

[О БИБЛИОТЕКЕ](#)  
[ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ](#)  
[КОНТАКТЫ](#)  
[НА ГЛАВНУЮ СТРАНИЦУ САЙТА](#)  
[НА СТРАНИЦУ Г.Н. БОЧАРОВА](#)  
[НА СТРАНИЦУ В.П. ВЫГОЛОВА](#)

Источник: Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Сольвычегодск, Великий Устюг, Тотьма. Л., 1983. Все права сохранены.

Сканирование печатного материала и размещение его электронной версии в открытом доступе произведено: [www.booksite.ru](http://www.booksite.ru). Все права сохранены.

Размещение в библиотеке «РусАрх»: 2006 г.

**Г.Н. Бочаров, В.П. Выголов**  
**СОЛЬВЫЧЕГОДСК, ВЕЛИКИЙ УСТЮГ, ТОТЬМА**

### **ОТ АВТОРОВ**

Почти все древнерусские города имеют свой неповторимый облик, свой характер («что город, то норов») и свои, присущие только им своеобразные черты. Одни из них появлялись на скрещении торговых путей, на сухопутных и речных дорогах, другие складывались как племенные поселения, объединяющие вокруг себя огромные земельные территории, превращаясь впоследствии в крупные культурно-экономические центры.

Сольвычегодск, Великий Устюг, Тотьма возникли на великом пути, связывавшем Север с Уралом, Сибирью и Москвой. Но, в отличие от других поселений Вологодского края, их рост и развитие были связаны в основном с деятельностью гостей-купцов и промышленников, фамильной династией Строгановых и различных купеческих корпораций, что и наложило особый отпечаток на их облик, придало им определенное своеобразие, свои особенности и ярко выраженный оттенок неповторимости. В прошлом это — торгово-купеческие города с только им присущим бытом и со своим характером. Сейчас это тихие, уютные северные города, чей древний облик явственно проступает сквозь наслоения времени.

Сольвычегодск — маленький городок с деревянными домиками, над которыми возвышаются громады двух каменных соборов — Благовещенского и Введенского. В этих

торжественно-монументальных твердых как бы навечно запечатлена неукротимая сила и могущество их строителей, именитых людей Строгановых, некоронованных властителей обширных земель Севера. Расцвет Сольвычегодска в прошлом целиком определялся деятельностью этих крупных предпринимателей, монополизировавших солеварные промыслы города. Строгановы, развивавшие в своих вотчинах различные ремесла, в том числе художественные, внесли значительный вклад в историю русской культуры. Во всяком случае, с городом Сольвычегодском и фамилией Строгановых соединены едва ли не лучшие страницы русского декоративного искусства Севера XVI—XVIII веков.

В строгановских мастерских Сольвычегодска получило широкое развитие серебряное дело, в частности так называемая усольская расписная эмаль. Своеобразное ответвление русской живописи XVI—XVII веков стало известным под названием строгановской школы. Одно из направлений в русском каменном зодчестве рубежа XVII—XVIII веков также получило название строгановского. Наконец, Строгановы были организаторами промысла по ловле в северных реках жемчуга, который в огромном количестве употреблялся в строгановском шитье и в ювелирном искусстве.

Великий Устюг — город-парадокс. Определение «Великий» относится к небольшому, вытянутому вдоль левого берега реки Сухоны городку, который легко и быстро можно пройти из конца в конец. По возрасту он почти равен Москве, но особо древних памятников в нем нет, и облик его определяют архитектурные сооружения XVII—XIX веков.

С открытием в середине XVI столетия англо-голландской торговли через Белое море, Двину и Сухону все северные города, стоящие на этом водном пути,— Архангельск, Сольвычегодск, Тотьма и прежде всего Устюг — оказываются втянутыми в международную торговлю. Из-за рубежа в Устюг поступало железо свейское (шведское), медь, олово, свинец, а также паникадила, подсвечники, колокола, серебряные и золоченые кубки, английские сукна, шелковые ткани, а из Москвы, Вологды и Устюга на запад уходили караваны с золотом, серебром, мехами, посудой, котлами и другими товарами, в которых нуждались Англия и Голландия.

Разнообразные двусторонние торговые операции привели к тому, что иностранные купцы и люди различных специальностей стали селиться в Устюге, образовав целую слободу. Воспоминание о ней сохранилось в названии одного из районов города — Немчинов луг. Устюжское купечество, необычайно предприимчивое, деятельное, обладавшее широким кругозором, всячески содействовало расцвету своего родного города. Именно в это время к его названию прибавляется горделивый эпитет «Великий». Выделившиеся в XVII—XVIII веках из купеческой среды «торговые дома» Ревякиных, Грудцыных, Гусельниковых возводят и украшают многочисленные церкви «на помин души», строят каменные сооружения, что во многом определило своеобразный облик Устюга. И до сих пор главное очарование города — в неповторимости его силуэта, в многоярусных церквях и колокольнях, застывших в

своеобразном менюэте.

Устюжские художники и ремесленники того времени активно, хотя и крайне противоречиво претворяли в своем творчестве все то новое, что попадало в их поле зрения: традиции так называемого нарышкинского барокко сменялись веяниями западноевропейского искусства, способствуя образованию местных «архитектурных школ». Памятники барокко в свою очередь уступали место произведениям классического стиля, идущего уже из Петербурга — новой столицы России.

Искусство и художественные ремесла — иконопись, резьба и роспись по дереву, кованое и узорное просечное железо, многоцветная эмаль и изразцы — принесли Великому Устюгу заслуженную и долгую славу. Но наиболее яркую страницу в историю русского декоративного искусства вписали мастера черневого дела. Под их влиянием искусство черни весьма быстро достигло своего расцвета и уже во второй половине XVIII — начале XIX века стало успешно развиваться в Тобольске, Вятке, Архангельске и Вологде. Это один из немногих древних устюжских промыслов, доживших до наших дней.

Тихий, по-провинциальному уютный деревянный городок Тотьма, как и Великий Устюг, прирос к берегу Сухоны. Он мало чем выделялся бы среди других прибрежных поселений, если бы не высокие изящные белые, словно корабли, храмы, возвышающиеся над его одноэтажной застройкой и придающие ему необычайное своеобразие и очарование. Время возникновения города — его тайна. Среди летописных записей XIII века встречаются названия городков, несколько схожие по звучанию с Тотьмой, но можно ли отождествлять их с современным городом?

Достоверные сведения о Тотьме относятся к началу XVI века. Как и Сольвычегодск, город вырос из небольшого поселения, возведенного вокруг солеварниц. У истоков тотемского солеварного промысла стоят те же Строгановы, но другой ветви этой фамильной династии. В отличие от Сольвычегодска развитие Тотьмы было не столь бурным и рост города шел более замедленными темпами. Расцвет его наступил в XVIII веке, когда и была возведена большая часть его зданий, составляющих ныне лучшие памятники тотемской архитектуры. Именно в это время в городе с населением, не превышающим четырех тысяч человек, строится шестнадцать монументальных культовых зданий. Все они представляли особую разновидность «тотемского провинциального барокко». Сооружались они с четвертого десятилетия XVIII века до начала XIX столетия и как правило в два этапа.

Вначале многие храмы возводились как одноэтажные, их форма и декор были еще довольно простыми. На втором этапе строительства они нередко надстраивались и нижний ярус превращался в своего рода подклет для верхнего основного и более пышно украшенного этажа. Так появились в тотемском зодчестве высокие двухэтажные (верхний холодный храм обычно делался в два света) сооружения, возносящиеся вверх, с легкими, устремленными ввысь главами с двухъ- или трехъярусными барабанами-восьмериками. Эти храмы —

высший взлет в тотемской архитектуре, ибо все культовые постройки XIX века, массивные, громоздкие и тяжелые, уже выдержаны в стиле провинциального классицизма.

Три города русского Севера — Сольвычегодск, Великий Устюг и Тотьма — прожили долгую, сложную и славную жизнь и, каждый по-своему переживая периоды расцвета и упадка, внесли свою лепту в историю русской культуры.

Однако, в отличие от среднерусских городов, традиция изучения которых насчитывает более ста лет, художественные центры русского Севера еще только начинают привлекать пристальное внимание ученых. Сольвычегодску, Великому Устюгу и Тотьме в этом отношении также не повезло. Обобщающих работ, посвященных истории и искусству этих городов, нет. В специальной литературе лишь частично рассматривались строгановская иконопись и шитье, усольская эмаль и искусство черни Великого Устюга. Подробно разбиралось лишь устюгское зодчество, которому посвящены специальные работы. Естественно, что авторы, работая над этой книгой, многие явления искусства Севера осмысливали заново. Поэтому в ряде случаев здесь приводятся новые, расходящиеся с известными факты, уточненные даты сооружения многих памятников архитектуры и прикладного искусства.

Рассказывая о памятниках Сольвычегодска, Великого Устюга и Тотьмы, мы руководствовались принципом наиболее удобного их осмотра, поэтому хронологическая последовательность не соблюдается. Но каждому разделу предпосылается небольшой исторический очерк, в котором даются общие сведения о развитии данного центра.

## СОЛЬВЫЧЕГОДСК

Сольвычегодск — нынешний городок на Вычегде — не относится к числу древнейших. Основали его, вероятно, переселенцы из двух соседних поселений—более древнего Чернигова, сгоревшего в 1546 году, и Выбора, сметенного половодьем реки в 1586 году. В житии Стефана Пермского, составленном не позднее первой половины XV века, упоминаются все наиболее значительные селения, расположенные на Вычегде, но среди них нет ни Чернигова, ни Выбора, ни Сольвычегодска. Как город Сольвычегодск складывается лишь к середине XVI века. Из синодика Афанасьевской церкви, стоявшей в XVI веке на его посаде, известно, что в голодный 1557 год здесь было погребено 1000 человек; следовательно, город был многолюдным. Возникший на путях в Сибирь, Сольвычегодск стал быстро разрастаться; его расцвету способствовало удобное расположение на оживленной водной магистрали и быстро развивающееся солеварение.

Еще до основания Сольвычегодска, как отмечает местный историк XVIII века, «природный мещанин» А. Соскин, жители Чернигова хорошо знали соленое озерко и речку Усолку, куда уходил их скот лакомиться солью и где наиболее предприимчивые обыватели начали строить первые варницы «для варения соли». Эти варницы фактически и стали ядром

будущего крупного промышленно-торгового центра — Соли Вычегодской. Тогда же здесь появились деятельные и предприимчивые люди Строгановы, с именем которых связана дальнейшая судьба города.

Род Строгановых, начиная с наиболее яркого представителя этой фамилии—Аники Федоровича, заметно выделялся среди других «промышленников» и купцов XVI века. Возвышение «дома Строгановых» шло за счет жесточайшей эксплуатации нерусских народностей Севера — манси, татар, зырян, пермяков, организации различных производств и крупных вотчинных земледельческих хозяйств.

Расчетливый делец Аника Строганов (1497—1570) строил здесь соляные варницы, возводил церкви, оказывал различные услуги царскому двору и московскому митрополиту, приобретал товары для Ивана Грозного, вынашивал планы завоевания Сибири. Неприхотливый в личных потребностях, Аника не упускал случая приумножить богатства своего дома. Властный и лицемерный, образцовый церковник (под конец жизни «монах»), он, пренебрегая религиозными заповедями, отдавал приказания сечь насмерть за малейшие провинности своих дворовых людей. Жадный и одновременно расточительный, носивший кафтаны и шубы своих предков, он мог заплатить огромную по тому времени сумму за иконы или книги, которые собирал всю жизнь.

Вместе со своими сыновьями Григорием и Семеном он подпал дворы соседей и солеварные угодья. Строгановы разоряли мелких собственников, владевших варницами артельно, скупая их доли, отбирая заложенные дворы при неуплате в срок кабал, закладов и ссуд. К середине XVI века им уже принадлежала почти половина посадской земли города.

В развитии солеварения в Сольвычегодске в XVI веке, очевидно, был заинтересован и московский двор, ибо местным промышленникам предоставлялись всяческие льготы и даже выдавались особые царские поощрительные грамоты на расширение соляных промыслов.

Льготы, дававшиеся правительством, привлекли в Сольвычегодск светских и церковных феодалов, в том числе соловецких монахов и князя Юрия Ивановича Токмакова — известного человека при дворе Ивана Грозного. Но закрепиться у Соли Вычегодской им не удалось, а их владения со временем перешли в руки того же Аники Строганова.

К XVII веку Строгановы полностью поглотили мелких производителей. В конкурентной борьбе они одержали победу, заодно вытеснив таких промышленников, как Гоголины, Бутусины, и других. На протяжении XVII века эта семья в пяти своих варницах в Сольвычегодске произвела около 3 млн. пудов соли, которую продавали во всех русских городах и особенно в поволжских.

Для приумножения своих капиталов Аника прокладывает путь в Сибирь, в пермские земли, скупает за бесценок пушнину, основывает там свои вотчины, налаживая соляное дело. Наряду с соляным и пушным промыслами Строгановы «завели» на Севере железодутные и кузнечные производства, занимались оптовой и розничной торговлей красной рыбой,

перепродавали закупленные у иностранцев в Архангельске товары и т. п.

Торговые операции с англичанами облегчались для них тем, что еще с 1570 года особой грамотой Иван Грозный поручил этой фамильной династии службу «государственных контролеров». Они следили, чтобы англичане не продавали товары в розницу, а также исправно платили пошлины и не нарушали установленных ограничений скупки льна и покони.

Эта разнообразная деятельность сплачивала семью Строгановых. Братья жили общими интересами и даже после смерти Аники и раздела его имущества вели дела в основном сообща, совместно, что в конечном итоге предопределило возвышение их дома в конкурентной борьбе с другими промышленниками и купцами.

Сосредоточение в одних руках огромных богатств позволило Строгановым тратить значительные средства на возведение в своих вотчинах церквей и хором, для убранства которых они организовали различные художественные промыслы. Особенное внимание уделяли они своему родовому гнезду — Сольвычегодску. Их городские хоромы, возведенные здесь около 1564 года и затем в течение XVI—XVIII веков неоднократно перестраивавшиеся, известны по оригинальному перспективному плану города, вычерченному в 1793 году А. Чудиновым (Сольвычегодский музей). В противоположность широко известной гравюре 1842 года И. Ческого (ил. 2), где хоромы изображены совершенно фантастически и произвольно, на плане они представлены достаточно реалистически. Это было внушительное и монументальное здание в три этажа, состоящее из нескольких поставленных рядом срубов под одной двускатной кровлей. Оно резко выделялось своей высотой среди прочей рядовой застройки. К хоромам примыкала шестиэтажная башня высотой около 30 м. Эффектное покрытие типа «бочки» сближало ее с древними повалушами. Нижний, подклетный этаж хором, видимо, не имел проемов, а верхние были, наоборот, хорошо освещены регулярно расположенными окнами. Двухмаршевое крыльцо с четырехскатной кровлей над нижним рундуком (площадкой) и с «бочкой» над вторым вело в сени, Живописность композиции здания усиливала поставленная над сенями еще одна декоративная башенка с четырехскатным шатровым покрытием и полицей.



Хоромы Строгановых. Гравюра И. Ческого. 1842.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Все помещения хором были весьма пышно украшены. В горницах находились большие столы «с дубовыми столешницами», иконы в золотых и серебряных окладах, медная, серебряная и стеклянная посуда, часы «немецкое дело», ковры из шкур белых медведей. По

стенам висели музыкальные инструменты, и даже имелась «клетка попугайская».

Ведение столь огромного, развитого хозяйства требовало многочисленной челяди. Из деловых бумаг о разделе имущества после смерти Аники Строганова видно, что количество дворовых людей в Сольвычегодске в то время достигало 233 человек. Вся же дворня Строгановых в 1570—1571 годах насчитывала свыше 600 человек. Для них недалеко от своего дома Строгановы построили большой двор с многочисленными хозяйственными постройками. Весь комплекс двора с хоромами, впоследствии обнесенный стенами, превратился в самостоятельный укрепленный центр, своего рода город в городе. В 1560-е годы Строгановы здесь же возвели домовую церковь — огромный каменный Благовещенский собор, а на посаде основали Введенский монастырь с деревянным храмом, который в конце XVII века был заменен каменным.

Оба эти храма постоянно пополнялись различными сокровищами: великолепными иконами с серебряными окладами, шитыми пеленами, покрывами и воздухами, драгоценной утварью и т. д. С особым тщанием украшался Благовещенский собор, расписанный известными московскими мастерами в 1600 году. Строгановы не скупились на его убранство; бесценные предметы искусства заполняли интерьер храма, содействуя не только его великолепию, но и дальнейшему прославлению именитых людей.

Могущество «дома Строгановых» к началу XVII века почти достигает своего зенита. Стремясь укрепить свои позиции в пермских вотчинах, которые подвергались нападениям татар, ханты и манси, Строгановы добились разрешения на содержание собственной армии. В свою очередь московское правительство всячески подталкивало их к военным действиям против сибирских народов, обещая пожаловать им новые земли за Уралом.

К 1581 году Строгановы тщательно подготовили военный поход во главе с Ермаком против сибирского хана Кучума. Они снабдили все его войско речными судами и оружием (на их заводах отливались даже пищали), продовольствием, деньгами и специально расписанными и вышитыми знаменами. Хотя отряд Ермака был не очень многочислен (не более 600 человек), но дисциплинирован и великолепно организован. Это во многом способствовало успешному завершению похода. В результате Сибирь была покорена и вошла в число российских земель. Строгановы же еще больше увеличили свои и без того непомерно большие владения. Им стало принадлежать несколько миллионов десятин земли с десятками тысяч душ взрослого населения.

Во время польско-шведской интервенции в начале XVII века Сольвычегодск до поры оставался в стороне от военных действий, а Строгановы наживались, перепродавая товары и хлеб по спекулятивным ценам. При воцарении Лжедмитрия I они приобрели еще большую власть в своих владениях, получив от него грамоту, по которой суд над своими людьми они могли вершить сами. Впоследствии правительство Василия Шуйского подтвердило эту грамоту.

Но как только враг оказался на Севере, политика Строгановых резко изменилась. Они организовывают военные отряды в помощь Шуйскому и ссужают ему весьма крупные суммы денег. Однако появление трехтысячного войска пана Яцкого под Сольвычегодском 22 января 1613 года застало горожан врасплох. Для защиты города они спешно пробили посредине замерзшей Вычегды огромную, длиной в несколько верст прорубь, встретив войска Яцкого огнем из пушек и пищалей. Поляки с казаками и русскими «ворами» в ответ также открыли «жестокое стреляние», не выдержав которого горожане отступили к Благовещенскому собору. «Шайка» Яцкого, разбившись на три группы, бросилась на штурм Сольвычегодска, обратив в бегство защитников города.

Большая часть жителей разбежались по домам, чтобы спасти свое имущество. Стрельцы и люди Строгановых укрылись в их обширном и хорошо укрепленном дворе. Высокие, мощные стены двора с тыном и земляной насыпью выглядели столь внушительно и надежно, что интервенты не решились их штурмовать. Они направили свой удар на деревянные укрепления острога, за которыми располагалась Троицкая посадская часть Сольвычегодска, и взяли их. На другой день начался грабеж города. Особенно сильно пострадал Благовещенский собор.

Хотя Строгановы как воеводы оказались далеко не на высоте положения, московское правительство оценило их финансовые услуги и помощь ратными людьми, пожаловав им в 1610 году грамоты, по которым они кроме обычных льгот получили право именоваться с «вичем». Отныне Андрей сын Семенов должен был называться Андреем Семеновичем Строгановым. Благодаря этому Строгановы в разряде гостей-купцов заняли особое положение именитых людей, пользовавшихся целым рядом различных преимуществ. В XVII веке это была единственная фамилия именитых людей в России.

Ряд сохранившихся документов, а также другие материалы дают возможность представить облик города в первой половине—середине XVII века. Сольвычегодск в это время имел укрепленный острог со рвом, охватывавший старую часть города возле Благовещенского собора, на правом берегу Усолки. Острог состоял из тарас — квадратных или треугольных срубов, засыпанных землей и камнями, с тыном поверх них, и из четырех проезжих и четырнадцати глухих башен. В 1619 году остальная часть города, расположенная на левом берегу реки, также была окружена острогом подобного же типа, с шестью воротными и шестнадцатью глухими башнями и рвом. Над стенами и башнями острогов возвышалось около двадцати деревянных храмов. Часть из них имела типичные для Севера шатровые, а три — клинчатые верхи, что придавало особую выразительность силуэту всей застройки. Однако в общей панораме города безраздельно господствовало каменное здание Благовещенского собора.

Двор Строгановых располагался в западной части Сольвычегодска, в восточной же находился административно-торговый центр с воеводским и казенным дворами и зелейным



погребом, с избами таможенной и ссудной, дворами приказных людей и т. д. Здесь же, на центральной площади, стояли деревянный соборный храм Воскресения, два кабака и дворы церковников; вокруг раскинулся торг.

В XVII—XVIII веках город был известен своими тремя ярмарками— Алексеевской, устраиваемой перед началом полевых работ (7—14 марта), Прокопьевском являвшейся своеобразным «смотром невест» и местом найма людей на работу перед уборкой урожая (7—10 июля), и Введенской, проводимой после сбора урожая (20—27 ноября). На ярмарках основными товарами были сибирские меха, дрова, требовавшиеся в огромных количествах для солеварения, хлеб, всегда ценившийся на Севере, и овощи, привозимые из южных районов страны.

Во второй половине XVIII века Сольвычегодск, оказавшийся в стороне от торговых путей, постепенно превращается в тихий и небольшой провинциальный город. Об облике его в конце столетия дает представление уже упоминавшийся план Чудинова. В городе в то время существует целый ряд каменных церквей, преимущественно двухъярусных, на подклетах, увенчанных восьмериками и главками, со стройными колокольнями, которые и определяли его общий силуэт. Обывательские и казенные дома числом 340 были деревянными и мало чем отличались от обычных для Севера изб на высоком подклете. По сведениям Соскина, лишь два здания были каменными и выделялись своей архитектурой: двухэтажный дом ведомства приказа общественного призрения, «в коем учреждении градская богадельня и воспитание незаконнорожденных младенцев», и обширный «двухапартаментный» дом купца А. Жданова.

В XIX веке Сольвычегодск стал городом, куда царское правительство ссылало политических. Здесь отбывали ссылку многие русские революционеры.

Но слава города в его прошлом, в его художественных изделиях, вошедших в сокровищницу русской культуры, в его величественных, богато украшенных соборах — Благовещенском и Введенском, которыми Сольвычегодск отметил начало и конец своего золотого века.

На берегу Вычегды, слева от пристани, возвышается громада Благовещенского собора (ил. 3) — одного из древнейших каменных храмов Севера. Поставленный на небольшой возвышенности и открытый в сторону реки, он господствует над городом и виден уже издалека, при подъезде к Сольвычегодску. Массивное и крупное, торжественно-монументальное здание подчиняет себе все окружающее пространство.

Фресковая летопись внутри храма повествует о том, что он был основан в 1560 году, а освящен в 1584 году. Строили его «своею казною» все представители строгановской династии — «Ианникий Федоров сын Строганов и его дети Яков, Григорий, Семен и его внучата Максим Яковлев сын, да Никита Григорьев сын, да Андрей и Петр Семеновы дети Строгановы». Однако замысел сооружения целиком принадлежал Анике Строганову,

основателю огромного торгового дома этой фамилии. Уже в конце 1550-х годов он получает от ростовского владыки, в ведении которого находились тогда все окружающие город земли, разрешение на возведение собора.

Существующая на одной из икон храма надпись прямо говорит об этом: «Лета 7066(1558) сей образ Благовещения Пресвятыя Богородицы благословение Никандра архиепископа Ростовского Иоанникию Федорову сыну Строганову на поставление соборного храма каменного и с приделы начальный образ у Соли Вычегодской на посаде».

Заложенное в 1560 году здание было, очевидно, полностью возведено еще при жизни самого ктитора, к началу 1570-х годов. Такое заключение позволяет сделать находящийся в соборе покров 1572 года с изображением святителя и чудотворца Алексея, митрополита Московского. Согласно надписи на покрове, он является вкладом митрополита Даниила из Чудова монастыря в каменный Благовещенский собор Сольвычегодска, в придел митрополита Алексея, то есть уже в построенную церковь. Кроме того, в конце 1570-х годов храм имел богатейшее внутреннее убранство, что также говорит о более раннем его сооружении. В описи 1579 года, составленной сразу после пожара собора, перечислен полный набор икон, книг, церковных сосудов и облачений, необходимых для богослужения. Вероятно, пожар и повлек за собой столь позднее освящение Благовещеской церкви, которое состоялось в 1584 году.

Строительство такого огромного собора осуществлялось Строгановыми с большим размахом и под их непосредственным наблюдением. При этом велось оно с привлечением мастеров и ремесленников самых различных профессий. Для производства кирпича в городе сооружается несколько кирпичных заводов; для подвозки по Вычегде больших глыб белого камня создаются специальные речные суда; дляковки железных оконных решеток, а также дверей нанимаются искусные кузнецы, а для золочения куполов и крестов на них — золотильщики.

Возведенный в XVI веке Строгановыми собор «по себе на память и на поминок ныне и впредь» претерпел со временем серьезные изменения, которые значительно исказили его первоначальный облик. О том, каким он был в конце XVIII века, дает представление уже упоминавшийся рисунок панорамы Сольвычегодска 1793 года. Здание имело четырехскатное покрытие и новые барабаны глав, боковые крыльца были ликвидированы, а паперти вверху сделаны закрытыми. Особенно основательной перестройке Благовещенский собор подвергся после пожара 1819 года, когда над нижним рундуком его западного крыльца вместо прежней звонницы была возведена новая, ампирная колокольня и на месте приделов сооружены с южной стороны теплый храм Сретения, а с северной стороны — ризница.

Несмотря на многочисленные изменения, Благовещенский собор и ныне поражает монументальностью и мощью своей архитектуры. Это характерный для XVI века городской храм крупных размеров, трехапсидный и пятиглавый, поставленный на высокий подклет и

окруженный галереей с приделами. Его массивные стены почти лишены декора; толщину их подчеркивают сильно выступающие наподобие контрфорсов лопатки. Они членят стены основного объема на обособленные прясла, завершенные большими полукруглыми закомар, по которым шла первоначально кровля. Пять венчающих здание световых глав с гранеными барабанами плохо соответствуют общему стилю архитектуры собора. Видимо, они появились в XVIII веке, заменив прежние главы с цилиндрическими барабанами.



Благовещенский собор. 1560-1581

Своеобразие собора заключается в уникальности его пространственного построения. Объем собственно храма сильно развит по поперечной оси север—юг. Узкие боковые фасады имеют только два прясла, а широкие восточный и западный — три, превосходя их на одно деление. Подобная оригинальная композиция здания значительно отличается от традиционных объемных построений храмов, кубических или вытянутых в продольном направлении. Она обусловлена новой внутренней структурой самого собора, его двустолпной конструкцией, которая и определила его внешние формы.



Благовещенский собор. Внутренний вид

Интересна окружающая храм двухъярусная галерея. Ее глухой и нерасчлененный нижний ярус лишь кое-где прорезан узкими небольшими оконцами. Вместе с разнообразными, полутемными помещениями подклета — палатками и тайниками («каменными мешками») — этот ярус служил в качестве кладовых для хранения многочисленных товаров, ценностей и казны Строгановых. Над ним расположена арочная галерея на столбах, первоначально открытая (в конце XVI в. она была заложена и превращена в паперть), с парапетом из

ширинок, хорошо видным и сейчас. Обходя собор с трех сторон, галерея прежде оканчивалась у восточных углов приделами: с севера— тремя теплыми храмами Николы, Алексея митрополита и Симеона Столпника; с юга — небольшим одноапсидным во имя Трех Святителей. Еще один храм с тремя приделами: Феодора Сикеота, Рождества Богородицы и Апостола Петра, возник несколько позднее (ок. 1646 г.); он возвышался на юго-западном углу галереи, являясь самостоятельной приходской церковью для дворовых людей Строгановых. Судя по рисунку Чудинова, облик его был достаточно оригинален: сильно выступающий к югу четверик имел завершение в виде пяти стройных шатров. На галерею вели с трех сторон крыльца с крутыми лестницами (существует лишь западная).

Необычность объемно-композиционного построения Благовещенского собора довершала своеобразная церковь-колокольня, поставленная на северо-западном углу галереи в виде граненого столпа с открытым звоном и главкой. Два ее яруса сохранились: нижний с плоскими арочными нишами и второй с лопатками и маленькими окнами, в котором размещалась церковь Собора Богородицы. Они отчасти позволяют представить этот характерный для XVI века столпообразный храм «под колоколы».



Колокольня Благовещенского собора. 1819-1826

На колокольне висело 12 колоколов, каждый из которых имел собственное имя. Самый большой, «Реут» (170 пудов), и второй по величине, «Лебедь» (57 пудов), являлись вкладками Семена, Максима и Никиты Строгановых; третий, «Сокол» (40 пудов), был вкладом Якова, Григория и Семена Строгановых. Остальные, меньшие колокола были вкладками различных лиц, по преимуществу также представителей рода Строгановых. На колокольне помещались и «часы железные с боем и с перечасьи и с гирями железными», поставленные Никитой Строгановым.

Лишь немногие из этих колоколов были перенесены на огромную позднеклассическую колокольню (1819—1826, ил. 16), которая плохо сочетается с собором. Это тяжеловесное и парадное сооружение, типичное для первой трети XIX века, состоит из двух массивных четырехгранников и крупного цилиндрического яруса звона, увенчанного высоким вздымающимся шпилем.

Декор Благовещенского собора более чем скромнен: широкий узорный пояс отделяет

прясла стен от закомар. Он состоит из двух рядов бегунца, разделенных поребриком, двойного пояска зубчиков внизу и прямоугольных нишек с валиком наверху. Аналогичные орнаментальные фризы характерны для целого ряда памятников Севера XVI века, в частности для храмов Кирилло-Белозерского и Спасо-Прилуцкого монастырей под Вологдой и Успенской церкви в Белозерске. Типичны для второй половины столетия и обрамления узких арочных оконных проемов с глубокими откосами. Близость декоративных мотивов Благовещенского собора к упомянутым северным постройкам XVI века, возведенным, согласно исследованиям С. С. Подъяпольского, ростовскими зодчими, позволяет предполагать их авторство и в отношении данного сооружения. Тем более что в целом храм обнаруживает композиционную близость к построенному мастерами той же школы в 1554—1556 годах Богоявленскому собору Авраамиева монастыря в Ростове.



Иконостас Благовещенского собора. 1690-е гг.

Для развития русской архитектуры XVI века характерны настойчивые поиски новых объемно-пространственных форм культовых зданий, которые ведутся в отношении как внешней композиции, так и интерьера. Вспомним прежде всего шатровые и столпообразные храмы. Стремление к максимальному сокращению числа загромождающих помещение опор или столбов, к освобождению от них внутреннего пространства храмов, способствует появлению в церквях, с одной стороны, бесстолпия, с другой— двустолпия. Отказ в четырехстолпных храмах от восточной пары столбов был как бы предопределен возникновением на рубеже XIV—XV веков высокого иконостаса. Эта явно наметившаяся в XV веке тенденция выражается в постепенном приближении восточных столбов к разделяющим апсиды стенкам, к сращиванию с ними. Пожалуй, наиболее яркое воплощение она находит в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря (1497). В начале XVI века появляются уже первые двустолпные храмы (церковь Благовещенского погоста, 1501), которые затем получают оригинальное продолжение в ряде памятников середины столетия, в том числе и на Севере (собор Соловецкого монастыря, 1554—1558).

В русле этой общей тенденции находится и Благовещенский собор Сольвычегодска. Однако он существенно отличается от предшествующих двустолпных зданий XVI века коренным переосмыслением своей конструктивной основы. Главный световой барабан

собора расположен между двумя столбами, точно над центром его основного помещения, а не между восточной стеной и столбами, как это было ранее в других храмах подобной конструкции. Иначе говоря, прежнее, так называемое «ложное двустолпие», образованное еще во многом чисто механическим отказом от восточной пары столбов, здесь впервые уступило свое место новому решению, в котором двустолпие уже выступает как определенная художественно осмысленная конструкция.

Размещение главного барабана в центре всего интерьера, между двумя столбами повлекло за собой изменение всего сводчатого перекрытия собора. Мощные столбы, соединенные с восточной и западной стенами подпружными арками, несут коробовые своды, которые в продольном направлении перекрывают боковые нефы, а также западную и восточную части среднего (ил. 4). В центре между этими частями перекинута над столбами дополнительные арки. Паруса в углах, между арками и сводами служат переходом к восьми оригинальным, плоским лоткам, сужающимся кверху, к восьмигранному кольцу барабана. Над угловыми частями здания расположены меньшие световые барабаны; они поставлены на боковые своды при помощи дополнительных ступенчатых арок псковского типа и отличаются сравнительно небольшими размерами в диаметре. Подобная система двустолпия впервые встречается в этом соборе; она послужила образцом для дальнейшего развития на Руси храмов данного типа в конце XVI и в XVII веке.

Обращает на себя внимание обилие в соборе лестниц и ходов, проложенных внутри его массивных и толстых стен. Один из них — внутри северной стены за иконостасом — ведет на кровлю здания и вниз, в палатку подклета. В верхней части главного алтаря устроен тайник, соединенный внутри-стенным ходом с алтарем северного придела, откуда вертикальный канал спускается прямо в подцерковье. Ряд таких ходов заложен и не обследован до сих пор. Все эти лестницы и тайники способствовали возникновению самых разнообразных легенд о якобы тюремном назначении подклета собора и о существовании подземного хода, соединяющего собор с двором Строгановых и даже с Введенским монастырем. Однако подобные домыслы не находят подтверждения в действительности.

Внутри Благовещенский собор украшают фресковые росписи. О времени их создания и мастерах сообщает грандиозная надпись вязью, опоясывающая внизу стены собора: «Лета от сотворения мира 7108, от Рождества же по плоти бога слова 1600, индикта 13, мая в 11 день у Соли Вычегодской на посаде соборный храм каменный Благовещенья Пресвятыя Богородицы начат подписывать внутри и с алтаря и с приделом Иоанна Богослова и с кружалы верхними около храма Благовещенья Богородицы настенным письмом московские иконники Федор Савин да Стефан Арефиев с товарищи и совершенно тогож лета, августа 29 день, строением и повелением Никиты Григорьева сына Строгонова».

К сожалению, все фрески прописаны в XVIII—XIX веках. Росписи сводов центрального нефа вообще не сохранили первоначальной живописи. В конце 1970-х годов расчищены

лишь фрески дьяконника\* (\*Реставрационная бригада под руководством Г. Донского) и частично западной стены собора.

Иконография фресок собора для своего времени довольно обычна: западная стена отведена под «Страшный суд»; своды, северную и южную стены занимают сцены богородичного и христологического циклов. Роспись стен состоит из семи ярусов. Нижний, наиболее широкий заполняют так называемые полотенца, отделенные от сюжетных сцен орнаментальной летописной надписью. В верхних, узких ярусах располагаются композиции, разделенные между собой лишь архитектурными кулисами. Они последовательно ярус за ярусом повествуют о земной жизни Христа и Марии, а также иллюстрируют «Акафист». Сверху размещены сцены с изображениями «Иоакима и Анны», «Благовестил Анне», «Целования Иоакима и Анны», «Рождества Богоматери» и др. Внизу представлены Вселенские соборы. В откосах окон изображены в рост и погрудно различные святые; отчасти они представлены и на столбах вместе со святыми воинами и мучениками. В центральной алтарной апсиде размещены такие композиции, как «Богоматерь Знамение» (во лбу арки), «Воздвижение креста», «Положение пояса и риз Богоматери». В жертвеннике первоначальная роспись почти не сохранилась. Фрески дьяконника (придел) иллюстрируют основные моменты жития Иоанна Богослова.

Большинство композиций стенописи собора в символическо-художественной форме раскрывают основные апологетические установления христианской церкви, а также представления о мире как о борьбе добра и зла. Эта тема получает особо яркое воплощение в сценах «Страшного суда» с их нарочито аффектированными страданиями людей, погрязших во зле и сокрушающихся о грехах. Адские сцены разрастаются в обширную картину осуждения неправедных судей, пьяниц и других грешников, терзаемых ужасными бесами. Перед их устрашающими образами, разработанными с невероятной фантазией и остротой, бледнеют идеальные и светлые образы небесных сил.

Большое внимание фрескисты Благовещенского храма уделяют культу Богоматери, прославляя ее как царицу небесную, как заступницу за людей. Причем, в отличие от живописи XV—XVI веков, стремясь к наглядности в передаче основных догматов православия, они нередко усложняют свои композиции введением дополнительных символических деталей. Так в одной из сцен Благовещения (южная стена) Богородица представлена с фигуркой младенца Христа на груди, в другой — между Марией и Гавриилом появляется черное отверстие символической пещеры, вертепа, с пояснительной надписью: «вертеп в нем же родился Христос».

Мотив золотых символических венцов развит в сцене «40 мучеников севастийских» (южная стена, ил. 6), удостоенных за свой подвиг веры сияющих венцов, парящих над ними.

В дьяконнике расположена одна из самых сложных в своем символическом звучании композиций, в которой изображены бог Саваоф, благословляющий сына своего на страдания,

и сам Христос с отходящими от него «лучами», где представлены мученические смерти апостолов.

Обилие символических мотивов сообщает всем росписям собора несколько отвлеченный характер, соответствующий линейно-плоскостному «иконному» стилю монументальной живописи второй половины XVI века, и знаменует дальнейший отход стенописи от живописно-пластических традиций XIV—XV веков. Но если у прославленного художника Дионисия в росписи храма Рождества Богородицы в ферапонтовом монастыре линейно-плоскостное начало означало торжество духовного начала над материальной утяжеленностью мира, то во фресках Благовещенского собора земной, вещный мир приобретает вполне ощутимые реальные формы. На смену идеально стройным, легким и невесомым образам Дионисия с их мягкими, певучими линиями приходят плотные, крепкие фигуры, обрисованные угловатыми, ломающимися очертаниями, с несколько одутловатыми лицами.

Былое многоцветье уступает место сочетанию и вариациям трех-четырех цветов. При общей светло-охристой гамме сольвычегодских фресок почти все человеческие фигуры облачены в зеленоватые одежды различных оттенков с бежево-красно-розовыми складками, фоны большинства композиций желтые и голубые, позем зеленый.

Рисунок, как правило, следует графье — процарапанным линиям, намечающим основные контуры фигур. Лики моделируются белильными штрихами — оживками; обычно тонкой линией очерчивается нос, два-три «движка» проводятся под бровями, волосы и борода разделяются многочисленными штрихами. Все это придает определенную материальность и даже некоторую объемность фигурам и лицам людей, плотно заполняющим пространство наиболее разработанных композиций.

Большинство сцен создается по законам построения трехчастных композиций: в центре помещается либо Христос, либо Богоматерь, иногда икона «Богоматерь Одигитрия», а по краям — поклоняющиеся им. В результате небольшие по размерам фрески, разделенные на ряд следующих друг за другом сцен с хорошо разработанными архитектурными кулисами, приобретают сходство с иконописью и в целом благодаря тонко найденным созвучиям золотисто-желтых, лазурно-голубых, изумрудно-зеленых цветов обретают полифоническое звучание красочной симфонии.

Не порывая с традициями сложившегося иконописного стиля, который наиболее ярко сказался в годуновской росписи Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря (1598), художники, работавшие в сольвычегодском соборе, искали и новые изобразительные средства, нередко используя приемы ритмического чередования и повторов характерных поз, жестов и фигур. Действующие лица, особенно komponующиеся в группы, не дифференцируются — они представляют толпу в виде повторяющихся, тождественных фигур. Их несколько замедленные и плавные движения, изысканно-изящные жесты



переходят из композиции в композицию и приобретают оттенок стандартности и ремесленности, хотя во всем чувствуется стремление мастеров к миниатюрности и тонкости письма. По сравнению с росписями собора Ново-Девичьего монастыря, гораздо более масштабными и лаконичными, стенопись сольвычегодского храма представляет иной стилистический вариант в искусстве рубежа XVI—XVII веков, получивший условное название строгановской школы живописи. Она как бы подводит итог «иконному» стилю росписи царских изографов и предвещает расцвет «посадской» стенописи ярославских и костромских мастеров XVII века.

После возведения собора в нем был поставлен старанием Аники Строганова и некоего Леонтия Пырского большой пятиярусный иконостас. Об этом можно судить на основании описи 1579 года. Помимо местного в него входили деисусный, праздничный, пророческий и пророцеский ряды, насчитывающие свыше 70 икон. Из дополнительной приписки к этой описи явствует, что в 1606 году значительная часть икон из иконостаса была передана Яковом, Никитой, Андреем и Петром Строгановыми в Борисоглебский монастырь на память о своих родителях. Оставшиеся иконы вошли в новый, блиставший золотом пятиярусный иконостас сложной резной работы, возведенный в царствование Михаила Федоровича. Завершался этот иконостас 29 изображениями херувимов и серафимов з белой жести, 14 из которых были позолочены. Чередуясь, ни создавали эффект сочетания золота и серебра, характерный для ювелирного искусства XVI—XVII веков.

Часть икон сольвычегодского храма была исполнена известными иконописцами, царскими изографами Прокопием Чириным, Истомой Савиным и Назарием Истоминим. Ими были зданы основные произведения местного ряда, а также иконы, размещавшиеся в многочисленных киотах в интерьере собора. Участие этих мастеров в работе подтверждается рядом надписей на серебряных окладах и оборотных сторонах икон. И хотя большинство надписей возникло в 1730—1740-е годы, после очередной переписи имущества Строгановых, они закрепили уже ранее известные сведения о том, что все эти произведения были написаны изографами Оружейной палаты.

Свой нынешний вид иконостас (ил. 5) Благовещенского собор в основном обрел к 1690-м годам. Эта дата устанавливается на основании сходства его резного убранства и аналогичных резных деталей моленного места Строгановых, возведенного в 1693 году.

Великолепные царские врата иконостаса начала XVII века с сенью над ними относятся к вкладам Строгановых (ил. 12). Они украшены прорезными золочеными оловянными накладками с подцвеченным слюдой фоном. Орнаментальные накладки золоченого олова словно ажурное кружево покрывают поверхность створок и сени. Их мелкий рисунок образует сверкающее драгоценное узорочье, особенно ярко звучащее контрасте с более крупными формами деревянной резьбы самого иконостаса. Это замечательное изделие древнерусского декоративного искусства — пример тонкой и сложной, мастерски выполненной работы,

оказало большое влияние на позднейшие иконостасы северных церквей. Подобные царские врата встречаются, например, в XVIII веке в храмах Великого Устюга.

У юго-восточного столба собора, неподалеку от царских врат, стоит моленное ктиторское место Строгановых (ил. 13). По своим формам (забранный глухими стенками низ и покоятся на четырех витых колонках сень) оно восходит к царскому тронному месту Ивана Грозного из Успенского собора

Московского Кремля (1551). Ориентация на московский образец отчасти сказывается и в декорации его нижнего яруса, расписанного широкой орнаментальной каймой под турецкую ткань XVII века с узором, получившим на Руси название «опахалы». (Трон Ивана Грозного внутри обит турецкой тканью XVI в.) На восточной грани столба, составляющей заднюю стенку места Строгановых, в круге помещена надпись о том, что оно «устроено» с благословения архиепископа Александра в 1693 году.

Храм с 37 слюдяными окончинами освещали 10 медных и серебряных паникадил и 23 больших свечи, расставленные перед местными и другими иконами. В особо торжественных случаях зажигались еще 33 свечи в медных подсвечниках, прикрепленных к тяблам верхних ярусов иконостаса. Два таких медных литых паникадила-хороса (ил. 15) сохранились в соборе и доныне. Это типично новгородские изделия, которые во множестве отливались в мастерских при Софийском доме на протяжении XV и XVI столетий. Они состоят из медного диска с широким бортом-ободом и чашевидным углублением в центре. К концу XVIII века относится люстра венецианского стекла, купленная Строгановыми специально для освещения собора.

В Благовещенском храме находилась обширная библиотека, насчитывающая свыше 150 книг, преимущественно церковно-служебных, половина которых были рукописными.

Золотым венком Благовещенского собора поистине был XVII век. Именно в это время и сам храм и его ризница пополнились целым рядом выдающихся произведений искусства. С каждым последующим столетием по разным причинам из его убранства исчезали многие из них. Наиболее значительные утраты приходятся на первую половину XIX века после пожара 1819 года. Для ремонта здания требовались значительные суммы. Поэтому в начале 1820-х годов местные церковные власти с разрешения епархиального начальства продали в Москву значительное число икон, золотых и серебряных окладов, жемчуг, драгоценные камни. Но самый большой удар «иконному собранию» храма был нанесен старообрядцами-федосеевцами в 1830-х годах. Они сумели за крупную взятку уговорить местного протоиерея «подать по начальству» бумагу о списании-продаже якобы ветхих соборных икон, а затем через купца Пачкулина купили 1350 произведений.

Ныне из икон, входивших в прежний иконостас, сохранилась лишь небольшая часть и в состоянии, весьма далеком от первоначального. Некоторые из них потеряли свои оклады, другие утратили венцы и цаты с драгоценными камнями. Кроме того, сами иконы в

большинстве своем находятся под слоем либо записи, либо потемневшей олифы, так что судить об их художественном качестве нельзя. В лучшем случае можно говорить лишь об их сюжете и драгоценных окладах, представляющих, как правило, прекрасные образцы русского ювелирного искусства XVII века.

Такова икона с изображением Христа на троне с преклоненными Зосимой и Савватием — святыми старцами Соловецкого монастыря (ил. 20). Она помещена в отдельный киот и является вкладом Семена, Максима и Никиты Строганове. Ее серебряный оклад украшен характерными для XVII века стилизованными рельефно-чеканными травами и фигурками Николы Чудотворца и Максима Исповедника. Голову Христа обрамляет вычурная корона сложного рисунка, придающая необычайную пышность завершению оклада, чему в немалой степени способствует и серебряная с чернью и резными травами пластина, закрывающая верхнюю часть спинки трона. Переплетающиеся стилизованные побеги на черневом фоне восходят к лучшим образцам московского искусства XVI - XVII веков, что говорит о явном участии в работе над окладами икон собора московских ювелиров.



Христос на троне с преклоненными Зосимой и Савватием.

Икона в окладе. XVII в. Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Еще более пышный серебряный позолоченный оклад украшает икону «Богоматерь Донская», заключенную в больше высокий киот у солеи перед иконостасом. В его узорочье буйно расцветающими травами органически включены драгоценные камни — алмазы, яхонты, а также жемчуг. Одновременные окладу серебряно-позолоченный венец, корона и цата с теми же резными травами пышно украшены жемчугом и самоцветами. Сбоку оклада на серебряном фоне вычеканено: «Сей образ писан Истомою Савиным, иконописцем государевым, по обещанию Семена Аникиевича Строганова и им же украшен».

Киот также обложен листами серебра, на которых вырезаны различные сцены из жизни Христа и Богородицы (ил. 14). В оглавии киота, в килевидной арке, выгравирована композиция «Похвала Богородице», а на створках дверец и на столбиках — сцены на слова церковных песнопений, прославляющих Богородицу. Внизу на киоте размещена надпись: «Лета 7137 (1629) месяца марта поставили сей киот в дом Благовещения в каменный храм Андрей Семенович Строганов с сыном своим Дмитрием».

Значительное количество икон, некогда входивших в убранство собора или хранящихся в его ризнице, в том числе такие великолепные памятники XVII века, как «Феодор Сикеот с

житием» (ил. 19), «Филипп, Тихон, Федор Тирон» и др., сейчас находятся в южной паперти, где экспонирована наиболее ценная часть нынешнего собрания музея Сольвычегодска.

Оценивая в целом произведения древнерусской живописи, в той или иной степени связываемые с собранием именитых людей Строгановых, следует отметить, что они составляют две стилистически разнящиеся между собой группы. Одна из них, как уже отмечалось, легко сопоставляется с именами царских изографов, мастеров Оружейной палаты Московского Кремля. Это иконы миниатюрного письма и высокого художественного качества, принадлежащие крупным и хорошо известным художникам — Прокопию Чирину, Истоме Савину и другим. Именно этих мастеров приглашали, вероятно, Строгановы к себе в свою вотчину, поручая им писать наиболее важные для убранства храма произведения. Именно иконы их письма усиленно собирали «именитые люди», облачая их в роскошные оклады, усыпанные драгоценными камнями и жемчугом. Впоследствии за иконами этого круга по имени их основных заказчиков и собирателей закрепилось весьма условное название «строгановских».

Другая часть икон хотя и испытала воздействие памятников первой группы, в большинстве своем относится к обычным, весьма ремесленным произведениям, создававшимся в вотчинных мастерских Строгановых. Эти иконы были предназначены для украшения фамильных церквей и жилых хором, а также для продажи. Разбросанные по различным музейным собраниям, они еще плохо изучены, представляя собой вторую ветвь «строгановской школы» иконописи.

Наиболее ранним и вместе с тем наиболее интересным памятником этого круга является расписанная темперой одна из дверей иконостаса сольвычегодского собора (опись 1579 г. уже упоминает ее как существующую). На ней размещены (сверху вниз) три иконописные композиции — «Горный Иерусалим», сцены райской жизни Адама и Евы и эпизоды жития Захария Преподобного. Вся живопись, выдержанная в ярких жизнерадостных тонах, пронизана ощущением радостного восприятия мира. Несколько наивно трактованные фигурки людей находят аналогии в иконах так называемых северных писем, сближающихся с произведениями народной крестьянской росписи. Это сходство еще более усиливается стилизованным растительным орнаментом на обвязке-раме двери, подцвеченным синими, красными и желтыми цветами.

Другим произведением местной работы, в котором уже сказалась любовь к миниатюрности письма, является довольно большая икона Владимирской Богоматери (ок. 1587 г.) с 18 клеймами, посвященными земной жизни Марии и Христа.

Интересный образец местной иконописи, испытавшей значительное воздействие живописи царских изографов, представляет собой икона «Встреча иконы Богоматерь Владимирская» второй половины XVII века.

Столичные мастера «строгановской школы» сумели придать своим произведениям только

им присущие особенности. Их иконы приобрели особую нарядность, линии стали каллиграфически четкими, тонкими, изящными, формы — усложненными и дробными, почти орнаментальными. Лица, написанные тончайшими мазками, стали тщательно прорисовываться, во всем начала сказываться любовь к миниатюрности, изяществу. Обилие золота и серебра, введенного в живопись, создавало впечатление драгоценности произведения, да и сама красочная поверхность нередко приобретала характер эмали.

К наиболее ранним иконам этого стиля, некогда хранившимся в соборе Сольвычегодска, относится икона «Никита-воин» (ГТГ). Согласно надписи на обороте она написана в 1593 году в Москве иконником Прокопием Чириным для Никиты Григорьевича Строганова. На небольшой по размерам доске с широкими полями (почти все иконы Строгановской школы писались под оклад) изображен стоящий в рост Никита в воинском облачении. Его фигура хрупка и изящна, у него тонкий торс, маленькие деликатные ручки и ножки. Он стоит, едва касаясь земли, легкий и невесомый. Легкость фигуры подчеркнута взвихрившимся плащом и детально прописанным, сияющим золотом доспехом. Художника привлекает не столько внутренний мир человека, сколько преувеличенное изящество воина, его жесты и движение, богатство и узорочье одежд. Вместе с тем, в этом образе, казалось бы, столь условном и красочном, в переливе голубых и синих с золотом тонов ощущается возвышенное лирическое настроение. В лице Никиты-воина, в его обращенном к небу взоре, в выражении смирения раскрывается особый мир, полный интимной замкнутости. Это произведение рассчитано не на простых посетителей храмов, а на зрителя-знатока и ценителя. Это искусство избранных получило дальнейшее развитие в работах того же Чирина, Никифора и Истомы Савиных, а также других иконописцев. Однако ко второй половине XVII столетия традиции этой школы, лишившись поддержки узкого круга ценителей, какими были Строгановы, постепенно заглохли, уступив место новым веяниям, отчетливо сказавшимся уже в живописи Симона Ушакова.

Своеобразной разновидностью строгановской школы живописи является строгановское шитье. В конце XVI века и на всем протяжении XVII столетия Строгановы имели вотчинные мастерские шитья, откуда происходит значительное количество памятников, отмеченных общими чертами стиля. В большинстве своем эти произведения имеют либо вкладные надписи, либо включают изображения святых, соименных представителям строгановского рода, что дает возможность установить их дату.

Одним из наиболее ранних вкладов в Благовещенский собор была плащаница, имеющая шитую надпись: «Лета 7100 (1592) сий воздух положил на посадку Соли Вычегодской в соборный к Благовещению Пресвятыя Богородицы и приделом Никита Григорьев сын Строганов». На ней изображено «Положение во гроб» (ГРМ), во многом близкое аналогичному сюжету икон того же времени. Вероятно, к работе той же строгановской мастерской конца XVI—первой четверти XVII века следует отнести Покров с изображением

князя Александра Невского (Загорский музей-заповедник). Вопреки канону, предписывающему изображать святого на надгробных покровах с открытыми глазами, как бы «живу суще», Александр показан лежащим в гробу, с сомкнутыми веками, в состоянии спокойной отрешенности. Его лицо с тонким прямым носом, характерным очерком бровей, длинными усами и небольшой бородой красиво и величаво. Оно моделируется тонким крученым шелком по преимуществу кремового тона; линии глаз, рта, носа выделяются рельефным швом золотисто-коричневого цвета, а общий абрис очерчивается темно-коричневым швом. Суровая выразительность фигуры и лика святого воина достигается и прекрасным рисунком художника, и необычайно искусной работой вышивальщиц. По общей трактовке образа, по его монументальности, сдержанной напряженности, величавости покров тяготеет к произведениям XVI столетия, но техника исполнения и в особенности клейма, имитирующие золотые дробницы, говорят о более позднем времени. Это произведение могло быть создано в период польско-литовской интервенции, поскольку в годы тяжелых испытаний русские люди вспоминали своих излюбленных заступников, прославленных святых воинов, обращались к своему героическому прошлому и образ Александра Невского находил в это время особые отклики в литературе и искусстве.

Наряду с плащаницами, покрывами и воздухами в сольвычегодских мастерских исполнялись и священнические облачения. Одна из таких риз, имеющая дату — 1624 год,— была вложена в Троице-Сергиев монастырь (как вещь весьма ценная она неоднократно упоминалась в монастырских описях). Это одно из немногих сохранившихся произведений такого рода, относящихся к раннему периоду деятельности строгановских вышивальных мастерских.

К этой же группе памятников следует отнести и небольшую пелену 1626 года с изображением Донской Богоматери в среднике и избранными святыми на кайме (Сольвычегодский музей, ил. 17). Пелена почти целиком воспроизводит почитаемую соборную икону, что и объясняет сдержанность ее колорита. Строгость всей вещи и четко «очерченных» фигур нарушают лишь вышитые на верхних и нижних полях каймы асимметричные ромбы с крестиками внутри, как будто созданные неумелой рукой.



Богоматерь Донская с избранными святыми.

Пелена. 1626.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Следующий этап в развитии строгановского шитья представляют несколько прекрасных пелен, вложенных в свое время в сольвычегодский Благовещенский собор, из которых наиболее интересна большая пелена 1654 года с изображением малолетнего царевича Дмитрия (ГРМ). На обороте ее вышита надпись: «7163 (1654 г.) октября в 19 день совершена бысть сия пелена к образу святого благоверного царевича великого князя Дмитрия Московского и всея Руси Чудотворца, что стоит у Соли Вычегодской в соборной церкви Благовещения Пресвятыя Богородицы, по обещанию именитого человека Дмитрия Андреевича Строганова, а труда и тщания сия пелена его Дмитрия Андреевича жены Анны Ивановны, а в лицах и в ризах и во всякой утвари труда иноки Марфы по реклу (по прозвищу.— Г. Б.) Веселки».

На пелене представлен момент, когда убийца царевича Никита Качалов вонзает нож в горло Дмитрия; из уст мальчика вылетает душа в виде маленького человечка, подхватываемая стремительно спускающимся сверху ангелом. Вся композиция, построенная по диагонали, прекрасна своей динамикой. Интересно изображение Качалова и особенно его характерное лицо с длинными усами, горбатым носом под широкополой шляпой западного образца. Одевание его также польского типа, что вполне в духе времени: после Смуты злодеи чаще эго «рисовались» в подобных облачениях. Вся пелена шита золотыми и серебряными нитями по малиновому атласу. Создательница этой пелены — Анна Ивановна Строганова, будучи сама хорошей мастерицей, сумела наладить широкий выпуск шитых изделий в своих мастерских. Во всяком случае, наибольшее количество первоклассных памятников строгановского шитья связано с ее именем. Особое распространение в ее мастерской получили пелены с изображением царевича Дмитрия и сценами его убийства. Значительное количество произведений подобного рода создано в Сольвычегодске не случайно. Прежде всего царевич Дмитрий был соименен мужу И. Строгановой. Следует также учесть, что «угличское дело» еще продолжало оставаться актуальным как в моральном, так и в политическом аспекте. Но если в Москве эта тема еще отчасти была подцензурной, то на Севере, в своей вотчине, Строгановы использовали ее весьма охотно в различных интерпретациях. Так, в Сольвычегодском музее хранится еще одна, довольно большая пелена 1654 года с изображением царевича Дмитрия в рост, стоящего перед городом, за стенами которого совершается убийство.

В мастерской Анны Ивановны вышивали вещи не только для местного собора. Вклады шитых произведений Строгановых в русские храмы и монастыри во второй половине XVII века становятся особенно многочисленными. Кроме Сольвычегодска они встречаются в собраниях музеев Великого Устюга, Вологды, Ярославля, Ростова Великого, Загорска, Пскова, Калинина, Горького, а также в коллекциях Оружейной палаты и Русского музея. К этому времени относятся хранящиеся в Сольвычегодском музее пелены с изображениями Владимирской и Донской Богоматери, оплакивания Христа, избранных святых — Петра,

Алексея, Иоанна и др. Композиционно они повторяют аналогичные по сюжету иконы. Но в них еще явственнее и отчетливее прослеживается связь с ювелирным искусством. Жесткий контур всех изображений, фон и одеяния персонажей, шитые золотыми нитями в прикреп, создают почти полную иллюзию драгоценного убора. Впечатление имитации оклада еще больше усиливается драгоценными камнями, которые иногда вводятся в необычайно развитые венцы-короны, и надписями, сделанными как бы на золотых пластинах. Лишь шитые шелками лица, руки, ноги проступают сквозь золотое сиянье, как это бывает в закрытых окладах онах.

Огромную роль в великолепии внутреннего убранства Благовещенского собора в Сольвычегодске играли произведения ювелирного искусства. Серебряники, работавшие в мастерских Строгановых, своими изделиями снискали себе широкую славу на Руси и в 1653 году даже вызывались в Москву, чтобы делать оклады к иконам иконостаса Успенского собора Московского Кремля. Вещи, созданные в далеком Сольвычегодске, были хорошо известны московскому двору. Андрей, Петр, Семен и Иван Строгановы поднесли в дар новорожденному царевичу, будущему царю Алексею Михайловичу, четыре серебряных кубка общим весом в полпуда и ряд других вещей.

В уже упоминаемой описи собора 1579 года сообщается (венцах и цатах финифтяных», которыми дополнительно были украшены оклады икон, а также о других ювелирных изделиях. Да и сами чеканные оклады с чернью, резьбой, эмалью — яркое свидетельство того, что в Сольвычегодске (в начале XVII века при дворе Строгановых работали чеканки, басменщики, резчики, мастера черневого дела, эмалиеры и ювелиры самой различной квалификации. Причем подъем ювелирного дела здесь, вероятно, был связан с московскими серебряниками. Об этом свидетельствуют не только упомянутые оклады икон, но и такие прекрасные произведения из Сольвычегодского музея, как ладаница, братина, ковш и водосвятная чаша. Так, серебряная, золоченая братина (1607) украшена чеканными переплетающимися травами, стилизованный растительный узор которых сходен с изделиями московской работы (ил. 23).



Братина. Серебро, позолота. 1607.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Аналогичные чеканные травы густо заполняют восьмигранную с шатровым верхом серебряную, позолоченную ладаницу (1606), основание которой зиждется на восьми



фигурках львов (сохранилось четыре), характерных для ряда новгородских изделий XVI—XVII веков. Близость узоров и надписей на обоих изделиях говорит о том, что они создавались одним мастером, и если не московским ювелиром, то художником ярко выраженной московской ориентации. Фигурки львов, скорее всего, были отлиты новгородским ремесленником. К этим изделиям тяготеет и ковш 1607 года, поскольку «мишень» на его дне украшена почти тем же узором чеканных трав.

Водосвятная чаша (1633) — дар Семена Аникиевича Строганова — довольно массивное изделие с мощной ножкой, декорированное резными медальонами-спусками, чеканными травами и резными орнаментальными надписями, также близка столичным образцам, поскольку и чеканка и резьба ее явно сделаны на «московское дело».



Водосвятная чаша.

Серебро. 1633.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей



Ларец.

Эмаль по скани. XVII век.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Наряду с московскими традициями на работе сольвычегодских ювелиров, особенно с середины XVII столетия, начинает сказываться влияние западноевропейских изделий стиля барокко. К произведениям такого типа относится большое серебряное чеканное блюдо (Сольвычегодский музей, ил. 26) с вихревой розеткой в центре и крупными рельефными цветами в окружении закрученных листовых побегов. Текущие, подвижные крупные рельефно орнаментальные формы побегов и цветов носят явно барочный характер и несколько противоречат гладкому борту блюда, по которому проходит весьма четкая резная надпись, прерываемая шестью накладными шестилепестковыми розетками: «Положение именитых людей Строгановых в Сольвычегодской в соборную церковь Благовещения пресвятыя Богородицы с приделами».



Блюдо. Серебро, чеканка.

Середина XVII в.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Барочный характер имеют и знаменитые эмальерные «усольские» чаши.

У истоков эмальерного искусства Сольвычегодска стояли новгородские мастера.

Вынужденные бежать на север после жестокого разорения города войсками Ивана Грозного в 1570 году, новгородские ремесленники положили начало целому ряду промыслов Севера — эмальерному делу, росписи по дереву и др. На протяжении первой половины XVII века вещи с эмалью по скани, происходящие из Сольвычегодска, сохраняют новгородский характер орнамента и колорита. В них преобладают три традиционно новгородских цвета — синий, зеленый, бирюзовый.

В Оружейной палате Московского Кремля экспонируются два серебряных чеканных ковша из сольвычегодских мастерских, воспроизводящие формы древних новгородских ковшей. На борту каждого из них размещаются по три орнаментальных клейма с надписями, выполненными вязью: «Ковш Максима Яковлевича Строганова». На дне обоих изделий расположены мишени с эмалью и сканью. Узор мишеней, особенно на одном из ковшей, в точности воспроизводит эмальерно-сканный узор ряда новгородских изделий XVI—XVII веков (Новгородский историко-художественный музей-заповедник): круг с симметрично расходящимися и сплетающимися между собой ответвлениями, расцвеченными темно-синей, ярко-зеленой и бирюзовой эмалью.

Во второй половине XVII столетия появляются изделия, украшенные расписной эмалью. Суть новой техники состояла в том, что поверхность серебряного или медного предмета заливалась слоем белой эмали, а после обжига на него наносился кистью узор специальными эмалевыми красками. Обратная сторона вещи покрывалась контрэмалью, и она вновь подвергалась обжигу. Так в русском ювелирном искусстве появились совершенно новые декоративные изделия — усольские эмали (Сольвычегодск до XVII в. нередко назывался Усольском). Они быстро получили широкую известность на Руси, так как нашли применение в быту царского и патриаршего дворов, в домах богатых и именитых людей.



Иконка нагрудная. Медь, эмаль, жемчуг. XVI в.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Эти произведения отличаются необычайным своеобразием, живописностью колорита, контрастным сочетанием красочных тонов с белизной фона, разнообразием сюжетов и цветочных узоров, дающими возможность поставить их в один ряд с памятниками лиможской расписной эмали. Да и возникновение этого вида искусства на Руси, вероятно,

произошло не без влияния лиможских эмальеров, использовавших роспись по эмали с начала XVI столетия. Строгановы имели широкие связи как с Востоком, так и с Западом. Привозные изделия, в том числе и лиможские, вероятно, оказали сильное воздействие на мастеров-эмальеров, работавших при их дворе. Это тем более вероятно, что две эмальерные лиможские чаши XVII века (музеи Московского Кремля) украшены различными цветами и листьями, формы и колорит которых явно предвосхищают растительные узоры и расцветку усольских изделий XVII—XVIII веков.

Известно также, что в мастерских Строгановых работали иноземные мастера, среди которых были голландские серебряники, очевидно, хорошо знакомые с искусством лиможских эмальеров. Вероятно, благодаря им широко вошедший в голландскую орнаментику мотив тюльпана, ранее заимствованный из Турции, стал одним из основных элементов «узорочья» усольских эмальерных изделий. Не меньшая роль в деле становления сольвычегодского эмальерного дела принадлежала украинским ювелирам, которые были хорошо знакомы с техникой миниатюрной росписи по эмали. На двух расписных чарках усольской эмали есть надписи, прямо говорящие о работе украинских мастеров в сольвычегодских мастерских. На одной из них написано: «198 (1690) года сроблена сия чарка Сольвычегоцк» (Загорский музей-заповедник), на другой — «...ей вино, добро вино, лучшее» (Москва, Оружейная палата).

Для украшения своих изделий украинские мастера нередко использовали прием наложения на эмалевую поверхность вещи серебряных тисненых пластин в виде цветов или звездочек, которые при обжиге вплавлялись в эмаль. Эта техника, известная на Украине с конца XVI — начала XVII века, была освоена и сольвычегодскими эмальерами.

Значительное влияние на характер сольвычегодской эмальерной росписи второй половины XVII века оказывала местная иконопись, а также различные западноевропейские гравюры (к называемым фряжским листы), Библия Пискатора и т. д. На одном из угольников оклада Евангелия конца XVII века, где представлен евангелист Лука, сохранилась надпись: «. . .писал усолец иконописец» (ГРМ). Влияние гравюры явственно прослеживается и в самой технике росписи, особенно в способе наложения теней крупной и перекрестной штриховкой, принятой в графике. Сольвычегодские эмали с их яркой красочностью, светскостью сюжетов, своеобразным реализмом воплотили в себе процесс обмирщения искусства. Наибольшую славу сольвычегодским эмальерным изделиям принесли расписные вещи — глубокие чаши, чарки для вина, туалетные коробочки и т. д. Неповторимость им придает белоснежный фон, на котором цветут крупные и сочные желто-красно-синие цветы с розовато-лиловыми оттенками и черными прожилками—тюльпаны, ромашки, подсолнухи. Среди них, как сказочное видение, предстают то горделивые лебеди, то прекрасные юноши и девушки, то символические знаки зодиака, времен года. Нередко эти изделия украшаются широко распространенными в искусстве XVII века изображениями райской птицы Сирина, грифона,

бегущего оленя. Иногда на чарках представлены бородатые мужчины, лежащие у бочки, юноши или старики со свитками в руках, на которых начертаны нравоучительные надписи.

Сольвычегодские эмальеры, используя и творчески осваивая различные источники, сумели создать свой особый, неповторимый и ни с чем не сравнимый стиль, который достигает наивысшего расцвета во второй половине XVII века. Именно к этому времени относятся лучшие произведения усольской эмали. Причем наиболее типичными и, пожалуй, самыми характерными изделиями являются чаши. Такова чаша с изображением лебедя конца XVII века (Москва, Оружейная палата). Внутренняя поверхность ее, залитая белой эмалью, расписана крупными и мелкими цветами, трактованными объемно, живо и непосредственно. Большие тюльпаны, выдержанные в нежных градациях желтых, синих, зеленых, розово-красных тонов, создают крупные цветовые пятна — композиционные центры внутреннего бордюра чаши. Динамичные побеги с листьями, васильками и другими цветами связывают всю композицию в единую круговую систему, в центре которой на дне изображен плывущий по реке лебедь. Его несколько замедленное движение придает узорочью чаши ритмичную музыкальность, легкость, воздушность, ибо белый фон при объемной трактовке цветов начинает восприниматься как воздушная среда, в которой, как в легкой дымке, проступают яркие цветы и травы.

Хотя большинство расписных эмальерных изделий Сольвычегодска датируется второй половиной — концом XVII века, вряд ли можно связывать возникновение промысла с этим временем. Судя по произведениям иконописи, шитья и серебряного дела, вотчинные строгановские мастерские, зародившись в конце XVI века, достигли своего расцвета к середине XVII столетия. Изделия, вышедшие отсюда в первой половине — середине XVII века, отличает высокий профессионализм, техническое и художественное совершенство, изящество рисунка и гармония цвета. Помимо высокого художественного качества они отмечены поступательным движением стиля, тогда как большая часть вещей конца XVII столетия в основном варьирует уже выработанные приемы и образцы.

И если произведения первого периода могли соперничать с произведениями Оружейной палаты, предназначенными для царского двора, то вещи второго периода отмечают не только своего рода консерватизм, но и снижение качества, что придает им оттенок провинциального своеобразия. Да и количество их резко падает. По сравнению с ризницей Благовещенского собора ризница собора Введенского монастыря, возведенного в 1690-х годах, была почти пустой, что говорит о начавшемся упадке строгановских мастерских. Соскин, живший в XVIII веке, уже не помнит о создании вещей с расписной эмалью, он упоминает о них лишь по преданиям. Все это позволяет отодвинуть дату создания расписных эмальерных произведений к более раннему времени и, скорее всего, к середине XVII века, когда слава о сольвычегодских ювелирах достигла Москвы и четыре мастера (серебреники и эмальеры) были вызваны из далекого Усолья в Оружейную палату для украшения окладов. Так как во

второй половине XVII века среди московских изделий появляются вещи с расписной эмалью, можно предположить, что в Оружейную палату были вызваны мастера расписной эмали. С их деятельностью можно связывать производство вещей с расписной эмалью в Москве, достигшее в скором времени высокого совершенства.



Оклад Евангелия из Спасообыденной церкви. 1760.

Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

В XVIII веке искусство расписной эмали постепенно уходит из практики сольвычегодских эмальеров, появляются предметы, украшенные одноцветной эмалью и серебряными накладками. Суть этой новой техники состояла в том, что медный предмет покрывался со всех сторон несколькими слоями белой, синей или зеленой эмали и многократно обжигался. Перед последним обжигом на него накладывали вытисненные по матрице из тонкого серебра различные фигурки животных, птиц или людей, из которых компоновали какие-либо сценки или узоры. Благодаря обжигу накладки вплавлялись в эмаль. В XVIII веке в такой технике делались кресты, церковная посуда, столовые и чайные приборы, табакерки, коробочки для румян и многое другое. Это были очень декоративные, по-своему тонкие и изящные вещи. Подобные же изделия создавались в это время и в Великом Устюге.

С южной стороны Благовещенского собора расположена небольшая усыпальница Строгановых — кубическая постройка павильонного типа. Возведена она в 1819-1826 годах графом Г. А. Строгановым, во время восстановления храма после пожара. Внутри усыпальницы находятся надгробные плиты многих членов этого рода, которые перенесены сюда частично из самого собора, а частично с окружающего его кладбища и использованы для пола.

На берегу реки, почти напротив пристани, возвышается один из малоизвестных, но интересных памятников Сольвычегодска — Спасообыденная церковь (ил. 29). История ее очень любопытна. Впервые деревянный храм с таким названием возник здесь еще в 1571 году, на заре развития города. Он был «обыденный», т. е. сооружен в один день 16 августа «градскими и уездными людьми» для избавления от мора. В 1634 году храм перенесли на нынешнее, более высокое место, поскольку Вычегда сильно размывала берега; в 1654 году деревянное здание построили заново.



Спасообыденная церковь. 1691-1697; 1730; конец XIX в.

В 1691—1697 годах на месте деревянной возникла каменная одноэтажная теплая церковь, но лишь в 1730 году над ней возвели высокий второй этаж с холодным храмом, что придало всей постройке характерный для того времени облик. Однако здание сильно испортили перестройки конца XIX века в распространенном тогда псевдорусском стиле: в 1892 году новая шатровая колокольня с переходом заменила прежнюю ярусную колокольню с крыльцом-входом над северную частью паперти, а через семь лет обширный двухэтажный придел почти закрыл северный фасад храма.

Несмотря на все эти изменения Спасообыденная церковь сохранила общий характер своей архитектуры конца XVII - первой трети XVIII века. Это двухъярусное трехчастное здание с высоким нижним этажом, над которым возвышается основной храм — бесстолпный, двусветный куб с небольшой пониженной папертью с запада и пятигранным суженным алтарем. Хорошо скомпонованное венчание церкви типично для первой половины XVIII века: выпуклая кровля с небольшим световым восьмериком и маленькой главкой на тонкой шейке (переделана в XIX в.). Особенностью этого сооружения является ступенчатость его композиции, наиболее заметная с восточной стороны. Алтарь верхней церкви поставлен не над нижним алтарем, а со значительным отступом к западу и находится над помещением собственно теплого храма, в то время как основной куб оказывается расположенным над его трапезной, в результате чего создается нарастание объемов к центру.

Внешнее убранство Спасообыденного храма тяготеет к формам нарышкинского барокко рубежа XVII—XVIII веков. Парные полуколонки с белокаменными капителями красиво и четко членят стены верхней церкви, располагаясь на углах и между окнами; завершает ее объемы антаблемент с раскреповками; окна украшают типично нарышкинские нарядные наличники с полуколонками и разрезными фронтонами.

Лишь возникший ранее нижний ярус имеет более архаичный декор. Его парные полуколонки, короткие и приземистые, лишены капителей и вообще каких-либо деталей из белого камня, а окна заключены в простые рамочные обрамления с килевидными кокошниками. Подобные формы, восходящие к архитектуре середины XVII столетия, преобладали как в Сольвычегодске, так и вообще в зодчестве Севера конца XVII — начала

XVIII века.

Интересной деталью фасадного убранства нижнего храма являлись отдельные полихромные, «ценинные» изразцы, значительно усиливавшие нарядность здания. В настоящее время почти полностью утраченные, они располагались между завершениями парных колонок и в кокошниках оконных обрамлений. Судя по сюжетам изразцов (пышные цветы, вазоны и пр.), они представляли собой типично устюжскую поливную керамику. Такие изразцы изготовлялись в больших количествах в Великом Устюге на рубеже XVII—XVIII веков, находя самое широкое применение в украшении различных построек во всей округе.

Будучи одним из первых каменных приходских храмов Сольвычегодска, Спасообыденная церковь стала прототипом многих последующих культовых зданий города. Тожественную композицию имели еще четыре каменные церкви XVIII века, к сожалению, не сохранившиеся. Все они отличались друг от друга лишь характером своего завершения, деталями декора и формами колоколен.

В городе, насчитывавшем прежде 11 приходских каменных церквей, кроме Спасообыденного сохранился еще только один храм, да и то в сильно искаженном виде. Это церковь Рождества Богородицы (называемая иногда Климентовской), построенная в 1768—1778 годах недалеко от Введенского монастыря. Ее одноэтажное здание с пятигранным алтарем и приделом с северной стороны сильно вытянуто по продольной оси. В настоящее время оно лишено своего завершающего яруса — низкого деревянного четверика с куполом и главкой, части алтаря, а также колокольни над папертью. Нарядное убранство фасадов храма выдержано, как это ни странно для третьей четверти века, еще целиком в духе нарышкинского барокко рубежа XVII—XVIII веков.

Подобные теплые каменные храмы, сравнительно небольшие и низкие, вытянутые по оси восток — запад, с деревянными надстройками над основной частью составляли особую разновидность в культовом зодчестве Сольвычегодска. Прежде здесь существовали еще две такие же церкви, которым не сохранились. Деревянные вторые ярусы, видимо, появлялись у них позднее вместо первоначально предусматривавшихся высоких каменных этажей с холодной церковью, как это было сделано в Спасообыденном храме. Такие здания обычно строились в два этапа, о чем можно судить по целому ряду памятников в других северных городах, в том числе в Великом Устюге и Тотьме. В данном же случае по каким-то неизвестным причинам второй этаж в камне не был осуществлен, и Рождественский храм получил деревянную надстройку.

В общей панораме Сольвычегодска с Благовещенским собором по праву соперничает другое монументальное сооружение рода Строгановых — собор Введенского монастыря (ил. 30, 31). Он возвышается на северной окраине города, около маленькой, местами почти пересохшей речки Солониhi (Усолки), которая прежде, разливаясь, образовывала здесь

озеро, где находился основной промысел города — первые соляные варницы. Монастырский храм, стройный и рядный, резко контрастирует с более ранним строгим архитектурным сооружением этой фамилии — домовым собором, от которого его отделяет более чем сто с лишним лет. Правда, основаны оба храма были почти одновременно и ими и теми же представителями семьи Строгановых. Деревянный соборный храм Введения и ограду срубили в своем домовом монастыре в 1565 году сыновья Аники — Яков, Григорий и Семен. Завершена постройка была около 1570 года, что указывает храмовая икона «Введение» — вклад самого Аники в собор в 1570 году.

Существующий каменный собор относится к концу XVII века. Заказчиком его являлся представитель уже следующего поколения Строгановых — Григорий Дмитриевич (1656—1715). Знаменитый человек, крупный промышленник и одновременно вельможа и меценат, пользовавшийся особым расположением царского дома и самого Петра I, он был явным приверженцем новых светских форм в искусстве. Так, на средства Д. Строганова в 1679 году издается первый русский теоретический трактат по музыке композитора Н. Дилецкого «Музыкальная грамматика», с авторским посвящением «во благородных благородному». А церковные хоры строгановских крестных с многоголосием пользовались широкой популярной в столице, сыграв большую роль в утверждении нового шляхетства в русском церковном пении конца XVII века.

Г. Д. Строганов, сосредоточив к 1688 году в своих руках огромное состояние, возводит в Сольвычегодске в фамильном монастыре монументальный храм Введения вместо прежней, сгоревшей деревянной церкви. В своем строительстве он явно стремится не только следовать примеру своих предков и заслужить тем самым «себе вечную память и славу», как об этом сообщает Соскин, но и, безусловно, превзойти их, соорудив более пышный и нарядный храм.



Собор Введенского монастыря. 1688-1693.

Заложенный в 1688 году Введенский собор строился, согласно местным летописным сведениям, восемь лет, но освящен был почему-то только в 1712 году. Устройство в 1691 году теплого Богоявленского придела под южной папертью здания свидетельствует, что в это время его нижний ярус был уже готов. Кроме того, создание в 1693 году икон для иконостаса собора служит достаточно веским основанием для датировки тем же годом и окончания его



строительства.

Введенский собор во многих отношениях замечательное сооружение. Он является первым в ряду оригинальнейших построек рубежа XVII—XVIII веков, которые составляют особое направление в развитии стиля московского барокко и по имени их основного заказчика Г. Д. Строганова именуются строгановскими. Для этих культовых зданий характерны особый тип храма и подчеркнутая пышность внешнего декора, основанного на широком использовании ордерной системы.



Собор Введенского монастыря. Вид с востока

Все это в полной мере находит свое воплощение во Введенском соборе. Его сильно вытянутый в высоту четверик с окнами в три яруса и с пятью главами, увенчанными ажурными золочеными крестами, выглядит парадно-торжественно. Это впечатление усиливают высокий подклет и двухъярусная арочная, первоначально открытая галерея (заложена в XVIII в.) с эффектным крыльцом с запада, которая охватывает четверик с трех сторон. Хотя собор в целом и принадлежит к бесстолпным, пятиглавым постройкам с трехапсидным алтарем, то есть к широко распространенной в XVII столетии типологической схеме, он решен совершенно необычно.



Майоликовое панно на галерее собора Введенского монастыря

При отсутствии внутренних столбов не только центральная, но и боковые главы Введенского собора сделаны световыми, открытыми внутрь, что являлось для того времени новшеством. Такое решение достигнуто при помощи уникальной, не встречающейся до сих пор на Руси конструкции перекрытия. Сомкнутый, четырехлотковый свод с «выемками» в

углах как бы прорезан в центре каждой из сторон крупной распалубкой. Подобная форма свода изнутри, пожалуй, напоминает две пары перпендикулярно перекрещивающихся подпружных арок, которые опираются на сильно выступающие из стен пилястры. В центре и над углами свода размещены граненые барабаны глав. Эта конструкция дала возможность создать необычайно просторный и развитый в высоту храм, лишенный каких-либо промежуточных опор, максимально насыщенный светом и воздухом. Так, в русском зодчестве конца XVII века на смену прежним догматическим представлениям о внутреннем облике храма с его полумраком и таинственностью приходит новое понимание интерьера, сближающее его с дворцовыми светлыми и парадными залами.

Не менее важную роль в обмирщении архитектуры Введенского собора играет его декоративное убранство, роскошное и нарядное. Ни один из памятников Севера не имеет столь пышного наружного декора с резным белым камнем и полихромными изразцами. Фасады здания членятся по горизонтали на ярусы широкими антаблементами, которые завершают также каждый из этажей галерей. Межоконные простенки собора и устои галерей украшают приставные колонки коринфского ордера. Антаблементы и колонки из камня четко выделяются на фоне красных кирпичных стен, определяя строго ритмическую структуру внешнего облика всего сооружения. В верхних ярусах храма и галереи колонки витые, а на крыльце покрыты сочным рельефным орнаментом из виноградной лозы по образцу деревянной резьбы иконостасов той эпохи.

Широкие прямоугольные окна заключены в богатые наличники с полуколонками и белокаменными резными узорами по сторонам и лучковыми разорванными фронтонами (ил. 30). Венчают фасады и крыльцо фигурные аттики типа «петушиных гребней» с раковинами и пирамидками. Это декоративное убранство довершают крупные сильно вытянутые рельефные панно на устоях второго яруса галереи из полихромной майолики, представляющие собой сочные натюрморты из плодов и цветов (ил. 32, 33).

Судя по декору, зодчий собора был хорошо знаком с ордерной системой, используя ее в качестве основы всего внешнего убранства здания. Применение ордера вообще типично для русской архитектуры рубежа XVII—XVIII веков и знаменовало собой сближение ее с западноевропейской. Однако элементы и детали ордерной системы в руках русских мастеров обычно приобретали довольно свободную, как правило, декоративную интерпретацию, складываясь в тот самый своеобразный стиль, условно называемый московским или нарышкинским барокко. В соборе ясно видно более глубокое понимание ордера, который, несмотря на свою декоративную основу, интерпретирован гораздо строже, каноничнее, чем в других постройках этого времени.

Необычность архитектуры Введенского собора даже породила легенду о возведении его каким-то иностранным мастером — голландцем, якобы специально нанятым для строительства Строгановым. Однако с таким предположением согласиться довольно трудно.

Несмотря на отдельные аналогии, которые можно найти в постройках Нидерландов эпохи барокко, общая трактовка форм Сольвычегодского храма все же остается русской. Да и все детали собора имеют свои аналогии в памятниках русского зодчества этого времени. Кроме того, голландская архитектура еще во второй трети XVII века отказалась от барокко и прочно перешла на позиции классицизма.

Скорее всего, зодчим сольвычегодского Введенского собора был кто-то из крупных столичных мастеров рубежа XVII—XVIII веков. Белокаменный декор здания, как теперь уже известно, был изготовлен в Москве и затем отправлен на место строительства с соответствующей маркировкой деталей для сборки (буквы-цифры на них хорошо видны и сейчас). Очевидно, такой же путь проделала и цветная майолика для панно, которую на основе сравнительного анализа можно даже отнести к работе мастерской выдающегося московского гончара второй половины XVII века Степана Иванова Полубеса.

Роскошно оформленное крыльцо с двойными арочками и крутой двухмаршевой лестницей ведет на широкую паперть-галерею, прямо к главному, западному входу в собор. Его украшает нарядный портал с белокаменными резными колонками на постаментах и пышным фронтоном, контрастирующий с тяжелыми железными полотнищами дверей из кованых полос.

Внутри храм не менее эффектен, чем снаружи. Просторный и превосходно освещенный тремя рядами широких, часто расположенных окон и проемами пяти барабанов глав, он весь залит светом. Сильные и упругие линии выступающих из стен крупных пилястр придают вертикальную устремленность его архитектурным массам, получая завершение в красивом по рисунку сложном сводчатом перекрытии.

Восточную стену храма закрывает большой семярусный иконостас в стиле нарышкинского барокко, выполненный московским мастером Григорием Ивановым в 1693 году. Он украшен колоннами с вьющейся виноградной лозой, декоративными завитками и картушами, обрамляющими иконы. Особенно роскошна резьба его царских врат; их створки почти полностью «затканы» кружевом деревянного узорочья. С золоченой резьбой иконостаса, с его подвижными текучими формами хорошо сочетаются по цвету иконы-картины, писанные на холсте обучавшимся за границей «дворовым человеком» Строгановых Степаном Дементьевичем Нарыковым. Они целиком определяются традициями европейской живописи второй половины XVII века. Это уже новое искусство, полностью отошедшее от традиций древнерусской живописи.



Никола Можайский. Деревянная скульптура из Введенского монастыря.

XVII-XVIII вв.

#### Сольвычегодский архитектурно-художественный музей

Среди небольших деревянных домиков, составляющих основную застройку тихих и зеленых улиц Сольвычегодска, выделяется крупное каменное здание усадебного типа — дом Пьянковых (ил. 35). Сооружен он в первой половине XIX века и принадлежал богатым местным купцам (в настоящее время здесь размещается санаторий). Его архитектура носит типичный для позднего классицизма характер. Здание имеет П-образную объемную композицию с основным двухэтажным корпусом и примыкающими к нему под прямым углом крупными боковыми крыльями в три этажа. Центральная часть главного фасада украшена шестиколонным портиком с аркадой в первом этаже и фронтоном в завершении. Несколько укрупненный суховатый декор состоит из рустовки нижнего этажа, замковых камней над окнами, междуэтажной тяги и венчающего антаблемента. На торцах крыльев с рустованными углами и с завершающими фронтонами центральные проемы окон второго этажа выделены парными колоннами. Пожалуй, лучшей деталью внешнего убранства здания являются тройные «итальянские» окна по сторонам портика с разделяющими их колоннами и лепниной в широком архивольте.



Дом Пьянковых. 1-я половина XIX в.

Среди других гражданских построек Сольвычегодска заслуживает внимания жилой дом первой трети XIX века, напротив дома Пьянковых. Он представляет собой типичное для провинциального классицизма здание. По сравнению с соседним монументальным особняком этот дом выглядит скромнее и проще, но он более уютен и интимен. Основой четкого построения его фасадов являются прямоугольные окна обоих этажей, лишенные наличников. Находясь строго друг над другом, они помещены в общие вертикальные ниши-филенки, в результате чего простенки получают характер широких пилястр. Лишь выступы-доски с филенчатыми углублениями, заполненными лепными гирляндами, помещены внутри ниш, разделяя верхние и нижние окна. Интересен завершающий антаблемент, фриз которого

украшен розетками и узенькими нишками с лепниной, а карниз — сухариками. Дома подобной архитектуры составляют значительную часть застройки в Великом Устюге; в Сольвычегодске же это здание является единственным.

## ВЕЛИКИЙ УСТЮГ

Великий Устюг, небольшой город со своим оригинальным и примечательным обликом, возник около середины XII века; он ровесник Вологды и Москвы. Как и многие древнерусские поселения, Устюг стоит несколько в стороне от своего первоначального местоположения. Более раннее селище находилось на высоком холме, носившем название Гледен (позднее здесь возник Троице-Гледенский монастырь), у слияния рек Сухоны и Юга. Отсюда и произошло название города — Устюг, то есть в устье Юга. Но из-за того, что гледенский холм постоянно подмывали воды этих рек, жители стали постепенно переселяться на новое место, чуть выше по течению Сухоны — в «Черный прилук». Со временем новое поселение получило прежнее название — Устюг. Гледенское же поселение в виде крепости еще долго продолжало существовать.

Устюг, входивший в состав Ростово-Суздальского княжества, рос довольно быстро. Так под 1218 годом летописи, говоря о походе ростовского князя Святослава Всеволодовича на волжских булгар, упоминают и отряд устюжан. Следовательно, в те времена город был уже значительным поселением.

После татаро-монгольского разорения Центральной Руси сюда, на Север, в этот лесной край, устремились все, кто искал спасения от страшного иноземного ига. И хотя формально Устюг также оказался во власти золотоордынского хана, по сути своей это подчинение сводилось лишь к выплате дани. Первое же городское восстание против татар в конце XIII века привело к освобождению и от этой зависимости. А перепуганный сборщик ясака (дани) Буга для спасения своей жизни вынужден был перейти в другую веру — принять христианство.

В это суровое время (XIII—XIV вв.) Устюг, разделив судьбу Ростовской земли, вошел в состав Московского княжества. В сложных взаимоотношениях Москвы и Новгорода, обоюдных военных столкновениях определялась участь богатого Двинского края. Устюгу при этом отводилась роль московского форпоста. В 1398 году новгородцы разорили город; как повествует одна из легенд, забрав с собой различные ценности, в том числе чтимую устюжанами икону «Богоматери», они отбыли в Новгород. Но недалеко от стен родного города их настигла божья кара — все воины заболели ужасной болезнью.

Новгородский архиепископ Иоанн, узнав, что его земляки оскорбили божественные святыни и, в частности, связали как пленника веревками икону «Богоматери», отслужил молебен с обещанием возвратить все похищенное в Устюг и тем излечил пораженных хворью. И хотя в этой легенде достоверен лишь факт взятия новгородцами Устюга, она

весьма красочно характеризует эпоху кровопролитных усобиц, раздиравших в это время Русь.

В 1417 году московское войско с отрядом устюжан, появившееся в Заволочье, принудило двинских бояр признать власть московского наместника. В 1425 году новгородцы предприняли ответную карательную экспедицию и осадили Устюг. Горожане вынуждены были выплатить дань — 50 000 белок и 240 соболей.

Еще более осложнила эту борьбу начавшаяся в Московском княжестве внутренняя междоусобица. После смерти Василия Дмитриевича на московский великокняжеский стол объявилось сразу два претендента — его сын Василий Васильевич Темный и брат Юрий, князь Звенигородский и Галицкий. Ареной этой борьбы стала не только вся Центральная Русь, но и Север, в том числе Устюг, тесно связанный с Москвой. Устюжане держались стороны Василия Темного, признавая его единственным законным представителем официальной власти. Юрий предпринял ряд энергичных мер, дабы захватить эти пограничные земли Московского княжества. 1 января 1436 года под Устюгом появились войска, возглавляемые старшим сыном Юрия — Василием Косым. Жители города укрылись за стенами еще существовавшей в то время Гledenской крепости. Осада ее ратью Василия Косого окончилась безрезультатно. Тогда на смену воинскому искусству пришла дипломатия. Василий Косой «целовал крест», что «не учинит никакого зла» осажденным. Измученные и изголодавшиеся защитники крепости открыли ворота. Однако когда войска Василия Косого ворвались в крепость, в жестокой резне спасшихся было немного.

В 1438 году для лучшей защиты города устюжане возвели вокруг посада вал с деревянной стеной — «большую осыпь и город деревянный с башнями».

Один из последних эпизодов затянувшейся борьбы за власть в Московском княжестве также связан с Устюгом.

В 1450 году брат Василия Косого — Дмитрий Шемяка вместе с галицким войском вновь появился под стенами города. Захватив московский стол, Дмитрий Шемяка формально какое-то время именовался великим князем. Но удержаться в Москве ему не удалось, и он вынужден был бежать на Север. Устюжане встретили его настороженно. Начались переговоры. В результате Шемяка вошел в Устюг, и горожане принесли ему присягу, а те, кто открыто выражал свои привязанности Василию Темному, были потоплены в Сухоне с «камением великим» на шее. Между тем Василий Темный, собрав большое войско, вошел в пределы двинской земли. При известии о его приближении Дмитрий Шемяка бежал из города, и Устюг был освобожден.

Важную роль сыграл Устюг и в освоении новых земель на восток от Двины — югорских и пермских. Колонизация их шла обычным для того времени путем: вслед за военными отрядами туда же направлялись христианские миссионеры. Первым епископом Пермской епархии был устюжанин Стефан Пермский, еще в 1379 году начавший свою миссионерскую

деятельность среди зырян (коми). И хотя его миссия несомненно была просветительской (Стефан был составителем первой зырянской азбуки), носила она двойкий характер, ибо поддерживала все начинания московского правительства, в том числе далеко не мирную колонизацию края.

В 1472 году составленное из устюжан войско было послано Иваном III в Пермь «великою войною». В 1499 году объединенное войско устюжан, вычегжан и двинян под командой воевод князей Семена Курбского и Петра Ушатого на лыжах ходило войной в югорскую землю.

В XVI веке Устюг превращается в своеобразный торговый узел, где скрещивались сухопутные дороги, идущие на Урал и в Сибирь, с речными, ведущими в Европу через Двину и Белое море. Город растет, обстраивается; прежние границы его расширяются.

В 1537 году вокруг Устюга воздвигаются новые стены, и, как отмечает летописец, «сие бысть четвертое укрепление города». В быстро богатеющем граде обостряются и классовые противоречия. Городское восстание 1549 года явилось первой попыткой черного люда заявить о себе и своих правах. Но поджог ряда домов богатых купцов и уничтожение кабальных книг, естественно, не могли привести к каким-либо переменам. Восстание было подавлено.

Как и все древнерусские города, Устюг страдал от бесконечных пожаров. Летописные известия пестрят многочисленными пометами об этих горестных событиях. В 1496 году сгорел Успенский собор «с книгами, иконами, со всем церковным украшением»; через несколько лет часть города «вся погоре». К 1502 году Успенский собор — центральный храм города — отстраивается после пожаров в шестой раз.

С открытием в середине XVI века англо-голландской торговли через Белое море, Двину и Сухону все города на этом пути — Архангельск, Сольвычегодск, Устюг, Тотьма и Вологда — превращаются в своего рода перевалочные базы с многочисленными складами и факториями. Выгоды от транзитной торговли, умело извлекаемые местным купечеством, способствовали дальнейшему процветанию Устюга.

В 1582 году вокруг разросшегося посада возводятся новые укрепления, снабженные пушками. О значении города в эти годы говорит тот факт, что при утверждении в России патриаршества была учреждена Устюжская епархия, вошедшая в восемь установленных епископств. Именно в конце XVI века к названию города добавляется постоянный эпитет Великий.

Во время польско-литовской интервенции устюжане принимали активное участие в военных действиях. Когда один из вражеских отрядов продвинулся к Великому Устюгу, в городе были спешно укреплены обветшавшие укрепления, воздвигнут новый острог на большой осыпи, а на всех стенах и башнях поставлены пушки и стража. Не рискуя штурмовать хорошо укрепленный город, неприятель предпринял обход. Однако

предупрежденные крестьянином одного из ближайших сел горожане выслали навстречу врагу свой отряд и разгромили захватчиков. Устюжане преследовали интервентов, вынудив остатки вражеских отрядов скрыться в галичских лесах. Впоследствии устюжский полк вошел в ополчение северных городов.

После Смутного времени Великий Устюг значительно расширяет торговлю с голландцами и англичанами. В этих сношениях главную роль играло купечество, необычайно предприимчивое, деятельное, обладавшее широким кругозором. Из его среды выдвинулись такие замечательные люди, как Ерофей Хабаров, проложивший путь к далеким берегам Амура, Семен Дежнев, впервые обогнувший Чукотку, Владимир Атласов, исследовавший до того неведомую Камчатку, и, наконец, Василий Шилов — первооткрыватель Алеутских островов и составитель карты этого архипелага.

В XVII и XVIII веках среди купечества Великого Устюга выделяются своего рода торговые дома Ревякиных, Гусельниковых, Грудцыных и других. Представители этих династий возводили в городе многочисленные каменные церкви «на помин души» и жилые дома, во многом определившие его своеобразный облик. Они имели в городе богатые дворы с жилыми домами, мало чем уступавшие строгановским в Сольвычегодске. Некоторое представление о подобных постройках можно получить из документа о пожаре в 1657 году дома Н. Ревякина его дворовыми людьми. Крупное трехэтажное здание имело большое число пышно обставленных и убранных комнат различного назначения, в которых находились «кожи, и книги, и платье, кузнь, золотое и жемчужное, и сосуды серебряные, и посуда оловяная и медная, и коробы, и сундуки, и подголовки, со всяким животом и с платьем — со всякой рухлядью».

По писцовой книге 1630 года в Великом Устюге со слободой Дымково значатся 688 дворов, а в самом конце XVII века он насчитывает множество улиц и переулков с домами, лавками, торговыми амбарами и т. д. В наименовании ряда улиц — Здыхальна, Адова, Голая, Выползово, Песья слобода, Ленивица — отразился быт города того времени.

Торговых рядов в Великом Устюге в XVII веке было восемь: хлебный, мыльный, кожевенно-сапожный, мясной, хмелевой, харчевой, серебряный и ряд от съезжей избы, а лавок и амбаров в них — 242, причем 103 принадлежали монастырям и церквям. Основными промыслами в городе были кожевенно-сапожный и винно-пивоваренный, а также серебряное дело. Устюг был крупным ремесленным центром, в котором наибольшее распространение получило производство различных изделий из металла — кузнечное (замки, светцы), ювелирное (чернь, эмаль) и жестяное (просечное железо и «мороз по жести»), а также керамическое (изразцы, посуда). В конце XVII века в городе работало около 20 заводов: винокуренных — десять, пивоваренных — один, кожевенных — шесть, прядильных — один, кирпичных — два.

Дальнейшее развитие ремесел приводит к тому, что в 1785 году в Великом Устюге



«учинена цеховая управа». В городе образуется свыше десяти цехов — иконописный, серебряный, красильный, портновский, чеботный, кузнечный и др. Особое развитие получает серебряное дело, принесшее городу широкую известность.

Несмотря на смещение в XVIII веке внешних торговых путей с Северной Двины на Балтику и в Петербург, Великий Устюг продолжает жить полнокровной жизнью. Ряд его художественных ремесел достигает в это время своего наивысшего подъема, а серебряные черневые изделия распространяются по всей России, входя в моду и вызывая появление аналогичных промыслов в Вятке, Тобольске, Архангельске. Искусство Великого Устюга XVIII века — его лебединая песнь, ибо перемещение торговых путей все же предрешило судьбу города. В XIX веке это уже обычный провинциальный город, выделяющийся среди других разве что обилием церквей да величественным колокольным звоном, слышным на многие версты.

Осмотр Устюга лучше всего начинать с соборного комплекса, известного под именем Соборного дворища. Он и сегодня доминирует в общегородской панораме со стороны реки, занимая вместе с бывшим Архиерейским домом целый квартал в центре города, между Советским проспектом и набережной Сухоны. Среди этого нарядно-живописного, эффектно-контрастного и разномасштабного конгломерата зданий с невероятным обилием куполов выделяется главное сооружение — громадный Успенский собор (ил. 38).



Главы Успенского собора. Фрагмент

Этот храм издревле являлся своего рода палладиумом Устюга, аналогично Софийским соборам Киева и Новгорода и Успенскому собору Москвы. История его, тесно связанная с борьбой Москвы и Новгорода за Северные земли, подробно зафиксирована на страницах Устюжского летописного свода. Основан он был как деревянная «церковь великая» еще в 1290 году ростовским архиепископом Тихоном, получив наименование в честь Успения Богоматери согласно владимиристо-суздальской традиции. В 1398 году во время захвата Устюга новгородцами пожар уничтожил храм, а многие его иконы были взяты «в полон». Однако присланные в 1399 году новгородским владыкой Иоанном церковные мастера восстановили собор, «поставиша церковь деревянную великую велми», которую украсили ценными иконами.

Ровно через девяносто лет, в 1489 году, во время большого городского пожара соборная церковь Успения вновь сгорела. Приехавшие в Устюг от ростовского архиепископа Тихона в

1491 году шестьдесят человек «рубленников» во главе с мастером Алексеем Вологжаниным заложили новый храм. Этот «оклад», произведенный ими «не по старине», а крестообразно, вызвал резкие протесты горожан, «стал нелюб» им. Поэтому на следующий год та же строительная артель заново начала сооружение соборной церкви, срубив ее «круглу, по старине, о 20-ти стенах». Освященный в 1493 году храм имел форму огромного восьмигранного столпа с четырьмя квадратными в плане прирубами по основным осям и высоким шатром в завершении. Именно такой тип, согласно летописному рассказу, сами устюжане считали древним, восходящим к двум предшествующим соборам города, что указывает на существование издревле шатровых храмов в деревянном зодчестве Севера. Любопытно, что брат Алексея Вологжанина, Мишак Гулынский, строит в том же 1493 году в Вологде, в монастыре на посаде, шатровую церковь Вознесения («древяну вверх»), которая, по мнению ряда исследователей, послужила прототипом или образцом для возведения в 1530 — 1532 годах прославленного одноименного каменного храма в Коломенском под Москвой.

В 1496 году пожар снова уничтожил Успенский собор. И опять в 1502 году здание уже в который раз возвели по старому образцу. Этот последний деревянный собор простоял пятьдесят лет, сгорев до основания от удара молнии в 1552 году.

Обычно считается, что каменный Успенский собор в Устюге был возведен в начале XVII века. Это неверно. Письменные документы прямо свидетельствуют о гораздо более раннем его сооружении, еще в эпоху Ивана Грозного. Согласно этим документам, собор начали строить в марте 1554 года присланные в Устюг по царскому указу архиепископом Ростовским, Ярославским и Устюжским церковные мастера, стенщики, кирпичники и каменщики («велел есми им на Устюзе ставить соборную церковь... кирпичную»). Как обычно, при возведении в то время крупных каменных зданий прежде всего в город и окрестные деревни были разосланы распоряжения о постройке кирпичных сараев для изготовления кирпича, о заготовке дров и белого камня для выжига извести, а также свай для фундамента. Новый каменный собор строили с лета 1554 года по 1558 год, когда его и освятили. Тесовая кровля здания неоднократно возобновлялась в конце XVI и начале XVII века. Она была покрыта «большим тесом» со скалою (берестою) и желобами на кружалах возле глав, «со спусками» по краям, украшенными на концах причелинами, «как будет пригоже», и зубцами. «Покрыть им, плотником, та церковная кровля вся накрепко и плотно и добро и безоухльно, чтоб нигде у тое церковные и олтарные кровли водные течи не было», — свидетельствует подрядный договор 1617 года с устюжскими мастерами.

Церковь являлась первым каменным городским собором на всем русском Севере, что само по себе очень важно. Это был огромный шестистолпный и пятиглавый храм, очевидно, возведенный по образцу московского Успенского собора. Он был, как сообщают письменные источники, «пространством же и вышиною больши настоящия» (т. е. позднейшего храма XVII в.) и имел придел «вверху» на полатах, в который «ходили стеной», то есть переходами.

В Смутное время Успенский собор был ограблен, пострадал «от воровских людей», как сообщает летопись. Видимо, поэтому его вновь освятили в 1622 году. В 1631 году в храме «в пятом часу ночи от забытия возженные свечи, возгорелся огонь», уничтоживший утварь и иконы и сильно повредивший стены, которые «расселись».

Нуждаясь в новом храме, горожане в середине XVII века приступили к созданию нового собора. В 1652 году прежняя ветхая постройка была разобрана и, «укрепя подошву», на ее месте начали возводить новое здание. Однако в 1655 году оно имело высоту только около 3 сажень (6,39 м), а в течение следующих трех лет строительные работы совсем не велись, видимо, «за ратною службою», то есть из-за начавшейся войны с Польшей. В 1658 году на деньги, завещанные устюжской купеческой семьей Босых, строительство собора было продолжено. В 1662 году на его достройку царь Алексей Михайлович пожертвовал 7 500 рублей и в 1663 году 28 ярославских каменщиков (В. Хомутинов, М. Парфеньев, К. Макаров, Г. Евтихеев, И. Андреев, Т. Евдокимов, Г. Иванов А. и Б. Даниловы и другие) закончили сооружение храма.

Свой теперешний облик Успенский собор приобрел после перестройки в 1728—1732 годах, когда восточную пару столбов выломали, алтарную часть увеличили в длину, а верх сделали заново, заменив закомары фигурными фронтонами, пяти прежних цилиндрических барабанов — большими восьмигранными, а луковичные главы — узенькими восьмериками с маленькими главками. Ряд более мелких строительных работ был произведен позднее, в 1738—1750 годах и в 1778—1790 годах;

Огромное здание собора выглядит подчеркнуто величественным. Основная часть его еще целиком выдержана в строгих и монументальных формах, свойственных скорее предшествующему XVI столетию, нежели середине XVII века. Подобные формы использовались в это время довольно редко по преимуществу в монастырских, а не городских соборах. Простые лопатки членят стены сильно вытянутого по продольной оси объема на гладкие прясла: на боковых фасадах и] было четыре (пятое, восточное, добавлено при перестроим 1728—1732 гг.), на восточном и западном — три. Вверху прясел помещены крупные арочные проемы окон с сильным» откосами, без обрамлений. С восточной стороны выступают три значительно пониженные закругленные апсиды алтаря которые появились здесь вместо прежних при перестроим этой части собора в первой трети XVIII века.

Завершения стен в виде разрезных «нарышкинских» фронтонов над карнизом да двухъярусные главы, украшенные пилястрами, нишами, картушами и карнизами с зубчиками, вносят в строгую архитектуру собора XVII века барочную живость и декоративность. Большой центральный и восточная пара барабанов-восьмериков являются световыми, открытыми внутрь, в то время как западная — глухая. Можно предполагать, что эта интересная особенность восходит к зданию середины XVII века, сооруженному ярославскими мастерами, будучи лишь сохранена при его перестройке. Именно такие главы

мы встречаем у некоторых ярославских храмов этого времени (церковь Иоанна Златоуста в Коровниках, 1649—1652), архитектуру которых к тому же отличает аналогичная внешняя строгость и лаконизм основного объема при полном несоответствии фасадных членений интерьерным. Ясно, что мастера привнесли в архитектуру здания собственные художественные вкусы.

Светлый и просторный интерьер Успенского собора почти не сохранил своего первоначального вида и принадлежит XVIII веку. Его перекрывает оригинальный восьмигранный купол со световым барабаном, опирающийся в углах на арки между столбами и стенами. Два круглых западных столба поддерживают хоры. Бесконечные пожары, многочисленные переделки и перестройки не способствовали сохранности когда-то обильного и пышного внутреннего убранства храма.

Известно, что для отделки собора, исполнения иконостаса и резных работ были приглашены наряду с устюжскими мастерами и московские изографы Оружейной палаты. К концу 1670-х годов они украсили собор иконостасом с иконами и церковной утварью. Однако при перестройке храма был создан новый резной иконостас в 1731—1732 годах, куда вошли древние иконы XIII—XVI веков и иконы, написанные в 1674—1676 годах известным живописцем Оружейной палаты Семеном Спиридоновым Холмогорцем. Судя по отдельным сохранившимся деталям этого иконостаса, в нем явно сказывалась ориентация на нарышкинское барокко. Размещенные ярусами иконы были заключены в пышные резные рамы со стилизованными листьями, цветами, плодами, гирляндами, лентами и т. д., разделенные витыми колонками с виноградной лозой. Однако, перенимая изобразительные приемы стиля барокко, устюжские мастера стойко держались традиций местной, народной в своей основе художественной культуры. Это особенно заметно в украшавших царские врата скульптурах евангелистов Матфея, Иоанна и Луки (ГРМ). При работе над этими фигурами устюжские резчики в качестве образца использовали гравюры так называемой Библии Мартина Лютера, изданной во Франкфурте-на-Майне в 1704 году. Во многом повторив позы и жесты книжных прототипов, они значительно изменили образный строй своих статуй. Могучие бородатые старцы вырезаны из толстых стволов лип, поэтому тела их не расчленены, они как бы сохраняют форму массивных деревянных блоков.

Длинные, широкие одежды, облегающие сидящих евангелистов, ниспадают к ступням босых ног мелкими и дробными складками, широко круглящимися лишь на плечах и коленях. Они не преодолевают ощущения массивности, уплощенности, нерасчлененности самих фигур, но подчеркивают неестественную напряженность их поз. Вместе с тем мастерам удалось достичь эмоциональной выразительности изображений и отчасти индивидуализировать их лики. Наиболее удалась им скульптура евангелиста Луки. Лука представлен со своим символом-быком, но в отличие от всех иконографических канонов, святой сидит на нем, свесив широко расставленные босые ноги. Во всей его фигуре

ощущается простонародность типажа, усиленная характерной трактовкой почти круглого лица. Обрамленное спутанными волосами и длинной клочковатой бородой, оно далеко от напряженно экстатических лиц барочных святых, хотя вся его фигура с бурно клубящимися складками плаща трактована в духе этого искусства.

Этим произведениям стилистически близки и другие скульптуры, украшавшие ранее целый ряд иконостасов великоустюгских церквей, в частности, храмы Михайло-Архангельского монастыря и церкви Вознесения.

Примечательностью интерьера Вознесенского храма являлись и две большие деревянные резные, плоскостно-рельефные фигуры ангелов (ГРМ). Судя по сохранившимся частям рук, они должны были держать трубы и в целом составлять единую композиционную группу, завершавшую иконостас.

Трактованные в духе барокко, они обнаруживают стилистическое сходство с рельефными скульптурами евангелистов Успенского собора. Свидетельство этому — не только их аналогичная цветовая гамма с преобладанием синих и красных тонов, но и та же простонародность ликов.

Все это говорит о том, что в Устюге на протяжении первой половины XVIII века работала крупная артель резчиков: в ней трудились мастера разных поколений, как с традиционными представлениями, так и более молодые, ориентирующиеся на «новое» искусство, что и объясняет специфику этих скульптур, сочетающих черты народно-наивного примитива со стилистикой барокко.

Скульптурные изображения соборного иконостаса 1731 — 1732 годов, а также резное убранство ряда других устюжских церквей дают возможность предполагать, что в городе работали одна-две артели резчиков, куда могли входить как местные, так и московские мастера, а также, судя по архивным данным, польские резчики. Именно они украшали интерьеры местных храмов на протяжении довольно длительного времени: от конца XVII века и до второй половины XVIII столетия, когда на смену стилю барокко приходит классицизм.

Существующий иконостас Успенского собора относится к 1780 году и выдержан в духе развитого барокко. В отличие от предшествующего он состоит практически из двух ярусов, поскольку иконы деисусного и праздничного чина не составляют самостоятельных рядов. Это — архитектурно оформленная «алтарная стена», в которой использованы такие ордерные членения, как каннелированные коринфские колонны с капителями, пилястры и многочисленные картуши, выступы и т. д. Великолепие этой «алтарной стены» усилено обильной резьбой — гирляндами цветов, как бы обволакивающими колонны, ажурными, прорезными рамами икон верхнего яруса, различными орнаментальными розетками. Узорочье иконостаса как бы нарастает от нижнего ряда к верхнему, над которым высится распятие с фигурами предстоящих — Иоанна Богослова, Богоматери, Марии Магдалины,

Лонгина Сотника.

Своеобразны боковые части иконостаса, далеко заходящие на южную и северную стены. Эти «крылья», вероятно, относящиеся к 1790-м годам, отмечены чертами классицизма, поскольку к концу XVIII века Великий Устюг вовлекается в сферу художественной жизни новой столицы. Все иконы, переходящие на стены, заключены в строгие резные рамы, выдержанные в духе классицизма. Предыдущие иконостасы собора таких «крыльев» не имели, поскольку за ними во время реставрационных работ в 1970-х годах в стенах обнаружили две печуры-ниши с фрагментами фресковой живописи начала XVIII века. В нишах помещены своего рода портреты архиереев, чьими «тщаниями», вероятно, украшался собор. Особенно хорош поясной «портрет» Захария (северная печура) в черном клобуке, с архиепископским посохом в руке.

Из древних икон в соборе осталось лишь несколько. Среди них выделяется «Успение Богоматери» 1496 года, присланная в Устюг суздальским князем Семеном Борисовичем (Прокопьевский собор, филиал краеведческого музея). Эта икона принадлежит к иконографически развитому типу памятников с аналогичным сюжетом. Композиционно она разбивается на две части: вверху представлены летящие на облаках апостолы, узнавшие о смерти Богоматери, и Христос в мандорле, в нижней — сцена оплакивания и Авфоний с ангелом. Склонившиеся к ложу Марии в скорбном молчании апостолы расположены живописными группами.

На нижнем поле иконы в специальном клейме помещена довольно пространная надпись: «Лета 7004 (1496) мца сентября при благоверном великом князе Иване Васильевиче поставлена бысть икона оуспения стья бци повелением князя Семена Борисовича Суздальского». Эта икона типична для памятников XV века ростовской школы. Лики и одеяния действующих лиц написаны плавью, то есть «сплавлением» жидких красок: санкиря, охрения, подрумянки, — дающим плотный, живописный и красочный слой, почти лишенный фактурности. Язык художника четок и лаконичен, главное для него — передать философское содержание происходящего. Этому способствует и композиция иконы и характер распределения цветов.

Южный фасад Успенского собора полностью закрывает сооруженная в 1846—1849 годах в псевдорусском стиле теплая (придельная) церковь Благовещения. Она заменила прежде находившийся здесь и неоднократно перестраиваемый храм Симеона и Анны (1732—1734) с кельями и переходами, от которого частично сохранились стены и своды в нижнем этаже существующего здания. С восточной стороны к апсидам ее примыкает монументальная соборная колокольня (ил. 40). Она производит внушительное впечатление, выделяясь в городской панораме своей высотой. Это сложное по композиции здание представляет собой памятник, созданный в результате двух строительных периодов (конец XVII и XVIII в.).



Колокольня Успенского собора. XVII-XVIII вв.

Первоначально колокольня имела форму типичного для XVII столетия ярусного шатрового сооружения. Над крупным двухэтажным четвериком с арочной галереей внизу возвышался восьмигранный столп с открытыми вверху арками звона, увенчанный традиционным шатром. Четверик и столп составляют восточную часть нынешнего здания. Они во многом сохранили даже свой прежний декор: архивольты арок галереи и пояс ширинок над ними, лопатки на углах восьмерика, а также парапет из ширинок и пилястры с архивольтами, обрамляющие заложённые проёмы звона. Время возведения этой колокольни точно неизвестно. С большой долей вероятности оно может быть отнесено к 1695 году, когда были разобраны колокольни при папертях соседних храмов Прокопия Устюжского и Иоанна Праведного, а их колокола перевешены на соборную, видимо, только что построенную.

В середине — второй половине XVIII века колокольня была надстроена, получив вместо шатра новый ярус звона (прежний был заложен) и в завершении глухой восьмерик, увенчанный коротким шпилем на гранёном основании. По-видимому, одновременно с надстройкой с западной стороны специально для 1000-пудового, отлитого в 1754 году колокола «Варлаама» соорудили большую четырехгранную в плане звонницу. Нижние, глухие ярусы ее служили для различных хозяйственно-складских целей, а в открытых широких арках звона с купольной кровлей висели самые большие соборные колокола. О времени надстройки колокольни и пристройки звонницы свидетельствуют типичные для устюжской архитектуры середины — второй половины XVIII столетия детали внешнего убранства — плоские пилястры с постаментами, зубчатые карнизы, прямоугольные перспективные ниши, пояс крупных ширинок и др.

К западу от Успенского собора стоит небольшое пятиглавое здание, которое, несмотря на свои размеры, кажется подчеркнуто монументальным. Это — собор Иоанна Праведного (раньше именовался церковью Происхождения креста). Он построен в 1656—1663 годах на средства одного из самых богатых устюжских купцов, гостя гостиной сотни Н. Ф. Ревякина, над гробом местночтимого святого Иоанна. Многочисленные перестройки значительно исказили первоначальный облик здания, которое выглядит сейчас особенно тяжеловесным из-за выросшего вокруг культурного слоя. Лучшее всего сохранился основной объём храма в виде приземистого куба с простыми лопатками, членящими стены, и полукруглыми

кокошниками в их завершении (ил. 41).



Собор Иоанна Праведного. 1656-1663

Низкий массивный алтарь, слабо расчлененный на три апсиды короткими полуколонками, заново сооружен в 1713 году. Грузность храма во многом определяют и новые глухие главы в ампирином духе, появившиеся в 1830 году. В начале нашего столетия с запада к собору была пристроена обширная придельная церковь в грубом псевдорусском стиле, которая заменила изначальную паперть с шатровой колокольной (существовала до 1695 г.).

В XVII—XVIII веках этот соборный храм-мртирий имел более нарядный и приветливый вид. Об этом свидетельствуют частично сохранившийся его южный портал с традиционным для середины XVII века штучным набором из кубышек, бусин и архивольтов и наличник окна с «витым» валиком. Кроме того, три красивых майоликовых прямоугольных обрамления (ил. 43, 44) украшают окна апсид алтарной части, выполненные в 1713 году из полихромных, ценных изразцов местного производства. Подобные изразцовые наличники рамочного типа являются характерным элементом декора многих устюжских храмов первой трети XVIII века.

Рядом с соборами, среди деревьев парка, приютилась миниатюрная церковь Власия Севастийского (позднее переименована в Богоявленскую). Этот маленький одноглавый и бесстолпный храмик с выступающей вперед, «пузатой» апсидой и низкой удлиненной трапезной построен в 1689 году. Здание выглядит скромным и интимным (ил. 45). Его непритязательные архитектурные формы (простые лопатки на углах, карниз с поребриком, маленькие кокошники в завершении и аркатура на шейке главы) как нельзя лучше свидетельствуют о камерном характере назначения храма, обслуживающего повседневные нужды Соборного дворища.



Церковь Власия Севастийского (Богоявления). 1689

Поэтому особенно контрастно по отношению к его облику смотрятся преувеличенно крупные наличники двух его окон на главном, южном фасаде, подчеркнута нарядные и



асимметричные. Левый выполнен как многоступенчатая прямоугольная рама из лекального кирпича, а правый—в виде широкого обрамления из сверкающих полихромных изразцов, аналогичных изразцам соседнего собора Иоанна Праведного, с фигурным килевидным кокошником в завершении. Наличники эти не одновременны храму, а появились в первой трети XVIII века, когда в развитии местного зодчества наблюдалось увлечение фасадным майоликовым декором подобного типа.

Живописную группу храмовых построек дворища завершает стоящий на Набережной собор Прокопия Устюжского (ил. 46). Возведен он на средства устюжских гостей, братьев В. Ф. и А. Ф. Гусельниковых, в 1668 году, вслед за Иоанновским собором. Между крупнейшими купцами Устюга на протяжении всей второй половины XVII столетия как бы велось своеобразное соревнование в постройке и украшении городских каменных храмов.



Собор Прокопия Устюжского

Один из документов сохранил и имя мастера, создавшего собор Прокопия: им был устюжанин Петр Дмитриев Котельников. Здание представляло собой характерный для Устюга того времени тип храма — пятиглавый и трехапсидный, с папертью с западной стороны и шатровой колокольной на ее южном углу. Оригинальность собору придавало решение его внутреннего пространства. Два столба в центре интерьера поддерживали при помощи подпружных арок сложную систему сводов и световой барабан средней главы. Такая конструкция была свойственна целой группе северных храмов XVII века, особенно распространенных в Вологде и Костроме и явно восходящих к более ранним образцам, в частности к сольвычегодскому Благовещенскому собору.

Однако Прокопьевский собор дошел до наших дней в значительно измененном виде. В 1720 году прежние своды вместе со столбами и главами были заменены простым четырехлотовым сомкнутым сводом, оформленным снаружи вторым рядом мелких кокошников и увенчанным пятью главами на тонких граненых шеях. В 1867 году к храму пристроили с юга придел, с севера — ризницу, а с запада вместо паперти (колокольню разобрали еще в 1695 г.) возвели трапезную с крыльцом, которую еще раз соорудили заново в 1901 — 1902 годах в аляповатом ложнорусском стиле. Но, несмотря на перестройки, собор и сейчас не потерял своей выразительности.

Изначальный куб храма с декоративными закомарами и лопатками, несколько строгими и архаичными для середины XVII века, кажется довольно лаконичным и даже суровым, что во многом, по-видимому, обусловлено вкусами его заказчиков. Лопатки на фасадах отражают прежнюю двустолпную структуру его интерьера: одна — в центре боковых стен, две — на

восточной. Три невысокие слабо круглящиеся апсиды с четко выделенным крупным цоколем разделены пухлыми полуколонками. Их несколько вялые формы оживляют более поздние нарядные наличники окон в виде типичной для Устюга изразцовой рамки с треугольным фронтоном, появившиеся, очевидно, во время перестройки церкви в 1720 году. Бег мелких верхних кокошников и фигурные главки на стройных, украшенных полуколоннами шейках усиливают в его облике черты жизнерадостности и даже вносят светскую нарядность, свойственные архитектуре XVIII столетия.

В интерьере Прокопьевского собора (ныне филиал краеведческого музея) от прежнего убранства сохранился лишь пятиярусный иконостас (ил. 47) с иконами XVII—XVIII веков, возведенный в первой половине XVIII века (вероятно, после 1720 г.). Он имеет все основные традиционные членения — горизонтальные, профилированные тябла и сильно выступающие резные ажурные колонки, отделяющие иконы друг от друга. Тонкие переплетающиеся побеги виноградной лозы с гроздьями плодов и листьями как бы опираются на нижние части колонок, состоящие из более крупных, хотя также прорезных растительных завитков. Начиная с третьего, деисус-ного ряда (второй — праздничный), все колонки соединяются между собой двойными висячими арками с гирькой посередине. Так как на каждой иконе верхних ярусов (за исключением центральных) написано по две фигуры святых, то гирька зрительно как бы отделяет одно изображение от другого, выполняя тем самым роль разделительной колонки.

Главная вертикаль иконостаса, проходящая по оси царских врат (ил. 48) и венчающего картуша с изображением распятия, выделена нестандартным оформлением основных, центральных икон всех его ярусов. По своим размерам они превосходят иконы того же чина и заключены в своеобразные полуциркульные арки. Обильная, сочная, сверкающая позолотой резьба, целиком покрывающая тябла и колонки, придает всему иконостасу вид пышного, богато украшенного сооружения, сразу вводя его в круг памятников, отмеченных сильным влиянием искусства нарышкинского барокко.

В местном ряду иконостаса сохранилось несколько икон XVI—XVII веков. Наиболее древней из них является икона «Св. Прокопий в житии», которую, вероятно, следует датировать второй половиной XVI века. В большом среднике на зеленом фоне изображен Прокопий в рост, как бы обращающийся к иконе Богородицы, размещенной в левом углу. Шаг вправо и протянутые руки святого содействуют пространственной замкнутости композиции, чему в немалой степени способствуют и горки, уступом поднимающиеся от ног Прокопия к иконе. Этот прием позволяет художнику сконцентрировать внимание на показе внутренней сосредоточенности Прокопия. Все живописные средства использованы для передачи его богатого духовного мира. Зато в 24 клеймах, окружающих средник, разворачиваются радостные, красочно-яркие сцены жития (ил. 49). В них главное место отводится строительству церкви, и многоглавый этот храм, повторенный в большинстве клейм,

начинает играть ту же роль, что и остальные действующие персонажи.

На правой стене, куда как бы заворачивает часть иконостаса, находится большая икона, также изображающая святого Прокопия, молящегося перед иконой Богоматери, с 40 житийными клеймами. Эта икона — яркий памятник живописи строгановской школы с ее миниатюрным, изящным, мелким и декоративным письмом. В отличие от предыдущей иконы сцены жития для мастера лишь повод, дающий возможность раскрыть свое умение компоновать различные эпизоды, помещать фигуры в сильных ракурсах в красивые интерьеры, вводить в качестве фона сложные архитектурные кулисы, варьировать цветовые соотношения (в основном красные, зеленые, охристые). Однако при всем своем отточенном мастерстве иконописец еще во многом остается ремесленником. Его внимание целиком сосредоточено на передаче внешнего. Несмотря на патетичность жестов, большинство фигур статичны и неподвижны. Некоторые раз найденные позы обретают завидное постоянство, повторяясь во многих клеймах.



Водосвятная чаша. Серебро. 1671.

Прокопьевский собор

(филиал краеведческого музея)

В других иконах XVIII века — «Воскресение господне», «Прокопий Юродивый перед Богоматерью», «Никола» и «Богоматерь Тихвинская» — ощущаются отзвуки школы Симона Ушакова, искусного московского изографа.

Сейчас в Прокопьевском соборе находится целый ряд произведений, украшавших прежде другие великоустюжские церкви, например царские врата из иконостаса собора Михайло-Архангельского монастыря, иконы, среди которых выделяется качеством письма «Вход в Иерусалим» (XVI в., ил. 111), эмальерные изделия и пр.

Южнее соборов почти целый квартал между Набережной и Советским проспектом занимают различные сооружения, некогда составлявшие обширный и живописный ансамбль Архиерейского дома. Возникший на рубеже XVII—XVIII веков в связи с образованием в 1682 году Великоустюжской епархии, Архиерейский дом являлся типичным для своего времени архитектурным комплексом с различными по назначению каменными и деревянными постройками—административно-общественными, культовыми, жилыми и хозяйственными. Большинство построек располагалось по периметру большого,

прямоугольного в плане двора, составлявшего в длину более 500 м и вытянутого вдоль реки Сухоны. Он был огорожен со стороны соборов и улицы каменной стеной с воротами, с востока и юга — «прясловым забором», а с запада, от Сухоны — «рубленной стеной, крытой тесом», со створчатыми воротами. (В 1730-х гг. всюду были сооружены каменные стены.) Несмотря на неоднократные перестройки на протяжении XVIII—XIX веков, когда в его зданиях разместились административные учреждения, в том числе присутственные места и полицейское управление, комплекс этот очень интересен. Основу его составляют постройки, возникшие в 1690-х годах, при архиепископе Александре, который и создал Архиерейский дом. Главным зданием его были Владычные палаты — вытянутый вдоль набережной двухэтажный деревянный корпус на каменном подклете, с небольшим гульбищем над сенями. Подклет служил, как обычно, для подсобных целей (склады, кладовые и пр.), верхний этаж был жилым, а в первом, основном находились три больших помещения — крестовая палата, средняя и задняя кельи. Крестовая палата служила парадным и приемным залом.

Из переписной книги 1701 года известно, что в крестовой находилось архиерейское место с обитым ковром сиденьем и подушкой, обшитой «камкой лимонной». Здесь же стояли «четыре стола столярского дела», два из них «писаны красками разными», поставец «писан красками, местами золочен листовым золотом» и лавки, обитые зеленым сукном. Эта перепись, изобилующая подробностями быта того времени, сообщает также, что задняя келья служила гардеробной. В ней было 17 икон, зеркало в резной золоченой раме и различная одежда, «крыта» шелковыми материями вишневого, василькового, дымчатого и темно-коричневого цветов.

Палаты существовали до 1715 года, когда были уничтожены большим пожаром, а затем в 1733 году возведены вновь, но уже в камне. Ныне на их месте находится длинное двухэтажное здание присутственных мест (1817—1821), выполненное в стиле провинциального классицизма, подчеркнуто строго и лаконично. Его нижний, перекрытый сводами этаж с толстыми стенами и небольшими окнами имеет в северной части арочный проезд во двор. Верхний этаж выглядит более парадно благодаря частым и крупным проемам и простому карнизу с крутым фронтоном над серединой фасада.

С южной стороны к торцу здания примыкает небольшая Спасская Всеградская церковь (1822—1823). Ее скромная раннеклассическая архитектура, явно восходящая к столичным образцам XVIII века, очень привлекательна: нижний ярус украшен на углах рустовкой, верхний — пилястрами и декоративными щитами под окнами.

История возникновения этого храма достаточно интересна. Согласно летописным данным, в 1445 году «на вратах градских, на башне новоустроенного Городища на Прилуце» поставлен «образ Нерукотворный Спаса», который «начертан бысть многогрешным рабом ермонахом изографом Серапионом». Эта икона была написана по обету горожан для

избавления от моровой язвы. Она имела также охранительный смысл, защищая въезд в город от нападения врагов, аналогично своему древнему прототипу — прославленной византийской иконе «Спас Нерукотворный». Образ простоял на деревянной башне городища до 1636 года, когда над проездом была построена надвратная шатровая Спасская церковь, в притвор которой он был перенесен в качестве храмового. В 1699 году церковь сгорела и больше не восстанавливалась, а икона, побывав в двух других устюжских храмах (сперва в теплом Варлаамовском, затем в приделе Вознесенского), была перенесена в 1823 году в это сооруженное для нее здание.

У противоположного, юго-западного угла присутственных мест возвышается другой небольшой храм — домовая архиерейская церковь Алексея митрополита (ил. 60).



Церковь Алексея митрополита. XVIII в.

Нижний ярус этой двухэтажной постройки первоначально являлся самостоятельной теплой церковью Похвалы Богородице при Прокопьевском соборе, которая была возведена в 1672 году тем же устюжским мастером П. Д. Котельниковым по заказу купца А. Ф. Гусельникова. Верхний ярус возник в 1690 году, соединенный деревянными переходами с крестовой владычных палат. Легкий и даже игривый характер, связанный главным образом с редкими для Устюга вычурными барочными наличниками окон второго этажа, храм приобрел после пожара 1772 года. Еще более позднему времени, концу 1810-х годов, обязана своим появлением его крутая четырехскатная кровля с завершением из двух цилиндрических ярусов с главкой, которое еще носит барочные черты.

Наиболее интересен из всех построек Архиерейского двора корпус казенного приказа. Это протяженное двухэтажное здание, примыкающее к Алексеевской церкви с востока, первоначально было гораздо короче. На месте его восточной части прежде располагалась каменная ограда, которая шла до двухэтажной хлебни, стоящей уже на углу вдоль улицы. В 1903—1904 годах корпус удлинили, объединив с хлебней, которую тогда же перестроили.

Казенный приказ сохранил во многом свой прежний облик сооружения 1690-х годов, выдержанный в нарядных формах московского барокко. Его главный фасад, обращенный к Успенскому собору, четко расчленен соответственно внутренней структуре на ряд секций при помощи своеобразно трактованных ордерных элементов: поперечные стены отмечены на фасаде одной или двумя полуколонками, а каждый этаж завершен упрощенным

антаблементом с раскреповками. Одну из секций нижнего этажа занимают парадные ворота (ныне заложены); их пологая арка проезда во двор украшена по типу перспективного портала колонками по сторонам и киле-видным архивольтом. Небольшие, высоко поднятые окна второго этажа, по преимуществу парные, заключены в прямоугольные, уступчатые обрамления с нишами между ними. Возведенные в 1733 году каменные «прямые» переходы (в XIX в. разобраны) соединяли второй этаж приказа с Успенским собором, вернее с палатами, существовавшими над его южным приделом.

Интересной хозяйственной постройкой Архиерейского двора является хлебня — редкий образец каменного здания подобного типа для архитектуры XVII века на Севере. Лишь отдельные детали на фасадах — лопатки верхнего этажа и кое-где окна в уступчатых обрамлениях — говорят о прежнем ее облике. В первоначальный состав двора входило еще одно каменное хозяйственное здание в два этажа с подклетом (в подклете находились погреба и ледники, над ними — поварня, а на втором этаже — сушило), которое также стояло вдоль улицы.

В застройке Великого Устюга огромное значение играют каменные жилые дома; они образуют очень важное звено в развитии местной архитектуры XVIII—XIX веков. Гражданское строительство в городе особенно интенсивно разворачивается в конце XVIII и первой половине XIX столетия. Согласно местным письменным источникам, после конфирмации в 1783 году Екатериной II плана города «началось... каменное и деревянное строение домов обывательских». Оно значительно расширилось после 1804 года, когда была утверждена новая планировка города, которая предусматривала разделение его территории на кварталы и присоединение к ней крестьянских земель, предназначенных под постройку жилых домов. «С сего времени началось более прежнего в городе по новым фасадам строения».

Наибольший интерес в этом отношении представляет застройка главной улицы Устюга — Успенской (ныне Советского проспекта) и набережной реки Сухоны. Здесь жилые здания конца XVIII—первой половины XIX века образуют очень выразительные ансамбли. Один из таких ансамблей расположен недалеко от соборов и Архиерейского дома, занимая целый квартал вдоль набережной. Он состоит из двух жилых особняков, которые выделяются среди других устюжских домов эпохи классицизма совершенством своих архитектурных форм и укрупненным масштабом, что, впрочем, было явно продиктовано расчетом на восприятие всего ансамбля со стороны реки Сухоны (ил. 37).

Ближайший к соборам дом № 55 представляет собой образец городской усадьбы в стиле зрелого классицизма, характерной для застройки провинциальных центров того времени. Возведен он местным купцом С. И. Захаровым в 1790 году и состоит из основного двухэтажного здания в семь окон по фасаду и двух небольших симметричных флигелей в три окна. Все три постройки поставлены по красной линии Набережной и соединены между

собой воротами с двумя калитками. Их одинаковая этажность и аналогичный принцип оформления фасадов (рустованный нижний этаж и более нарядный верхний) придают всему комплексу особую гармонию и единство. Более крупный по своим размерам дом превосходит скромные флигеля парадностью своих архитектурных форм. Особенно наряден второй этаж. Его прямоугольные окна хороших пропорций обрамлены наличниками, украшенными внизу балясинами, а вверху — лепным декором и изящными сандриками. Общую композицию удачно довершает пояс узких нишек с лепниной над окнами и широкий венчающий карниз с крупными сухариками. В центре фасада на уровне верхнего этажа расположен красивый чугунный балкон первой половины XIX века с ампирной решеткой, типичный для многих устюжских домов.

В стоящем рядом особняке (№ 57) прежде размещалась городская управа, а ныне находится краеведческий музей. По стилю это двухэтажное здание также принадлежит рубежу XVIII—XIX веков и выдержано в духе классицизма, но не похоже на соседний дом. Оно более монументально и богато по своим архитектурным формам, не лишенным своеобразного изящества. Элемент парадности выявлен здесь ярче благодаря помещенному в центре фасада портику с шестью каннелированными пилястрами, увенчанными пышными коринфскими капителями, и с пологим фронтоном. Рамочные наличники окон первого этажа имеют вверху лепные гирлянды, а более развитые наличники второго завершены лепными вставками из переплетающихся кругов и сандриками на кронштейнах. Нарядность архитектуры дома усиливают декоративные квадратные ниши между нижними и верхними окнами, украшенные кругами и розетками. Центр фасада во втором этаже, согласно местной традиции, отмечен более поздним довольно длинным металлическим балконом на кронштейнах с эффектной ампирной решеткой (ил. 37 ).

В экспозиции краеведческого музея по большей части представлены изделия, так или иначе связанные с развитием устюжских художественных ремесел—керамического, кузнечного, медного, серебряного дела. Среди них привлекают внимание яркие, разноцветные печные изразцы, составляющие одну из замечательных отраслей местного художественного творчества. Изразцовое дело возникло в Великом Устюге в XVII веке и просуществовало в городе непрерывно в течение почти двух с половиной веков, вплоть до начала XX столетия. При этом устюжские мастера-изразечники создали свою собственную школу поливной и многоцветной архитектурной керамики.

Устюг впервые познакомился с изразцами в середине XVII века, когда церковь Вознесения была украшена снаружи красными и зелеными поливными плитками, очевидно, привезенными из Москвы. Но лишь в конце столетия в городе возникает собственное изразцовое производство, положившей начало местной школе керамики. Оно связано с именем устюжского архиепископа Александра, который решил возводимые в своей епархии храмы на столичный манер декорировать полихромной рельефной майоликой — «цениной»,

столь модной в то время на Руси. До своего архиепископства Александр был игуменом Иосифо-Волоколамского монастыря, постройки которого именно при нем были обильно украшены изразцами. Став главой вновь образованной Великоустюжской епархии, он или пригласил к себе в Устюг кого-то из работавших в монастыре мастеров-гончаров или купив у них изразцовые формы, чтобы наладить изготовление ценины.

Затея владыки Александра блестяще удалась. Первый построенный им в Устюге храм — собор Спасо-Преображенского монастыря (1689—1696) был украшен многоцветной керамикой, послужив образцом для декора фасадов местных памятников рубежа XVII—XVIII веков. Среди них были устюжские храмы Ильи Пророка (нижний ярус, 1695), Дмитрия Солунского в Дымкове (1700—1708), Жен Мироносиц (1710—1723) и Леонтия Ростовского (1738—1741), а также Воскресенский собор (1698—1715) и Богоявленская церкви (1711—1715) в Лальске, Спасообыденный храм (1691—1697) в Сольвычегодске и церковь в селе Туглиме (1710).

О единстве происхождения этой майолики свидетельствуем прежде всего строго определенный круг ее сюжетов и тем. Среди рельефных изображений на устюжских изразцах преобладают четыре вида птиц (индюк, павлин, птица в профили и птица с повернутой назад головой), заключенных в пышные фигурные рамки, малый вазон с завитками по сторонам и части крупной композиции, известной под названием «большой вазон». Все эти мотивы, хорошо известные по полихромным изразцам Москвы второй половины XVII века, были широко использованы в фасадном убранстве зданий Иосифо-Волоколамского монастыря на рубеже 1670—1680-х годов.

Отличительной особенностью устюжской керамики является ее особый колорит, в котором широко применены белый, «снежный» фон вместо традиционного бирюзового, а также полива преимущественно темно-синего цвета. Такая раскраска, близкая к устюжской финифти и усольским эмалям, отличает при тождественности сюжетов местные изразцы от московских.

Первоначально в Великом Устюге для убранства храмов изготавливали по преимуществу лишь крупные, «стенные» изразцы (в основном 22,5X23 см) с указанными рисунками. Во втором десятилетии XVIII века появляется керамика с несколько иными сюжетами: цветок и шишечка с листочками и другие изображения птиц в новых рамках (декор церквей Жен Мироносиц и Леонтия Ростовского). Кроме того, в фасадном декоре храмов начинают широко применять профильные и поясовые изразцы, из которых выкладывают преимущественно нарядные обрамления окон.

Наличники из таких изразцов появляются у соборов Иоанна Праведного (1713) и Прокопия Устюжского (1720), церквей Спаса Преображения (после 1715 г.) и Вознесения (1742), а также у собора Троице-Гледенского монастыря и храма Богоявления (оба — первая треть XVIII в.). Блестящим завершением фасадной устюжской керамики в середине XVIII



века явилось создание уникальных майоликовых и терракотовых капителей, первые из которых украсили церковь Симеона Столпника (1765) и ее колокольню, а вторые — колокольню Ильинского храма (середина XVIII в.) и ныне несуществующие ворота (1769) ограды церкви Вознесения.

Со второй четверти XVIII века происходят большие изменения в дальнейшем развитии устюжского изразцового дела. Изразцы постепенно с фасадов зданий переходят в их интерьеры, где получают затем исключительно широкое распространение. Местные мастера-гончары одновременно с изготовлением ценных плиток для наружного убранства приступают к широкому производству наборов керамики специально для печей. Так начинается второй, «интерьерный» этап развития устюжской майолики, который охватывает значительный промежуток времени — с середины XVIII до начала XX века.

Новые, печные устюжские изразцы значительно отличались от предшествующих им фасадных. Они имели характерный растительно-геометрический рисунок барочного типа, в основном состоящий из переплетенных побегов, листьев и цветов, или так называемый мотив барочных часов. Основу «зеркала» печи составляли главным образом крупные сложнофигурные или круглые картуши и клейма из 4, 5 или даже 7 плиток. Кроме того, в печные наборы входили различные профильные поясовые изразцы, угловые колонки, «ноги», «городки» и пр.

Самым характерным признаком печных устюжских изразцов является их традиционная форма, восходящая к ценной керамике Руси второй половины XVII века. Их отличает сильный рельеф рисунка, многоцветность поливы, а также наличие с обратной стороны плитки румпы (крепления в виде «коробки»), расположенной с отступом от краев. Эти особенности с середины XVIII века почти полностью исчезают в печной керамике России, где господствуют живописные (расписные) сюжетные изразцы, которые связаны своим происхождением с облицовочными дelfтскими плитками, пришедшими с Запада еще в Петровскую эпоху. Лишь Север в лице устюжских гончаров упорно сопротивлялся этим новым веяниям, создав свой собственный стиль в изразцовом деле и в целом сохранив его до начала XX века.

Изразцовых печей в Устюге ныне осталось совсем немного, да и они постепенно исчезают. Еще в начале 1930-х годов, по сведениям крупнейшего исследователя керамики А. В. Филиппова, в городе было более 100 таких печей, но к настоящему времени их сохранилось около 30. Лучшими среди них являются относящиеся к середине — второй половине XVIII века печи в церкви Сергия Радонежского в Дымкове, в трапезной Троице-Гледенского монастыря и в настоятельских кельях Михайло-Архангельского монастыря (ил. 109, 110). Большие двухъярусные, прямоугольной фермы, на ножках, с картушами на зеркале и сильно развитым карнизом, эти печи выглядят подчеркнуто монументально.

В Устюге в XVIII веке встречались достаточно широко и печи из живописных сюжетных

изразцов с различными аллегорическо-назидательными и галантными сценами. Однако до настоящего времени сохранились лишь две такие печи в доме Шилова; остальные разобраны, а ряд их плиток с нарядными рисунками желтого, синего, зеленого и коричневого цветов в изысканно барочных фигурных рамках находится в фондах краеведческого музея (ил. 50, 51).

В XIX веке в Устюге печи из рельефных полихромных изразцов ставили не только в богатых каменных особняках, но и в небольших деревянных домиках, где они во многом преображали облик небольших и уютных комнат. Некоторые из деревянных домов на улицах Подгорной (№ 64), Водников (№ 27), Шмидта (№ 14) и Красной (№ 105) сохранили такие печи. Правда, изразцы этих печей, следуя традиционным мотивам в рисунке, уже утрачивают звучность и многоцветность прежней красочной гаммы; их цветовое решение тяготеет в основном к упрощенному сочетанию зеленого или зелено-синего и белого. Это особенно отчетливо заметно в печных изразцах середины — второй половины XIX века, которыми устюжские мастера снабжали всю округу.

В ряде печей Устюга XIX века встречаются изразцы с оригинальным, очень рельефным и подчеркнуто грубоватым рисунком и резкой расцветкой. Такова, например, печь в деревянном доме в Дымковской слободе (ул. Первая, 4), построенном в середине XIX века купцом Бызовым. Ее украшают большие керамические «панели» с сильно выступающими розетками и плитки со сложным переплетением упрощенных растительных мотивов зелено-коричневого цвета на белом фоне. Судя по целому ряду данных, именно Дымковская слобода в XVII—XIX веках была центром устюжского гончарного производства, с чем и связано, по-видимому, ее наименование.

Местные мастера изготавливали в XIX столетии также изразцы с переплетающимися растительными побегами и с простой, слабо рельефной сеточкой из ромбиков, иногда с орнаментальными вставками внутри. Рисунок обычно имел зеленый цвет, а фон — белый. Эти изразцы пользовались, очевидно, наиболее значительным спросом, о чем свидетельствуют несколько сохранившихся печей из подобных плиток в домах на Советском проспекте, а также отдельные вставки-чинки из них в более ранних печах.

Наконец, в Устюге бытовали, хотя и не очень широко, типичные позднеклассические печи, украшенные синими живописными гирляндами по гладкому белому фону. Таким образом, устюжская керамика на протяжении XVII—XIX веков была удивительно многообразной, красочной и богатой, в то же время сохраняя свою собственную специфику.

Особую славу Великому Устюгу принесли мастера-серебряники. После падения Новгорода в 1478 году и неслыханно жестокого разгрома города Иваном Грозным в 1570 году многие новгородцы, в том числе и серебряники, переселились на Север и, в частности, в Устюг. Они-то и заложили основы местного промысла. Сначала городские ремесленники делали небольшие изделия, украшенные эмалью по скани, во многом схожие с произведениями новгородских ювелиров (кресты-тельники, венцы на иконы, украшенные

резьбой чеканные изделия и др.). Но постепенно устюжские мастера начинают вводить свои приемы в технику изготовления различных вещей, а также вырабатывают свою цветовую гамму.



Венчик иконы.

Эмаль со сканью.

Конец XVII - начало XVIII в.

Велико-Устюжский краеведческий музей

Памятником местной работы является оклад 1679 года (ГИМ) написанной годом ранее иконы «Святые Прокопий и Иоанн Устюжские». Оклад имеет целый ряд отличительных особенностей, выделяющих его среди скано-эмалевых изделий других русских центров. Фон его залит белоснежной эмалью таким образом, что нити — сканные линии изображений — не выступают над ним, а лишь очерчивают контур. Эта техника в какой-то степени сближается с техникой перегородчатой эмали Древней Руси, в которой исполнялись колты, подвески, образки и т. д. Стилизованные листья и цветы оклада из золоченой проволоочной скани залиты эмалью черного, зеленого или синевато-зеленого, бирюзового цветов таким образом, что после полировки поверхность изделия превратилась в гладкую блестящую плоскость.

Судя по ряду других изделий, устюжская эмаль по скани конца XVII века среди своих отличительных признаков имеет не только белый фон, но и стилизованный травно-цветочный орнамент с лилиями-кринами, выдержанный в черной, прозрачной зеленой и бирюзовой гамме.

В крестах-тельниках, созданных в это время и варьирующих формы новгородских, средник чаще всего занимает изображение голгофского креста. Выполненное голубой или зеленой эмалью, оно имеет точки черного и желтого цветов, наложенные на белый фон, которые играют едва ли не главную декоративную роль, фактически превращая крест в ювелирное украшение. Этому впечатлению содействует и сама форма крестов, нарочито усложненные концы которых почти смыкаются. Обратная сторона изделия целиком покрыта узором из цветов и листьев зеленых, желтых и голубых тонов на белом фоне.

К середине XVIII века устюжская эмаль на скани претерпевает дальнейшие изменения. Отныне местные мастера начинают выпускать эмалевые вещи с серебряными и золочеными накладками в виде человеческих фигурок, орнаментальных звездочек, ромбов и т. д.

Появление в Устюге подобных изделий, конечно, не обошлось без влияния соседнего Сольвычегодска, где произведения такого рода получили довольно широкое распространение еще в конце XVII века. Во всяком случае, устюжские вещи 1730—1740-х годов еще имеют оттенок подражательности: ни по форме, ни по технике они не отличаются от сольвычегодских. В это время изготовление медной посуды, сплошь залитой одноцветной эмалью — синей, белой, реже зеленой с серебряными накладками, в Устюге приобретает широкий размах, особенно после того, как в 1761 году устюжские купцы, братья Афанасий и Степан Поповы, открыли фабрику серебряной, черневой, обронной и финифтяной работы. За 16 лет ее существования было выпущено огромное количество первоклассных вещей, особенно чайной и кофейной посуды.

Произведения фабрики Поповых, особенно периода расцвета, отличает не только высокое техническое качество исполнения, но и необычайное своеобразие. Определенную прелесть этой прекрасной посуде, изысканной по форме, придавали накладки — тонкие прорезные пластины серебра, нередко в виде фигурок людей, вплавленные в эмаль. Такие накладки-пластины изображали охотничьи и галантные сцены с кавалерами и барышнями, а также орнаментальные композиции. Своим матовым блеском они оживляли сверкающую синюю или белую эмалевую поверхность изделий, придавая им редкое очарование.

По мысли Поповых, устюжская эмалевая посуда должна была заменить входящий в быт дорогостоящий фарфор. Однако пожар в 1776 году почти полностью уничтожил фабрику, и владельцы разорились. Их честолюбивым мечтам не суждено было сбыться. Изготовление вещей с одноцветной эмалью и серебряными накладками постепенно заглохло.

Сканные произведения без эмали, пришедшие на смену устюжской эмали со сканью и отчасти произведениям с накладками, также пережили свой расцвет во второй половине XVIII столетия. Устюжские мастера делали в этой технике ларцы, солонки, вошедшие в то время в моду табакерки и различные коробочки для туалетных принадлежностей. Все они выделяются среди подобных изделий других русских центров, а также и зарубежных, по большей части украшенных геометризированным орнаментом, своим ажурным узором из стилизованных трав, фантастических цветов на гладком золоченом фоне.

Интересна коробочка в форме сундучка с городским клеймом Великого Устюга, датированная 1781 годом. Ее крышка и стенки состоят из листьев и цветов, выложенных из толстой сканой проволоки, пространство между которыми заполнено мелкими колечками. Общий характер узора — мягкие и округлые изгибы цветов и листьев — напоминают роспись северодвинских прялок так называемого пермогорского типа. Аналогичным образом украшались многочисленные ажурные коробочки и табакерки с различными переплетениями филигранной проволоки.

Однако наибольшую славу Великому Устюгу принесли изделия, украшенные черневым орнаментом.

Черневое дело в городе достигло своего расцвета как-то неожиданно быстро. Еще в конце XVII — начале XVIII века о нем практически ничего неизвестно, а в середине столетия уже появляются совершенные, отшлифованные в своих формах законченные изделия, выдержанные в духе искусства барокко со своими отличительными особенностями, к числу которых относятся: развитая черневая гравюра, опущенный канфаренный или заштрихованный фон, двухцветные детали фона, чеканка и т. д.

Когда в 1744 году главному магистрату Устюга потребовалось отправить в Москву лучших мастеров по черни и эмали для обучения московских жителей из купечества, то вместе с эмальером Яковом Поповым из Сольвычегодска в древнюю столицу был направлен Михаил Климшин, черневого дела мастер из Великого Устюга.

Обычно считают, что великоустюжская чернь достигла к середине XVIII века высокого совершенства за счет саморазвития и заимствования ряда рисунков из зарубежной печатной графики. И хотя проблема происхождения устюжской черни пока не разработана, только саморазвитием ее объяснять нельзя. Изучение московских черневых произведений середины XVII — начала XVIII века дает возможность полагать, что именно московские мастера занесли в Великий Устюг традиции нового, барочного в своей основе искусства черни. Так, например, черневые изделия с опущенным канфаренным фоном впервые появились на московской почве уже в середине XVII века. Именно в московском черневом деле второй половины XVII — начала XVIII века получили широкое распространение произведения с пышными узорами в виде сочных, живописных трав, цветов и завитков, трактованных в стиле барокко.

Почти все эти технические приемы и художественные особенности московского черневого дела сказываются и в великоустюжских черневых изделиях. Все это позволяет выводить истоки местной черни из Москвы, тем более что московские ремесленники — серебряники, иконописцы, мастера стенной живописи, резчики на протяжении всего XVII столетия постоянно привлекались для работ в вотчинных строгановских мастерских в Сольвычегодске, а также для украшения великоустюжских, тотемских и вологодских церквей и соборов.

Правда, в отличие от архитектурных сооружений и возводимых в них иконостасов, устюжские ремесленники, и прежде всего серебряники, ориентировались не на традиции нарышкинского, а на произведения западноевропейского барокко и даже рококо. Черневые изделия великоустюжских мастеров середины XVIII века представляют произведения нового времени, поскольку в них ярко выражено не коллективное как в Древней Руси, а индивидуальное художественное начало. Новые традиции сказались и в двух известных нам работах прославленного устюжского мастера Михаила Климшина — посохе (1750, ВОКМ) и табакерке (1764, ГИМ).

Предназначенный для торжественного выхода иерарха серебряный посох

великоустюжского и тотемского епископа Варлаама поражает своими парадными формами и чрезвычайно тонким и выразительным рисунком деталей.

Помещенная на нижнем звене посоха панорама Великого Устюга (со стороны Дымковской слободы, через реку Сухону) — первое изображение города среди устюжских черневых изделий. Оно свидетельствует о том, что Климшин использовал графический материал того времени, и прежде всего распространившиеся на Руси с начала XVIII века гравюры городов, в том числе и Великого Устюга. Несмотря на то, что посох принадлежал высшему церковному иерарху, мастер помещает на его фигурном наконечнике и свое имя: «Работал черневых дел мастер Михаил Климшин».

Но, пожалуй, наиболее интересным произведением мастера является табакерка, украшенная черневой сюжетной гравюрой. Табакерки получили большое распространение в России с рубежа XVIII столетия в связи с пришедшей из Западной Европы модой среди высшего дворянства и купечества нюхать табак.

Прямоугольная, со слегка округленными углами табакерка обрамлена узкими серебрено-золочеными полосами с крошечными чеканными фигурками зверей и птиц среди ваз с цветами. На крышке в барочной реме с мелкими рокайльными завитками помещена оригинальная жанровая композиция. На дне табакерки, снизу представлена сцена соколиной охоты, на ее боковых частях — сцены охоты. Черневая моделировка изображений у Климшина очень своеобразна: от простых параллельных линий разной толщины до густой сетчатой штриховки. В итоге его композиции приобретают массу оттенков, становятся живописными, что говорит о его хорошем знакомстве с техникой гравюры. Обе работы мастера как бы выявляют две основные тенденции в развитии великоустюжского черневого дела: одна из них еще в какой-то степени связана с древнерусскими традициями и проявилась в предметах, предназначенных для церкви; другая, светская, целиком определялась новым искусством и ярче всего сказалась в таких изделиях, как табакерки.

К числу выдающихся произведений великоустюжской черни относятся также работы Алексея Мошнина. Расцвет его творчества падает на середину и вторую половину XVIII века. Он внес много нового и в технические приемы обработки изделий и в тематику черневых изображений, широко используя в своих композициях гравюры и книжные иллюстрации. Именно на его изделиях неоднократно появлялись изображения панорамы Великого Устюга.

Характерной работой Мошнина является табакерка в форме книги с черневой надписью на корешке «Книга обоняния» (ГИМ). На ее крышке и на обороте изображены жанровые сценки с надписями.

С 1780-х годов великоустюжские серебряники часто прибегали к современной им тематике, живо откликаясь на события эпохи. Известна серия табакерок, где представлены сюжеты русско-турецкой войны 1777—1778 годов. Изображения городов Великого Устюга,

Вологды, Архангельска, их планов, зачастую выполненные в чисто графической манере, стали излюбленной темой ведущих мастеров.

В XIX веке черневое дело в Великом Устюге пришло в упадок. Местным мастерам было трудно конкурировать со столичными ювелирными фирмами Сазикова, Овчинникова, Хлебникова, и их искусство к концу XIX века постепенно нисходит до уровня ремесла. В советское время промысел был возрожден: в 1933 году основана артель, реорганизованная в 1960 году в фабрику «Северная чернь».

Наряду с серебряным делом в городе в XVII—XVIII веках получили широкое распространение и такие промыслы, как кузнечный, «мороз по жести», резьба и роспись по дереву.

Мастера-кузнецы делали не только великолепные кованые решетки и светцы, но и многочисленные предметы, украшенные пластинами просечного железа. Ремесленники, просекавшие сквозной узор на железных пластинах, сочетали в себе навыки кузнецов и ювелиров; их изделия отличаются тонкостью, хрупкостью, пластичностью, а ажурный узор обладает изяществом и точностью найденных форм.

Просечное железо нередко использовалось в украшениях дымников печных труб, подзоров и свесов карнизов домов, в замочных накладках-жиковинах. В Устюгском краеведческом музее хранятся первоклассные произведения такого рода. Среди них интересен большой подзор с тонким рисунком из прорезных переплетений стилизованных растительных завитков и фигурами двух ангелов вверху, как бы обращенных к распятому Христу. В узор жиковины органически включаются два геральдических фантастических льва (ил. 54).



Жиковина.

Просечное железо. XVII в.

Велико-Устюжский краеведческий музей

Сундучки-подголовники, украшенные накладками из просечного железа, широко распространялись по территории России в XVII — начале XX века и вошли в историю декоративного искусства под именем устюжских (ил. 53).



Сундук-шкатулка.

Просечное железо. XVII в.

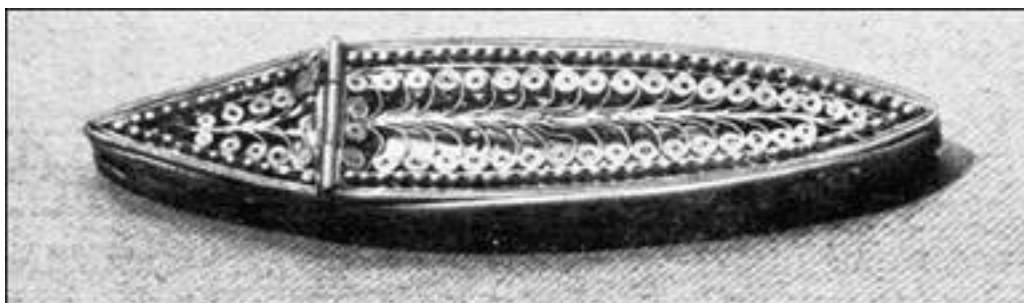
Велико-Устюжский краеведческий музей

Большую известность получили и устюжские сундучки-шкатулки, обитые полосами железа с необычными золотистыми и серебристыми узорами в виде снежинок и звездочек, напоминающими узоры замерзших окон. Техника «мороз по жести» состоит в том, что железо протравливают особой смесью кислот и нагревают до определенной температуры, после чего оно приобретает своеобразный оттенок и рисунок. С XVIII века шкатулки «с морозом по жести» тысячами продавались на многих ярмарках России — Ирбитской, Нижегородской, в Сибири и даже за границей.



Кольцо для салфетки и стопка для вина с рисунками Е. Шильниковского на темы сказок А. Пушкина. 1937.

Велико-Устюжский краеведческий музей



Туалетная коробочка. Серебро, скань. XIX век.

Велико-Устюжский краеведческий музей

Под Устюгом, в деревнях, расположенных по реке Шемоксе, еще в XVIII веке возник своеобразный промысел по производству берестяных изделий, украшенных либо прорезным, либо тисненым орнаментом. Туески (ил. 58), лукошки, шкатулки, погремушки делались из



лыка и оклеивались ажурной прорезной берестой с растительным либо геометрическим орнаментом. Под пластины прорезной бересты нередко подкладывались либо слюда, либо цветная фольга, благодаря чему ажурный узор становился четче и ярче. Эти вещи, получившие название шемогодских, во множестве распродавались на ярмарках. Наибольший расцвет этого промысла был связан с фамильной династией Вепревых, потомки которых продолжают работать и в наше время. Значительная часть этих вещей представлена в местном музее.

На Советской площади, на берегу Сухоны, над зеленью небольшого парка высится стройная церковь Николы Гостунского (ил. 61) с колокольной. Это один из немногих сохранившихся храмов Устюга подобного типа первой половины XVIII века, которые прежде во многом определяли общую панораму набережной города. Здесь, на территории старого торгового двора, еще в XVII веке стояла деревянная церковь, возведенная торговыми людьми — «гостями», откуда и пошло ее название. В 1682—1685 годах вместо нее был построен каменный храм — вытянутое по продольной оси, — сравнительно невысокое, одноэтажное здание, где размещалась теплая церковь. Во время пожаров в 1698 и 1715 годах оно сильно обгорело и не позже конца 1720-х годов было надстроено вторым ярусом — высокой холодной церковью.

Крупный двусветный кубический объем холодной церкви с большими прямоугольными окнами легко несет поставленный на восьмилотковый свод малый световой восьмерик, завершенный стройным восьмигранником с маленькой главкой. Типичный для XVIII века пятигранный алтарь расположен с отступом по отношению к трехапсидному алтарю нижней церкви: древние церковные правила запрещали ставить один престол над другим. С запада к кубу примыкает поперечно ориентированная небольшая трапезная, южный выступ которой с севера уравновешен крыльцом — всходом на второй этаж.

Такие двухэтажные храмы, объединявшие в себе зимнюю и летнюю церкви, получили широкое распространение в архитектуре русского Севера в первой половине — середине XVIII столетия. Их динамичная, ступенчато нарастающая к центру композиция с нижним этажом-подклетом, двусветным основным кубом и ярусным верхом в виде двух уменьшающихся восьмигранников представляла собой новый вид культового здания «восьмерик на четверике», вариант ярусного храма рубежа XVII—XVIII веков. Подобные храмовые здания мы уже видели в Сольвычегодске (Спасообыденная церковь и др.). Но особенное развитие они получили в архитектуре Великого Устюга, Вологды и Тотьмы, причем в каждом из этих городов трактованы очень своеобразно.

Такова и церковь Николы Гостунского, характерный представитель устюжской архитектуры, одна из первых построек нового типа. Помимо оригинальной, несколько асимметричной общей композиции, стройного, величавого силуэта ее особенностью является барочный декор ордерного характера. Он состоит из плоских пилястр на постаментах (на

углах объемов— парных), из скромных карнизов с раскреповками и из уступчатых рамочных наличников многочисленных окон с несколько архаичными, разрезными фронтонами нарышкинского стиля.

Выразительность силуэта церкви превосходно дополняет возведенная одновременно с ней, в 1720-х годах, отдельно стоящая колокольня. Ее двухъярусное основание сильно расширено и представляет собой внизу открытую галерею, а сверху—закрытый обход, между окнами которого расположены пилястры. С основанием эффектно контрастирует легкий и стройный, взлетающий вверх восьмигранный столп с открытым ярусом звона. Венчает колокольню не традиционный шатер, а небольшой восьмерик, первоначально завершенный фигурной главой, замененной в 1776 году тонким шпилем с крестом и ангелом. Видимо, к этому же времени относятся и филенки с превосходной тонкой лепниной в виде изящных овалов из гирлянд, украшающие грани столпа.

К середине XVIII века в центре города, на берегу Сухоны, стояли уже четыре таких храма — Рождественский (нижний ярус 1716, верхний—1725—1729) и Иоанна Богослова (после 1720 г.) с колокольнями, Петропавловский (нижний ярус — 1739, верхний—1750) и Пятницкий (нижний ярус — 1720, верхний— 1732—1738), которые придавали острый и выразительный силуэт застройке набережной Устюга. Показательно, что все эти церкви были сооружены в два этапа. Такой принцип строительства был вообще характерен для большинства культовых памятников XVIII века как в Устюге, так и в Сольвычегодске и Тотеме, что свидетельствует о постепенном формировании архитектурного облика этих крупных, двухъярусных зданий.

Главная улица города, Советский проспект, наиболее полно сохранила застройку конца XVIII—XIX века. Небольшие каменные двухэтажные жилые дома тянутся вдоль ее левой (нечетной) стороны, создавая удивительно цельное впечатление. Их классические строгие, в меру парадные и одновременно простые формы воскрешают атмосферу городской жизни середины прошлого века, провинциально купеческую и домовитую, которая была свойственна многим провинциальным центрам. В то же время от этих особняков веет какой-то тихой уютностью, интимностью, камерностью, отчего они приобретают особую привлекательность. В этих, казалось бы, столь сходных с друг другом зданиях поразительно много различий, которые придают каждому из них неповторимый оттенок индивидуальности.

Уголок площади и проспекта занимает большой двухэтажный дом ( № 74) середины XIX века, в позднеклассических формах которого уже чувствуется последний отблеск этого стиля (ил. 63). Его традиционно строгий и лаконичный облик с рустовкой межоконных простенков нижнего этажа, с балюстрадами и легкими сандриками проемов второго несколько нарушен измельченным лепным декором в нишах над верхними окнами. Особенно обильна лепнина двух небольших фронтонов с «башенками» (ил. 64), которые отмечают центры фасадов,

обращенных к проспекту и площади. К дому со стороны площади примыкают ворота; верхние части их трех арок и аттики сплошь покрыты штукатурным орнаментом, который свидетельствует о широком проникновении народных мотивов в устюжское зодчество позднего классицизма.



Жилой дом. Середина XIX века (Советский пр., 74)

Три небольших двухэтажных дома (№ 113, 117 и 121) на другой стороне проспекта обязаны своим появлением типовым проектам, а их архитектура характерна для позднеклассических жилых построек города. Дом № 113 выделяется небольшим мезонином в три окна — деталь, свойственная многим местным зданиям. Типично и его фасадное убранство с подчеркнуто нарядными наличниками окон второго этажа: подоконные доски с прямоугольными нишками и обильный лепной декор под сандриками на кронштейнах. Эти детали вместе с плоскими, упрощенными пилястрами по краям фасада позволяют датировать дом серединой XIX века. Более просты и строги два других дома без мезонинов (№ 117 и № 121), которые имеют по семь окон на фасаде и пологие четырехскатные кровли. Они были сооружены в первой трети XIX века. На основе традиционного для местной жилой архитектуры набора немногих классических деталей созданы их лаконичные, но выразительные композиции. Сравнительно небольшие окна нижнего этажа зданий имеют над и под проемами прямоугольные лежащие нишки; более крупные по размерам верхние окна украшены наличниками с прямоугольным выступом внизу и сандриком-полочкой вверху. Оба дома, возможно, выполнены по одному типовому проекту, но их отличают отдельные детали, которые вносят элемент неповторимости в облик каждого строения. Так, у одного дома первый этаж отделен междуэтажной тягой, а у другого центр фасада акцентирован слабым выступом-ризалитом с рустовкой межоконных простенков нижнего этажа.

Интерьеры всех трех домов, к сожалению, значительно перестроены. Однако в ряде комнат их первых этажей сохранились сводчатые перекрытия, которые характерны для устюжских жилых построек конца XVIII — первой половины XIX века. Такие перекрытия нижних этажей восходят к зодчеству эпохи барокко и раннего классицизма и в провинции довольно прочно удерживаются вплоть до середины XIX века.

Обычно жилые комнаты домов Устюга XVIII—XIX веков имели изразцовые печи, выполненные местными мастерами-гончарами. Одна такая печь середины XIX века, хотя и частично переложенная, сохранилась в первом этаже дома № 121. Нижняя часть ее сложена из изразцов с простой, ромбической зеленой сеточкой, а верхняя — из плиток с зелеными цветочками в фигурных рамках. На углу — витая изразцовая полуколонка. Характерную для

середины XIX века печную чугунную заслонку украшает рельефный рисунок.

Гораздо более парадно и монументально выглядят два двухэтажных дома (№ 125 и № 127), соединенные оградой. Они также построены по одному образцовому проекту. Об этом говорит сходство их архитектурных форм, в целом характерных для первой трети XIX века, но во многом еще хранящих отголоски классицизма предшествующего столетия. Их фасады отличает укрупненный ритм межоконных простенков, превращенных в широкие пилястры благодаря расположению окон обоих этажей в общих вертикальных нишах. Большую парадность зданиям придает лепнина в нишках над верхними окнами и сандрики, а также широкий карниз с поясом сухариков и треугольный фронтон. Чуть выступающий ризалит одного из домов дает возможность различить их между собой. В помещениях их нижних этажей сохранились сводчатые перекрытия, а в одной из комнат второго этажа дома № 127 — изразцовая печь XIX века.

Среди застройки Советского проспекта выделяется своими подчеркнуто упрощенными, позднеклассическими формами дом № 131. Небольшое двухэтажное здание в пять окон по фасаду вытянуто в глубь участка. Построено оно, вероятно, во второй четверти XIX века. Строгий декор его состоит из широких пилястр, отмечающих углы фасада, простой междуэтажной тяги и упрощенного карниза с сухариками. Своеобразие дому придают грубоватые сандрики над верхними окнами в виде полочек со «спусками» по краям, имитирующими кронштейны.

Самым парадным и значительным в этой части проспекта является дом купца Азова (№ 133, ныне — городская библиотека), представляющий собой крупный двухэтажный особняк дворцового типа (ил. 65). Судя по архитектуре, он был возведен в начале XIX века, но в середине века его надстроили мезонином, после чего его облик стал более традиционным для Устюга того времени. Внешнее архитектурное убранство здания в целом близко декору двух соседних домов (№ 125 и № 127), хотя и отличается от них более проработанной общей композицией фасада и его деталей. Изящные лепные гирлянды на досках под верхними окнами и фриз с нишками и розетками под карнизом придают особняку особую нарядность и даже изысканность, выделяя его из остальной застройки.



Дом купца Азова. Начало XIX в. (Советский пр., 133)

Не менее интересен и интерьер дома с анфиладой больших парадных комнат во втором этаже, расположенных вдоль уличного фасада. Они частично сохранили детали своей ампирной отделки: крупные двупольные двери с филенчатой разделкой и лепные карнизы неплохого рисунка. Особенно эффектны изразцовые печи (ил. 66), три из которых украшают

комнаты на втором этаже и одна — на третьем. Большие, прямоугольной формы, они состоят из двух ярусов: широкого нижнего с цоколем и более узкого, но высокого верхнего с выделенным венчанием. Три из них выложены из типичных для первой половины XIX века устюжских изразцов со стилизованными растительными и геометрическими узорами темно-зеленого цвета, образующими своеобразный сетчатый, слабо рельефный рисунок. Лишь печь в угловом зале второго этажа носит подлинно ампирный характер в явно столичном духе. Она выполнена из белых гладких плит с темно-синим живописным рисунком, состоящим из изящных гирлянд, овалов и прочих классических элементов (ил. 67). Однако во время одного из позднейших ремонтов изразцы были перевернуты и рисунок печи нарушен.



Печь в жилом доме. Конец XIX в. (Советский пр., 143)

К первой половине XIX века относится и соседний двухэтажный дом (№ 137, ил. 68). От его скромного позднеклассического облика с характерно устюжским мезонином в три окна и плоским фасадным декором (упрощенные пилястры и рамочные наличники с крупными «досками») веет интимностью. Особенно наряден металлический балкончик мезонина с ампирной решеткой и тремя консолями.

В конце Советского проспекта расположен еще один двухэтажный дом середины XIX века (ил. 69). При всем сходстве с другими домами проспекта он обладает рядом особых черт, которые выделяют его из остальной застройки, составляя секрет его обаяния. На фасаде здания простенки-пилястры имеют внизу рустовку, а между верхними и нижними окнами расположены прямоугольные выступы. Узкие прямоугольные нишки под сандриками верхних окон и во фризе заполнены мелкой лепниной. В интерьере интересна сохранившаяся в одной из комнат изразцовая печь.



Фрагмент печи в жилом доме.

Напротив дома на другой стороне проспекта, среди деревьев высится исключительно живописная церковь Вознесения (ил. 72, 73). Это самый древний и, безусловно, лучший из всех памятников Устюга, одно из замечательных произведений русской архитектуры середины XVII века. Построена она была в 1648—1649 годах «у торгу, на площади» вместо стоявших здесь прежде двух деревянных церквей — шатровой и клетской, которые сгорели во Бремя большого городского пожара в начале 1649 года. Заказчиком ее был богатейший устюжский купец Н. Ф. Ревякин, который являлся также ктиторм ряда других городских храмов того времени (собора Иоанна Праведного и пр.).



Церковь Вознесения. Вид с востока

Дату сооружения церкви Вознесения, сохранившуюся в местных летописных записях, подтверждает большая серебряная водосвятная чаша (краеведческий музей) с надписью: «Лета 7158 (1650) месяца февраля в 8 день положил сию водосвященную чашу... на Устюг Великий, на посад в Вознесенский приход в строение свое в каменный храм, гостынная сотни торговый человек Никифор Федоров сын Ревякин, по своим родителям в вечное поминовение и для душевного спасения. А весом сия чаша в восемь фунтов, а делал сию чашу государев мастер Серебряные полаты Анофрей Иванов».

Первоначальное здание состояло только из холодного храма с колокольней и приделом у юго-западного угла; несколько позже с северной стороны пристроили двухэтажную теплую церковь. К концу 1670-х годов памятник, как свидетельствует писцовая книга этого времени, уже имел ту живописную композицию, которую в основном и сохранил.



Белокаменная резная плитка декора южного придела церкви Вознесения

Церковь Вознесения поражает свободой своего подчеркнуто живописного, нарочито

асимметричного построения и праздничной нарядностью, «узорочьем» архитектуры. Тип бесстолпного, пятиглавого храма с приделами, крыльцами, папертями и колокольной, свойственный посадскому зодчеству Руси середины XVII столетия, получил здесь свое великолепное воплощение. Памятник стоит в одном ряду с известными столичными сооружениями тех лет — церквами Троицы в Никитниках (1628—1654) и Рождества в Путинках (1649—1652).



Решетка окна южного придела церкви Вознесения

А высокий уровень мастерства выполнения и резкое отличие архитектурных форм храма от остальных церквей Устюга заставляют предполагать, что строил его московский мастер. Очевидно, Н. Ф. Ревякин, член крупнейшей столичной купеческой корпорации, часто посещавший Москву, привлек зодчего из столицы, дабы тот возвел в его родном городе первый каменный храм на посаде. Кстати, и утварь для церкви Вознесения Ревякин, судя по водосвятной чаше, заказывал в Москве.

Основной четверик холодного храма, высокий и стройный, завершен тремя ярусами кокошников вперебежку. Он легко несет пять красиво скомпонованных глав с цилиндрическими барабанами, центральный из которых — более крупный и световой, а боковые — глухие. Вытянутые вверх граненые покрытия глав с перехватами, увенчанные ажурными позолоченными крестами, появились в 1771 году, заменив прежние, луковичные. Не первоначален и низкий трехапсидный алтарь, возникший в результате перестройки этой части здания в 1742 году.

Живописную асимметрию в общую композицию церкви вносит примыкающая с запада к четверику узкая двухъярусная паперть с сильно вынесенным в сторону бывшей торговой площади крыльцом и двухмаршевой лестницей, ведущей наверх паперти. С ее южной стороны возвышается маленький придел Всех Святых, по-видимому, являвшийся капеллой-молельней семьи Ревякиных. Его изящный кубический объем с миниатюрной «горкой» кокошников и стройной главкой в два яруса (верхний более поздний) поставлен над арочной галереей, первоначально открытой и охватывавшей здание с юга до его восточного угла.



Крыльцо церкви Вознесения

Пристроенная с севера теплая двухэтажная церковь, более тяжеловесная по формам, усиливает асимметричность общей композиции. Основной ее четверик более массивный и низкий, чем храм, завершен двумя рядами кокошников и одной главой (прежде их было пять). Он сдвинут по отношению к храму к западу, имея ступенчатый алтарь с двумя выдвинутыми вперед нижними апсидами и тремя «отступающими» верхними. Над всеми свободно поставленными объемами возвышается ярусная колокольня. Прежде шатровая, она сохранила от XVII века лишь свой нижний четверик, который во второй половине XVIII века приобрел два восьмерика звона и венчающий шпиль с фигуркой ангела.

Сложность объемно-пространственного построения церкви Вознесения сочетается с праздничной нарядностью и живописностью ее фасадного убранства. Гладь ее стен «разбивается» различными декоративными деталями из кирпича, отличающимися сильным рельефом и сочностью трактовки форм. Углы храма и межоконные простенки украшают пучки из парных трехчетвертных столбиков-колонок с перехватами. Оконные проемы заключены в наличники с полуколонками по сторонам и килевидными кокошниками, сильно углубленными в стену. Основной четверик завершен широким трехчастным карнизом из разнообразных профильных деталей с раскреповками и поясами из нарядных изразцов и сердцевидных нишек. Расположенные над ними кокошники с перспективным профилем и килевидным архивольтом выполнены подчеркнуто объемно. Шеи венчающих глав украшает изящная аркатура с тонкими полуколонками, перехваченными дыньками.

Все это великолепие и богатство форм, столь свойственные русскому зодчеству середины XVII века, дополняют «муравленные» (покрытые прозрачной зеленой глазурью) и красные (терракотовые, без поливы) изразцы, в изобилии использованные для придания большей красочности декору церкви. Это первое в Устюге здание, в котором встречается фасадная керамика, столь пышно расцветшая в городе позднее. По насыщенности фасадного убранства изразцами церковь Вознесения для своего времени не знает себе равных на Руси.

Красные и зеленые изразцы с различными сюжетными сценами и растительно-геометрическим орнаментом смело введены во всевозможные архитектурные детали Вознесенского храма. Они украшают фриз четверика и тимпаны венчающих кокошников, наличники окон и ширинки паперти и крыльца, а также располагаются на свободных



поверхностях стен, образуя вертикальные и горизонтальные ленты из поставленных на угол отдельных плиток.

По типу своему это характерная для XVII века печная керамика, состоящая из квадратных стеновых и поясовых изразцов с рамкой по краям и рельефным рисунком, иногда сопровождаемым надписью. В середине XVII столетия она широко использовалась на Руси для наружного убранства различных, по преимуществу культовых зданий. Отсутствие в Великом Устюге в это время собственного изразцового производства, а также близость этой керамики к московской заставляют считать ее привозной, доставленной из столицы специально для украшения храма.

Подстать основному храму придел Всех Святых со своим нарядным и изящным декором. Особенно оригинальны пластически сочные наличники его окон, завершенные двойными раскрепованными карнизами под треугольными фронтонами (ил. 77). Вместе с изразцами здесь применены квадратные плитки резного белого камня с оригинальным рисунком (ил. 75). Они вставлены в основном в ширинки столбов крыльца и галереи, арки которых имеют двойные декоративные арочки с висячими гирьками.

Одним из примечательных украшений придела являются четыре уникальные кованые решетки его окон. Каждая решетка имеет собственный рисунок, мягкий и пластически выразительный, несколько необычный для кованого металла. Две из них по очертаниям представляют собой стилизованное изображение двуглавого орла, органически слившегося с растительно-геометрическими завитками (ил. 76). Две остальные решетки более традиционны, в них использован мотив сердцевидного завитка и растительно-геометрические узоры (ил. 77) в виде стилизованных цветов. Интересно, что в плетение одной из них органически включена даже дата возведения храма — 1648 год.

Завершающим аккордом многоцветия и узорочья церкви Вознесения выступают майоликовые наличники окон ее апсид (ил. 79). Широкие прямоугольные рамы, выполненные из полихромных рельефных изразцов, эффектно обрамляют крупные проемы окон. Эти изразцы принято считать одновременными самому зданию. Однако они принадлежат не XVII веку, а уже другой эпохе — второй четверти XVIII века. Именно в это время в архитектурном декоре построек Великого Устюга получают распространение подобные изразцовые обрамления проемов, которые восходят к более ранней аналогичной фасадной керамике Ярославля. Примером тому являются уже рассмотренные выше соборы Иоанна Праведного и Прокопия Устюжского. Алтарная часть Вознесенской церкви была перестроена полностью в 1742 году. Именно тогда и появились наличники ее окон, составленные из печных профильных и поясовых изразцов, которые исключительно удачно вписались в общий декоративный ансамбль убранства церкви.

Пожар 1715 года уничтожил в церкви древнюю утварь и иконостас с иконами. Существующий в основном храме резной позолоченный пятиярусный иконостас относится к

1744 году и выдержан в традиционном для Великого Устюга стиле нарышкинского барокко. Все его четко читающиеся членения имеют характерный для устюжских иконостасов резной сочный и пластичный декор из виноградной лозы с гроздьями, гирлянд, картушей и т. д. Однако иконы являются рядовыми произведениями живописи середины XVIII века.

Небольшой четырехъярусный иконостас такого же типа украшает и теплую церковь. Створки его царских врат разделены на несколько филенок, заполненных кружевом просеченого железа, хорошо читаемого на просвет. Его рисунок варьирующий, также как и кованые решетки окон, мотив стилизованного двуглавого орла с отходящими в сторону завитками-крыльями поражает изяществом и четким соотношением линий. Иконы в иконостасе также относятся к XVIII веку, часть из них написана местным иконником Степаном Соколовым в 1719 году, то есть вскоре после пожара, а икона «Всех скорбящих» — в 1753 году.

Параллельно Советскому проспекту идет одна из древних улиц города — Красная. Здесь находится самое старое из сохранившихся каменных жилых зданий Устюга, дом купца М. Кузнецова (№ 107, ил 81). Он относится к середине XVIII века (возведен до 1772 г.), когда монументальное жилое строительство в городе еще только начиналось. (Первый каменный дом в Великом Устюге был сооружен в 1765 году купцом И. Я. Курочкиным, владельцем железных заводов.) Это сравнительно небольшое здание в два этажа в плане имеет Г-образную форму, восходящую к древнерусским палатам «глаголем», и торцом обращено к улице. Судя по архитектуре, оно сложилось в результате целого ряда перестроек и достроек.



Дом Кузнецова. Середина XVIII в. (ул. Красная, 107)

Древнейшей является одноэтажная, выходящая на Красную улицу часть дома, перекрытая сомкнутым сводом. Ее фасад в три окна имеет характерную барочную трактовку: оригинальные спаренные «волнистые» пилястры на углах и фигурные обрамления окон с несколько укрупненными щипцовыми завершениями. Венчающий треугольный фронтон с ампирным полукруглым окном принадлежит первой половине XIX века. Позднее построена двухэтажная восточная часть дома с деревянным мезонином и необычным завершением из двух ступенчато поставленных фронтонов. Она выглядит гораздо строже и проще, хотя наличники ее окон в основном сохраняют те же барочные формы.



Жилой дом. Середина XIX в. (ул. Красная, 132)

Наиболее примечательным сооружением на улице Красной является комплекс Спасо-Преображенского монастыря, состоящий из двух храмов — холодного и теплого, которые хорошо дополняют друг друга (ил. 86). Женский монастырь был основан здесь еще в 1422 году при деревянной церкви, однако нынешние каменные здания принадлежат концу XVII — первой половине XVIII века.

Более крупный и величавый Спасо-Преображенский собор (ил. 87) был построен в 1689—1696 годах архиепископом устюжским Александром на месте сгоревшей деревянной шатровой церкви. По типу это пятиглавое, бес-столпное сооружение с галереей-папертью и шатровой колокольней на углу, характерное для местного зодчества второй половины XVII столетия. С храмовыми зданиями такого типа мы уже знакомы по двум небольшим соборам — Иоанна Праведного и Прокопия Устюжского. Однако эта постройка отличается от них гораздо большим масштабом и совершенно иной, свойственной уже концу XVII века трактовкой ряда деталей.



Собор Спасо-Преображенского монастыря. 1689-1696

Довольно крупный двусветный куб храма выглядит очень внушительно, завершенный чисто декоративными закомарами и четырехскатной пологой кровлей «на гражданский манер». Над ней возвышаются пять непропорционально маленьких глав, поставленных на глухие цилиндрические барабаны на углах и на необычный, восьмигранный световой — в центре. Кубический объем господствует над пониженной алтарной частью со слабо выявленными тремя закруглениями апсид. С трех сторон его охватывает низкая закрытая паперть-галерея с приделом в южном конце, непрерывный «обход» которой разрывает поставленная в северо-западном углу колокольня. Три ее массивных четверика несут стройный восьмерик звона, увенчанный легким шатром со слухами и маленькой главкой.

За основу общей композиции Спасо-Преображенского храма взята схема более ранних монастырских соборов Устюга — Михаило-Архангельского и Троице-Гледенского, которые

положили начало местной строительной традиции возведения зданий соборного типа. Однако главным его отличием от указанных сооружений является нарядность и богатство фасадного убранства. Парные полуколонки, заменившие прежние плоские лопатки, членят стены церкви на три прясла, завершенные карнизом и тремя декоративными закомарами. Крупные оконные проемы заключены в нарядные наличники с полуколонками и килевидными фронтончиками. Подчеркнутую живописность в облик здания вносит разноцветная майолика, широко использованная в его декоре. Нарядные изразцовые фризы проходят под карнизами куба и центрального барабана. Отдельные плитки вставлены в тимпаны закомар и между ними. Стены галереи-паперти декорированы большими ширинками со вставками из одного или четырех изразцов, образующих красочные панно (ил. 89—91). Большие окна алтарных апсид обрамлены богатыми изразцовыми наличниками, явно выполненными по образцу наличников ярославских храмов Иоанна Златоуста в Коровниках и Николы Мокрого.

Майоликовый декор из ценных изразцов, широко распространившийся в архитектуре Руси последней трети XVII века, в Великом Устюге появляется впервые в Спасо-Преображенском храме. Очевидно, именно с этим памятником связано возникновение местного изразцового производства, которое в дальнейшем получило исключительно широкое развитие. Набор стеновых изразцов со своим рельефным рисунком здесь уже вполне устойчив и специфичен (павлин, индюк, птица, клюющая ягоду, и птица, повернувшая голову, малый и большой вазоны, ил. 89). Многие плитки имеют оригинальный белый фон, который затем становится характерным для изразцового декора устюжских храмов. Другие, профильные и поясовые ценные изразцы совсем иного рисунка использованы для двух майоликовых наличников центрального и южного окон апсид. Они появились в первой трети XVIII века, вероятнее всего, при возобновлении храма после пожара 1715 года и резко отличаются своими крупными прямоугольными «рамами» от первоначальных обрамлений проемов, сохранившихся на боковых апсидах.



Западная галерея-паперть собора Спасо-Преображенского монастыря.

Внутренний вид

Внутри Спасо-Преображенский собор украшает большой многоярусный иконостас с четкими структурными членениями. Возведен он в 1697 году, через год после завершения строительства храма, по заказу того же архиепископа Александра. Несмотря на

использование ордерных форм, иконостас поражает пышностью своего орнаментального убранства, сложными очертаниями профилированных арок, сильным выносом колонок с капителями (ил. 94). Особенно великолепны окутанные листьями и гроздьями винограда колонки-столбики, декорированные внизу различными розетками и завитками. Как и многие другие иконостасы церквей Великого Устюга, это сооружение имеет ясно выраженные горизонтали и вертикали с подчеркнутой царскими вратами (ил. 95) центральной осью и ступенчатым расположением икон и арок обрамлений над ними. Завершает сооружение изображение распятого Христа в барочном картуше.

Наряду с традиционными в иконостас были введены произведения с живописными многофигурными композициями, прообразом для которых послужили гравюры Библии Пискатора. Ордерные формы архитектуры иконостаса, иконы с объемными перспективными изображениями — все это указывает на новаторский замысел как заказчика, так и исполнителей этого памятника, отказавшихся от традиционной плоскостной алтарной стены и отдавших предпочтение нарышкинскому барокко. Влияние московской традиции ощущается и в скульптурном декоре иконостаса: в фигурах двух ангелов в навершии царских врат. Они трактованы в горельефе, переходящем в круглую скульптуру, объемность их голов и рук подчеркивается застывшими в динамичном взмахе крыльями. Однако тела ангелов в золоченых одеждах с мягко струящимися складками выглядят уплощенно. Новые веяния, сочетаясь с традициями плоскостной декоративной резьбы, дали жизнь своеобразному направлению в скульптурном декоре Великого Устюга, породившему барочную пластику с ярко выраженными местными особенностями. Именно к этому направлению относятся и описанные ангелы, и скульптура из церкви Вознесения, и ряд других.

Совершенно по-иному по сравнению с собором выглядит расположенная к востоку от него теплая церковь Сретения (1725—1739), которая свидетельствует о торжестве новых идеалов в архитектуре Великого Устюга второй трети XVIII века. Этот высокий и стройный ярусный храм (ил. 96) имеет мало общего с традиционными представлениями Древней Руси о культовом здании, хотя по своему объемно-композиционному построению он восходит к типу «восьмерик на четверике», характерному для нарышкинского стиля рубежа XVII—XVIII веков. На низком подклетном ярусе возвышается основной двусветный куб, эффектно увенчанный тремя поставленными друг на друга и уменьшающимися в размерах восьмериками с маленькой главой в завершении. Стремительному взлету восьмериков четко противопоставлена горизонтальная протяженность нижней части здания с пятигранным алтарем, удлиненной трапезной и позднее пристроенным северным приделом (1794).

Общая трактовка архитектурных форм здания уже типична для барокко XVIII века и особенно для устюжских храмов этого времени. Нарядный декор фасадов включает волнистые пилястры красивого рисунка (такие же, как у дома Кузнецова), прямоугольные рамочные наличники окон с изогнутыми сандриками типа «бровок», пояса узких

восьмигранных ниш-филенок (под нижними окнами куба, а также вверху и внизу проемов двух восьмериков) и широкие карнизы с сочными рельефными зубчиками. У куба в центре карнизов сделаны полукруглые изгибы-«полуглавия», которые служат переходом к его купольной кровле (ил. 97).

Церковь Сретения, бесспорно, лучший и наиболее цельный образец местного культового зодчества второй трети XVIII века. Оригинальной особенностью этого здания является размещение в его верхних ярусах звона, что превращает храм, в противоположность другим устюжским храмам, в церковь «под колоколы». Для этого вверху основного помещения над полусомкнутым сводом устроен проход к открытым друг в друга восьмерикам, образующим звонницу. Такая малоудачная конструкция явно свидетельствует о недостаточной подготовленности местных зодчих к решению подобных сложных проблем.

В интерьере Сретенской церкви помещен небольшой двухъярусный иконостас, возведенный, вероятно, в самом конце XVIII или начале XIX века. Несмотря на свои малые размеры, он оформлен необычайно помпезно. Центральная ось выделена не только царскими вратами и большим размером средней иконы деисусного ряда, но и значительным выносом вперед боковых частей с мощными карнизами на гладких парных колоннах с коринфскими капителями. Царские врата с мелким резным узорочьем и небольшими фигурами евангелистов несколько немасштабны и хрупки для всего сооружения. Однако это впечатление искусно маскируется большим резным сиянием над вратами и крупным барочным картушем над ним, обрамляющим икону «Тайная вечеря». Этой же цели служат парные колонны по бокам врат, а также умело использованное обрамление икон деисусного ряда, фланкирующих центральный образ Христа. Интереснейшим архитектурным ансамблем Устюга является Михайло-Архангельский монастырь (ил. 99), занимающий целый квартал на улице Павла Покровского.



Главные ворота Михайло-Архангельского монастыря

1732-1737; 1817-1820

Этот древнейший по времени своего возникновения памятник образует исключительно живописный, окруженный низкими стенами комплекс с очень выразительным силуэтом. Основан монастырь в 1212 году монахом Киприаном «при езерах за острожную осыпью», где им были сооружены в 1212—1216 годах две деревянные церкви: Введения и Собора Архангела Михаила. Очень долгое время, вплоть до середины XVIII века, все постройки

обители были деревянными. Из них выделялся величественный Архангельский собор «о тринадцати верхах», который заставляет вспомнить древний деревянный, тоже тринадцатиглавый Софийский собор (989) в Новгороде Великом, а также многоглавые северные храмы начала XVIII века — семнадцати-главый в Вытегре (1708) и двадцатидвухглавый в Кижих (1714). Сильный пожар 1651 года уничтожил монастырь, и сразу же после этого начинается строительство новых, уже каменных сооружений — теплой церкви Введения с трапезной палатой и собора Архангела Михаила. Эти постройки, возведенные в первой половине 1650-х годов, явились одними из первых монументальных зданий в городе. Осуществленные на средства того же Н. ф. Ревякина — ктитора почти всех ранних каменных храмов в Устюге (церкви Вознесения и собора Иоанна Праведного), они наглядно показывают ведущую роль местного купечества в становлении и развитии устюжского зодчества XVII века. С этого времени начинается новый этап в развитии быстро богатейшей обители, в течение второй половины XVII века и первой половины XVIII века в монастыре почти непрерывно ведется строительство каменных зданий, которые в дальнейшем лишь перестраивались и изменялись, сохранившись до наших дней.

Создание крупных комплексов особенно характерно для русского зодчества середины и второй половины XVII века. Свое наиболее яркое проявление оно нашло в архитектурных деяниях патриарха Никона и ростовского владыки Ионы Сысоевича, а также в посадском строительстве Ярославля. Величественный ансамбль собора Архангела Михаила и церкви Введения с трапезной свидетельствует о том, что подобные сооружения появились и на Севере. Основные постройки расположены в центре монастыря, в то время как остальные вытянуты вдоль стен. Лишь главная его ось, идущая от ворот к собору, подчеркнута надвратным храмом. Своеобразен использованный в этом ансамбле композиционный прием — поставленные рядом соборный и трапезный храмы соединены переходами. Такой прием позднее был положен в основу создания ряда крупных монастырских комплексов XVII века — Воскресенского в Угличе, Толгского в Ярославле, Вяжищского под Новгородом, а также Троице-Гледенского в самом Устюге.

Главным архитектурным сооружением монастырского ансамбля является собор Архангела Михаила, возведенный в 1653—1656 годах (ил. 101).



Собор Михайло-Архангельского монастыря. 1653-1656

Его величавый крупный объем, возвышающийся на высоком подклете, несколько вытянут по продольной оси, завершаясь тремя закомарами с восточной и западной сторон и четырьмя — с северной и южной. Увенчан он пятью большими световыми барабанами, поздние барочные главы которых (конец XVIII — начало XIX в.) плохо соответствуют его монументальному облику. К собору с востока примыкают три пониженные апсиды; с остальных сторон его охватывает двухъярусная галерея с арочными, первоначально открытыми проемами вверх, которая заканчивалась на уровне алтаря двумя приделами (в 1789 г. они превращены в ризницу и жертвенник). Мерный и несколько тяжеловесный ритм арок галереи прерывают с западной стороны крыльцо в центре и колокольня на северном углу. Ее массивное четырехгранное основание в три яруса легко несет восьмерик звона со стройным шатром.

Подобные крестовокупольные храмы так называемого соборного типа: четырехстолпные, пятиглавые и трехапсидные, окруженные галереями с приделами и колокольней на углу, — хорошо известны монастырскому строительству XVI—XVII столетий. В середине XVII века они получают своеобразную трактовку в ярославском посадском зодчестве, памятники которого обнаруживают значительное сходство с этим устюжским храмом. Ярославские традиции проявляются как в общей композиции собора Архангела Михаила (вплоть до расположения колокольни), так и особенно в структуре его интерьера с алтарной преградой между восточными столбами и особым помещением — «тайником» во втором ярусе алтаря, скрытым за иконостасом и освещенным малыми восточными барабанами. Все это заставляет предполагать, что здание сооружали ярославские зодчие, которые, как известно, строили в Устюге и Успенский собор. Необычно выглядит лишь прямая восточная стена алтарных апсид, заменившая их традиционные полукружия. Такая неканоничная форма редко встречается в монастырских храмах.

Однако фасадное убранство собора Архангела Михаила отлично от более жизнерадостной и декоративной архитектуры церквей Ярославля. Оно гораздо строже и лаконичнее, а формы его подчеркнута массивны. Широкие плоские лопатки стен, простые архивольты закомар, отрезанных от прясел своеобразным уступом с карнизом, оконные проемы без обрамлений с откосами, тяжелый низ колокольни — все пронизано духом северной строгости. Это особенно чувствуется в галерее, в крытых переходах и крыльцах, трактованных подчеркнута сурово. Даже аркатура барабанов глав и пояс ширинок на парапете арочных проемов галереи и переходов не вносят оживления в массивные и простые формы здания.

Небезынтересно, что подклет собора с целым рядом обособленных сводчатых помещений, имеющих отдельные наружные входы, служил для хранения различных товаров, также как и подклет Благовещенского собора в Сольвычегодске.

Западное крыльцо ведет на галерею, куда выходят три портала собора, обрамленные колонками и архивольтами. Главный, западный портал украшали уникальные двери (2-я



половина XVII в.), обшитые медными пластинами-клеймами (Ленинград, Эрмитаж). Это были огромного размера (221X133 см) сверкающие позолотой и серебром пышные и торжественные двери. Их пластины (из 52 сохранилось 45) покрыты гравированными изображениями различных библейских сцен. Сама гравировка подчеркнута плоскостная, фигуры людей и животных очерчиваются по преимуществу тонкими и изящными врезными линиями. Все пластины посеребрены, а изображения главных персонажей вызолочены, что отчасти напоминает раскраску лубочных картинок. Вместе с тем традиция подобной гравировки соборных входных дверей идет от глубокой древности. Очевидно, в XVII веке в какой-то степени пытались воспроизвести древнейший образец. Украшали пластины не менее двух мастеров: при реставрации врат на двух клеймах с обратной стороны были обнаружены резные знаки граверов — несколько различные между собой изображения цветов в вазоне. Крупнейший знаток русской гравюры Д. А. Ровинский относил резные пластины этих врат к «самым замечательным работам граверов-серебреников Оружейной палаты» и связывал их с манерой, присущей одному из лучших художников второй половины XVII века Леонтию Бунину.

В интерьере собора Архангела Михаила четыре мощных квадратных в плане столба поддерживают при помощи подпружных арок коробовые своды рукавов креста. Главный барабан с куполом покоится на своеобразных дополнительных повышенных арках между южной и северной парами столбов.

Первоначально собор был расписан. Однако впоследствии все фрески были заштукатурены и забелены. При пробных расчистках в 1975 году на галерее-паперти были обнаружены часть композиции «Троица» и фрагмент фигуры святого конца XVII века, исполненные в смешанной технике фреско-секко. К восточным столбам примыкает высокий, трехъярусный иконостас с традиционно переходящими на стены иконами местного ряда. История создания его весьма любопытна. Первоначально интерьер собора украшал большой четырехъярусный, резной иконостас, в который, очевидно, входили и более древние иконы. В 1784 году он был подвергнут переделке: тябла и столбики двух нижних ярусов сделали вновь, а резные столбцы-колонки для верхних взяли из прежнего иконостаса 1731—1735 годов городского Успенского собора. Однако этот сборный и неоднородный иконостас, по-видимому, не мог удовлетворить обитель, и в 1791—1792 годах он подвергся коренной реконструкции, приобретя современный вид.

В облике этого резного золоченого сооружения хорошо заметны черты двух основных стилей — барокко и классицизма. Увенчанные коринфскими капителями колонки первого яруса в нижней части украшены большими цветами — розеттами, а верхняя, чуть более тонкая, сплошь заплетена резным ажуром из виноградной лозы, плодов и цветов. Подобные колонки уже встречались нам ранее во многих памятниках великоустюжской монументальной резьбы первой половины XVIII века, в частности в иконостасах

Прокопьевского собора и Вознесенской церкви. В праздничном и деисусном ряду собора иконы отделяются друг от друга тонкими разделительными столбиками с барочными, сильно закрученными четырехлепестковыми розетками. Венчает иконостас большое резное распятие с рельефной фигурой Христа и плоскими фигурами предстоящих, окруженных тонкой барочной гирляндой.

Горизонтальные членения иконостаса принадлежат другому стилю — классицизму, который особенно явственно сказывается в оформлении икон, переходящих на стены (по четыре с каждой стороны). Они заключены в строгие рамы, разделенные каннелированными, четкого рисунка пилястрами с развитым карнизом над ними.

Это обращение к новому стилю отражает перелом вкусов у заказчиков и исполнителей, работавших над возведением и украшением великоустюжских храмов в конце XVIII века.

В местном ряду иконостаса сохранилось несколько икон XVII века: «Троица», «Сретение», «Спас Нерукотворный», «Воскресение Христово» и «Прокопий и Иоанн Устюжские», правда, находящиеся под записями и поновлениями 1842—1845 годов.

Из Михайло-Архангельского монастыря происходит большая монументальная икона «Собор Архангела Михаила» (ГРМ). Написанная для первого его деревянного храма, она относится к рубежу XIII—XIV веков. На ней изображены архангелы Михаил и Гавриил в императорских одеяниях с лорами, украшенными жемчугом и драгоценными камнями. Они представлены в рост, почти фронтально, и торжественно держат диск с полуфигурой Спаса Эммануила, символом воплощения. Композиция иконы проста и лаконична; фигуры архангелов заполняют всю доску, их нимбы почти касаются верхнего, ноги — нижнего полей, а широко распростертым крыльям явно тесно в ограниченном «рамой» пространстве. Художник прекрасно сумел, используя все доступные средства композиции, рисунок и колорит, передать момент торжественного предстояния. Необычайная одухотворенность святых явственно ощущается в классически правильных чертах их лиц. В них нет никакой экспрессии, они задумчивы, суровы и сосредоточены.

Икона эта имеет целый ряд признаков, позволяющих отнести ее, с определенными оговорками, к ростовской школе живописи. Так колорит произведения (красные, охряные, коричневатые цвета) находит аналогии в иконах конца XIII — начала XIV века, написанных в Ростово-Суздальской земле («Архангел Михаил» из Ярославля и др.). Некоторая вытянутость фигур архангелов, аскетическая сосредоточенность их ликов, тщательная отделка красочного слоя также сближают устюжский памятник с ростовскими.

Однако несколько размашистый рисунок, отсутствие почти обязательного для ростовских икон золота, синий фон, наконец, орнамент из вьющихся завитков на поземе, неуместный для классического произведения центральной Руси и другие особенности говорят о том, что скорее всего мастером этой иконы являлся выходец из Ростова, уже проработавший какое-то время на Севере.

Михайло-Архангельский монастырь был крупным культурным центром Устюга. Здесь на протяжении веков постепенно накапливались различные сокровища: произведения живописи, резьбы, предметы прикладного искусства, книги. Правда пожары, стихийные бедствия, исторические коллизии сохранили до нашего времени немного. Таковы прежде всего произведения деревянной резной скульптуры, некогда украшавшей различные, многократно разбиравшиеся и перестраиваемые иконостасы монастырских храмов. В большинстве своем они относятся к XVIII столетию, причем наряду с рядовыми, весьма обычными скульптурами типа «Христос в темнице» сохранились и уникальные, как, например, «Пьета» (ил. 114; Прокопьевский собор). Эта чрезвычайно редкая для первой половины XVIII века скульптурная композиция получила на Руси название «Не рыдай меня мати». Богоматерь оплакивает тело своего мертвого сына, распростертого у нее на коленях. Скульптура трехмерная, почти объемная, лишь сзади уплощена, то есть явно рассчитана на фон стены. Резчику удалось с необычайной убедительностью передать застывшее, неподвижное тело Христа и склонившуюся к нему в скорби мать. Скульптура полихромна. «Пьета», отмеченная высоким мастерством, выразительностью, редким композиционным единством, выдержана в традициях искусства барокко. Это экспрессивная скульптура с текучими линиями, подвижная, чуть беспокойная, вовлекающая взгляд зрителя в круговое движение. Автор этого произведения явно копировал какой-то западноевропейский образец, хотя и привнес в него целый ряд местных черт. Об этом говорит и техника резьбы, в частности традиция вырезать отдельные части тела, а потом составлять их в единое целое, хорошо известная на Руси с XVI века.

Большой интерес представляют также царские врата иконостаса XVIII века, украшенные скульптурой (ил. 103, Прокопьевский собор). От них сохранились неполные створки дверей. Вверху, в барочном картуше, помещена своеобразная скульптурная композиция — сидящие на тронах Мария с младенцем и Саваоф с Христом, — по бокам которой размещены Адам и Ева. В левой и правой частях на фоне крупных золоченых растительных завитков барочного типа с резными виноградными гроздьями и цветами разбросаны фигурки святых. Благодаря единому цвету все они тесно связаны с фоном, хотя сами фигурки необычайно приземистые, трактованные предельно обобщенно, поражают ощущением прямо-таки первобытной силы и мощи. Их округлые мужицкие лица обладают суровой сосредоточенностью. В трактовке ликов святых можно различить почерк отдельных мастеров, над ними явно работали два-три резчика.



Фрагмент царских врат иконостаса из собора Михайло-Архангельского монастыря.

XVIII в. Прокопьевский собор

Врата эти представляют редкий образец северной резьбы, в которой удивительным образом сочетаются элементы барокко с местным народным творчеством, стилистика европейского искусства с языческим пониманием библейских легенд.

Рука одного из мастеров врат видна и в облике двух ангелов, также происходящих из какого-то местного иконостаса XVIII века. Весьма обобщенные и уплощенные фигуры ангелов облачены соответственно в красный и синий плащи и весьма близки по манере исполнения к фигуркам святых на вратах. Особенно заметно сходство лика ангела в красном плаще с ликом четвертой (снизу) фигуры на правой створке врат. Скульптуры Богоматери и Марии Магдалины из распятия XVIII века (ил. 113, Прокопьевский собор) из иконостаса неизвестной церкви обнаруживают сходство с другими фигурами врат. Их роднят округлые лики с пухлыми щечками и чуть поджатыми губами, темными бровями и простодушно умиленным взором.

Крытые переходы на трех пологих арках и с двумя поставленными друг против друга крыльцами соединяют собор с теплой церковью Введения и трапезной палатой. Архитектуре этого сооружения еще в большей степени присущ характер северной суровости. Возведенное (что само по себе любопытно) ранее собора, в 1651—1653 годах, оно несколько перестроено, особенно внутри, в 1842 году. Небольшой бесстолпный куб церкви, завершенный прежде одной главой, кажется значительно меньше своих действительных размеров из-за примыкающей к нему с запада огромной трапезной, по площади почти равной собору Михаила Архангела. Поставленное на подклет здание с мощными стенами, толща которых хорошо ощущается в откосах окон (расширены в XVIII в.), почти лишено декоративных членений. Фасады его украшают только широкие лопатки на углах объемов и в местах примыкания внутренних стен, простые карнизы и полукружия закомар вверху храма. Особенно массивна сильно выдвинутая вперед алтарная апсида, в подклете прямоугольная, а в основном этаже — закругленная. Уступ стены с валиком под верхними окнами всей постройки иллюзорно увеличивает высоту нижнего, подклетного яруса (хотя в действительности уровень его пола в интерьере значительно ниже), усиливая общую монументальность памятника.



Колокольня Михайло-Архангельского монастыря. 1653-1656

Наиболее впечатляюще огромная трапезная, западный фасад которой завершен оригинальным треугольным фронтоном с сильно удлинённой левой половиной и узкими щелевидными проемами типа бойниц в тимпане по сторонам центрального киота. По планировке она типична для своего времени и состоит из обширной одностолпной палаты для общих трапез и примыкающих к ней с севера хозяйственных помещений — келарской, кладовой и пр. Однако сводчатый зал с массивным квадратным столбом в центре (ныне перегороден) выделяется среди других монастырских трапезных палат своими крупными размерами.

Из внутреннего убранства Введенской церкви почти ничего не сохранилось, хотя известно, что в ней вскоре после возведения был поставлен трехъярусный позолоченный иконостас простой «флемовой» работы, просуществовавший более ста лет. В 1765 году в алтаре и в трапезной появились печи из зеленых изразцов, делал их местный каменщик Дмитрий Сучков.

Строгость и суровость архитектуры этих раннеустюжских построек Михайло-Архангельского монастыря, во многом навеянные еще традицией монастырского строительства предшествующего XVI столетия, противостояла праздничности и живописности посадской церкви Вознесения, тесно связанной с зодчеством столицы. Именно нарядность последней получила развитие в другом здании обители — надвратной Владимирской церкви (ил. 106).



Владимирская надвратная церковь Михайло-Архангельского монастыря. 1682-1688  
Возведена она была в 1682—1688 годах прямо против западного входа в собор, на месте прежних святых ворот. Строили ее на средства местного дьяка И. О. Мальцева специально

для иконы «Владимирской Богоматери», написанной по заказу устюжским живописцем А. П. Соколовым с прославленной московской святыни. Это характерный для XVII века небольшой бесстолпный храм со стройным силуэтом и узорчатым кирпичным убранством, который интересен прежде всего своей композицией. Его куб с трехапсидным алтарем и крытой папертью-галереей с трех сторон эффектно венчает трехпролетные святые ворота, имеющие проезд в центре и более узкие проходы по бокам.

Наиболее выразителен главный, западный фасад здания. Внизу он представляет собой своеобразную открытую галерею с тремя широкими арками, опирающимися на массивные столбы-кубышки, над которыми устроены нишки-киоты. Внутри глубокой галереи — нарядные перспективные порталы с колонками, оформляющие проезд и боковые входы; над ней — закрытая паперть храма, украшенная парапетом с ширинками. Живописность здания усиливают узорные, тесно сдвинутые к центру наличники окон храма, карнизы с зубчиками и кокошники в его завершении, а также аркатура барабана главы. Лестница с северной стороны ведет на паперть, куда выходит роскошный перспективный портал церкви с пятью видами наборных колонок и «зубчатой» аркой, по мастерству не уступающий аналогичным порталам столичных памятников.

Из богатого внутреннего убранства Владимирской церкви сохранились царские врата иконостаса конца XVII века (ил. 107, краеведческий музей), прекрасные своим сверкающим позолоченным ажуром оловянного кружева. Этот вид декора был распространен на Севере, о чем свидетельствуют аналогичные царские врата Благовещенского собора Сольвычегодска и Успенского собора Великого Устюга. Все оловянные фигурно-прорезные накладки врат, помещенные на фоне подцвеченной слюды, состоят из набора стандартных элементов, насчитывающих пятнадцать различных типов, хотя врата производят впечатление уникального произведения. Небольшое навершие их украшено десятью прорезными позолоченными фигурками архангелов, обращенных к «Престолу уготованному», или «Этимасии», в центре. Такие же фигурки архангелов украшают верхнюю часть боковых столбиков врат. Сами врата имеют традиционные изображения евангелистов и «Благовещения», размещенные в пышных рамах-картушах.

Слева между собором и надвратной церковью расположен небольшой храм Преполовления Пятидесятницы, выстроенный в 1710 году над гробницей основателя монастыря Киприана. Низкое двухапсидное здание, прежде увенчанное восьмигранником с главкой, всем своим обликом контрастирует с более ранними соседними сооружениями. Несмотря на пристройки первой половины XIX века с северной и западной стороны, этот храм сохранил на южном фасаде скромное убранство в барочном духе, характерное для начала XVIII века: карниз с зубчиками, плоские пилястры и фигурные сандрики-бровки над окнами.

К северу от собора находится двухэтажный корпус настоятельских келий (1734—1735), некогда соединенный с ним переходами. По своим простым барочным формам он близок к

храму Преполовления Пятидесятницы: верхний этаж украшают широкие пилястры и декоративные панели под окнами. Центр здания отмечает устроенный в 1841 году балкон с фронтоном и лестницей. На восточном торце выступает полукруглая апсида маленькой церкви Всех Святых, которая принадлежит первоначально возведенному здесь еще в 1695 году одноэтажному больничному корпусу, лишь позднее перестроенному в настоятельский. В 1786 году она была переделана в домовую и соединена с кельями.

Достопримечательностью интерьера келий является красивая изразцовая печь середины XVIII века в одном из помещений второго этажа. Она сложена из полихромных слаборельефных изразцов с рисунком крупных картушей и «барочных часов», выполненным в зелено-желто-синей гамме (ил. 109, 110).

К востоку от собора у самой стены монастыря стоит корпус братских келий (1736—1737, ил. 108); его архитектура свидетельствует о нарастании декоративности в фасадном убранстве устюжских гражданских зданий к середине XVIII века. Внутренняя структура этого двухэтажного, вытянутого в длину сооружения с четырехскатной кровлей повторяет планировку монастырских жилых построек второй половины XVII века. Вдоль его главного фасада в обоих этажах расположены основные жилые помещения (в нижнем также погреба и кладовые), с задней стороны — соединенные между собой сени. Каждая из палат по древнерусской традиции выделена на фасаде группировкой окон с лопатками против внутренних поперечных стен в нижнем ярусе и короткими парными пилястрами с базами и капителями — во втором. Последний украшают карниз с крупными городками, прямоугольные наличники окон и находящиеся под ними оригинальные фигурные ниши с розетками. Все это убранство придает кельям, редкому памятнику северного жилого строительства первой половины XVIII века, удивительную нарядность. Каменные переходы, сооруженные в 1763 году, соединяли братские кельи с северной папертью собора (позднее сломаны).

У южной стены монастыря размещается корпус поварни и погребов, выстроенный в 1737—1738 годах одноэтажным. К настоящему времени он оказался сильно измененным: в 1779 году над ним возвели второй этаж, а затем переделали под присутственные места.

Территорию монастыря окружает невысокая каменная ограда с воротами, построенная в течение 1732—1737 годов вместо прежней, деревянной. Ранее по верху ограды шла галерея на деревянных брусках с выходящими наружу окнами и тесовой кровлей; своим устройством она напоминала боевой ход на стенах более древних укреплений на Руси. В 1789—1790 годах галерею разобрали, а верх ограды переделали.

Главный вход в монастырь — через святые ворота (ил. 98), расположенные прямо против Октябрьского переулкa, на одной оси с собором и надвратным храмом. Их по-барочному затейливая тройная арка с фигурными фронтонами и шпилями фланкирована двумя сооруженными в 1817—1820 годах ампирами кубическими часовнями.

Недалеко от монастыря, в Октябрьском переулке (№ 3) расположен двухэтажный дом с мезонином, принадлежащий к самому распространенному в Устюге типу домов. Сооружен этот особняк в первой трети XIX века в стиле господствующего тогда в устюжской архитектуре классицизма, во многом тяготеющего еще к формам XVIII столетия. Достоинством его являются хорошо найденные пропорции целого и деталей. Главными элементами внешнего убранства здания выступают традиционные для местной жилой архитектуры прямоугольные нишки под оконными проемами и над ними. Нарядность дома подчеркнута изящными наличниками окон второго этажа, в нишках которых помещена лепнина — гирлянды, балясины и переплетенные круги.

На Красноармейской улице (№ 13), в глубине двора стоит дом купца Наледина (ил. 117). Он является прекрасным образцом крупного устюжского купеческого особняка, выполненного в конце 1760-х — начале 1770-х годов (обозначен на плане города 1772 г.) в нарядном барочном стиле. Оригинальна композиция этого двухэтажного здания: компактный, прямоугольный в плане объем имеет срезанные углы и небольшой ризалит с мезонинной надстройкой в центре главного фасада.

Очень выразителен декор дома: рустовка на срезанных углах и ризалите первого этажа, парные пилястры над ними во втором, междуэтажный профилированный пояс, фигурные наличники окон второго этажа и мезонина и широкий завершающий стены карниз с раскреповками. Особенно богато убранство ризалита; его арочные оконные проемы обрамлены затейливыми наличниками, внизу и вверху на пилястрах помещена пышная лепнина, а венчающий мезонин фронтон украшен лепными гирляндами. Нарядностью своего барочного декора это здание уступает в Устюге лишь дому Шилова и представляет редкий пример подобной архитектуры XVIII века в северной провинции.

На углу Советского проспекта (№ 60) и Красноармейской улицы возвышается большой особняк второй половины XIX века с флигелем и воротами (ил. 115, 116). Монументальностью своей архитектуры он значительно отличается от типичных устюжских домов. В его подчеркнутых тяжеловесных и крупных позднеампирных формах чувствуется стремление к нарочитой парадности общего облика, явное подражание столичным образцам. Двухэтажное здание П-образной формы имеет мощный рустованный нижний этаж и высокий верхний, увенчанный карнизом с крупными модульонами. Угловая часть трактована как купольная ротонда с залом внутри и оригинальным балконом снаружи на уровне второго этажа. Фасад, обращенный к Успенскому собору, выделяется своей нарядностью. Боковые ризалиты с фронтонами в верхнем этаже прорезаны крупными арочными нишами с окнами, а лоджия между ними украшена парными колоннами и барельефами над проемами. Вдоль Красноармейской улицы расположены трехпролетные рустованные ворота, прежде завершенные львами, и маленький одноэтажный флигель с фронтоном, образующие вместе с домом законченный ансамбль.





Жилой дом. 2-я половина XIX в.  
(Советский пр., 60)



Ворота жилого дома. 2-я половина XIX в.  
(Советский пр., 60)

Противоположный угол квартала занимает обращенное на Набережную двухэтажное здание бывшей банковской конторы (рубеж XVIII—XIX вв.) с оригинальным планом в форме параллелограмма и классическим декором сильно уплощенного характера. Его фасад украшают широкие угловые пилястры с выступающими филенками, не достигающими до цоколя и карниза; над скромными рамочными наличниками окон в обоих этажах помещены плоские декоративные выступы: над нижними — крупные прямоугольные, над верхними — растянутые, П-образные. Центр фасада выделен слабым ризалитом в три окна с рустовкой нишками межоконных простенков внизу, сандриками над верхними окнами и фронтоном.

Совсем иное архитектурное решение фасада имеет соседний на Набережной дом первой трети XIX века. Он интересен прежде всего своими четко и крупно проработанными классическими формами. Мощный нижний этаж с горизонтальной рустовкой и рельефными замковыми камнями над окнами служит основанием для парадного второго этажа, завершенного карнизом хорошего рисунка. Ризалит в центре фасада увенчан небольшим фронтоном, а окна второго этажа украшены фигурными подоконниками и своего рода полуналичниками вверху. Узкие, типично устюжские нишки и фризе под карнизом заполнены лепниной мелкого рисунка, видимо, относящейся к более позднему времени.

Около стадиона, на Набережной расположен небольшой и изящный храм Ильи Пророка. Так же как и многие местные церкви, он возник в результате двух строительных периодов. В 1695 году соорудили теплую каменную церковь, составляющую теперь его нижний ярус; в 1736—1745 годах над ней надстроили верхний холодный храм — типичный для Устюга второй четверти — середины XVIII века двухъярусный куб с пятигранным алтарем и короткой трапезной, увенчанный малым световым восьмериком и миниатюрной главкой. Общую композицию довершила возведенная в середине XVIII века с запада трехъярусная колокольня, поставленная строго по оси церкви, что встречается в Устюге довольно редко. Она состоит из прорезанного арками четверика, через который был устроен вход в верхний храм, и двух восьмериков, из которых верхний сквозной (звон) прежде был увенчан шпилем.

Раннебарочный декор фасадов второго этажа Ильинского храма традиционен: плоские пилястры с постаментами на углах и между окон, карниз с зубчиками и рамочные наличники окон с разрезными, нарышкинского стиля фронтончиками. На этом фоне особенно архаично

выглядит убор нижнего яруса: членившие стены полуколонки и характерные для середины XVII века наличники с килевидным верхом, обрамляющие небольшие оконные проемы, фрагментарно сохранился и его майоликовый декор: фриз вверху апсиды, состоящий из плиток с изображением птиц и вазонов, и часть изразцовых деталей наличника окна на северном фасаде.

Особенно оригинальны выполненные из терракоты капители пилястров на углах восьмериков колокольни. Они свидетельствуют о ее сооружении в 1760-х годах, когда подобные детали недолго применялись в зданиях Устюга (церковь Симеона Столпника, ворота ограды церкви Вознесения).

Недалеко от храма Ильи Пророка на Набережной расположена городская усадьба (№ 46), построенная в начале XIX века по заказу купца М. М. Булдакова, первого директора Российско-Американской компании. Ее главный дом является самым большим обывательским домом в городе. Выдержан он в стиле строгого ампира и композиционно образует вместе с небольшими двухэтажными флигелями, соединенными с ним оградой и воротами, городскую усадьбу крупных размеров. Первоначально главное здание имело несколько иной, типично устюжский облик, представляя собой традиционный двухэтажный особняк с мезонином. Однако в 1900 году, когда усадьба была приобретена городом для мужской гимназии, дом значительно переделали: вместо мезонина возвели третий этаж, со двора пристроили трехэтажное большое крыло, а интерьеры приспособили под учебные помещения.

Лаконичный и монументальный фасад дома не имеет ни портиков, ни ризалитов; оживляют его лишь рустовка нижнего этажа, широкие рустованные пилястры, объединяющие два верхних, под окнами которых помещены П-образные доски, и крупный венчающий карниз с консолями. Скромные двухэтажные флигели сохранились без всяких переделок, как и массивные ворота с двумя пилонами, украшенные чугунными фигурами лежащих львов. Существовавший за домом огромный парк в 1824 году был превращен в городской сад.

Завершающим аккордом ансамбля северной части Набережной служит Леонтьевская церковь (ил. 118), стоявшая, как свидетельствуют прежние источники, «на верхнем конце посаду». Она возведена в XVIII веке также в два приема (нижний этаж — в 1738—1741 гг., верхний — между 1754 и 1770 гг.), но ее архитектура оказалась мало затронутой новыми веяниями эпохи. Нижний этаж носит архаизированный характер, повторяя формы местных храмов рубежа XVII—XVIII веков (наличники окон с килевидными кокошниками, полуколонки, порталы типа перспективных). Толстый слой поздней известковой побелки скрывает находящиеся в ширинках под карнизом апсиды изразцы, типичные для зодчества Устюга того времени. А шатровая колокольня с двухъярусным четвериком и восьмериком звона восходит к более древним устюжским образцам второй половины XVII столетия.

Верхний этаж Леонтьевской церкви с четвериком, увенчанным малым световым восьмериком и стройной главкой, композиционно воспроизводит более ранние памятники второй трети XVIII столетия. Лишь в его барочном уборе заметна повышенная декоративность: тонкие удлиненные пилястры, вычурные бровки над рамочными наличниками и фигурные ниши-картуши под и над окнами, а также в полукруглых фронтонах-«полуглавиях». Эти детали в известной мере сближают церковь с храмами Тотьмы 1770-х годов, в декоре которых использованы подобные формы.

Издrevле главным ядром обороны Устюга являлось городище. Ныне лишь сильно оплывшие земляные валы напоминают о некогда мощных городских укреплениях, возникши» здесь в 1438 году и включающих, кроме того, глубокий ром с северной стороны и деревянные стены с башнями на самих валах. Стены эти неоднократно перестраивались, разрушались и возобновлялись и, наконец, исчезли где-то на рубеже XVII—XVIII веков.

На городище и поныне находится теплый храм Покрова скромной архитектуры. Построенный сравнительно поздно, в 1884—1888 годах, он во многом еще сохраняет традиционный лаконизм позднеампирных форм. Прежде это здание составляло единый комплекс с расположенным рядом нарядным холодным храмом Варлаама Хутынского 1698—1704 годов (разобран), оттеняя узорчатость его архитектуры.

Напротив городища, на другом берегу Немчинова ручья, образовавшего здесь полузаросшее озерцо, возвышаются два храма Владимирского прихода — холодный и теплый, прежде объединенные стоящей между ними огромной колокольной. Они значительно отличаются друг от друга своими формами, знаменуя собой разные этапы развития местной архитектуры.

Более ранняя из них, холодная Сретенская церковь сооружена в 1685—1690 годах на средства московского купца С. Х. Шиловцева; несколько позднее, в 1693—1694 годах, закончены ее приделы. Она представляла собой характерную для устюжского зодчества второй половины XVII века постройку, бесстолпную и пятиглавую, с галереей-папертью шатровой колокольной на ее юго-западном углу. От других аналогичных храмов города — Иоанновского, Прокопьевского и Преображенского соборов — ее отличали небольшие одноглавые приделы на восточных концах галереи. Поставленные в один ряд с алтарем храма, приделы придавали композиции памятника большую живописность, сближая его с соборами Михайло-Архангельского и Троице-Гледенского монастырей.

К сожалению, в настоящее время церковь сильно искажена: исчезли ее главы и колокольня. Лишь восточный фасад сохранил свой необычный облик с девятью закругленными и выстроенными в линию апсидами трех алтарей. Отдельные уцелевшие детали нарядного наружного убранства — пучки из трех полуколонок со жгутами на углах приделов, ряд мелких кокошников в их завершении и особенно наличники окон с колонками из наборных элементов и килевидными фронтончиками — прямо говорят о торжестве в

фасадном декоре церкви московского узорочья середины XVII века, появление которого, очевидно, обязано личности самого заказчика.

К западу от Сретенского храма расположена теплая церковь Жен Мироносиц, возведенная в 1714—1722 годы по заказу устюжского купца П. Р. Худякова. Это трехчастное здание на высоком подклете, сильно вытянутое в продольном направлении (ил. 119, 120), принадлежит уже следующему этапу развития местной архитектуры. Его четкая и ясная продольноосевая композиция с трехапсидным алтарем, невысоким основным четвериком храма и развитой трапезной подчеркнута примыкающим с запада эффектным крыльцом. Она как бы подготавливает появление аналогичных по плану двухъярусных храмов с восьмериковым верхом. Однако вместо восьмериков храм завершается еще по традиции пятью главами со сделанными заново в 1838 году макавицами.



Церковь Жен Мироносиц.  
Вид с востока



Церковь Жен Мироносиц.  
Фрагмент фасада  
трапезной

Нарядное убранство фасадов здания также носит переходный характер. Нижний этаж — подклет — по древней традиции оставлен без декора, что выявляет его чисто подсобное, хозяйственное назначение (он состоит из отдельных кладовых палаток с окнами и наружными дверными проемами). Одновременно он контрастирует с узорочьем верхнего этажа, выполненного в основном в формах нарышкинского барокко, редко используемого в местной архитектуре. Пучки из трех полуколонок на постаментах четко акцентируют углы всех объемов, завершенных мелко профилированными карнизами с раскреповками. Особенно выразительны сочные и крупные наличники окон с круто завернутыми внутрь волютообразными завитками разорванных фронтонов (ил. 121).

Своей живописностью и красочностью выделяется типичное для XVII века крыльцо церкви Жен Мироносиц на четырех столбах, с двойными висячими арочками и гирьками. Лестница-всход от него ведет к верхнему закрытому рундуку, украшенному сверкающим изразцовым фризом и многочисленными ширинками с полихромными изразцами. Здесь мы встречаемся едва ли не в последний раз с местной фасадной майоликой, где наряду с обычными сюжетами (цветы, птицы и вазоны, ил. 122—125) устюжские мастера

использовали ряд новых, барочных мотивов.

Несколько интересных архитектурных памятников XVIII века сохранилось на улице Шилова. Главный из них — дом купца В. И. Шилова (№ 3, ныне детский сад), известного русского землепроходца, освоившего Алеутские острова. Построен он в конце 1760-х— начале 1770-х годов (не позже 1772 г.) и представляет собой великолепный образец богатого провинциального особняка в духе пышного елизаветинского барокко. Это один из лучших домов города, отличающийся высоким мастерством исполнения и оригинальностью архитектурных форм (ил. 126).

Композиция его в целом довольно проста, но очень выразительна благодаря барочной разработке деталей. Двухэтажный, прямоугольный в плане объем имеет в центре главного фасада ризалит с вогнутыми углами, завершенный мезонином и вычурным фронтоном с вазами на постаментах. Высокая четырехскатная кровля здания в сочетании с мезонином и чердачными окнами в боковых скатах создает по-барочному сложную форму покрытия. Общее построение обогащали расположенные по сторонам дома одноэтажные флигели (сохранился только левый), соединенные с ним каменной оградой с воротами.

Роскошный фасадный декор дома выполнен умело и тонко. Углы этажей и ризалита отмечены пилястрами, внизу рустованными, а сверху украшенными пышными лепными гирляндами, спускающимися с капителей. Сочные фигурные завитки разместились на вогнутых угловых плоскостях ризалита, а лучковый фронтон заполнен обильной лепниной. Богатые наличники окон привлекают внимание разнообразием своих форм и в то же время единством барочной интерпретации. Их плоскостные рамы, снабженные «ушами», «серьгами» и вычурными завершениями, дополнены на ризалите различными лепными деталями, преимущественно гирляндами, которые во втором этаже буквально обвивают их. Весь этот декор, выделяющийся своим белым цветом на первоначально изумрудно-зеленой окраске стен, создает подчеркнуто нарядный стиль, не встречающийся в других зданиях Устюга.

Все помещения дома имеют строго симметричное относительно поперечной оси расположение и связаны между собой анфиладно. Нижний этаж со сводчатыми перекрытиями был, как обычно, подсобным, а верхний — парадным и жилым, с большим залом в ризалите. В комнатах этого этажа сохранились две великолепные кафельные печи времени сооружения дома, выполненные из живописных изразцов с галантно-сюжетными сценами. На изразцах одной из печей, выдержанных в зелено-коричневой гамме, изображены отдельные сценки с назидательными надписями, разделенные пышными букетами в вазонах (ил. 127). На кафелях другой желто-зелено-коричневые рисунки заключены в нарядные обрамления с гербами наверху. Особенно хороши небольшие поясовые изразцы; на них среди зелени представлены скачущие и сидящие зайцы, поющие и клюющие птицы.

Сохранилось описание прежнего интерьера дома Шилова: «Внизу два теплые покоя, одне

сени, три кладовые, у коих тестеры затворы и трои двери железные. Вверху семь покоев, сени и крыльцо. В вышке один покой теплой, два чулана». Часть кладовых размещалась и во флигелях. Такое обилие кладовых, которые позднее были переделаны в комнаты, явно связано с родом занятий владельца. И если вплоть до начала XVIII века в Устюге складами для товаров обычно служили нижние этажи храмов, то теперь, в середине столетия, для подобных нужд все чаще используются каменные жилые дома.

Совершенно по-иному выглядит дом купца Г. Ф. Захарова, находящийся на противоположной стороне улицы Шилова (№ 8, ныне училище). Построен он также в конце 1760-х — начале 1770-х годов (обозначен на плане города 1772 г.), но, видимо, раньше, чем дома Шилова и Наледина. Композиция его более простая; это сравнительно невысокое, вытянутое вдоль улицы, одноэтажное здание с подвалами и традиционным мезонином. К сожалению, прежняя высокая кровля с резким барочным изломом по краям ныне заменена на четырехскатную, что значительно искажает облик дома.

Наружное убранство этого здания хотя и носит барочный характер, но выдержано в более строгих плоскостных формах, лишенных особой вычурности и пышности. Простые пилястры членят фасады на отдельные части соответственно внутренним стенам помещений; завершает их обычный профилированный карниз. Нарядны лишь наличники окон с «ушами», «серьгами» и изящными, слегка изогнутыми в середине сандриками, ритм которых прерывают в центре главного фасада четыре арочных окна с несколько иными обрамлениями. Окна эти выделяют центральный зал, который соединен анфиладно с остальными покоем, расположенными вдоль этого фасада. Как раз над залом поставлен мезонин с пологим фронтоном, украшенным картушем. Вдоль дворового фасада идет анфилада комнат меньшего размера.

В конце улицы Шилова расположены два храма Георгиевского прихода — холодный и теплый, издревле стоявшие на ее разных сторонах, друг против друга. Особенно интересна расположенная в глубине двора холодная церковь Антония и Феодосия Печерских (ил. 128). Она построена в 1696—1703 годах на средства богатого прихожанина И. Ф. Протодияконова и еще полностью принадлежит местному типу храмов второй половины XVII века. Это бесстолпное, кубическое и первоначально пятиглавое здание с невысоким, слабо расчлененным на три апсиды алтарем и низкими закрытыми папертями с трех сторон (с юга разобрана). Его особенностью является более высокая и широкая западная паперть с оригинальным крыльцом, к сожалению, не дошедшим до настоящего времени. Не сохранилось и прежнее пятиглавие церкви. В 1772—1781 годах после пожара оно уступило место типичному для того времени малому световому восьмерику с миниатюрной главкой на тонкой шее, который был поставлен на новое перекрытие — восьмилотковый сомкнутый свод с трюпами в углах.

Своеобразие этого памятника составляют нарядные формы его архитектуры,

выдержанные в духе местных традиций 1680—1690-х годов. Полуколонки на углах основного куба и между апсидами, широкий карниз с зубчиками и поребриком, декоративные закомары и крупные наличники окон с наборными колонками и килевидными фронтончиками — все отмечено сочностью исполнения. Особенно хорош «пузатый» столб-кубышка на углу северной галереи.

Несравненно проще и скромнее теплый храм Георгия на противоположной стороне улицы. Он возведен в 1735—1738 годах и во многом близок к одновременной ему церкви Преполовления Пятидесятницы в Михайло-Архангельском монастыре. Его основной прямоугольный объем, слегка возвышающийся над пятигранным алтарем и длинной трапезной, прежде имел барочное завершение в виде купольной кровли, восьмерика с волютами и тоненькой главки. От первоначального декора сохранились изогнутые бровки-сандрики над нижними окнами; нарядные барочные наличники верхних ложных окон появились в конце XVIII века. С этой церковью связан интересный местный обычай. 23 апреля по старому стилю, в храмовый праздник — день святого Георгия, который считался покровителем домашнего скота, возле нее святили лошадей, которых приводили сюда со всей округи.

Самым парадным и эффектным храмом Великого Устюга XVIII века является церковь Симеона Столпника (ил. 130, 131), расположенная на берегу Сухоны, в так называемой нижней части города. Это единственный памятник культового зодчества, в котором барочные формы достигают подлинной пышности и великолепия. Однако построен он был, как и многие другие, в несколько этапов, что отразилось на его внешнем облике. К 1725—1728 годам относится нижний этаж храма; не позднее 1736 года к нему пристроили кладовые палатки у северо- и юго-западных углов. Вскоре после этого возвели верхний этаж, а над палатками в 1736—1740 годах поставили два придела. Во время большого пожара 1757 года храм сильно обгорел, после чего был перестроен (окончен в 1765 г.) на средства прихожанина, купца И. Я. Курочкина. Тогда же, в 1765 году, была сооружена и стоящая рядом колокольня.

В церкви Симеона Столпника прежде всего поражает необычность и своеобразие композиции (ил. 130). Традиционное для местных храмов середины XVIII века построение объемов двухэтажного здания — ступенчатая алтарная часть и крупный основной объем в два света, с полукружиями изгибающихся карнизов и куполом, завершенным световым восьмериком и главкой, — осмыслено здесь по-новому. Трехапсидность алтаря нижнего храма и укрупненные формы верхнего сразу выделяют ее из ряда аналогичных памятников. Пространственное же богатство создают два одноглавых придела на палатках, расположенные необычно, по бокам короткой трапезной и в миниатюре повторяющие форму основного здания. Поставленные в одну линию с западной стороны трапезной, они образуют роскошный, обращенный к реке фасад. Перед ним на аркаде, на уровне второго этажа

устроена открытая паперть-терраса с лестницей, ведущей к главному входу в храм, что усиливает парадность здания.

На банкете, устроенном Курочкиным 1 сентября 1780 года по случаю учреждения в Великом Устюге Вологодского наместничества, на этой террасе был поставлен «златорогий елень, внутри которого наложено было всяких для народа съестных припасов». К сожалению, в одно из весенних наводнений на рубеже XIX—XX веков терраса была сильно повреждена льдом, а затем не восстановлена до конца, что значительно снижает остроту выразительности этого уникального фасада. Небезынтересно, что близкую композицию с двумя симметричными, сдвинутыми к западу приделами имели еще два, ныне не сохранившиеся храма Устюга — собор Иоанно-Предтеченского монастыря (конец XVII в. — 1820—1830-е гг.) и Пятницкая церковь (середина XVIII в.), облик которых, однако, не был столь цельным.

Не менее эффектен и развитой барочный декор верхнего этажа Симеоновской церкви. На фоне оштукатуренных и окрашенных в красный цвет стен хорошо выделяются белые пилястры, антаблементы с раскреповками и наличники окон. Вычурной формы наличники с треугольными и лучковыми фронтонами превосходно сочетаются с плоскими пилястрами (на углах спаренными), увенчанными уникальными капителями из цветной майолики. Эти капители, великолепные изделия устюжских мастеров-гончаров, почти не имеют аналогий во всей русской архитектуре XVIII века. Особенно богато убранство западного фасада церкви: здесь и круглые окна над боковыми порталами приделов, подчеркнутые изгибами карнизов, и пышный фронтон в центре с волютами по сторонам и треугольным завершением.

Гораздо скромнее нижний ярус церкви. Украшенные ромбами пилястры на кронштейнах, карнизы с фестончиками и разрезные фронтоны окон по формам восходят к деталям рубежа XVII—XVIII веков. Этот убор почти не имеет точек соприкосновения с декором других устюжских памятников XVIII века, обнаруживая в то же время большое сходство с оформлением ряда храмов Тотьмы.

Интерьер церкви Симеона Столпника (ил. 132), сложившийся в 1757—1765 годах, поражает цельностью своего барочного убранства, необычайно развитого, пышного и замысловатого. Основное помещение обильно украшено самой разнообразной лепниной: различного рисунка рамами с завитками, фронтонами-сандриками, розеттами с расходящимися лучами, картушами самых неожиданных очертаний, спускающимися в причудливом переплетении гирляндами. Все эти живые, текучие формы декора как бы дематериализуют стены и своды, придавая интерьеру удивительную легкость, нарядность и превращая его в светский, дворцовый зал.

Под стать лепному декору и иконостас. Большой, сверкающий золотом, он представляет собой высокую декоративную стену с необычайно сочной и пышной резьбой. Резной балдахин с двумя гирляндами, словно перенесенный сюда из парадной дворцовой спальни,



венчает царские врата (утрачены). Подобные же балдахины украшают входные проемы в жертвенник и дьяконник (левая и правая части иконостаса). Два раскрепованных карниза четко делят эту алтарную преграду на нижнюю часть с четырьмя иконами, расположенными попарно друг над другом, среднюю с подобным же размещением меньших по размеру икон и венчающую, украшенную картушами, формы которых близки к лепным украшениям стен. Резчики иконостаса проявили неистощимую фантазию. В его убранство входят кроме картушей пилястры с невероятно разнообразными резными деталями в виде листьев и гирлянд. Выступающие части чередуются с заглубленными, что создает чрезвычайно богатую игру поверхности. Это один из самых развитых барочных иконостасов XVIII века в устюжских храмах. Иконы, написанные для него, почти все бесследно исчезли. Сохранились лишь храмовая икона «Симеон Столпник в житии» (2-я половина XVI в., ГТГ), которая происходит из более раннего деревянного храма, посвященного тому же святому. На ней в центре изображен Симеон на столпе под небольшим шатром на четырех колонках. Поля иконы заняты клеймами, иллюстрирующими наиболее примечательные эпизоды из жизни святого. Как и в других иконах Великого Устюга, в этом памятнике, выдержанном в несколько жухлых красновато-коричневых и желто-зеленых тонах, чувствуется влияние живописи ростовской школы. Но оно значительно ослаблено местными особенностями, сказавшимися и в колорите и в значительном опрощении образов.

Церковь Симеона Столпника прекрасно дополняет стоящая рядом высокая колокольня (ил. 134), построенная одновременно с ней, в 1765 году. Ее монументальный и в то же время стройный объем обладает хорошими пропорциями. Приземистый и широкий нижний ярус с проездной аркой в центре легко несет два крупных, поставленных друг на друга четверика с окнами и сквозной восьмерик звона, увенчанный еще одним, глухим восьмериком и шпилем. Такой тип колоколен довольно редко встречается среди памятников русской провинции середины XVIII века. Однако в Устюге он был использован также в колокольне Георгиевских церквей (не сохранилась), которая была возведена несколько ранее, в 1757—1758 годах, вероятно, теми же мастерами. Декоративное убранство Симеоновской колокольни тождественно храмовому: те же членящие стены ярусов плоские пилястры, антаблементы с раскреповками и контурные наличники оконных проемов и ниш с лучковыми фронтонами. Только майоликовые полихромные капители пилястр (ил. 133) здесь богаче и разнообразнее: в каждом из ярусов они различны, хотя и выполнены из одинаковых стандартных элементов.

На другой стороне Сухоны, напротив центра города расположена Дымковская слобода с ее двумя красиво стоящими на берегу храмами — холодным и теплым (ил. 135). Более обширная, холодная церковь Дмитрия Солунского (ил. 136) построена в 1700—1709 годах и принадлежит к памятникам переходного типа от местных традиций XVII века к формам новой эпохи. Она является одной из первых в Устюге культовых построек без обходных галерей, с примыкающей к основному кубическому объему с запада трапезной и

поставленной на ее продольной оси шатровой колокольней. Подобная композиция храмов в дальнейшем получает исключительно широкое распространение в Устюге, правда, при значительном увеличении размеров самой трапезной.

Однако в Дымковском храме трапезная еще довольно короткая и неразвитая, а сам куб трактован в прежних традициях. Его сравнительно крупный объем с низким трехапсидным алтарем расчленен на боковых сторонах на три прясла, а завершен двумя рядами кокошников «в перебежку» и пятью главами с гранеными барабанами. Южный фасад украшают парные полуколонки с «перехватами» и наличники окон с наборными колонками и килевидными фронтонами. Углы куба храма (внизу) и трапезной декорированы квадратными ширинками.

Такое понимание архитектурных форм сближает храм Дмитрия Солунского с рядом устюжских памятников второй половины XVII века, особенно с собором Спаса Преображения Спасского монастыря и церковью Варлаама Хутынского на городище (не сохранилась). Как и Спасо-Преображенский собор, он имеет различную трактовку боковых фасадов: нарядную на южном, который являлся главным, и подчеркнуто скромную на северном. Кроме того, в декоре этого здания также широко использованы полихромные изразцы с птицами, вазонами и цветами. Вставленные в ширинки, они образуют аналогичные фризы вверху куба, под кокошниками и в завершении центрального светового барабана.

К индивидуальным особенностям церкви Дмитрия Солунского относятся великолепные узорчатые порталы — южный и западный, выполненные из тесаного фигурного кирпича, и нарядное крыльцо на витых колоннах, расположенное перед первым из них. В этих характерных для XVII века деталях уже ощущается веяние нового времени, явственно сказывается переработка прежних форм. Однако особенно интересен огромный живописный образ Спаса Вседержителя (высота более 5 м), помещенный под килевидным козырьком на восточном фасаде, обращенном к Сухоне. Эта монументальная икона была явно рассчитана на обозрение с реки, с проплывающих мимо судов.

В интерьере (ил. 137) церкви Дмитрия Солунского хорошо сохранился иконостас 1708 года. Это один из ранних устюжских иконостасов, отмеченных влиянием еще только начинающего проникать на Север искусства барокко. Большая, высокая резная позолоченная стена замыкает с востока помещение храма (ил. 138). В ней насчитывается пять ярусов: местный, праздничный, деисусный, пророческий и праотеческий, причем небольшие иконы праздничного цикла располагаются в два ряда, друг над другом. Верх иконостаса увенчан резным изображением распятия с предстоящими.

Это сооружение еще сохраняет четкую структуру, образованную горизонталями раскрепованных карнизов и вертикалями колонок, украшенных вьющейся виноградной лозой с гроздьями. Как и в других великоустюжских храмах, здесь центральная ось иконостаса также декоративно выделена. Особое внимание резчики уделили царским вратам, пышной

резьбой подчеркнув их важное место в алтарной преграде. Ажурно-прорезные, с орнаментом из выющихся трав, они когда-то были украшены шестью клеймами с изображением Благовещения и четырех евангелистов, расположенными под своеобразными резными коронами.

Соседняя теплая церковь Сергея Радонежского (1739—1747) уже свидетельствует о торжестве новых художественных идеалов в устюжском зодчестве (ил. 139). Здесь трапезный тип храма выступает в своем вполне сложившемся виде: двухэтажное, вытянутое в длину здание состоит из основного четверика, ступенчатого алтаря с пятигранными апсидами в каждом из ярусов и сильно развитой трапезной. Правда, четверик еще сравнительно невысок и завершен по старинке рядом мелких кокошников, но увенчан уже высоким восьмигранным сомкнутым сводом и малым восьмериком с главкой на тонкой и стройной шейке. Своеобразие храму придает большое крыльцо с крытой лестницей, примыкающее к северо-западному углу трапезной.

Подлинным украшением этой церкви является разнообразный декор ее фасадов. При этом настойчиво обыгрывается необычный контраст убранства обоих ярусов: тяготеющего к нарышкинскому стилю—в верхнем этаже и, наоборот, более развитого барочного — в нижнем. Последний имеет короткие пилястры на постаментах, рамочные наличники окон с бровками и карниз с зубчиками. Уникальны его широкие, филенчатые угловые пилястры, украшенные крупными звездочками-розетками (ил. 141). Более нарядный верхний этаж декорирован полуколонками, многообломными карнизами и наличниками окон с витыми колонками и вычурными фронтонами с завитками-волютами, близкими завершениям оконных обрамлений церкви Жен Мироносиц.

В интерьере храма Сергия Радонежского находятся четыре великолепные изразцовые печи середины XVIII века: две — в нижнем этаже и две — в верхнем, в его трапезной и алтаре. Выполнены они из характерных для Устюга этого времени рельефных полихромных изразцов. Массивные, двухъярусные, на ножках, с профилированными карнизами и витыми полуколонками на углах, они имеют на зеркале изображения «барочных часов», крупных фигурных картушей и растительно-геометрических мотивов в зеленовато-бирюзовой гамме.

Из Дымковской слободы, вдоль берега Сухоны, а затем заливными лугами по прежнему руслу реки можно пройти к горе Гледен, древнейшему месту поселения устюжан. Уже издали виден красиво возвышающийся на вершине горы Троице-Гледенский монастырь. Это одна из старейших на Севере обителей, время основания которой теряется в XII—XIII веках (ил. 142).

Монастырь в первой половине XVII века был еще деревянным. Он имел два храма — соборную церковь Троицы излюбленного на Севере шатрового типа («древяна вверх») и теплый клетский храм Успения, а также ряд келий и ограду, выгоревшие в пожар 1617 года. За монастырем на берегу реки Юга тогда еще сохранялась «половина осыпи старого

городища Устюжского», то есть часть земляного вала древней Гледенской крепости. Однако в своем нынешнем виде монастырский ансамбль состоит из каменных построек XVII—XVIII веков, сменивших прежние, деревянные.

Самым крупным зданием обители, господствующим во всем ансамбле, является величественный Троицкий собор (ил. 143, 144).



Собор Троице-Гледенского монастыря. Вид с востока

Как и почти все храмы Устюга XVII века, он был детищем одной из крупнейших купеческих фамилий — Грудцыных. (Правда, еще в 1658 году по завещанию других видных купцов города — семьи Босых — в монастырь на церковное строительство было пожертвовано 1500 руб.) Заложенный в 1659 году по заказу Силы Грудцына, собор возводили затем на средства его брата Ивана Грудцына. Однако через некоторое время в связи со смертью братьев работы были приостановлены. Старец этой обители Филарет, тесть третьего брата, Василия Грудцына, завещал ему достроить храм и даже оставил на это деньги. Однако Василий деньги присвоил, а сооружать собор не стал. Лишь после жалобы игумена монастыря Андроника в 1689—1690 годах патриарху Иоакиму он возобновил строительство, которое было закончено, согласно описи города, в 1690-х годах.

Судя по архитектуре, Троицкий собор сооружался по образцу собора Михайло-Архангельского монастыря, повторяя в целом его традиционную композицию. Поставленный на подклет его крупный кубический объем с трехапсидным алтарем и позакомарным покрытием (позднее переделано) свободно и величаво несет пять больших световых барабанов с главами. Размеры собора подчеркивают пониженные галереи, которые окружают его с трех сторон и заканчиваются с востока небольшими кубическими приделами, прежде завершенными главами.

Однако ряд черт отличает этот храм от прототипа. Необычна для Устюга постановка его колокольни не на углу, а по продольной оси здания, с западной стороны. Ее стройный восьмигранный столп с шатром водружен на низкий, прорезанный арками четверик, служивший входом в собор и соединенный с галереей крытой лестницей. В противоположность Михайло-Архангельскому храму алтарь получил здесь традиционную форму трех полуциркульных апсид (хотя подклетная часть под ним и имеет прямоугольное очертание), а барабаны глав сделаны восьмигранными, с кокошниками у основания, что

встречается позднее у ряда устюжских храмов (собор Спаса Преображения Спасского монастыря, церковь Дмитрия Солунского в Дымкове и др.).

Монументальности облика Троицкого собора во многом способствует его сдержанное декоративное убранство, необычное для второй половины XVII века. Членящие стены лопатки, простые карнизы из тяг, архивольты пологих закомар, мелкие кокошники приделов, а также парапет из ширинок на галерее составляют весь первоначальный его убор. Обрамления окон собора из прямоугольных изразцовых рамок появились позднее, после растески проемов в начале XVIII века и несколько смягчили прежнюю суровость здания. Более нарядной выглядит колокольня, особенно ее четверик, украшенный многочисленными ширинками.

Выразителен оригинальный интерьер Троицкого собора (ил. 145). Светлый, парадный и просторный, он имеет не четыре, а всего лишь два мощных столба, поддерживающих при помощи подпружных арок своды с большим барабаном в центре и с меньшими над угловыми частями. Такая двустолпная конструкция на местной почве встречается довольно редко. Почти одновременно она, как известно, была воплощена в соборе Прокопия Устюжского, но в гораздо меньших размерах и лишь с одной центральной световой главой. Свое происхождение такое двустолпие ведет от Благовещенского собора Сольвычегодска, получив затем в XVII веке широкое развитие в вологодско-костромских памятниках, которые, очевидно, в свою очередь послужили образцами для данного храма.

Зодчие, возводившие Троицкий собор, достигли подлинного мастерства в создании конструкции подобного типа и сумели добиться ощущения пространственной свободы и легкости парения сводов, преодолев их тяжесть и массивность. Этому во многом способствуют как сами столбы, стройные, крестообразные и сравнительно небольшого сечения, так и под-пружные арки, значительно суженные по ширине. Поставленные в центре храма, столбы без видимого напряжения несут своды и барабаны глав, которые расположены над его основным помещением (не над алтарем), буквально заливая светом все его уголки. Для сокращения диаметра барабанов применены дополнительные арки с необычными плоскими треугольниками парусов в углах при переходе к граням барабанов. Такие арки и паруса составляют индивидуальную особенность собора, находя прямые аналогии лишь в Благовещенском соборе Сольвычегодска, откуда они, видимо, и были непосредственно заимствованы.

В подклете два мощных столба, расположенные точно под верхними столбами, поддерживают массивные коробовые своды. Подклетная часть под галереей разделена на ряд отдельных небольших помещений с самостоятельными наружными входами и по традиции использовалась для хранения различных товаров и ценностей.

Внутри собора сохранился великолепный и, пожалуй, один из лучших в Великом Устюге резной пятиярусный иконостас конца 1770-х — начала 1780-х годов, выдержанный в формах

елизаветинского барокко. Это сложное в плане архитектурное сооружение с выступающей центральной частью украшено многочисленными витыми колонками, сильно раскрепованными антаблементами с полукруглыми и волнистыми фронтонами, замысловатыми рамами и картушами из раковин и круто изогнутых завитков, гирляндами из цветов и листьев. Напряженные, подвижные формы декоративного убранства иконостаса устремлены вверх, завершаясь под самым куполом скульптурными фигурами распятого Христа и предстоящих. Блещающие позолотой торжественные массы этой алтарной преграды создают симфонию ликующего великолепия, проникнутую отнюдь не церковно-мистическими настроениями.

Светскость интерьера усиливают украшающие верхние части его стен и своды лепные барочные картуши-рамы с гирляндами в виде плодов и листьев. Перекликаясь своими формами с декоративной резьбой иконостаса, они создают иллюзию невесомости стен и парения сводов, усиливая тем самым эффект перехода от более крупных и массивных форм нижних частей иконостаса к легким верхним, где рокайльные завитки, вертикальные гирлянды цветов, гроздь винограда образуют полный движения узор. Прихотливо изгибаясь, эти текучие формы обрамляют красочно живописные иконные изображения, плавно переходя от выступов и выносов к углублениям и разрывам, от горизонтальных деталей к вертикальным.

Особую роль в иконостасе играет необычайно выразительная объемная скульптура. Она не только завершает иконостас, но и подчеркивает его основные членения. Так, одни фигуры ангелов с мягкими, несколько женоподобными ликами венчают боковые части, а другие — хрупкие, нарочито изогнутые, представленные в экстатических позах, — поддерживают замысловато усложненные картуши в центре. Но наиболее интересны монументальные, чуть тяжеловесные изображения четырех евангелистов (ил. 146) на царских вратах. В свободных позах фигур святых, в изрезанных многочисленными подвижными складками одеяниях, в несколько простоватых ликах чувствуется рука мастера, хорошо знакомого со стилистикой барокко. Он сумел органически сочетать живые формы декора царских врат и всего иконостаса с сочной и живописной пластикой фигур евангелистов, придав каждой из них индивидуальный облик и определенную психологическую напряженность.



Царские врата иконостаса собора Троице-Гледенского монастыря. 1776-1784

Сохранившийся договор монастыря с иконописцами и резчиками о поставлении и украшении соборного иконостаса позволяет уточнить дату его возведения и имена мастеров. Иконостас сооружался с 1776 по 1784 год резчиками из Тотьмы — братьями Тимофеем и Николаем Богдановыми. Их участие в работе над этим сооружением объясняет его столь ярко выраженный барочный характер: на 1770—1780-е годы приходится расцвет барокко в Тотьме. Напомним, что Великий Устюг именно в это время вовлекается в сферу художественной жизни Петербурга и ряд его памятников отмечен уже чертами нового стиля — классицизма. Золотил царские врата и, вероятно, возглавлял работы по золочению самого иконостаса Петр Лабзин. Иконы нижнего яруса (на обороте их есть авторская подпись: «писал иконописец Алексей Колмогоров 1776 г.») и ряд верхних в 1776—1781 годах писал известный художник Алексей Колмогоров. В 1781 году после его смерти десять апостольских икон и ряд других написали Егор Шергин и Василий Афанасьев, священник городского Успенского собора.

В начале XVIII века монастырь не имел кроме собора других каменных построек; они появились здесь лишь во второй четверти этого столетия. В 1738 году была заложена теплая Тихвинская церковь с трапезной палатой, которая была закончена после ряда переделок где-то в 1740-х годах. Это традиционное по типу монастырское сооружение еще целиком выдержано в предельно строгих формах архитектуры середины XVII века, близких Введенскому храму с трапезной Михайло-Архангельского монастыря. Эту близость усиливали такие же, как у прототипа, каменные переходы между Троицким собором и трапезной, ныне уже не существующие. В общей композиции двухэтажного здания высокий нижний этаж типа подклета служил для хозяйственных нужд и одновременно являлся мощным постаментом для главного, верхнего. Западную часть занимает большая трапезная палата, вытянутая по продольной оси и перекрытая кровлей на два ската. Внутри ее — характерный для Древней Руси обширный зал для трапез с могучим квадратным столбом в центре, поддерживающим своды. С северной стороны к палате примыкает ряд пристроек с крыльцом, а с востока над ней слегка возвышается четверик храма с пятигранным алтарем и пологой кровлей, увенчанной поздней худосочной главкой.

Предельно скромный декор трапезной, состоящий из простых лопаток на углах, междуэтажной тяги, узкого карниза с поребриком и окон в арочных нишах с откосами, придает ей подчеркнутую суровость. Несколько наряднее сам храм, украшенный зубчатым карнизом и рамочными наличниками окон. В интерьере трапезной палаты и в алтаре храма сохранились две великолепные большие печи 1730—1740-х годов из полихромных устюжских изразцов с изображением крупных картушей.

Видимо, в это же время появилась и низкая каменная ограда монастыря с двумя воротами (с севера и запада) и с башней на северо-восточном углу. Особенно интересны западные ворота, выполненные в виде однопролетной арки с нарядным обрамлением и невысоким

аттиком. Такие обрамления, напоминающие перспективные порталы храмов XVI—XVII веков, оформляют входы ряда культовых памятников XVIII века как в самом Устюге, так и в Тотме.

В систему ограды включена поставленная возле северных ворот, по линии стен небольшая Успенская церковь, сооруженная в 1730—1740-е годы (ил. 147). Она воспроизводит традиционный тип храма рубежа XVII—XVIII веков «восьмерик на четверике» с более высоким нижним ярусом и низким верхним, прежде увенчанным небольшой главкой. Особенностью этого здания является сильно выдвинутое полукружие апсиды и плоскостный декор в духе XVIII века. С запада к церкви примыкает низкий одноэтажный корпус больничных палат и братских келий, составляющий с ней единое целое. Любопытно, что угловая башня ограды по композиции повторяет ярусное построение Успенской церкви.

В полкилометре от Троице-Гледенского монастыря, на краю высокого откоса у деревни Пухово возвышается небольшая, но очень изящная Духовская церковь. Построена она в 1760—1764 годах вместо прежнего деревянного храма в честь родившегося здесь по преданию местночтимого святого Иоанна Устюжского. Центрический по композиции, этот памятник очень своеобразен и представляет собой редкий образец барочной церкви, выполненной в традициях ярусных храмов рубежа XVII—XVIII веков. Основу здания образуют два поставленных друг на друга восьмерика с выпуклой кровлей, несущие еще один, меньший световой восьмерик с маленькой главкой на тонкой граненой шейке. Четыре прямоугольных выступа, заканчивающиеся закруглениями, примыкают по странам света к граням нижнего яруса, придавая плану храма крестообразность.

Очень выразителен декор фасадов Духовского храма, отличающийся большой цельностью. Плоские пилястры четко одевают углы объемов, завершенных широкими профилированными карнизами с раскреповками. Арочные проемы с закругленными углами, как дверные, так и оконные, заключены в прямоугольные многоступенчатые рамки-наличники. Все формы хотя и подчеркнута прямоугольны, по-барочному напряжены и пронизаны движением вверх.

## ТОТЬМА

Раскинувшийся на левой стороне Сухоны маленький, уютный, по-провинциальному тихий городок Тотма выделяется среди других прибрежных поселений своими удивительно стройными и нарядными храмами. Возвышаясь над скромными деревянными домами, они, словно красочные инициалы в рукописной книге, отмечают наиболее интересные части в панораме города.

Первоначально Тотма располагалась не здесь, а в пятнадцати километрах ниже по течению Сухоны. Это древнее поселение, вероятно, существовало до XV века, а затем с



открытием соляных варниц у речки Песей Деньги переместилось к ним. Во всяком случае, известно, что при варницах в 1500 году уже стояла деревянная церковь святого Ильи. Следовательно, посад Соль Тотемская (так нередко назывался город) в XVI веке был довольно значительным. Во главе солеваренных промыслов Тотьмы, как и в Сольвычегодске, стояли Строгановы, представители все той же фамилии. Действуя теми же методами, что и их родственники в Сольвычегодске, они в течение непродолжительного времени сумели сосредоточить в своих руках почти все, расположенные вокруг варницы, положив тем самым основание древнейшему солеваренному заводу России.

Тотемские Строгановы, как и сольвычегодские, вели большое строительство, сооружая в городе не только хоромы, но и деревянные церкви. В первой половине XVI века ими была выстроена церковь Воскресения Христова, обильно украшенная, с богатой утварью, часть которой явно состояла из их вкладов. Вероятно, церковь эта, как и Благовещенский собор в Сольвычегодске, являлась своего рода домовым храмом. Возможно, тотемские Строгановы имели какое-то отношение и к возведению Иоанно-Богословской церкви (при ней возникло городское кладбище), ибо в синодике ее очень подробно записаны все представители местного рода Строгановых — Григорий Афанасьевич (ум. 1575), его жена Мария Федоровна (ум. 1564), их сын Данила Григорьевич (ум. 1622) и другие.

К середине XVI века почти все соляные варницы Севера были сосредоточены в руках Строгановых и ряда монастырей — Спасо-Прилуцкого, Спасо-Каменного и тотемского Спасо-Суморина. Предприимчивый монах Феодосии Суморин, понимая все выгоды монастырского беспошлинного солеварения, решил основать в Тотьме при варницах «свой» монастырь. В 1554 году было послано соответствующее прошение царю Ивану Грозному, а уже через год началось строительство обители, настоятелем которой и стал Феодосии. К 1568 году монастырь был практически возведен; правда, как и остальные здания Тотьмы, он был деревянным.

В середине XVI столетия город еще более расширяется. «Переселяхуса людие из старого посада от варниц на берег Сухоны реки иде же ныне стоит град Тотьма», — говорится в повести о Феодосии Тотемском (Суморине), составленной около 1554 года. В самом городе возводится кремль, появляются торговые ряды и причалы для судов, развозящих добываемую в варницах соль.

С введением опричнины Тотьма, как и Вологда, входит в состав опричных земель. Иван Грозный, подолгу живя в Вологде, которую он одно время хотел видеть своей северной резиденцией, несколько раз посещал Тотьму. Пребывание Грозного в Тотьме оставило свой след в названии одного из ее районов — Государев луг, где якобы на лугу в шатрах почивал царь. Тотьма в то время была укрепленным городом: в ее центре располагался деревянный острог, окруженный глубоким рвом. В остроге помещались земская изба, дворы монастырей, амбары, хранилища припасов и оружия.

Во время польско-шведской интервенции тотмичи вначале признали власть Лжедмитрия I, «целовали крест от нужи», как сказано в летописи. Однако, получив известие о разгроме тушинского лагеря, они свергли власть интервентов и отправили свой полк в Вологду, где формировалось ополчение северных городов. Собранные войска двинулись к Костроме, уничтожая проникшие на Север мелкие вражеские отряды.

Тотьма, оставаясь в стороне от непосредственных военных действий, лишь один раз подверглась нападению отступающих отрядов врага, разбитых под Устюгом. Тотмичи дружно встали на защиту своего города. Неприятель отступил. Эти события нашли отражение в традиционной для многих древнерусских городов легенде, которая рассказывает, как горожане по старому обычаю вынесли на крепостную стену икону Божьей матери. Одна из неприятельских стрел попала в нее, и наказанный за богохульство враг потерпел полное поражение. Эта икона была признана чудотворной и до 1880-х годов хранилась в городском соборе.

После окончания интервенции была проведена едва ли не первая в этих местах перепись населения. В 1623 году из Москвы были присланы писец Дуров и подьячий Евстафий Колупанов для составления соответствующих документов. По их переписи в Тотьме значатся 20 храмов, 199 дворов и 8 варниц на старом посаде.

С открытием англо-русской торговли Тотьма была вовлечена в тот же круговорот торгово-хозяйственных дел, которые так способствовали расцвету северных городов. В ней основываются фактории, торговые базы, склады, амбары, магазины, различные конторы. Тотмичи получили ряд льгот и от царского двора, что еще больше способствовало развитию города. Так, по царской грамоте посадским рыболовам отданы навечно, без перекупки на оброк, рыбные ловы на Сухоне от «Рекшенги до Коченьги».

Царь Петр I несколько раз посещал Тотьму. Знакомясь с работами на соляных варницах и желая убедиться в тяжелых условиях труда, он сам вытаскивал бадьи с рассолом, за что потребовал выдачи ему установленной платы. Впоследствии Петр сослал в Тотьму опальных бояр; в частности, отец его первой жены Федор Авраамович Лопухин отбывал здесь почетную ссылку в качестве городского воеводы.

В XVIII веке город достигает своего наивысшего расцвета. В это время возводятся новые каменные храмы, большая часть которых и поныне украшают Тотьму, жилые дома, амбары, лавки, благоустраиваются улицы, организуются различные «торговые компании» и т. д. В конце XVIII века с перемещением торговых путей хозяйственная жизнь Тотьмы, как и остальных городов Севера, начала постепенно клониться к упадку. В XIX веке это уже небольшой провинциальный и пыльный городок, каких множество было раскидано на необъятных просторах России.

Слава Тотьмы — в ее историческом прошлом, в необычности ее архитектурных памятников. Высокие и белые, как прекрасные и сказочные корабли, эти «плывущие» над

домами храмы и до сего дня определяют лицо города, являясь главной притягательной силой для любителей русской старины.

Главным зданием Тотьмы издревле был соборный храм Богоявления, расположенный на возвышенной части берега Сухоны, которая именовалась Соборной горой. Она имела с двух сторон крутые спуски к реке и к впадающей в нее маленькой речушке Песьей Деньге, а с третьей — глубокий овраг, некогда бывший рвом. В силу своего удобного и безопасного местоположения гора и явилась тем местом, куда переселились в середине XVI века от соляных варниц тотьмичи. Вскоре здесь был поставлен острог с рублеными стенами и восемью башнями (четыре угловые), а в нем — два деревянных храма клетского типа, земская изба и ряд других строений. К концу XVII столетия острог уже стоял полуразвалившийся, земскую избу сменил воеводский двор, а храмы были сооружены заново: холодный — с «клинчатыми верхами о пяти главах», рублен «углом» и теплый — с «бочечным верхом», а при них — колокольня с железными часами.

В 1743 году большой городской пожар уничтожил все деревянные церкви и остатки острога на Соборной горе. Возведенный вскоре после пожара Богоявленский собор (1744—1749) был уже каменным. Он представлял собой характерную для своего времени двухэтажную бесстолпную постройку, увенчанную восьмериком и пятью главами. Ее изящный и нарядный облик с развитым барочным декором запечатлен на рисунке с видом Тотьмы со стороны реки, выполненном неизвестным художником в конце XVIII века (Тотемский краеведческий музей). Рядом с собором изображена высокая ярусная колокольня, завершенная стройным шпилем.

Однако этому собору не суждено было сохранить свои первоначальные формы. В 1811 году к зданию начали пристраивать обширную трапезную с крыльцом, но пожар 1815 года прервал работы. Губернский архитектор И. А. Фохт составил новый проект, по которому в 1816—1822 годах собор перестроили, превратив его в массивное сооружение, выдержанное в духе раннего классицизма. В истории памятника это были не последние страницы. В 1863—1868 годах храм еще раз переделали по проекту некоего П. В. Иконникова, ключаря вологодского Успенского собора. Он, как сообщают документы, якобы хорошо знал строительное дело, однако произведенные им переделки свидетельствуют о невысоком профессиональном уровне этого зодчего-самоучки.

Монументальный двухэтажный Богоявленский собор (ныне кинотеатр, ил. 152) тяжеловесен, непропорционален и сух. Его архитектура со слабо расчлененными фасадами и плоским декором еще во многом тяготеет к раннеклассическим формам XVIII века. Первый этаж на  $\frac{2}{3}$  высоты украшает характерная рустовка с замковыми камнями над окнами; в центре боковых фасадов расположены слегка выступающие портики с четырьмя парами полуколонн и небольшими пологими фронтонами. Завершение собора — цилиндрический барабан с куполом и четыре малых главы по углам — не сохранилось.

Однако выразительный и неповторимый облик города определяет не собор, а другие храмы, относящиеся в основном к XVIII веку. Почти все они принадлежат стилю барокко, причем настолько своеобразному и уникальному, что образуют особую школу в провинциальном зодчестве той эпохи. Именно эти памятники местной барочной архитектуры выделяют Тотьму из многих других небольших городов Севера, придавая ей какое-то особое очарование и привлекательность. Поставленные удивительно эффектно, в наиболее выигрышных для обзора точках города, эти стройные и нарядные здания, напоминающие застывшие в немом великолепии парусные корабли, превращают Тотьму в настоящую сокровищницу зодчества русской провинции XVIII века.

Ближайшими к центральной площади являются два стоящих рядом храма — Входа в Иерусалим и Иоанна Предтечи. Они подчеркнута контрастны по отношению друг к другу: исключительно эффектный, вытянутый вверх первый и низкий, подчеркнута скромный второй. Однако именно последний представляет собой один из самых ранних каменных культовых сооружений Тотьмы.

Церковь Иоанна Предтечи была построена в 1738—1740 годах по заказу секретаря великоустюжской консистории И. Г. Фирсова. Сохранилась она с большими утратами (разобраны верхний ярус и придел), однако, несмотря на это, позволяет составить представление о раннем этапе развития тотемской архитектуры XVIII века. Это сравнительно небольшое бесстолпное здание, состоящее из трех частей: основного, первоначально двухъярусного четверика с малым восьмериком и главой, узкого пятигранного алтаря и неширокой паперти. Подобная композиционная схема типична для ранних тотемских церквей. Лишь невысокий Ильинский придел, примыкавший к храму с севера, придавал ей некоторое своеобразие.

Убранство фасадов церкви Иоанна Предтечи свидетельствует о двойственности подхода к архитектуре, который характерен для местных мастеров раннего периода. Плоские, на углах парные пилястры, опирающиеся на оригинальные висячие консоли, членят стены, увенчанные сочным карнизом из простых профилей с раскреповками и выразительными фестончиками под нижним полувалом. Эти элементы в духе раннего барокко соседствуют с деталями, непосредственно восходящими к древнерусским формам XVII века, — с оконными наличниками в виде прямоугольной, многоступенчатой рамки с килевидным кокошником-фронтончиком и порталом в центре западного фасада с полуколонками по бокам и килевидным архивольтом.

В дальнейшем эта двойственность убранства ранних тотемских построек полностью преодолевается: декор в 1770-х годах приобретает исключительно пышные, узорчатые барочные формы, которые процветают здесь до конца столетия. Блестящим и, пожалуй, самым эффектным памятником зрелого этапа в развитии местного зодчества является Входоиерусалимский храм (ил. 153) — единственная из местных церквей, целиком

сооруженная в период расцвета тотемского барокко. Он построен в 1774—1794 годах на средства местных купцов, братьев Г. А. и П. А. Пановых, основателей крупнейшей в то время компании по освоению «Русской Америки».



Входоиерусалимская церковь. 1774-1794

Высокое, монументальное здание прежде всего поражает своей декоративностью и устремленностью всех форм вверх. Обычный тип бесстолпного и пятиглавого храма в два этажа (внизу — теплый,верху — холодный), с пятигранной алтарной частью, короткой трапезной с притвором и колокольной трактован здесь с удивительным мастерством и своеобразием. Основной кубический объем с тремя рядами высоких окон свободно взмывает вверх. Венчают его высокая кровля и пять изящных глав на стройных двухъярусных восьмериках, центральный из которых является более крупным и световым.

Динамичный взлет форм вверх особенно заметен с востока (ил. 154), где пониженный двухъярусный алтарь, также завершенный главкой с граненым барабанчиком, как бы начинает общее вертикальное движение, передавая его собственно храму. Необычно высокая трапезная во втором этаже имеет дополнительный ряд окон верхнего света вычурной, типично барочной формы. С запада к ней примыкает колокольня с крыльцом, два четверика которой венчает массивный и глухой восьмерик, к настоящему времени потерявший свое прежнее завершение.



Входоиерусалимская церковь. Фрагмент южного фасада трапезной



Входоиерусалимская церковь. Вид с востока

Особенно выразителен нарядный декор Входоиерусалимского храма с его характерными

для местного барокко формами (ил. 155, 156). Тонкие, ничем не перебиваемые пилястры на углах объемов и между окон вытянуты во всю высоту здания. Широкие завершающие карнизы с зубчиками дополнены полукружиями в центре каждой из сторон основного объема и четверика колокольни. Основной эффект производит живописное оформление оконных проемов, виртуозно выполненное из довольно ограниченного набора специально формованных кирпичных деталей, по-разному скомбинированных и создающих благодаря этому многообразие форм. На фасадах между тремя ярусами окон, заключенных в простые прямоугольные многоступенчатые рамки, расположены фигурные, вычурные картуши и над верхним рядом проемов не менее пышные фронтоны. Особенно роскошны картуши между нижними и средними окнами, а также на гранях колокольни, где они помещены в два яруса. Их рельефный рисунок из дуг, завитков и криволинейных элементов слегка выступает из плоскости стен и, оказываясь как бы наложенными на них, не нарушает четкие и ясные границы объемов здания.

Подобный подход к решению внешнего убранства свойствен всем барочным храмам Тотьмы второй половины XVIII века. Они отличаются друг от друга лишь разнообразием комбинаций и сочетаний одних и тех же кирпичных фигурных деталей. Эти формы, явно исходящие в основном из столичной барочной лепнины середины столетия, образовали здесь свой собственный набор декоративных элементов.

О своеобразии и несхожести культовых памятников Тотьмы XVIII века при общем, удивительно едином характере их архитектуры можно судить по стоящей недалеко от Входаиерусалимского храма церкви Рождества Христова (ил. 158). Она особенно типична для местной архитектуры XVIII века, ибо построена, как и большинство остальных церквей, в два этапа. В 1746—1748 годах возведен нижний, теплый храм, а в 1786—1793 годах сооружены верхний, холодный, и отдельно стоящая колокольня (ныне разобрана). Такая разновременность возведения основных частей культовых построек характерна также для многих церквей XVIII века в Сольвычегодске и Великом Устюге. Она хорошо заметна во внешнем облике Рождественской церкви, архитектура которой тем не менее выглядит довольно цельной.



Церковь Рождества Христова. Вид с севера

Ее нижний ярус, сильно вытянутый в продольном направлении, включает традиционно

пятигранный алтарь, собственно храм и более широкую трапезную с папертью. Архитектура его принадлежит раннему этапу развития местного зодчества, сочетая в себе скромные барочные формы с древнерусскими (ил. 160). Стены украшают парные и одиночные пилястры с консолями, пояс поребрика над цоколем и простой многопрофильный карниз с рядом фестончиков и с раскреповками. Оригинальны обрамления арочных оконных проемов в виде прямоугольной рамки, непосредственно переходящейверху в килевидное завершение. Более пышный, чем у храма Иоанна Предтечи, перспективный портал, выполненный в русле традиций XVII века, расположен с южной стороны паперти.

Нижний ярус выступает как подклет основного храма, исключительно стройного и легкого, отличающегося особой цельностью, единством композиционного построения в стиле зрелого местного барокко. Его двусветный четверик сильно развит в высоту и господствует над пониженными частями с небольшими главками — пятигранным алтарем и короткой трапезной с крыльцом перед западным фасадом. Грушевидная купольная кровля четверика увенчана малым световым восьмериком, несущим еще два последовательно уменьшающихся стройных восьмигранника с главкой. Таким образом, обычная композиция трехчастного храма с двусветным бесстолпным основным объемом получает здесь подчеркнутую устремленность вверх и уникальное для Тотьмы трехъярусное венчание.

Этому же впечатлению во многом служит и архитектурное убранство церкви, выдержанное в традиционных для местного барокко формах (ил. 159). Тонкие пилястры на углах и между окон четверика особенно динамично устремляются вверх, достигая широкого карниза с зубчиками и раскреповками, изгибающегося в центре фасадов. Вертикализм постепенно нарастает и в рисунке пышных узорчатых картушей: под нижними окнами они еще растянуты в ширину, между ярусами — звездчатые, пятиконечные, уже с преобладанием вертикальной направленности, а над верхними окнами — типа фигурных фронтонов, устремленных ввысь.

Оригинальный вход в верхний, основной храм выполнен в виде двухъярусного восьмигранного крыльца с крытой лестницей-входом в два марша. Крутой всход ведет на второй ярус крыльца с проемами, соединенный со зданием лестницей-переходом на ползучей арке. Такого же типа крыльцо существует и у Входаиерусалимской церкви.

Не менее интересна церковь Троицы в Зеленой Рыбачьей слободе (ил. 161). Поставленная на возвышенном берегу Сухоны, за Песьей Деньгой, она эффектно возвышается над окружающей местностью, особенно выразительно вырисовываясь со стороны широкой поймы этой речки. Построено здание на средства купца С. Я. Черепанова также в два этапа: в 1768—1772 гг. была возведена нижняя церковь, а в 1780—1788 гг. над ней надстроена верхняя. Сохранившийся подрядный договор сообщает нам имя производившего эту надстройку мастера — крестьянина Федора Ивановича Титова, уроженца деревни Петровское Сольвычегодского уезда. В договоре даже указывается об украшении здания

картушами: «а между нижними и верхними окнами клейма сделать какъ наилучче возможно». Именно этот сравнительно небольшой разрыв во времени наложил своеобразный отпечаток на архитектуру храма, свидетельствуя о постепенном сложении местного варианта барокко.

Общий тип церкви Троицы остается прежним. Это — трехчастная двухэтажная постройка с двусветным бесстолпным основным четвериком, завершенным пятиглавием, а также с пятигранным алтарем и прямоугольной трапезной. Индивидуальной ее особенностью является редко встречающийся в русской архитектуре двухапсидный алтарь нижнего храма. Необычен и примыкающий с запада к трапезной притвор (ил. 162) с лестницей на второй этаж, суженный ярус которого был частью не сохранившейся колокольни. Крупная трапезная церкви и широкие барабаны-восьмерики ее двухъярусных глав с приземистыми грушевидными кровлями-основаниями создают некоторую замедленность в движении форм вверх, которое лишь позднее, в памятниках 1790-х годов, приобретает особенно сильную акцентировку.



Церковь Троицы. Западный фасад

Нижний ярус церкви Троицы с его внешним убранством характеризует переходную ступень от раннего этапа к зрелому в развитии местного зодчества. Обычные парные и одиночные пилястры вместо консолей снабжены здесь постаментами со звездочками в фигурных розетках, а над рамочными наличниками окон вместо кокошников появились вычурные, чисто барочные сандрики-бровки из лекального кирпича, встречающиеся в постройках Великого Устюга и Сольвычегодска этого времени. Интересна и форма западного перспективного портала, трактованного в виде трехступенчатой арки из отдельных наборных элементов с ребрами и нишка-ми, которую фланкируют тонкие граненые полуколонки с постаментами и капителями (ил. 162). Такая форма порталов характерна для ряда памятников Великого Устюга, что вместе с другими архитектурными деталями заставляет высказать предположение о строительстве этой части церкви Троицы устюжскими мастерами.

Верхний ярус храма с его убегающими ввысь тонкими пилястрами на четверике, а также с живописными картушами под его окнами и фигурными фронтонами над их верхним рядом знаменует расцвет местного стиля. Особенно красивы вазообразные картуши с двумя «ножками» между нижними и верхними окнами, характерные только для Троицкой церкви.



Несколько упрощенный карниз четверика с поребриком и зубчиками, лишенный полукружий в центре, и скромные бровки над окнами трапезной и алтаря вносят некоторую простоту и статичность в ее архитектуру.

Если Троицкий храм доминирует в западной части нынешней панорамы Тотьмы, вытянутой вдоль Сухоны, то в восточной ту же роль играют две стоящие рядом церкви — Воскресенская и Успенская (ил. 163). Первая из них относится к 1744—1749 годам. Это единственный сохранившийся тотемский храм середины XVIII века, который позволяет наглядно представить местный тип культового здания раннего этапа (утрачен лишь завершающий восьмерик с главой) Широкий и приземистый основной четверик в два света имеет сильно пониженный алтарь и короткую трапезную палату типа паперти, равные по высоте его нижнему ярусу (ил. 164).

Почти ничто не напоминает здесь о будущей устремленности архитектурных форм вверх и эффектной живописности декора. Убранство нижнего яруса Воскресенской церкви еще полностью выдержано в ранних традициях архитектуры местных церквей (пилястры на консолях и рамочные оконные наличники), а более нарядный декор верхнего этажа подражает нарышкинскому барокко (разрезные фронтоны окон, карниз с зубчиками). Лишь тонкие пилястры на углах и между окнами как бы предвосхищают детали памятников конца 1770-х годов.

Успенская церковь (ил. 166) была сооружена сразу же после окончания Воскресенской, в 1749—1755 годах. В 1790-х годах приступили к сооружению колокольни. Однако в 1800 году церковь почти целиком разобрали и на ее месте начали возводить новый, двухэтажный храм. От первоначальной постройки сохранилась только западная стена трапезной палаты с двумя перспективными порталами и небольшая кладовая палатка, расположенная с северной стороны колокольни. По характеру своего архитектурного убранства эти части церкви очень близки Воскресенскому храму, лишь обрамления их окон имеют более вычурные завершения барочного типа.

Строительство новой Успенской церкви так и не было полностью завершено: в течение 1800—1808 годов достроили колокольню и возвели нижний храм, а вместо верхнего над ним поставили деревянное перекрытие. Вновь сооруженное здание вместе с высокой колокольней, монументальной и тяжеловесной, было выполнено в духе классицизма.

Парадная величавость колокольни (ил. 166) особенно выигрывает в сравнении с небольшим и низким храмом. Ее крупный четверик в три света несет высокий восьмерик с открытым звоном, увенчанный яйцевидным куполом на очень низком восьмиграннике с люкарнами. Убранство колокольни очень своеобразно. Классические детали в виде рустованных углов, простых карнизов и сильно уплощенных наличников верхних рядов окон четверика контрастируют с вычурным местным барочным декором конца XVIII века его нижней части — парными пилястрами, рамочными наличниками окон, живописными

картушами и овалами над ними. Частично сохранился также и перспективный западный портал колокольни. Как уже сказано, ее нижняя часть была сооружена в 1790-х годах.

По сравнению с колокольней Успенский храм с выступами-ризалитами по сторонам основного объема, завершенными фронтонами, и с пологой полусферой деревянного купола выглядит приземистым и неказистым. Его декор — рустовка стен, плоские выступы по бокам трапезной, прямоугольные «щиты» и полуциркульные ниши над окнами — прост и довольно зауряден.

Интересными памятниками гражданской архитектуры Тотьма не богата из-за многочисленных пожаров. Сохранились в основном небольшие, преимущественно жилые здания, относящиеся к первой половине — середине XIX века в стиле позднего классицизма с некоторым налетом провинциальности.

Один из таких домов, выстроенный в первой половине XIX века для местного купца (позднее принадлежал Замятиной), расположен на набережной Кускова (№ 7). Этот двухэтажный небольшой особняк с нарядным верхним этажом оставляет приятное впечатление своей простотой и в то же время парадностью. Его главный фасад, обращенный к реке, выделен слабым ризалитом с пилястрами во втором этаже и более поздним балконом. Различные обрамления окон вносят живость в общий облик дома: наличники нижнего этажа завершены полукруглыми фронтонами, а верхнего — сандриками-полочками. Такие же фронтоны расположены у окон ризалита, причем более крупное полукружие, опирающееся на пилястры с филенками, подчеркивает центральный проем. Интересен и характерный для провинциальной архитектуры позднеклассический навес на металлических кронштейнах над входным крыльцом, выходящим на Садовую улицу.

Очень изящным и нарядным выглядит маленький деревянный дом (ил. 167) на улице Ворошилова (№ 10), против входа в городской парк. Построен он в середине XIX века и представляет своеобразную интерпретацию в дереве форм каменной архитектуры классицизма. Главный фасад этого двухэтажного здания, имеющий три оси и завершенный фронтоном, отличается тонко выполненными прямоугольными обрамлениями окон с балясинами под верхними, более высокими проемами и с оригинальными «стрелками» над нижними. Все эти детали, окрашенные в белый цвет, контрастно выделяются на общем сером фоне тесовой обшивки дома, придавая ему особое очарование.

По сравнению с ним особенно величавым и официально-парадным кажется здание учительской семинарии на Белоусовской улице. Она была открыта в 1872 году в доме, купленном тотемским земством у крупного местного купца Г. Кокорева.

Этот большой двухэтажный особняк первой половины XIX века на углу улицы выдержан в лаконичных и несколько суховатых формах позднего классицизма (ил. 172). На его фасадах скромный междуэтажный пояс отделяет нижний этаж с арочными проемами от верхнего, основного, имеющего прямоугольные окна и широкий карниз. Главный фасад, как обычно,

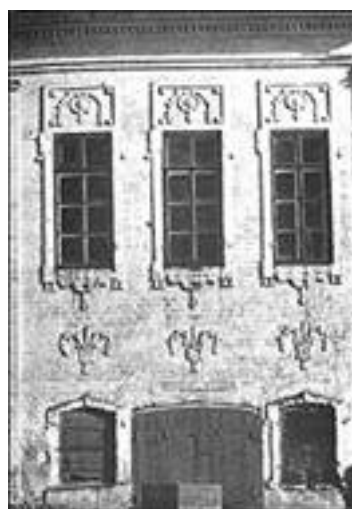
более наряден: чуть выступающий в центре ризалит украшен во втором этаже шестью плоскими пилястрами и неуклюжим деревянным балконом, видимо, появившимся позднее, а в первом этаже — входом. Плоские наличники верхних окон с сандриками и узкими прямоугольными нишами под проемами противопоставлены простым обрамлениям нижних арочных окон, завершенных лишь небольшими замковыми камнями.

Единственным сохранившимся сооружением прежнего административно-торгового центра Тотьмы являются присутственные места (ил. 168). Эта большая двухэтажная, прямоугольная в плане постройка была сооружена на рубеже XVIII—XIX веков. Ныне она одиноко возвышается посреди городской площади, некогда застроенной торговыми рядами, храмами и домами с лавками. Здание значительно пострадало от многочисленных поздних перестроек (особенно его первый этаж).



Присутственные места. Конец XVIII - начало XIX в.

Но тем не менее его архитектурные формы свидетельствуют о том, что в это время в гражданском зодчестве Тотьмы было еще очень сильно влияние барокко. Крупные плоские пилястры на углах и между окнами образуют четкую и ясную систему разбивки фасадов присутственных мест. Особую оригинальность их облику придают необычные барочные наличники окон второго этажа с «серьгами» внизу и зубчатыми «гирляндами» в завершающей части, помещенными в плоские ниши (ил. 169).



Присутственные места. Фрагмент фасада

Самым древним из сохранившихся гражданских зданий Тотьмы является дом купца Ф. Холодилова, известного морехода и промышленника. Построенный в конце XVIII века, он был главным сооружением большой городской усадьбы, расположенной на высоком берегу Сухоны (изображена на рисунке города конца XVIII в.). В дальнейшем усадьба перешла в руки казначейства и полицейского управления и подверглась в течение XIX века перестройкам, в результате которых появились стена-ограда и ряд новых построек, в том числе церковь Всех Скорбящих (1854—1857). Несмотря на эти изменения, усадебный дом

(ил. 171) и ныне выглядит очень величественно и нарядно, во многом сохранив свое былое великолепие.



Жилой дом. XIX в. (ул. Советская, 5)

Двухэтажное здание в стиле зрелого классицизма имеет довольно своеобразную композицию. Его главный фасад украшен по краям двумя слабыми ризалитами с треугольными фронтонами и крупными каннелированными пилястрами с пышными капителями. Пластическое и декоративное богатство фасаду придают различные по форме оконные наличники. В нижнем этаже, как обычно, проемы окон снабжены более скромными простыми рамками; во втором, парадном, их обрамляют развитые наличники с подоконниками на кронштейнах и пилястрами, поддерживающими сандрики. Особенно нарядны ризалиты, имеющие над нижними проемами квадратные выступы с круглыми нишами, а над верхними — сандрики с гирляндами или полотенцами-спусками. Все эти детали декора типичны для зрелого классицизма XVIII века и отличаются довольно неплохим и тонким рисунком. Благодаря этому дом Холодилова резко выделяется среди гражданских построек не только Тотьмы, но и Великого Устюга; видимо, он был создан кем-либо из столичных мастеров или по их проекту.



Учительская семинария. 1-я половина XIX в. (ул. Белоусовская, 40)

От некогда многочисленных памятников искусства, украшавших интерьеры тотемских церквей, почти ничего не сохранилось. Лишь отдельные, единичные и разрозненные произведения находятся сейчас в местном краеведческом музее, одним из создателей которого был талантливый художник-пейзажист Ф. М. Вахрушев, бескорыстный любитель-исследователь, знаток и патриот своего края. Благодаря его усилиям в 1920-х годах была значительно пополнена большая коллекция предметов народного искусства музея, среди которых встречаются уникальные по своему значению и художественному качеству вещи. Это в первую очередь редчайшие образцы древнерусской мебели XVII века. Среди них наиболее примечателен стол-аналой (ил. 173) несколько необычной формы, с выступающими из подстолья резными изображениями рук, сжатых в кулаки, которые опираются на круто изогнутые консоли-подставки, украшенные стилизованными резными головами коней. Точно

найденные пропорции, пластическая мощь, необычное сочетание «кривулин», прямых плоскостей и резных деталей говорят о многовековом искусстве древоделов-плотников, сумевших найти отточенные, отшлифованные формы и создать изделие редкой выразительности.



Стол-аналой. Дерево. XVII в.

Тотемский краеведческий музей

Два хранящихся в музее своеобразных по форме креста XVI—XVII веков (ил. 174) происходят из Маркушевского монастыря. Основной декор их составляют красиво вырезанные надписи. С этой обителью связаны любопытные факты церковной колонизации края, в которой принимал участие инок сольвычегодского Борисоглебского монастыря Агапит. Этот монах, основав близ городка Тарноги, на тихой речке Маркушевке монастырь, начинает активно и быстро его отстраивать. Вначале он возводит часовню, а затем сооружает две деревянные церкви, кельи, гостиный двор. В 1578 году Агапит посещает царя Ивана Грозного и выпрашивает у него право на постройку мельницы на реке Лохте и на земли жителей соседней с монастырем деревни Камкино. Ущемленные в своих интересах крестьяне в 1585 году во главе с неким Богдашкой Ляховым подкараулили Агапита, ехавшего осматривать свои мельницы, и убили его.



Крест из Маркушевского монастыря. XVI в.

Тотемский краеведческий музей

Памятником деятельности Агапита в этих краях и являются эти кресты, текст которых довольно однотипен: «При благоверном царе и великом князе Иване Васильевиче всея Руси и при благоверном царевиче Иване и князе Феодоре и преосвященном митрополите архиепископе всея Руси Антонии и при начальнике строителе старце Агапите... пришел старец Агап на реку Маркушу да на реку на Тарногу... со образы Никола Чудотворца Великорецкого и на том месте поставил часовню во имя чудотворца Николы Великорецкого и монастырь зача строить в лето 7084 (1576)...»

В XVII—XIX веках в самой Тотьме и окрестных деревнях получили широкое распространение резьба и роспись по дереву. Музей обладает богатейшим собранием резных и расписных прялок, набойных досок, трепал, деревянных ковшей, солониц и других изделий. Среди украшенных резьбой прялок выделяется тотемский тип. Широкие лопасти этих маленьких прялок-корневух покрыты мерными рядами трехгранно выемчатых порезок, образующих своеобразные кресты и два горизонтальных фриза круглых резных розетт, которые в далеком прошлом имели магическое значение солярных знаков.

О творчестве бродячих артелей мастеров, расписывавших интерьеры городских и деревенских изб в XVIII—XIX веках, напоминают необычные расписные двери (ил. 177). На желтом поле филенки дверей изображен поднимающийся кверху стебель с распустившимися цветами и двумя птицами над ним с надписями «кури», «пету»; внизу — красно-коричневый лев с оскаленной пастью, изготовившийся к прыжку, под которым крупными буквами написано «ЛЕВЪ». Вся роспись, выполненная ярко, в свободной кистевой манере, пронизана жизнерадостным мироощущением.

От богатого собрания древнерусского лицевого шитья, хранившегося в ризницах тотемских церквей, до нас дошли считанные произведения. Это небольшой воздух и несколько покровцов XVII—XVIII веков.

Центральную часть воздуха (ил. 176) занимает композиция искупительной жертвы. Смысловой и композиционный центр ее — младенец Христос в чаше, над ним — бог Саваоф, по бокам — ангелы с рипидами. Одежания ангелов шиты серебряными и золотыми нитями, все нимбы и лики обнизаны речным жемчугом. Необычайную декоративность этому изделию придает светло-зеленая камка с вышитым золотыми нитями цветочным орнаментом в стиле барокко.

Четыре покровца (ил. 175), близкие друг другу по системе расположения фигур и манере шитья, вероятно, принадлежат руке одной мастерицы. В центре всех покровцов в круге помещено изображение Богоматери Знамение, а на концах изделий, головами к центру — либо Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов, либо евангелисты, либо святые архиереи. Все шитье исполнено серебряными и золотыми нитями с применением речного жемчуга.

Из убранства тотемских храмов сохранилось несколько выносных фонарей круглой и квадратной формы. Эти своеобразные изделия воспроизводят архитектурные сооружения в виде церквей несколько фантастического облика. Обложенные слюдой, озаренные колеблющимся светом свечи, они производили сильное впечатление на участников процессий, совершавших крестные ходы вокруг храмов. Для бытовых целей служили круглые жестяные фонари с коническим верхом и дверцей, украшенной прорезным орнаментом в виде цветка. Такие фонари производят в Тотьме до сих пор.

О богатом купеческо-торговом быте Тотьмы напоминают стеклянные изделия XVIII—

XIX веков — рюмки, бокалы с вензелями, выпускавшиеся на государственном петербургском заводе, лаковые коробочки, украшения, медная и серебряная посуда (ил. 178—180). Наиболее интересным изделием является серебряный, позолоченный ковш старинной ладьевидной формы с резным орнаментальным узором и резной надписью о том, что он был подарен в 1698 году Петром I подьячему шенкурского острога Павлу Тарутину за усердие на службе (ил. 181).



Кумган. Медь. XIX в.  
Тотемский краеведческий музей



Ковш. Серебро, позолота. XVII в.  
Тотемский краеведческий музей

Среди картин, хранящихся в музее, наиболее интересными являются портреты И. А. Кускова и его жены Е. П. Кусковой первой половины XIX века. Иван Кусков, уроженец Тотмы, служащий Российско-Американской компании, был основателем и бессменным правителем с 1812 по 1821 год самого южного постоянного русского поселения на Американском материке — крепости и селения Росс (штат Калифорния).

На портрете И. Кусков представлен в легком трехчетвертном повороте, спокойно и сосредоточенно смотрящим на зрителя. Его несколько удлиненное молоджавое лицо в обрамлении седых волос, с тонким прямым носом и крылатым разлетом бровей над большими серыми глазами выглядит необычайно значительно. Однобортный темно-зеленый, почти черный, со стоячим воротником мундир коммерции советника, а также золотая медаль на короткой владимирской ленте на шее придают ему оттенок парадной торжественности, некоторой официальности. По-иному выглядит, несомненно, парный к этому портрет Е. Кусковой, на котором изображена молодая женщина с весьма характерным скуласто-округлым лицом, с прелестными карими глазами под тонкими черными бровями. Темно-каштановые волосы, разделенные на прямой пробор, почти сливаются с фоном, открывая левое ухо с сережкой, унизанной жемчугом. Небольшое декольте кремового ампирного платья, отороченного кружевом, обнажает шею с тремя нитками жемчуга. Они несколько смягчают контрастные цветовые соотношения волос, фона и платья. Некоторая скованность и напряженность поз изображенных, еще идущая от древнерусских парсун, наряду с неправильностями в рисунке и пропорциях, особенно в портрете Е. Кусковой, придают им удивительную живость и очарование. Портреты эти не могли быть созданы в крепости Росс,

как это ранее предполагалось, и вряд ли могли быть написаны в Иркутске, где по возвращении из далекой Калифорнии, направляясь в родную Тотьму, Иван Кусков с супругой прожили одиннадцать дней. Судя по ряду стилистических признаков (парсунность, напряженность поз, живость, неправильность рисунка, любовь к аксессуарам, характер живописи и т. д.), общих для провинциального портретного искусства Ярославля, Костромы, Солигалича первой четверти XIX века, портреты эти, вероятнее всего, были созданы в Тотьме незадолго до смерти самого Ивана Александровича.

Тотьмичи чтут память своего земляка, прославившего Россию на берегах Америки. Именем Кускова названа набережная Сухоны. Стоящий в узенькой улочке (Чкаловский пер., 10) одноэтажный бревенчатый дом-пятистенок, в котором основатель крепости Росс прожил последние месяцы своей жизни, выделен среди других мемориальной доской: «Дом И. А. Кускова, исследователя Северо-Западного побережья Северной Америки (1765—1823)».

В двух километрах к северу от города находятся соляные варницы — древнейшее поселение, положившее начало основанию Тотьмы. О далеком прошлом варниц в настоящее время напоминает лишь местный курорт, возникший на основе тех же соляных источников. Подлинным украшением этого пригорода является эффектно расположенный на краю полого спускающейся к речке возвышенности храм Воскресения в Варницах, одна из замечательных построек местной школы зодчества XVIII века. Как и большинство тотемских церквей, он создавался в два этапа: в 1743—1750 годах был возведен нижний, теплый храм, а в 1772—1775 годах над ним сооружен холодный, с колокольной (ил. 182).



Церковь Воскресения в Варницах. 1743-1750; 1772-1775

Несмотря на стилистическую и типологическую общность с другими памятниками города, это здание выделяется рядом индивидуальных черт. В его нижнем ярусе очень ясно читается характерная для провинциальных храмов первой половины XVIII века вытянутая по продольной оси планировочная система. К сравнительно небольшой, прямоугольной в плане церкви примыкает более узкий пятигранный алтарь и несколько уширенная, крупная трапезная, заканчивающаяся папертью. Архитектура нижнего храма, в которой сочетаются специфически барочные черты и архаизирующие древнерусские элементы, близка церквям Иоанна Предтечи и Рождества Христова. Его фасады украшают все те же пилястры на консолях, цокольный пояс с валиками и поребриком, завершающий карниз с поясом



фестончатых зубчиков и, наконец, рамочные оконные наличники с килевидными фронтонами на манер XVII века.

При возведении холодного храма все объемы нижней церкви были надстроены, в связи с чем новое здание при всей вертикальной динамичности архитектурных форм верхнего храма и колокольни сохранило горизонтальность своего прежнего композиционного построения. Такая двойственность трактовки была обусловлена тем, что церковь Воскресения, очевидно, являлась первым памятником сложившегося зрелого стиля в развитии тотемского зодчества. Именно здесь впервые появляется ряд новых, чисто местных приемов и форм: и стройный двусветный четверик с легким изящным пятиглавием из двухъярусных восьмигранников, и живописными картуши под окнами и на гранях колокольни, и вычурными фронтонами над верхними окнами здания.

В процессе разработки нового архитектурного языка в декоре храма использованы и такие формы, которые в дальнейшем не находят своего продолжения, оставаясь уникальными. Таковы полуколонки, украшающие углы четверика церкви, трапезной и колокольни, а также цилиндрические шеи ярусных глав. Эти особенности во многом связаны еще с предшествующим зодчеством (особенно с нарышкинским барокко) и придают храму какую-то особую пластичность, скругленность форм, которой нет ни в одной из позднейших тотемских церквей с их более подчеркнутой плоскостной графичностью. Из других уникальных деталей церкви Воскресения отметим витую полуколонку и архивольт ранее существовавшего в западном членении северного фасада арочного проема, к которому, видимо, вело наружное крыльцо с лестницей (нынешняя лестница под колокольной — позднейшая).

К тотемской архитектурной школе может быть отнесена и церковь в селе Усть-Печенге, находящаяся в 24 км от Тотьмы, выше по течению Сухоны. Особенно выразителен ее высокий двусветный четверик с купольной кровлей и световым восьмериком хороших пропорций, увенчанный главкой на восьмигранной шее. Тонкие, вытянутые пилястры на постаментах, карнизы с зубчиками и особенно рамочные наличники окон с фигурными картушами и сандриками, еще довольно скромные и сдержанные по сравнению с декором церквей Тотьмы этого периода, дают возможность отнести возведение храма к 1770—1780-м годам.

## **СПАСО-СУМОРИН МОНАСТЫРЬ**

Монастырь расположен в трех километрах к северо-западу от Тотьмы. Уже издали хорошо виден весь его ансамбль, раскинувшийся на невысоком холмистом мысу между двумя речушками — Песьей Денгой и Ковдой. В своем настоящем виде он сложился в основном в конце XVIII и первой половине XIX века, что в конечном итоге обусловило известную цельность и единство его архитектурного облика, выдержанного

преимущественно в стиле классицизма. Лишь сравнительно недавно были разобраны огромная монастырская колокольня и значительная часть стен с башнями.



План Спасо-Суморина монастыря. XIX в.

Тотемский краеведческий музей

Из всех существующих зданий монастырского комплекса выделяется своим псевдорусским стилем соборный храм Спаса Преображения. Эта главная постройка обители довольно невелика по своим размерам и явно проигрывает по сравнению с расположенным рядом храмом Вознесения, который и является подлинным композиционным центром всего ансамбля. Правда, так было не всегда: вплоть до конца XVIII века собор выступал, как обычно, доминантой комплекса.

Возникший в 1554 году, при основании монастыря Феодосием Сумориным, собор Спаса Преображения первоначально был деревянным. Это было шатровое здание с трапезной, характерное для деревянных построек Севера того времени. Уже в 1620-х годах его сменили два стоящих рядом клетских храма, один из которых также был с трапезной. Только в 1685—1689 годах вместо них возвели каменный собор с Введенским приделом, который, по сути дела, положил начало всему последующему монументальному строительству в Тотьме. В 1801 году собор перестроили в теплый в духе архитектуры классицизма, сделав над ним надстройку с куполом и главой. Свой нынешний облик в духе сооружений архитектора К. Тона здание приобрело после коренной перестройки в 1876—1880-х годах. В процессе ее собор надстроили и увенчали пятью главами, алтарную часть соорудили заново, а все фасады украсили обильным декором, стилизованным под архитектуру XVII века. Эти измельченные, дробные и суховатые формы делают здание в художественном отношении малопривлекательным.

Главную роль в ансамбле играет соседний Вознесенский собор. Эта монументальная, значительных размеров постройка безраздельно господствует в общей панораме монастыря и особенно эффектно смотрится из-за речки. Первый деревянный храм Вознесения появился здесь вскоре после 1690 года. В 1757—1764 годах его сменило каменное сооружение, которое, однако, стало быстро оседать и разрушаться из-за слабого грунта. Поэтому в 1796—1801 годах был построен новый собор. Свой нынешний облик он приобрел к 1825 году, после пристройки к нему с западной стороны обширной трапезной с приделами и портиком.

Вознесенский собор, своеобразный памятник зрелого классицизма, выполнен на

достаточно высоком профессиональном уровне и, видимо, по проекту какого-то столичного зодчего. Архитектор И. Б. Медведев недавно установил, что этим зодчим был В. М. Казаков, сын прославленного М. Ф. Казакова. Здание отличает подчеркнутая парадность и строгая торжественность. Особенно эффектен основной объем храма с характерно центрическим построением и особой трактовкой форм, свойственной рубежу XVIII—XIX веков. Его крупный двусветный четверик поставлен на невысокий подклет и имеет с востока в центре большой полукруглый выступ апсиды. Массивность и нерасчлененность собора подчеркивает плоский, довольно скромный декор. Лишь красивые четырехколонные портики коринфского ордера с крутыми фронтонами оформляют северный и южный фасады. Особенно выразительно завершение здания. Большой цилиндрический барабан с куполом, увенчанный малым барабанчиком и главкой типа вазы, возвышается над центром храма; его окружают четыре таких же барабанчика с главками, расположенные над углами. Все барабаны украшает рустовка, которая контрастирует с гладкими стенами храма, оживленными лишь треугольными сандриками над крупными нижними окнами.

Трапезная своей могучей монументальностью прямо-таки противопоставлена собственно храму. Она имеет крупные, чисто ампирные тройные окна с полуциркульным проемом верхнего света и руст в межоконных простенках. С запада расположен более широкий, чем у собора, четырехколонный входной портик.

К сожалению, интерьер Вознесенского собора почти не сохранил своего прежнего богатого убранства, кроме лепнины в стиле классицизма в отделке стен. Мощные угловые пилоны, украшенные полуколоннами и пилястрами, несут опирающиеся на них арки с хорами и легко возносящийся вверх купол. Стены и купол покрывают сильно испорченные росписи, выполненные в 1860-х годах академиком живописи П. С. Тюриным.

Весь монастырский холм со стоящими на нем церквями охватывала ограда высотой около 7,5 м, некогда имевшая четыре башенки. Она была сооружена между 1829 и 1849 годами и служила подпорной стеной подножия холма. В силу своей небольшой высоты и местоположения ограда как бы являлась своеобразной «оправой» всего ансамбля, лишь обрамляющей, но не закрывающей его постройки. Ныне уцелели лишь остатки стен и классически строгая изящная башенка (ил. 185) на юго-западном углу, которая красиво рисуется на фоне окружающей пышной зелени. Основанием ее ярусного объема служит массивный четверик с парными пилястрами по краям, легко несущий двусветный цилиндр с различной формы проемами. Круглый верхний ярус с арочными окнами завершен купольной полусферической кровлей. Венчает башню невысокий, характерный для того времени шпиль с флажком-флюгером, превосходно довершавший общий облик этого типично ампирного сооружения.



Башня ограды Спасо-Суморина монастыря.

Между 1829 и 1849 гг.

С северной стороны границу монастыря образуют корпуса келий — настоятельский и братский, возведенные в течение XIX века. Крупный настоятельский корпус в два этажа с мощным рустованным «подиумом» возвышается над речкой Песьей Деньгой. Построенный в первой четверти столетия и возобновленный после пожара 1829 года, он во второй половине XIX века был расширен с юга пристройкой с домовым храмом. Позднеклассический декор здания, предельно строгий и лаконичный, состоит из рустованных пилястр, арочных ниш, простых наличников окон и карнизов.

Также скромен и строг низкий одноэтажный корпус братских келий, возникший около 1830-х годов в северо-западном углу монастыря. Его центр отмечен небольшой надстройкой с мезонином, которая разделяет здание на помещения для монахов и для приезжих (гостинные кельи). С северной стороны этого корпуса прежде возвышалась огромная монастырская колокольня в четыре яруса, сооружение которой продолжалось с 1801 по 1844 год (разобрана в 1930-х гг.).

К первой половине XIX века относятся и въездные ворота монастыря (ил. 184), расположенные прямо против мостика через речку, рядом с настоятельскими кельями. Их однопролетную арку с легким ступенчатым аттиком украшают парные пилястры.

Справа от ворот, на невысоком холме над речкой стоит одноэтажное здание с мезонином. Это бывшая гостиница для богомольцев, с кельями «для рабочего люда», в мезонине которой одно время помещалась церковно-приходская школа. Построенная в третьей четверти XIX века, гостиница сохранила позднеклассические формы: портик с восемью пилястрами и треугольным фронтоном, украшающий повышенную центральную часть, и скромные наличники окон. Несмотря на сухость и жесткость форм, особенно в деталях, здание удачно дополняет общий ансамбль монастыря.

## ЛИТЕРАТУРА

### СОЛЬВЫЧЕГОДСК

Белов М. И. Россия и Голландия в последней четверти XVII в. — Международные связи России в XVII—XVIII вв. (экономика, политика, культура). Сборник статей. М., 1966, с. 58—83.

- Богусевич В. А. Новый архитектурный тип в русском зодчестве 16 и 17 столетий.— Сборник работ аспирантов ГАИМК. Л., 1929.
- Брайцева О. И. К истории строительства Введенского собора в Сольвычегодске.— «Архитектурное наследство», 16. М., 1967, с. 55—60.
- Брайцева О. И. Конструктивные особенности архитектурных деталей Введенского собора в Сольвычегодске.— «Архитектурное наследство», 14, М., 1962, с. 105—108.
- Брайцева О. И. Сольвычегодск конца XVII в.— «Архитектурное наследство», 24. М., 1976, с. 76—82.
- Брайцева О. И. Строгановские постройки рубежа XVII—XVIII вв. М., 1977.
- Введенский А. А. Аника Строганов в своем сольвычегодском хозяйстве.— Сборник статей по русской истории, посвященных С. Ф. Платонову. Пг., 1922, с. 90—113.
- Введенский А. А. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII вв.— Материалы по русскому искусству, т. 1. Л., 1928, с. 55—65.
- Введенский А. А. Дом Строгановых в XVI—XVII вв. М., 1962.
- Георгиевская-Дружинина Е. В. Строгановское шитье в XVII в.— В кн.: Русское искусство XVII в. Л., 1929.
- Дунаев Б. И. Город Сольвычегодск. Историко-культурный очерк. М., 1914.
- Ешкилев В. А. Сольвычегодск и памятники былой его культуры. Великий Устюг, 1926.
- «Известия Археологической комиссии». Вып. 61. Спб., 1916, с. 5—20.
- Макаренко Н. Е. Искусство древней Руси. У Соли Вычегодской. Пг., 1918.
- Марков С. Зачарованный город (Сольвычегодск).— «Сов. краеведение», 1936, № 8, с. 57—73.
- Ордин Н. Е. Древности Сольвычегодского Благовещенского собора. — «Труды XII археологического съезда в Ярославле. 1887 г.», т. 3. М., 1892, приложения, с. 41—49.
- Писарская Л., Платонова Н., Ульянова Б. Русские эмали XI—XIX вв. М., 1974.
- Подъяпольский С. С. По Сухоне и Северной Двине. М., 1969.
- Померанцев Н. Н. Финифть усольского дела.— Сборник Оружейной палаты. М., 1925, с. 96—105.
- Пушкарев М. Описание Вологодской губернии. Спб., 1846.
- Ростиславов А. А. Сольвычегодские соборы.— «Старые годы», 1912, дек. с. 53—54.
- Савваитов П. И. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. Спб., 1886.
- Сорокин П. Город Сольвычегодск в XVII в.— Записки Русского археологического общества, т. 8. Спб., 1856, приложения, с. 43—56.
- Соскин А. И. История города Соли Вычегодской древних и нынешних времен. Вологда, 1882.
- Степановский И. К. Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда, 1890.
- Суворов Н. И. Сольвычегодский Благовещенский собор.— «Вологодские епархиальные ведомости». Прибавления, 1891, № 11—14.
- Суворов Н. И. Сольвычегодский Введенский монастырь Вологодской епархии. Пг., 1915.
- Сычов Н. И. Выставка произведений искусств «строгановской школы». Пг., 1923.
- Томский И. И. Синодики сольвычегодского Благовещенского собора. Сольвычегодск, 1919.

## ВЕЛИКИЙ УСТЮГ

- Акты Холмогорской и Устюжской епархии. Ч. 1—2.— «Русская историческая библиотека», т. 12, 14. Спб., 1890—1894.
- Анин К. Великий Устюг.— «Наша страна», 1938, № 5, с. 36—38.
- Анов Н. Живая старина.— «Сов. краеведение», 1936, № 9, с. 72—87.
- Ардашев В. Летопись семисотлетнего существования города Устюга Великого.— «Вологодские губернские ведомости», 1857, ч. неофиц., № 34, 36, 39—49, 51—52.
- Базилевич В. К. Торговля Великого Устюга в середине XVII в. — «Ученые зап. Ин-та истории РАНИОН». М., 1929, с. 89—102.
- Батаков Н. М., Мансветова Е. С., Широков В. А. Великий Устюг. Изд. 1-е, Вологда, 1960; изд. 2-е, 1973; изд. 3-е, Архангельск, 1976.
- Брюсова В. Г. Семен Спиридонович Хармогорец — изограф XVII в. (1642—1695). К вопросу о холмогорско-устюжской школе живописи.— «Ежегодник Ин-та истории искусств АН СССР за 1960 г.». М., 1961.

- Булкин В. А., Чугунов Г. И. Великий Устюг. Л., 1978. Воронов В. Устюжские решетки.— «Среди коллекционеров», 1922. № 11—12, с. 16—17.
- Голосов А. Велико-Устюжский Михайло-Архангельский монастырь Вологодской епархии. Вологда, 1901.
- Гольдберг Т. Г. Черневое серебро Великого Устюга. М., 1952.
- Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1967.
- Дзюба М. Е. Два монастыря XVII в. в Великом Устюге.— «Архитектурное наследство», 19. М., 1972, с. 76—82.
- Дунаев Б. И. Северо-русское гражданское и церковное зодчество. Город Великий Устюг. Изд. 1-е, М., 1915; изд. 2-е, 1919.
- Евдокимов И. В. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921. Записки Северодвинского общества изучения местного края. Вып. 4. Великий Устюг, 1927.
- Известия Археологической комиссии. Вып. 64, Пг., 1917, с. 4—19.
- Каталог произведений русской деревянной скульптуры и резьбы по дереву из фондов Гос. Русского музея. Сост. Н. В. Мальцев. Л., 1965. Комаров В. В. Художественные промыслы великоустюжских мастеров. Вологда, 1949.
- Мальцев Н. В. О деревянной скульптуре Великого Устюга.— В кн.: Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования. М., 1973.
- Мальцев Н. В. Скульптурный декор иконостасов Великого Устюга. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977.
- Марков С. В городе Водолея.— «Наши достижения», 1936, № 7, с. 90—122.
- Мерзон А. Ц., Тихонов Ю. А. Рынок Устюга Великого в период складывания всероссийского рынка (XVII в.). М., 1960.
- Мерцалов А. Е. Устюг Великий в первой четверти XVII в.— «Вологодские губернские ведомости», 1885, ч. неофиц., № 23, 27, 31, 32—34.
- Непеин А. С. Святые и достопримечательности города Великого Устюга и его окрестностей.— «Вологодские губернские ведомости», 1915, прибавления, № 9, 11—13.
- Непеин А. С. Памятники церковной скульптуры на севере России. — «Ежегодник Пермского губернского земства». Вып. 2. Пермь, 1916.
- Попов А. Описание великоустюжского Прокопьевского собора. Вологда, 1859.
- Попов А. Описание церкви св. праведного Иоанна, устюжского чудотворца. Вологда, 1862.
- Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера, М., 1974.
- Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русское черневое искусство. М., 1972.
- Разина Т. М. Черневое серебро Великого Устюга.— В кн.: Русский художественный металл. М., 1958.
- Румовский Н. Описание Великоустюжского Успенского собора. Вологда, 1862.
- Савваитов П. И. Описание Великоустюжского Архангельского и приписанного к нему Троицкого Гledenского монастырей. Спб., 1848.
- Суворов Н. И. Устюг Великий в конце XVII столетия.— В кн.: Памятная книжка Вологодской губернии на 1864 г. Вологда, 1864.
- Суворов Н. И. Об иерархах бывшей Великоустюжской епархии.— «Вологодские епархиальные ведомости», 1869, прибавления, № 13—15.
- Тельтевский П. А. Великий Устюг. М., 1960.
- Тельтевский П. А. Великий Устюг. Архитектура и искусство XVII—XIX вв. М., 1977.
- Титов А. А. Летопись Великоустюжская. М., 1889.
- Титов А. А. Летопись Великоустюжская по Брагинскому списку XVIII—XIX вв. М., 1902.
- Тихомирова Т. Н. Устюжские эмали XVIII в. с серебряными накладками.— «Труды Гос. Исторического музея». Вып. 13. М., 1941.
- Токмаков И. Ф. Историко-статистический и археологический очерк города Великого Устюга с уездом. М., 1894.
- Устюг Великий. Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1883.
- Устюжские и вологодские летописи XVI—XVIII вв.— ПСРЛ, т. 37. Л. 1982.

Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец). М.—Л., 1950.

Фармаковский М. В. Оловянные изделия.— В кн.: Исторический памятник русского арктического мореплавания XVII в. Л.—М., 1951, с. 110—111.

Фриз Я. Руководство к историческому и физическому описанию областного города Устюга Великого, сочиненное в 1793 г. Спб., 1899.

Шильниковская В. П. Великий Устюг. Развитие архитектуры города до середины XIX в. М., 1973.

Шляпин В. П. Житие праведного Прокопия Устюжского чудотворца и историческое описание устюжского Прокопьевского собора. Спб., 1903.

Шляпин В. П. Акты Великоустюжского Михайло-Архангельского монастыря. Великий Устюг, 1913.

Шляпин В. П. Из истории города Великого Устюга.— Записки Северодвинского общества изучения местного края. Вып. 1, 2, 4. Великий Устюг. 1925—1927.

Шляпин В. П. О финифтяной фабрике, существовавшей в В. Устюге в XVIII в., и о черневой на серебре работе.— Записки Северо-Двинского общества изучения местного края. Вып. 4. Великий Устюг, 1927, с. 84—104.

Юшков С. В. Очерки из истории приходской жизни на Севере России в XV—XVIII вв.— Летопись занятий Археографической комиссии за 1913 г. Спб. 1914.

### ТОТЬМА

А. Ф. Исторические сведения о Преображенском соборном храме в тотемском Спасо-Суморине Феодосиевском монастыре. Вологда, 1881.

Верюжский И. Преподобный Феодосий Тотемский, вологодский чудотворец. Изд. 1-е, Вологда, 1879; изд. 2-е, Спб., 1883; изд. 5-е, Вологда, 1896.

Выголов В. П. Архитектура барокко в Тотьме.— В кн.: Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Материалы и исследования. М., 1980, с. 103—125.

Голубков Н. М. Описание Богоявленского собора в г. Тотьме. Вологда, 1884.

Зайцев С. «Клейма сделать как наилучше возможно..».— «Декоративное искусство СССР», 1981, № 12, с. 26—30.

Известия Археологической комиссии. Вып. 61. Пг., 1916, с. 41—44.

И. Л. [Ильинский Л. И.]. Описание Тотемского Спасо-Суморина монастыря преподобного Феодосия. М., 1850.

Колесников П. А. Социально-экономические отношения в Тотемском посаде в XVII в.—«История СССР», 1958, № 2, с. 131—143.

Памятка о достопримечательностях г. Тотьмы и его окрестностей. Тотьма, 1916.

Попов В. Т. Город Тотьма Вологодской губернии. Исторический очерк. Вологда, 1887.

Русские открытия в Тихом океане и Северной Америке в XVIII в. М., 1948.

Савваитов П. И. Описание тотемского Спасо-Суморина монастыря и приписанной к нему Дедовской Троицкой пустыни. Изд. 1-е, Спб., 1850; изд. 2-е, Вологда, 1896; изд. 3-е, 1911.

Тельтевский П. А. Памятники архитектуры XVIII в. в Тотьме.— «Архитектурное наследство», 14. М., 1962, с. 203—210.

Федорова С. Г. Русская Америка и Тотьма в судьбе Ивана Кукова.— В кн.: Проблемы истории и этнографии Америки. М., 1979, с. 229—254.

Хромов В. Тотемские картуши.— «Декоративное искусство СССР», 1971, № 4, с. 28.

Черницын Н. А. Материалы Тотемского краеведческого музея о русских землепроходцах.— «Сов. этнография», 1949, № 4, с. 195—196.

Черницын Н. А. Исследователь Аляски и Северной Калифорнии Иван Куков.—«Летопись Севера». Вып. 3. М., 1962, с. 108—121.

Черницын Н. А. Портреты И. А. Кукова и его жены.— «Летопись Севера». Вып. 4. М., 1964, с. 244—246.

# **НА СТРАНИЦУ В.П. ВЫГОЛОВА** **НА ГЛАВНУЮ СТРАНИЦУ САЙТА**

Все материалы библиотеки охраняются авторским правом и являются интеллектуальной собственностью их авторов.

Все материалы библиотеки получены из общедоступных источников либо непосредственно от их авторов.

Размещение материалов в библиотеке является их хранением, а не перепечаткой либо воспроизведением в какой-либо иной форме.

Любое использование материалов библиотеки без ссылки на их авторов, источники и библиотеку запрещено.

Запрещено использование материалов библиотеки в коммерческих целях.

Учредитель и хранитель библиотеки «РусАрх»,  
доктор архитектуры, профессор  
Сергей Вольфгангович Заграевский