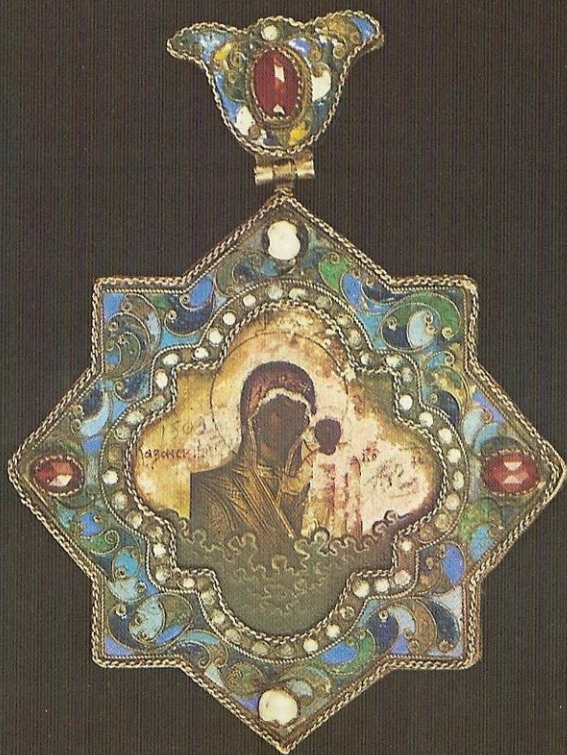


*Кадило. XVI (вклад Д. Годунова). КИАМЗ  
Censer. 16th century*

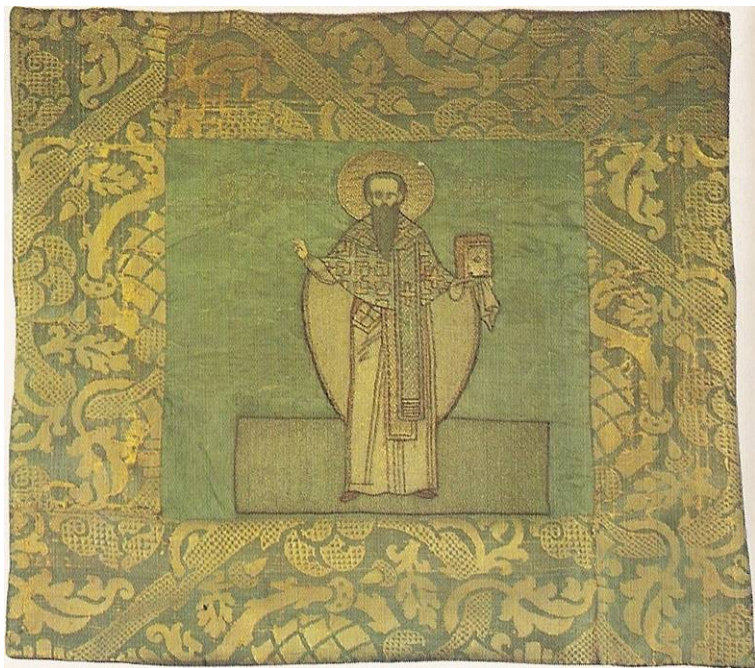
янное звучание цвета сочетаниям голубых и зеленых. Красный цвет в этом произведении несет смысловую нагрузку — он акцентирует содержание книги, обращенной к зрителю, именно содержание, так как сама книга вышита в серо-зеленоватых тонах, а страницы ее — красным. Красный цвет очень ненавязчиво введен в цветовой звучание пелены. Блик красного цвета положен на одежде святого, и ноги его обуты в туфли красного цвета. Красный цвет в колорите пелены привносит элемент беспокойства в сдержанность и благородство красочной гармонии.

Большинство произведений орнаментального и лицевого шитья, хранящихся в Костромском историко-архитектурном музее-заповеднике, относится к XVII веку, как, например, пелена под названием «Положение ризы». Она интересна еще и тем, что основой сюжета послужило реальное событие — положение «ризы Христовой», привезенной в подарок послами персидского шаха Аббаса царю Михаилу Федоровичу, в Успенском соборе Москвы в 1624 году. Наружная часть стены Успенского собора поднята, как театральная занавес, в центре композиции помещен ларец с ризой, лежащей на престоле. По сторонам престола стоят царь Михаил Федорович, позади него — царица и придворные, по другую сторону — митрополит Филарет, позади которого толпятся персидские послы; число фигур с одной стороны престола строго соответствует числу с другой. Сложное ритмическое движение фигур, как бы придавленных очертаниями собора, повтор склоненных голов, складки одежд — все это производит впечатление бурной динамики. Завершение пелены, выполненное кружевами из позолоченных серебряных нитей, своими фактурными качествами, хрупкостью, тонкостью и дробностью блеска акцентирует ноту беспокойства.

Кроме предметов церковного обихода, в коллекциях музея имеются предметы женской одежды, выполненные в этой же сложной технике шитья. Они также характеризуются разнообразием материалов, узоров и приемов вышивания. Традиции орнаментального шитья существовали на протяжении всего XIX века. Специальным указом Николая I было введено ношение обязательного платья для придворных дам, украшенного золотым шитьем, количество которого строго регламентировалось в зависимости от занимаемого дамой положения при дворе. Этот наряд, получивший название «мундирного платья», довершался традиционным русским кокошником.

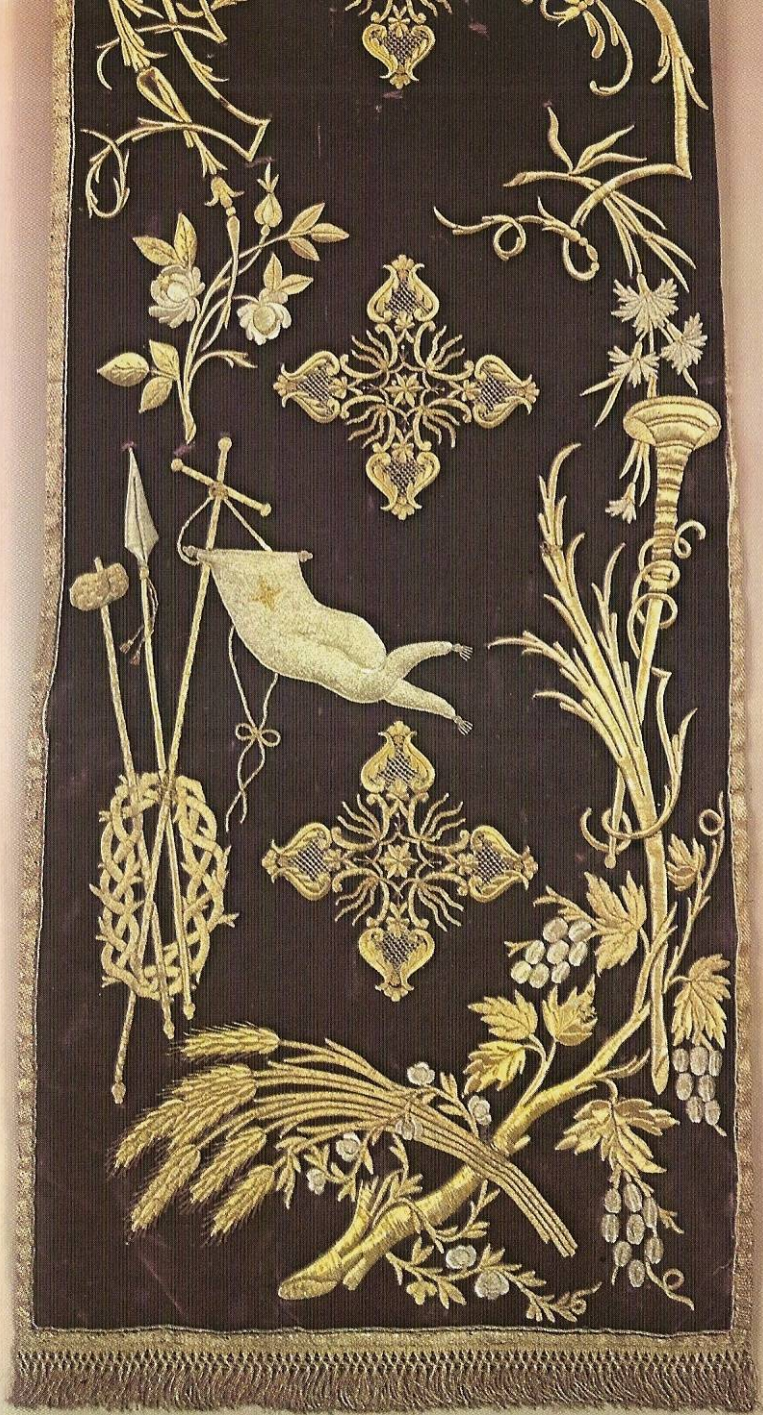


*Казанская Богоматерь. Нагрудная икона. XIX. МКУ  
Mounting of the icon The Virgin of Kazan. 19th century*



*Ипатий Гангрский. Сударь. Конец XVI в. КИАМЗ*  
*Ipatii Gangrsky. Sudarium. Late 16th century*

*Епित्रахиль. XVII. Фрагмент. КИАМЗ*  
*Epitachelion. 17th century. Detail*



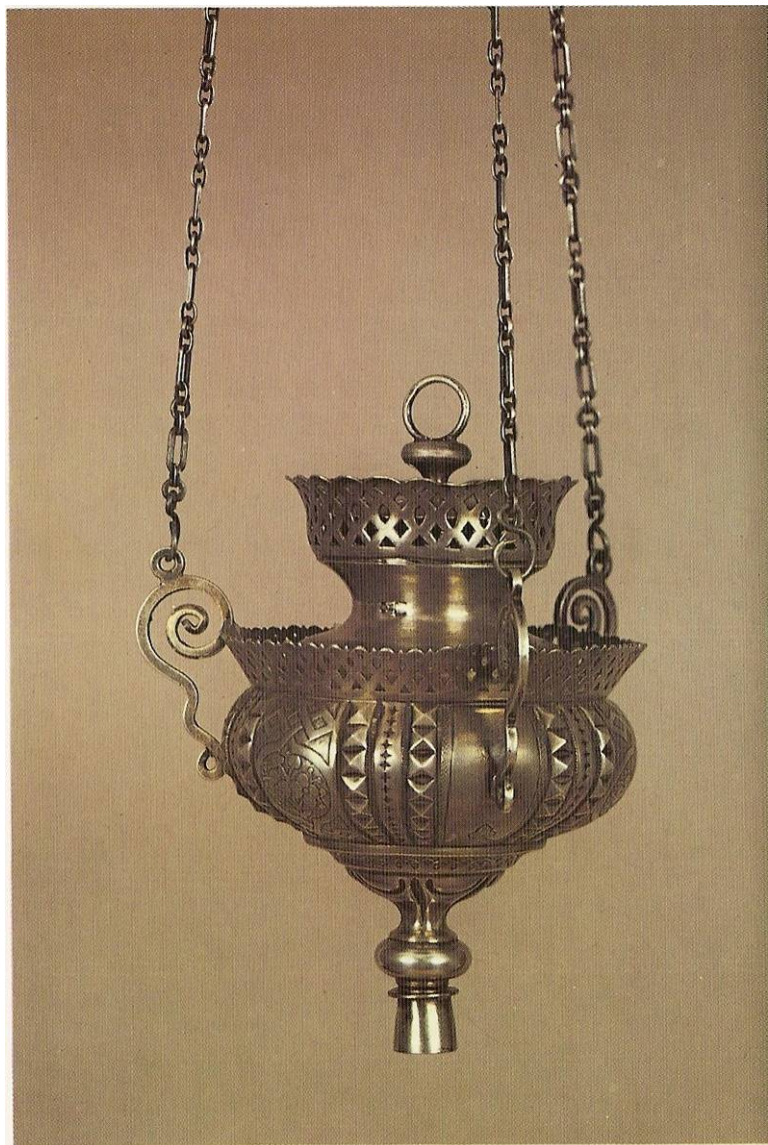




*Душегреть. XVIII. КИАМЗ  
Padded jacket. 18th century*

*Лицевое шитье. XIX. Фрагмент. КИАМЗ  
Cold embroidery. 19th century. Detail*





*Лампада. Середина XIX в. КИАМЗ*  
*Icon-lamp. Mid- 19th century*

Начало XVIII века знаменует новый этап в истории развития русского зодчества и градостроительного искусства. Это эпоха больших преобразований молодого Русского государства во всех областях жизни. Развитие мореплавания, металлургии, горнодобывающего дела, торговли и расширение международных связей ставили задачи создания крупных промышленных центров и портовых городов. Для решения градостроительных задач в 1709 году была создана комиссия для устройства городов Санкт-Петербурга и Москвы. Возглавил эту комиссию Ульян Синявин. Сначала это учреждение действительно занималось благоустройством обеих столиц, но с течением времени его функции значительно расширились. Эта комиссия подготовила почву для широких планировочных работ, развернувшихся в годы правления Екатерины II. Особенно плодотворно протекала деятельность этого учреждения в период с 1762 по 1796 год, когда в нем были созданы планы по меньшей мере 500 провинциальных городов, отличавшиеся мастерством композиционной разработки.

Новый этап градостроительных работ начался в России вскоре после окончания Отечественной войны 1812 года. В это время в Петербурге вместо комиссии был организован Комитет для строений и гидравлических работ под руководством военного инженера А. А. Бетанкура, в состав которого вошли архитекторы А. Модюи, А. Михайлов, К. И. Росси, В. П. Стасов. Планы городов, утвержденные в конце XVIII — начале XIX века, были в 1840 году сброшюрованы в отдельный том, вошедший в свод законов Российской империи.

Поводом для перепланировки Костромы был грандиозный пожар 1773 года, который опустошил большую часть города. План восстановления выгоревшего города был спроектирован местным воеводой Ивашниковым. Согласно

этому плану главная площадь располагалась на месте древнего торгового центра и служила центром, к которому направлялись спрямленные старые улицы. Представленный в январе 1776 года проект комиссия одобрила, внося в него некоторые поправки. Однако работа над созданием генерального плана Костромы не кончилась.

Новый план реконструкции города связан с именем ярославского генерал-губернатора А. П. Мельгунова, который представил подробные данные географического и экономического характера по всему костромскому краю, послужившие основанием для создания нового плана Костромы 1779 года, а также планов еще пятнадцати городов костромского наместничества, утвержденных в 1781 году.

В новом плане архитектурно-планировочная идея раскрытия города к Волге воплотилась в виде геометрически правильной, веерообразной уличной сети. Главная ее ось — Павловская улица — проходила перпендикулярно набережной Волги. От полукруглой в плане Екатерининской площади расходились семь радиальных улиц — Царская, Богоявленская, Еленинская, Павловская, Марьинская, Никольская и Русина. Параллельно набережной Волги проходила Московская, или Мшанская улица, продолжением ее служила Дебринская. На их пересечении с основными магистралями предусматривались маленькие площади. Значение исторического и культурного центра сохранялось за Старым городом. При осуществлении генерального плана были уточнены очертания площадей кварталов, центральная площадь из полукруглой превратилась в многогранную, а Сенная площадь получила прямоугольную форму. Площади, возникшие при пересечении радиальных улиц со вторым и третьим полукольцами, были упразднены, намечены дополнительные проезды.

В окончательном проекте, доработанном в 1784 году, большое внимание было отведено индивидуальной застройке. Квартал, ограниченный с четырех сторон проездами, предполагалось застраивать по периметру, жилые дома должны были выходить на улицу, и их фасады обрабатывались в установленном стиле. Из существовавших улиц только Русина (ныне Советская) и Московская, или Мшанская (ныне Островского) сохранили свое направление, все остальные прокладывались заново. При застройке учитывалось значение магистрали в общей планировке города, поэтому многие дома, независимо от их назначения, получали торжественные и представительные фасады.

Зеленые насаждения, водные пространства включались в планировку как элементы благоустройства города, древние рвы постепенно засыпали, валы были скрыты, и на месте их разбиты городские бульвары.

Эстетические воззрения зодчих, определенные стилем классицизма, требовали, чтобы план города был геометрически правильным, симметричным, с четко выраженным центром, прямыми широкими улицами, красивыми площадями, со строгим соблюдением красной линии застройки и регламентированной высотой зданий. Художественную суть этой планировочной системы удачно и полно определяло понятие «регулярность».

Планировка Костромы — один из лучших примеров русского градостроительного искусства, решавшего проблему архитектурной организации города. Создаваемый на протяжении полувека градостроительный ансамбль русского классицизма хорошо увязан с древними памятниками города.

Общественный центр полнее всего представляет градостроительные особенности Костромы. Это прежде всего сооружения, расположенные по периметру площадей Революции и Советской, по улицам Молочная гора, Чайковского, Советская, а также Парк культуры, разбитый на месте Кремля. Создание здесь протяженного ансамбля — один из главных признаков и новых приемов композиции планировки классицизма.

Центр города включал в себя два законченных архитектурных ансамбля — соборный и торговый. Соборный ансамбль находился на месте бывшего Кремля и включал в себя Успенский собор XV — XVI веков, получивший в 1778—1791 годах новый притвор с полукруглой ротондой при входе, и Благовещенский собор XVIII века с четырехъярусной колокольной. Завершали этот ансамбль два дома соборного причта. Достопримечательностью этого ансамбля была колокольня, долгое время служившая доминантой города при дальнейшей его застройке.

Квадратная в плане колокольня на первом ярусе была украшена дорическими пилястрами, на втором — ионическими колоннами, а на третьем и четвертом стояли колонны коринфского ордера, еще выше помещались часы. Колокольня была декорирована балюстрадами, картушами и раскрепованными над колоннами антаблементами. От живописного ансамбля костромского Успенского собора до наших дней дошли два трехэтажных дома, построенных для

соборного причта. Здания возведены с учетом местности и имеют высокий цокольный этаж, их фасады расчленены дорическими пилястрами, объединяющими верхние этажи.

Торговый ансамбль возводился на месте посада и частично проходил по засыпанному рву костромского Кремля. Комплекс костромских торговых рядов является одним из самых крупных сохранившихся торговых центров России конца XVIII — начала XIX века. Он складывался на протяжении нескольких десятилетий, с конца XVIII века до 1830-х годов, и состоит более чем из десятка зданий, различных по размерам, расположенных на главной площади и на спуске от площади к Волге.

В основу планировки рядов положена типовая секция купеческой лавки: в первом этаже находилось торговое помещение, а во втором и в подвале складывались запасы товаров. Каждой лавке (размером 4,5X 7 м) соответствовал один арочный пролет галереи здания торговых рядов.

Строительство Красных и Больших мучных рядов было начато в 1789 году, за основу был принят «образцовый» проект торговых рядов, подписанный архитектором К. фон Клером. Подряд на постройку этих рядов взял С. А. Воротилов, к тому времени почти закончивший строительство соборного ансамбля в Кремле. Оба корпуса Красных и Мучных рядов представляют собой замкнутые каре с размерами по внешним контурам 110X160 и 122X 163 м. Чтобы избежать монотонности построек, стоящих симметрично и выходящих своими однотипными фасадами на центральную площадь города, Воротилов решил внести в архитектуру торговых рядов некоторое ритмическое разнообразие. Поскольку Большие мучные ряды предназначались для розничной и оптовой торговли мукой, фуражом, льном, типовая ячейка была сделана в два раза шире, чем в Красных, однако размеры пролетов аркады галерей были сохранены такими же, как в Красных, поэтому лавки Больших мучных рядов соответствуют двум пролетам аркады. В центре аркады галереи, окружающей здание, оказывается то входная дверь, то витринное окно. Красные ряды имеют более мелкие размеры лавок. Складские помещения второго этажа освещались круглым окном, таким образом, в арочном пролете видны сразу вход, витринное окно и круглое окно над ними. Благодаря такому небросавшемуся сразу в глаза приему мучные ряды приобретают монументальность, а Красные — большую нарядность и

парадность. Доминантная роль Красных рядов подчеркивается сооружением церкви Иисуса Христа Спасителя, построенной на средства купца Стефана Белова в 1766 году.

Южный фасад Красных рядов считают вполне самостоятельной творческой работой Воротилова. Начата эта работа была летом 1792 года. Колокольню со шпилем Спаса в Рядах достраивали уже после его смерти (1792) брат Петр Андреевич и сын Ефрем Степанович в 1794 году. Реставрация зданий церкви Спаса в Рядах проводилась под руководством И. Ш. Шевелева в конце 1970-х годов.

Колокольня церкви поставлена над мощным портиком тосканского ордера и акцентирует архитектурный центр Красных рядов и всего гостиннодворного комплекса в целом. Над фронтоном портика Красных рядов возвышается квадратный цоколь с люнетами, над которым поднимается ярус со звоном, сдвоенные колонны коринфского ордера несут аттик. Второй ярус напоминает бельведер, завершена колокольня куполом со шпилем. Нарастание объема выполнено так, что цокольная часть колокольни органично вырастает из постамента — фронтона Красных рядов, первый этаж колокольни выглядит легким и нарядным, а все завершение выше аттика создает живописную игру архитектурных форм.

Южный фасад Красных рядов, акцентированный мощным портиком с тосканскими колоннами, имеет въезд во внутренний двор. Симметричный ему въезд со стороны северного фасада, обращенного к парадной площади, имеет столь же могучий фронтон, опирающийся на пилоны, точно такие же, как и те, что поддерживают арки галереи. Большая парадность южного портика Красных рядов объяснялась тем, что главный подход к ансамблю торговых рядов гостиного двора был именно с юга, со стороны Волги, сюда, прямо к торговому центру от Волги вела улица под названием Молочная гора. Здесь был расположен перевоз через реку, откуда уходили дороги на Москву и Ярославль. В 1823 году близ берега Волги были поставлены обелиски-заставы с кордегардиями. Это Московская застава, которая строилась как парадный въезд в город. Проектирование ее было поручено губернскому архитектору П. И. Фурсову, который решил ее в виде двух обелисков, увенчанных позолоченными орлами. Обелиски соединялись с рустованной стеной арками. Это была первая работа выпускника петербургской Академии художеств. В 1912 году Московскую заставу переделали по проекту архи-

тектора Н. Горлицына, пристроив к обелискам торговые помещения.

Подымаясь по Молочной горе от Московской заставы, можно увидеть, как учитывали архитекторы рельеф местности, откос, ведущий к Волге. Здания различных торговых рядов расположены на террасах, спускающихся к Волге своеобразными ступеньками.

Против южного фасада Красных рядов на откосе стоит здание Пряничных рядов (конец XVIII — начало XIX века), сооруженное в виде подпорной стены. Со стороны нижней террасы оно имеет высоту более десяти метров и четыре этажа, а со стороны верхней — только два этажа. Первоначально на нижней террасе в первом этаже корпуса была открытая аркада, этот фасад со стороны Волги был особенно выразительным. В центре корпуса устроена лестница на верхнюю террасу. Снизу лестница акцентирована небольшим портиком с рустованной стеной. Торцы корпуса Пряничных рядов фланкируются гранеными объемами часовен Успенского собора и Богородицкого Игрицкого монастыря первой четверти XIX века. Пряничные ряды, Малые мучные ряды, Красные ряды и четыре корпуса Рыбных рядов — это второй ансамбль торговых зданий; третий — включает в себя Табачные и Масляные ряды.

Табачные ряды (первоначально овощные линии) построены в 1819—1822 годах по проекту архитектора В. П. Стасова. На предполагаемом месте строительства находилась часовня Успенского собора, ее предложено было снести и вместо нее в южном торце здания возвести открытую часовню в полукруглой нише экседры (воссоздана при реставрации в 1950 году). Здание отличается изысканностью пропорций, его основной архитектурной темой является колоннада дорического ордера. Во избежание монотонности фасадов колоннада разбита на три части. Средние членения имеют восемь колонн, боковые — по шесть. Антаблемент, единый на всем протяжении фасада, несколько тяжеловат по отношению к колоннаде. По ритму членений, по масштабу и пропорциям архитектура Табачных рядов произвела большое впечатление на современников, здание стало прототипом каменных торговых рядов в соседнем Галиче в 1820 году, а затем этот проект был использован при сооружении деревянных рядов в Солигаличе и Юрьевце.

Корпус Масляных рядов находится к востоку от Табачных и замыкает с юга Советскую площадь. Проект

рядов был составлен архитектором Н. И. Метлиным в начале 1809 года. Для разработки проекта Метлин, по-видимому, пользовался типовым проектом, принадлежавшим архитектору П. И. Руска. Центр этого протяженного здания акцентирует двухэтажный дом, построенный Метлиным для «питейного заведения», крылья представляют собой галереи с аркадами. Широкий шаг арок галерей перекликается с архитектурой Мучных и Красных рядов. Существенным отличием декора Масляных рядов является введение архивольтов с замковым камнем над арками и рустованные пилоны.

Зданием, определяющим характер застройки торгового ансамбля, является корпус Красных рядов. Симметрично поставленное здание Больших мучных рядов служит в плане ансамбля для поддержания равновесия масс. Это ощущение крепнет, если войти во внутренний двор Красных рядов, где расположены еще одни, так называемые Мелочные ряды, построенные архитектором Фурсовым в 1831—1832 годах (они предназначались для торговли мелкой галантереей).

Мелочные ряды представляют собой своеобразное сооружение в виде лавок, над которыми колонны тосканского ордера поддерживают вынесенный вперед односкатный навес от дождя. Перспектива этих невысоких колонн высотой в один этаж замыкается колокольной церкви Спаса в рядах. Вместе с тем колонны Мелочных рядов служат как бы пропилями от портика здания губернских Присутственных мест через двор Красных рядов к Волге.

Присутственные места расположены на главной административной площади, несколько вытянутой по своему характеру (Советская, 1). Присутственные места с одной стороны, Красные ряды — с другой начинают новый ансамбль общественных сооружений.

Здание Присутственных мест — яркий пример постройки в стиле классицизма. Оно возводилось в 1806—1808 годах по проекту архитектора А. Д. Захарова, но строитель сооружения Метлин несколько видоизменил проект, сделав парадный вход со стороны Красных рядов в виде широкой белокаменной лестницы. В 1832—1833 годах эта парадная лестница была встроена в вестибюль здания, фасад которого украсил шестиколонный портик, воздвигнутый по проекту нижегородского архитектора И. Е. Ермилова. Колонны ионического ордера, сгруппированные попарно, установлены на постаменты высотой в цокольный



этаж. Поскольку парадная лестница оказалась в интерьере здания, портик вынесен далеко вперед от основного объема, а под ним сделан проход для пешеходов — там, где по классическим канонам должен был бы находиться пандус. Над входом в центре расположены большое полукруглое окно и герб. Низкий цоколь оживлен квадратными окнами и небольшими замковыми камнями в перемышках. Первый этаж выше цокольного в два раза. Он имеет рустованные стены и почти вдвое увеличенные окна. Второй этаж еще более высокий, над его окнами сделаны сандрики на кронштейнах.

В ансамбль зданий общественного назначения входят гауптвахта, пожарная каланча и дом Борщова. Строительство велось в то время, когда в Петербурге уже господствовал стиль ампир, поэтому в провинциальной Костроме можно встретить все оттенки классицизма: от раннего классицизма до ампира. Например, здание губернского правления монументально в духе творений Дж. Кваренги, пожарное депо — скорее всего, баженовского типа, а гауптвахта — совсем ампирное здание<sup>1</sup>.

Гауптвахта была построена в 1824—1827 годах П. И. Фурсовым. После окончания Академии художеств в 1817 году он переехал в Кострому, где после смерти Н. И. Метлина был назначен губернским архитектором и проработал в городе почти тридцать лет. Им спроектированы и построены многие здания на улицах и площадях Костромы, но гауптвахта и пожарная каланча — самые яркие из его творений.

Здание гауптвахты — это фасад всего квартала. По своим пропорциям оно производит впечатление аттика, поставленного на землю. Центр сооружения акцентирован полуциркулярной экседрой и шестиколонным портиком дорического ордера. Экседра оживлена пятью нишами. Лепные украшения на ее стенах посвящены теме воинской славы и состоят из военных доспехов, щитов с изображением Медузы Горгоны, львиных масок, раков и собак. Поскольку гауптвахта возводилась после окончания Отечественной войны 1812 года, два ангела поддерживают вензель Александра I. На фасаде расположены два окна, наличники которых представляют собой пилястры коринфского ордера, под окнами — декоративные балясины. Все сооружение торжественно и величаво, как это свойственно постройкам ампира. В общем масштабе площади здание гауптвахты невелико, поэтому архитектор решил дополнить его оградой

и железными коваными фонарями на металлических тумбах. Гауптвахта сильно пострадала во время пожара 1847 года, а затем в течение всего XIX века здание подвергалось изменениям: к заднему фасаду, например, была сделана каменная пристройка, на торцовых фасадах пробито несколько новых окон. Во время реставрационных работ под руководством архитектора И. Ш. Шевелева в 1955—1956 годах был расчищен и воссоздан лепной декор по чертежу 1820 года, обнаруженному в архиве, восстановлена деревянная ограда с кирпичными колоннами.

В 1823—1827 годах одновременно со зданием гауптвахты Фурсов спроектировал и построил пожарную каланчу. Сложный лепной декор выполнили ярославские мастера Повирзнев и Бобанин по рисункам и эскизам архитектора. Пожарная каланча включала в себя жилые помещения для служащих и бойцов, конюшни, сараи для бочек с водой и наблюдательную вышку, с которой обозревался весь город. Вышка обогащала силуэт административной части города и была подчинена по высоте существовавшей тогда соборной колокольне. Как и во всех русских провинциальных городах, пожарная каланча размещалась в центре Костромы.

Здание представляет собой кубический объем с портиком ионического ордера. В основание центрального восьмигранного столба введен аттиковый этаж, над ним возвышается постепенно сужающийся вверх восьмигранный объем. Наверху столба находилась обзорная площадка в виде беседки-фонарика, опирающейся на четыре колонны тосканского ордера и перекрытой куполом (восстановлена при реставрационных работах 1955—1956 годов). В 1860 году к каланче были пристроены боковые крылья пожарного депо, в 1880-х годах — металлический фонарь, искажавший первоначальный облик здания.

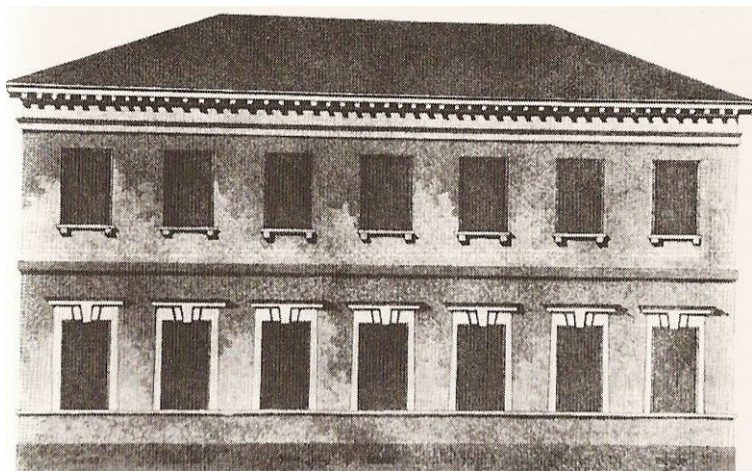
Бывший особняк участника Отечественной войны 1812 года генерала С. С. Борщова построен в 1824 году, крупный масштаб и представительность обусловили его восприятие как общественного сооружения. Решение его главного фасада было продиктовано тем, что особняк оказался в глубине площади и воспринимался с большого расстояния, поэтому он акцентирован восьмиколонным портиком коринфского ордера. Боковой фасад по проспекту Мира решен иначе и имеет только четырехколонный портик. Вход с парадным вестибюлем сделан с улицы Шагова. Художественный облик этого здания является необходимым связующим

звеном между парадной пожарной каланчой, нарядной гауптвахтой и официально-торжественными губернскими Присутственными местами. Дом Борщова воспринимается ярким образцом костромского классицизма.

Классицизм в Костроме заявил себя весьма разнообразно. Это не только официальные здания, определяющие лицо города, но и обычная жилая застройка, регламентированная типовыми проектами, разработанными в столице. Почти все постройки, созданные по этим проектам, возведены с учетом местоположения застройки и окутаны атмосферой интимности.

Рациональность классицизма подчеркивала в декоре конструкцию сооружения. Руст служил выражением нагрузки, которая приходится на нижние этажи. Второй этаж имел более тонкие гладкие стены, большие окна; центральная часть здания на уровне второго этажа обычно выделялась портиком. Здесь же располагался главный парадный зал здания, иногда он был двусветный, и тогда колонны портика объединяли второй и третий этажи. Окна третьего этажа, если он был, делались по размерам меньше, располагались они строго над окнами первого и второго этажей и организовывали своеобразную вертикаль, прорезывающую гладкие стены здания, что подчеркивало его перспективное сокращение и придавало ощущение стройности. Провинциальный классицизм утратил чеканную строгость столичного, но акцентировал простоту, стройность и соразмерность человеку.

Среди зданий Костромы, сохранившихся с этого времени, можно назвать дом Общественного собрания (Советская, 23), датируемый 1799—1800 годами, дом купца И. В. Малышева<sup>2</sup>, отличающийся оригинальностью решения (расположен на пересечении Советской и Крестьянской улиц),— он имеет на углу законченную ротонду, на три четверти выходящую на фасад, она оформлена колоннами на низких постаментах. По-другому решен дом, стоящий на углу улицы Чайковского и набережной Волги. Архитектор П. И. Фурсов плавное скругление его фасадов оформил шестью колоннами коринфского ордера, вплотную придвинутыми к стене, и увенчал угол здания ступенчатым аттиком. Жилые дома, построенные в XIX веке, на улицах Костромы встречаются очень часто, среди них только дом Малышева и средняя часть дома на улице Лермонтова сооружены точно по альбому «Образцовые фасады жилых домов», составленному архитекторами



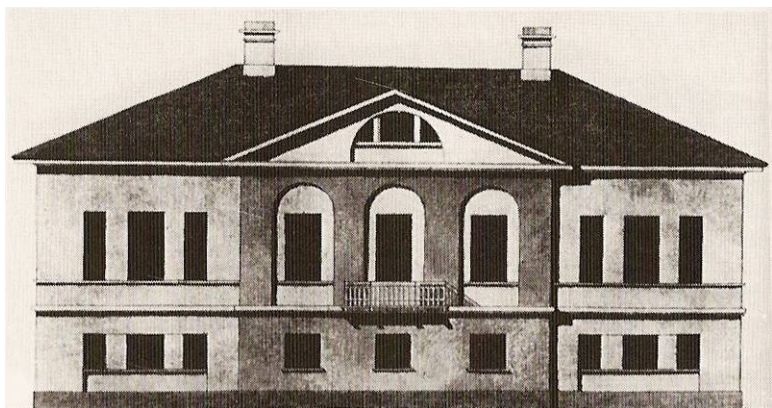
*Типовой проект № 72 из «Собрания фасадов»  
The facades. Standard design No. 72*

В. Гесте и Л. Руска в 1809—1812 годах. Большинство же зданий, хотя и имели прообразы в альбоме, отличались индивидуальностью своего художественного облика.

На улице Островского дома 18, 20, 22 объединяла усадьба костромских купцов Акатовых, состоящая из двух каменных и одного деревянного дома. Особенно хорошо сохранился каменный дом (18), выстроенный в 1792 году. Центр одноэтажного деревянного дома (22) акцентирован портиком, четыре колонны которого поставлены на отдельные постаменты и объединяют бельэтаж этого дома с его мезонином. Стены декорированы рустом.

Близок к типовому проекту и одноэтажный дом училища слепых (улица Энгельса, 29/21) — бывший дом Шилова. Похожий проект был разработан архитектором К. И. Росси для Твери и Рыбинска в 1811 году. Дом училища слепых показывает влияние классицизма на деревянное строительство. Построенный из дерева, он обшит тесом, имитирующим руст. Центр его выделен шестиколонным портиком, фронто́н дома с люнетом, высокие окна украшены сандриками.

И до наших дней в Костроме сохранилось несколько кварталов, целиком застроенных в первой половине XIX



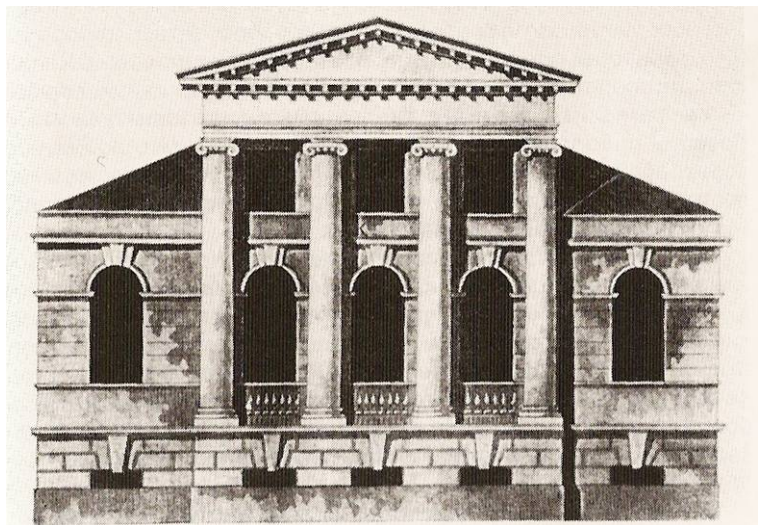
*Типовой проект № 74 из «Собрания фасадов»  
The facades. Standard design No. 74*

века, например, дома на улице Островского с 22 по 44-й.

Во времена классицизма в Костроме возводились в основном сооружения общественного назначения, затем — жилые дома. Из построек культового назначения этого времени можно назвать церковь Иоанна Златоуста на Лавровской улице, церковь Спаса в рядах, церковь Иисуса Христа Спасителя на реке Запрудне и церковь Александра и Антонида в Селище.

Церковь Иоанна Златоуста представляет собой образец провинциального барокко. Построена она на деньги купца Ивана Аравина в 1751 году, а приделы возводили другие купцы — братья Дурьгины в 1791 году. К пятиглавому основному объему церкви пристроена трапезная, приделы и колокольня. Композиция ее напоминает первый Петропавловский собор и первый Исаакиевский собор в Петербурге, а тонкие глухие барабаны на куполе похожи на барабаны ярославских церквей XVIII века. Трехъярусная четырехгранная колокольня с портиками в первых двух ярусах оканчивается шпилем на барабане. В самом конце XVIII — начале XIX века такое завершение звонницы было очень распространено в провинциальной архитектуре.

Церковь Спаса на Запрудне возведена в 1754 году, а в 1806 году на средства купца В. Стригалева были построены ее приделы. Основа — куб, на нем поставлен восьмигран-



*Типовой проект № 77 из «Собрания фасадов»  
The facades. Standard design No. 77*

ник, покрытый шатровым куполом, завершенным барочным барабаном с небольшой главкой, окна церкви украшены стрельчатыми фронтонами. К основному объему пристроены трапезная и двухэтажная колокольня, несколько немасштабная, завершенная тонким шпилем. Церковь села Селище на правом берегу Волги повторяет композицию Спаса на Запрудне. Здание построено в 1786 году и посвящено святым Александру и Антонине с двумя приделами в честь пророка Ильи и святого Георгия.

Интересна церковь святой Троицы в селе Костенево. Будучи построена в 1805 году и следуя общей закономерности в композиции, она несет декор, характерный скорее для стиля классицизма. Южный и северный фасады ее украшены строгими фронтонами, окна — замковыми камнями, одноэтажная абсида оживлена филёнками. Сложно профилированные карнизы контрастируют с гладью стен.

Решая градостроительные задачи, архитекторы заботились и о благоустройстве города. Так, вдоль набережной Волги был в 1852—1853 годах архитектором П. И. Фурсовым распланирован парк Муравьевка, представляющий

собой три террасы, обсаженные кустами, на уступах террас, как на бастионах, были установлены литые пушки.

Строительство середины и конца XIX — начала XX века принципиальных изменений в планировочную схему города не внесло. В. И. Ленин в статье «Развитие капитализма в России» писал: «Рост торговли, фабрик, городов, железных дорог предьявляет спрос на совершенно иные постройки, непохожие ни по одной своей архитектуре, ни по своей величине на старинные здания патриархальной эпохи»<sup>3</sup>.

Новые здания, занявшие свое место в исторически сложившемся облике города,— это промышленные здания и сооружения, вокзалы, депо, банки, пассажи, специализированные учебные заведения, доходные многоквартирные дома. В первой половине XIX столетия применение конструкций из чугуна, а затем из стального проката повлияло на становление новых архитектурных форм. Металлические конструкции стали употребляться в промышленных зданиях.

Каркасно-стенная система, зародившаяся в промышленном строительстве во второй трети XIX века, проникла и в гражданскую архитектуру. Развиваются новые формы, обусловленные применением металла: на фасадах жилых домов появились балконы на чугунных кронштейнах с ажурными перилами, эркеры, на первых этажах — широкие окна-витрины, перекрытые железными балками.

Новая пространственная структура здания привела к нарушению традиционных членений фасадов согласно расположению внутренних помещений и заставила архитекторов искать новые формы художественной выразительности в декоративной отделке здания. Архитекторы пытались «оживить» огромность нового монолита, придать живописность его фасадам. Этим объясняется применение в декоре нештукатуренного кирпича и разнообразных лепных украшений.

Трактовка стены как декоративного панно находит свое законченное выражение в архитектуре модерна, возникшего в конце XIX — начале XX века. Употребление в декоре стен поливного кирпича, удлиненные окна, «текучие» линии лепнины, выполненной в невысоком рельефе,— все это создавало впечатление огромного живописного полотна, отчего облик здания становился легким и хрупким. Построек в стиле модерн в Костроме немного. Это несколько зданий на Советской улице (дома 7—21) и собственный дом архитектора Н. Горлицына, провозве-

стника сего направления в архитектуре города (Красноармейская, 13). Дом Горлицына — пример особняка, представляющего интерес своей свободной, ассиметричной композицией.

Самым замечательным творением Горлицына является здание Художественного музея (улица Мира, 5). Музей местного края возник в Костроме в 1891 году. Однако долгое время отсутствие помещений не позволяло устроителям выставить экспонаты, собранные губернской ученой архивной комиссией. Краеведческий музей разместился в здании, построенном в 1913 году для музея, учрежденного в честь празднования 300-летия дома Романовых<sup>1</sup>. В облике здания отразилось увлечение формами нарышкинского, или московского барокко.

Не менее причудливым и живописным был дом общества Красного Креста с геральдическими изображениями на фронте (улица Кооперации, 7), относящийся к так называемому «кирпичному» стилю. Красное здание из нештукатуренного кирпича — типичная для Костромы постройка второй половины XIX — начала XX века. Подобное же здание было возведено для четырехклассного духовного училища, директором которого был страстный библиофил И. П. Виноградов, собравший богатейшую частную библиотеку в Костроме (улица Мира, 8). Этот дом является ярким примером, как свободно зодчие того времени обращались с наследием прошлого. Его декоративное оформление — нештукатуренный кирпич, кессоны с розетками на пилястрах, объединяющих второй и третий этажи, парадное крыльцо, воспроизводящее формы деревянных крылечек, кронштейны верхнего карниза, на который опирается аттик, в свою очередь, украшенный маленькими четырехгранными шатрами. Главный фасад разделен на три этажа с акцентировкой на второй этаж — окна его больше по размерам и более нарядны, первый этаж вознесен на высокий цоколь и рустован, пологий купол довершает сходство с классицизмом. Фасад, выходящий на улицу Князева, выглядит иначе. Он имеет большую протяженность, двухэтажен, над средней частью возвышается небольшой аттик с маленькими шатрами и двумя симметричными пирамидами, которые фланкируют сдвоенные удлиненные шатры, напоминающие готические аркбутаны. Сквозь необычный, дробный, нарядный облик этого здания проглядывают традиции недавнего классицизма.



В формах, воспроизводящих нарышкинское барокко, построены так называемые «чижовские» училища — первые заведения в России, выпускавшие кадры инженерно-технических работников. Федор Васильевич Чижов (1811—1877) был выдающимся общественным деятелем и просветителем, с его именем было связано много прогрессивных начинаний; все свое состояние он завещал на создание сети специальных учебных заведений. «Чижовское» училище в Костроме включало в себя не только учебные здания, но и производственные мастерские (на улице Островского).

Некоторые постройки Костромы второй половины XIX века — типичные образцы неоклассицизма. Примером такого здания может служить «дом Третьякова». Собственно «дом Третьякова» состоит из двух домов, соединенных воротами с декоративной решеткой, удивительно легкой и изящной по рисунку. Оба здания построены по-купчески добротно. По высоте они сохраняют традиционное для классицизма деление на три этажа. Первый этаж низкий, почти цокольный, он отделан рустом с «шубой», мощные перекрытия отделяют второй этаж, окна которого значительно больше, согласно канонам классицизма, они как бы акцентируют парадные залы. Окна третьего этажа меньше по размерам, над ними проходит карниз, поддерживаемый декоративными кронштейнами. Поверхность стен обоих домов с первого до третьего этажа украшена рустовкой. Угол здания, выходящий на Пятницкую улицу, выполнен в виде эркера — некая своеобразная дань времени.

Все эти постройки позднего периода привносят определенный акцент, но не изменяют общего впечатления целостности архитектурно-художественного облика города.





С А П А., Е. С. Воротиловы. Колокольня церкви Спаса в Рыдах.  
1792—1794

O. Vorotilov, P. Vorotilov, E. Vorotilov. The Bell Tower of the Church  
of Our Saviour. 1792—94



*С. А. Воротилов. Красные ряды. 1792*  
*S. Vorotilov. Textiles Stalls. 1792*

*Красные ряды. Южный портик*  
*S. Vorotilov. Textiles Stalls. Southern portico. 1792*



*С. А. Воротилов, К. фон Клер. Большие Мучные ряды. 1789—1796*  
*Karl von Kler, S. Vorotilov. Large Meal Stalls. 1789—96*

*В. П. Стасов. Табачные, или Овощные ряды. 1819—1822*  
*V. Stasov. Tobacco, or Greengrocer's Stalls. 1819—22*



*Пряничные ряды. XVIII — XIX  
Gingerbread Shops. 18th — 19th centuries*

*П. И. Фурсов. Мелочные ряды. 1831—1832  
P. Fursov. Retail Stalls. 1831—32*



*Дом А. К. Пасынковой. 1788*  
*The Pasyukova House. 1788*



*П. И. Фурсов. Московская застава. 1823*

*P. Fursov. Moscow Gate. 1823*

*П. И. Фурсов. Гауптвахта. 1824—1827*

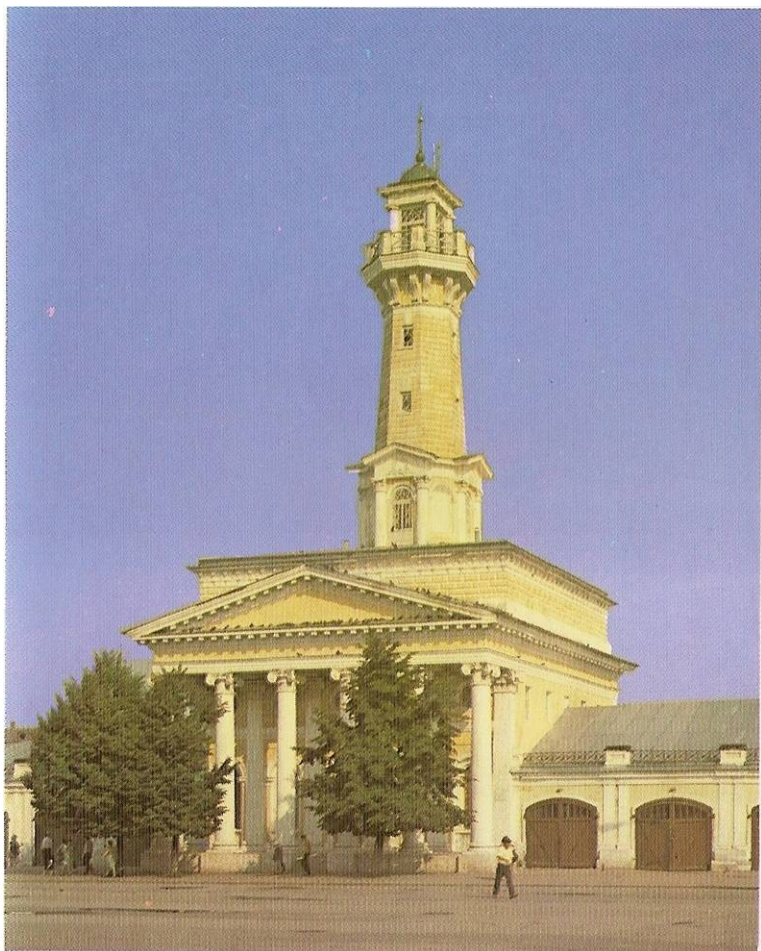
*P. Fursov. Guardhouse. 1824—27*



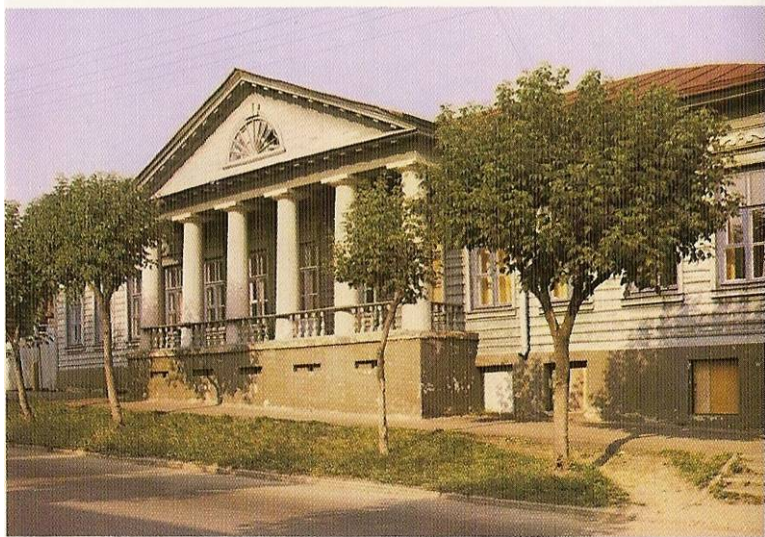
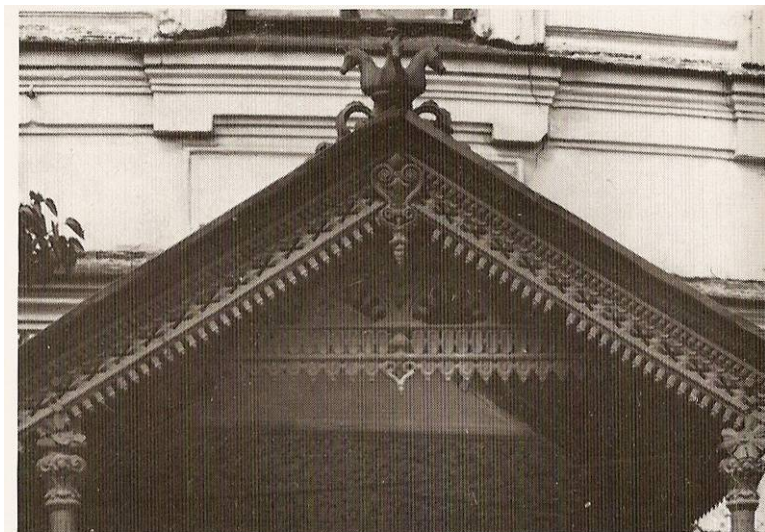


*Дом Трубникова. 1790-е гг.  
The Trubnikov House. 1790s*

*А. Д. Захаров, Н. И. Метлин, И. Е. Ермилов. Губернские Присутственные места. 1806—1833  
A. Zakharov, N. Metlin, I. Ermilov. Government offices. 1806—33*



*П. И. Фурсов. Пожарная каланча. 1823—1827*  
*P. Fursov. Fire observation tower. 1823—27*



*Образец художественного литья в Костроме. XIX*  
*Specimen of the caster's craft in Kostroma. 19th century*

*Дом Шупова. XIX*  
*The Shipov House. 19th century*



Дом, украшенный деревянным рустом. XIX  
House decorated with wooden rustication.  
19th century



*М. М. Праве. Дом Дворянского собрания. 1838*  
*M. Prave. The House of the Assembly of the Nobility. 1838*  
*Дом Общественного собрания. 1815—1824*  
*The House of Public Gatherings. 1815—24*



*П. И. Фурсов. Дом соборного причта. 1824—1825*  
*P. Fursov. The House of the Cathedral's Clergy. 1824—25*



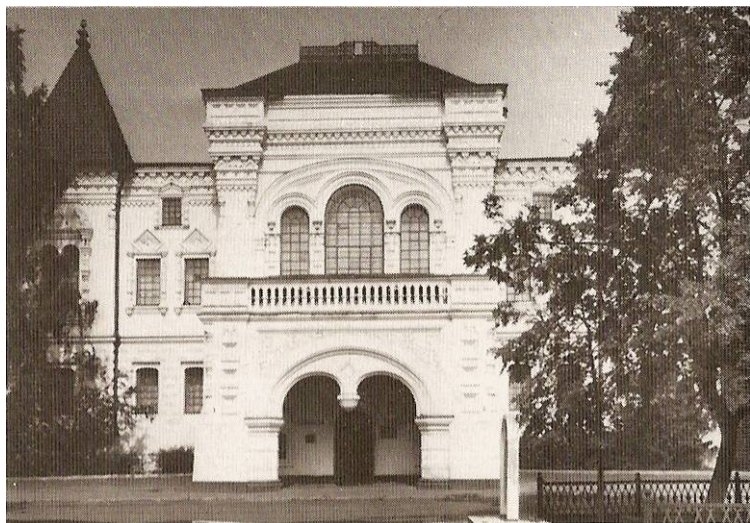
*Дом Д. Д. Калашникова. 1791. Достроен в 1889 г.  
The Kalashnikov House. 1791, reconstructed in 1889*



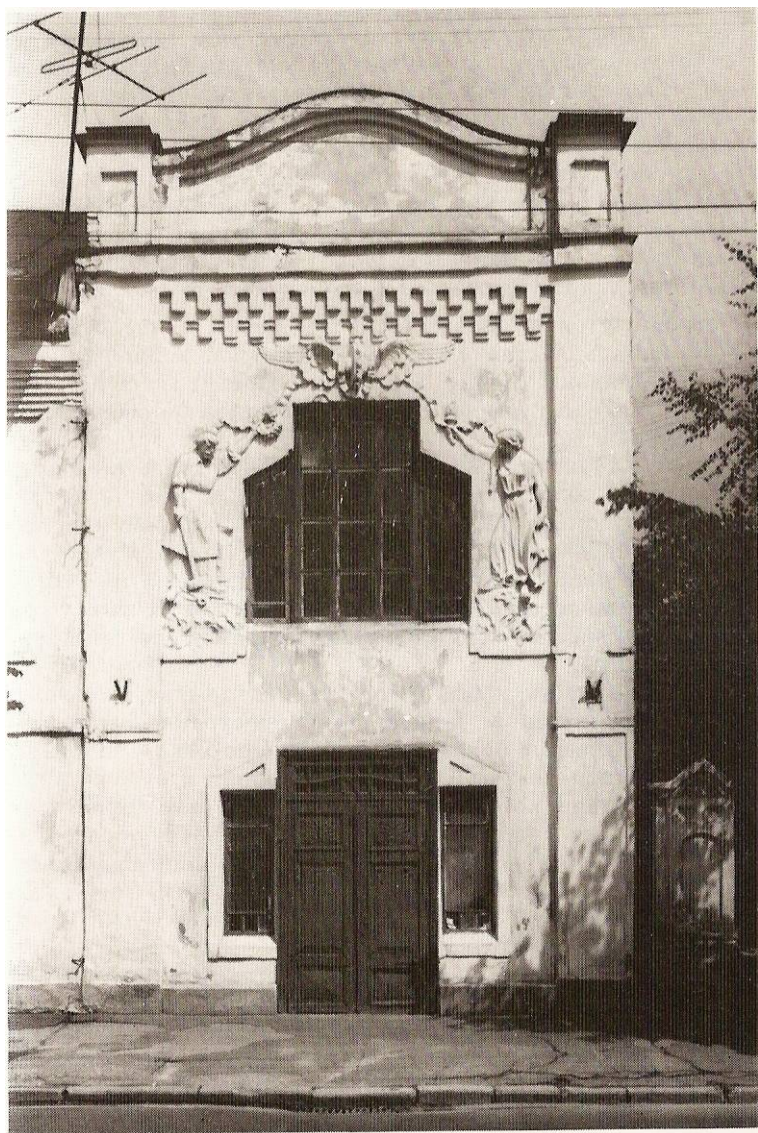
*Дом Сунгурова. Около 1828 г.  
The Sungurov House. About 1828*

*Дом И. В. Малышева. Начало XIX в.  
Malyshev's House. Early 19th century*





*Н. Горлицын. Музей изобразительных искусств. 1913*  
*N. Gorlitsyn. The Museum of Fine Arts. 1913*  
*Духовное училище. Конец XIX в.*  
*The Seminary. Late 19th century*



*Особняк И. В. и С. И. Голениных. Начало XIX в., перестроен в 1900 г.  
The Mansion of I. and S. Golenin. Early 19th century, reconstructed in 1900*

## ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО

Кострома стояла среди дремучих лесов, и деревянные постройки, вплетаясь в исторически сложившийся ансамбль, придают городу известное очарование. В истории русской архитектуры деревянное зодчество занимает исключительное место.

В крестьянском зодчестве в течение столетий почти неизменно сохранялись выработанные ранее архитектурные приемы. Жилые крестьянские постройки представляли собой типы домов «кошелем», когда жилое помещение и двор объединены под одной крышей, или «брусом», если жилое помещение и двор стояли друг за другом. Избы строились на подклете, внизу хранились хозяйственные продукты.

Верхняя часть избы, поднятая над землей, получила название горницы. К задней стене пристраивалось помещение, называемое боковуша. В районе поселка Сандогора, расположенном на реке Костроме, строили и строят дома, к задней стене которых, обращенной к реке, пристроен балкончик или крытая галерейка. На чердаке, образованном двускатной крышей, устраивались дополнительные помещения — светелки. Декоративная обработка изб центрального района России отличалась исключительным орнаментальным богатством.

В настоящее время большое количество деревянных построек сосредоточено в музее деревянного народного зодчества, как и многие другие музеи подобного типа, расположенном под открытым небом, недалеко от Ипатьевского монастыря. Старожилом этого музея являются деревянная церковь из погоста Вежи и четыре баньки из деревни Жарки. В 1955 году, в связи с подъемом воды в Волге при строительстве Горьковской ГЭС, эти произведения народного искусства были вывезены из затопляемой зоны в Новый город Ипатьевского монастыря. В настоящее время экспона-

ты непрерывно пополняются, особенно жилыми постройками. Примером крестьянской избы северного типа может служить дом из деревни Портюг Межевского района, известный в музейной экспозиции как дом Ершова. Дом построен в 1860 году (реставрирован архитектором И. Ш. Шевелевым) и производит впечатление незыблемости и монолитности. Дом стоит на высоком подклете и имеет висячее крыльцо на консолях из толстых бревен. Фасад избы украшен тремя небольшими оконцами, с противоположной от крыльца стороны был прирублен двухэтажных двор, не сохранившийся в настоящее время. Интерьер избы тоже восстановлен в прежнем виде. Деревянный дом Ершова из деревни Портюг — образец богатой крестьянской избы, однако декоративное украшение дома очень скромное и традиционное. Верх наличника окон представляет собой характерный для народного искусства городковый орнамент, состоящий из нескольких зубчатых досок, положенных одна на другую в виде ступенек. Причелины дома украшены таким же зубчатым орнаментом. Зубчатый и ступенчатый орнаменты различной конфигурации и сложности были широко распространены в русской архитектуре XVI — XVIII веков.

Дом Лоховой из деревни Вашкино относится к первой половине XIX века. Это сооружение типично для Верхнего Поволжья. Дом и двор крыты на «два коня», теплая изба имеет три окна, в центре — «красное», по бокам «волоковые». Фронтон зашит тесом, переход от тесового фронтона к бревенчатому срубам смягчен резной лобовой доской.

Дом из деревни Аристихи представляет собой более сложное сооружение, он состоит из двух изб — передней и задней, соединенных мостом. Все три объема, срубленные из сосновых бревен, покрыты двускатной кровлей. Известно имя мастера, срубившего эту избу, — плотник Ципелев. Такие постройки характерны для юго-востока Костромской области.

С берегов реки Унжи из деревни Мытищи Макарьевского района вывезен дом приказчика И. А. Серова. Внушительный и основательный дом представляет собой пятистенный сруб, позади которого расположились хозяйственные постройки — скотный двор и сенник. Дом срублен в 1873 году знаменитыми плотниками братьями Зириновыми, в постройке отчетливо проявилось плотницкое мастерство и индивидуальный почерк Е. С. Зиринова, им декорированы окна, карнизы, ворота.

Другая изба — из деревни Большое Андрейково Нерехтского района — представляет собой жилище, типичное для основной крестьянской массы России. Изба срублена из мелких бревен и покрыта соломой, сбоку к избе пристроен небольшой скотный двор, фасад оживлен согласно традиции тремя небольшими окнами.

Примером того, как рубили избы в северных районах Костромской губернии, служит изба К. С. Тарасова из деревни Мухино Вохомского района. Два равновеликих сруба, перекрытых двускатной кровлей, представляют собой «избу-двойню». Большой сруб служил собственно жилой избой, а меньшее помещение предназначалось для отдыха в летнее время. Скотный двор этой избы сделан в два яруса и соединен с основными помещениями «мостом». Внушительный бревенчатый забор с калиткой отделял усадьбу, въездные ворота украшены резьбой.

Экспозиция музея деревянного зодчества дает полное представление о жилых постройках Верхнего Поволжья.

К крестьянским избам примыкали сопутствующие постройки: баньки, амбары и мельницы. В создании мельниц проявлялась незаурядная изобретательность народных мастеров. Мельницы отличались по своей конструкции, они назывались ряжевymi, или столбовками. В музее в настоящее время находятся три ветряные мельницы и одна водяная. Ветряная мельница из деревни Токареве строилась на основе ряжевой конструкции, поэтому она имеет рычаг-воротило, при помощи которого поворачивалась ее верхняя часть. Основой мельниц-столбовок была конструкция, состоящая из наклоненных к центру столбов, на которых вращался четырехугольный сруб, на выпусках бревен этого сруба пристраивался балкончик, на который вела висячая лестница. Конструкции мельничного механизма придавалось столь большое значение, что мастеров для строительства мельниц приглашали издалека, больше всего мастеров мельничного дела проживало в Солигаличском районе. Ветряная мельница-столбовка из деревни Харитонов Починок срублена в XIX веке плотником из деревни Васильево Солигаличского уезда Великовской волости. Третья мельница-столбовка срублена в начале XX века в деревне Разливное. Строил ее мастер Н. К. Морозов; поскольку традиции народного мастерства передавались из поколения в поколение, устройство и облик ее такой же, как и у мельницы из деревни Харитонов Починок.

Водяная мельница из починка Ньююг Шарьинского района внешне похожа на огромный сарай. По принципу своей работы она относится к мельницам-«низовкам». Такие мельницы, работавшие под напором воды, ставили обычно около запруды, вода проникала через отверстие в стене мельницы под огромное водяное колесо, приводя его во вращение вместе с валом. Вращательное движение вала через цевочные шестерни передавалось на жернова.

Для хранения зерна в хозяйстве строили амбар. В экспозиции музея народного зодчества имеющиеся амбары представляют собой квадратные клетки с нависающими кровлями, резными «курицами» и огромными охолупнями. Перед входом в амбар была площадка, которая крепилась на выступах нижних венцов боковых стенок. Над этой площадкой за счет удлинения верхних бревен сруба делали навес. Амбары из деревни Собакино, экспонирующиеся в музее, принадлежали крестьянину Н. Н. Николаеву. Овин — двухъярусная постройка для сушки зерна — перевезен из деревни Пустынь Костромского района. Овины также входят в комплекс хозяйственных крестьянских построек.

Четыре баньки, высоко поднятые на дубовых сваях, с узкой длинной лестницей, ведущей на помост, напоминают избушки на курьих ножках.

При помощи топора создавались не только утилитарные произведения, но и сооружения, в которых воплощалась идея мощи и величия Русского государства. Храмы господствовали над окружением, привлекая внимание силуэтом и размерами. Большая художественная выразительность достигалась монументальностью форм, группировкой масс, пропорциями сооружения. Разнообразные формы деревянных храмов имеют в своей основе тот же сруб. Клетская церковь, например, отличалась от избы только более высоким скатом кровли, увенчанной главкой, к восточному торцу клетки прирубался алтарь, а на западном — крыльцо, при церкви строили обширные трапезные. Разнообразные по высоте срубы, поставленные один за другим, покрывались крышами различной крутизны ската, что создавало выразительный силуэт. Квадратная или восьмигранная колокольня, стоящая рядом с деревянной церковью, придавала своеобразную живописность всей композиции.

Наиболее интересной среди церквей клетского типа, дошедших до наших дней, считается церковь Спаса Пре-

ображения из погоста Вежи. Здание церкви имеет глубоко самобытный облик. Оно скомпоновано из трех объемов с высокими щипцами кровель и увенчано стройной главкой на высоком тонком барабане. Поскольку церковь стояла на погосте Вежи бывшего Минского стана Костромского уезда, расположенном в низовьях реки Костромы, где очень сильны весенние паводки, она поставлена на сваи, придающие ей совершенно фантастический вид. С севера, юга и запада церковь опоясывает галерея, на которую ведет одномаршевая лестница с перилами. Крыльцо покрыто односкатной крышей, выходящие на галерею маленькие окошки имеют килевидные завершения. Алтарь пятигранной формы венчает композицию церкви, возведенной в 1713 году. Легенда приписывает постройку этой церкви плотникам братьям Мулиевым из Ярославля, оставившим свои имена на верхнем венце сруба под коньком. И до сих пор дорога, ведущая от деревни Овинцы к реке, называется Мулиевой тропой. Удивительная простота сооружения вызывает чувство чистоты и ощущение совершенства.

Церковь реставрировалась несколько раз, ее ремонтировали в 1770 году, затем в 1902-м, 1904-м, и особенно большие изменения в архитектуре сооружения были произведены в 1909 году, когда под здание подвели кирпичные сваи и два больших окна прорубили в алтаре. Реставрация первоначального облика постройки производилась по проекту архитектора Б. В. Гнедовского.

Тип клетской церкви может быть чрезвычайно разнообразным по сочетанию форм, объединенных щипковым покрытием. Так, например, церковь Спаса из села Фоминское, построенная почти в то же время, что церковь Спас-Вежи, в 1712 году, состоит из четырехугольного сруба основной части здания, пятигранного алтаря, продолговатой трапезной, имеет сени и крыльцо, выполненное в виде открытой балюстрады, на которую опираются пологие свесы кровли. Каждый объем имеет отдельное покрытие «щипцом». Силуэт этого сооружения формируется разной высотой помещений и разными углами наклона кровельных скатов, формой крыш. В них, этих крышах, столь простых по форме, осуществляется момент нарастания, стремление вверх, столь характерное для построек культового назначения. Стремление вверх начитается с мягкого очертания высокого двухсходного крыльца. Угол «щипца» крыши здесь равен 90 градусам. Возвышающаяся над крыльцом трапезная почти в два раза выше его, и угол между скатами

крыши трапезной составляет приблизительно 45 градусов. Следующий объем — сама церковь, которая должна быть выше трапезной,— ее и построили выше, но поскольку все объемы совершенно одинаковы по своей ширине, то пришлось сделать крышу церкви еще более острую по сравнению с крышей трапезной. Церковь увенчана главкой на трибуне, мощным контрапунктом которой выступает восьмигранная звонница шатрового типа. Шатер колокольни крыт красным тесом и несет чешуйчатую главу. Церкви присуща гармония, неотделимая от произведений романтического стиля с их индивидуализацией деталей. Например, железная личина замка входной двери выполнена в форме секиры. В церкви Спаса сохранились элементы убранства XVIII века: лавки с подзорами, украшенные резьбой клиросы и резной иконостас. Смелое и удачное архитектурно-конструктивное решение всего сооружения говорит о высоком мастерстве строителей.

Кроме клетских, на севере и северо-востоке Руси были распространены так называемые «круглые» церкви. Сущность строительного приема заключалась в конструкции главного помещения в виде башни, чаще всего восьмигранной формы, покрытой «кругло», то есть граником, имевшим форму восьмискатной пирамиды, увенчанной главкой с крестом. Основания таких церквей могли быть и иной формы — квадратные, прямоугольные, крещатые. Особенно живописны по силуэту многшатровые церкви с удлинненным четвериком и восьмериком, в результате чего получались вытянутые, почти столпообразные сооружения. Главный объем обстраивался приделами, трапезными, галереями, крыльцами, что сообщало сооружениям большую живописность и грандиозность.

Прекрасные пропорции, предельно лаконичное, даже суровое декоративное убранство, логичность, функциональность, конструктивная необходимость всех деталей, удивительное благородство архитектурного облика — вот особенности русского деревянного зодчества, характерные для шатровых храмов.

Примером церквей этого типа служит церковь Собора Богородицы из села Холм Галичского района. Можно сказать, что эта постройка — гордость музея деревянного зодчества. Прежде всего — это древнейшее из дошедших до нас сооружений на территории Костромской области: она датируется 1552 годом — годом покорения Иваном Грозным Казани. Народное предание приписывает стро-



ительство этого храма двум братьям-плотникам Карпу и Папиле, похороненным впоследствии в подклете алтаря. Конструкция здания строится на сопоставлении двух восьмигранных объемов. Восьмерик основного здания поставлен на подклет, а на нем возвышается маленький восьмерик, служащий постаментом для перекрытия крестчатой бочкой с пятью главками на тонких, свечеобразных барабанах. С запада к основному объему примыкает прямоугольная трапезная, а с востока — пятиугольный алтарь. Крытая галерея на консолях из нескольких рядов бревен опоясывает с трех сторон все сооружение.

Различные предположения вызывает первоначальный облик этой церкви. Одни считают, что в XVI веке она имела шатровое покрытие. Аналогии этому имеются в строительстве храмов пинежско-мезенской школы<sup>1</sup>. Другие считают, что храм построен таким, каким он дошел до нас. В защиту этой точки зрения может служить то обстоятельство, что основной восьмерик перекрыт по принципу деревянного ступенчатого свода, а такое завершение типично для костромской школы деревянного зодчества. Так или иначе, храм Собора Богородицы — грандиозное, но вместе с тем легкое и изящное сооружение. Он перевезен в музей в 1960 году, реставрационные работы производились под руководством А. В. Ополовникова. Реставраторам пришлось проделать большую работу, так как в 1944—1945 годах верхний восьмерик с крестчатой бочкой рухнул на землю. Восстановленная церковь находится на втором участке музея деревянного зодчества, расположенном с северной стороны Ипатьевского монастыря.

Ильинская церковь из села Березовец уже не вызывает таких разногласий — ее конструкция ясно показывает, что построена она в XVIII веке, когда тип «восьмерик на четверике» стал привычным и традиционным. Монументальность сооружения удачно выражена центральным объемом, состоящим из четверика с возвышающимся над ним мощным восьмериком, над которым поднимается еще один восьмерик, меньших размеров, воспринимающийся отдельным объемом и имеющий повал. Этим конструктивным приемом зрительно приостанавливается стремление вверх, скатные кровли с небольшим уклоном ненавязчиво акцентируют «притушенный» динамизм композиции. Из сложного контрапункта динамических состояний возникает выразительный облик здания — строгого и величественного.

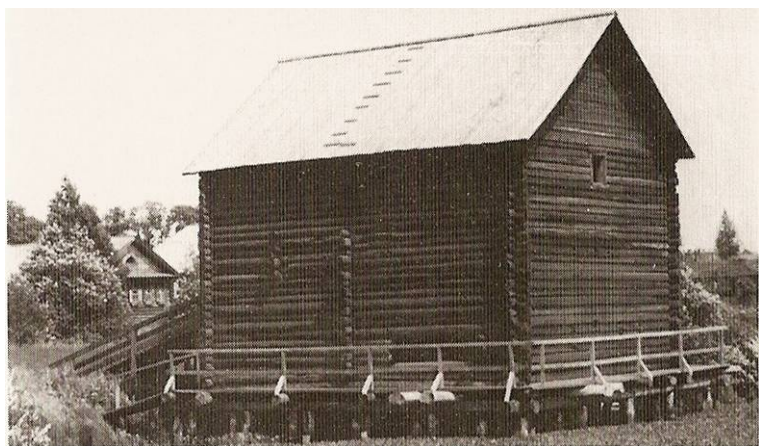
Маленькие часовни, находящиеся на территории музея, представляют собой удивительно своеобразные здания. Небольшие масштабы сооружений и традиционные формы и приемы, употреблявшиеся при строительстве монументальных зданий, создают неожиданный эффект. Чаще всего часовни были восьмериком на четверике или же шатром, стоящим на срубе часовни, а низко опущенная пологая кровля прикрывала окружающую сруб галерею.

Восьмигранная часовня из деревни Большое Токарево Солигаличского района, экспонируемая в музее, характерна для северо-востока. Она увенчана тесовым шатром с главкой и окружена галереей. Восьмискатная кровля покрывает раскрытым зонтом и основную часть, и галерею.

Основанием часовни из деревни Притыкино служит четверик, над которым последовательно уменьшаются два восьмерика. На восьмискатном покрытии верхнего сруба возвышается тонкий барабан, несущий шаровидную главку с восьмиконечным крестом. Тесовая крыша низко свисает над повалами. Такие ярусные часовни получили широкое распространение в деревянном зодчестве Поветлужья. Дополняет представление о деревянных сооружениях Костромской области усыпальница из деревни Юркино Чухломского района, построенная в 1898 году.



*Церковь Собора Богородицы. 1552 (из села Холм). КИАМЗ*  
*The Church of the Synaxis of (he Virgin from the village of Kholm. 1552*



*Водяная мельница. XIX (из села Нюрюг). КИАМЗ  
Watermill from the village of Niuriug. 19th century  
Дом Лоховой. 1873 (из деревни Вашикино). КИАМЗ  
The Lokhova House from the village of Vashkino. 1873*



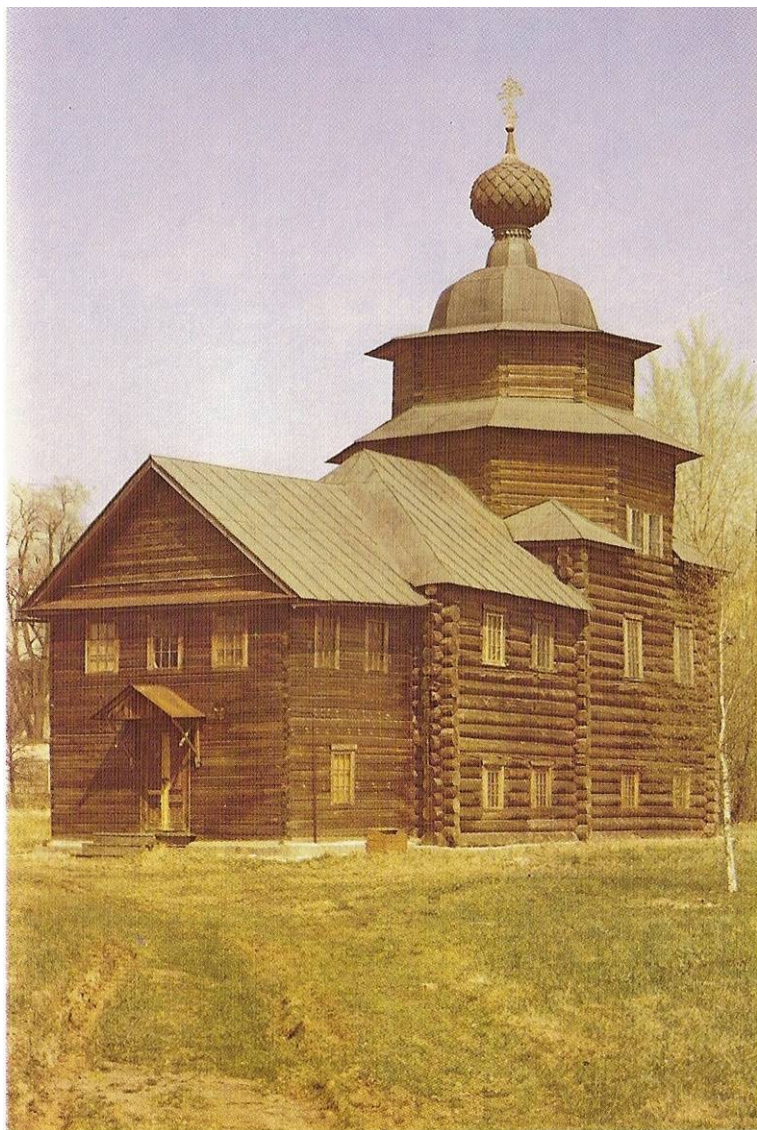
*Церковь Спаса. 1713 (из погоста Вежи). КИАМЗ  
The Church of Our Saviour from the village of Vezhi. 1713*



*Церковь Спаса. 1712 (из села Фоминское). КИАМЗ*  
*The Church of Our Saviour from the village of Fominskoye. 1712*



*Часовня. XVIII (из деревни Притыкино). КИАМЗ  
Chapel from the village of Pritykino. 18th century*



*Церковь Ильи Пророка. XVIII (из села Верхний Березовец). КИАМЗ*  
*The Church of St Elijah from the village of Verkhny Berezovets. 18th century*





*Ветряная мельница. XIX. КИАМЗ*  
*Windmill. 19th century*

Своеобразие построек деревянного зодчества и неповторимость их художественного облика в значительной мере определяются применением декора, а именно: резьбы по дереву, отличающейся исключительным богатством и разнообразием. Народная резьба по дереву прошла несколько этапов развития. Наиболее древним способом украшения поверхности дерева была так называемая плоская резьба, построенная на обработке доски посредством вырезок, надрезов, зарубок и выемок, что приводит к преобладанию геометрического орнамента: «городков», «клепиков», «ложек», «прямей» и «киотцев». На деревянных столбах, подпорках и балясинах резались неглубокие «перехватцы», «пояски», «бруски» и «кругляки».

На смену плоской резьбе во второй половине XVII века пришел новый тип резания по дереву. Употребление пил, коловорота, долота, тесел и пилок дало возможность скруглить прямые углы и края, значительно углубив фон. В тематике этой резьбы появились сюжетные изображения. Рельефная резьба с различными орнаментальными мотивами растительного и животного характера получила название «глухой», или «корабельной», эту же резьбу называют еще «фряжской резьбой». Распространение глухой резьбы тесно связано с переходом к новой конструкции кровли крестьянского жилища, к покрытию на стропилах. При существовавшем ранее покрытии на «самцах» резьба сосредоточивалась на «крыльях», «полотенцах» и «причелинах». В стропильной конструкции бревна фронтона заменяются тесом. Концы тесин придерживаются досками — «подзорами», на фасаде избы появляется горизонтально положенная доска, которая получила название «платок», или «лобовая доска». Лобовую доску стали сверху прикрывать узкой доской-обломом. Орнамент, протянутый по лобовой доске, служит стержнем композиции, остальные детали декора повторяют его мотивы.

Резьба Костромской, как и многих других губерний, представляет собой высокий и чистый рельеф классического типа. Она покрывает многосаженные подзоры, высокие наличники и створки ворот и рассчитана на обозрение с далекого расстояния. Основной мотив в орнаменте глухой резьбы — это волнообразная ветвь, покрытая пышными листьями и образующая ряд симметричных закруглений, в центре которых помещается самостоятельная фигура, например, многолистный цветок. К концу XVIII и в начале XIX века в орнаментальном украшении фронтона появляются черты классического стиля — розетки, овы, кессоны. Ветвь аканта остается основным мотивом композиции, но деревенские мастера преобразуют ее, придают ей большую пышность, вводят центральные и завершающие мотивы и фигуры. Кроме традиционных фигурок коня, льва, птицы сирина, в орнамент вводятся фантастические девы с чешуйчатыми хвостами — «фараонки». В экспозиции Костромского историко-архитектурного музея-заповедника образцы резьбы этого типа представлены работами мастера-резчика из деревни Яблоновка Сокольского уезда Емельяна Степановича Зирина, родившегося в 1810 году. Зирин начал свою работу с постройки судов в Сокольском затоне, где он работал в артели своего отца. В составе этой же артели ходил он по деревням строить избы. До настоящего времени сохранилось двенадцать жилых домов, построенных этим мастером. Скончался он в 1890 году, а расцвет его творчества приходится на 60-е годы XIX века. К этому времени относится резной тесовый фронтон избы из деревни Федотово Юрьевского уезда, выполненный мастером в 1862 году. В экспозиции Костромского историко-архитектурного музея, размещившейся в Архиерейском корпусе Ипатьевского монастыря, находится и резное убранство дома подрядчика и лесопромышленника Капустина; фронтон этого дома прорезан полуциркульным окном, обрамленным волютами и помещенном между ними цветком в вазе. Рельеф выразительно моделирован крупными и четкими срезами и уравновешен с фоном. Рисунок отличается правильной планировкой, стройным развитием и ритмичностью чередования отдельных элементов.

Резьба по дереву не только украшала жилище крестьянина снаружи, она покрывала и предметы домашнего обихода. Вся посуда, кроме горшков, делалась из дерева. Ковши, ендовы, братины, ступки, солонки, уполовники — все это было произведением русских резчиков. Большие

чашки и ковши выдалбливались из целого куска дерева, сами они резных украшений, как правило, не имели, но в целом представляли собой своего рода скульптурные произведения. Чаще всего ковши, например, напоминали утку, хвост и нос которой заменяют ручки. В Костромской губернии делались очень крупные, большого размера ковши, которые обжигались и приобретали темно-янтарный цвет. Этот промысел был распространен в Макарьевском, Варнавинском и Ветлужском уездах. Из больших ковшей не пили, а черпали маленькими ковшичками с высокой ручкой-крючком, сплошь покрытой резьбой. Очень часто ручка заканчивалась фигуркой коня, поднявшегося на дыбы. Ручки имели круглые отверстия для пальцев и крючок, при помощи которого маленький ковшик удерживался на борту большого. Декор резной посуды состоял из горизонтальных поясков, перевивающихся лент, прямей и прочих несложных узоров плоской резьбы.

Большая изобретательность проявилась при изготовлении солонок. Их формы были чрезвычайно разнообразны, солонки делались четырехугольными, шестиугольными, круглыми, в виде стилизованных изображений птиц. Крышка солонки и высокая задняя спинка, служившая ручкой при передаче солонки, были вырезаны из целого куска дерева и покрыты резьбой, причем спинка имела сквозные украшения, работающие на просвет.

Зимними долгими вечерами, когда в светцах горела лучина, женщины пряли на пряхках. Прялка была в каждом хозяйстве, уходя на посиделки, женщины брали ее с собой. Украшение этого предмета обихода было особой заботой хозяйки, и в нем наиболее ярко проявилось мастерство народных умельцев. В украшении пряхки варьируется все: размеры, высота, форма донца, способ сочленения. Например, северодвинская прялка имела фигурный резной силуэт, вологодская отличалась сильными порезками геометрического характера, ярославская выполнялась с мелкой скобчатой резьбой, напоминавшей гравировку, а костромская делалась со сквозным, многоярусным резным стержнем. Донце ее при этом покрывалось плоской геометрической резьбой. Чаще всего в Костромской губернии делали пряхки из одного куска дерева. Пряхки раннего типа представляли собой стержень в виде сквозной колонки из маленьких окошечек с резными фигурными перехватцами и маленькой лопасти. Пряхки с изображением жанровых сцен считаются более поздними, на них де-

кор сосредоточивается на лопаске. Техника резьбы чрезвычайно разнообразна; можно увидеть трехгранно-выемчатую резьбу, в этой технике разрабатывается форма квадрата, треугольника и круга. Различная глубина и ритм впадин придают дереву нарядную узорчатость. Плоскость доски, создавая живую игру теней, продолжает сохранять свою художественную целостность. Господствующий мотив орнамента — круг, расчлененный на секторы, сегменты, покрытые узорами.

При декорировании прялки в технике контурной резьбы украшения переходят на дощатую ножку, принимающую форму высокого равнобедренного треугольника. Резец мастера смело и четко прочерчивает на доске тонкий, летящий контур, прокладывая на поверхности дерева узкую двугранную канавку-порезку. Графичность самой техники дает возможность стилизовать все то, что служит предметом изображения,— человеческие фигурки, петухов, самовары, башни и так далее. Интересно, что в мотивах орнаментального украшения этих прялок редко встречаются растения и цветы. Основной рисунок дополняют орнаментальные порезки-подзоры и каймы, выполненные в духе мелкой трехгранно-выемчатой резьбы.

Для Костромской губернии типична также и техника рельефной резьбы. В этой технике жанровый сюжет или растительный орнамент выполняются в низком рельефе, при этом мастера уделяли большое внимание достоверности изображаемого события. Излюбленный мотив на прялках — это сцена чаепития, символизирующая собой счастливую жизнь. Кроме того, часто изображаются хороводы, петухи, деревья, сани, запряженные лошадьми. Мотив, который считается чисто костромским,— это лев, стоящий на задних лапах и стерегущий куст с цветами. Многие прялки были расписаны краской. При этом красочные пятна и светлые оживки строят композицию и придают динамику изображению при полном отсутствии мелкой детализировки: красочный мазок накладывается на доску в характерном живом и легком рисунке, что также ведет к стилизации изображения. Гирлянды растительного орнамента завершают композицию росписи. Некоторые прялки имели роспись по контуру, при этом мастера кистью закрашивали плоскости, предварительно нанесенные резцом. Правда, прялки этого типа более характерны для архангельско-вологодского региона, а костромские прялки если и покрывались краской по предварительному контуру,



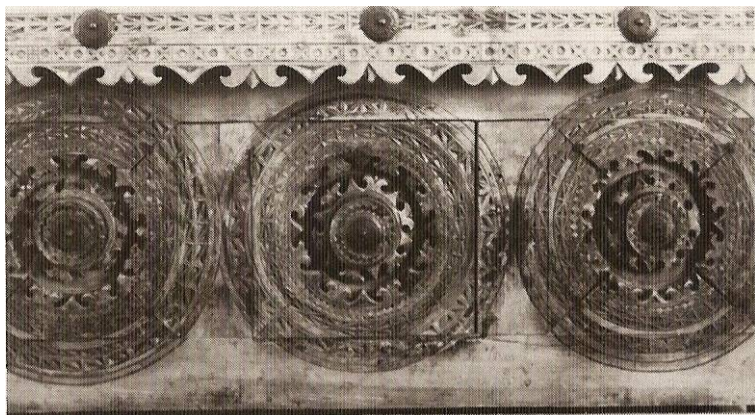
Изразцы печей в палатах бояр Романовых. XVII  
Tiles of the stoves in the chambers of the Boyars Romanov. 17th century

то всегда в один цвет — зеленый или голубой, причем оттенки этих цветов сохраняли как бы игру светотени, присущую рельефным изображениям. Примером этого может служить прялка из Буйского района Костромской области. Маленькую лопапку украшают вишневого цвета розы, а ножка прялки, сужающаяся кверху, вызывает ассоциации с фигуркой девушки в сарафане.

Прялки различных районов Костромской области отличаются друг от друга формой и приемами декора. Например, в Буйском и Сусанинском уездах делали прялки, ножка которых, идущая широкой доской от донца, резко сужалась вверху, словно перевязанная у основания гребня, имеющего три выступа рожков. До второй половины XIX века эти прялки украшались резьбой, а затем ее сменила кистевая роспись. Представление дает прялка из деревни Вахрушево, на нее похожа и прялка из деревни Телешево. Кроме того, в Буйском уезде бытовала необыкновенная форма прялки, силуэт которой ассоциировался с чашей стиля классицизма. Полукруглая лопапка поддерживалась плавно расширяющейся книзу листовидной ножкой.

Прялки из Солигаличского уезда совсем другие — у них тонкая стройная ножка, а лопапка большая, по ножке проходит роспись клеевой краской, на лопапке — резьба с подкраской. Прялки района Совета — северной части Солигаличского уезда — состоят из одного куска дерева. Ножка у них высокая, с несколькими «перехватцами», расширяющаяся кверху, лопапка квадратной формы с завершением в виде «городов» с крупными завитками «сережек». По острым граням лопапки проходит рельефный узор треугольников. Прялки украшались трехгранно-выемчатой резьбой, не очень глубокой по рельефу, или же расписывались ярко и нарядно кистью по гладкому фону.

В Галичском уезде в начале XX века создавали необычные прялки с «фонарями». Ножка этих прялок составлялась из различных по форме многогранников, в грани которых вставляли цветное стекло, зеркало или просто кусочки стекла, иллюминированные ярким ситцем, конфетными бумажками или обоями. В этом же районе делали и другие прялки — изящные, хрупкие, с ножками, выполненными в виде многоярусных сквозных столбиков. Известны имена мастеров, создававших прялки на рубеже XIX—XX веков, — это А. Н. Дудин (Совета, деревня Лихотинка), Г. С. Морозов (деревня Большое Токарево), С. А. Лыщев (деревня Прокшево).



*Свечной стол. XIX. Фрагмент. КИМЭ*  
*Candle-table. 19th century. Detail*

Украшались резьбой многие предметы народного быта. Столы, лавки, поставцы, шкафы — все это расписывалось единорогами, скачущими конями, двуглавыми орлами, сиринами и львами. Завершал основной рисунок орнамент из растений, трав и цветов; особенно был распространен мотив цветов, исходящих из вазы. Характерные приемы росписи по дереву накладывают свой отпечаток на художественный облик произведений. У всех росписей по дереву — теплый колорит, раскраска подчинена графическому началу, кисть мастера ведет и строит красочную архитектуру. Свободный, гибкий и сильный мазок придает ей подвижную орнаментальность. Живописные эффекты светотени достигаются употреблением переходных оттенков и введением поверхностных оживок более светлых тонов, как в иконописи. Все это позволяет сделать изображение необычайно динамичным и эмоционально насыщенным. В экспозиции Костромского музея-заповедника стоит шкаф XIX века, привезенный из деревни Носково Буйского района. На створках этого шкафа изображены кавалеры в розовых рубашках, зеленоватых сюртуках, с огромными черными усами, придающими их облику нечто демоническое. На торцовых сторонах этого же шкафа стоят львы в сюртуках с лицами этих же кавалеров. Рисунок сделан без предварительного контура, легкой и свободной кистью.





Изразец печи в палатах бояр Романовых. XVIII  
 Tile of the stove in the Chambers of the Boyars Romanov,  
 18th century

Накопление и развитие художественных приемов приводило к резкой дифференциации даже в таких однотипных произведениях, как набойные доски-«манеры» и формовочные доски для пряников. Набойная доска требовала плоско поднятого рельефа, а формовочная доска для пряника должна была иметь выемчатый узор.

Формальные приемы народного искусства разрабатывают поверхность доски «вглубь». Поэтому некоторые исследователи, в частности Н. Н. Соболев, связывают появление в России нового вида резьбы по дереву с расширением связей Русского государства с европейскими странами<sup>1</sup>. Фигурная, или «флемская» резьба обладает высоким рельефом, что делает произведение, выполненное в этой технике, объемно-скульптурным. С появлением «флемской», или фигурной резьбы в дереве режут крупные формы, например, иконостасы. Новые приемы в работе превращали иконостас в сплошное переплетение растительных мотивов, главным из которых были виноградные листья и гроздья. Своеобразие трактовки формы в новой технике, конструктивные особенности фигурной резьбы заставляют предполагать влияние на искусство резьбы художественного литья. Особенно пышной и объемной становится эта резьба со второй половины XIX века.

Среди резных иконостасов Костромы самым древним исследователи русской культуры признают иконостас Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре. По своей конструкции он восходит к типу тябловых иконостасов, но в отличие от последних имеет перспективную арку над царскими воротами и другие объемные детали. В центре иконостаса на царских воротах находятся углубления для небольших икон, так называемые «ковчег». Их обрамлял киотец, состоящий из двух балясин по сторонам иконы, связанных внизу опушкой, а сверху имеющих кровлю с выступающим козырьком. На кровле «ковчеха» возвышалось от трех до пяти главков.

Аналогичные царские ворота из Павлово-Обнорского монастыря находятся в Вологодском краеведческом музее.

Резной иконостас в Трехсвятительском приделе церкви Воскресения на Дебре — это выдающееся произведение резного искусства. Все объемные детали этого сооружения украшены тончайшим растительным орнаментом, выполненным в невысоком рельефе. Резьба покрывает сплошным ковром царские ворота, перспективную арку над ними, тябла, колонки. Позолота резьбы выделена синим, красным

и изумрудно-зеленым фоном, что придает всему сооружению сказочный вид. При ярком освещении иконостас Трехсвятительского придела кажется сверкающим и звенящим, в полумраке ярче проявляются фоны, на которых слабо поблескивала позолота, и тогда иконостас становится мерцающим и бархатистым... Царские врата с коруной напоминают портал церкви, их резьба представляет собой узор из переплетенных стеблей.

Второй ярус иконостаса имеет колонки в виде резных рук, стоящих в промежутке между иконами. Контраст между затейливой резьбой иконостаса в целом и конкретными, реалистически выполненными человеческими руками ритичен. Однако, как показывают различные исследователи древнерусского искусства, изображение руки, поддерживающей что-либо, встречалось в русском искусстве XV — XVII веков довольно часто.

К. Верман, например, упоминает псалтырь XV века Троице-Сергиевой лавры, где в заставке были изображены «руки изнутри простых букв с растительными мотивами»<sup>2</sup>, то есть в том же сочетании, что и в резьбе иконостаса придела Трех святителей.

Резные руки применялись как кронштейн для висячих подсвечников и лампад. На шпренгеле из придела Гурия и Варсонофия Толочковской церкви в Ярославле (1887) среди флемской сквозной резьбы две колонки имеют капители в виде кистей рук.

Резкий контраст между объемностью кистей рук, выступающих в качестве капителей колонн, и плоскостным решением изысканной орнаментики всего сооружения в целом смягчается введением в декор объемно-конкретных деталей, например, волют над порталом царских врат и кедровых шишек в архивольте портала. Все это говорит о тонкости художественного вкуса создателей этого выдающегося памятника деревянного зодчества.

Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря — наиболее типичное произведение стиля барокко. Он был выполнен в 1756—1758 годах резчиками костромского посада Большие Соли Петром Золотаревым и Макарием Быковым. Иконостас представляет собой монументальное и нарядное пятиярусное сооружение с царскими вратами в центре. Особенностью иконостаса Троицкого собора является расположение икон-«праздников» под деисусным чином, а не над ним. На стене иконостаса насчитывают 92 колонки сквозной резьбы, перевитые виноградной лозой

с гроздьями. Резьба украшает также карнизы и волюты. Основной ее орнаментальный мотив — листья и завитки аканта. Ее резные детали позолочены тончайшими листами сусального золота и иллюминированы оранжевым фоном. Этот прием еще больше усиливает сходство фигурной резьбы с произведениями художественного литья.

Навершие иконостаса, выполненное в Петербурге и присланное в дар монастырю Елизаветой Петровной, органично дополняет произведение местных мастеров.

Кроме иконостасов, в интерьерах храмов было много предметов, декорированных резьбой по дереву. В частности, это относится к царским и патриаршим моленным местам. Моленное место представляло собой четырехугольное сооружение, над которым устраивались резные сени с затейливым орнаментом, покрытым позолотой на расписных цветных фонах. Навес, или сень над царским местом держался на четырех резных или точеных подставках-балясинах, иногда доходящих до пола, иногда опирающихся на глухие деревянные резные стойки. Верх навеса имел шатровую крышу, на которой и сосредоточено было богатое декоративное убранство. Шатры времен Ивана Грозного представляли собой ряд кокошников, ведущих к основанию шейки главки. Царское моленное место из Троицкого собора, подаренное царем Михаилом Федоровичем в память пребывания в Костроме, относится к числу замечательных произведений декоративной резьбы. Пробразом для него послужило царское место Ивана IV из Успенского собора в Москве. Оно интересно сквозной ажурной резьбой, в рисунке которой изображения цветов, зверей и птиц и эмблема двуглавого орла переплетаются в замысловатый арабеск (находится в экспозиции музея «Коломенское»). Деревянные рамы-киоты стали широким полем деятельности для резчиков по дереву; переплетенным причудливым орнаментом, создающим беспокойный силуэт, они соперничали с окладами икон. Для придания большей выразительности рельефу часть резного фона выбиралась, и резное украшение становилось сквозным. В фигурной резьбе некоторые детали вырезались отдельно, а потом прикреплялись к фону. Отсюда оставался один шаг до появления техники пропиленной резьбы. В технике пропиленной резьбы сквозной рисунок лежит в одной плоскости, а объемная лепка формы отсутствует совсем. В народном искусстве развитие пропиленной резьбы связано с появлением избы-пятистенки, конструкция кровли которой напоминает ша-

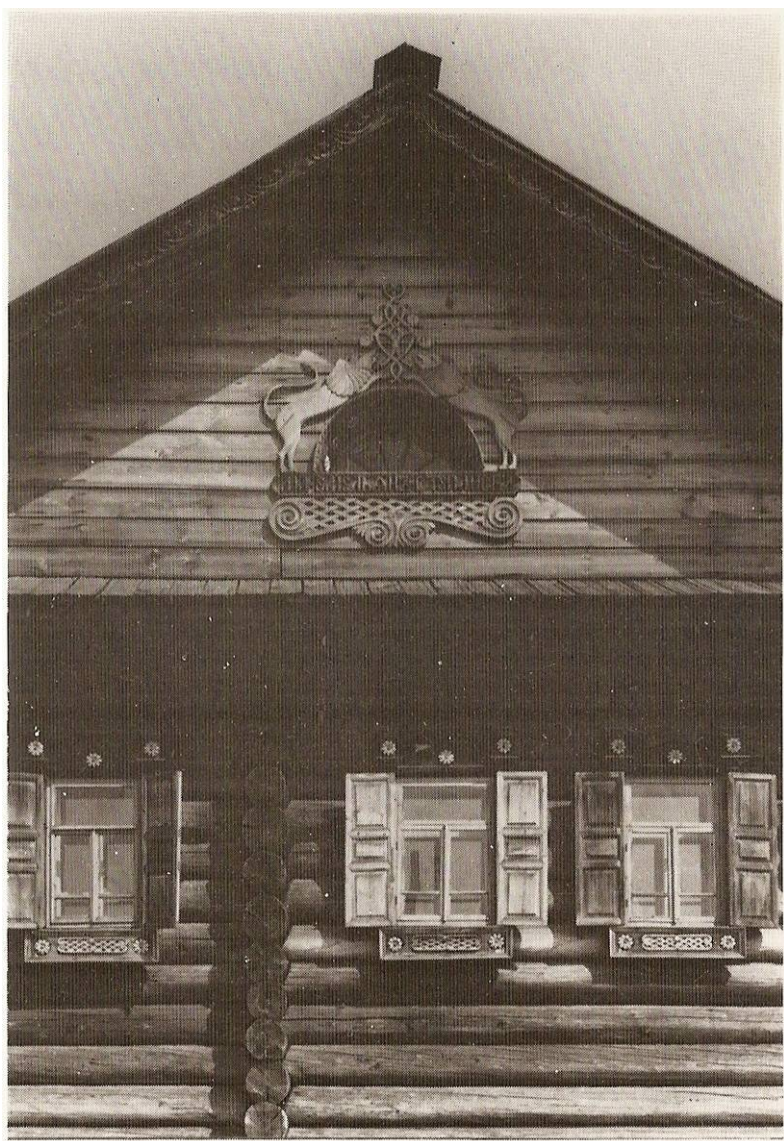
тер. В начале пропильная резьба употребляется только на свисающих краях досок, а затем ею украшают наличники. В орнаменте широко используются мотивы ягод, колокольчиков, стеблей с листьями, вазонов, стилизованных коней, петушков и почти совсем исчезают изображения «фараонок», но появляются не менее фантастические драконы. В Костроме сохранилось много домов, украшенных пропильной резьбой. Можно указать на дома по Речной улице, 6; Комсомольской, 18; улице Борьбы, 43.

Очевидно, что на костромскую домовую резьбу конца XIX — начала XX века большое влияние оказали вышивка и плетение кружев. Резьба этого времени, свешивающаяся с карнизов домов сплошным кружевом или украшающая балкончики светелок, напоминает кружево подзора, а верх наличников недаром называют кокошником — старинным головным убором русских девушек. Распространение пропильной резьбы объясняется и сравнительной дешевизной.

Наибольшее развитие народная пропильная резьба получила к началу XX века, ею украшались все детали дома; при обшивке домов тесом появились дополнительные плоскости, которые также покрывались резьбой.

Просечное железо широко употреблялось в искусстве для орнаментации сундуков, подголовников, личин замков, хоругвей, паникадил. В декоре зданий просечное железо находило применение в виде ажурных подзоров по карнизу и гребней крыш и широко внедрилось во второй половине XIX века в связи с постепенной заменой тесовых, драчных и соломенных крыш железными. В просечном орнаменте, расположенном на большой высоте, придавалось значение четкости силуэта. Дымовые и водосточные трубы, гребни по коньку и фронтому крыш, гребни светелок, крылец, ворот — вот основные места для расположения просечных украшений, дополнявших кружевной убор дома. Близость форм просечного железа и пропильной резьбы — в схожести эффекта ажюра и в родственности орнаментальных мотивов. В нем встречаются, так же как и в пропильной резьбе, солярные знаки, S-образные фигуры, трилистники и антропоморфные фигуры. В то же время не следует забывать, что в просечном железе большое значение придавалось цветовому решению украшений. Железо воронили, лудили, окрашивали в яркие тона и даже делали цветные подкладки со слюдой.

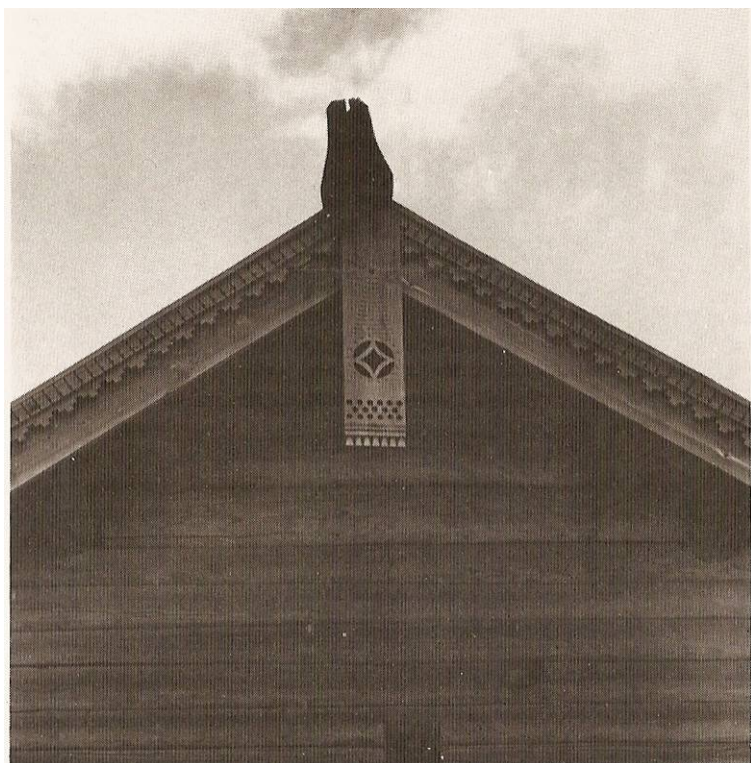
И все это обилие декоративных украшений создавало облик кружевной, сказочной, затейливой Костромы.



*С. Е. Зирин. Дом Серова. 1873 (из деревни Мытищи). КИАМЗ  
The Serov House from the village of Mytishchi. By craftsman  
S. E. Zirin. 1873*

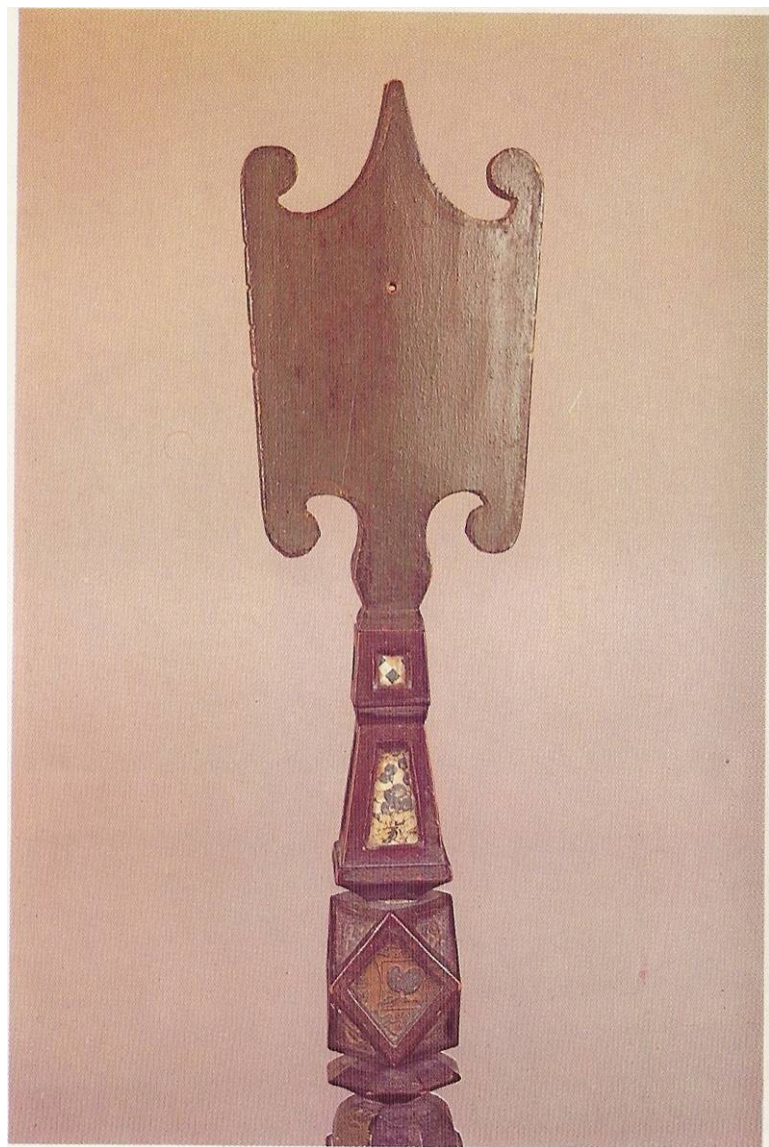


*Наличник. XIX*  
*Window surround. 19th century*

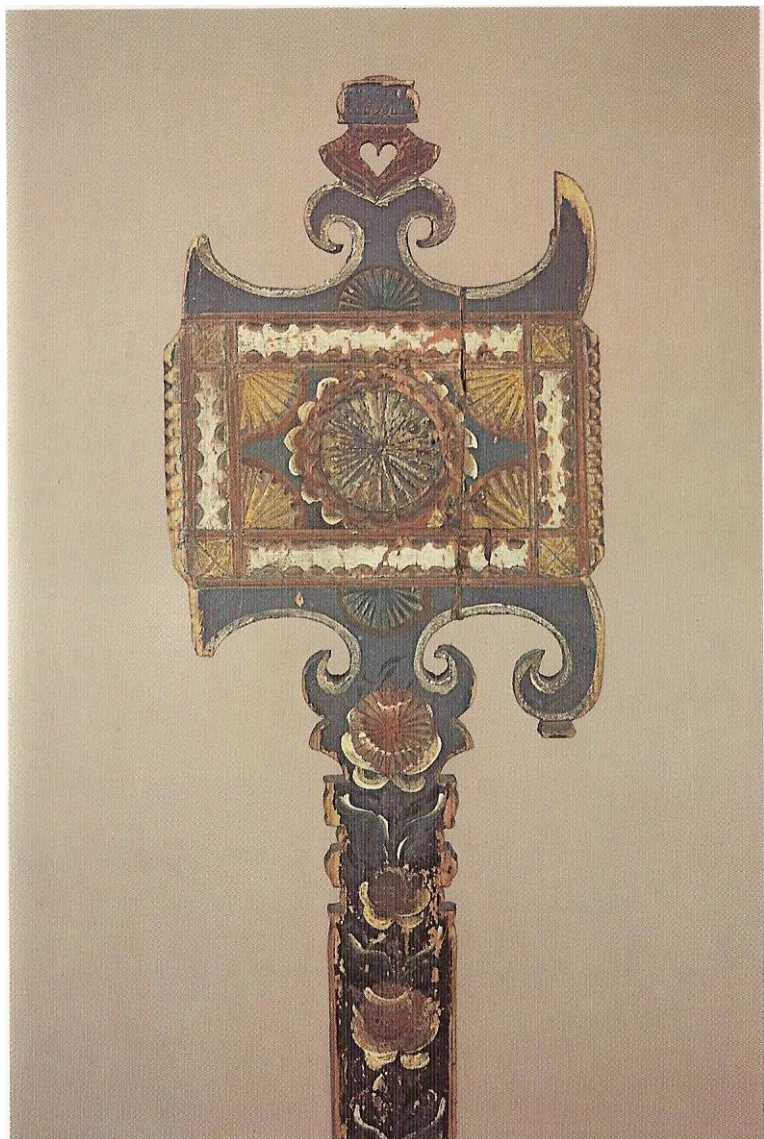


*Дом Ериова. 1862. Фрагмент (из деревни Португ). КИАМЗ*  
*The Ershov House from the village of Portiug. 1862. Detail*

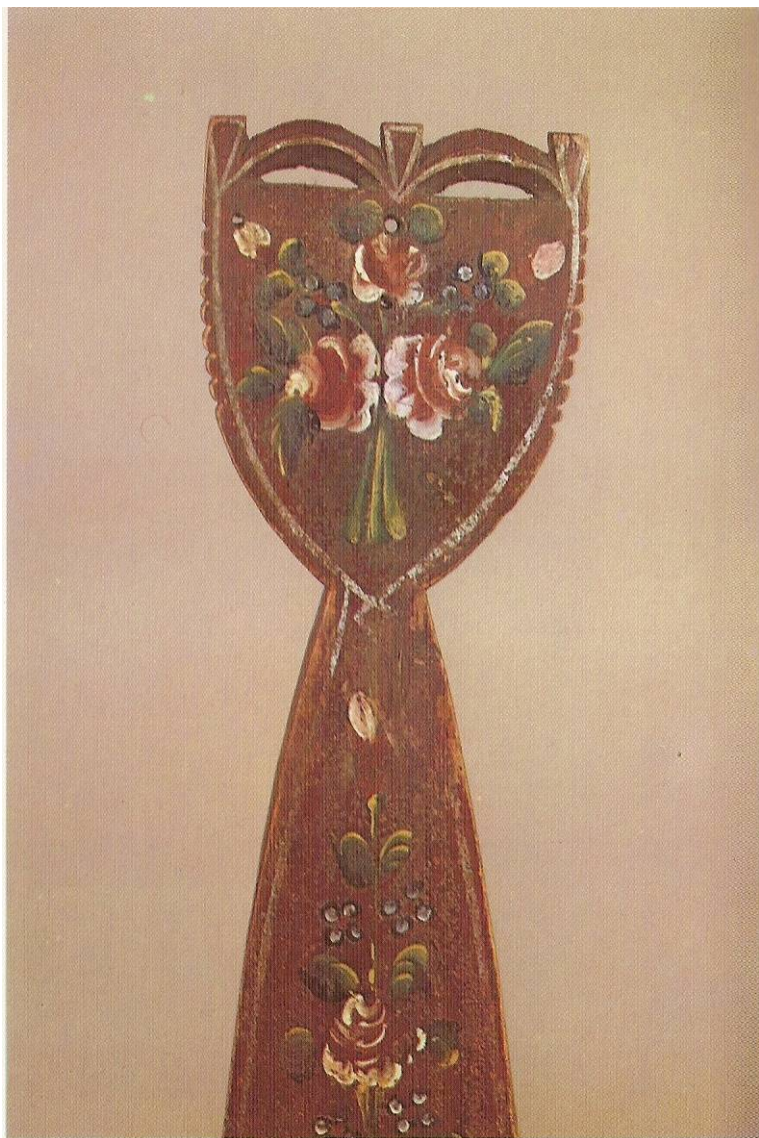




*Прялка. XIX (из Галичского района). КИАМЗ  
Distaff. 19th century. Galich area*



*Прялка. XIX (из Солигаличского района). КИАМЗ  
Distaff. 19th century. Soligalich area*



Прялка. XIX (из Буйского района). КИАМЗ  
Distaff. 19th century. Buisk area

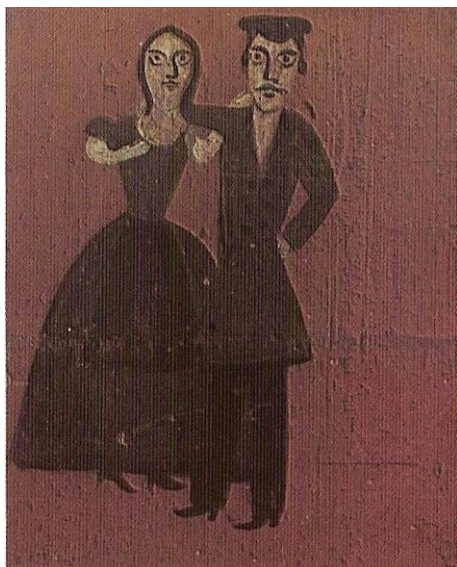
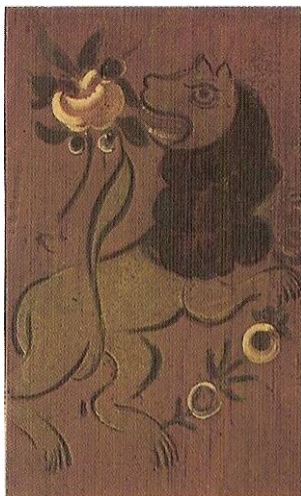


*Свадебный кови. XIX (из Вохромского района). КИАМЗ  
Wedding scoop. 19th century*

*Свадебный кови. Роспись С. Л. Рыжова  
Wedding scoop. By S. Ryzhov*



*Шкаф. Середина XIX в. (из деревни Носково). КИАМЗ  
Cupboard from the village of Noskovo. Mid-19th century*



*Шкаф. Середина XIX в. Роспись. Фрагменты  
Cupboard. Details*

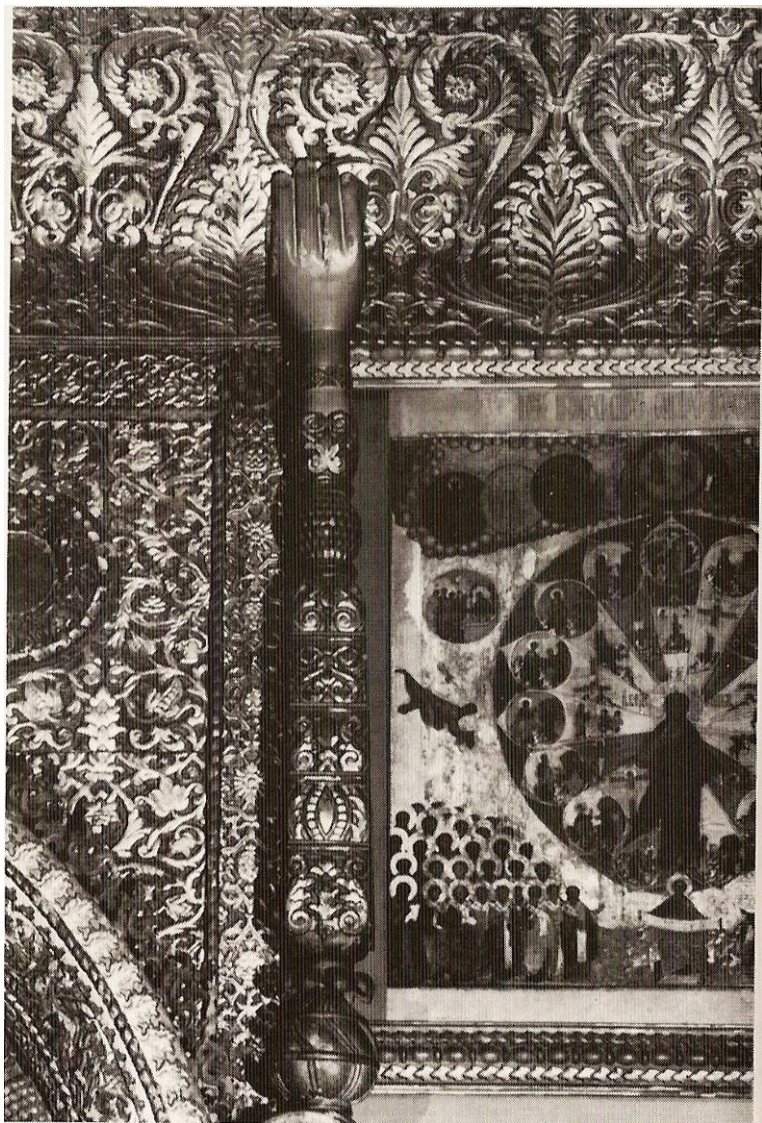




*Фрагмент царских врат Трехсвятительского придела  
The royal doors of the iconostasis of the Three Baptists' Chapel in the Church  
of the Resurrection-on-the-Debra. Detail*

*Церковь Воскресения ни Дебре. Иконостас Трехсвятительского придела.  
XVII  
The iconostasis of the Three Baptists' Chapel in the Church of the  
Resurrection-on-the-Debra. 17th century*





*Фрагмент иконостаса Трехсвятительского придела  
The iconostasis of the Three Baptists' Chapel in the Church of the  
Resurrection-on-the-Dehra. Detail*

*Троицкий собор Ипатьевского монастыря. Фрагмент иконостаса. XVIII  
The iconostasis of the Trinity Cathedral of the Ipatievsky Monastery.  
Detail. 18th century*



## НАРОДНОЕ ИСКУССТВО. ТКАЧЕСТВО, НАБОЙКА, ВЫШИВКА, ИГРУШКА, ПЛЕТЕНИЕ

В Костромской области веками развивались и совершенствовались все виды простого и узорного ткачества. Сложные узоры и орнамент мастерицы создавали непосредственно в процессе делания ткани. Красильно-набоечный промысел развивался в посаде Большие Соли, а также в городах Чухломе, Кологриве и других местах. Наибольшее распространение в орнаментике набойки Костромской земли получил узор, который назывался «фантастический», или «вавилонь».

В каждой местности благодаря разнообразию технических приемов достигалась своя цветовая гамма. В Кологриве, например, рисунок набивали в несколько красок одновременно, используя для каждой краски отдельную доску-манеру. Таким образом, получалось, что на фоне темно-синем или зеленом диагонально располагались голубые полосы или россыпь желтых точек, кружков и горошин в самых замысловатых сочетаниях. Для узора чухломских набоек характерен геометрический орнамент в виде нескольких точек, вписанных в изгибы волнистой полосы. В Костромской губернии существовало немало мастерских, имевших свой неповторимый, индивидуальный почерк. Основателями мастерских в Чухломе были Михаил Кириллов и его жена Дарья Тимофеевна, впоследствии собственную мастерскую основал брат Дарьи Тимофеевны Иван Шишин. В деревне Бурдуково Судайской волости работала мастерская братьев Ивановых, в деревне Лигитино Судайской волости того же Чухломского уезда — мастерская крестьян Самойловых, из которой многочисленные образцы набойки поступили в музей города, переданные правнуком основателя мастерской Александром Ивановичем Самойловым.

Но особое место и широкую известность приобрела мастерская набойщика П. П. Бочарова, выходца из Ярослав-

лавля. Мастерская находилась в самой Костроме, а ткани, вышедшие из этой мастерской, славились далеко за ее пределами. Бочаров не только использовал старинные приемы набивки тканей, но и расширил и усовершенствовал производство кубовой набойки. В его мастерской применялись только растительные красители, употреблялись разнообразные способы печатания. Чаще всего использовались два способа — «запарка» красок, то есть поочередное закрепление их с помощью водяного пара, и «заварной» метод, когда узор перекрывался протравой железной, глиноземной или оловянной солью, а затем уже производилось прокрашивание в котлах с раствором красителя. Для рисунка тканей мастерской Бочарова характерны сложные, многоцветные, с узором из букетов цветов, рассыпанных по фону. Но из этой мастерской выходили и более скромные двухцветные композиции со сплошным заполнением фона ветками, цветами, звездочками. В собрании Костромского историко-архитектурного музея-заповедника находятся ткани мастерской Бочарова с сюжетными изображениями. Все эти ткани отличались мягкими цветовыми переходами, богатством оттенков и нарядностью.

Костромской музей-заповедник хранит большое количество местных вышивок. В Костромской губернии вышивали гладью, крестом, двусторонним и тамбурным швом.

Особую известность получила костромская вышивка тамбуром. Вопрос о происхождении многоцветного тамбура в Верхнем Поволжье исследователи народного русского искусства ставят в связь с вышивальным искусством татар. В народном искусстве татар тамбур был традиционной техникой украшения тканей, кроме того, техника этой вышивки получила распространение только в поволжских и соседних с ними районах.

Техника такой вышивки не сложна — шов в «цепки» выполнялся тамбурным крючком, типа тонкого вязального. Тамбурный шов в ранних костромских вышивках исполнял роль контура, а само изображение расцвечивали «верхошвом» цветной шерстью или шелком. Однако костромской тамбур быстро приобрел самостоятельность, выработав свои художественно-выразительные средства и яркий образный строй. Свободный, подвижной шов тамбура в «цепки» графичен по своему характеру. В орнаменте вышивок тамбурным швом можно встретить антропоморфные фигуры, чаще всего женские: женская фигура со всадником, женская фигура с деревом, птицей — такие изображения



*Конец полотенца. Середина XIX в. КИЛМЗ*  
*End of a towel. Mid-19th century*

тянутся фризом по концу полотенца. Птица — один из любимейших образов русского орнамента. На полотенцах вышивались в основном лебедь и павлин. Трактовка их допускала большую степень условности. Птицы изображены с кружками или ромбиками на хвостах, или с широкими хвостами и более мелкими ромбиками на концах хвоста, с горизонтально расположенным хвостом-пером. Сами лебеди изображены в трехчастной композиции с деревом в центре или же чинно следуют один за другим, создавая ритмический повтор. Иногда одна фигурка с пышно разработанными хохолком и хвостом занимает весь конец вышитого полотенца. Среди зооморфных мотивов первенство принадлежит изображениям львов. Львы, важные и смешные, вышиваются стоящими по сторонам дерева.

Второе место занимают изображения коней, которые мчатся с развевающимися гривами, иногда кони несут на себе схематическое изображение всадника. На подзорах стоящие кони располагались симметрично относительно деревца. Эти изображения также допускали большую степень условности. Тетралогические, или «чудовищные» сю-

жеты — изображения грифонов, сирина, алконоста — все, что нам известно по орнаментике деревянной резьбы, нашло свое воплощение в технике тамбура. Изображения вещей птиц чаще всего встречаются на концах свадебных полотенец. Птица изображалась с высоко поднятыми крыльями и нимбом. На одном конце полотенца вышивали Сирина, на другом Алконоста, изображения сопровождалась текстами, поясняющими сюжет. Надписи на вышивках характерны для Костромы и Костромской губернии. Так, на одной из вышивок, хранящихся в Костромском историко-архитектурном музее-заповеднике, кроме текста, указано место и время изготовления вышивки: деревня Харина, 1863 год.

В конце XIX века излюбленными композициями стали мотивы растительного орнамента: крупные цветы, букеты, вазоны и деревья. Жанровые сценки появляются под влиянием городской культуры, человеческие фигуры на концах полотенец располагаются в традиционной трехчастной композиции с деревом в центре.

Другая распространенная техника вышивки называлась техникой перевити, или «вперевивку». Сущность ее заключалась в том, что прореженные нити фона перевивались цветной ниткой. Известно, что кружевное производство, распространенное в основном в Галиче, тоже напоминало прореженную ткань, представляя собой кружевные прожилы с лентами. Шелковые нити, которыми вышивали мастерицы, дополнялись подбором шелковых лент и полос тканей, создававших полихромность красочного звучания. С начала XX века нежные красочные тона постепенно заменяются яркими анилиновыми красителями.

Особым видом вышивки была орнаментальная расшивка полушубка. Эта область художественного творчества по своему материалу и рисунку отлична от шитого и тканого орнамента. Вышивка выполнялась не на самой овчине полушубка, а на отдельном лоскуте. Чтобы кожа не вытягивалась, под лоскут подкладывали картон; вышитый орнамент прикрепляли к шубе, обшивая сафьяновой полоской, тесьмой или шнуром. В старину нашивки делали только из разноцветной кожи, вырезая из нее цветные узоры. Рисунок расшивки представлял собой прямые стежки, пунктирные линии, арочки и комбинации всех этих элементов. Особое разнообразие достигалось в разработке арочного орнамента — арочки то следовали друг за другом, то переплетались, образуя лепестки, то компоновались с

волнообразной линией, набегая на нее или пересекаясь с ней. Кроме того, встречался зубчатый орнамент, составленный из треугольников и напоминающий старинную резьбу по дереву. Под влиянием классицизма в расшивке полушубка появился ромб с остролистной розеткой. При оформлении полушубка большое внимание уделялось расположению вышивки. Наиболее сложный орнамент украшал грудь; ворот, карманы, подол оживлялись тонким орнаментом: концы рукавов и углы полушубка оформлялись очень нарядно. Для Костромы и Костромской области характерны в расшивке два цвета — это черные узоры по желтому фону или белые по черному, реже вышивка исполнялась белым и желтым по черному фону. Узоры, расцвеченные красной, синей, зеленой ниткой, встречались значительно реже.

Особенно славилась красотой расшитые полушубки из Белореченской волости. Орнамент русских полушубков был объектом внимания исследователей народного искусства, коллекция расшитых русских полушубков была представлена на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года<sup>1</sup>.

Головные уборы, которые носили женщины в различных областях России, отличались разнообразием форм и красок. В Костромской губернии существовали головные уборы двух видов — островерхие, так называемые «кики», и широкие, в форме полумесяца — «кокошники». Кики делали с твердой основой передней части и мягкой тыльной стороной, которая иногда расшивалась золотными нитями. Твердость передней, лицевой части головного убора достигалась тем, что несколько слоев холста или бумаги пропитывались хлебным клеем. На остов натягивали или наклеивали бархат, шелк или другую нарядную ткань, на которую прикрепляли позумент, рубленый перламутр, блески, граненые стекла. Золотые и серебряные нити накладывались на выпуклые жгуты. В орнаменте преобладали стилизованные изображения лебедей. Кокошники надевались на «начелье», к которому пришивалась сетка-рефиль, снизанная из перламутра и спускавшаяся на лоб. Другой вид костромских кокошников представлял собой плоский полукруглый головной убор со стрелчатыми концами. Жесткие основы таких кокошников делали из бересты, обтягивали цветным штофом и нашивали на них полосы позумента. Различия в орнаментации шитья на головных уборах были связаны с особенностями золотного шитья,

бытовавшими в той или иной местности. Например, варнавинские головные уборы делали в традициях XVIII века, в Юрьевецком уезде на головных уборах узор шили серебряными нитями по черному фону. У костромских горожанок пользовались успехом так называемые «венцы с городами» — головной убор, имевший форму полукруга с неровными краями. Эти венцы также нарядно украшались блестками, перламутром и цветными стеклами. В середине XIX века старинные головные уборы выходят из употребления, за исключением «лент» — полоски позумента, кольцом окружавшим голову, и повойников. Искусство создания костромскими мастерицами головных украшений было настолько велико, что показательный головной убор для Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1901 года поручено было выполнить крестьянке деревни Лапшаньга Варнавинского уезда Костромской губернии Евдокии Кастиной.

Традиции народных промыслов развивают наши современники. Некоторые из народных промыслов ушли в далекое прошлое, но другие живут по сей день. В деревне Абрамово Красносельского района В. А. Михеев выполняет из глины большие по размеру традиционные предметы народного обихода. Трудно поверить, что изготовленный им «двойник» или «рукоять» (напольный кувшин) сделан в 70-е годы XX века, а не в стародавние времена. Мастерица села Сометь М. Ф. Карпова занимается плетением из белого тала (ивы). Уроженка деревни Буренино Горьковской области В. Е. Шантырева увлеклась плетением из бересты. Она создает жанровые и декоративные композиции, своеобразные скульптурные группы («Жираф», иллюстрация к народной сказке «Репка»). Глиняные игрушки изготавливает в поселке Сусанино П. С. Иванов. Его произведения можно увидеть не только в Костромском историко-архитектурном музее-заповеднике, но и в других музеях страны. Сделанные из зеленоватой глины, часто покрытые глазурью, украшенные ямочным орнаментом, они отличаются удивительной живостью образов. В поселке Ломки Островского района в лесничестве местные мастера вырезают из дерева ложки, ступки, ковшики, — словом все, что характерно для традиционного народного искусства. Растительный орнамент плоскостного рисунка писан по темному фону. Декоративные росписи по дереву делает Н. А. Никитская, А. И. Бушуева увлекается вышивкой, исполняет сложные сюжетные коврики.



Для наших современников обращение к народному искусству и промыслам — это желание постичь традиции и самобытность своего народа, стремление проникнуть в его душу.

В дискуссии о массовости культуры академик Д. С. Лихачев сказал, что «культура — это память». И пояснил свое выражение: «Память — основа совести и нравственности, память — основа культуры, «накопленный» культуры, память — одна из основ поэзии — эстетического понимания культурных ценностей... Память — наше богатство»<sup>2</sup>.



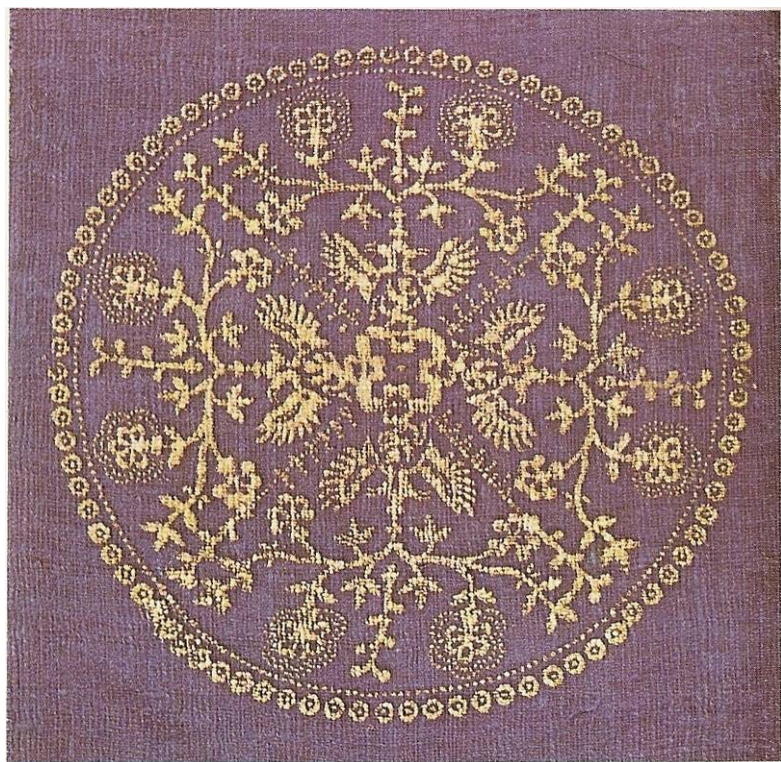
*П. С. Иванов. Игрушка «Гармонист». 1960-е гг. Собрание Г. И. Чугунова,  
Ленинград  
Accordion player (clay toy). By P. Ivanov. 1960s.*



*Пестерь. Вторая половина XIX в. КИМЗ*  
*Birch-bark basket. Second half, 19th century*



Туес. Вторая половина XIX в. КИАМЗ  
Birch-bark vessel. Second half, 19th century



*Образец ткани мастерской П. П. Бочарова. XIX. КИАМЗ*  
*Sample of fabric produced by the P. Bocharov workshop. 19th century*



*Образец ткани мастерской П. П. Бочарова. XIX. КИАМЗ*  
*Sample of fabric produced by the P. Bocharov workshop. 19th century*



*Образец ткани мастерской П. П. Бочарова. XIX. КИАМЗ*  
*Sample of fabric produced by the P. Bocharov workshop. 19th century*

## ПРИМЕЧАНИЯ

### ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОЧЕРК

<sup>1</sup> И. К. Васильков. Собрание исторических известий, относящихся до Костромы, сочиненных полковником Иваном Васильковым. М., 1792.

Л. Скворцов. Материалы для истории Костромы. Кострома, 1913, с. 20.

См.: А. Козловский. Взгляд на историю Костромы. М., 1840, с. 8.

См.: В. К. Лукомский. Кострома. Спб., 1913, с. 1.

В. Татищев. История Российская. Т. 2. М.—Л., 1964, с. 44.

Полное собрание русских летописей. Т. 7. Спб., 1856, с. 119.

Там же, т. 8, с. 88.

<sup>2</sup> Ф. Ф. Рихтер (1808—1868) — профессор петербургской Академии художеств, директор дворцового архитектурного училища, автор альбома «Памятники древнерусского зодчества, снятые с натуры» (1850—1858).

<sup>3</sup> М. М. Праве (1795—1838) — архитектор, после окончания Академии художеств в 1816 г. работал в Туле, Новгороде, Петрозаводске. С 1830 г. — губернский архитектор в Костроме.

### АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ XVI — XVII ВЕКОВ

<sup>1</sup> См.: В. Г. Брюсова. Гурий Никитин М., 1984, с. 74.

<sup>2</sup> См.: И. Баженов. Церковь Воскресения что на Девре.— Костромские епархиальные ведомости, 1902, № 4. Приложение, с. 2.

### МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РОСПИСИ

<sup>1</sup> См.: М. А. Некрасова. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века.— В кн.: Древнерусское искусство XVII века. М., 1964, с. 90.

<sup>2</sup> См.: В. Г. Брюсова. Русская живопись XVII века. М., 1984, с. 102.

<sup>3</sup> Там же, с. 10.

### ИКОНОПИСЬ

<sup>1</sup> Цит. по: А. И. Некрасов. Костромской край в истории древнерусского искусства. Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. XXX, Кострома, 1923, с. 96.

<sup>2</sup> Там же, с. 96, 97.

<sup>3</sup> Классификация по: Г. К. Вагнер. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.

### АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ XVIII — XIX ВЕКОВ

<sup>1</sup> См.: Г. К. Лукомский. Барокко и классицизм в Костроме.— Старые годы, 1913, № 1, с. 29.



<sup>2</sup> Дом купца И. В. Малышева, расположенный на пересечении улиц Советской, 24/2 и Крестьянской, известен в литературе как дом Акатовых. Уточнение принадлежности дома было установлено Е. В. Кудряшовым. В путеводителе по Костроме 1983 г. этот дом уже именуется «домом купца И. В. Малышева».

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 3, с. 530.

<sup>4</sup> Музей местного края был основан в Костроме в 1891 г. Новое здание музея открылось 3 января 1913 г. Музей состоял из двух разделов: Романовского, где хранились предметы, относящиеся к истории дома Романовых, и краеведческого, в котором находились экспонаты, рассказывающие о художественной культуре Костромского края, в частности, деревянные скульптуры «Христос Спаситель, сидящий в темнице» и «Параскева Пятница» XVI в., расписанная темперой; икона XVII в. с изображением святого Христофора; вырезанный из бересты портрет М. И. Голенищева-Кутузова, а также много лицевого шитья и плетенки из бересты.

## ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО

<sup>1</sup> Г. К. Лукомский находит аналогии этому памятнику в церкви Николая Чудотворца XVII в. в с. Николо-Березовец и церкви с. Архангельского, что на Волу Вариавимского уезда, 1755 г.— См.: Г. К. Лукомский. Старинные церкви Костромской губернии. Пг., 1916, с. 18.

## НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

<sup>1</sup> См.: Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.— Л., 1934, с. 90, 91.

<sup>2</sup> К. Верман. История искусства всех времен и народов. Т. 2. Спб., с. 855.

## НАРОДНОЕ ИСКУССТВО. ТКАЧЕСТВО, НАБОЙКА, ВЫШИВКА, ИГРУШКА, ПЛЕТЕНИЕ

<sup>1</sup> Собирателем орнамента костромских полушубков был Н. А. Калиткин. Костромское научное общество посвятило специальный выпуск его работ.— Н. Калиткин. Орнамент шитья костромского полушубка. Труды Костромского научного общества. Вып. 38. Кострома, 1926.

<sup>2</sup> Д. С. Лихачев. Письма о добром и прекрасном. М., 1985, с. 165.

### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

*КИАМЗ* — Костромской историко-архитектурный музей-заповедник

*КМИИ* — Костромской музей изобразительных искусств

*МКУ* — Музей Красносельского художественного промышленного училища

## ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- И. К. В а с ь к о в. Собрание исторических известий, относящихся до Костромы, сочиненных полковником Иваном Васьковым. М., 1792.
- А. К о з л о в с к и й. Взгляд на историю Костромы. М., 1840.
- М. Д и е в. Историческое описание Костромского Ипатьевского монастыря. М., 1858.
- Н. Н. П е т р о в. Кострома. История и замечательности города. Сборник «Для немногих». Спб., 1873.
- И. В. М и л о в и д о в. Очерк истории Костромы с древнейших времен до царствования Михаила Федоровича. Кострома, 1886.
- М. Я. С ы р ц о в. Город Кострома в ее прошлом и настоящем. Кострома. 1909.
- Б. И. Д у н а е в. Кострома в ее прошлом и настоящем по памятникам искусства. М., 1913.
- И. С к в о р ц о в. Материалы для истории города Костромы. Кострома, 1913.
- В. К. и Г. К. Л у к о м с к и е. Кострома. Спб., 1913.
- Костромской Ипатьевский монастырь. Изд. Костромских епархиальных ведомостей. Кострома, 1913.
- А. И. Н е к р а с о в. Костромской край в истории древнерусского искусства. Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. XXX, Кострома, 1923.
- В. Н. И в а н о в, М. В. Ф е х е р. Кострома. М., 1955.
- Н. П. Е р о ш и н. Ипатьевский монастырь. Кострома, 1959.
- Кострома. Путеводитель-справочник. Кострома, 1963.
- В. Г. Б р ю с о в а. Ипатьевский монастырь. Ярославль, 1968.
- С. М а с л е н и ц ы н. Кострома. Л., 1969.
- В. Н. Б о ч к о в, К. Г. Г о р о п. Кострома. Путеводитель. Ярославль, 1970.
- Е. В. К у д р я ш о в. Музей деревянного зодчества в Костроме. Ярославль, 1971.
- Н. Б а с о в а. Историческое прошлое города Костромы. Кострома, 1976.
- В. И. И в а н о в. Кострома. М., 1978.
- В. Г. Б р ю с о в а. Ипатьевский монастырь. М., 1982.
- Кострома. Путеводитель. Ярославль, 1983.
- В. Г. Б р ю с о в а. Гурий Никитин. М., 1984.

Kostroma is as old as Moscow. Located on the left bank of the Volga River, it abounds in magnificent monuments of old architecture. Its picturesque suburbs have long been a source of inspiration for many Russian artists. The beauty of the Upper Volga scenery prompted Isaac Levitan to create some of his most lyrical canvases. Here, in the village of Litvinovo, not far from Kostroma, Alexei Savrasov executed studies for his famous picture, *The Rooks Have Returned*. Much of Boris Kustodiev's career was connected with this land.

Born in Kostroma was Fiodor Volkov, the founder of Russia's first theatre. The celebrated dramatist Alexander Ostrovsky lived for a long time here while the writer Alexander Pisemsky, the critic and publicist Nikolai Mikhailovsky and the philosopher Vasily Rozanov all studied at a local school.

The outstanding role which Kostroma played at certain periods in Russian history accounts for the art heritage to be found in the city today.

The group of sixteenth- and seventeenth-century monuments in the territory of Kostroma and its vicinity include the Church of the Manifestation of Christ, the complex of the Ipatievsky Monastery, the church in the village of Krasnoye, the Church of the Resurrection-on-the-Debra and the Church of St John the Baptist. Two ancient structures — the Church of the Nativity of the Virgin and the Church of the Transfiguration — are situated on the right bank of the Volga.

At the confluence of the Kostroma and Volga Rivers rise the white stone walls and golden cupolas of the Ipatievsky Monastery. It was founded in the latter half of the thirteenth century to protect the approaches to the city from the upper reaches of the Volga. The monastery experienced especial flourishing in the second half of the fourteenth century when the local boyar family of Godunov became powerful and donated funds for the erection of its stone walls and towers. The central structure in



*Церковь Воскресения на Дебре. Западный портал  
Western portal in the Church of the Resurrection-on-the-Debra.  
17th century*

the monastery is the Trinity Cathedral built in 1652 on the site of the older church destroyed in 1649 by an explosion of gunpowder kept in the cellars. The austere and well-balanced building, with its five golden domes supported by tall drums, dominates the surrounding scenery in the monastery grounds.

In the western part of the cathedral was the burial vault of the Godunov family. The walls, vaults and piers of the cathedral are decorated with frescoes painted in 1684 by a team of artists headed by Guri Nikitin and Sila Savin. The team consisted of 18 men whose names are listed on the lower (or ornamental) tier of the north wall. These painters attained wide fame in the seventeenth century for the decoration of churches in Moscow, Suzdal, Pereyaslavl-Zalessky and Yaroslavl. Yet the frescoes of the Trinity Cathedral are considered to be the peak of their achievement. 84 compositions extending in continuous horizontal tiers "enclose" the cathedral's space on all sides. Thematically the frescoes range from representations of the Old Testament Trinity to the Gospel story of Christ and the Acts of the Apostles. The lowest fresco band is essentially an ornament imitating a sumptuous fabric. The five-tier iconostasis, which effectively completes the cathedral's decor, was made by the Kostroma wood-carvers Piotr Zolotariov and Makar Bykov in the 1750s.

Apart from the Trinity Cathedral and its monumental belfry (17th — 19th centuries), the Ipatievsky Monastery incorporates the lavishly decorated Bishop's Building (17th — 18th centuries) with the Church of St Chrysanthus and St Daria (19th century), the Monks' Cells Building (dating from the 16th — 18th centuries), the "cells above the cellars", a candle-manufacturing wing, and other structures. The monastery ensemble is part of the Kostroma Museum of History and Architecture.

In 1958, a unique open-air museum of wooden architecture was set up at the walls of the Ipatievsky Monastery. Churches, old houses, barns, water- and windmills, and small bathhouses were brought from various villages in the Kostroma Region. Among the exhibits, the Church of the Synaxis of the Virgin (1552) from the village of Kholm and the Church of the Transfiguration (1713) from the Vezhi *pogost* command particular attention. Also on display is a large collection of objects of wood-carving whose traditions were passed from father to son.

The Ipatievsky Monastery also served as a centre of artistic life. Its library numbering 338 titles included books of ecclesiastical content, on astronomy, history, medicine and geography, dictionaries of foreign words and secular literature. Kept at the



Подвеска. XX. МКУ.  
Pendant. Early 20th century

library was the *Ipatievskaya Chronicle*, one of the oldest chronicles of Russian history which contains the most detailed description of the campaign of Prince Igor of Novgorod-Seversk. Many of the books were illuminated with magnificent miniatures, among them, the 1595 Psalter, the 1605 Book of Gospels, the 17th-century obituary book of the Krestovozdvizhensky Monastery (Monastery of the Exaltation of the Cross). The icon-painting workshop of the Ipatievsky Monastery produced works distinguished by an impeccable mastery of execution. A large number of icons in metal mountings richly decorated with precious and semi-precious stones were donated to the monastery by its patrons. Thus, the icon of St Nicholas of Velikoretsk was presented to the monastery by Ivan the Terrible "in memory of his elder son Ivan Ivanovich".

The Kostroma Museum of History and Architecture owns multitudinous specimens of embroidery used for the decoration of church vestments. It also possesses a large collection of silverwork such as censers, chalices and other church plate. Mountings of icons, covers for the gospels and altar crosses all



*М. Чернуха. Ваза. 1961. МКУ*

*Vase. Made b*

are adorned with plant ornament while the niello and engraving techniques predominate in the jeweller's art.

One of the first stone buildings in the Kostroma territory was the Church of the Resurrection-on-the-Debra, erected in 1651 on funds given by the merchant Cyril Isakov. The Holy Gates of this church, the pride of the entire Volga Region, feature the white stone carved insertions depicting the lion, the unicorn and the alkonost, each one having a symbolic meaning. The Church of the Resurrection-on-the-Debra is an example of the patterned style typical of the second half of the seventeenth century. The inner walls of the parvis preserve the fragments of the seventeenth-century frescoes painted by a team of artists under Vasily Ilyin Zapokrovsky. The Chapel of the Three Baptists was decorated under the supervision of Guri Nikitin.

The extant structures of the sixteenth and seventeenth centuries are well integrated into the city's layout, itself a monument of the town-building art of the classicist period. The city's straight streets fanning out from the U-shaped central square are intersected by four semi-rings of streets, forming the basis of the existing built-up areas.

The facades of the commercial and administrative buildings give on to the central square. The complex of the Kostroma shopping arcades is among the largest market centres of the late eighteenth and early nineteenth centuries which survive today. The complex took shape in the course of several decades and incorporates over ten buildings of various size located in the main square and its descent to the Volga. The key structures of this complex are the Textiles and Large Meal Stalls, the former — festive and sumptuous, the latter — truly monumental in appearance. Towering above the Textile Stalls is the Church of Our Saviour with its bell tower topped by a spire. The church was put up in 1766; the bell tower was built by S. Vorotilov in 1792 to emphasize the architectural centre of the complex.

The shopping arcades determined the architectural aspect of the city from the side of the Volga River. Opposite the arcades, two obelisks (non-extant) were raised in 1823 on the Volga bank to decorate the entrance to Kostroma. The obelisks were designed by the architect P. Fursov. The complex of public buildings comprised a guardhouse, a fire-station and General Borshchov's House which stand along the perimeter of the main square. The fire-station and the guardhouse were built to plans by Fursov. The small guardhouse produces the impression of an attic placed on the earth; in order to enhance its scale within the general scheme of the square, the architect added to the structure a fence and iron forged lights on metal posts. The Borshchov House is located in the depths of the square and its facade features a formal eight-columned portico.

Many residential houses in Kostroma are built in a neo-classical style but in the provinces this style has none of the clear-cut austerity of the metropolis, serving to accentuate the unpretentious harmony of the building and to impart to it an air of intimacy.

This combination of the monuments of old architecture and cozy provincial neo-classicism, the blend of the regular layout and the wooden houses with an intricate lacy carvings on the facades, creates the unique, unforgettable image of Kostroma.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОЧЕРК . . . . .	3
АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ XVI—XVII ВЕКОВ . . . . .	20
МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РОСПИСИ . . . . .	60
ИКОНОПИСЬ . . . . .	86
КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА, ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ, РЕЗНЫЕ ИКОНЫ, ЛИЦЕВОЕ ШИТЬЕ . . . . .	98
АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ XVIII—XIX ВЕКОВ . . . . .	113
ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО . . . . .	146
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО . . . . .	161
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО. ТКАЧЕСТВО, НАБОЙКА, ВЫШИВКА, ИГРУШКА, ПЛЕТЕНИЕ . . . . .	186
Примечания . . . . .	199
Основная библиография . . . . .	201

Ирина Михайловна  
Разумовская

### КОСТРОМА

РЕДАКТОР Г. И. ЧУГУНОВ  
ПЕРЕВОД Ю. С. ПАМФИЛОВА  
ФОТОГРАФ В. Л. БРОМБЕРГ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Л. Н. ЧЕРНОЖУКОВА  
КОРРЕКТОР Т. И. ВИНОГРАДОВА

ИБ № 1061

Сдано в набор 08.06.87. Подписано в печать 8.06.89. М-36251. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага мелованная, 120 гр. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 13,0. Усл. кр.-отт. 57,75. Уч.-изд. л. 11,583. Тираж 50 000. Изд. № 734585. Зак. 4140. Цена 3 р. 80 к. Издательство «Художник РСФСР», 195027, Ленинград. Большеохтинский пр., 8, корпус 2. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129243, Москва, Малая-Московская, 21.

