

[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. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1979. 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  
ВОЛОГДА, КИРИЛЛОВ, ФЕРАПОНТОВО, БЕЛОЗЕРСК**

### ОТ АВТОРОВ

Игорь Грабарь называл древнерусские города рассадниками искусства. Это определение подходит и к старинным городам и монастырям русского Севера. В них возводили храмы и палаты, строили стены с башнями, создавали летописи и военные повести, украшали стены соборов росписью и листы рукописей миниатюрами, писали иконы и вырезали из дерева замечательную скульптуру, отливали колокола и медные иконки. Словом, не было такой сферы художественной деятельности, где бы городские и монастырские ремесленники не нашли применения делу рук своих. И повсюду они приносили в эти изделия свои вкусы, свои знания, свои этические и эстетические представления.

Именно поэтому памятники искусства, созданные руками простых ремесленников и художников, сохраняют для нас свое очарование. И поныне мы видим в них отпечаток естественных человеческих чувств, вдохновлявших мастеров, а порой и просто воспринимаем их как произведения народного творчества.

Север не видел конницы татар. Густые леса, непроходимые болота, бесчисленные реки и озера оградили этот край от татаро-монгольских полчищ. Здесь искали спасения жители разоренных городов; сюда стекались ремесленники, мастера, художники. Правда, и на Севере

было много войн, много пожаров, много горя и много страданий. К ужасам войны прибавлялись неурожайные годы и моровые язвы. Горели села и города, монастыри и церкви, и в этих пожарах погибали бесценные сокровища искусства. И все же Север, по сравнению с другими областями Древней Руси, в тяжелые времена татарского ига и много позднее являл собой богатый и относительно свободный край, еще не познавший всех тягот феодальной эксплуатации. Эти обстоятельства и придали искусству Севера более демократичный и народный характер.

Своеобразие культуры Севера объясняется еще и тем, что северные города и монастыри, возникавшие на перепутье торговых речных и сухопутных дорог, как губка впитывали в себя все новейшие течения древнерусского творчества. Новгород, Ростов, Тверь, Москва — вот те города, чье искусство оказало сильнейшее влияние на сложение культуры Севера.

Однако не следует думать, что искусство этих центров воспринималось здесь без всякой переработки и наслаивалось одно на другое. Отнюдь нет. Так, попадавшие на Север в потоке новгородской колонизации иконы, скульптуры и другие изделия художников Новгорода являлись своего рода образцами, на которые равнялись, но не копировали местные мастера. Точно так же перерабатывались и переосмысливались памятники искусства других областей, а своеобразный сплав новгородских и московских влияний привел к созданию особой стилистической ветви северного искусства.

Искусство Севера необычайно полнокровно и жизненно. Оно лишено какого-либо мистицизма. Его простые, а порой и примитивные образы настолько конкретны и настолько демократичны, что воспринимаются как порождение живой народной фантазии. Даже скульптура, украшавшая церкви и многочисленные часовенки, была по своему характеру реальной, земной. В образах многочисленных «Параскев» художники неоднократно запечатлевали лица простых русских женщин, а в широко распространенных статуях «Никол» — своих же собратьев крестьян.

В XVII веке стенописцы Ярославля и Костромы сумели создать свою школу живописи. Влияние ее было чрезвычайно велико. Артели ярославских и костромских художников расписали не только многочисленные церкви своих городов, но и московские кремлевские соборы, а также и ряд храмов на севере Руси.

Живопись, украшавшая стены этих церквей, была подлинной энциклопедией для древнерусского человека. Здесь можно найти изображения исторически достоверных лиц, реальных предметов и т. д.; сцены из «Священной истории» под кистью мастеров стенописи превращались в летопись подлинных событий.

Все древнерусские зодчие, известные и безымянные, славились умением поставить храм так, чтобы он составлял неразрывное целое с окружающим ландшафтом. Но, кажется, нигде это искусство не проявилось так ярко, как на Севере.

Это не только изумительные по своей красоте и слитности с природой ансамбли

Кирилло-Белозерского, Ферапонтова или Спасо-Прилуцкого монастырей, но и маленькие церковки и часовенки. Взбежавшие на пригорки, сказочными дивами вышедшие к рекам или стройными точеными шатрами поднявшиеся над тесовыми кровлями жилых построек, они легко возносятся к небу и издалека, поверх зеленой стены леса или крыш домов, изгородей, манят к себе. В них ключ к пониманию умиротворяющего, неяркого северного пейзажа.

И если читатель этой книги сумеет, побывав на русском Севере, полюбить этот край, его природу, его архитектуру и его искусство, мы будем считать свою задачу выполненной.

Рассказывая о памятниках Вологды, Кириллова, Ферапонтова и Белозерска, авторы руководствовались принципами наиболее удобного их осмотра, поэтому хронологическая последовательность не соблюдается. Иногда о памятниках XVIII в. говорится значительно раньше, чем о произведениях XV столетия. Однако, чтобы читатель получил ясное представление об общем развитии того или другого центра, каждому разделу предпосылаются небольшие исторические очерки, в которых материал располагается в строго хронологическом порядке.

При рассмотрении памятников Вологды, Кириллова, Ферапонтова и Белозерска главное внимание уделено их архитектуре, ибо живопись и прикладное искусство неотделимы от жизни самого сооружения. Поэтому после архитектурного анализа той или иной постройки сразу же говорится и о ее убранстве, перечисляются те художественные произведения, которые некогда украшали ее, независимо от того, находятся ли они в данное время на месте или в собраниях московских и ленинградских музеев.

## ВОЛОГДА

Что на славной реке Вологде,  
Во Насоне было городе,  
Где доселе было — Грозный царь  
Основать хотел престольный град,  
Для свово ли для величества  
И для царского могущества;  
Укрепил стеной град каменной  
Со высокими со башнями,  
С неприступными бойницами;  
Посреди града он церковь склал,  
Церковь лепую соборную...

Народная песня

Вологда! Старинный русский город, возникший в краю дремучих лесов, тихих, бескрайних озер и чистых, прозрачных, прихотливо бегущих рек. По ним пробирались в своих ладьях-ушкуях новгородские ушкуйники, отвоеывая у местного населения все новые

и новые земли, облагая данью все новые и новые племена, Первая новгородская летопись за 1038 и 1078 годы сообщает о борьбе, начатой посланцами Господина Великого Новгорода с финно-угорскими племенами, населявшими северный край. С приходом новгородцев на берегах его рек и озер стали появляться небольшие церковки и часовенки, а затем монастыри и крепости — опорные пункты колонизации и «духовного» просвещения Севера.

Так, наверное, возникло на правом высоком берегу реки Вологды (что на языке одного из финно-угорских племен означает «светлая», «ясная») небольшое поселение, превратившееся затем в город Вологду.

В житии вологодского «чудотворца» Герасима, составленном не ранее XVII в., помещен рассказ о его приходе в 1147 г. на реку Вологду, на «великий» лес. В нем говорится, что неожиданно для себя Герасим увидел там деревянную церковь Воскресения, вокруг которой раскинулся «средний посад малого Торжка».

Археологические исследования, проводившиеся в конце 1950-х гг., подтвердили факт существования здесь города в XII столетии. Судя по раскопкам, Вологда в XII в. — довольно значительный город. Вскрытые постройки — деревянные жилые дома — типичны для древнерусских городов. Преобладают обычные, квадратные в плане, избы площадью 14—16 кв. м.; обнаруженные предметы — славянские, никаких финно-угорских элементов в них нет.

В Вологде в XII в. были развиты различные ремесла и прежде всего — столярно-плотницкое. По-видимому, плотники и столяры составляли самую обширную группу ремесленников, так как не только мостовые улиц и избы, но и предметы обихода, обнаруженные при раскопках, по преимуществу деревянные. Не менее широкого развития Достигало и гончарное дело.

В связи с дальнейшей христианизацией края в Вологде, очевидно, уже в XII в. начинают изготавливать небольшие иконки, резанные из камня. Одна такая иконка с изображением Николы найдена археологами в слоях XII—XIII вв. К XIII в. новгородцы овладели уже всем Заволочьем, и Вологда неоднократно упоминается в их грамотах и документах как новгородская волость.

Освоенный новгородцами северный край, богатый пушниной, рыбой и дичью, начинает привлекать пристальное внимание быстро возвышающихся Тверского, а впоследствии и Московского княжеств. Новгород же всеми силами стремится противостоять этой экспансии. Сначала с Тверью, а затем и с Москвой Новгород вступает в борьбу за сохранение своих владений. Втянутая в междоусобные битвы, Вологда неоднократно подвергается нападениям и грабежам. Так, в 1273 г. тверской князь Святослав Ярославич, «совокупившись с великим числом татар», разорил и предал город огню.

Длительная борьба Новгорода с Тверью оканчивается в 1308 г. временным компромиссом. Тверской князь Михаил Ярославич сажает в Вологде своего тиуна, однако сам город остается за Великим Новгородом. При Дмитрии Донском здесь уже сидят

московские и новгородские должностные наместники, совместно «чиня суд и расправу».

К концу XIV в. Вологда становится крупным торговым и промышленным центром: через нее идут товары с Севера, здесь развиваются ремесла, сооружаются церкви и другие постройки. Близ города в XIV—XV вв. возникает множество монастырей — Спасо-Прилуцкий, Нуромский, Спасо-Обнорский и др. И хотя большинство этих обителей придерживалось не новгородской, как собственно вологодские церкви, а ростово-московской ориентации, Вологда становится центром средоточия культурной и духовной жизни обширного края.

С 1397 г. начинается новый этап борьбы Новгорода и Москвы за обладание северными землями: московский воевода Андрей Альбердов захватывает Вологду и другие новгородские города. Вологда отныне находится в подчинении московского князя, а новгородцы нападают и разоряют свою бывшую волость.

Одна из самых печальных страниц в истории этого центра связана с двадцатилетним периодом борьбы за великокняжеский стол Василия Темного со своим дядей Юрием и его двумя сыновьями — Василием Косым и Дмитрием Шемякой.

В 1434—1435 гг. Василий Косой два раза занимал Вологду; в 1446 г. Дмитрий Шемяка, захватив великокняжеский стол, отдал город в удел Василию Темному. Когда в 1447 г. Василий Темный возвратил себе свой титул, Шемяка с остатками разбитого войска бежал в Великий Устюг.

В 1450 г. князь Дмитрий Шемяка «воевал Вологду в зимнее время многою ратию и много зла учинил». Об этом событии сохранилась поэтическая легенда — «Сказание о белоризцах». В ней рассказывается о том, что войска Шемяки, осадив город, усиленно готовились к его штурму. Стража и население Вологды внимательно следили за неприятелем. Неожиданно в городе появились двое неизвестных в белых одеждах. Кто они и откуда пришли — никто не знал. Таинственные незнакомцы прошествовали через весь город и, выйдя за его стены, напали на врагов и перебили их великое множество. Когда же благодарные вологжане бросились отыскивать своих неожиданных спасителей, они обнаружили лишь их иссеченные тела. По преданию, на месте гибели «белоризцев» была выстроена часовня, где в определенный день служили панихиду по погибшим.

После смерти Василия Темного Вологда по завещанию перешла к его младшему сыну, Андрею Васильевичу Меньшому (1462—1481). И хотя, по существу, город впервые сделался центром самостоятельного княжеского удела, Андрей Васильевич почти нигде не называет себя вологодским князем и правит Вологдой в полном согласии с волею великого князя Ивана III. Живя в Москве, он часто наезжает в Вологду, уделяет ей много внимания. И даже связанные с его именем предметы прикладного искусства, вложенные в первый каменный храм Севера — собор Спасо-Каменного монастыря, имеют не местный, а, скорее, московский характер.

По смерти Андрея Вологда отошла во владения великого князя Ивана III и стала составной частью московских земель. В это время в городе ведется большое строительство, возводятся церкви, жилые дома и другие постройки.



**Схематический план Вологды:**

**А—Город; Б —Верхний посад; В — Нижний посад; Г — Заречье**

Вологодские зодчие-древodelы получили известность не только в самой Вологде, но и за ее пределами. Свидетельство тому — запись Вологодско-Пермской летописи под 1493 г.: «Того же лета, маиа в 12, в понедельник на память святаго отца Епифания, архиепископа Кипрь-скаго, владыка Филофеи Пермский и Вологодцкый заложил церковь вверхъ святое Вознесение господа бога и спаса нашего Исусъ Христа в своем монастыре на Вологде в слободке, и свершена того же лета месяца сентября, а мастеръ тое церкви Мишак Володин Гулынского». Существует предположение, что именно эта шатровая церковь послужила прообразом известного каменного храма Вознесения в Коломенском. А годом ранее в той же пермской летописи строителем Пречистенской соборной церкви в Великом Устюге назван «мастеръ Олексеи Вологжанин Мишаковъ, брат Вологжанинов Гулынского».

Временем наивысшего расцвета города были XVI и отчасти XVII вв. Сигизмунд Герберштейн — немецкий дипломат, автор известных «Записок о Московитских делах» — пишет о Вологде XVI в. как о большой крепости, отмечая тройное значение наименования Вологда, которое относится к реке, крепости и городу. О том, что город был укреплен, свидетельствует факт хранения здесь «части государевой казны».

Как начальный пункт большого водного пути по Сухоне и Северной Двине к Белому морю город играл значительную роль и в общерусской торговле. После установления морского пути между Англией и Россией (договор 1555 г.) Вологда превращается в крупный центр торговли с Западной Европой. Здесь начинает развиваться кораблестроение и связанные с ним ремесла. В 1580 г. по указу Ивана Грозного строятся двадцать больших

речных людей, украшенных золотыми и серебряными изображениями драконов, слонов и носорогов. Большой размах получают железоделательные производства и кузнечное дело, изготовление металлических деталей для судов, гвоздей, скоб, топоров, а также кос-горбуш, которые даже получили название «вологодских».

Английский торговый агент и дипломат А. Дженкинсон, по запискам и чертежам которого была составлена одна из первых карт России, посетил Вологду в 1566 г. и описал ее как большой город, раскинувшийся уже по обоим берегам реки: «Дома построены из еловых бревен, они квадратной формы, без каких-либо железных или каменных частей, крыты берестой или тесом поверх ее. Все церкви деревянные, по две на каждый приход, одна, которую можно топить зимою, другая летняя».

При Иване Грозном в городе начинается строительство каменного детинца — кремля и собора. Идея превращения этого крупного торгово-ремесленного центра Севера, стоящего на путях к Белому морю, в сильную крепость объясняется внутригосударственной политикой Ивана IV. Стремясь ликвидировать последние остатки политической раздробленности, он устанавливает в 1565 г. опричнину. В этот выделенный и обособленный «государев удел» среди прочих городов была включена и Вологда.

Вероятно, царь задумал создать здесь большой архитектурный комплекс типа кремля, превратив его в свою северную резиденцию. Уже в первый свой объезд новых «опричных» владений в конце 1565 г. Иван Грозный «заложил город Вологду камен, и повеле рвы копати и подшву бити и (на) городовое здание к весне повеле готовити всякие запасы». Закладка кремля проходила под непосредственным досмотром царя 28 апреля, в день святых Иасона и Сосипатра. Именно это событие, окрашенное впоследствии народной фантазией, дало другое название Вологде — Насон-город, известное по песням и преданиям. На протяжении 1566 — 1571 гг. грозный царь неоднократно и подолгу жил в этом северном городе.

Каменный кремль возводили не в районе старого центра Вологды, находившегося возле «Ленивой площадки», а на новом месте, стратегически более выигрышном — ниже по течению реки, при впадении в нее речушки Золотухи. Всеми градостроительными работами руководил один из выдающихся русских инженеров XVI в. (согласно летописи, «родом литвин») Размысл Петров, хорошо зарекомендовавший себя еще при взятии Казани. Одновременно шло 18 сооружение огромного каменного городского собора.

Разразившаяся по всей Руси в 1571 г. эпидемия — «мор велик» — докатилась и до Вологды. Иван Грозный спешно отбыл в столицу. По образному выражению местного летописца, «того ради великий государь изволил итти в царствующий град Москву, и тогда Вологды строение преста». Последовавшая вскоре ликвидация опричнины, очевидно, изменила замыслы Грозного в отношении Вологды. Кремль так и остался недостроенным.

Местные легенды и предания по-своему объясняют быстрый и неожиданный отъезд царя из Вологды. Народная фантазия окружила реальные события многими вымышленными, но

красочными поэтическими подробностями, приписав отъезд «несчастливому» осмотру Грозным нового собора. Вот как об этом повествует одна из старинных песен:

Посреди града он церковь склал,  
Церковь лепую соборную,  
Что во имя Божьей матери,  
Ея честного успения;  
Образец он взял с московского  
Со собору со Успенского...  
А как стали после свод сводить,  
Туда царь сам не коснел ходить,  
Надзирал он над наемники,  
Чтобы Божий крепче клали храм,  
Не жалели б плинфы красныя  
И той извести горючия.  
Когда царь о том кручинился,  
В храме новом похаживал,  
Как из своду туповатова  
Упадала плинфа красная,  
Попадала ему в голову,  
Во головушку во буйную,  
В мудру голову во царскую...  
Как наш грозный царь прогневался,  
Взволновалась во всех жилах кровь,  
Закипела молодецка грудь,  
Ретиво сердце взъярилося,  
Выходил из храма новова,  
Он садился на добра коня,  
Уезжал он в каменну Москву,  
Насон-город проклинаячи...

К XVI в. Вологда становится также крупнейшим церковно-духовным центром Севера.

Здесь ведется обширное летописание, составляются жития святых, записываются различные сказания и т. д. В начале века при дворе епископа Филофея была создана Вологодско-Пермская летопись, содержащая одну из древнейших редакций выдающегося произведения «Сказания о Мамаевом побоище» и особую редакцию «Повести о стоянии на Угре» в 1480 г. Вологодско-Пермская епархия, основанная еще в 1492 г. в противовес новгородской епископии, в «опричные» годы принимает «под свое крыло» Двину, Вагу и Каргополь, распространяя тем самым свою власть на громадную территорию.



Следующий период истории Вологды связан с событиями польско-шведской интервенции. До 1608 г. город посылал деньги и ратных людей «московскому воинству», но когда чужеземцы появились под его стенами, жители города стали непосредственными участниками военных событий. Вражеские отряды периодически грабили, жгли, разоряли посады города и окрестные села. В первый раз поляки захватили Вологду в результате измены воеводы. Однако население города, «схватив воеводу и дьяка Ковернева, всех поляков и пленных, отрубили им головы и трупы бросили в реку Золотуху, где их пожирали свиньи и собаки». Когда к Вологде вновь подступили отряды интервентов, для защиты ее от неприятеля по инициативе вологжан было спешно собрано ополчение северных городов — Великого Устюга, Сольвычегодска, Тотьмы и др. Разбив противника под Вологдой, северное войско двинулось на выручку Костромы, Галича, Ярославля. Но все же в 1612 г. из-за оплошности военачальников и горожан Вологда была снова разграблена и выжжена: успокоенные известиями об успехах ополчения, упившиеся «на радостях» стрельцы не смогли оказать сколь-либо серьезного сопротивления отряду интервентов. «Все делалось хмелем. Пропили город Вологду воеводы», — писал архиепископ Сильвестр князю

Пожарскому в Москву. «Сентября 22 польские и литовские люди с черкесами и казаками и русскими ворами, пришед на Вологду, безвестно, изгоном и всяких людей посекали, церкви и престолы разорили и город и посады выжгли до основания».

Несмотря на разорение, город довольно быстро оправился и не только достиг своих прежних размеров, но и превысил их. По данным писцовых книг в 1631 г. в нем было 765 дворов и 4000 жителей, а в 1681 г. 1220 дворов и 6100 жителей. О внешнем облике Вологды того времени можно судить по гравюре 1670-х гг., изображающей въезд в город голландского посла Конрада ван Кленка, направлявшегося к царю Алексею Михайловичу. На ней изображен большой город, обнесенный каменной и деревянной стеной с увенчанными шатрами башнями и мощными воротами. За оградой видны многочисленные островерхие церкви, вздымающиеся над «морем» деревянных крыш и гармонирующие с одинокими, угрюмыми елями, а также несколько больших, очевидно, каменных сооружений затейливой архитектуры.

Отстроившийся и оправившийся от бедствий интервенции город в 1632 г. «опричь дальних посадов погоре». В 1654 г. тяжелый «мор» постиг население Вологды. Во избавление от «моровой язвы» по обычаю тех лет вологжане за одни сутки возвели деревянную церковь — «Спас обыденный».

Дальнейшая жизнь города протекала мирно и не примечательна какими-либо внешними событиями.

Значение Вологды с конца XVII в. заметно уменьшается. С построением Петербурга она оказывается в стороне от торговых путей и превращается в заштатный провинциальный город, в котором самыми яркими событиями были пожары (1762, 1769, 1773, 1774 гг.).

Частые пожары способствовали появлению здесь каменных зданий, могущих противостоять огню. Естественно, что в камне возводили наиболее важные постройки, и прежде всего церкви. Так, в период с 1691 по 1782 г. в Вологде было выстроено сорок каменных храмов. Наряду с ними все также много строилось деревянных домиков с изукрашенными резьбой крыльцами, наличниками окон и причелинами. Эти, как их тогда называли, обывательские дома возводили столь близко друг к другу, так беспорядочно, что в городе практически не было ни одной прямой улицы.

Архитектурную панораму Вологды определяли церкви, возвышавшиеся над массой деревянной застройки и придававшие ей своеобразный облик. В 1777 г. город еще сохранял значение крупного административного и торгового пункта на Севере. В нем насчитывалось до полутора тысяч домов (из них около тридцати каменных), сорок пять каменных и восемь деревянных церквей и два монастыря. Вологодские купцы торговали не только по всей России, но и поддерживали активные связи с Голландией, Англией, Данией и немецкими городами. В 1780 г. было образовано Вологодское наместничество (губерния), в состав которого входила и нынешняя Архангельская область. В это же время был разработан генеральный план застройки Вологды, возведены каменные дома для губернских учреждений, а город получил герб; основу его составлял картуш, увенчанный короной, на красном поле которого помещалось изображение руки, выходящей из облака, с державой и мечом.

В 1812 г., во время Отечественной войны, в Вологде хранилась драгоценная утварь кремлевских соборов и сокровища патриаршей ризницы.

Регулярная застройка города, интенсивно начавшаяся в первой трети XIX в., определила основную планировку, которая с тех пор почти не изменилась. И сейчас, несмотря на обширное современное строительство, Вологда еще во многом сохраняет обаяние старинного русского города. Ряд улиц по-прежнему украшают белоствольные березы и небольшие деревянные двухэтажные домики с узорными наличниками и крыльцами.

Большинство таких домов относится к концу XIX — началу XX в. и представляет собой своеобразный тип построек, характерный именно для Вологды. Как правило, это — двухэтажный дом с парадным угловым крыльцом-пристройкой на фасаде, выходящем на улицу. Обычно в крыльцах-пристройках располагается лестница, ведущая на второй этаж. Такое крыльцо с крытым балконом в верхнем этаже, зачастую на витых или резных колонках с полуциркульными арками, является главным декоративным элементом дома и придает ему особое очарование. Балкон и ограждения крыльца, а также сильно выступающие карнизы украшены пропиленной резьбой, отчасти напоминающей знаменитое вологодское кружево. Кружевная тень от резьбы в солнечные дни придает дому особую неповторимость.

В Вологде в тихих, тенистых улочках еще можно встретить старые деревянные особняки, окна которых обрамлены арочными наличниками, распространенными в строительстве эпохи

классицизма и удержавшимися здесь вплоть до начала нашего века. Нередко тимпаны их арок украшают полуциркульные, веерообразные и другого типа резные розетки. Около этих домов иногда сохраняются прежние ворота с двумя калитками по сторонам проезда и с арками над ними. И, право, жаль, что этих домиков, придающих столь большое своеобразие городу, с каждым годом становится все меньше и меньше.

В исторически сложившейся планировке и застройке города принято различать четыре основные части, на которые прежде подразделялась вся его территория,— Город, Верхний и Нижний посады и Заречье (илл. 2).

## ГОРОД

Так называемый Город — один из центральных районов современной Вологды. Он расположен на высоком правом берегу реки. Граница Города, некогда составлявшего основное ядро планировки Вологды, проходит по линии современных улиц — Мира, Октябрьской и Ленинградской (илл. 3).



**Схематический план Города:**

- 1 - Софийский собор; 2 - Архиерейский дом; 3 - деревянные особняки;  
4 - здание Присутственных мест; 5 - церковь Покрова; 6 - Ярмарочный дом;  
7 - дом Удельного ведомства**

Сооружение Иваном Грозным в 1560-х гг. мощного каменного детинца, территория которого и составила Город, открывает первую страницу в летописи вологодского монументального строительства.

Идея создания Иваном IV в Вологде северной опричной резиденции оказалась реализованной далеко не полностью. Сооружение кремля было лишь начато: возвели стену с девятью башнями с юго-восточной стороны и две башни с пряслом между ними на юго-западном углу. Внутри детинца близ берега реки построили каменный соборный храм, а невдалеке от него — деревянный царский дворец с домовою церковью Иоакима и Анны. Одновременно были произведены грандиозные инженерно-гидротехнические работы по

усилению мощи кремля.

Прерванное в 1571 г. строительство каменного Города так и не возобновилось. На месте его недостроенных стен был поставлен деревянный острог с двадцатью одной шатровой башней, В 1632 г. обветшавший, он был заменен новыми деревянными стенами, рубленными «тарасами», с двенадцатью высокими шестигранными башнями.

Однако эти сооружения до нас не дошли. Они исчезли еще в первой половине XIX в. Представление об их архитектуре могут дать лишь письменные источники — документы и описи, а также графические материалы — позднейшие рисунки, планы и чертежи. Наиболее интересна уже упоминавшаяся гравюра, изображающая въезд голландского посла Конрада ван Кленка в Вологду: она довольно точно передает общий облик кремля в конце XVII в.

Судя по различным историко-археологическим данным, детинец Ивана IV представлял собой в плане неправильный ромбический четырехугольник. С северо-восточной его стороны протекала река Вологда, с юго-восточной — приток ее Золотуха; юго-западную и северо-западную стороны ограничивал ров, проходивший по линии современных бульваров на Октябрьской и Ленинградской улицах. Планировка вологодского детинца, явно тяготеющая к геометрически правильной форме, являет собой характерный пример крепостного зодчества Руси середины XVI в. с господствующими в нем тенденциями регулярности. Единственная построенная стена, выходившая на речку Золотуху и обращенная к Нижнему посаду, включала девять тесно поставленных башен различной формы. Такая «насыщенность» одного участка ограды башнями, небывалая для русских крепостей того времени, а также удивительная толщина стен (около 4 м) позволяют оценить мощь кремля, обещавшего стать одной из неприступных твердынь всего Севера.

Даже в незаконченном виде Вологодский кремль производил огромное впечатление на современников, включая и иностранцев. А. Дженкинсон писал о сооружении здесь большой крепости «величиной в 2400 саженьей»; по его сведениям, в строительстве принимало участие не менее 10 тысяч рабочих, а камень специально привозили издалека. Немецкий авантюрист Г. Штаден, в 1575—1576 гг. побывавший на Севере, и в частности в Вологде, сообщал, что «город начат постройкой; половина стены из камня, другая — из дерева. Здесь выстроены каменные палаты; в них лежат серебряные и золотые деньги, драгоценности и соболя... Здесь лежит также около 300 штук пушек, недавно отлитых в Москве... Во время опричнины в этом городе день и ночь держали стражу 500 стрельцов». Английский посол Т. Рандольф, проезжая в 1598 г. через Вологду, отметил построенную здесь царем крепость, «обнесенную красивыми высокими каменными и кирпичными стенами». Единственным свидетелем широких градостроительных замыслов Грозного в Вологде ныне является Софийский собор. Это первый каменный храм города, древнейший из сохранившихся здесь памятников зодчества.

Старый городской деревянный собор Воскресения, расположенный на «Ленивой

площадке» — прежней главной площади Вологды, не мог, конечно, играть роль главного культового здания создаваемого царем монументального ансамбля. Поэтому в 1568—1570 гг. на территории самого кремля возвели новый собор — св. Софии. По сообщению местного летописца, кладку его нередко вели под наблюдением государя и отличалась она особой тщательностью: «А колико сделают, и того каждого дни покрывали лубьем и другими орудии, и того ради она церковь крепка на разселины». Однако собор был освящен только в 1588 г., уже после смерти Ивана IV. Устные предания столь долгое «стояние храма без пения» объясняют все тем же происшествием, случившимся с Грозным в соборе, которое известно нам по народной песне.

Торжественный, величественный Софийский собор высится в центре Вологды и до сих пор играет важную роль в общем ансамбле города (илл. 5).



**Софийский собор. 1568 - 1570**

Огромное, не сколько вытянутое по продольной оси здание с тремя высокими полукруглыми апсидами и шестью столбами внутри увенчано могучим пятиглавием. Подобный тип храма характерен для русского зодчества XVI столетия и является одним из распространенных среди городских и монастырских соборов. Восходит он к единому источнику — к Успенскому собору (1475—1479) Московского Кремля. Иван Грозный, очевидно, хотел иметь в своей северной опричной резиденции подобие прославленной святыни столицы. Об этом говорят не только сами архитектурные формы собора, но и слова народной песни об «образце», а также его первоначальное наименование (сначала его называли Успенским). В более позднем освящении здания во имя Софии отразилось стремление вологодского духовенства утвердить свою самостоятельность по отношению к Новгороду.

Для строительной практики Древней Руси вообще характерна ориентация на те или иные более ранние постройки, избранные в качестве «образцовых». Однако «образец» трактовался широко и свободно, никогда в точности не воспроизводя «оригинал». Сооружаемые здания всегда обладали собственной выразительностью и своеобразием. Собор в Вологде также отличается от аналогичного типа храмов, в том числе и от прототипа, особой простотой, лаконичностью архитектуры, придающими какую-то специфически северную суровость его внешнему облику.

Значительный по своим размерам, он выглядит единым массивным блоком. Его гладкие белые стены лишены декора, а архитектурные членения фасадов скупы и немногословны.

Мощные плоские лопатки-пилястры делят стены на широкие прясла, завершенные красивыми полуциркульными закомарами простого профиля. Узкие арочные оконные проемы с сильными откосами, расположенные в два яруса, прорезают гладь стены, выявляя ее толщину и массивность кладки. Верхние окна, соответственно «образцу», подняты очень высоко и находятся целиком в плоскости закомар. Между сильно вынесенными апсидами поставлены рельефные полуколонки.

Торжественную монументальность облика Софийского собора еще более усиливают пять огромных барабанов с крупными главами. Луковицы глав не изначальны; они появились в результате неоднократных обновлений храма в XVII—XVIII вв., а завершающие их эффектные кресты выполнены московскими мастерами в 1687 г. Концу XVII в. принадлежит также сооруженное у западного входа крытое крыльцо, скрывающее первоначальный перспективный портал собора строгой формы.

Интерьер Софийского собора привлекает своей величавостью. Огромное внутреннее пространство разделено на три нефа шестью могучими квадратными столбами (илл. 6).



**Росписи стен и  
пилонов**



**Иконостас  
Софийского собора**

Они поддерживают высокие крестовые своды, форма которых также навеяна архитектурой московского Успенского собора. Два восточных столба, соединенные между собой и с боковыми стенами невысокой кирпичной алтарной преградой, скрыты громадным иконостасом. Однако внутри здания нет и следа от суровости, присущей внешнему облику собора. Яркая красочная живопись конца XVII в., пронизанная радостным, жизнеутверждающим мировосприятием, покрывает стены, своды и столбы, придавая интерьеру храма праздничный, нарядный вид.

Архиепископ Гавриил привлек для росписи собора наиболее прославленных мастеров, каковыми в то время являлись стенописцы Ярославля. Его выбор пал на Дмитрия Григорьева Плеханова, одного из ярких представителей мастеров стенной живописи второй половины XVII в., который принимал участие в работах по украшению церкви Троицы в Никитниках (1652—1653) и Григория Неокесарийского (1668) в Москве, а также возглавлял дружину стенописцев, расписавшую Успенский собор Троице-Сергиевой лавры (1684).





**Бегство в Египет.  
Фреска северной стены  
Софийского собора**



**Исцеление сына сотника.  
Фреска северной стены  
Софийского собора.  
1686 - 1688**



**Страшный  
суд.  
Фрагмент:  
инородцы,  
идушие в  
ад.  
Фреска  
западной  
стены  
собора**

Согласно записи в книгах Архиерейского дома, «1686 г. марта 23 подрядился на Вологде Соборную церковь и с алтарем и с пределы подписать стенным письмом ярославец иконописец Дмитрий Григорьев сын Плеханов». Несколько месяцев мастера левкасили и готовили стены для росписи; в августе Плеханов вместе «с 30 товарищи» приступил к работе. В артели Плеханова, как выяснил вологодский реставратор А. А. Рыбаков, были художники Ермолай Федоров, Кондрат Игнатьев, Иван Семенов, Федор Иванов, Семен Сергеев, Родион Карпов и другие. Их имена читаются в круглом, плохо сохранившемся клейме на южной стене собора. Огромная, писанная вязью по трем стенам храма надпись-летопись сообщает, что «начата сия святая соборная и апостолская церковь Софии Премудрости слова божия стенным писанием... в лето от создания мира 7194 [1686] месяца иулия в 20 день... и во второе лето... свершися 7196 [1688]».

Самую ответственную часть фресок «знаменил» сам руководитель живописной дружины, мастер «первой руки», Дмитрий Плеханов. Он не только определял композиции, но и их колорит: на левкасе встречаются буквенные обозначения колеров для мастеров («п» — празелень, «в» — вохра и др.).

Фрески Софийского собора исполнены в традиционной манере ярославской стенописи второй половины XVII в. с характерным для нее размещением композиций. В центральном куполе изображен Пантократор, в боковых — Иоанн Предтеча, Богоматерь Знамение, Отечество и Спас Эммануил, в барабанах — праотцы. Западную стену занимает «Страшный суд». На сводах, а также на северной и южной стенах, разбитых на шесть ярусов, помещены сцены, иллюстрирующие различные евангельские сюжеты, а также семь Вселенских

соборов. На столбах, расписанных в четыре яруса, представлены святые, мученики, воины и князья, среди которых Александр Невский, Борис и Глеб, Михаил Тверской и другие. Роспись в алтаре разделена на четыре пояса. В верхнем изображен «Спаситель с предстоящими и Божья мать»; во втором, самом большом по размеру, — «София Премудрость божия» и сидящий на престоле «Спас», а также композиция «Похвала богоматери» с двенадцатью пророками; в третьем, наиболее узком, — ангелы и херувимы; в нижнем — Евхаристия, т. е. Спаситель с подходящими к нему апостолами и шестнадцать святителей в рост. Роспись дьяконника, где был придел Иоанна Предтечи, посвящена его житию. Из представленных здесь сцен наиболее интересны «Пир Ирода», «Усекновение главы», «Обретение главы» и «Погребение». Фрески жертвенника иллюстрируют тему «страстей» Христа.

Росписи храма воспринимаются как единый живописный комплекс, тесно связанный с архитектурой, и согласуются ритмом своего «движения» с ее «развитием». Сливаясь воедино, многочисленные изображения образуют фризообразные ленты-пояса, словно застилая стены храма сплошным многоцветным ковром. Эта живопись лишена былой монументальности. Но, положив в основу росписи принцип декоративности, Плеханов сумел добиться необычайной ее выразительности. Декоративная условность сюжетных композиций создает впечатление орнаментальности, а их колористическое богатство, основанное на гармоническом соотношении чистых, почти локальных цветов с преобладанием голубых, синих, коричневатых-красных и зеленоватых тонов, придает интерьеру собора торжественно-жизнерадостное звучание.

На сюжет каждой притчи мастер пишет отдельную композицию, а последовательный их ряд составляет пояс росписи. Все пояса ритмически объединены и создают впечатление яркого фрескового коврового наряда, стилистически единого и органически сливающегося с архитектурой здания.

Расположение фресок сплошными горизонтальными рядами, развившееся из стремления к наглядности самого рассказа, в связи с перестановкой акцента с внутреннего состояния человека на внешнее, получает в Софийском соборе почти классическое завершение. На стенах храма разворачиваются целые эпопеи из церковной и светской истории, в которых участвуют и деятели церкви, и воины, и нарядно одетые горожане и горожанки. В рамках одного пояса, а иногда и одной композиции можно встретить различные сцены, связанные с оптимистическими представлениями о судьбе человека и ожидающих его радостях загробной жизни, которые будут для него тем полнее, чем больше он страдал в своем несчастье.

Процесс оправдания человека становится центральным и в сцене «Страшного суда», утратившего мрачный назидательный характер. «Страшный суд» в Софийском соборе — тема, где художник наиболее полно показывает свое понимание мира. Плеханов делает акцент на изображении трубящих ангелов. Четыре гигантские фигуры ангелов с огромными



босыми ластообразными ступнями ног возвышаются над жалким сонмом и грешников, и праведников. Их золотые трубы издают оглушительный рев, в ответ на который «земля покорно отдает своих мертвецов, а море — утопленников, всех, кого растерзали звери, раздробили рыбы, расхитили птицы». Главной темой здесь становится не суд, а мощный и грозный «призыв последней трубы». Величественные ангелы в развевающихся белых одеждах, отчетливо различимые на фоне нежной зелени цветущей земли, монументальны и пластичны. Их изображения — основная доминанта живописи собора, ибо, за исключением сцены «Страшный суд», фигуры всех остальных сюжетов несколько статичны, скованны и менее пластичны.

«Призыв трубы», вернее, идея утверждения загробной жизни, где для праведных откроются двери рая, а грешникам уготованы страшные муки ада, объединяет все части этой огромной композиции. В ее верхней части в окружении апостолов восседает всевышний суд, а ниже размещен ряд сцен, символизирующих подвластность человеческой жизни высшим силам. Здесь же взвешиваются на весах грехи и добрые дела людей. Это композиционный центр фрески. Слева апостол Петр ведет праведников к воротам рая. Справа группа грешников изгоняется в ад. Фигуры обеих групп идущих людей насыщены яркими, живыми деталями и подробностями. Среди грешников-иноверцев представлены иностранцы, облаченные по преимуществу в польские костюмы (илл. 10), что было явно связано с польско-литовской интервенцией (неугодные иноземцы — всегда «ляхи»). Врата рая изображены как богато украшенные двери одной из приходских ярославских церквей, а замочная личина на них и ключ в руках апостола Петра — как обычные детали амбарных замков того времени.

Стенописцы Софийского собора охотно превращали даже трагические сюжеты в земные, чувственные, радостные. Так, композиция «Пир Ирода» трактуется как сцена реального пиршества. Саломея, чуть покачивая плечами, танцует русскую (илл. 7); за столом, уставленным кубками и различной снедью, сидят пирующие, наблюдая за танцем; здесь же слуга, разливающий вино, — словом, тут нет и намека на последующие за этим страшные события. Все жизненно, все пронизано ощущением радостного бытия. Эта фреска, как и многие другие в Софийском соборе, может служить источником для изучения быта того времени. Здесь нет духа аскетизма и глубокого назидательного смысла.

Литература, властно вторгаясь в живопись, заставляет художников по-новому трактовать отдельные сцены, насыщать их различными подробностями. Евангелие и жития святых — зачастую лишь повод для изображения бытовых сценок, изобилующих реалистическими деталями. Многие фрески Софийского собора — это ряд новелл, своеобразно пересказанных мастерами. Доминирующее положение в них занимают не отдельные фигуры, как в стенописях раннего времени, а шумная и многоликая толпа. Вместо былой величавости речи язык фресок вологодской Софии становится живым, ярким и жизнерадостным. Это говор той же шумной и подвижной толпы, что собиралась когда-то здесь же, на площади перед

собором. Появляется большое количество новых тем, неизвестных или малоизвестных живописцам более ранних лет. Все иконографические сюжеты обретают отныне права гражданства.

Осознание собственного величия, осознание исторической роли простого народа и отдельного человека, особенно ярко проявившееся после польско-шведской интервенции — времени трагических противоречий феодально-крепостнического уклада, нашло свое выражение и в искусстве. В него мощным потоком хлынуло народное творчество с его сказочной фантастикой, жизнерадостностью, богатством узорочья, с земным чувством жизни. Отсюда появился интерес к иллюстрированию различных деяний апостолов, апокалиптических сюжетов (пророчество Иоанна Богослова о конце мира), евангельских сцен и притч, дающих возможность широко развернуть само действие, а художникам показать незаурядное мастерство композиции.

Не менее важным средством художественной выразительности становится движение, которое не имеет единой направленности (в одной сцене оно идет в одну сторону, в другой — в противоположную), а также декоративность цвета. Вместо плавных, замедленных движений, наблюдаемых в фресках XV—XVI вв., у Плеханова на первый план выступает порыв, стремительность, правда, еще нигде не приобретающие самодовлеющего характера. Люди изображаются с очень маленькими головами и удивительно длинными фигурами, благодаря чему они изящны и необычайно стройны.

В прошлом интерьер Софийского собора был своего рода музеем. Вологодские архиереи с наивозможным тщанием и старанием украшали свой храм. Записи приходно-расходных книг буквально испещрены заметками о расходах на покупку утвари и поновление различных святынь.

В 1621 г. был сделан грандиозный амвон, который был расписан и обит тканями; в 1643 г. «деревщик» (скульптор) Ларион, вероятно, при ремонте иконостаса сделал и починил в соборе девятнадцать херувимов и серафимов. На следующий год в соборе, во вновь устроенном Федоровском приделе, «иконник Константин Кириллов пишет деисус с праздниками, да двери царские, на дверях евангелисты, да иконы местные». Для местных образов была сделана огромная красочная, так называемая тощая свеча (вернее, подставка для свечи из полого куска дерева, отчего она и называется тощей, или пустой). О первом иконостасе сведений нет, но в соборе хранятся прекрасные резные деревянные тябла иконостаса середины XVII в., принадлежащего одной из пригородных вологодских церквей. Они дают представление о том, каким мог быть иконостас Софийского собора в XVII в.

В 1695 г. в соборе был сделан новый, пятиярусный иконостас по образцу иконостаса Успенского собора Троице-Сергиевой лавры резчиками того же монастыря. Он был увенчан деревянными изображениями херувимов и серафимов. Все иконы были написаны вологодскими мастерами. Однако и этот иконостас не дошел до наших дней: в 1733—1741 гг.

он уступил место ныне существующему пятиярусному барочному иконостасу с иконами, уже написанными в манере, приближающейся к светской живописи. Почти не сохранилась и украшавшая интерьер собора скульптура — деревянные статуи святых, которые широко использовались в XVI—XVIII вв. в церковной службе. Они гибли не столько из-за многочисленных пожаров, сколько из-за распоряжений синода. Объемные, иллюзорно раскрашенные статуи-иконы производили сильное впечатление на верующих. Синод усмотрел в ритуале поклонения им пережитки языческого идолопоклонства. По его особому указу в начале XVIII в. подобную скульптуру стали изымать из церквей, свозить в Петербург и уничтожать.

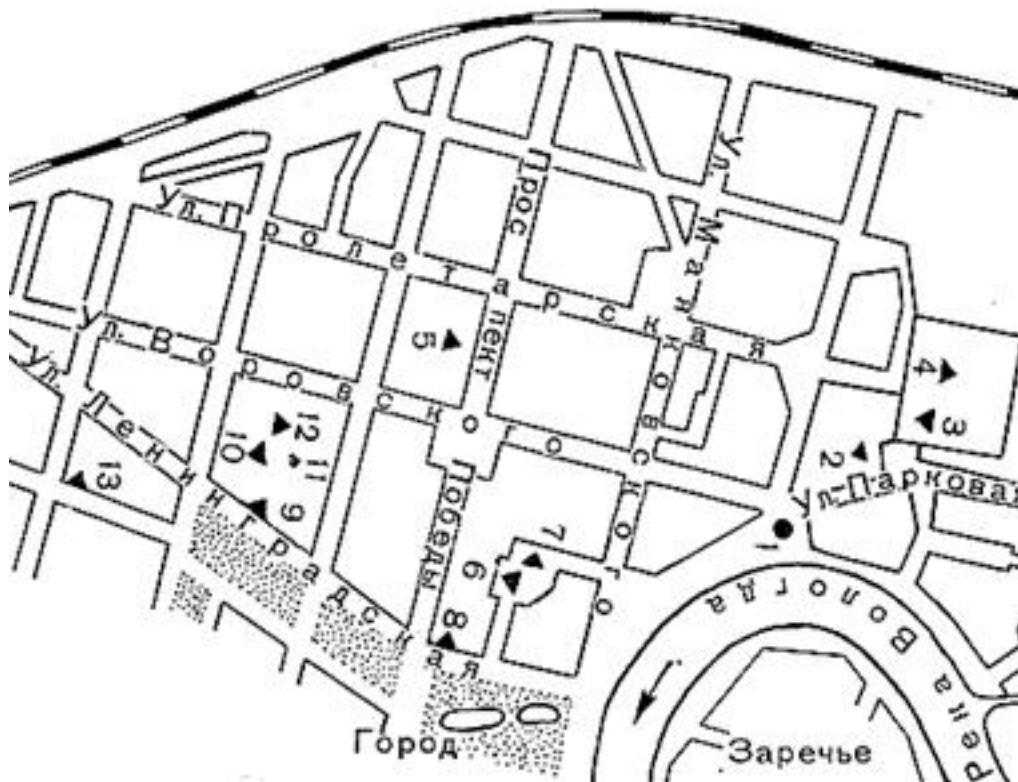
В Вологодском музее сохранились фрагменты двух первоклассных памятников деревянной пластики XVI в.— «Чудо Георгия о Змие» и «Параскева Пятница», возможно, некогда украшавшие Софийский собор. Первоначально они были заключены в специальные киоты и таким образом представляли собой объемные иконы, грубо обтесанные с их тыльной стороны.

## ВЕРХНИЙ ПОСАД

Пройдя прямо через городской сад к реке, а затем по набережной к памятнику 800-летия Вологды, мы попадаем в северо-западную, самую древнюю часть города (илл. 27). Прежде она называлась Верхним посадом. Именно здесь, на высоком берегу реки, в середине XII в., как повествует житие Герасима, существовало небольшое торгово-ремесленное поселение.

Стоявшая тут деревянная церковь Воскресения на Ленивой площадке, древнейшая из известных построек города, не сохранилась. В 1753 г. она сгорела, а через девять лет, в 1762 г., на ее месте заложили новый, уже каменный храм. Этот очень изящный и выразительный по силуэту памятник в барочном стиле, с двухъярусным пятиглавием и завершенной тонким шпилем колокольней, к сожалению, разобрали в 1930-х гг. В 1947 г. в честь 800-летия города здесь был разбит скверик и установлен обелиск, с бронзовыми барельефами, изображающими основание города, борьбу с польско-шведскими интервентами в начале XVII в. и провозглашение в Вологде Советской власти.

За сквером в глубине Парковой улицы (д. № 17) виден высокий и стройный храм с поэтическим названием — «Никола на Горе», или «Золотые Кресты».



### Схематический план Верхнего посада:

- 1 — памятник 800-летия Вологды; 2 — церковь Никола Золотые Кресты;  
 3 — надвратная церковь Алексея Успенского Горнего монастыря;  
 4 — собор Успенского Горнего монастыря; 5 — церковь Константина и Елены;  
 6 — церковь Ильи в Камень; 7 — церковь Варлаама Хутынского; 8 — дом Засецких;  
 9 — дом Волкова; 10 — Владимирская теплая церковь;  
 11 — колокольня Владимирской церкви;  
 12 — Владимирская холодная церковь; 13 — дом Брянчаниновых-Дмитревских

Время сооружения его неизвестно, но по своей архитектуре он может быть отнесен к рубежу XVII—XVIII вв. Своеобразен его сильно вытянутый вверх двусветный кубический объем на высоком подклете, увенчанный рядом мелких кокошников и одной главой. Судя по названию — «Золотые Кресты», первоначальным завершением его, по-видимому, являлось пятиглавие. Не менее оригинальна и поздняя, ампирная колокольня (первая треть XIX в.), примыкающая с западной стороны к низкой трапезной храма. Массивный двухъярусный четверик ее с лучеобразной рустовкой в верхней части вокруг ниш, украшенных вазами, несет цилиндрический ярус звона с парными колоннами между арками и фигурным куполом.

Окружающая храм местность в старину именовалась «Горой», поэтому и расположенный рядом женский монастырь носит название Успенский Горний (Парковая, 19). Основание монастыря относится к 1590 г., но существующие здесь ныне здания, сооруженные вместо прежних, деревянных, — более поздние, рубежа XVII—XVIII вв.

Соборный храм Успения невелик. Монастырь был беден, и ограниченность средств повлияла не только на размеры собора, но и на сроки его возведения. Строительство его велось долго, в течение 1692—1697 гг., и в основном на царские пожертвования; теплый придел Сергия, расположенный с северной стороны храма, был достроен лишь в 1697—1698 гг. подмастерьем Василием Карповым, по прозвищу Ваган «с товарищи», крестьянами Спасо-Прилуцкого монастыря из села Коровничье. Всем своим обликом Успенский храм

напоминает обычные приходские церкви, а не монастырский собор. Его архитектура восходит к традициям зодчества XVI в. Низкий кубический объем венчают пять глав со слишком тяжелыми для столь малого сооружения барабанами, украшенными аркатурой. Архаизация чувствуется и в скупом декоре фасадов здания: плоские лопатки, простые карнизы, наличники окон из валиков. Нескладные, вытянутые вверх кокошники, расположенные под самой кровлей, обнаруживают провинциальность вкусов строившего храм зодчего. Перестроенные в 1880 г. в псевдорусском стиле трапезная собора, придел и колокольня мало интересны.

Хороша в монастыре маленькая надвратная церковь Алексея (1709—1714). Чтобы завершить ее постройку, игуменья с монахинями была вынуждена «на Москве и в городах ходить и собирать по верующим... кто что подаст». Церковь после утраты главы не имеет никаких внешних признаков культового здания и напоминает обычную жилую постройку (илл. 29). Нижний этаж, включенный прежде в ограду монастыря, служит своего рода подклетом храма. Решен он подчеркнуто асимметрично: в левой части прорезаны два арочных проема (ныне заложены): меньший — для прохода, больший — для проезда; в правой части находится небольшое помещение сторожки с одним окошечком. Верхний этаж занимает храм с четырьмя окнами на фасаде, которые придают зданию типично жилой характер. Лаконизм обработки нижнего яруса сменяется здесь богатым убранством: окна — с нарядными наличниками, на углах и в межоконных простенках — спаренные или одиночные пилястры, в завершении — карниз с зубчиками. Весь декор выполнен в барочных формах начала XVIII в. со свойственной им некоторой плоскостностью.

От Горнего Успенского монастыря по Пролетарской улице пройдем до ее пересечения с проспектом Победы. Невдалеке расположен один из лучших архитектурных памятников Вологды — церковь Константина и Елены (проспект Победы, 85; илл. 28).



Основание храма относится к началу XVI в. Он был поставлен в 1503 г. на месте «сретенья» (встречи) вологжанами местной святыни — иконы Дмитрия Прилуцкого, которую якобы брали в поход на Казань, а затем возвратили городу с благодарностью за дарованную чудотворным образом победу. Почти в течение двух столетий храм оставался деревянным. Около 1690 г. на его месте была построена существующая сейчас каменная церковь с приделом Дмитрия в подклетном этаже.

Эта церковь — великолепный образец того исключительно декоративного, узорчатого

стиля в древнерусском зодчестве, который получил широкое развитие во второй половине XVII в. Живописен силуэт храма со ступенчатым, нарастающим к центру ритмом масс. На подклетном этаже, над пониженными пристройками алтаря и паперти, к которой с запада ведет крыльцо с лестницей-всходом, возвышается основной кубический объем здания. Завершает его широкий карниз с раскреповками, два яруса нарядных кокошников и прекрасное по рисунку пятиглавие. Подчеркнуто декоративно и остальное убранство фасадов — членившие стены пучки из трех полуколонок-"дудочек", фигурные оконные наличники с килевидным верхом и перспективные, выполненные из различных штучных деталей порталы. Особенно эффектен главный входной портал, расположенный внутри паперти, кирпичный декор которого ни в чем не уступает лучшим порталам московских храмов середины XVII в. Роскошно и крыльцо со столбами-кубышками и висячими гирьками в двойных арках (покрытие позднее).

Более скромн подклет: он украшен лишь широкими лопатками и упрощенным карнизом. Его далеко выдающаяся вперед алтарная часть с двумя полукруглыми апсидами несколько необычна для Древней Руси. Подобная форма алтаря, объясняемая наличием в подклете двух приделов, встречается тем не менее в архитектуре Вологды довольно часто и является особенностью местных храмов. Алтарная часть верхней церкви, наоборот, имеет прямоугольную форму и почти одинакова по размерам с папертью, симметрично примыкающей с запада к храму. Такое решение объемов связано с нарастанием к концу XVII в. в древнерусском зодчестве тенденций к геометрической правильности построения зданий, стремления к уравновешенности их композиции. Общую живописность церкви Константина и Елены еще более усиливает стройная, нарядная шатровая колокольня, примыкающая к северо-западному углу паперти храма. Состоящая из восьмигранного невысокого, в три яруса, столпа с открытыми арками звона и легкого шатра с окнами-слухами и маленькой главкой, она представляет собой блестящий образец подобного рода древнерусских сооружений Вологды.

Возвращаясь по проспекту Победы к центру города, рассмотрим небольшой ансамбль из двух церквей в переулке Засодимского (№ 14 и 14а) — Ильи Пророка что в Камень и Варлаама Хутынского. Они живописно расположены в глубине квартала в окружении деревянных домиков и зелени деревьев. В XVI—XVII вв. здесь был маленький монастырь, упраздненный в 1738 г. Миниатюрная церковь Ильи Пророка, построенная около 1698 г., на месте оставшихся от строительства Грозного «каменных припасов», привлекательна своей простотой и незамысловатостью. Небольшое одноглавое здание с низкими пристройками — пятигранным алтарем (перестроен в 1904 г.) и короткой трапезной — оформлено довольно скупо. Лопатки по углам и простой карниз с сочными по рисунку кокошниками над ним ныне составляют все его убранство. В этой цельности — главное очарование храма.

Иной художественный облик имеет изысканно нарядная и эффектная церковь Варлаама

Хутынского (илл. 30), сооруженная в стиле раннего петербургского классицизма. Построена она в 1780 г. «иждивением» купца А. Узденникова. Возможно, что в ее проектировании принимал участие кто-либо из крупных столичных мастеров. Об этом говорят блестяще проработанные детали убранства здания и особенно стройная, легко вздымающаяся вверх колокольня.



**Храм Варлаама Хутынского. 1780 год**

Западный фасад здания с главным входом украшает прелестная полуротонда с четырьмя колоннами ионического ордера. Над ней на глухом рустованном кубе возвышается высокий сквозной четверик звона колокольни, грани которого вогнуты, а срезанные углы оформлены парными коринфскими колоннами и пилястрами. Венчает колокольню сложный пирамидальный купол с тонким грушевидным шпилем. Архитектура самой церкви в виде одноэтажного, вытянутого с запада на восток объема с высоким подклетом менее выразительна и, очевидно, принадлежит руке провинциального зодчего-строителя, осуществлявшего проект. Интересен лишь изящный купол здания необычной овальной формы, завершенный маленькой главкой. Его фланкируют две главы, в роли которых неожиданно выступают декоративные вазы на постаментах с гирляндами. Столь небывалое, уникальное использование ваз великолепно соответствует общему, чисто светскому характеру нарядной архитектуры храма.

На углу Ленинградской улицы и проспекта Победы (д. № 12/22) стоит украшенное резьбой деревянное одноэтажное здание с мезонином и портиком, поддерживающим балкон. Это — дом Засецких, возведенный в 1790-х гг. и значительно перестроенный в конце XIX в. (илл. 31).



**Дом Засецких. 1790-е годы**

Однако в интерьере дома сохранились многие первоначальные детали убранства в стиле классицизма. Таковы двери — тяжеловатые, с четкими и ясными крупными филенками простой геометрической формы. Великолепны белые кафельные печи; композиции их чисто архитектурные и варьируют различные построения в духе классицизма — две колонны,



поддерживающие арку с фронтоном, или портик из четырех пилястр с антаблементом на слегка вогнутом печном зеркале (илл. 32). Подобные изразцовые печи составляют характерную деталь внутренних покоев многих зданий Вологды конца XVIII и первой половины XIX в.

К началу XIX в. относится еще один деревянный особняк на Ленинградской улице (д. № 28). Первоначально он принадлежал Багракову, но по имени последнего своего владельца — городского головы — называется домом Волкова. Фасады его различны и резко контрастируют друг с другом. Со стороны улицы одноэтажное здание с высокой цокольной частью выдержано в подчеркнуто парадных ампирных формах (илл. 33).



**Дом Волкова. Начало XIX века**

Центр выделен приятным по рисунку шестиколонным тосканским портиком с фронтоном. Выразительны тонкие, слегка изогнутые сандрики-«бровки» над окнами. Дворовый фасад не имеет портика; он более интимен и прост. Особенность его составляют низкий антресольный этаж и характерное для купеческих провинциальных особняков крыльцо с зонтом на металлических узорных опорах-кронштейнах.

В этом доме интересна анфилада парадных комнат — зала и гостиных, расположенных вдоль уличного фасада. О прежнем великолепии их отделки напоминают сохранившиеся эффектные двери и печи. Двери здесь гораздо роскошнее, нежели в доме Засецких. Они красного дерева, с резными позолоченными деталями. Кафельные же белые печи менее разнообразны по формам и отличаются друг от друга лишь орнаментально-изобразительными мотивами. Особенно хороши рельефные вставки в центре печей с различными «античными» фигурами.

Из других особняков начала XIX в. обращает на себя внимание небольшой одноэтажный дом Брянчаниновых-Дмитревских в глубине зеленого сада на улице Кирова (д. № 54/12). Типичные ампирные формы получили здесь очень любопытное истолкование в дереве. Фасад дома украшает своеобразный портик с двумя парами широко расставленных тосканских колонн, поддерживающих боковые выступы широкого и плоского антаблемента с фронтоном в завершении. Между колоннами не три, как обычно, а только два окна; в сильно заглубленной средней части антаблемента и фронтона расположено полукруглое окно с замком, оформляющее мезонинный этаж. Превосходны резные горельефные львиные маски на парадной двери, один из немногих сохранившихся образцов подобной ампирной скульптуры.

Вблизи дома Волкова (Октябрьская, 46а) находится оригинальный ансамбль, состоящий



из трех отдельных зданий: двух Владимирских церквей — теплой и холодной — и колокольни. До конца XVII в. все они были деревянными. Каменные теплый храм и колокольня были построены в 1685—1689 гг. на средства богатейшего вологодского купца, «торгового гостя» Г. М. Фетиева, который вел крупные дела во многих городах Руси и хорошо знал многих видных московских бояр — В. В. Голицына, И. М. Милославского и других. Он завещал на сооружение зданий 2000 рублей, оговорив в завещании их архитектурные формы: «Да у Владимирской же богородицы построить церковь каменная теплая, о дву шатрах, а в ней учинить два престола... у той же церкви сделать колокольня особая, против образца соборной колокольни».



### **Ансамбль Владимирской церкви. XVII-XVIII век**

Воля заказчика была исполнена. Хотя теплый Владимирский храм сейчас не имеет шатровых завершений, но на первоначальное их существование указывает его сильно вытянутый в поперечном направлении объем. Только парные шатры оправдывали такую своеобразную форму здания, не соответствующую одноглавию или пятиглавию. В остальном композиция церкви с подклетным этажом, пониженным алтарем и сильно вытянутой трапезной (увеличена за счет пристройки в 1850-х гг.) довольно традиционна. О прежнем ее убранстве напоминают лишь простые лопатки и карнизы на фасадах.

Колокольня, входившая прежде в ограду храмов, сохранилась хорошо. Она действительно воспроизводит формы прежней каменной соборной колокольни. Низкий четверик, декорированный по углам лопатками и вверху поясом ширинок с полихромными изразцами, прорезан двумя арками — большой и малой, которые некогда вели внутрь ограды. Поставленный над ним восьмигранный столп с лопатками на ребрах украшен внизу киотом с оригинальным изразцовым декором; заканчивается он ярусом звона с открытыми арками, обрамленными архивольтами с килевидным верхом. Завершает звонницу стройный шатер с нарядно оформленными слухами и маленькой главкой. Эта колокольня — одна из лучших в Вологде.

Стоящая рядом холодная Владимирская церковь (илл. 34), возведенная в 1759—1764 гг., гораздо наряднее своей предшественницы. По объемно-композиционному построению это типичный ярусный храм с малым восьмериком, характерный для архитектуры Севера середины XVIII в. Высокий двусветный куб с пятигранным алтарем и сравнительно небольшой трапезной перекрыт куполом, над которым поставлен небольшой световой

восьмерик, прежде имевший маленькую главку с тонкой шейкой. Сочная обработка фасадов здания представляет сочетание форм двух стилей — нарышкинского и петровского барокко, широко используемых в провинции на протяжении всего XVIII столетия. В то время как зубчатые карнизы и наличники окон с разрезными фронтонами во многом тяготеют еще к традициям конца XVII в., плоские спаренные пилястры, подоконные выступы и другие детали декора принадлежат уже новой эпохе.

## НИЖНИЙ ПОСАД

Юго-восточная часть города называлась некогда Нижним посадом. До середины XVIII в. Нижний посад, хотя и густо заселенный, не оказывал значительного влияния на общегородскую планировку. Это был район, хаотично застроенный деревянными домами и службами. Отдельные каменные здания храмов и соляных дворов богатейших северных монастырей, имевших свои подворья в Вологде, занимали прибрежную часть посада, которая вытянулась вниз по течению реки.

Со второй половины XVIII столетия Нижний посад (илл. 35) начинает приобретать все более и более важное градостроительное значение. В 1780—1790 гг. на месте монастырских подворий строятся дома губернатора, генерал-губернатора и здание Присутственных мест, которые образуют ядро нового административного центра города. Вокруг них создается целая система парадных улиц и площадей, где возводятся общественные сооружения. Район становится главным в застройке Вологды, отчасти сохранив свое ведущее значение в городе и до сих пор.

Осмотр Нижнего посада лучше всего начать с Каменного моста через речку Золотуху. Построенный в 1789—1791 гг. губернским архитектором П. Т. Бортниковым, он связал новый, возникший здесь в конце XVIII в. центр с прежним центром — Городом. Каменный мост представлял собой одноарочное сооружение с двумя башнями, фланкировавшими каждый из въездов. Расположенные вдоль моста лавки соединяли между собой обе пары башен, внутри которых также находились торговые помещения. В этот «торговый» комплекс входили и здания рыбных рядов и винных магазинов, возведенные тем же Бортниковым в начале 1790-х гг. на берегу Вологды, по обе стороны устья Золотухи. Позднее, в 1820-х гг., ко всем четырем башням моста вдоль речки были пристроены, кроме того, торговые ряды.



**Ансамбль Каменного моста. Архитектор Бортников. XVIII век**

Об оригинальной архитектуре Каменного моста ныне напоминают лишь сохранившиеся в

несколько измененном виде две мощные трехэтажные башни с высокими ступенчатыми завершениями, расположенные на левом берегу Золотухи. «Мостовые» лавки сильно переделаны и приспособлены под магазины; от торговых рядов остался лишь корпус возле левой башни.

За Каменным мостом открывается широкая площадь Революции (бывш. Спасская или Сенная) — современный центр Вологды. В конце XVIII — начале XIX в. она составляла одну из главных частей созданного здесь нового пространственно-планировочного ансамбля. Три улицы — ныне Ленина, Пушкинская и Ворошилова — соединяют эту площадь с Советской площадью (бывш. Плац-парадной), веерообразно сходясь к ее западной стороне.

Угол центрального из трех лучей — улицы Пушкина — со стороны площади Революции отмечает великолепный трехэтажный особняк Дворянского собрания (д. № 14/21), ныне занятый филармонией. Дата его сооружения точно не известна.



**Особняк Дворянского собрания. XVIII век**

Судя по документам, в 1780 г. он уже существовал как дом купца Колычева, а в 1822 г. перешел в собственность городского дворянства. Угловая, закругленная часть здания с плоскими ионическими пилястрами и небольшим аттиком, а также оконные проемы хорошего рисунка и пропорций, заключенные в легкие обрамления, свидетельствуют о принадлежности его архитектуре классицизма последней трети XVIII в. (илл. 36).



**Схематический план Нижнего посада:**

**1 — Каменный мост; 2 — дом Дворянского собрания; 3 — дом губернатора;**

**4 — дом генерал-губернатора; 5 — Странноприимный дом (мужская гимназия);**

**6 — церковь Иоанна Предтечи в Рощенье; 7—дом Соковикова;**

**8 — церковь Покрова в Козлене; 9 — деревянный особняк; 10 — дом Левашова;**

**11—15—деревянные особняки; 16 — Петровский домик;**

**17 — церковь Богородского кладбища**

К этому же времени может быть отнесен и вестибюль дома с широкой главной лестницей, ведущей наверх, в парадную анфиладу. По сторонам вестибюля расположены подсобная галерея и лесенка на хоры, которые частично скрыты за боковыми стенами с прорезанными в них красивыми арками и с ионическими пилястрами в простенках. Особенно хорош большой двусветный зал с хорами, оформленный коринфскими пилястрами и сочным лепным карнизом с консолями и пальметками. Только более мелкие детали внутреннего убранства — металлические печные дверцы, ограждения хор, ручки дверей и т. д. — имеют явный позднеклассический характер. Видимо, переделки XIX в. не коснулись основных архитектурных форм особняка.

Пушкинская улица выводит на Советскую площадь, северную сторону которой (ул. Ленина) занимали когда-то главные сооружения города — здание Присутственных мест и дома губернатора. Ранее, со второй половины XVII в., здесь находились каменные палаты соляных дворов четырех богатейших монастырей Севера — Кирилло-Белозерского, Спасо-Прилуцкого, Соловецкого и Антониева-Сийского. Верхние этажи этих крупнейших гражданских построек Вологды того времени служили для жилья, а нижние, подклетные, — для хранения соли и прочих припасов.

Во второй половине XVIII в. в результате неоднократных перестроек на их месте возникли здания нового общественного центра, в которых прослеживаются лишь отдельные фрагменты древней архитектуры. Таковы сводчатые, с толстыми стенами помещения первого этажа и узкий коридор второго в восточном крыле трехэтажного П-образного здания Присутственных мест (ныне Облисполком, ул. Ленина, 15), являющиеся частью палат Кирилло-Белозерского монастыря. Эти палаты подверглись коренной переделке в 1781 г. в связи с размещением в них Присутственных мест, а затем многочисленным изменениям и достройкам в XIX в. и в 1960-х гг.

От соляного двора Спасо-Прилуцкого монастыря сохранились массивные стены в нижнем этаже, а также коробовые и сомкнутые своды в ряде помещений в стоящем рядом доме губернатора (ныне Управление милиции, ул. Ленина, 19), сооруженном в 1786—1792 гг. Последующие мелкие переделки мало изменили это исключительно приятное и по композиции, и по оформлению фасадов двухэтажное здание. Строил его, вероятно, П. Т. Бортников. Изящные и легкие формы зрелого классицизма XVIII в. полностью торжествуют в архитектуре этого дома. Фасады, обращенные на Советскую площадь и на набережную Кедрова, украшены простыми лопатками в межоконных простенках и завершены гладким

антаблементом. Окна их нижнего и верхнего этажей без наличников объединены общими, расположенными между ними филенчатыми выступами. Легкие пластичные ризалиты в центре и по краям фасадов оформлены более нарядно — лепными гирляндами между окон, метопно-триглифным фризом и каннелированными пилястрами (центральный ризалит). Позднейшему времени принадлежат балкон на «набережном» фасаде и одноэтажная пристройка на восточном торце.

Столь же изящной была и внутренняя отделка губернаторского дома, к сожалению, почти полностью утраченная. Сохранились только отдельные детали нарядной лепнины в зале и комнатах анфилады, выходящих на набережную.

До недавнего времени рядом с палатами, на прежнем «Соляном дворе», стояла церковь Кирилла Белозерского (позднее Семинарская), самое раннее из известных нам каменных зданий XVII в. в городе. Сооружала ее в 1650—1653 гг. присланная из монастыря артель каменщиков во главе с Кириллом Серковым, одним из видных местных зодчих, много строивших в то время в самой обители. В первой половине XIX в. церковь была сильно перестроена, а в 1963 г. разобрана.

Подворье Соловецкого монастыря не сохранило никаких остатков древних палат. В 1780—1786 гг. они были полностью перестроены, видимо, по проекту архитектора И. М. Левенгагена под дом генерал-губернатора, который появился в Вологде в связи с открытием здесь наместничества. Однако позднее этот дом был значительно переделан (в 1799 г. для Присутственных мест и после сильного пожара 1831 г. уже в 60-х гг. XIX в. для реального училища). В настоящее время о прежнем нарядном облике его раннеклассических фасадов напоминают лишь отдельные детали: филенки между нижними и верхними окнами и обработка нижнего этажа угловой ротонды.

Сильно перестроена и стоящая напротив церковь Соловецкого подворья во имя Зосимы и Савватия (ныне Кукольный театр, ул. Ленина, 21), возведенная в первой четверти XVIII в. Сохранившиеся рамочные наличники окон с изогнутыми сандриками-«бровками» и плоские парные пилястры стен очень близки к декору надвратной Алексеевской церкви Горнего монастыря. Это свидетельствует о развитии в архитектуре Вологды в то время особой разновидности стиля барокко.

Напротив дома губернатора, на другой стороне Советской площади, расположен Странноприимный дом, более известный в литературе под именем Мужской гимназии. Из стен этой гимназии вышли многие известные ученые, литераторы, в том числе писатели В. А. Гиляровский и В. П. Засодимский. Это одно из крупнейших в городе зданий создано в 1780-е и в первой половине 1790-х гг. Первоначально оно состояло из двух отдельных построек — госпиталя и «большого дома для дворянства, несчастно рожденных и лазарета», возведенных, очевидно, по проекту Бортникова; в 1796 г. обе эти постройки были уже объединены, а в XIX в. дважды значительно переделаны.



### **Мужская гимназия. Архитектор Бортников. XVIII век**

О прежних монументальных формах архитектуры Странноприимного дома говорят лишь сохранившиеся с некоторыми изменениями центральный и правый колонные портики главного, обращенного на площадь фасада (левый портик для симметрии и седьмая колонна центрального пристроены в конце XIX в., одновременно надстроен и третий этаж).

В начале Советского проспекта (д. № 1), среди деревьев Детского парка, высится церковь Иоанна Предтечи в Рощенье. Воздвигнута она между 1710 и 1717 гг. Это — характерный пример ярусного храма типа «восьмерик на четверике» рубежа XVII—XVIII вв. Его широкий двусветный четверик с прямоугольным пониженным алтарем увенчан приземистым восьмигранником с граненым купольным покрытием и луковичной главкой на цилиндрическом барабане. Однако по сравнению с аналогичными московскими храмами композиция этого здания сильно упрощена, формы утяжелены и лишены стройности. Огрубление заметно и в декоре — кургузые полуколонки на углах восьмерика носят характер «дудочек», а оконные наличники с пилястрами и килевидными или полуциркульными фронтонами трактованы подчеркнуто плоскостно. Широко «расползшаяся» в стороны трапезная и ярусная колокольня со шпилем, выдержанные в позднеклассических формах, появились в результате перестройки здания в 1860-х гг.



### **Церковь Иоанна Предтечи в Рощенье. XVIII век**

Внутри церковь украшена фресками (илл. 37, 38), выполненными в 1717 г. ярославскими мастерами. Существует предположение, что возглавлял эту артель помощник и ученик Дмитрия Плеханова, знаменщик Федор Игнатьев, принимавший участие в росписи ярославских церквей Иоанна Предтечи в Толчкове (1694—1695), Благовещения (1709) и Федоровской богородицы (1715). В настоящее время большая часть росписи этой церкви расчищена. Она разделена на шесть поясов. В зените сомкнутого восьмилоткового свода помещено «Отечество», на его лотках — «Символ веры», затем композиции христологического цикла и деяния апостолов. На стенах расположены сцены, посвященные



житию Иоанна Предтечи, акафист Богородицы и «Песнь Песней»; на своде алтаря — иллюстрации молитвы «Отче наш». Композиции на сюжеты «Песнь Песней», известные до этого лишь в ярославской живописи, впервые появляются в Вологде именно в этом храме. Они представляют собой своего рода переработанные гравюры из Библии Пискатора. В алтарной росписи «Отче наш» помещена любопытная сценка «Царство антихристово»: группу связанных людей тащит за веревку высокий мужчина в царском одеянии. В изображенном здесь царе многие исследователи видели Петра I. Действительно, в круглом безбородом лице этого человека с коротким носом и топорщащимися усами прослеживаются черты сходства с привычным образом великого преобразователя России.



**Фреска "Изгнание из рая".**  
**Фрагмент**



**Видение Иезекииля.**  
**Фрагмент**

Стенопись церкви Иоанна Предтечи представляет собой следующий этап в развитии ярославской живописи по сравнению с фресками Софийского собора. Это — расцвет лубка и графики, когда цвет отошел на второй план. Мастеров, расписавших эту церковь, больше интересует контур, а не красочные соотношения, хотя колорит строится на сочетании коричневых, желтых и белых красок. Какое-то трогательное соединение в этих росписях примитивизма и виртуозности, профессионализма и лубочности, народности создает впечатление непосредственности, искренности, необычности художественного выражения. «Роспись ее, — писал И. Э. Грабарь, — один из чудеснейших лубков, созданных русским искусством. Художник, украшавший эту церковь, обладал той драгоценной и поистине завидной отвагой, которая позволяла ему не смущаться самыми головоломными положениями и заданиями, и он выходил из них победителем. Все действующие лица его фресок так же бесконечно отважны, как он сам: не стоят, а движутся, не идут, а бегут, скачут, кувыркаются».

Достаточно сравнить фрески с изображением «Пира Ирода» в Софийском соборе и в церкви Иоанна Предтечи, чтобы наглядно увидеть ту разницу, которая отделяет Дмитрия Плеханова от его ученика — художника начала XVIII в. Федора Игнатьева. В Софийском соборе эта сцена трактована традиционно: движения персонажей плавны, иногда замедленны, в манере письма чувствуются отблески былой монументальности. Стенописец Предтеченской церкви вводит в композицию музыкантов, играющих на странно изогнутых рогах. Саломея пляшет русскую вприсядку, а не едва переступая ногами и чуть покачивая

плечами, как на софийской фреске. Здесь слишком много движения, суетливости, торопливости, чувствуется перегруженность. Фигуры даны в изломанных, нарочито изогнутых позах, линии переплетены, как в кружевном вологодском подзоре.

Точно так же, шумно и беспокойно, пронизанные новым светским мироощущением, решаются и остальные сцены росписи церкви, в особенности связанные с событиями земной жизни Христа и Иоанна Предтечи. Традиционный «Страшный суд» исчез. Вместо него на западной стене представлены сюжеты из Ветхого завета и Апокалипсиса, словно мастеру не хватало тем, в которых он мог бы запечатлеть свои жизненные наблюдения.

Сочетание лубочности и артистизма, очевидно, вообще характерно для вологодской живописи конца XVII — первой половины XVIII в., ибо в такой же манере расписан и ряд других вологодских церквей.

Неподалеку от храма Иоанна Предтечи находится деревянный двухэтажный особняк середины XIX в., принадлежавший Соковинову (Советский проспект, д. 20/28).

Архитектурный облик его еще не утратил полнокровности, сочности позднеклассических форм. Особенно интересен портик в середине главного уличного фасада. Две пары его широко расставленных колонн с антаблементом и треугольным фронтоном водружены на прямоугольный выступ нижнего этажа, образующий между ними балкон с балюстрадой. Балконная дверь трактована как тройное итальянское окно с пышным наличником. Обращает на себя внимание характерная для середины XIX в. планировка дома, при которой этажи изолированы друг от друга: каждый из них составлял самостоятельную квартиру.

Близка Предтеченскому храму церковь Покрова в Козлене на углу улиц Урицкого и Первомайской (д. № 12). Она сооружена в 1704—1710 гг. «всеградским даянием от пожарного времени и от всяких бедств защищания». Основные композиционные формы этих двух зданий — двусветный четверик с восьмериком, увенчанным купольной кровлей и главкой, — тождественны; различия заметны только в пропорциях и отдельных деталях убранства. Алтарная часть храма, его трапезная и колокольня полностью изменены в XIX в.

Так же как в церкви Иоанна Предтечи, интерьер храма Покрова украшен стенописью (между 1713 и 1720 гг.). Наряду с традицией ярославских фресок XVII в. в ней заметно уже явное влияние новой, светской живописи. Роспись была исполнена известным ярославским знаменщиком Федором Федоровым с дружиной мастеров. В зените свода изображен Царь-царям, на его гранях — праздники, на стенах восьмерика и четверика, разделенных на шесть регистров, — сюжеты христологического цикла, апокрифические легенды об иконе Римской богородицы и деяния апостолов. (Два нижних пояса четверика забелены.) Многие сюжеты почти целиком повторяют иллюстрации Библии Пискатора. Значительная часть изображений имеет характер гротеска, настолько экспрессивно изломаны фигуры, данные в различных ракурсах. Передача движения становится для мастера почти самоцелью. Цвет, как и в росписях Предтеченской церкви, не играет существенной роли, хотя в целом фрески здесь



имеют общий серо-коричневый и бледно-голубоватый блеклый тон. Роспись эта интересна тем, что она являет собой последний этап некогда великого и большого искусства стенописи.

В районе улицы Герцена сохранился целый ряд небольших деревянных особнячков, особенно характерных для облика Вологды XIX столетия. Когда-то эта улица была почти сплошь застроена подобными домами, принадлежащими преимущественно мелкопоместным дворянам. Фасады их были трактованы в духе архитектурных форм позднего классицизма, во многом заимствованных из арсенала каменного зодчества. Таковы, например, особняк с четырехколонным портиком в центре (угол ул. Герцена и Ворошилова, 35/57), доме резными фронтониками и рустом внизу (угол ул. Герцена и Менжинского, 20/53) и доме колоннами, карнизом и подоконными вставками (угол ул. Герцена и Менжинского, 26/44). Интересны также два дома на улице Менжинского, один — с аркадой (д. № 57), второй — со светелкой (д. № 59).

Свойственная издревле русскому Северу деревянная резьба также находила широкое применение в наружном убранстве вологодских особнячков, представляя собой прекрасные образцы удивительного творчества народных мастеров. Таковы, например, доме шестигранными вставками между окон, заполненными розетками (угол ул. Урицкого и Ворошилова, 40/30), доме кружевными наличниками (угол ул. Герцена и Калинина, 41) или особняк с розетками в стрельчатых тимпанах над окнами (ул. Урицкого, 43).

Лучшим среди такого рода построек является дом Левашова (ул. Герцена, 37), сооруженный в 1829 г. (илл. 40).



**Особняк Левашова. 1829 год**

Двухэтажный, сравнительно небольших размеров, он отличается подчеркнуто монументализированным обликом. Его фасад украшен восьмиколонным ионическим портиком с треугольным фронтоном, водруженным на аркаду нижнего этажа. Портик растянут во всю ширину уличного фасада, что придает большую значительность и представительность архитектуре здания. Ордерные формы выполнены свободно и уверенно, с большим мастерством. Великолепны и отдельные детали, характеризующиеся тонкой и одновременно сочной резьбой: капители колонн и надоконные украшения. Прежде в тимпане фронтона помещался также резной герб владельца (ныне находится в Вологодском краеведческом музее). Позднейшие изменения коснулись в основном интерьера дома, который был сильно переделан.

В юго-восточной части Вологды, за пределами собственно Нижнего посада, на высоком берегу реки, рядом с пристанью стоит небольшое каменное одноэтажное здание (Советский проспект, 47). Оно известно в литературе как Петровский домик и относится к концу XVII в. (илл. 39).



**Петровский домик. XVII век**

Этот дом принадлежал голландскому купцу И. Гутману, который вел широкую торговлю аптекарскими товарами в Москве, Вологде, Архангельске и других русских городах. В нем не раз с 1692 по 1724 г. останавливался во время своих посещений Вологды Петр I. В 1872 г. в связи с 200-летним юбилеем со дня рождения Петра сильно обветшавшее здание, используемое под склад, было приобретено в собственность городом, и в 1885 г. в нем был открыт мемориальный музей (в настоящее время — филиал Вологодского музея).

Переписная книга Вологды начала XVIII в. так описывает этот дом: «. . .палата каменная о трех жильях, под ней погреб». Внешний облик дома искажен неудачной реставрацией на рубеже XIX—XX вв. Это особенно заметно в сухости и какой-то «заглаженности» фасадов с явно стилизованными деталями (наличники, входной портал, карниз); о реставрации свидетельствует и новая крыша с фигурными трубами. Древняя доска над входом с изображением герба владельца, букв «Н. R. S.» («Голландские Республиканские Штаты») и датой «1704 г.» указывает на то, что Гутман являлся в Вологде официальным представителем Голландии.

Интерьер дома во многом сохранил черты петровской эпохи. Главное помещение — большая бесстолпная палата, перекрытая сомкнутым сводом с железными связями, типична для жилья XVII в. Ее пространственное решение особенно выигрывает от контраста с примыкающими к ней двумя небольшими сводчатыми комнатками, одна из которых являлась сенями.

Еще один не лишенный привлекательности памятник находится также вне пределов Нижнего посада, за вокзалом и железной дорогой. Это — церковь на Богородском кладбище, сооруженная в 1837 г. Архитектура ее представляет собой образец развитого ампира. Главный фасад украшен хорошего рисунка дорическим четырехколонным портиком «в антах» с широким гладким антаблементом. Завершенный фронтоном, этот портик поставлен на выступ нижнего этажа, прорезанный широкой арочной нишей полуовальной формы с двумя столбами внутри, — своеобразный прием, свойственный памятникам Вологды эпохи

классицизма. Очень красиво тройное итальянское окно в центре, между средними колоннами портика. Высокий цилиндрический барабан с колоколами в арочных проемах, увенчанный куполом с фонарем, эффектно завершает здание, превращая его в необычный для своего времени храм-колокольню.

## ЗАРЕЧЬЕ

Часть города, раскинувшаяся на левом берегу реки Вологды, носит название Заречья. Она сложилась позже остальных. Еще в первой половине XVII в. ее территория была застроена отдельными деревянными строениями. В дальнейшем, на протяжении второй половины XVII—XVIII столетий, развитие Заречья шло очень интенсивно: здесь возводились многочисленные деревянные и каменные жилые дома, приусадебные и хозяйственные постройки, храмы и общественные сооружения. Наиболее парадный облик приобрела набережная (илл. 42), где сосредоточились главные здания Заречья, составлявшие «лицо» города. Это — большей частью церкви и особняки, принадлежавшие купечеству.



### Схематический план Заречья:

- 1—Скулябинская богадельня; 2— церковь Сретения на Набережной; 3 — ночлежный дом;**
- 4— дом адмирала Барша; 5 — церковь Иоанна Златоуста (Жен Мироносиц);**
- 6—«Дом свечной лавки»; 7 — церковь Дмитрия Прилуцкого (теплая);**
- 8 — церковь Дмитрия Прилуцкого (холодная); 9 — дом Масленникова,**
- 10 — дом Витушечникова; 11—дом Варакина; 12— церковь Николы во Владычной слободе;**
- 13 — церковь Спаса Преображения (Андрея Первозванного) во Фрязинове**

На Набережной VI армии (д. № 63) находится один из лучших особняков Вологды эпохи

классицизма. Он был построен вологодскими купцами Скулябиными в 1780-х гг. В 1848 г. они передали его для «дома призрения бедных граждан», поэтому здание обычно именуют Скулябинской богадельней. Этот дом — интереснейший образец купеческой архитектуры, в котором объединены воедино жилье и торговые помещения. Его нижний этаж с толстыми стенами и сводчатыми палатами занимали склады и лавки; в верхнем располагались жилые комнаты и парадные гостиные.



### **Скулябинская богадельня**

Фасады Скулябинской богадельни решены индивидуально. Наиболее пышно и нарядно выглядит обращенный к реке северный фасад, являющийся главным. Центр его отмечен шестиколонным портиком с фронтоном, укороченные ионические колонны которого поставлены, как в церкви на Богородицком кладбище, на рустованный выступ первого этажа, прорезанный широкой аркой. Очень красивы сандрики над окнами второго этажа в виде полочек на консолях. Декор фасада обогащает тонкая по рисунку лепнина: розетки во фризе и ионики в карнизе, а также часто поставленные модульоны в карнизе фронтона. Нижний этаж западного фасада трактован как аркада с полуциркульными проемами, украшенными архивольтами с замками и полукруглыми нишками. Обрамления окон верхнего этажа здесь разные: они меняют свой рисунок в зависимости от местоположения. Над двумя средними проемами помещены треугольные сандрики на консолях, над следующими окнами — полукруглые фронтоны, а над двумя крайними — такие же сандрики, как на главном фасаде. Первоначальное роскошное убранство интерьеров дома не сохранилось. Особенно эффектными здесь были кафельные печи из расписных, орнаментальных и сюжетных изразцов различных цветов.

Церковь Сретения на Набережной (Набережная VI армии, 85) является одним из интереснейших памятников города (илл. 43). Она привлекает внимание своим подчеркнуто нарядным, декоративным обликом, выделяющим ее среди прочих храмов Заречья. Архитектура церкви в целом выдержана еще в формах конца XVII в., хотя построена она в 1731—1735 гг. Это — бесстолпный, трехчастный в плане храм, увенчанный пятью луковичными главами. Своеобразен его стройный, сильно вытянутый вверх основной кубический объем, завершенный вместо традиционных кокошников широким карнизом. К нему с востока примыкает одноапсидный алтарь, а с запада — двухэтажная трапезная, фасады которой по своей композиции напоминают жилой дом. Широко расставленные главы

церкви с тонкими шеями и красивыми ажурными крестами еще более усиливают изящность ее архитектуры. Псевдоготические верхние ярусы колокольни вместе с ее шпилем и двумя крыльцами появились во время перестройки храма в середине 1830-х гг.



### **Церковь Сретения. Фрагменты**

В убранстве церкви Сретения, столь близком московскому барокко рубежа XVII—XVIII вв.— последнему этапу в развитии древнерусской архитектуры,— еще сильны свойственные этому стилю жизнерадостность, праздничность. Парные пилястры оформляют углы здания, оригинальные зубчатые карнизы из кронштейнов-городков» завершают стены. Оконные и дверные проемы несут пышные наличники со своеобразными «разрезными» фронтонами. Однако декор здесь приобрел во многом новые черты благодаря широкому использованию полихромных рельефных изразцов (илл. 44), уникальных для вологодского зодчества. Майоликовые плитки зеленого цвета с желто-белым растительным орнаментом искусно введены в пилястры и карнизы, а также в основные части наличников. Они обладают исключительно своеобразной, нигде больше не встречающейся формой крепления: обычной румпы (коробки с бортиками) с обратной стороны у изразцов нет, а держатся они при помощи более низких краев, которые заведены в выступы-закраины на боковых сторонах архитектурных элементов.

Рядом с церковью расположен небольшой двухэтажный особняк дворцового типа, построенный в стиле барокко (Набережная VI армии, 87). Первоначальный владелец его неизвестен. В конце XIX в. в нем размещался ночлежный дом. Здание возведено в 1777 г., о чем свидетельствует дата на его главном фасаде — цифры на постаментах четырех пилястр (илл. 47).



### **Ночлежный дом**

Композиционное построение фасада и особенно его нарядное архитектурное оформление очень близки Архиерейским палатам Иосифа Золотого. Общая трактовка обоих этажей, завершенных антаблементами, выступающий в центре ризалит в три оси с рустовкой внизу и пилястрами по бокам вверху и, наконец, вычурные оконные наличники с «ушами», «серьгами» и изогнутыми сандриками — все напоминает по стилю возведенные несколько ранее палаты. В этом особняке интересны не только изящная и тонкая барочная обработка фасадов, но и его интерьер, где причудливо переплелось новое со старым. Наружная лестница прямо со двора ведет на второй этаж; все помещения по традиции еще перекрыты сводами. Однако эти типично древнерусские приемы соседствуют с симметричностью планировки дома и с анфиладностью комнат, что характерно для XVIII столетия.

Подлинным украшением всей набережной Заречья является изящный двухэтажный особняк адмирала И. Барша (позднее принадлежал губернскому правлению; Набережная VI армии, 101). Построенный в 1780-х гг., он хорошо сохранил свой прежний облик (илл. 45).



**Дом адмирала Барша. 1780-е годы**

Архитектура здания характерна для переходного периода от барокко к классицизму. Оба стиля объединены здесь очень тонко и гармонично, что говорит о незаурядном таланте зодчего. Система построения фасада чисто классическая: в межоконных простенках — широкие и плоские коринфские пилястры высотой в два этажа, над ними — антаблемент с сухариками в карнизе. Но изысканный лепной декор фасада с превосходно прорисованными отдельными деталями явно тяготеет к барокко. Разнообразные пышные гирлянды в изобилии украшают верхние части пилястр, фриз антаблемента, обрамления оконных проемов. Об уходящем стиле напоминают, кроме того, овальные медальоны с гирляндами на «досках» над нижними окнами и фигурные «фартуки» под подоконниками верхних, а также вычурная железная балюстрада по краю кровли. В интерьере дома кроме первоначальной планировки анфиладного типа интересны сохранившиеся сомкнутые и коробовые своды в помещениях нижнего этажа и фрагменты лепной отделки в большом зале верхнего.

Весьма своеобразна церковь Иоанна Златоуста (иначе называемая Жен Мироносиц) конца XVII в. (илл. 42), возвышающаяся на соседнем участке, на углу Набережной VI армии и улицы Энгельса (д. № 105/1). По своему живописному объемному построению она почти повторяет Константино-Еленинский храм: двусветный куб на подклете, также завершенный пятиглавием, с пониженными прямоугольными пристройками — алтарем и папертью и с колокольной у северо-западного угла. Правда, паперть охватывает здесь не только западную, но и северную стороны куба, внося в композицию большую асимметрию.



**Церковь Иоанна Златоуста. XVII век**

В целом же здание выглядит массивнее и проще, особенно в отношении фасадного убранства. Пучки полуколонок заменены здесь плоскими лопатками, между верхними и нижними окнами проходит простой карниз, а место двух ярусов кокошников заняли более крупные декоративные закомары, завершающие каждое из трех прясел стен. Менее декоративны и оконные наличники с полуколонками и килевидными фронтонами, а также барабаны глав. Наряднее выглядит колокольня с мощным двухъярусным четвериком внизу и легким восьмериком звона, увенчанная стройным шатром со слухами и маленькой главкой.

Вблизи церкви Иоанна Златоуста расположен купеческий двухэтажный особняк, обычно называемый в связи с позднейшим размещением в нем епархиального склада церковных вещей «Домом свечной лавки» (Набережная VI армии, 111).



**Дом свечной лавки**

Время сооружения этого здания, выполненного в стиле раннего классицизма, точно неизвестно. На плане города 1781 г. оно уже обозначено, поэтому, учитывая характер самой архитектуры, датой его строительства, очевидно, являются 1770-е гг. «Дом свечной лавки», так же как и особняк Барша, интересен переплетением стилистических форм барокко и классицизма. Общая композиционная схема фасадов этих зданий, расчлененных крупными пилястрами, однотипна. Однако «Дом свечной лавки» отличают слабые выступы типа ризалитов в центре и по краям фасада и совершенно иная трактовка отдельных деталей. Пилястры здесь каннелированные и неожиданно заканчиваются розетками с прихотливыми завитками вместо капителей. Фриз антаблемента украшают барочные вставки в виде раковин, чередующиеся с классическими триглифами. В духе раннего классицизма выдержаны четкие и легкие обрамления окон с «полотенцами» над нижними проемами и филленчатыми нишами с лепниной из переплетенных колец под верхними.

О великолепии прежней отделки интерьера дома дает представление хорошо сохранившийся парадный зал второго этажа. Стены его оформлены фигурными рамками-филенками; в центре каждой из стен (за исключением прорезанной окнами) — неглубокие арочные ниши, в которых стоят пирамидальные обелиски, увенчанные вазами. Нарядный декор зала дополняет пышная лепнина плафона.

Сразу же за мостом, на набережной, стоят две церкви Дмитрия Прилуцкого на Наволоке — холодная и теплая (Набережная VI армии, 119а и 121). Расположенные на довольно низком наносном берегу реки, ранее обычно затопляемом в половодье, который издревле назывался «наволок», они образуют необычайно живописный храмовый ансамбль (илл. 46). Сооружение рядом двух храмов — более крупного холодного (летнего), предназначенного для службы в летний период, и обычно небольшого теплого (зимнего), действующего круглый год, типично для русского Севера. Предание связывает возникновение холодного храма с пребыванием в конце XIV в. в Вологде известного церковного деятеля Дмитрия Прилуцкого. После причисления Дмитрия к лику святых хозяин дома, в котором якобы он останавливался, основал неподалеку в честь него часовню, уступившую место сперва деревянному, а потом каменному храму. Этот холодный храм был построен, согласно документальным данным, около 1651 г. ярославскими зодчими, каменных дел подмастерьями Борисом Назаровым и Панкратом Тимофеевым. Вероятно, в 1710—1711 гг. с севера к зданию пристроили теплую придельную церковь, а с северо-запада от него возвели колокольню. В 1750-х гг. вместо разобранного придела «иждивением» вологодского купца А. Рыбникова построили маленькую отдельную теплую церковь, соединив ее с колокольней. В таком виде ансамбль дошел до настоящего времени.



**Ансамбль церкви Дмитрия Прилуцкого**

Холодный храм Дмитрия Прилуцкого был одним из первых в каменном строительстве, возобновленном в середине XVII в. в Вологде после долгого, почти 80-летнего перерыва. Этот перерыв, очевидно, привел к оскудению собственных строительных кадров, и заказчики храма вынуждены были обратиться к широко известным тогда ярославским зодчим. Действительно, архитектура здания носит явные черты школы, к которой принадлежали его строители. Это — характерный для ярославского зодчества пятиглавый и четырехстолпный храм соборного типа, поставленный на традиционный подклет и по обыкновению лишенный трапезной. Его приземистый монументализированный объем, увенчанный непропорционально маленькими, широко расставленными главами, подчеркнуто строг. Фасадный декор, как это свойственно ярославским памятникам середины XVII в., еще



довольно лаконичен: лопатки на углах, окна без наличников, пояс с круглыми нишками в ширинках под карнизом, три большие закомары с каждой стороны и простая аркатура на барабанах. Однако традиционные обходные галереи здесь отсутствуют; их место занимает пристроенная в 1781 г. с запада закрытая паперть с приделом, ризницей и лестницей-входом в центре.

Внутри холодная церковь украшена настенной живописью. Сюжеты росписи, особенно на куполах и сводах, почти целиком повторяют фресковые композиции церкви Иоанна Предтечи в Рошенье. Однако такие сцены, как «Суд над Христом», «Сусанна и старцы», «Богоматерь — живоносный источник», в этой церкви появляются впервые и по сравнению с росписью Предтеченского храма являются иконографическим новшеством. Живопись Дмитриевского храма, вероятно, выполнена в 1721 г. (существует мнение, что дата ее — 1710 г.). Во главе артели стенописцев, по-видимому, стоял один из знаменщиков, работавших в церкви Благовещения в Ярославле, — либо Федор Игнатьев, либо Федор Федоров. Однако предпочтение надо отдать Федорову, поскольку фрески Дмитриевской церкви не только грубее предтеченской росписи, но и более экспрессивны, фигуры еще более изломаны, а пейзаж и архитектура еще более приближаются к «реальному», «живоподобному». К тому же эта стенопись уже целиком выдержана в духе барокко с его неудержимой фантазией, пренебрегающей законами тектоники и связью с архитектурой, что опять-таки более характерно для манеры Федорова.

Иной характер имеет архитектура теплой церкви, освященной во имя Успения. Ее низкий прямоугольный в плане объем, сильно вытянутый в длину, типичен для северных зимних храмов XVIII в. Здание сохранило свой изначальный вид со своеобразной двухъярусной главкой над восточной частью и характерным для местных памятников дваапсидным алтарем. Провинциальный барочный декор его фасадов состоит из простых пилястр и карнизов с зубчиками.

Наиболее выразительна среди этих сооружений колокольня, примыкающая к теплому храму с западной стороны. Над центром ее широкого нижнего яруса, который служит папертью, возвышается четверик и два поставленных друг на друга восьмерика, увенчанные главкой. И композиция, и барочное убранство колокольни в виде спаренных плоских пилястр, зубчатых карнизов и наличников окон с бровками характерны для первой трети XVIII в. и особенно близки декору надвратной церкви Горнего монастыря. Однако в ряде деталей — в перспективном портале и крупных ширинках под арками звона — еще чувствуется живая связь с зодчеством Древней Руси.

На Набережной VI армии расположен также дом Масленникова (д. № 127), относящийся к 1780-м гг., ко времени расцвета в Вологде раннего классицизма (илл. 48). Центр этого одноэтажного, с полуподвалом особняка выделен надстройкой в виде полуэтажа, некогда увенчанного легким аттиком. Подобный композиционный прием, хотя и с некоторым

запозданием, явно заимствован из петербургской архитектуры середины XVIII в.



**Дом Масленникова. 1780-е годы**

Характер деталей убранства фасада дома указывает на широкое использование здесь типичных форм классицизма. Таковы прямоугольные нишки с лепниной вверху и внизу окон, сандрики над ними в центральной части и изящный завершающий карниз с гирляндами и сухариками. Оригинальны крупная рустовка полуподвала и углов здания. Еще связанные с барочными традициями пилястры с «филенчатой» разделкой и лепными кругами в середине прежде были увенчаны необычными капителями из скрещенных веток (ныне утрачены).

Монументальность и представительность отличают большой трехэтажный особняк, выстроенный в 1822—1823 гг. для Витушечникова, одного из богатейших промышленников города (Набережная VI армии, 131). Первоначально дом имел центральную часть в три этажа и более низкие боковые. В конце XIX в. после надстройки третьего этажа над боковыми частями и пристроек со стороны двора он приобрел современный облик (илл. 49).

Архитектура этого здания характерна для зрелого классицизма. Однако его главный фасад несколько суховат и плоскостен. Центр дома, отмеченный портиком с восемью коринфскими пилястрами и треугольным фронтоном, украшают в двух верхних этажах легкие треугольные сандрики и межоконные ромбические вставки; при перестройке эта часть почти не претерпела существенных изменений.

В ряде комнат дома, расположенных анфиладой, сохранились превосходные двери красного дерева с золоченой резьбой и белые кафельные печи с пилястрами, карнизами и аттиками, украшенные рельефными изображениями на темы античной мифологии.

К купеческим особнякам принадлежит и соседнее двухэтажное здание — дом Варакина (Набережная VI армии, 137). Он показан уже на плане города 1781 г. Но многочисленные перестройки сильно изменили его облик, и особняк обрел формы, характерные для начала XIX в. (илл. 50). В центре его фасада выступает ризалит с рустованными угловыми и межоконными простенками в нижнем этаже и четырьмя коринфскими пилястрами в верхнем, завершенный низким треугольным фронтоном. Средний простенок и углы боковых частей украшены таким же рустом и пилястрами; над их верхними окнами в филенчатых нишах помещен своеобразный лепной растительно-орнаментальный декор, обнаруживающий тесную связь с народной резьбой по дереву. Интерьер дома сильно перестроен.

В глубине квартала, на улице Гоголя (д. № 108), возвышается церковь Николы во

Владычной слободе (илл. 51). Эта местность издревле принадлежала вологодским архиепископам, что и обусловило название храма. Возведен он «посадскими людьми» в 1669 г. и является одним из древнейших, сохранившихся в городе памятников. Архитектурные формы здания частично искажены позднейшими перестройками. Однако оно выглядит монументально и величественно, что вообще было характерно для ряда вологодских храмов середины XVII в., во многом подражавших еще Софийскому собору.



### **Церковь Николы во Владычной Слободе. XVII век**

Высокий и мощный кубический объем церкви Николы, поставленный на подклет, прежде был завершен эффектной группой из пяти крупных, тесно поставленных световых глав (не сохранились). Трехчастное членение фасадов куба на прясла с большими декоративными закомарами вверху, отрезанными от стен карнизом, типично для XVII в. Необычны членящие стены лопатки, внизу украшенные ширинками и на половине своей высоты переходящие в пучки из трех полуколонок. Пониженные алтарь и трапезная значительно перестроены в XVIII в. Интересна сохранившаяся алтарная часть подклетного этажа, сильно выдвинутая к востоку и заканчивающаяся двумя полукружиями апсид — прием, уже известный нам по ряду храмов города (церкви Константина и Елены, теплая Дмитрия Прилуцкого).

Контрастно по отношению к церкви выглядит колокольня, построенная в середине XVIII в. Ее стройный, изящный столп, состоящий из четверика, высокого восьмигранного яруса со звоном и двух небольших, поставленных друг на друга восьмериков, легко и свободно устремляется вверх. Подобные ярусные колокольни, пришедшие в XVIII в. на смену древнерусским шатровым, были весьма характерны для архитектуры Вологды, а также других северных городов России того же времени.

Исключительно своеобразен интерьер церкви Николы, имеющий необычную, двухстолпную конструкцию, внешне никак не выявленную и даже скрытую за привычными для фасадов храмов XVII в. формами. Два мощных столба поставлены в центральной части обоих этажей здания. Внизу, в подклете, они поддерживают простые коробовые Своды, вверху, в основном помещении, служат опорой более сложной системе перекрытия. С каждого столба здесь на западную и восточную стены перекинута по две большие арки и на боковые — по одной меньшего пролета. Они несут три продольно направленных коробовых свода, прорезанных пятью барабанами на парусах: в центре — большим и по углам — малыми, которые опираются не только на своды, но также и на угловые части стен. Двустолпие сравнительно редко встречается в древнерусском культовом зодчестве, составляя совершенно особый архитектурный тип среди храмовых зданий XVI—XVII вв.,

распространенный преимущественно на северо-востоке Руси, в том числе и в Вологде. Эта исключительно смелая конструкция свидетельствует о создании русскими зодчими новых пространственных форм сводчатых перекрытий церковных сооружений благодаря успешному решению сложной инженерно-технической проблемы сокращения внутренних опор. В 1793 г. интерьер Никольского храма получил пышную барочную отделку, сохранившуюся частично и сейчас.

В южной части Заречной стороны в XVI—XVII вв. располагалось дворцовое село Фрязиново. Здесь селились иностранцы, в основном приезжие купцы, именовавшиеся в Древней Руси «фрязинами». Около 1670 г. (по другим источникам — в 1687 г.) во Фрязинове, на берегу реки, была возведена церковь Спаса Преображения, иногда называемая также Андрея Первозванного (Набережная VI армии, 205), которая существует и по сей день (илл. 52). Внешне она выглядит очень эффектно и выразительно, хотя по композиции традиционна для храмов Вологды XVII — начала XVIII в. Это — кубический, первоначально пятиглавый объем с пониженным прямоугольным алтарем и папертью, поставленный на подклет, в котором располагался придел Андрея Первозванного. Подклет, с выдвинутой к востоку алтарной частью в виде двух апсид, также типичен для многих памятников Вологды. Наружное убранство здания сильно изменено, но, судя по отдельным сохранившимся фрагментам (граненые столбы паперти, завершающий куб карниз и над ним, с каждой стороны, — три крупных, редко расставленных кокошника), было довольно нарядным. От пятиглавия остался лишь центральный барабан с главой.



### **Церковь Андрея Первозванного (Спаса Преображения)**

Примыкающая с запада к церкви колокольня, безусловно, одна из лучших в Вологде. Она поставлена строго по продольной оси здания, что является сравнительно редким приемом для местного зодчества. Нижний ярус ее трактован также не совсем обычно: он решен как крыльцо на четырех столбах-кубышках, с открытыми арками (позднее заложены и укреплены контрфорсами) и висячими в них гирьками. На этом ярусе вздымается стройный восьмигранный столп со звоном вверху, увенчанный нарядным шатром с гуртами, двумя рядами обрамленных наличниками слухов и миниатюрной главкой.

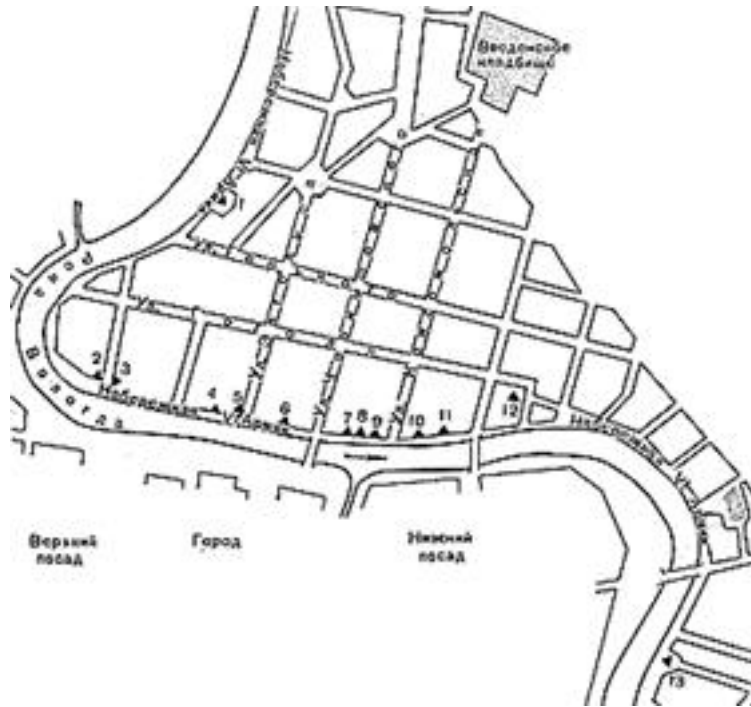
Особенно интересен интерьер церкви Спаса Преображения, аналогичный Никольскому храму. Здесь мы находим те же два мощных квадратных столба в центре основного помещения с тождественной системой подпружных арок и коробовых сводов, прорезанных

пятью световыми отверстиями барабанов глав (малые угловые позднее заложены). Отличие заметно только в использовании дополнительных арочек в углах для перехода к малым барабанам. Известно, что в Вологде прежде существовал еще один двустолпный храм, относящийся к более раннему времени, чем Никольский и Спасо-Преображенский. Это — церковь Иоанна Предтечи в бывшей Дюдиковой пустыни, построенная по челобитью «москвитина», гостя гостиной сотни С. Казакова от 30 ноября 1653 г. Она представляла собой большое здание соборного типа, без подклета, с пятью световыми главами, а также с трехапсидным алтарем, папертью и шатровой колокольной с запада. Двум столпам в ее интерьере в известной мере соответствовали фасадные членения стен лопатками: трехчастное — на восточной и западной и четырехчастное — на северной и южной, хотя завершение всюду оставалось одним и тем же: в виде трех закомар. Очевидно, этот храм и послужил прототипом других двустолпных памятников Вологды XVII в. Архитектурные истоки церкви Иоанна Предтечи, судя по происхождению его заказчика, ведут в столицу, где эта своеобразная архитектурно-конструктивная форма в культовых зданиях получила в XVII в. довольно широкое распространение. Не лишено вероятности, что определенную роль в появлении двустолпия в Вологде сыграли и местные северные традиции, которые сложились здесь еще в XVI в. на основе аналогичных храмов, созданных в Кирилло-Белозерском и Спасо-Прилуцком монастырях. Из церкви Спаса Преображения во Фрязинове происходит такой относительно редкий памятник, как тощая резная свеча, вернее, подставка для свечи из полого куска дерева (ныне в Вологодском музее). Это — довольно большой деревянный цилиндр, поверхность которого украшена мягким рельефным, резным с позолотой узором с орнаментальными клеймами. Резное узорочье в виде выющихся стеблей, геометрических завитков и пышных розет, словно кружево, равномерно оплетает тулово изделия; фон появляется лишь в клеймах, подчеркивая высоту и пластику рельефа. Верх свечи украшен красиво вырезанной орнаментальной надписью: «Лета 7172 (1664) году месяца июля в 19 день на память святого мученика Емелияна построена бысть свеча сия в церковь Преображения господня по обещанию Тимофея Иванова». Традиции подобной резьбы восходят к декору древних плоскорельефных резных деревянных изделий XII—XVI вв.

## ЗАРЕЧЬЕ

Часть города, раскинувшаяся на левом берегу реки Вологды, носит название Заречья. Она сложилась позже остальных. Еще в первой половине XVII в. ее территория была застроена отдельными деревянными строениями. В дальнейшем, на протяжении второй половины XVII—XVIII столетий, развитие Заречья шло очень интенсивно: здесь возводились многочисленные деревянные и каменные жилые дома, приусадебные и хозяйственные постройки, храмы и общественные сооружения. Наиболее парадный облик приобрела

набережная (илл. 42), где сосредоточились главные здания Заречья, составлявшие «лицо» города. Это — большей частью церкви и особняки, принадлежавшие купечеству.



### **Схематический план Заречья:**

- 1—Скулябинская богадельня; 2— церковь Сретения на Набережной; 3 — ночлежный дом;**
- 4— дом адмирала Барша; 5 — церковь Иоанна Златоуста (Жен Мироносиц);**
- 6—«Дом свечной лавки»; 7 — церковь Дмитрия Прилуцкого (теплая);**
- 8 — церковь Дмитрия Прилуцкого (холодная); 9 — дом Масленникова,**
- 10 — дом Витушечникова; 11—дом Варакина; 12— церковь Николы во Владычной слободе;**
- 13 — церковь Спаса Преображения (Андрея Первозванного) во Фрязинове**

На Набережной VI армии (д. № 63) находится один из лучших особняков Вологды эпохи классицизма. Он был построен вологодскими купцами Скулябиными в 1780-х гг. В 1848 г. они передали его для «дома призрения бедных граждан», поэтому здание обычно именуют Скулябинской богадельней. Этот дом — интереснейший образец купеческой архитектуры, в котором объединены воедино жилье и торговые помещения. Его нижний этаж с толстыми стенами и сводчатыми палатами занимали склады и лавки; в верхнем располагались жилые комнаты и парадные гостиные.



**Скулябинская богадельня**

Фасады Скулябинской богадельни решены индивидуально. Наиболее пышно и нарядно выглядит обращенный к реке северный фасад, являющийся главным. Центр его отмечен шестиколонным портиком с фронтоном, укороченные ионические колонны которого поставлены, как в церкви на Богородицком кладбище, на рустованный выступ первого этажа, прорезанный широкой аркой. Очень красивы сандрики над окнами второго этажа в виде полочек на консолях. Декор фасада обогащает тонкая по рисунку лепнина: розетки во фризе и ионики в карнизе, а также часто поставленные модульоны в карнизе фронтона. Нижний этаж западного фасада трактован как аркада с полуциркульными проемами, украшенными архивольтами с замками и полукруглыми нишками. Обрамления окон верхнего этажа здесь разные: они меняют свой рисунок в зависимости от местоположения. Над двумя средними проемами помещены треугольные сандрики на консолях, над следующими окнами — полукруглые фронтоны, а над двумя крайними — такие же сандрики, как на главном фасаде. Первоначальное роскошное убранство интерьеров дома не сохранилось. Особенно эффектными здесь были кафельные печи из расписных, орнаментальных и сюжетных изразцов различных цветов.

Церковь Сретения на Набережной (Набережная VI армии, 85) является одним из интереснейших памятников города (илл. 43). Она привлекает внимание своим подчеркнуто нарядным, декоративным обликом, выделяющим ее среди прочих храмов Заречья. Архитектура церкви в целом выдержана еще в формах конца XVII в., хотя построена она в 1731—1735 гг. Это — бесстолпный, трехчастный в плане храм, увенчанный пятью луковичными главами. Своеобразен его стройный, сильно вытянутый вверх основной кубический объем, завершенный вместо традиционных кокошников широким карнизом. К нему с востока примыкает одноапсидный алтарь, а с запада — двухэтажная трапезная, фасады которой по своей композиции напоминают жилой дом. Широко расставленные главы церкви с тонкими шеями и красивыми ажурными крестами еще более усиливают изящность ее архитектуры. Псевдоготические верхние ярусы колокольни вместе с ее шпилем и двумя крыльцами появились во время перестройки храма в середине 1830-х гг.



**Церковь Сретения. Фрагменты**

В убранстве церкви Сретения, столь близком московскому барокко рубежа XVII—XVIII



вв.— последнему этапу в развитии древнерусской архитектуры,— еще сильны свойственные этому стилю жизнерадостность, праздничность. Парные пилястры оформляют углы здания, оригинальные зубчатые карнизы из кронштейнов-городков» завершают стены. Оконные и дверные проемы несут пышные наличники со своеобразными «разрезными» фронтонами. Однако декор здесь приобрел во многом новые черты благодаря широкому использованию полихромных рельефных изразцов (илл. 44), уникальных для вологодского зодчества. Майоликовые плитки зеленого цвета с желто-белым растительным орнаментом искусно введены в пилястры и карнизы, а также в основные части наличников. Они обладают исключительно своеобразной, нигде больше не встречающейся формой крепления: обычной румпы (коробки с бортиками) с обратной стороны у изразцов нет, а держатся они при помощи более низких краев, которые заведены в выступы-закраины на боковых сторонах архитектурных элементов.

Рядом с церковью расположен небольшой двухэтажный особняк дворцового типа, построенный в стиле барокко (Набережная VI армии, 87). Первоначальный владелец его неизвестен. В конце XIX в. в нем размещался ночлежный дом. Здание возведено в 1777 г., о чем свидетельствует дата на его главном фасаде — цифры на постаментах четырех пилястр (илл. 47).



**Ночлежный дом**

Композиционное построение фасада и особенно его нарядное архитектурное оформление очень близки Архиерейским палатам Иосифа Золотого. Общая трактовка обоих этажей, завершенных антаблементами, выступающий в центре ризалит в три оси с рустовкой внизу и пилястрами по бокам вверху и, наконец, вычурные оконные наличники с «ушами», «серьгами» и изогнутыми сандриками — все напоминает по стилю возведенные несколько ранее палаты. В этом особняке интересны не только изящная и тонкая барочная обработка фасадов, но и его интерьер, где причудливо переплелось новое со старым. Наружная лестница прямо со двора ведет на второй этаж; все помещения по традиции еще перекрыты сводами. Однако эти типично древнерусские приемы соседствуют с симметричностью планировки дома и с анфиладностью комнат, что характерно для XVIII столетия.

Подлинным украшением всей набережной Заречья является изящный двухэтажный особняк адмирала И. Барша (позднее принадлежал губернскому правлению; Набережная VI армии, 101). Построенный в 1780-х гг., он хорошо сохранил свой прежний облик (илл. 45).



### **Дом адмирала Барша. 1780-е годы**

Архитектура здания характерна для переходного периода от барокко к классицизму. Оба стиля объединены здесь очень тонко и гармонично, что говорит о незаурядном таланте зодчего. Система построения фасада чисто классическая: в межоконных простенках — широкие и плоские коринфские пилястры высотой в два этажа, над ними — антаблемент с сухариками в карнизе. Но изысканный лепной декор фасада с превосходно прорисованными отдельными деталями явно тяготеет к барокко. Разнообразные пышные гирлянды в изобилии украшают верхние части пилястр, фриз антаблемента, обрамления оконных проемов. Об уходящем стиле напоминают, кроме того, овальные медальоны с гирляндами на «досках» над нижними окнами и фигурные «фартуки» под подоконниками верхних, а также вычурная железная балюстрада по краю кровли. В интерьере дома кроме первоначальной планировки анфиладного типа интересны сохранившиеся сомкнутые и коробовые своды в помещениях нижнего этажа и фрагменты лепной отделки в большом зале верхнего.

Весьма своеобразна церковь Иоанна Златоуста (иначе называемая Жен Мироносиц) конца XVII в. (илл. 42), возвышающаяся на соседнем участке, на углу Набережной VI армии и улицы Энгельса (д. № 105/1). По своему живописному объемному построению она почти повторяет Константино-Еленинский храм: двусветный куб на подклете, также завершенный пятиглавием, с пониженными прямоугольными пристройками — алтарем и папертью и с колокольной у северо-западного угла. Правда, паперть охватывает здесь не только западную, но и северную стороны куба, внося в композицию большую асимметрию.



### **Церковь Иоанна Златоуста. XVII век**

В целом же здание выглядит массивнее и проще, особенно в отношении фасадного убранства. Пучки полуколонок заменены здесь плоскими лопатками, между верхними и нижними окнами проходит простой карниз, а место двух ярусов кокошников заняли более крупные декоративные закомары, завершающие каждое из трех прясел стен. Менее декоративны и оконные наличники с полуколонками и килевидными фронтонами, а также

барабаны глав. Наряднее выглядит колокольня с мощным двухъярусным четвериком внизу и легким восьмериком звона, увенчанная стройным шатром со слухами и маленькой главкой.

Вблизи церкви Иоанна Златоуста расположен купеческий двухэтажный особняк, обычно называемый в связи с позднейшим размещением в нем епархиального склада церковных вещей «Домом свечной лавки» (Набережная VI армии, 111).



**Дом свечной лавки**

Время сооружения этого здания, выполненного в стиле раннего классицизма, точно неизвестно. На плане города 1781 г. оно уже обозначено, поэтому, учитывая характер самой архитектуры, датой его строительства, очевидно, являются 1770-е гг. «Дом свечной лавки», так же как и особняк Барша, интересен переплетением стилистических форм барокко и классицизма. Общая композиционная схема фасадов этих зданий, расчлененных крупными пилястрами, однотипна. Однако «Дом свечной лавки» отличают слабые выступы типа ризалитов в центре и по краям фасада и совершенно иная трактовка отдельных деталей. Пилястры здесь каннелированные и неожиданно заканчиваются розетками с прихотливыми завитками вместо капителей. Фриз антаблемента украшают барочные вставки в виде раковин, чередующиеся с классическими триглифами. В духе раннего классицизма выдержаны четкие и легкие обрамления окон с «полотенцами» над нижними проемами и филенчатыми нишами с лепниной из переплетенных колец под верхними.

О великолепии прежней отделки интерьера дома дает представление хорошо сохранившийся парадный зал второго этажа. Стены его оформлены фигурными рамками-филенками; в центре каждой из стен (за исключением прорезанной окнами) — неглубокие арочные ниши, в которых стоят пирамидальные обелиски, увенчанные вазами. Нарядный декор зала дополняет пышная лепнина плафона.

Сразу же за мостом, на набережной, стоят две церкви Дмитрия Прилуцкого на Наволоке — холодная и теплая (Набережная VI армии, 119а и 121). Расположенные на довольно низком наносном берегу реки, ранее обычно затопляемом в половодье, который издревле назывался «наволоком», они образуют необычайно живописный храмовый ансамбль (илл. 46). Сооружение рядом двух храмов — более крупного холодного (летнего), предназначенного для службы в летний период, и обычно небольшого теплого (зимнего), действующего круглый год, типично для русского Севера. Предание связывает возникновение холодного храма с пребыванием в конце XIV в. в Вологде известного церковного деятеля Дмитрия

Прилуцкого. После причисления Дмитрия к лику святых хозяин дома, в котором якобы он останавливался, основал неподалеку в честь него часовню, уступившую место сперва деревянному, а потом каменному храму. Этот холодный храм был построен, согласно документальным данным, около 1651 г. ярославскими зодчими, каменных дел подмастерьями Борисом Назаровым и Панкратом Тимофеевым. Вероятно, в 1710—1711 гг. с севера к зданию пристроили теплую придельную церковь, а с северо-запада от него возвели колокольню. В 1750-х гг. вместо разобранного придела «иждивением» вологодского купца А. Рыбникова построили маленькую отдельную теплую церковь, соединив ее с колокольней. В таком виде ансамбль дошел до настоящего времени.



### **Ансамбль церкви Дмитрия Прилуцкого**

Холодный храм Дмитрия Прилуцкого был одним из первых в каменном строительстве, возобновленном в середине XVII в. в Вологде после долгого, почти 80-летнего перерыва. Этот перерыв, очевидно, привел к оскудению собственных строительных кадров, и заказчики храма вынуждены были обратиться к широко известным тогда ярославским зодчим.

Действительно, архитектура здания носит явные черты школы, к которой принадлежали его строители. Это — характерный для ярославского зодчества пятиглавый и четырехстолпный храм соборного типа, поставленный на традиционный подклет и по обыкновению лишенный трапезной. Его приземистый монументализированный объем, увенчанный непропорционально маленькими, широко расставленными главами, подчеркнуто строг. Фасадный декор, как это свойственно ярославским памятникам середины XVII в., еще довольно лаконичен: лопатки на углах, окна без наличников, пояс с круглыми нишками в ширинках под карнизом, три большие закомары с каждой стороны и простая аркатура на барабанах. Однако традиционные обходные галереи здесь отсутствуют; их место занимает пристроенная в 1781 г. с запада закрытая паперть с приделом, ризницей и лестницей-входом в центре.

Внутри холодная церковь украшена настенной живописью. Сюжеты росписи, особенно на куполах и сводах, почти целиком повторяют фресковые композиции церкви Иоанна Предтечи в Рощенье. Однако такие сцены, как «Суд над Христом», «Сусанна и старцы», «Богоматерь — живоносный источник», в этой церкви появляются впервые и по сравнению с росписью Предтеченского храма являются иконографическим новшеством. Живопись Дмитриевского храма, вероятно, выполнена в 1721 г. (существует мнение, что дата ее — 1710 г.). Во главе артели стенописцев, по-видимому, стоял один из знаменщиков, работавших в церкви Благовещения в Ярославле, — либо Федор Игнатьев, либо Федор Федоров. Однако

предпочтение надо отдать Федорову, поскольку фрески Дмитриевской церкви не только грубее предтеченской росписи, но и более экспрессивны, фигуры еще более изломаны, а пейзаж и архитектура еще более приближаются к «реальному», «живоподобному». К тому же эта стенопись уже целиком выдержана в духе барокко с его неудержимой фантазией, пренебрегающей законами тектоники и связью с архитектурой, что опять-таки более характерно для манеры Федорова.

Иной характер имеет архитектура теплой церкви, освященной во имя Успения. Ее низкий прямоугольный в плане объем, сильно вытянутый в длину, типичен для северных зимних храмов XVIII в. Здание сохранило свой изначальный вид со своеобразной двухъярусной главкой над восточной частью и характерным для местных памятников дваапсидным алтарем. Провинциальный барочный декор его фасадов состоит из простых пилястр и карнизов с зубчиками.

Наиболее выразительна среди этих сооружений колокольня, примыкающая к теплому храму с западной стороны. Над центром ее широкого нижнего яруса, который служит папертью, возвышается четверик и два поставленных друг на друга восьмерика, увенчанные главкой. И композиция, и барочное убранство колокольни в виде спаренных плоских пилястр, зубчатых карнизов и наличников окон с бровками характерны для первой трети XVIII в. и особенно близки декору надвратной церкви Горнего монастыря. Однако в ряде деталей — в перспективном портале и крупных ширинках под арками звона — еще чувствуется живая связь с зодчеством Древней Руси.

На Набережной VI армии расположен также дом Масленникова (д. № 127), относящийся к 1780-м гг., ко времени расцвета в Вологде раннего классицизма (илл. 48). Центр этого одноэтажного, с полуподвалом особняка выделен надстройкой в виде полуэтажа, некогда увенчанного легким аттиком. Подобный композиционный прием, хотя и с некоторым запозданием, явно заимствован из петербургской архитектуры середины XVIII в.



**Дом Масленникова. 1780-е годы**

Характер деталей убранства фасада дома указывает на широкое использование здесь типичных форм классицизма. Таковы прямоугольные нишки с лепниной вверху и внизу окон, сандрики над ними в центральной части и изящный завершающий карниз с гирляндами и сухариками. Оригинальны крупная рустовка полуподвала и углов здания. Еще связанные с барочными традициями пилястры с «филенчатой» разделкой и лепными кругами в середине

прежде были увенчаны необычными капителями из скрещенных веток (ныне утрачены).

Монументальность и представительность отличают большой трехэтажный особняк, выстроенный в 1822—1823 гг. для Витушечникова, одного из богатейших промышленников города (Набережная VI армии, 131). Первоначально дом имел центральную часть в три этажа и более низкие боковые. В конце XIX в. после надстройки третьего этажа над боковыми частями и пристроек со стороны двора он приобрел современный облик (илл. 49).

Архитектура этого здания характерна для зрелого классицизма. Однако его главный фасад несколько суховат и плоскостен. Центр дома, отмеченный портиком с восемью коринфскими пилястрами и треугольным фронтоном, украшают в двух верхних этажах легкие треугольные сандрики и межоконные ромбические вставки; при перестройке эта часть почти не претерпела существенных изменений.

В ряде комнат дома, расположенных анфиладой, сохранились превосходные двери красного дерева с золоченой резьбой и белые кафельные печи с пилястрами, карнизами и аттиками, украшенные рельефными изображениями на темы античной мифологии.

К купеческим особнякам принадлежит и соседнее двухэтажное здание — дом Варакина (Набережная VI армии, 137). Он показан уже на плане города 1781 г. Но многочисленные перестройки сильно изменили его облик, и особняк обрел формы, характерные для начала XIX в. (илл. 50). В центре его фасада выступает ризалит с рустованными угловыми и межоконными простенками в нижнем этаже и четырьмя коринфскими пилястрами в верхнем, завершенный низким треугольным фронтоном. Средний простенок и углы боковых частей украшены таким же рустом и пилястрами; над их верхними окнами в филенчатых нишах помещен своеобразный лепной растительно-орнаментальный декор, обнаруживающий тесную связь с народной резьбой по дереву. Интерьер дома сильно перестроен.

В глубине квартала, на улице Гоголя (д. № 108), возвышается церковь Николы во Владычной слободе (илл. 51). Эта местность издревле принадлежала вологодским архиепископам, что и обусловило название храма. Возведен он «посадскими людьми» в 1669 г. и является одним из древнейших, сохранившихся в городе памятников. Архитектурные формы здания частично искажены позднейшими перестройками. Однако оно выглядит монументально и величественно, что вообще было характерно для ряда вологодских храмов середины XVII в., во многом подражавших еще Софийскому собору.



**Церковь Николы во Владычной Слободе. XVII век**

Высокий и мощный кубический объем церкви Николы, поставленный на подклет, прежде был завершен эффектной группой из пяти крупных, тесно поставленных световых глав (не

сохранились). Трехчастное членение фасадов куба на прясла с большими декоративными закомарами вверху, отрезанными от стен карнизом, типично для XVII в. Необычны членящие стены лопатки, внизу украшенные ширинками и на половине своей высоты переходящие в пучки из трех полуколонок. Пониженные алтарь и трапезная значительно перестроены в XVIII в. Интересна сохранившаяся алтарная часть подклетного этажа, сильно выдвинутая к востоку и заканчивающаяся двумя полукружиями апсид — прием, уже известный нам по ряду храмов города (церкви Константина и Елены, теплая Дмитрия Прилуцкого).

Контрастно по отношению к церкви выглядит колокольня, построенная в середине XVIII в. Ее стройный, изящный столп, состоящий из четверика, высокого восьмигранного яруса со звоном и двух небольших, поставленных друг на друга восьмериков, легко и свободно устремляется вверх. Подобные ярусные колокольни, пришедшие в XVIII в. на смену древнерусским шатровым, были весьма характерны для архитектуры Вологды, а также других северных городов России того же времени.

Исключительно своеобразен интерьер церкви Николы, имеющий необычную, двухстолпную конструкцию, внешне никак не выявленную и даже скрытую за привычными для фасадов храмов XVII в. формами. Два мощных столба поставлены в центральной части обоих этажей здания. Внизу, в подклете, они поддерживают простые коробовые Своды, вверху, в основном помещении, служат опорой более сложной системе перекрытия. С каждого столба здесь на западную и восточную стены перекинута по две большие арки и на боковые — по одной меньшего пролета. Они несут три продольно направленных коробовых свода, прорезанных пятью барабанами на парусах: в центре — большим и по углам — малыми, которые опираются не только на своды, но также и на угловые части стен. Двустолпие сравнительно редко встречается в древнерусском культовом зодчестве, составляя совершенно особый архитектурный тип среди храмовых зданий XVI—XVII вв., распространенный преимущественно на северо-востоке Руси, в том числе и в Вологде. Эта исключительно смелая конструкция свидетельствует о создании русскими зодчими новых пространственных форм сводчатых перекрытий церковных сооружений благодаря успешному решению сложной инженерно-технической проблемы сокращения внутренних опор. В 1793 г. интерьер Никольского храма получил пышную барочную отделку, сохранившуюся частично и сейчас.

В южной части Заречной стороны в XVI—XVII вв. располагалось дворцовое село Фрязиново. Здесь селились иностранцы, в основном приезжие купцы, именовавшиеся в Древней Руси «фрязинами». Около 1670 г. (по другим источникам — в 1687 г.) во Фрязинове, на берегу реки, была возведена церковь Спаса Преображения, иногда называемая также Андрея Первозванного (Набережная VI армии, 205), которая существует и по сей день (илл. 52). Внешне она выглядит очень эффектно и выразительно, хотя по композиции традиционна для храмов Вологды XVII — начала XVIII в. Это — кубический, первоначально



пятиглавый объем с пониженным прямоугольным алтарем и папертью, поставленный на подклет, в котором располагался придел Андрея Первозванного. Подклет, с выдвинутой к востоку алтарной частью в виде двух апсид, также типичен для многих памятников Вологды. Наружное убранство здания сильно изменено, но, судя по отдельным сохранившимся фрагментам (граненые столбы паперти, завершающий куб карниз и над ним, с каждой стороны, — три крупных, редко расставленных кокошника), было довольно нарядным. От пятиглавия остался лишь центральный барабан с главой.



### **Церковь Андрея Первозванного (Спаса Преображения)**

Примыкающая с запада к церкви колокольня, безусловно, одна из лучших в Вологде. Она поставлена строго по продольной оси здания, что является сравнительно редким приемом для местного зодчества. Нижний ярус ее трактован также не совсем обычно: он решен как крыльцо на четырех столбах-кубышках, с открытыми арками (позднее заложены и укреплены контрфорсами) и висячими в них гирьками. На этом ярусе вздымается стройный восьмигранный столп со звоном вверху, увенчанный нарядным шатром с гуртами, двумя рядами обрамленных наличниками слухов и миниатюрной главкой.

Особенно интересен интерьер церкви Спаса Преображения, аналогичный Никольскому храму. Здесь мы находим те же два мощных квадратных столба в центре основного помещения с тождественной системой подпружных арок и коробовых сводов, прорезанных пятью световыми отверстиями барабанов глав (малые угловые позднее заложены). Отличие заметно только в использовании дополнительных арочек в углах для перехода к малым барабанам. Известно, что в Вологде прежде существовал еще один двустолпный храм, относящийся к более раннему времени, чем Никольский и Спасо-Преображенский. Это — церковь Иоанна Предтечи в бывшей Дюдиковой пустыни, построенная по челобитью «москвитина», гостя гостиной сотни С. Казакова от 30 ноября 1653 г. Она представляла собой большое здание соборного типа, без подклета, с пятью световыми главами, а также с трехапсидным алтарем, папертью и шатровой колокольней с запада. Двум столпам в ее интерьере в известной мере соответствовали фасадные членения стен лопатками: трехчастное — на восточной и западной и четырехчастное — на северной и южной, хотя завершение всюду оставалось одним и тем же: в виде трех закомар. Очевидно, этот храм и послужил прототипом других двустолпных памятников Вологды XVII в. Архитектурные истоки церкви Иоанна Предтечи, судя по происхождению его заказчика, ведут в столицу, где

эта своеобразная архитектурно-конструктивная форма в культовых зданиях получила в XVII в. довольно широкое распространение. Не лишено вероятности, что определенную роль в появлении двустолпия в Вологде сыграли и местные северные традиции, которые сложились здесь еще в XVI в. на основе аналогичных храмов, созданных в Кирилло-Белозерском и Спасо-Прилуцком монастырях. Из церкви Спаса Преображения во Фрязинове происходит такой относительно редкий памятник, как тощая резная свеча, вернее, подставка для свечи из полого куска дерева (ныне в Вологодском музее). Это — довольно большой деревянный цилиндр, поверхность которого украшена мягким рельефным, резным с позолотой узором с орнаментальными клеймами. Резное узорочье в виде выющихся стеблей, геометрических завитков и пышных розет, словно кружево, равномерно оплетает тулово изделия; фон появляется лишь в клеймах, подчеркивая высоту и пластику рельефа. Верх свечи украшен красиво вырезанной орнаментальной надписью: «Лета 7172 (1664) году месяца июля в 19 день на память святого мученика Емелияна построена бысть свеча сия в церковь Преображения господня по обещанию Тимофея Иванова». Традиции подобной резьбы восходят к декору древних плоскорельефных резных деревянных изделий XII—XVI вв.

## СПАСО-КАМЕННЫЙ МОНАСТЫРЬ

Дорога из Вологды в Кириллов стелется вдоль берега огромного Кубенского озера, то слегка удаляясь, то вновь приближаясь к нему. Здесь издревле пролегал большой, оживленный тракт, связывавший Москву с Белоозером, с Онегой и Белым морем. Правда, «седая» старина на этом пути встречается сейчас редко. Время от времени то справа, то слева, то впереди мелькнет белая каменная церковка или часовня какого-нибудь древнего села, покажется вдруг интересная изба с затейливой резьбой или закружится за околицей веселый хоровод топящихся по-черному бань. Кое-где вдоль дороги можно увидеть и старые, теперь уже неподвижные, застывшие в безмолвии, как одинокие стражи, деревянные ветряные мельницы. Здесь, на Севере, воочию убеждаешься в гармоничной слитности русской народной архитектуры с пейзажем.

Посреди Кубенского озера, на маленьком каменистом островке, прежде, как сказочный город пушкинского князя Гвидона, вставал из вод Спасо-Каменный монастырь (илл. 65), одна из древнейших монашеских обителей Севера. Разрушенный в середине 1930-х гг., ныне он предстает перед нами лишь в виде храма-колокольни, одиноко возвышающегося среди груды развалин, но все-таки хорошо заметного издалека, с дороги.



Возник Спасо-Каменный монастырь около 1260 г. Его основателем был князь Глеб Василькович, первый из князей самостоятельного Белоозерского княжества. Предание об основании монастыря рассказывает, как князь Глеб, плывя из Белоозера в Великий Устюг, был застигнут в пути на Кубенском озере сильной бурей. Судно его прибило к маленькому островку, называемому Каменным. В честь своего спасения он «посла мужи древодела и постави церковь деревяную», устроив здесь монастырь.

В XV в. процветающая обитель уже имела многочисленные деревянные кельи и трапезную, а церковь была украшена «узорочьем дивным», имела в своем интерьере «чудные иконы и книги». Однако сильный пожар в 1478 г. превратил в пепел все строения монастыря.

В том же 1478 г. удельный князь Андрей Меньшой, брат государя Ивана III, владевший Вологдой, Кубеной и Заозерьем, начинает сооружение нового каменного Спасо-Преображенского собора и заканчивает его возведение в 1481 г. Это был первый монументальный храм в северных землях Руси: «идеже в той земли от начала миру ничтоже бывало каменного от храмов, понеже земля удалела». Для его строительства были, очевидно, приглашены зодчие и каменщики из Ростова, епархии которого принадлежал монастырь.

Этот собор, построенный в разгар работ по перестройке Московского Кремля, представлял собой обычный по типу для Средней Руси второй половины XV в. крестово-купольный, четырехстолпный, трехапсидный храм, поставленный на подклет. Его кубический объем, завершенный тремя ярусами кокошников со световой главой в центре, был перекрыт системой коробовых сводов со ступенчато повышенными подпружными арками.

Подобный тип храма сложился в архитектуре среднерусских княжеств (в Московском, Ростовском, Тверском) в конце XIV и первой половине XV в. на основе древних традиций владимирско-суздальского зодчества. Однако, в отличие от своих далеких прототипов, а также ближайших предшественников — раннемосковских и тверских памятников этого времени, он был не белокаменным, а кирпичным. Белый камень был применен только в отдельных деталях декора — в перспективных порталах и капителях лопаток стен и тяг апсид, которые по форме очень близки аналогичным элементам убранства храмов Москвы.

Переход к строительству из кирпича в середине XV в. в архитектуре Северо-Восточной Руси, особенно в Москве, широко отмечен летописями, проявившими большой интерес к новому строительному материалу. Любопытно, что и в местной монастырской летописи он получает свое отражение: говоря о сооружении собора Спаса Преображения, летописец подчеркнул, что «кирпич (по другим спискам «камень») возили из Твери и Старицы-городка». Объяснение этому следует искать в общественно-политической ситуации, сложившейся в Северо-Восточной Руси на рубеже 70—80-х гг. XV столетия. Очевидно, невозможность изготовления кирпича на месте или вблизи постройки заставила заказчика, князя Андрея Меньшого, прибегнуть к помощи своего ближайшего соседа — Твери,

имевшей с Севером достаточно хорошие связи. Более далекая и к тому же занятая обширным собственным строительством, Москва была, кроме того, именно в это время охвачена междоусобицей, вспыхнувшей между Иваном III и его братьями, угличским князем Андреем Большим и волоцким князем Борисом. Поэтому Тверь обеспечила далекую северную стройку кирпичом, а Старица — белым камнем, заготавливавшимся здесь в большом количестве.

Несмотря на близость к московской архитектуре, собор Спасо-Каменного монастыря обладал целым рядом особенностей, свидетельствующих об особой интерпретации данного типа здания ростовскими зодчими. Он сыграл огромную роль во всем дальнейшем развитии культового зодчества Белозерья, во многом определив его главные черты.

Собор был двуглавым. Над юго-восточным углом его основного объема возвышалась еще одна, малая световая глава, отмечавшая придел в дьяконнике (южной апсиде). Такие дополнительные главы над приделами, помещенными в одну из боковых алтарных апсид, позднее становятся одной из характерных особенностей архитектуры Вологодско-Белозерского края, восходя к тем же раннемосковским храмам (церковь Рождества богородицы с приделом Лазаря и второй собор Чудова монастыря с приделом Благовещения в Московском Кремле).

Фасады северного собора несли обильный декор — узорчатые пояса, украшавшие цоколь над подклетом, и верхние части стен, алтарных апсид и барабанов глав. Пояса состояли из поребрика, бегунца, прямоугольных впадин, а также терракотовых рельефных плит (изразцов) и балясин. Эти мотивы хорошо известны по ряду одновременных московских храмов (Духовская церковь (1476—1477) в Троице-Сергиевой лавре, церковь Ризположения (1485—1486) в Московском Кремле, церковь Рождества (1509) в Старом Симонове). Однако они образовали здесь впервые свой особый «сплав», который позднее лег в основу местного узорчья, уже знакомого по памятникам Спасо-Прилуцкого монастыря.

О том внимании, которое уделял князь Андрей Васильевич новому сооружению, свидетельствуют два специально заказанных для строящегося собора предмета литургической утвари — дискос и потир (Вологодский музей). Дискос представляет собой серебряное кованое блюдо — круглое, довольно глубокое, с узким отогнутым бортом. Лишь гравированное изображение Нерукотворного Спаса на убрусе, помещенное на дне, говорит о его назначении. По борту идет надпись: «Блюдо под дору в церковь преображение го[спод]а и б[ог]а нашего И[исуса] Х[рист]а на каменое сделано бысть повелением князя Андрея Васильевича Меньшого лета 6986-го [1478]».

Гладкий кованый серебряный потир — сосуд с несколько утяжеленной полусферической чашей на гладком с «яблоком» стержне-стояне и широком поддоне — украшен гравированным изображением деисуса. Резные фигуры святых в «золотых» кругах размещены на чаше потира — Христос, богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил и апостолы Петр и Павел. Все они необычайно графичны. Прорисованные тонкими

линиями, святые изящно склоняют головы, простирают в молитвенном движении руки или придерживают ими свитки. Одеяния же выполнены более сухими, прямыми линиями-складками. Внизу, на поддоне, по золоченой полосе идет надпись: «зделан бысть сей потир повелением Благоверного князя Андрея Васильевича Меньшого Вологодского».

Блюдо и потир, находящие аналогии среди однотипных московских изделий, сделаны, очевидно, в Москве и, судя по надписям, одновременно. Предназначавшиеся для возводимого собора, они тем самым относят начало его постройки к 1478 г. К тому же в надписи на потире князь Андрей Меньшой назван Вологодским (это один из немногих источников, где князь определяется своим истинным титулом).

В Спасо-Преображенском соборе хранилось еще одно произведение, связанное с вкладом московских князей, — довольно массивная панагия начала XV в. (Вологодский музей). Она украшена на лицевой стороне сценой «Вознесения», составленной из литых, накладных серебряных фигурок, и гравированными изображениями «Троицы» и «Богоматери Знамение», помещенными на ее внутренних створках. На лицевой стороне панагии, на орнаментированном ободе в небольших рамочках также размещены резные фигуры Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова. Есть основания полагать, что Василий Темный, посетивший Спасо-Каменный монастырь во время своего пребывания в Вологде, вложил эту панагию в Спасо-Преображенский собор. В описи Спасо-Каменного монастыря 1670 г. сохранилось упоминание об этой панагии: «у Спасова же образа приложена панагия большая серебряная чеканная, а на ней на середине образ Вознесения Христова, а во главе Нерукотворный образ по серебру». Поскольку эта вещь аналогична панагии из Симонова монастыря, куда она, вероятно, была вложена московским князем Василием Дмитриевичем, можно предположить, что оба изделия были сделаны в московских княжеских мастерских.

Единственно сохранившийся памятник архитектуры Спасо-Каменного монастыря — Успенская церковь, первоначально объединявшаяся с трапезной палатой (последняя утрачена). Построены они обе в 1543—1549 гг. двумя ростовскими зодчими — Похомием Горяиновым и Григорием Борисовым. Здание было начато первым из этих мастеров, видимо, на денежный вклад посетившего монастырь еще в 1528 г., во время богомолья, Василия III. Дистраивал его после некоторого перерыва уже другой мастер — один из крупнейших зодчих первой половины XVI в., «церковный каменный здатель» Г. Борисов, соорудивший к тому времени на Севере целый ряд храмовых построек (Благовещенская церковь с трапезной 1524 — 1526 гг. в Борисоглебском монастыре и др.).

Очевидно, Борисову и принадлежит оригинальная архитектура этого сооружения, объединившего в себе два широко распространенных в XVI в. типа зданий: столпообразный храм-колокольню и трапезную палату. Архитектура последней была более традиционной по формам. Ее массивный прямоугольный в плане объем с высоким подклетом был слегка вытянут по оси север — юг (позднее удлиннен к западу) и имел, как обычно, внутри большой

сводчатый зал с мощным столбом в центре.

Живописность в композицию вносил Успенский храм, примыкавший к восточной стене трапезной не по продольной оси, а к ее южному углу. Его объем имеет довольно своеобразную форму, близкую небольшим столпообразным ярусным храмикам «иже под колоколы», распространенным в конце XV и первой половине XVI в. (церкви в селе Коломенском, в Иосифо-Волоколамском, Болдинском, Дорогобужском, а также Спасо-Прилуцком монастырях). Трехъярусный столп внизу, в двух первых этажах, имеет необычную форму неправильного восьмигранника, лишь выше переходя в традиционный восьмерик с барабаном и главой в завершении.

Нижний, глухой ярус являлся подклетом, в среднем, с узкими арочными окнами в гранях, находилась церковь, а в третьем, с открытыми арками, висели колокола. Ярусы последовательно сужаются кверху на величину завершающего каждый из них цоколя, как бы облегчая массы здания по мере их развития вверх. Углы столпа украшают обычные широкие лопатки, также суживающиеся по ширине в ярусах. А восьмерик звона внизу, под самыми арками, несет широкий пояс из поребрика, кирпичных балясин и нишек, т. е. характерный декор, сложившийся в XVI в. в местном зодчестве и хорошо известный по храмам Спасо-Прилуцкого монастыря. Большая близость Успенского храма к остальным трапезным церквам монастырей Белозерья, в том числе Прилуцкого, Ферапонтова и Кириллова, позволяет предполагать, что все они были сооружены одним и тем же зодчим — Григорием Борисовым.

Прежнее завершение здания в виде трех ярусов килевидных кокошников и светового барабана с главой не сохранилось. Во второй половине XVII в. оно уступило место нынешнему — аркам звона и восьмигранному постаменту, украшенному кокошниками и увенчанному луковичной главой на тонкой шее. Сейчас этот своеобразный Успенский храм, лишенный трапезной, одиноко и печально стоит посреди острова.

## КИРИЛЛОВ

Ты различишь домов тяжелый ряд.  
И башни, и зубцы бойниц его суровых,  
И темные сады за камнями оград,  
И стены гордые твердынь многовековых.

А. Блок

Величав и красив Кирилло-Белозерский монастырь. Незабываемое зрелище представляет он со стороны Сиверского озера. С далекого расстояния он, словно сказочный и таинственный град Китеж, медленно подымается из спокойных, прозрачно-тихих вод и, постепенно вырастая, превращается в фантастический нарядный город-кремль.



Не менее привлекателен вид монастыря и со стороны вологодской дороги. Овеянная волнующей романтикой прошлого, эта многовековая твердыня, как и в былые времена, притягивает взор и манит к себе.

Кирилловский монастырь основан в Белозерье в числе первых обителей в ходе московской монастырской колонизации края. Борьба, которую ведут Москва и Новгород за освоение богатых северных земель в XIV—XV вв., создает особую заинтересованность Московского княжества в овладении Белозерьем. Располагавшееся почти в центре новгородских владений, оно являлось удобной базой для дальнейшего наступления Москвы на эти земли. Появление многочисленных монастырей в этом краю не случайно. В Москве отлично понимали, что основанные не без княжеской помощи монастыри являются прочной опорой в дальнейшем наступлении на Новгород. С другой стороны, эта поддержка приводит к тому, что подобные обители появляются в Белозерье одна за другой.

В 1397 г. основывается Кириллов, в 1398 г. — Ферапонтов, на рубеже XIV—XV вв. — Воскресенский Череповецкий, в первой половине XV в. — Николаевский Ковженско-Курьежский монастыри, в 1450 г. — Нило-Сорская пустынь, а затем — Никитский Белозерский, Благовещенский Ворбозомский и многие другие. Почти все они располагались на берегах рек — основных и наиболее удобных путях сообщения. Особенно много их было вдоль Шексны — главной магистрали северного края. Быстро богатея, некоторые из них становились крупными вотчинниками Русского государства. Княжеские, боярские, черные крестьянские земли постепенно попадали в руки монахов как путем насильственного захвата, так и путем поглощения владений мелких землевладельцев и, наконец, путем освоения новых. Часть земельных вотчин отходила монастырям в виде вкладов, пожертвованных князьями или крупными боярами.

Наиболее богатыми были обители, возникшие еще в конце XIV — начале XV в., и в первую очередь Кирилло-Белозерская и Ферапонтовская. Со временем Кириллов монастырь стал крупнейшим феодалом Древней Руси с огромными угодьями, с двадцатью тысячами подвластных крестьян, с соляными промыслами и беспошлинной торговлей «от моря до моря».

Кирилло-Белозерский монастырь был основан монахом московского Симонова монастыря Кириллом, учеником и последователем Сергия Радонежского. Кирилл (в миру — Козьма) из боярского рода Вельяминовых был весьма заметной фигурой в политической



жизни Московской Руси рубежа XIV—XV вв. Приняв постриг и став иноком в 1380 г. в Симоновой обители, он через несколько лет был возведен в сан архимандрита этого монастыря. Спустя какое-то время Кирилл неожиданно удалился на Север. Вместе с ним ушел и инок Ферапонт, незадолго до этого побывавший на Севере, где Симонов монастырь имел свою вотчину — село Едому.

Как повествует житие Кирилла, странствуя по Белозерью и взойдя на гору Мауру (по дороге между Кирилловым и Горицким монастырями), они увидели прекрасные дали — леса, луга, озера. Решив обосноваться в этих краях, в месте уединенном, «тесном», «жестком» и безмолвном, Кирилл останавливает свой выбор на небольшом пригорке в лесу у Сиверского озера, где ставит деревянный крест и выкапывает землянку. Ферапонт, ища место «гладкое» и «просторное», вскоре «разлучился» с другом и основал свою обитель в 19 километрах северо-восточнее озера.

Одинокство Кирилла продлилось недолго: к нему начали стекаться монахи и крестьяне. Затем новоявленная братия упросила Кирилла срубить церковь. «Сами собой», как повествует легенда, пришли плотники — артель древоделов — и поставили церковь. Обитель создавалась по образцу московского Симонова монастыря: как и там, главный храм был посвящен Успению богородицы. Это было в 1397 г.

Житийная литература идеализирует историю основания монастырей. В ней северный край представляется незаселенным: лишь отшельники, появлявшиеся среди топей, болот и лесов, нарушали уединенность и пустынную этих мест, привлекая к себе монахов и окрестных жителей. В действительности же дело обстояло несколько по-иному. Монастыри нередко возникали в обжитых местностях, и основание их происходило не столь идеально и мирно, как сообщают легенды. Крестьяне зачастую смотрели на возникновение нового духовного центра как на бедствие, от которого надо скорее избавиться, ибо в противном случае их земли могли отойти к новой обители. В житии Кирилла, например, упоминается поселянин Андрей, который неоднократно пытался поджечь кельи, чтобы воспрепятствовать дальнейшему расширению монастыря. К тому же расположение Кирилловской обители на выгодных торговых, сухопутных и водных путях — вологодская дорога, соединявшая Москву с Севером, и река Шексна — противоречит сильно идеализированной буржуазными историками (С. М. Соловьевым, В. О. Ключевским) картине уединенности и замкнутости.

Сохранившиеся послания Кирилла к московским великим князьям, первое из которых было написано вскоре после основания монастыря, говорят, что никакого периода «безмолвствования» в деятельности Кирилла не было: он сразу обрел братию, установил «общежитие», а монастырю была оказана всяческая помощь и поддержка со стороны московских властей.

Почти с самого основания обители Кирилл начинает активно приобретать окрестные земли. Хорошо понимая роль монастыря как опорного пункта Москвы в борьбе с

Новгородом, Кирилл в своих посланиях весьма тонко и дипломатично испрашивает у московских князей различные земли и угодья.

В самом монастыре строго соблюдалась феодально-церковная иерархия. По уставу, введенному Кириллом, в церкви никто не смел беседовать и никто не должен был выходить из нее до окончания службы; к причащению подходили только по старшинству. Иерархия соблюдалась и при трапезе, место за столом отводилось каждому соответственно его положению. Вся переписка строго контролировалась самим Кириллом, к которому приходили письма, и он лично передавал их по назначению. Кирилл требовал беспрекословного подчинения монахов; все недовольные изгонялись. В его грамоте к можайскому князю Андрею Дмитриевичу, владевшему тогда Белозерьем, примечательны слова: «Да будут изгнаны из монастыря ропотники и раскольники, которые не захотят игумену повиноваться... дабы и прочая братия страх имела».

После смерти Кирилла (умер он в возрасте 90 лет) монастырь вновь получил большой земельный вклад от князя Андрея Дмитриевича. К середине XV в. Кирилло-Белозерская обитель — крупный феодальный и культурный центр, получивший широкую известность на Руси. При игумене Трифоне (1435—1447) в нем начинается обширное строительство. Разросшийся монастырь нуждался прежде всего в новом храме, ибо церковь, выстроенная Кириллом, была мала и к тому же обветшала.

Новая, также деревянная Успенская церковь, «украшенная иконами и иными красотами», просуществовала, однако, недолго. Как сообщает предание, она сгорела во время сильного пожара, где-то между 1462 и 1497 гг. В 1462 г. ее еще видел Пахомий Серб, автор жития Кирилла, а в 1497 г. на месте сгоревшей церкви был выстроен новый, каменный храм.

Рост монастыря был возможен лишь благодаря поддержке князей и бояр, которые жертвовали ему земли, давали денежные и другие вклады, жаловали соляные копи и т. д. Со своей стороны монастырь был верным союзником московских князей как в дальнейшей колонизации края, так и в жестокой борьбе за московский престол, развернувшейся в середине XV столетия между Василием II Темным и Дмитрием Шемякой. Когда ослепленный, сосланный в Вологду Василий II приехал в 1447 г. на богомолье в Кириллов, игумен Трифон снял с него данное им «крестное целование» не «искать» вновь московского стола.

Недаром в это же время в Кирилло-Белозерском монастыре начинают создавать литературные произведения, проникнутые идеями необходимости в стране сильной централизованной власти. Первое место в ряду этой литературы, несомненно, принадлежит посланиям самого Кирилла к московскому князю, где он излагает свои представления о высшей власти. «Князь должен беречь своих людей, суды бы судили правдой, посулы бы судьи не брали». Кирилл советует: «крестьянам, господине, не ленись управы давати сами» — и требует усиления княжеской власти.

Не остался монастырь в стороне и от бурной идеологической борьбы, охватившей в то время различные слои общества. Во второй половине XV в. в нем играли весьма существенную роль нестяжатели. Исповедуя учение своего идейного вождя Нила Сорского, они говорили о том, что «церкви, созидания келейные и прочие селения жилищ иноческих... все неумногоценны и неукрашенны подобает стяжати». Ссылаясь на учение отца церкви Иоанна Златоуста, нестяжатели выступали против «вещелюбия»: «Съсуды злати и серебряны и сами священны не подобает имети, также и прочие украшения излишни». В иконописании последователи Нила Сорского ратовали за «мыслимое» искусство, ценя и почитая лишь тех мастеров, которые умели через чувственные образы передать «мысленное». Они отрицали «гладкие женовидные лица», красота иконы не должна была вступать в противоречие с ее идеей.

Нестяжательский период был для Кириллова монастыря временем расцвета ораторской полемики, публицистики, литературы, проникнутой идеями идеологической борьбы.

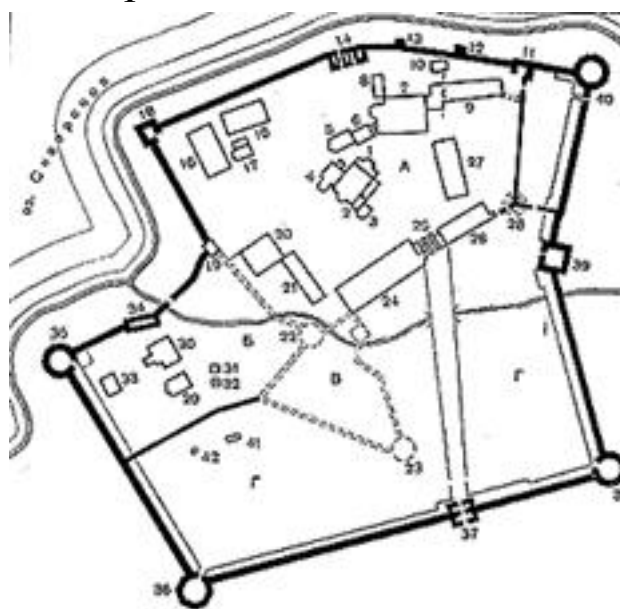
Нил Сорский, летописец и книжник Гурий Тушин, насильно постриженный князь Вассиан Патрикеев и другие духовные вожди нестяжателей не только оставили глубокий след в духовной жизни монастыря, но и своими сочинениями внесли существенный вклад в историю русской культуры XV — начала XVI в.

Влияние нестяжателей было столь велико, что в период с 1482 по 1514 г. монастырь почти не приобретал земельных владений и даже строительная деятельность в обители, столь бурно начавшаяся при Трифоне, на некоторое время приостановилась. Только с конца XV в. начинается сооружение здесь каменных зданий.

Со второго десятилетия XVI в. идеи нестяжателей, весьма распространенные среди братии монастыря, уступают место учению иосифлян, сторонников взглядов Иосифа Волоцкого. Практически их программа сводилась к материальному благосостоянию церкви. Идеи иосифлян находили в какой-то степени официальную поддержку со стороны высшей власти — царского двора и его окружения. Торжество и мощь молодого централизованного государства могли получить свое косвенное отражение лишь в торжественных, великолепно и пышно украшенных строениях, в первую очередь в церквях, способных поразить величием и красотой большие массы людей. Именно с этого времени новые каменные здания воздвигаются одно за другим. В 1519 г. строится огромная трапезная палата с церковью Введения, в 1523 г. сооружаются казнохранилище, «святые ворота» и, наконец, начинает возводиться мощная каменная ограда. Средства, как и раньше, в основном поступают из казны московского великого князя.



С первой половины XVI в. Кириллов монастырь становится местом, куда князья регулярно ездят на богомолье. Поездки в Кириллов превращаются для них в своеобразные и любимые развлечения-путешествия. Цель этих путешествий — моление о даровании каких-либо благ и вклад средств на «угодное богу» расширение и строительство монастыря. Отныне многие церкви возводятся в честь определенных событий при дворе московского князя. Так, в 1528 г. великий князь Василий III со своей второй женой, Еленой Глинской, приезжали в Кирилловскую обитель молиться о даровании им наследника и внесли значительный вклад в казну монастыря.



**Схематический план Кирилло-Белозерского монастыря:**

**А — Большой Успенский монастырь; Б — Малый Ивановский монастырь; В — острог; Г — Новый город. 1 — Успенский собор; 2 — церковь Владимира; 3 — церковь Епифания; 4 — церковь Кирилла; 5 — церковь Архангела Гавриила; 6 — колокольня; 7 — церковь Введения и трапезная палата; 8 — домик келаря; 9 — поварня; 10 — поваренные кельи; 11 — Мереженная башня; 12 — Поваренная башня; 13 — Хлебная башня; 14 — Водяные ворота с надвратным храмом Преображения; 15 — Духовное училище (кельи); 16 — Большая больничная палата; 17 — церковь Евфимия; 18 — Свиточная башня; 19 — Рыболовецкая палатка; 20 — монастырский архив (кельи); 21 — священнические кельи; 22 — Круглая башня; 23 — башня острога; 24 — монашеские кельи; 25 — Святые ворота с надвратной церковью Иоанна Лествичника; 26 — казнохранилище; 27 — архимандричьи кельи; 28 — Грановитая башня; 29 — церковь Иоанна Предтечи; 30 — трапезная церковь Сергия Радонежского; 31 — сень над крестом, стоящим над первоначальной кельей Кирилла; 32 — сень над деревянной часовней Кирилла; 33 — Малая больничная палата; 34 — Котельная башня; 35 — Кузнечная башня; 36 —**

**Вологодская башня; 37—Казанская башня; 38 — Ферапонтовская (Московская) башня; 39 — Косая башня; 40 — Большая Мереженная (Белозерская) башня; 41 — церковь Ризположения из села Бородавы; 42 — мельница из деревни Горки**

На их средства были построены в 1531—1534 гг. две церкви — Архангела Гавриила с Константино-Еленинским приделом, возведенная западнее Успенского собора, и Иоанна Предтечи (во имя святого патрона новорожденного Ивана IV) с приделом преподобного Кирилла — на холме, за пределами монастыря, где некогда находилась келья его основателя.

Вскоре на «горе» около церкви Иоанна Предтечи появился еще целый ряд построек: кельи, службы и даже кладбище. Со временем этот монастырь так обособился от главного, что между ними была сделана ограда и весь комплекс его сооружений стал называться Горним, или Малым Ивановским.

Новый этап в развитии Кирилло-Белозерского монастыря связан с именем Ивана Грозного. Полагая, что своим рождением он обязан молитвам кирилловской братии, царь щедро одарял обитель, пожертвовав ей грандиозную сумму в 28 000 рублей. Трижды побывав здесь, Иван IV высказал пожелание принять пострижение именно в этом монастыре, что и осуществил перед смертью.

Расположенный далеко от Москвы, обнесенный прочными стенами, Кириллов монастырь становится также местом ссылки противников Ивана Грозного. Число их было особенно велико в 40—50-е гг. XVI в., в период боярского правления. Из сосланных в монастыре находят пристанище князья Воротынские, в том числе герой Казанского похода воевода Владимир Иванович Воротынский, московский митрополит Иоасаф, касимовский хан Симеон Бекбулатович, объявленный Грозным во время опричнины «царем московским», советник молодого царя Сильвестр, знатные бояре Шереметевы и многие другие.

На средства таких «ссылных» и иных богатых и родовитых иноков в монастыре возводится ряд сооружений, в том числе церковь-усыпальница во имя Владимира на могиле В. И. Воротынского.



**Церкви Епифания (1645), Владимира (1554)  
и Успенский собор (1497)**

Постройка этой церкви вызвала бурный протест Ивана Грозного, проявлявшего особый интерес к монастырю и противившегося всякому возвеличению в нем боярства. Его резкое по тону и злое послание игумену с братией, начинающееся с уничижительных и бранных

слов в свой адрес, кончается запальчивым обвинением монахов в несправедливой, корыстолюбивой жизни и пьянстве. «Не бояре у Вас, Вы у них постриглись», — восклицает Иван с неподдельным негодованием. По словам Грозного, именно бояре «разорили» строгое иноческое житие, именно они оставили гроб Кирилла под открытым небом: «А вы се над Воротыньским церковью есте поставили! Оно над Воротыньским церковью, а над чудотворцом нет. Воротыньский в церкви, а чудотворец за церковью!»

Во второй половине XVI в. в монастыре сооружаются четыре каменных храма: церковь над гробом Кирилла (фактически южный придел Успенского собора), на отсутствие которой в свое время сетовал Иван Грозный, трапезный храм Сергия Радонежского в Ивановском монастыре, церковь Иоанна Лествичника с приделом Федора Стратилата над Святыми воротами, а также храм Преображения над воротами, «что к Сиверскому озеру», который имел два придела — Ирины и Николы. После них вплоть до второй четверти XVII в. новых храмов не возводили.



**Надвратная церковь Иоанна Лествичника. 1572**

Кирилло-Белозерский монастырь того времени являлся не только средоточием духовной и культурной жизни Белозерского края, но и крупнейшим землевладельцем, хозяйственным и ремесленным центром. Изделия его находили сбыт на огромной территории всего Московского государства. В самом монастыре и за его оградой возникают различные хозяйственные сооружения: мельницы, сушила, житницы, конюшни, кузницы, кожевни. В его описи 1581 г. упоминаются солодежня, гостиный двор, кузнечная изба и гостиная келья — помещение для приезжих. Кроме того, на обитель работает целый ряд деревень, расположенных в ее округе, получая годовой оброк или «задельную» плату.

Особенно большое значение приобретают деревообрабатывающие ремесла. Резьбой по дереву в монастыре занимались чуть ли не со дня его основания. Этому способствовало и обилие материала, всегда находившегося под руками, и наличие своих мастеров — плотников и столяров, живущих как в самой обители, так и в окрестных деревнях. В XVI в.



монастырь экспортирует в другие области множество различной посуды — ковши, чашки, ложки, зачастую украшенные орнаментальной резьбой. Производятся особые посохи «монастырского дела», вручавшиеся богомольцам и рассылавшиеся по другим городам, резные деревянные кресты и другие предметы. Достигают своего расцвета иконописные мастерские, а также кожевенные, кузнечные; с успехом работают серебряники, крестечники и другие мастера.

Начало иконописанию в Кирилловом монастыре положил еще Дионисий Глушицкий, известный художник и видный деятель церкви, разносторонне одаренный, умный и деятельный человек, знавший множество ремесел и основавший позднее несколько монастырей, два из них на реке Глушице (отсюда и его прозвание). Именно он написал в 1424 г. прижизненный образ Кирилла и ряд других произведений.



**Дионисий Глушицкий. Кирилл Белозерский.**

**Икона из Успенского собора. 1424**

Монастырские иконы по большей части писались «своими» мастерами. Описи донесли до нас имена иконников Гриши Горбуна, Григория Ермолова, старца Нафанаила, Ивана Москвитина и некого Никиты. Конечно, иконы, создававшиеся ими преимущественно для раздачи богомольцам, выполнялись довольно ремесленно. Каждый иконописец в течение месяца расписывал несколько десятков досок. Так, в период с сентября 1608 по август 1619 г. небольшой группой ярославских иконников, живущих в монастыре, было написано свыше 1000 икон. При этом надо еще учесть пятилетний период осад и разорений, которым подвергалась обитель во время польско-шведской интервенции, когда было не до иконописания.

В святых, изображенных на иконах, люди того времени видели своих небесных покровителей и заступников. Богоматерь, как главная заступница людей перед богом, пользовалась, естественно, особенно большой любовью и почетом. Образ богоматери был наиболее популярным и распространенным в иконописи Кирилловской обители. Судя по описи 1601 г., в церквях находилось тогда 88 икон с изображением богоматери. Распространенность подобных икон вытекала также из убеждения, что небесное покровительство богоматери осеняет монастырь, который в древних актах именовался «домом Пречистые богородицы честного и славного ее Успения и чудотворца Кирилла».



До наших дней сохранилась обширная библиотека монастыря, в которой находились такие редчайшие рукописи, как древнейший список «Задонщины» и ряд летописей XV—XVI вв. Создание этой библиотеки связано с деятельностью старца Ефросина, одного из талантливейших писателей XV в. Некоторые монастырские лицевые рукописи XV—XVI вв. переписывали и украшали, очевидно, свои мастера. Так, известен ряд имен местных писцов и художников: Мартиниана («Каноник» 1422—1423 гг.), Феогноста («Лествица» 1422 г.), Герасима («Минея» 1463 г.), Ефрема и других. Перепиской книг занимались и проживающие в монастыре видный деятель русской церкви Нил Сорский и писатель Пахомий Серб.

Сохранившиеся рукописи (лучшие из них сейчас находятся в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде и ГРМ) различны по своей орнаментации, что указывает на участие в их создании различных мастеров. Наиболее интересными в художественном отношении являются три лицевые рукописи — «Деяния апостолов» первой трети XV в. (ГРМ; илл. 90), Евангелие 1507 г. (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) с миниатюрами Феодосия, сына Дионисия и Евангелие середины XV в. (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), украшенное превосходными миниатюрами с изображением четырех евангелистов.

Польско-шведская интервенция прервала хозяйственно-экономическую и культурную жизнь обители. Кирилловская братия еще в первой половине XVI в. начала заботиться об обороноспособности своей твердыни. Постройка каменных стен и башен началась здесь с середины XVI в., вернее, после пожара 1557 г., когда, по сообщению летописца, «горел Кириллов монастырь и выгорело все до кола». Судя по документам, одним из инициаторов построения новой ограды был старец Леонид Ширшов, одно время даже исполнявший обязанности настоятеля монастыря. Вначале каменная ограда опоясывала территорию Большого Успенского монастыря, затем охватила и Малый Ивановский. В результате на берегах Сиверского озера возникла внушительная крепость, периметр стен которой достигал 537 саженей (ок. 1000 м). Врага мог встретить огонь ружей и пушек из 735 бойниц, 8 башен, 3 укрепленных ворот. По протяженности своих стен Кириллов уступал тогда лишь Троице-Сергиевой лавре (547 саженей) и почти равнялся Соловецкому монастырю.



**Вид на Котельную**

**Кузнечная и Свиточная**

Однако эти укрепления оказались недостаточно мощны. Неодинаковые по высоте да и сравнительно низкие стены имели лишь один ярус боя, башни далеко отстояли друг от друга и не могли обеспечить пушечного прострела примыкавших к ним прясел стен. Поэтому обитатели монастыря уже «на ходу», в 1610 г., во время начавшегося вторжения интервентов вынуждены были заниматься надстройкой стен.



**Котельная башня. 16 век. Декор фасада**

Несмотря на все предосторожности и, казалось бы, весьма тщательную подготовку к осаде, первое нашествие вражеских отрядов в августе 1612 г. застало Кирилловский монастырь врасплох. Понадеявшись на естественную защиту края (леса, болота, озера) и удаленность обители от театра военных действий, монахи не позаботились о своих хозяйственных сооружениях, находящихся за пределами стен. Неожиданно появившиеся захватчики «пожгли около монастыря дворы и мельницы и онбары и кожевни и всякие монастырские службы и на тех дворах и в онбарах и в службах монастырских сукон и кож и дерев репчатых и посохов и точеных сосудов всяких на 528 рублей, всякого хлеба, муки, солоду, круп и толокна 2140 чети, отогнали 145 кобылиц, больших служилых 98 лошадей и 52 жеребчика».

Жестокий урок, преподанный монастырю польско-шведскими интервентами летом 1612 г., был хорошо усвоен братией. Во главе обороны монастыря встал стрелецкий голова Д. Дернов, которому в правительственном послании 1614 г. предписывалось «однолично над стрельцы смотреть и беречь накрепко, чтобы у стрельцов воровства и дурна никоторого не было».

Стрельцы и монахи тщательно подготовились к новым военным столкновениям. И когда в декабре того же 1612 г. неприятель вновь появился под стенами Кириллова и попытался приступом овладеть крепостью, он был отбит. Тогда, соединившись с другим, более многочисленным отрядом, нападающие повторили штурм. Приступ начался одновременно с двух сторон — с «поля», от вологодской и белозерской дорог, и с озера, для чего в «борозде» — частоколе, вбитом в дно озера недалеко от берега, — был сделан специальный проход. Враги пытались поджечь строения монастыря «огненными стрелами», дабы оттянуть часть защитников крепости от стен для тушения пожара. Приступ длился несколько часов. Иноки и все живущие в монастыре бились «накрепко», многих убили и «поранили». Штурм был отбит. Часть «воровских людей» утонула в озере, в числе убитых был и предводитель

иноземного отряда пан Песоцкий. Интервенты отошли от стен монастыря и, рассеявшись по волостям, начали грабить и жечь окрестные селения.

В 1614 г. у стен Кирилловской обители вновь стали собираться многочисленные отряды «воровских людей» с намерением опять штурмовать монастырь. Но несогласованность их действий, а главное, упорная, мужественная защита монастырских людей не позволили неприятелю организовать длительную осаду крепости. В итоге враг вынужден был отступить.

Польско-шведское разорение нанесло огромный урон монастырскому хозяйству. Многочисленные вотчины и селения, находящиеся за пределами каменных стен, были разграблены, разорены и выжжены, жители перебиты или угнаны, и к концу интервенции монастырь находился на грани краха. Убытки обители составляли почти 15 тысяч рублей, хозяйство ее находилось в запустении, население сократилось едва ли не в половину. Тем не менее «кирилловское сидение» внесло заметный вклад в общерусскую борьбу с интервентами.

Оправиться от военных бедствий монастырь смог лишь к 30-м гг. XVII в. Именно к этому времени относится возобновление здесь строительной деятельности. Так, в 1638 г. заново освящается церковь Архангела Гавриила, что было вызвано перестройкой ее открытой звонницы в ризницу. Затем новые каменные здания возводятся одно за другим; это — храм святого Епифания Кипрского (1645), церковь Евфимия Великого с больничными палатами у больницы (1643—1646), настоятельские и братские кельи (1647—1648) и другие сооружения. Наконец, в 1654 г. монастырь приступает к возведению второй мощной стены, охватывающей все службы и постройки.

Однако, прежде чем приступить к сооружению новой каменной ограды, Кирилловской обители пришлось пережить целый ряд разных событий. В июне 1648 г., спасаясь от московского восстания, в Кириллове укрывается воспитатель и родственник царя Алексея Михайловича боярин Борис Иванович Морозов. В сопроводительной грамоте игумену с братией, которую он привез с собой, Алексей Михайлович писал, чтобы его боярину предоставили тщательный уход и от «всякого дурна оберегали», а если его не сберегут, то быть монастырю «в великой опале и ссылке». И на протяжении всего времени, пока бурлило и ширилось распространившееся и на Север восстание, царь неоднократно посылал в монастырь грамоты, в которых указы о боярине чередовались с угрозами опалы и посулами. «Если убережете, я вас пожалую так, чего от зачала света такой милости не видели».

После того как выступление «черного люда» было «утишино», Морозов, возвратившись в Москву, вновь взял власть в свои руки, а монастырь получил архимандритство, возвысившее его в церковной иерархии. В 1651 г. монастырю была пожалована обещанная царская милость — средства на возведение новых оборонительных стен. Царь Алексей Михайлович отпустил монастырю огромную сумму — 45 000 рублей, а в 1657 г. боярин Морозов дал

ссуду в 5 000 рублей. Конечно, предоставляя столь щедрый дар, московское правительство преследовало свои собственные цели. После недавних событий «литовского лихолетья» оно было крайне заинтересовано в создании на Севере, на старинном торговом пути, сильной и неприступной крепости, в которой могли бы укрыться в случае невзгоды царь и его окружение. Такая твердыня могла бы стать и важнейшим военно-оборонительным пунктом страны.

Работы по строительству крепости весной 1653 г. возглавил «горододелец дворянин Онтон Алексеевич Грановский», хотя ранее в Москву ездил «с чертежом» монастырский подмастерье Кирилл Серков. Грановский, он же Жан де Грон, искатель славы и приключений, авантюрист и прожектор, бывший французский ротмистр и капитан военного судна, придворный французской принцессы, секретарь Курляндского герцога, дипломат и торговый агент Курляндии во Франции, затем сменивший придворное платье на сутану и подвизавшийся в качестве каноника в Вильне. В Россию он прибыл в 1652 г., чтобы принять православие, и получил при этом имя Антона Алексеевича Грановского. Тогда же он подал царю прожекторский проект экономических преобразований России и был зачислен на военную службу. Этот человек и начал фортификационные работы в Кирилло-Белозерском монастыре, которые в основном свелись к рытью рвов и возведению валов. Зная западные крепости XVII в. с их развитой системой бастионов, соединенных между собой куртинами, валами и рвами, Грановский решил возвести нечто подобное и здесь, на Севере. Однако монахи послали челобитную царю, в которой достаточно твердо выразили свое нежелание строить по «образцу учиненного Грановским» и просили царя разрешить возводить стены, «как у Троицы в Сергиевом монастыре город строен». Ответом на челобитную монахов было разрешение изменить проект и строить крепость так, как того хотела монастырская братия. Во главе строительства новой крепости, или Нового города, встал подмастерье каменных дел Кирилл Серков, а военный надзор осуществлял присланный правительством герой «кирилловского сидения» стрелецкий голова Д. П. Дернов. Так 10 апреля 1654 г. началась грандиозная стройка, окончившаяся лишь к 1680 г.

После возведения Нового города — огромного кольца стен — Кириллов монастырь стал играть роль главного форпоста на торговых путях к Белому морю. Особая военно-оборонительная роль отводилась ему и во взаимоотношениях Русского государства со Швецией, в споре за выход к Балтийскому морю. Значение монастыря как крепости, способной выступить на защиту богатого земледельческого, ремесленного и торгового района, каким стал к этому времени Белозерский край, повышалось также из-за участвовавших крестьянских и городских восстаний. Именно в этой связи следует понимать слова патриарха Никона о военном значении русских монастырей. Говоря о том, что в России около трех тысяч обителей, Никон отметил три самых богатых монастыря, великие царские крепости. «Первый монастырь святой Троицы, он больше и богаче остальных; второй...

известный под именем Кирилло-Белозерского, он больше и крепче Троицкого... третий монастырь Соловецкий».

Однако этой крепости, как и многим другим, возведенным в XVII столетии, не суждено было увидеть под своими стенами неприятеля. Грандиозные башни и мощные стены, величественные и суровые, ни разу не услышали зова военных труб и клича врагов. Они застыли в гордом молчании, лишь напоминая о былом далеком времени, когда за каменной оградой и подле нее кипела жизнь, плыл над округой колокольный звон, безвозвратно отмеряя уходящее время. Овеянные романтикой прошлого, величественные стены и башни предстают перед нами, как сказочный град, бесподобное соединение техники и красоты.

В XVIII в. Белозерский край остался в стороне от основных политических событий Русского государства и превратился постепенно в глухую, провинциальную окраину. Некогда интенсивная строительная и хозяйственная деятельность монастыря уже в начале XVIII в. замирает. Одна за другой приходят сюда грамоты Петра I с требованием присылки для «государева дела» монастырских каменщиков, плотников и других мастеровых людей. В XVIII—XIX вв. Кирилло-Белозерская обитель полностью утрачивает свое значение культурного и художественного центра и становится одним из мест ссылки.

Осмотр Кирилло-Белозерского монастыря лучше всего начать со стен и башен. Могучая каменная ограда окружает всю огромную территорию обители. Как и во многих монастырях Руси, она превратила ансамбль в первоклассную крепость, мощную и сильную, являющуюся крупнейшей на всем Севере (илл. 66). По своему военно-оборонительному значению ограда ничем не уступала, а во многом даже превосходила кремли древнерусских городов. Она производит весьма внушительное впечатление, поражая своей суровостью и неприступностью. Неприступности монастыря содействовало и его выгодное местоположение на берегу двух озер — Сиверского и Долгого, соединенных протокой. Напольная сторона была защищена рвом и системой валов с тройным частоколом, остатки которых прослеживаются в ряде мест и поныне.

Первоначально, в XVI в., каменная ограда с башнями — так называемый Старый город — была иной и охватывала лишь часть нынешней территории ансамбля между озерами и рекой Свягой, которую в то время занимал монастырь. Начало ее создания относится к 1523 г., когда были построены Святые ворота — главный въезд в обитель и стоящее рядом (в линию стен) казнохранилище. Основные же строительные работы по возведению стен вокруг Большого Успенского монастыря развернулись после большого пожара, в 1557 г. Несколько позднее, в 1576 г., начали сооружение каменной ограды Горнего Малого Ивановского монастыря, примыкающего с востока к Большому. Все работы продолжались вплоть до 90-х гг. XVI в. и закончились, видимо, к началу нового столетия.

Заменивший древние деревянные стены монастыря Старый город (он включал обе каменные ограды XVI в.) возник в эпоху интенсивного сооружения Русским государством



крепостей для обороны своих границ. Он имел форму неправильного многоугольника, вытянутого вдоль берега Сиверского озера. В планировке его отчетливо видны характерные для русского крепостного зодчества XVI в. черты регулярности, соотнесенные, как всегда, с рельефом местности. Так, ограда Большого монастыря по форме напоминает трапецию, слегка изогнутое основание которой следует береговой линии озера, повторяя ее очертания. В свою очередь ограда Малого в плане близка к прямоугольнику с чуть-чуть изломанными длинными сторонами, также хорошо вписанному в окружающий ландшафт (илл. 67).

Общая протяженность стен Старого города, достигавшая 1000 м, для своего времени была значительной. На углах, как и подобало крепостям, возвышалось восемь различной формы башен: шесть прямоугольных, одна многогранная и одна круглая. Почти посередине длинных напольных сторон оград обоих монастырей располагались проезжие Святые ворота. У Большого монастыря в стене, обращенной к озеру, находились также Водяные ворота; еще одни небольшие ворота, преимущественно хозяйственного назначения, существовали на его западной стороне.

Ограда Большого Успенского монастыря отличалась своей мощью (высота стен — до 5,2 м, толщина — около 1,5 м, у Ивановского, соответственно, — 4 м с небольшим и менее 1 м). Крепостное устройство ее являлось традиционным для того времени. Основная часть стен была снабжена одним верхним ярусом боя с прямоугольными бойницами. Изнутри вдоль них шел местами боевой ход — крытая тесом галерея на арках. Особенно сильно была укреплена стена, выходившая к озеру. Кроме верхних бойниц с ходом она имела «подошвенный» бой, частично сохранившийся и сейчас на отдельных ее участках. С внутренней стороны он представлял собой глубокие двойные сводчатые ниши-печуры с круглыми бойницами для стрельбы и с оригинальными смотровыми крестообразными отверстиями над ними, форма которых была призвана «уберечь» защитников крепости от вражеской пули.

Оборонную мощь стен Большого монастыря усиливали четыре многоярусные (преимущественно четырехъярусные) башни на углах с большим количеством бойниц (до 60-ти), достигавшие в высоту 15 м и завершенные прежде высокими деревянными шатрами. Две из них не дошли до нашего времени. От Грановитой восьмигранной башни, замыкавшей северный угол стен, осталась лишь небольшая часть; Круглая, или Мельничная, башня, стоявшая на восточном углу, за рекой Свиягой, возле водяной мельницы, сохранила только свои фундаменты.

Две существующие четырехгранные башни Большого монастыря обращены к озеру: южная — Свиточная и западная — Мереженная. Первая, названная по нижнему сводчатому помещению, где жили «детеныши» (монастырские слуги), которые «мыли на братию свитки» (одежду), полностью реставрирована. Самая высокая после Грановитой башни, могучая и прекрасная, она величаво возвышается на мысу, с двух сторон омываемом озером. Ее суровые побеленные фасады с рядами узких арочных бойниц оживляют широкие полосы

кирпичного декора (поребрик, нишки, бегунец), которые тремя лентами опоясывают здание. Эффектен и силуэт Свиточной башни с крутым деревянным шатром из «красного» теса. Мереженная башня сохранилась только до уровня общей высоты ограды; она имела входившую в линию стен пристройку — рыболовецкую «палатку», что и объясняет ее название («мережа» — рыболовная сеть). С наружной стороны башню и палатку тоже украшает декоративный пояс, состоящий из поребрика, нишек и балясин.

Четыре менее мощные башни имела ограда Малого монастыря: две — на углах восточной стороны (не сохранились) и две — в центре продольных стен. От четырехгранной проездной башни с напольной стороны, разобранной еще в XVIII в., остались лишь два заложённых, разного размера арочных проема Святых ворот с пятигранной нишкой-киотом вверху между ними. Ныне в древней ограде сохранилась только одна башня, так называемая Котельная, или Глухая, которая выходит к озеру. По облику она близка Свиточной башне, но гораздо ниже, приземистее и шире ее. Этому впечатлению способствует и примыкающая к ней одноэтажная палата, в которой делали «котлы медяные». Первый ярус башни с оригинальными сводами, опирающимися на центральный столб, использовался под воскобойное помещение, где изготавливали свечи. Снаружи широкие полосы декора уже известного нам типа проходят под двумя рядами бойниц и по верху башни (илл. 72). Высокая железная кровля с восьмигранной главой и шпилем появилась до 1809 г.

Древнерусские мастера-горододельцы XVI в., строившие Старый город, уделяли большое внимание художественной выразительности создаваемых ими крепостных сооружений. Узорчатый пояс из рядов поребрика и нишек-впадин проходил под верхними бойницами стен. На отдельных участках ограды он хорошо виден и ныне. Эти же мотивы в сочетании с бегунцом и балясинами использованы и в декоративном убранстве башен. Они образуют нарядные светотеневые полосы, которые значительно оживляют поверхность стен и башен, смягчая их суровый крепостной облик. Благодаря этому декору достигалось удивительное архитектурное единство всех построек монастырского ансамбля конца XV и XVI в.

В начале XVII в. крепостные сооружения Кирилловой обители были усилены в связи с опасностью нападения польско-шведских отрядов и «воровских людей». Работами по «городовому каменному делу» руководил некий старец Исая. В дальнейшем Старый город неоднократно перестраивался.

Осада монастыря во время польско-шведской интервенции выявила многие несовершенства укреплений Старого города XVI в. Поэтому в середине XVII в. по распоряжению московского правительства была возведена новая, более мощная ограда с высокими стенами и башнями — Новый город. По протяженности стен (ок. 730 м), по общим размерам, по огневой мощи он превосходил не только монастырские, но и большинство городских укреплений XVII в. Кирилло-Белозерская обитель превратилась в первоклассную крепость, одну из сильнейших в Древней Руси.



Строительство крепости длилось более четверти века — с 1654 по 1680 г., хотя большая часть ограды была сооружена уже в 1669 г. В течение 1670— 1674 гг. работы не велись, а затем возобновились, и через шесть лет грандиозная стройка была полностью закончена.

Сооружение Нового города осуществляли известные своим мастерством монастырские каменщики, во главе которых стояли талантливые местные зодчие, подмастерья каменных дел Кирилл Серков и Семен Шам, а в последние годы — Иван Шабан.

Хотя зодчие Серков и Шам ранней весной 1654 г. специально ездили в Троице-Сергиеву лавру «для досмотру городского каменного дела... на пример», новая крепость почти не походила на укрепления, взятые за образец. Стены ее охватили прежнюю ограду с трех сторон, почти вдвое расширив территорию монастыря (с 6 до 12 га). В плане они образовали широко растянутую П-образную фигуру неправильной формы, обращенную своей открытой частью к Сиверскому озеру, которую замкнул включенный в их систему старый участок стен.

Стены Нового города невероятно мощны (средняя высота — 10 м, ширина — 7 м). Они имеют трехъярусное галерейное устройство с соответствующей системой бойниц (илл. 68, 69). Нижний ярус представляет собой закрытую галерею, состоящую из отдельных сводчатых помещений с амбразами «подошвенного» боя в глубоких двухступчатых нишах наружной стены. Здесь находился гарнизон крепости, а также хранились оружие и боеприпасы. Второй ярус образует открытая арками со стороны Двора сводчатая галерея с бойницами в печурах наружной стены. Наибольшее количество бойниц — прямых, щелевидных и косых, направленных к подножию стен,— насчитывает третий ярус с двускатной деревянной кровлей на столбах. Все галереи сообщаются между собой внутренними лестницами — каменными и деревянными, многие из которых существуют и сейчас.



**Стена "Нового города". XVII век**

Новая ограда имела четыре глухие и две проездные башни и ворота. Архитектура башен монументальна и выразительна. Огромные и величавые, они вздымаются над монастырем, как суровые и молчаливые стражи. На углах, как обычно, высятся более мощные, многогранные, а в центре стен — четырехгранные проездные башни. У озера, в конце короткой стены, стоит Кузнечная башня, на восточном, ближайшем от нее углу — Вологодская, посреди восточной стены, сильно сдвинутая к северу,— Казанская, на северном

углу — Ферапонтовская (Московская), в изломе северной стены — Косая, и в конце ее, на берегу озера, — Белозерская (Большая Мереженная) башни. Вблизи последней в стене были устроены Троицкие ворота.

Угловые башни в основе своей конструкции однотипны и отличаются лишь формой и размерами (высота — от 22 до 29 м, с кровлей до 35—40 м, при диаметре ок. 20 м). Три из них — шестнадцатигранные, а Вологодская — восьмигранная (илл. 69); все они внутри разделены на шесть-семь этажей. Их оригинальное внутреннее устройство во многом напоминает конструкцию сооруженных несколько ранее башен Спасо-Прилуцкого монастыря. В центре каждой поставлен могучий кирпичный столб, поддерживающий межъярусные перекрытия: сводчатое — у нижнего этажа, деревянные, бревенчатые — у всех остальных. В отличие от Прилук столбы этих башен внутри полые и столь значительны по своим размерам, что в них свободно размещается деревянная лестница. Они поддерживают также смотровые вышки — каменные восьмерики с окнами. Первоначально все башни завершались высокими тесовыми шатрами, которые в середине XIX в. были заменены железными шатровыми крышами со шпилями.

Почти все они лишены всяких членений и декоративных разделок, кроме простого полуваала над цоколем. Ряды бойниц, прорезанные в шахматном порядке, несколько оживляют суровую гладь их стен; верхний ярус слегка выступает наружу, образуя широкую корону из машикулей, нависающую над всем «телом» башни. И лишь Вологодская отличается обильным декором в виде мощных вертикальных лопаток на ребрах и гранях, частых горизонтальных тяг из валиков, аркатурного пояса у основания верхнего яруса и кирпичных ширинок на «зубцах».

Среди остальных башен монастыря проездные — Казанская (илл. 70) и Косая — выделяются своей четырехугольной в плане формой, гораздо меньшей высотой и совершенно иной конструкцией. Внутренние столбы в них отсутствуют, а ярусов всего четыре. В нижнем находится сводчатый проезд, прежде имевший двустворчатые ворота с внешней и внутренней стороны, а также опускающуюся и наглухо запирающую вход железную решетку — герсу.

У Казанской башни, являвшейся главными воротами монастыря, проезд прямой, а у Косой — с изломом под прямым углом, что, кстати, и обусловило ее название. В конце XVIII в. верх Косой башни обвалился, а проезд ворот заложили. Оформлены обе башни просто и строго: на углах — скромные, слабо выступающие лопатки, вокруг арочного проезда — легкое обрамление с рамкой-киотом над ним. Казанская башня сохранила свои ворота — массивные створы из тесаных бревен, окованные листами железа с диагональными полосами и большими шляпками гвоздей (илл. 73).

По бокам Казанской башни, за стенами, внутри монастыря, расположены небольшие караульни; между Косой и Белозерской башнями первый ярус галереи превращен в низкий

корпус с большими сводчатыми палатами и маленькими каморками, окна которых украшены нарядными наличниками. Здесь помещались «гостиничные кельи», уже с конца XVII в., видимо, служившие тюрьмой.

На широком внутреннем дворе, слева, близ древней стены Малого Ивановского монастыря, стоят перевезенные сюда две деревянные постройки — церковь и мельница, превосходные образцы русского народного зодчества.

Мельница (XIX в.), вывезенная из деревни Горки, в окрестностях Ферапонтова, относится к распространенному на Севере типу, известному под названием «столбовки» (илл. 97). Основу ее конструкции составляет неподвижный столб, вкопанный в землю. Вокруг него на специальной опоре в виде пирамидальной клетки из рубленых с промежутками бревен («ряжа») вращается четырехугольный мельничный амбар. Простой рычаг из двух бревен-слег («воротило») позволяет разворачивать амбар так, чтобы крылья мельницы всегда были обращены к ветру. Несмотря на простоту конструкции, мастера, строившие мельницу, сумели придать этому очень точно найденному в пропорциях сооружению необычайно острый и выразительный силуэт.

Церковь Ризположения происходит из села Бородавы, бывшей вотчины Ферапонтова монастыря (илл. 98). Построена она, судя по антиминсу (покрову, возлагавшемуся при освящении храма на престол алтаря), в 1485 г. по заказу архиепископа ростовского Иоасафа. Это небольшое, внешне неказистое деревянное сооружение превосходит своей древностью все прославленные каменные здания Севера. Принадлежит оно к простейшему и древнейшему типу деревянного культового зодчества Руси — клетским храмам. Основную часть церкви составляет обычная клеть, то есть простой сруб небольших размеров, характерный для народного жилья — избы. Восточная, пониженная часть его служит алтарем, а западный низкий дополнительный сруб является трапезной, которая по площади даже превышает размеры церкви. Открытая галерея-паперть с крыльцом обходит трапезную с юга и запада.



**Ризположенская церковь из села Бородавы. 15 век**

Внешний облик фасадов церкви Ризположения прост и скромен и сохраняет еще черты обычного жилья. В этом смысле характерны ее волоковые окна — узкие, вырубленные в двух смежных бревнах и задвигаемые изнутри дощечкой. Лишь только три более крупных

оконных проема имеют «косячатые» наличники. Пологая двускатная крыша трапезной также типична для северных изб. Однако сам храм имеет высокую крутую крышу на два ската с широкой полницей (более пологой частью) по краям; в центр конька ее врезана глава на круглой шее с «чешуйчатым» покрытием лемехом. Алтарь венчает «бочка» с миниатюрной главой. Подобной формы завершения, придающие зданию стройность, четкий силуэт и даже известную импозантность, отличают храм от жилых построек.

Такие деревянные храмики, небольшие, простые, интимные, обычно возникали на Севере при основании новых монастырей. Они вполне удовлетворяли скромные нужды поселенцев-монахов. Наверное, так же выглядели и первые церкви в Спасо-Каменном, Спасо-Прилуцком, Кирилло-Белозерском, Ферапонтовом и других северных монастырях.

В церкви Ризположения находился небольшой, вероятно, двухъярусный иконостас, в котором размещались иконы XV и XVI вв. (сохранившиеся иконы были перевезены в Музей им. Андрея Рублева). Икона «Положение ризы и пояса богоматери» датируется временем создания церкви, то есть 1485 г. Она весьма близка как по цвету, так и композиционно к работам круга Дионисия, хотя в несколько резком сочетании киноварных и зеленых тонов еще чувствуются отблески колористического решения произведений более раннего времени. Вполне возможно, что эта икона вышла из мастерской прославленного художника. Более отдаленное сходство с работами мастерской Дионисия обнаруживает икона «Троица». В отличие от изящных, грациозных, даже чуть женственных образов Дионисия здесь в ликах святых еще чувствуется сдержанность и сила. Иконы же деисусного ряда, в частности «Георгий» и «Дмитрий», гораздо ближе к произведениям ростовской живописи с их сплавленностью красок, выразительным и четким контуром, достаточно ярким, но сдержанным колоритом.

От Казанской башни аллея ведет прямо к Святым воротам с возвышающимся над ними храмом Иоанна Лествичника. Это интереснейшее сооружение, входившее некогда в систему старой монастырской ограды, относится к XVI в. (илл. 74). Нижний ярус — ворота — более древний и возник вместе с примыкающей к нему с запада «келией казенной» (казнохранилищем) в 1532 г.

Ворота имеют характерную для Древней Руси форму двух арочных проездов — большого и малого, перекрытых коробовыми сводами, которые укреплены под-пружными арками с железными связями. Внутри большого проезда интересны оригинальные опоры в виде низких массивных полуколонн с профилированными базами и двумя жгутообразными поясками вместо капителей. В малом проезде прямоугольные выступы стен декорированы нишами. Особенно наряден южный фасад ворот: его украшают трехчетвертной круглый столб, пологие архивольты проездных арок с килевидными подвышениями и характерные для XVI в. плоские ниши с остроугольными и килевидными верхами на устоях.

В 1585 г. Святые ворота были расписаны (илл. 75, 76). На правой стене (при входе в

монастырь) меньшей проездной арки помещена надпись, в которой говорится, что «сии врата большие и меньшие подписал мастер старец Александр своими ученики со Омелианом да с Никитою в лето 7094-е [1585] месяца сентября», фрески, покрывающие оба пролета Святых ворот, позднее были записаны, поэтому о качестве их судить трудно.

В большом проезде со стороны входа на своде помещены Саваоф со святым духом, на арке — деисус, по бокам — Иоанн Лествичник и Федор Стратилат, святые патроны сыновей Ивана Грозного — Ивана и Федора. На правой стене расположены композиции «Собор архангела Гавриила» и «Введение во храм», на левой — «Усекновение главы Иоанна Предтечи» и «Успение богородицы». На полуколоннах представлены различные святые и преподобные, в том числе Кирилл Белозерский, Сергей Радонежский, Дионисий Глушицкий, Дмитрий Прилуцкий, все те, чья деятельность протекала в этом крае либо непосредственно была связана с монастырем. В деисусной композиции Христос, богоматерь, Иоанн Предтеча и апостолы изображены погрудно, в обрамлении из своеобразных венков с листьями и цветами, трактованными в духе народной живописно-орнаментальной росписи. Сами фигуры, не лишенные величавости и изящества, написаны подчеркнуто материально, их силуэты отчетливо проступают среди ветвей растительного узора на голубом фоне.

Со стороны внутреннего двора на стенах большой арки слева изображено «Обретение главы Иоанна Предтечи», справа — «Чудо архистратига Михаила», на сводах — «Христос Вседержитель» и «Троица» ветхозаветного типа. Под «Троицей» в той же технике фрески изображено тябло, украшенное характерным для крестьянского искусства узором. Очевидно, таким образом мастера хотели подчеркнуть «иконность» своих композиций. На левой стене больших ворот размещена композиция «Бегство в Египет», относящаяся уже к XVII в. Опись 1601 г., весьма подробно перечисляющая состав фресок Святых ворот, ее не упоминает. На полуколоннах большой арки при входе представлены архангелы Михаил и Гавриил, а при выходе — святые воины Дмитрий и Георгий.

В арке меньших ворот помещена «Богоматерь со святителями» (илл. 75), а на стенах — различные святые. Возможно, что меньшая арка была расписана Омелианом, поскольку здесь среди прочих святых изображен Емельян, вероятный патрон художника. Существует предположение, что живопись Святых ворот выполнена местными красками, подобно тому как за восемьдесят лет до работы старца Александра писал в Ферапонтове Дионисий. Эта роспись дает представление о местной школе, сложившейся в Кирилло-Белозерском монастыре во второй половине XVI в.

Примыкающая справа к воротам и включенная в общую линию монастырских стен казенная келья поражает своей монументальностью. Это — почти квадратная в плане палата с мощным крестовым сводом; в ее толстых стенах прорезаны маленькие окна, лишенные каких-либо декоративных обрамлений. От здания веет крепостной мощью и силой. Лишь плоские лопатки и карниз на уровне верхней части ворот смягчают суровость его фасадов.

Надвратная церковь Иоанна Лествичника сооружена в 1572 г. на вклад сыновей Ивана Грозного — царевичей Ивана и Федора. Поэтому ее главный престол и придел были освящены во имя тезоименитых царевичам святых Иоанна Лествичника и Федора Стратилата. Она исключительно интересна по своему облику и отличается подчеркнутой нарядностью наружного убранства (илл. 77).

Сравнительно невысокий кубический объем храма, как обычно, расчленен на фасадах лопатками на три прясла, завершенные полуциркульными закомарами. Позднейшая четырехскатная кровля (XVIII в.) скрыла два яруса полукруглых кокошников, служивших некогда переходом к стройному световому барабану главы. Некоторый сдвиг барабана с центра к восточной стороне куба придает композиции легкую асимметрию, которая первоначально усиливалась еще одной, малой главой, расположенной на юго-восточном углу, над приделом. Такое двуглавие в зодчестве Древней Руси встречается довольно редко. Хотя именно в памятниках Белозерья, начиная с соборов Спасо-Каменного и Ферапонтова монастырей, оно становится одной из характерных местных особенностей.

Нарядная обработка фасадов надвратной церкви построена на принципе постепенного нарастания, «сгущения» декора к верхним частям здания. Лопатки украшены узкими двухступенчатыми нишками с остроугольным завершением, которые «перекликаются» с аналогичными мотивами в убранстве ворот. Закомары, отрезанные от стен карнизом с раскреповками, сплошь заполнены традиционным для Севера кирпичным узором из поребрика, нишек и бегунца, прежде покрывавшим также и кокошники. Он великолепно сочетается с тождественным декором стен и башен Старого города. Широкий декоративный пояс вверху барабана включает по образцу декора более ранних монастырских храмов Белозерья, кроме того, и ряд керамических балясин. Фигурная грушевидная глава барочной формы в XVIII в. сменила прежнее шлемовидное покрытие.

Вход в храм расположен с западной стороны и ведет через крытую паперть, построенную одновременно с ним над древней казенной кельей. С нижним этажом паперть соединяется лестницей, идущей в толще ее южной стены. Первоначально паперть имела открытые арочные проемы с трех сторон. Позднее арки заложили, сделав вместо них небольшие окна. Однако пилястры от устоев прежней аркады на фасадах хорошо сохранились. На паперть выходит роскошный перспективный портал церкви с колонками, украшенными дыньками, и с килевидным верхом.

Своеобразен и интерьер церкви Иоанна Лествичника. Коробовые своды его со ступенчатыми подпружными арками, несущими барабан главы, опираются на четыре столба. Восточная пара имеет традиционную четырехгранную форму и объединена между собой и с боковыми стенами невысокой преградой, отделяющей пространство алтаря от церкви; западные столбы трактованы совершенно по-иному, как круглые колонны с базами и капителями. Пяты сводов, опирающиеся на них и на стены, отмечены профилированными

карнизами-импостами. Необычны также крестовые своды, перекрывающие западную часть среднего нефа. Эти новые для архитектуры той эпохи детали могут быть отнесены к разряду «итальянизмов». Появившись на Руси в работах «фряжских» зодчих, приехавших в Москву при Иване III и Василии III, они позднее находят широкое применение в творчестве русских мастеров XVI в. Низкая, прямоугольной формы апсида характерна для многих надвратных и трапезных церквей XVI столетия (в Прилуцком монастыре и др.). Оригинальны ее многочисленные стенные ниши-аркосоллии и особенно «горнее место» — длинная каменная скамья вдоль восточной и южной стены. В юго-восточном изолированном углу церкви расположен миниатюрный придел Федора Стратилата, также с прямоугольным алтарем.

В церкви Иоанна Лествичника сохранился четырехъярусный иконостас, дошедший до нас со значительными утратами: икон местного ряда нет, а произведения праздничного яруса относятся к XVIII в. Остальные иконы, датируемые как и храм 1570-ми гг., вероятно, созданы артелью белозерских мастеров, принимавших участие в работе над ансамблем икон для Успенской церкви Белозерска. Их роднит своеобразная, довольно темная, насыщенная и чуть сумрачная гамма и несколько грубоватый рисунок, а также определенная провинциальность живописи и манеры исполнения. Эти черты особенно отчетливо заметны при сравнении икон с произведениями, продолжающими развивать традиции живописи Дионисия.

Лучшей частью иконостаса являются царские врата XVI в. Украшенные изощренным, ременно-ажурным узором плетеного характера и спиралевидными завитками, восходящими к восточной орнаментике, эти плоскостные ажурные врата производят впечатление необычайной пышности и нарядности. В целом их узорочье находит аналогии в резных деревянных изделиях московской мастерской, созданной митрополитом Макарием после его переезда из Новгорода в Москву в 40-х гг. XVI в., в которой наряду с московскими подвизались и новгородские резчики. Для украшения иконостасов Кирилловской обители один из мастеров мог быть приглашен на Север.

С запада к «казенной келье» с крытой папертью храма над ней примыкает казнохранилище — большой двухъярусный корпус, вытянутый вдоль линии стен. Основную часть его нижнего этажа составляет новое здание казенной палаты, построенное в середине XVI в. Выразителен его южный, обращенный внутрь монастыря фасад со «сбитым ритмом» небольших оконных проемов, расположенных между широкими и узкими лопатками в два яруса. Фасад украшает также декоративный пояс из двух рядов поребрика и нишек с балясинами между ними — традиционный мотив убранства архитектуры Белозерья, в особенности Кириллова.

Выразителен интерьер казенной палаты. Огромное прямоугольное в плане помещение прежде было перегорожено по продольной оси аркадой из трех больших арок (одна арка сломана). На аркаду опирались два коробовых свода, перекрывающие каждый свою половину. Гнезда от балок на стенах указывают на то, что когда-то палата была разделена на



два этажа деревянным настилом. Выразительность ее пространственных форм усиливали ниши со ступенчатым верхом, расположенные между окнами верхнего яруса и служившие для хранения различных вещей.

В XVI в. новая казенная палата была расширена низкой пристройкой с западной стороны, обработка фасада которой близка по стилю архитектуре палаты.

Обширный верхний ярус корпуса — так называемое сушило— построен во второй половине XVII в. Подобные здания типа складов для хранения различных запасов с конца XVI в. становятся на Руси одной из обязательных построек обширного монастырского хозяйства. Различная обработка фасадов сушила характерна для своего времени: южный, обращенный внутрь монастыря, весьма скромен; северный, наружный, более наряден. Его многочисленные, сгруппированные попарно окна, контрастируя с глухой стеной нижних этажей, обрамлены наличниками с килевидным завершением и круглым проемом в рамке вверху между каждой парой.

Особого внимания заслуживает интерьер сушила, состоящий из двух больших палат. Их высокие своды поддерживает ряд мощных столбов в центре. Здесь доныне сохранились такие элементы древнего внутреннего убранства, как слюдяные оконницы, кирпичный пол и деревянные брусья под потолком со специальными стержнями для развешивания утвари. Все эти детали дают возможность представить монастырский хозяйственный быт XVII в.

Возле Святых ворот сосредоточено большинство жилых келий монастыря. До конца XVI в. все кельи были деревянными; в течение следующего столетия они постепенно заменялись каменными постройками.

В 1647—1648 гг. были возведены архимандричьи и гостиные кельи, позднее именовавшиеся настоятельскими (к югу от казенной палаты), и западная часть корпуса монашеских келий (с восточной стороны от Святых ворот), поставленных вдоль стеньг. Тогда же было сооружено здание келий, носящее название монастырского архива (в XVIII в. в нем помещался архив Кирилло-Белозерского монастыря). Все строительство осуществили две бригады местных каменщиков: сельских, во главе с Яковом и Кормилом Костоусовыми, и монастырских, во главе с Кириллом Серковым.

Все кельи первоначально были выстроены «об одном житье», то есть одноэтажными. Между 1680 и 1725 гг. над ними надстроили вторые этажи, а монашеские кельи еще и расширили к востоку. Их соединили с монастырским архивом новым двухэтажным корпусом — священническими кельями, расположив его по отношению к ним под прямым углом. К сожалению, ныне не существуют ни прежнее нарядное убранство фасадов всех келий в духе XVII в., ни их наружные лестницы с крыльцами, ведущие на второй этаж. В течение XVIII и начала XIX в. все здания подверглись значительным перестройкам; до наших дней уцелели лишь частично их древние оконные проемы, своды и кирпичные полы.

В самом центре монастыря возвышается Успенский собор — главное сооружение всего

архитектурного ансамбля (илл. 78). Он является первой каменной постройкой обители. Отсутствие местных строительных кадров — зодчих, каменщиков и прочих мастеров — заставило богатый монастырь обратиться за помощью для сооружения нового собора в центр своей епархии — в Ростов Великий. Согласно летописным данным, прибывшие в Кириллов в 1497 г. ростовские мастера — 20 каменщиков и «стенщиков» во главе с Прохором Ростовским — в течение одного летнего сезона (5 месяцев) возвели каменный соборный храм.

Новый Успенский собор летописи именовали «церковью великой». И действительно, для своего времени он был очень значительным, превышая по размерам многие постройки тех лет в Москве и других городах. Даже сегодня, несмотря на все последующие переделки, собор не утратил своего величественного и торжественного облика, во многом обусловленного эпохой, когда под главенством Москвы складывалось общерусское государство. Собор являет собой крестовокупольный, четырехстолпный храм, одноглавый и трехапсидный, то есть принадлежит к одному из наиболее распространенных типов культовых построек Северо-Восточной Руси второй половины XV в. Наличие повышенных подпружных арок и ярусов кокошников в завершении вводит его в круг московского зодчества. Однако индивидуальная трактовка целого ряда деталей сближает памятник с двумя более ранними постройками Севера — соборами Спасо-Каменного и Ферапонтова монастырей. Это позволяет говорить о возникновении в конце XV столетия в рамках зодчества Московского государства местной архитектуры Белозерья, тесно связанной с ростовской строительной школой.

Компактный кубический объем Успенского собора с тремя широкими и несколько уплощенными апсидами увенчан мощной, крепко посаженной главой. От своих ближайших предшественников он отличается подчеркнутой массивностью и простотой. Лишенный, в противоположность им, подклета и первоначально свободный от тесно окружающих его сейчас пристроек, храм как бы вырастал прямо из земли, производя внушительное впечатление монументальностью и собранностью своих форм.

Плоские и узкие лопатки, завершенные простым профильным карнизом, членят фасады здания на три части, каждая из которых заканчивается большой закомарой килевидной формы. Над ними первоначально возвышались два дополнительных яруса кокошников, крытых посводно тесом, которые исчезли в связи с устройством в XVIII в. нынешней четырехскатной кровли. Они создавали традиционную для храмов Белозерья того времени торжественно-величавую пирамидальную композицию верха, увенчанную могучим барабаном с прорезанными в нем узкими, щелевидными проемами в нишках с городчатым завершением. Древняя глава шлемовидной формы, «лоб» которой, согласно сведениям летописца, был обит белым «немецким» железом, несла медный позолоченный крест. В XVIII в. вместо нее появилась современная двухъярусная глава барочного характера,

искажающая древний облик собора.

Общему лаконизму и строгости обработки фасадов Успенского собора прежде великолепно соответствовали сравнительно узкие арочные оконные проемы без обрамлений (растесаны в XVIII в.). В средних закомарах с юга и севера располагались киоты в виде нишек с остроугольным верхом, заключенные в кирпичную рамку (ныне остался лишь северный киот). В центральных пряслах с северной, южной и западной стороны находились белокаменные перспективные порталы с обитыми кованой медью дверями. Сохранившийся северный портал (теперь расположен внутри паперти), украшенный по бокам колонками с дыньками и сноповидными капителями и завершенный килевидными архивольтами, указывает на то, что здесь были использованы традиционные для московской архитектуры XV в. формы, сложившиеся еще во владими́ро-суздальском зодчестве.

Нарядность зданию придают широкие узорчатые пояса, размещенные в верхней части стен (под закомарами), апсид и барабана главы. Кроме хорошо известных уже декоративных элементов — керамических балясин в крестообразных нишках, поребрика и прямоугольных впадин, дополненных на апсидах и барабане обычным бегунцом, эти пояса включают также и терракотовые плиты с рельефным растительным орнаментом, которые ранее использовались в убранстве собора Спасо-Каменного монастыря. Эти керамические плиты, большей частью покрытые с лицевой стороны слоем белого ангоба, представляют собой своего рода первые на Руси изразцы. Они характерны для архитектурного декора целого ряда памятников Москвы и Севера второй половины XV и начала XVI в. Однако в Успенском соборе плиты с затейливым, трактованным очень индивидуально рисунком в виде «кринов» (лилий) и растительных побегов, первоначально были лишены ангоба и резко выделялись своим красным цветом на общем белом фоне стен.

Композиционной особенностью собора является сильный сдвиг его главы к восточной стороне куба. Барабан возведен не над серединой основного объема, а над центром всего здания, включая апсиды. Этот прием обусловлен стремлением к гармоничности и уравновешенности объемно-композиционного построения; он ведет свое происхождение также от раннемосковских храмов. Однако восточная пара столбов поставлена настолько близко к стене и межапсидным стенкам, что вверху, над сводами апсид, столбы сливаются с ними, как бы подготавливая позднейший переход к двухстолпной конструкции храмов. Сдвиг главы обусловил и уникальную форму восточного фасада: боковые прясла его над апсидами оказались вместе с закомарами скошенными наружу, а второй, промежуточный ряд кокошников исчез. В целом внешние деления лопатками северного и южного фасадов сильно не совпадают с внутренним пространственным членением интерьера столбами: такая декоративность фасадных форм найдет свое развитие уже в архитектуре позднейшего периода.

Являясь одним из ранних монументальных храмов Севера, Успенский собор оказал

большое влияние на сложение и развитие местной культовой архитектуры, во многом предопределив разработку ее планировочных и объемно-композиционных форм, а также характер убранства.

Одноэтажная сводчатая паперть собора, расположенная с его западной и северной стороны, относится к 1595—1596 гг. На ее наружных стенах хорошо заметны первоначальные широкие арочные проемы, заложенные и превращенные в небольшие окна в 1649 г. артелью местных каменщиков во главе с И. Шабаном. Громоздкий притвор с главой и низким полукруглым тамбуром входа, возведенный в 1791 г., значительно искажает внешний облик собора.

О внутреннем убранстве первых двух деревянных храмов Кирилловской обители почти ничего не известно. Скучные летописные источники упоминают о том, что вторая деревянная церковь Успения украшена была «благотелными» иконами. Вероятно, именно в одной из этих церквей находилась икона «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ), которую принес на Белое озеро из Симонова монастыря Кирилл в 1397 г. Несмотря на утраты, она и сейчас представляет интересный памятник предрублевской поры, в котором явственно обозначаются характерные для московского искусства изящество в силуэте и линиях, неяркие, чуть приглушенные краски, поэтичность характеристики образов. Богоматерь обращена к младенцу, которого она держит на левой руке. Младенец поднял лицо к матери, слегка наклонившей к нему голову. Благодаря этим легким смещениям голов образуется невидимая, но тесная духовная связь, объединяющая мать и младенца. Этому содействует и колорит: мягкие тона синего, коричневого сочетаются со светло-желтым цветом и золотом.

Внутреннее убранство каменного Успенского собора, известное по различным источникам, было довольно нарядным и богатым. Идеи нестяжателей, очевидно, не оказали существенного влияния на его оформление (илл. 79).

Главную «красоту» его составляют иконы и стенопись. Собор был расписан в 1641 г. на вклад царского дьяка Никифора Шипулина. Сохранившаяся на северной стене летопись-надпись донесла имя основного автора фресок: «Подписывали иконное стенное письмо иконописцы Любим Агеев со товарищи». Любим Агеев хорошо известен по росписям Николо-Надеинской церкви в Ярославле (1640) и московского Успенского собора (1642—1643). Однако судить о кирилловских фресках весьма трудно, ибо они в XVIII—XIX вв. были записаны и обновлены, а в 1838 г. покрыты грубой масляной живописью. Расчищенные отдельные хотя и значительные фрагменты росписи говорят о том, что для творчества Любима Агеева были еще необычайно характерны архаизирующие черты, сближающие фрески кирилловского Успенского собора с ярославской росписью.

Иное впечатление производят росписи паперти, среди которых выделяются более легким и светлым колоритом композиции «Апокалипсис» и «Успение богоматери» на голубом фоне (Западная паперть). «Успение» отличается ритмическим построением и музыкальностью

линий. Сама композиция традиционна: в верхней части фрески изображены парящие на облаках коленопреклоненные ангелы с апостолами и возносящаяся «во славе» богоматерь, в нижней — успение богоматери с печально склоненными апостолами, собравшимися у ложа, и Христом, принявшим душу усопшей. Вся сцена проникнута необычайным лиризмом, возвышенно-печальным и светлым настроением. Великолепно скомпонованная, эта фреска привлекает своей легкостью, воздушностью, богатством красок и колорита (илл. 81).

Поскольку опись монастыря 1601 г. уже отмечает эту композицию («на правой стороне от передних дверей написано на стене Успения Пресвятые Владычицы нашей Богородицы»), то некоторые исследователи считали ее произведением конца XVI в. Однако стилистически обе композиции не могут быть связаны с живописью того времени. Судя по документам, найденным Т. Е. Казакевич, все фрески XVI в., в связи с перестройкой папертей, были сбиты и написаны вновь в 1650 г. Разность их объясняется различием «манер» мастеров.

Так сохранившаяся стенопись северной паперти с сюжетами Апокалипсиса — откровения Иоанна Богослова о грядущих судьбах мира во многом близка живописи ярославских церквей середины XVII в., и в частности росписи церкви Николы Надеина. Ангелы, фигуры людей, различные чудовища, деревья, горы, архитектура, орнаменты, написанные в спокойных охристых тонах, покрывают стены, своды, откосы окон сплошным многоцветным ковром. Все сцены пронизаны движением, внутренней динамикой, несовместимой с эпическим спокойствием древней иконописной традиции.

На южной стене северной паперти Успенского собора в композиции «Горнего Иерусалима, города святых» — рая, окруженного стенами с 12 воротами, художник написал изящных ангелов в белых одеждах и сад с деревьями, травами и цветами (илл. 82). Деревья написаны не только зеленой и красной красками, но и охрой, а иногда и красновато-коричневой «черленью», что характерно для творчества ярославских художников.

Интересна и чрезвычайно занятная сценка «Бес благословляет боярина» (откос крайнего левого окна на северной стене). Перед несколько удивленным, очень живо написанным, опешившим от неожиданности боярином в богатых одеждах предстал смешной, отнюдь не страшный бес. Он обнажен: у него худое, почти «человеческое» тело, кое-где покрытое длинной козьей шерстью, хвост, когтистые орлиные лапы и крылья, топорщащиеся за спиной. Противопоставление этих двух фигур скорее вызывает улыбку, нежели устрашение. Прием контраста усилен и цветом — розовато-красные и синие одежды боярина и серовато-зеленоватое тело беса. Даже беглое знакомство с росписями паперти позволяет судить о создававших их художниках как о самобытных и крупных мастерах, которые умели находить сюжеты и образы для своих композиций непосредственно в окружающей жизни. Судя по документам, фрески северной паперти появились в 1650 г., когда были заложены большие окна. «А писали на папертных на закладных больших окнах стенным письмом ярославцы иконники Иван Тимофеев сын прозванием Макар да Савастьян Дмитриев сын с товарищи,

дано им по записи от мастерства к задатку к 30 рублям 1649 году 220 рублей». Иван Тимофеев и Севастьян Дмитриев принадлежат к школе ярославских живописцев, последний известен как знаменщик, принимавший участие в росписи ряда ярославских церквей, и в частности церкви Николы Надеина.

Все эти работы были произведены по завещанию и на вклад боярина Ф. И. Шереметева. По традиции здесь хоронили представителей этой фамилии; со временем паперть собора была превращена в родовую усыпальницу Шереметевых.

С именем Шереметева в монастыре связаны и другие работы, в частности возведенная в 1643 г. над могилой Кирилла серебряная рака. Собранная буквально по частям из разрозненных деталей и фрагментов вдохновенным трудом реставраторов музеев Московского Кремля, эта рака представляет собой редкий образец скульптурно чеканных надгробий, получивших распространение в XVII в. Кирилл изображен на крышке раки в полный рост. Вероятный создатель этого изделия чеканщик Оружейной палаты Гаврила Овдокимов исходил из понимания иконного образа и ориентировался, очевидно, на произведения с изображением преподобного. Так, в качестве образца им могла быть избрана композиционно близкая икона Дионисия (?) «Кирилл Белозерский» в басменном окладе (ГРМ). Пластичное изваяние Кирилла как бы воспроизводит образ чудотворца с иконы. Сама фигура прочеканена большими гладкими плоскостями, она значительно выступает над фоном, испещренным мелким плоскостным узором, который как бы имитирует басменный оклад. Особенно выразительно лицо Кирилла, отмеченное чертами «портретного» сходства и тщательностью моделировки гладких, отшлифованных и изрезанных штрихами-линиями поверхностей.

Помимо росписи декоративное убранство Успенского собора включало иконостас, отдельно висящие в киотах иконы, пелены, кресты и драгоценные церковные сосуды.

Опись 1601 г. дает яркую картину богатого, насыщенного «узорочьем» интерьера. Одних только пядниц (икон мерою в пядь, в ладонь) «окладных на золоте и красных» здесь было 233, местных образов — 11, панагий золотых — 9, крестов золотых — 7, а также множество других крестов, пелен, покровов и прочих изделий.

Иконостас Успенского собора в своей основе восходит к 1497 г., созданный непосредственно после возведения самого храма. Первоначально он насчитывал четыре ряда икон: первый снизу — местный, затем — деисусный, праздничный и пророческий. Во всех ярусах иконы стояли на простых, без всякой резьбы тяблах, лишенных каких-либо разделяющих колонок. В местном ряду находились наиболее древние чудотворные и местночтимые иконы, непосредственно связанные с историей храма.

В XVII в. иконостас Успенского собора претерпел существенные изменения. Из ранних памятников в местном ряду остались лишь «Успение», «Одигитрия», «Кирилл Белозерский в житии» и несколько других. К четырем основным ярусам добавили пятый — праотеческий;

появились и новые царские врата с великолепным серебряным чеканным окладом (илл. 85), пожалованные монастырю царем Алексеем Михайловичем в 1645 г.

Многочисленные иконы на стенах и столбах собора и в иконостасе создавали у собравшихся молитвенное настроение. Куда бы ни обращал свой взор богомолец, он всюду видел изображения святых. Такое настроение усиливалось и тем таинственным полумраком, который окутывал человека, вступившего в храм. Свет, днем проникавший из узких, щелевидных окон, а вечером идущий от колеблющегося пламени паникадил и свечей, в основном падал на иконостас. Это опять-таки сосредоточивало взгляды молящихся на образах их заступников.

Обилие небольших икон в храме, особенно пядниц, объясняется необходимостью определенного, гармоничного «комплектования» местного ряда иконостаса. Обычно иконы нижнего яруса различались по размерам: наряду с большими, значительными были и небольшие; над последними и помещали пядницы, чтобы придать всему ярусу более или менее одинаковую высоту.

Наиболее известной и чтимой иконой местного ряда было «Успение» (1497, ГТГ). Во всех описях монастыря она приписывалась кисти Андрея Рублева. Это произведение действительно близко манере прославленного художника. Икона как бы делится на две части — в верхней изображены летящие на облаках апостолы, в нижней — успение. По бокам красного ложа, на котором лежит богоматерь, помещены фигуры мягко склоняющихся к ней апостолов. За ними видны святители с книгами в руках и плачущие жены. На фоне зеленовато-синей славы с шестикрылыми серафимами представлен Спас в охряных с золотом одеждах, держащий обвитую пеленами душу богоматери.

Внизу, у подножия ложа, изображена небольшая сценка: ангел отсекает руку Авфонию, пытавшемуся опрокинуть ложе богоматери. Эта сцена, введенная в икону как самостоятельный сюжет, играет весьма важную композиционную роль. Она связывает воедино верхнюю часть иконы с нижней, поскольку фигуры ангела и Авфония ритмически соответствуют фигурам коленопреклоненных ангелов, поддерживающих возносящуюся в славе богоматерь. По совершенству композиции, по легкой просветленности ликов, по изысканности гармоничных цветовых соотношений (розоватых, зеленых, голубых, красных и желто-золотых) эту икону можно отнести к кругу работ последователя Рублева, тем более что в ней еще ощущается некоторая архаичность форм и почти новгородская грузность образов.

В местном ряду иконостаса Успенского собора располагалась также и икона «Богоматерь Одигитрия» (1497, ГТГ), сочетающая черты новгородской и московской школ живописи (илл. 87). Фигура богоматери трактована в обобщенно-монументальных формах. Лицо ее слегка повернуто к младенцу. В верхних углах иконы изображены склонившиеся к Марии ангелы; их контуры образуют плавные полукружия. Богоматерь одета в лилово-коричневый мафорий, левый ангел — в светло-сиреневые одежды, правый — в зеленоватые. Общий фон иконы —



золотой. Сочетание этих немногочисленных тонов еще более подчеркивает монументальность изображения, придает ему необычайную торжественность.

Здесь же в соборе, возможно, помещенная в отдельном киоте, находилась икона «Кирилл Белозерский», написанная Дионисием Глушицким в 1424 г.

Дионисий Глушицкий как личность весьма характерен для русского средневековья. Он родился в 1362 г. близ Вологды, а умер в 1437 г., уже будучи игуменом основанного им же Сосновецкого монастыря на берегу реки Глушицы (отсюда и его прозвище). Круг интересов Дионисия был чрезвычайно обширен. Еще будучи иноком Кирилло-Белозерского монастыря, он не только писал иконы, но был и резчиком по дереву, и книгописцем, и плотником, и кузнецом, и плел корзины («спириды деяше»). Этому «мастеру на все руки» приписывалось множество икон, однако после их расчистки в 1919—1920 гг. выяснилось, что все они стилистически различны.

Единственно достоверным произведением Дионисия Глушицкого в настоящее время является икона «Кирилл Белозерский» (илл. 83). На ней изображен кряжистый, вросший в землю, сутуловатый старик с окладистой бородой, с добрым, приветливым и умным лицом. Его коренастая фигура чем-то сродни стволу дерева, вздымающемуся из земли. Такие твердо стоящие на земле люди устремлялись на Север, прокладывали дороги, вырубали леса, распахивали землю, основывали монастыри, а в случае надобности брались за оружие. В образе Кирилла воплощен идеал нравственно сильного и деятельного человека.

В 1614 г. для иконы был специально сделан деревянный резной позолоченный киот (илл. 84, Кириллов, Музей). Позднее киот вместе с иконой был перенесен в придельную церковь Кирилла. Он — двухстворчатый, с килевидным верхом; в тимпане изображены Спас Нерукотворный и два ангела. Створки с внешней стороны обложены басмой с характерным для XVII в. растительным узором. Вверху и внизу киота идет резная надпись, выполненная красивой по начертанию вязью: «Образ чудотворца Кирилла списан преподобным Дионисием Глушицким еще живу сущу чюдотворцу Кириллу в лето 6932 [1424]. Зделан сии киот в дом пречистые чюдотворца Кирилла в лето 7122 [1614] по благословению игумена Матфея слава богу а[минь]». Низ киота украшен резными деревянными шашечками, типичными для памятников народного искусства. Любопытна роспись на внутренних стенках створок, где представлены события из жизни Кирилла: рождение, явление Кириллу богоматери, водружение Кириллом креста при основании обители и, наконец, Дионисий, пишущий образ Кирилла. В описях монастыря есть короткая запись о художнике Никите Ермолове из «Белозеры», написавшем в августе 1614 г.: «у чудотворцева образа два затвора [створки]». Нет сомнения, что речь идет именно об этом киоте.

Наиболее интересна сцена, где представлен Дионисий, сидящий возле стола, на котором лежит икона. С другой стороны стола стоит Кирилл, как бы позируя художнику. Фоном служат монастырские строения. Образ на иконе точно воспроизводит стоящего перед

художником человека— черты лица, одеяние, позу. Это подтверждает и надпись, помещенная вверху композиции: «Преподобный Дионис[ий] напис[аша] святого Кирилла зря на святого».

Упоминания о создании Дионисием Глушицким образа с живого Кирилла встречаются в документах и описях монастыря 1565—1601 гг. Древнерусский живописец при написании образа пользовался не только методом, аналогичным созданию жития (рассказы очевидцев событий, людей, хорошо знавших человека), но и непосредственно работал с натуры. Наиболее талантливые иконописцы Древней Руси «не боялись и не чуждались» действительности, «не отвращались» от нее. Просто изучение и наблюдение жизни при том огромном значении традиций и иконографических схем играли в творчестве древнерусского мастера значительно меньшую роль, чем в работах художника нового времени.

Икона «Георгий» (ГРМ) из деисусного ряда одновременна храму. Георгий представлен в позе молитвенного предстояния. Он облачен в щедро изукрашенный плащ и дорогое оплечье. Его силуэт очерчен плавной выразительной линией. Эта графическая четкость фигуры легко объяснима. Мастер, который писал иконы деисусного ряда, располагавшиеся в иконостасе довольно высоко, учитывал их восприятие зрителем на расстоянии. Отсюда повышенное внимание к силуэту и цвету этих икон. Колорит произведения строится на смелом контрастном сочетании горящей киновари плаща и холодного сине-зеленого хитона. В сопоставлении с сияющим золотым фоном эти цвета приобретают еще большую яркость и интенсивность. При всем величии и торжественности фигура Георгия с маленькими ногами и руками весьма изящна. Лицо его, овеянное мужеством и спокойствием, поражает выразительностью и остротой характеристики. Широкие скулы, впалые щеки, выступающие надбровные дуги с широкими, асимметрично приподнятыми бровями придают ему не только выражение сосредоточенной задумчивости, но и нечто самобытно-индивидуальное.

Эта конкретность и мужественность образа, праздничная яркость колорита с преобладанием киновари и типично новгородским «ковровым» орнаментом на поземе говорят об определенном и весьма сильном воздействии новгородского искусства. Однако икона отличается от произведений новгородской школы. Особенности ее живописной манеры свидетельствуют о том, что мастер использовал здесь ряд приемов московских живописцев. Очевидно, «Георгий», как, вероятно, и остальные произведения деисусного ряда иконостаса, был создан иконописцем, который сочетал в своем творчестве традиции московского и новгородского искусства.



**Ждан Дементьев.  
Отечество. 1630**



**Никита Ермолов. Киот для  
иконы Преподобного  
Кирилла Белозерского**

Исследование многих произведений, некогда входивших в иконостас 1497 г. Успенского собора, предпринятое в последнее время, позволило не только выявить основных мастеров, но и по-новому рассмотреть проблему взаимосвязей и взаимовлияний московской и новгородской школ живописи в конце XV в. Эти иконы — а помимо произведения местного ряда «О тебе радуется» в Кирилловском музее хранятся шестнадцать деисусных, пятнадцать праздничных и одна икона из пророческого чина — говорят о том, что в работе над ними принимала участие артель живописцев, сумевшая в творческом общении достичь весьма органического претворения традиций московской и новгородской школ живописи, хотя инерция каждого из этих художественных центров еще явственно сказывается у отдельных мастеров. Так, судя по иконам праздничного ряда, самого большого яруса иконостаса (в его состав входило двадцать четыре иконы), над их созданием работало не менее трех мастеров. Несмотря на то, что в их творчестве новгородские и московские художественные традиции оказываются тесно сплетенными, черты ведущей для каждого мастера школы все же отличимы. Так художнику, продолжающему развивать традиции рублевской живописи, очевидно, принадлежат иконы «Введение во храм», «Сретение», «Рождество Христово», «Рождество богородицы», «Вход в Иерусалим». Вероятно, он же является автором иконы «Успение» (ГТГ), ранее приписываемой Андрею Рублеву. Помимо просветленной мягкости, задушевности и тонкости в передаче образов их роднят и глубокие синие, а также изумрудно-зеленые цвета, встречающиеся только в указанной группе памятников.

Из других памятников, когда-то украшавших иконостас Успенского собора, интересна икона «Воскрешение Лазаря», также 1497 г. (ГРМ); она продолжает в какой-то степени рублевские традиции. В ней уже чувствуется определенная утрата спокойной, гармонично ясной основы творений Рублева. Последователи великого мастера, научившиеся ценить красоту певучей линии, применять многослойное «охрение», «плави» и радующие глаз сочетания красок, слишком увлекались этими приемами живописи.

Фигуры этого художника — с маленькими руками и ногами, подчеркнута изящны,

отточенны. Чувствуется стремление мастера к красивой линии, эффекту сочетания цветов, к миниатюрно тонкой разделке лиц. Искусство Рублева кажется особенно сдержанным и скромным по сравнению со щеголеватой манерой художника, исполнившего эту икону. К работам художника новгородской ориентации следует отнести «Преображение», «Успение», «Сошествие святого духа» (Кириллов, Музей) и др. Их несколько светлый колорит, графическая очерченность силуэтов фигур и складок одеяний, четкая определенность форм и некоторая тяжеловесность созвучны многим памятникам новгородской живописи конца XV в., в частности софийским таблеткам, с которыми они обнаруживают как иконографическое, так и стилистическое сходство. Третьему автору можно приписать «Преполовление», «Несение креста» (обе — Кириллов, Музей) и «Утверждение креста» (МИАР), а также икону «Жены Мироносицы» (ГРМ). В его творчестве наиболее полно и органично претворились традиции обоих художественных центров. Он любит сопоставить яркие контрастные цвета, выделить силуэт; правда, фигуры святых у него моделируются не столько цветом, сколько раскрашиваются, лики получают мелкие и дробные черты, а руки становятся непомерно маленькими. Из икон деисусного ряда его работами, вероятно, следует считать мучеников «Евстратия» (Кириллов, Музей), и «Артемия» (ГРМ) и святителя «Леонтия Ростовского» (Кириллов, Музей).

Любопытно, что серебряные басменные оклады всех праздничных икон, в особенности закрывающие средники, восходят к работам новгородских серебряников XVI в., украшавших «басменные фоны» своих произведений такими же мелкими чешуйками, с многолепестковыми точечными цветками внутри. Эти оклады, закрывающие фон, но выделяющие основные контуры композиций, способствовали их более четкому зрительному восприятию, поскольку все эти иконы находились на достаточно большом расстоянии от молящихся.

Судя по расчищенным иконам, над произведениями пророческого ряда также работало не менее двух художников. Один — быть может основной исполнитель Успенского иконостаса — выделяется весьма мощной манерой письма, безупречным и точным рисунком. Его иконы отличает изысканность линейного построения, повышенная графичность и силуэтность образов, определенная монументальность их, а также приверженность к контрастным сочетаниям изумрудно-зеленых и киноварных цветов. Его кисти, очевидно, принадлежит центральная икона с изображением пророков — «Даниил, Давид и Соломон» (ГТГ, илл. 86), а также икона «Иезекииль, Исайя и Иаков» (ГРМ). Его творческой индивидуальности еще свойственна характерная для Новгорода внушительная сила воздействия образов. К его работам следует отнести и центральную икону деисусного ряда «Спас в силах», мучеников Георгия и Димитрия и два произведения праздничного ряда — «Крещение» и «Сошествие во ад» (все — Кириллов, Музей). Другим иконам пророческого ряда, в том числе находящейся в местном музее иконе «Иосия, Амос и Софоний», присуща большая живописная мягкость. Не

лишенные изящества образы святых обнаруживают большее сходство с московскими, нежели с новгородскими произведениями этого времени.

И хотя такое разделение довольно условно (в действительности многие произведения в каждой выделенной группе являются синтезированными памятниками), оно помогает выявить основные художественные традиции, на которых воспитывались создавшие их мастера. При этом ведущей все же является столичная художественная традиция, ибо она определяет высокое качество всех икон 1497 г. Вероятно, артель живописцев, писавшая иконы для иконостаса собора, включала в себя как московских, так и новгородских мастеров, но уже прошедших совместную «притирку» при работе над каким-то крупным столичным заказом. Вполне вероятно, что в Кириллове к ним присоединились несколько новгородских мастеров (связи Кирилловской обители с Новгородом были хорошо налажены), кисти которых и принадлежат иконы с ярко выраженными новгородскими чертами.

Сочетание художественных приемов новгородского и московского искусства характерно и для ряда других кирилловских памятников. Оно заметно в шитой плащанице XV в. с изображением «Положения во гроб» (ГРМ), в иконе «Флор и Лавр» XVI в. (Кириллов, Музей) и других произведениях. Особенно плодотворным этот сплав оказался для прикладного искусства, в частности для резных деревянных изделий. Среди последних выделяются кресты XVI столетия (ГИМ и Кириллов, Музей). Они довольно изящны и строги, лицевая сторона их обычно делится на ряд клейм: в верхнем чаще всего помещается «Троица», в средокрестии, в самом большом и основном клейме, — «Распятие», в нижних — избранные святые, как правило Сергей и Кирилл. Одновременное изображение этих наиболее популярных святых Кирилловской обители еще раз подтверждает предположение о том, что в монастыре существовал центр производства резных деревянных изделий культового характера. Почти все кресты отличаются изящно удлинненными, вытянутыми пропорциями фигур, тонким рисунком резьбы, выразительностью силуэтов.

Особенно хорош деревянный резной крест из Кирилловского музея. В верхнем клейме его, как обычно, помещена «Троица», в нижних представлены стоящие в рост Кирилл, Сергей, Григорий и Николай в святительских одеждах. Мастер, вырезая верхнее клеймо, явно ориентировался на прославленное произведение Рублева. Это проявляется не только в сходстве композиций, но и в удивительной мягкости и лиричности образов, в той плавности жестов, что так подкупает нас в «Троице» Рублева. Несколько иначе выглядит центральная часть креста с распятием. Оно очень удачно скомпоновано, все массы уравновешены. Чрезмерно удлинненные фигуры приобрели графически изысканные очертания. Выразительно трактовано слегка изогнутое тело Христа, очерченное плавными, певучими линиями. Здесь мастер исходит из дионисиевских представлений о человеческой фигуре. Он, очевидно, хорошо знал роспись Дионисия в соборе соседнего Ферапонтова монастыря и перенес приемы «преизящного в русской земле» живописца в свое творчество.

Декоративность креста усилена и легкой подцветкой: белым — набедренная повязка Христа и красноватым — его тело. Но главная роль все же отводится линии. Усиление линейного начала придает всем изображениям креста несвойственные искусству Рублева и Дионисия суровость и силу. Предельная геометрическая простота в решении отдельных фигур, палат, горок подчеркивает стремление мастера к крупным, собранным массам, характерным для изделий русского Севера. Низкий, плоский рельеф несколько архаичен, ибо в мелкой пластике XVI столетия почти повсеместно намечается тяга к пространственным, многоплановым композициям. Это произведение — своеобразный стилистический вариант местного искусства, в котором очень тесно переплелись московские и новгородские традиции. Они и придают ему ту образную яркость, которая так характерна для памятников народного искусства русского Севера.

Своеобразие культуры Белозерского края объясняется не только тесными взаимоотношениями с Москвой, чьей вотчиной он является с XV века, но и весьма мощными культурными связями с Новгородом, Большинство рассмотренных произведений искусства — яркое свидетельство начавшегося слияния отдельных местных школ в общий поток русской культуры. Процесс этот, судя по памятникам Кириллова монастыря, начался в конце XV в., в эпоху образования общерусского государства, но особенно интенсивно протекал уже в XVI столетии.

С восточной стороны к паперти Успенского собора примыкает небольшая придельная церковь Владимира, сооруженная в 1554 г. и являвшаяся усыпальницей князей Воротынских (илл. 78). Это — маленький одноглавый храмик бесстолпного типа, в плане квадратный, с широкой полукруглой апсидой. Перекрывают его два коробовых свода по оси восток — запад, между которыми в середине расположены перпендикулярно к ним ступенчатые сводики, создающие переход к световой главе с тонким барабанчиком. Подобная форма сводов характерна для псковской архитектуры XV—XVI вв., но выполнена она несколько неумело, что вызывает предположение о постройке храма местными мастерами.

Наружный облик церкви Владимира подражает как бы в миниатюре формам Успенского собора. Об этом свидетельствуют ярусы его килевидных кокошников прежнего завершения (существующее покрытие позднее), украшающие фасады лопатки и перспективный портал внутри паперти (илл. 80), а также широкие ланты кирпичного декора под кокошниками и на барабанчике. Очень хороша луковичная главка храма, крытая деревянным лемехом. Она относится ко времени обновления здания — к 1631 г. Нижнюю часть ее покрытия обегает великолепный ажурный подзор из золоченого железа с надписью о возведении и возобновлении храма.

Сооружение вблизи собора церквей-усыпальниц не ограничилось Владимирским приделом. В 1645 г. к нему с севера примкнул храм Епифания, возведенный 35 сельскими каменщиками во главе с Я. Костоусовым над могилой князя Ф. Телятевского, в честь святого,

имя которого он носил в монастыре после пострижения. Небольшое бесстолпное здание с тремя ярусами кокошников почти полностью повторяет (вплоть до ступенчатой конструкции сводов и кирпичного декора) формы стоящей рядом Владимирской церкви (илл. 78). Оно наглядно показывает, какую огромную роль играли «освященные древностью» традиции в монастырском строительстве в Кириллове.

С противоположной, южной стороны Успенского собора, над гробницей основателя, возвышается еще один, но более обширный придельный храм Кирилла. Он был сооружен в 1785 г. вместо прежней церкви 1585—1587 гг., разобранной «за ветхостью». В его архитектуре, выдержанной в стиле запоздалого провинциального барокко, своеобразен лишь высокий двухъярусный алтарь типа «восьмерик на четверике», завершенный купольной кровлей с люкарнами и главкой.

К юго-западу от Успенского собора стоит оригинальная, но сильно искаженная в верхней части позднейшими переделками церковь Архангела Гавриила. Ее строительство было осуществлено в 1531—1534 гг. на вклад великого князя Василия III, сделанный им во время поездки на богомолье в 1528 г. На первый взгляд здание выглядит довольно традиционно (илл. 89). Высокий кубический объем с трехмастным членением фасадов пилястрами и с тремя низкими полукруглыми апсидами, с арочными окнами без обрамлений и с кирпичными перспективными порталами обычной формы (сохранился лишь северный), находится в русле прежних художественных взглядов. Однако стройные пилястры с базами, создающие четкий вертикальный ритм, профилированный цоколь и широкий трехчастный антаблемент «классического» типа с раскреповками над пилястрами свидетельствуют о широком использовании новых приемов и форм, привнесенных в русское зодчество на рубеже XV—XVI вв. итальянскими мастерами. Своеобразна и аркатура на апсидах, близкая к декору ряда памятников Москвы начала XVI в.

Весьма изобретательно был решен верхний ярус церкви Архангела Гавриила. Первоначально служивший звонницей, он, видимо, не был перекрыт кровлей и имел три арки на каждом фасаде, в пролетах которых висели колокола. Завершали его стены два ряда килевидных кокошников, в нижнем из которых более крупные кокошники над арками чередовались с мелкими над простенками. В середине возвышался массивный цилиндрический барабан с главой, а над юго-восточным углом — маленькая глухая глава, отмечающая придел Константина и Елены (в честь жены Василия III Елены Глинской). Столь уникальная конструкция, превращающая храм в церковь «иже под колоколы», говорит о многообразии путей, которыми в XVI в. шли к решению задачи объединения храма со звонницей русские зодчие. Единственной аналогией этому зданию является церковь Благовещения в Ферапонтовом монастыре, сооруженная почти одновременно с ним и явно теми же мастерами, во главе которых, как предполагают, стоял Григорий Борисов.

К сожалению, уже в 1638 г. верх церкви был перестроен в ризничную палатку, при этом



проемы звона заложили, превратив их в окна. В самом начале XIX в. оба барабана и верхний ярус кокошников были разобраны и сделано новое покрытие с одной деревянной, обшитой лемехом главой.

Не менее интересен и интерьер церкви Архангела Гавриила. Он разделен сводами на два яруса: в высоком нижнем находился храм, низкий верхний сначала служил колокольной, а позднее был переделан в ризницу. По своему внутреннему облику храм очень близок надвратной церкви Иоанна Лествичника, интерьер которой явно исходит из его архитектурных форм. Здесь та же четырехгранная восточная пара столбов, почти слившихся с межапсидными стенками, круглые западные столбы, превращенные в колонны с капителями, профилированные импосты под пятами арок и сочетание коробовых сводов с крестовым над западной частью среднего нефа. Именно в этом храме впервые на Севере были широко использованы «итальянизмы», в том числе и зальный принцип построения всего внутреннего пространства, очень редкий в древнерусском зодчестве. Высота сводов церкви везде одинакова, а подпружные арки даже чуть-чуть понижены. Стройные колонны, удачно расположенные оконные проемы и открытый внутрь средний барабан главы, высокий цилиндр которого «прорезает» верхний ярус, создают светлое и просторное помещение. От первоначального внутреннего убранства церкви Гавриила ничего не сохранилось, хотя известно, что в ней были два небольших иконостаса — один главный, пятиярусный, и второй — у алтаря придела, очень маленький. У последнего местный ряд состоял всего лишь из одной иконы с изображением царя Константина и матери его Елены. Икона эта, вероятно, вклад Василия III либо его жены Елены Глинской, приезжавших в монастырь с просьбой даровать им наследника.

К церкви Архангела Гавриила с запада вплотную примыкает огромная монастырская колокольня. Она выстроена в 1757—1761 гг. каменщиком Спасо-Прилуцкого монастыря Ф. Жуковым на месте прежней «колокольницы о трех верхах» конца XVI в., частично перестроенной еще в 1653 г. местной артелью каменщиков во главе с С. Шапом и И. Шабаном. Это массивное, тяжеловесное здание выдержано в традициях архитектуры XVII столетия, хотя не без некоторого влияния барокко (илл. 89). На грузном трехъярусном четверике, прорезанном многочисленными окнами, вздымается могучий восьмерик звона с фигурным куполом и главой на световом восьмиграннике. Не лишенная примитивности, крепкая по формам, колокольня хорошо сочетается со всеми окружающими постройками, играя важную роль в общей панораме монастырского ансамбля.

На склоне холма, к западу от колокольни, объединенная с ней папертью, стоит обширная трапезная палата с церковью Введения (илл. 89). Возведена она в 1519 г. вместо прежней деревянной трапезной и является древнейшим после Успенского собора каменным сооружением монастыря. Поставленная на высокий подклет, постройка состоит из большого корпуса собственно «столовой» палаты с келарской и церкви, расположенной с его восточной

стороны. Это один из самых ранних, сохранившихся до наших дней примеров сочетания в архитектуре древнерусских общежительных монастырей трапезной палаты с храмом, свидетельствующий о сложении наиболее характерного для XVI—XVII вв. типа подобных построек.

Композиция здания аналогична более поздним трапезным Спасо-Прилуцкого и Ферапонтова монастырей. Каждая из частей его внешне трактована по-своему. Широкий корпус трапезной имеет обычную для гражданских сооружений прямоугольную в плане форму и прежде был перекрыт пологой двускатной кровлей по оси север — юг. Более узкий, но мощный объем церкви Введения возвышается в виде своеобразной башни над трапезной; прежде его завершали типичные для культовой постройки три яруса кокошников с главой. Трехгранная восточная стена храма напоминает аналогичные по форме алтарные прирубы деревянных церквей. Она неожиданно находит соответствие в верхней части западной стены, получившей такую же форму, благодаря чему храм над кровлей трапезной имеет вид восьмерика. Его широкие боковые грани имели по два, а узкие — по одному кокошнику. Скупое убранство фасадов ограничивается широкими угловыми лопатками, профилированным цоколем, скромными завершающими карнизами, а также нишками с остроугольным верхом.

Это интересное сооружение, видимо, оказало определенное воздействие на оригинальную церковь-колокольню с трапезной в Спасо-Каменном монастыре. В нынешнем своем виде оно предстает перед нами значительно перестроенным. Растесаны оконные и дверные проемы, изменены очертания и ориентация кровли над трапезной, полностью переделано покрытие храма, причем каменная глава заменена деревянной.

Огромный, почти квадратный зал трапезной (17,5 X 17 м) занимал почти весь верхний этаж корпуса. Многочисленные оконные проемы в двух противоположных стенах обеспечивали хорошее освещение его внутреннего пространства. Своды поддерживал мощный четырехгранный столб в центре. К западу от зала находилась небольшая келарская. В середине XIX в. столб и своды палаты были сломаны, а вместо них устроен нынешний потолок, опирающийся на два ряда деревянных столбов. Известное представление о прежнем виде интерьера трапезной может составить подклет, сохранивший древние формы своих перекрытий. Находящаяся под трапезным залом обширная, почти таких же размеров хлебопекарня с массивным квадратным столбом в центре и эффектными сводами по своей монументальности не уступала ему, хотя она сейчас и перегороджена.

Первоначально вход в трапезную палату был через открытую лестницу с северной стороны. Уже в XVI в. к ее северному фасаду была пристроена двухъярусная паперть с внутренней лестницей и аркадой в верхнем этаже, проемы которой позднее превратили в окна. В измененном виде паперть существует и поныне, причем снаружи хорошо видны заложенные арки.

В настоящее время в трапезной, как и в церкви Кирилла, развернута экспозиция историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Здесь хранится целый ряд первоклассных произведений иконописи, шитья, прикладного искусства и народного творчества. Они, конечно, не могут дать полного представления о развитии древнерусского искусства, но зато способствуют более полной характеристике художественной жизни Кирилло-Белозерской обители, позволяя выявить и общие закономерности, присущие этому искусству на определенных этапах его развития.

Тесная связь возникшего в Белозерье монастыря с Москвой отчетливо сказывается и в иконе «Успение богородицы» первой четверти XV в., приписывавшейся Дионисию Глушицкому. Она обнаруживает явное сходство с московскими памятниками XV в., еще интерпретирующими стиль поздневизантийской палеологовской живописи. Икона «Успение богородицы», очевидно, первое из трех одноименных местнотимых произведений, предназначавшихся в разное время для Успенских соборов Кириллова монастыря, ибо «Успение» из местного ряда иконостаса 1497 г., ранее считавшееся рублевским, исполнено мастером, принимавшим непосредственное участие в работе над иконостасом собора, а одноименная икона из притвора храма оказалась памятником XVI в. Композиция музейного «Успения богородицы» довольно традиционна: вокруг лежа Богородицы сгруппировались в скорбном молчании апостолы и ангелы, разделенные на две группы холодным голубым сиянием мандорлы Христа и его удлиненной фигурой с душой усопшей в руках. Вверху иконы изображены две фланкирующие композицию башни с переброшенной между ними аркой, внизу — склонившиеся к богородице апостолы Петр и Павел, расположенные перед ложем и тоже как бы фланкирующие его. Вся композиция чрезвычайно перегружена, пространство ее целиком занято теснящимися фигурами и архитектурными кулисами, фон исчез. Этому же впечатлению содействует и колорит, в особенности усложненная игра синих, лиловых и зеленых плотных тонов. Несколько необычной для древнерусской живописи представляется цветовая градация лица богородицы. В сравнении с «телесными» теплыми ликами Христа, апостолов, ангелов, святых отцов и жен, оживленных легкой подрумянкой, лицо Марии кажется мертвенно бледным, чему в немалой степени способствуют зеленовато-желтые притенения. Такой «реальный» аспект в изображении смерти несвойствен поэтической образности древнерусского искусства, обычно трактующего переход в «другой» мир как явление духовное, а не физическое. Вместе с тем некоторая угловатость в решении фигур, их ощутимая плотность, тяжеловесность, наконец, определенная дисгармоничность художественного языка говорят о каких-то местных, провинциально-ростовских чертах искусства мастера этого произведения. Скорее всего, создателем этой иконы был местный живописец, ориентировавшийся в своем творчестве на московские образцы, авторы которых в свою очередь интерпретировали произведения палеологовской живописи XIV — начала XV в.

Та же связь с московским искусством, но в более опосредованном виде, проявляется и в таком памятнике, как «О тебе радуется» из местного ряда иконостаса 1497 г. Успенского собора. Эта большая, сдержанно-величественная по стилю икона входит в группу тех произведений кирилловского иконостасного комплекса, в которых наряду с новгородскими художественными традициями, отчетливо выявляются черты утонченно-аристократизированной московской живописи. При этом традиции московского искусства в иконе «О тебе радуется» явно выходят на первый план, как бы предвосхищая некоторые тенденции, свойственные живописи последующего времени — смягченность идеализированных, несколько однообразных ликов, пропорциональную удлинённость фигур, сдержанность движений и повышенную нюансировку колорита.

В Кирилловском музее находится несколько произведений, принадлежащих самому Дионисию и его ученикам. Это иконы «Василий Великий» и «Даниил Столпник» из деисусного ряда иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря и центральная икона «Богоматерь Знамение, Давид и Соломон» пророческого ряда того же иконостаса. Особой утонченностью характеристики, индивидуальностью письма отличается образ Василия Великого, вероятным исполнителем которого был сам Дионисий. В сравнении с иконами деисусного ряда «Богоматерь Знамение, Давид и Соломон» кажется произведением более грубоватым и упрощенным. В нем ощущается отход от изящно-удлинённых, гармонически-музыкальных образов Дионисия с их просветленной, необычайно изысканной цветовой гаммой. Вполне возможно, что иконы пророческого ряда создавались местными иконописцами, испытавшими сильное воздействие живописи Дионисия.

Иконы пророческого чина обложены басменными окладами того же рисунка, что и произведения праздничного ряда из иконостаса 1497 г. Успенского собора Кириллова монастыря. Вероятно, над их украшением работала та же артель серебреников, ядро которой составляли новгородцы, подвизавшиеся в Кирилло-Белозерском монастыре. Произведения художественного шитья, украшавшие когда-то монастырские храмы (ныне они находятся в различных музеях страны), по большей части представляли вклады высокопоставленных лиц в Кирилловскую обитель. Лучшие из них были созданы в Московском Кремле, в великокняжеских светлицах. Таковы, например, покров и пелена — вклад Соломонии Сабуровой, основной идеей сюжетов которых является мольба о чадородии. Соломония Сабурова, первая жена великого князя Василия III, была бесплодной и потому в 1526 г. ее насильно постригли в монахини и заточили в суздальский Покровский монастырь.

Пелена с изображением Кирилла Белозерского и сцен его жития, расположенных на каймах (ГРМ), как бы воспроизводит житийную икону, средник которой занимает фигура святого, а поля украшают клейма со сценами из его жизни и произведенных им чудес. Среди них помещено и важное по смыслу «чудо исцеления от бесплодия четы белевских князей». Шитая разноцветными шелками, построенная на контрасте более легкого по цвету средника

с золотисто-желтым фоном и насыщенных, ярких клейм, эта пелена является одним из лучших произведений, вышедших из мастерской Соломонии Сабуровой. Ее создание, очевидно, следует приурочить ко времени 1514—1520-х гг., поскольку она обнаруживает наибольшее сходство с датированным 1514 г. покровом, также с изображением Кирилла Белозерского (ГРМ), — вкладом Соломонии и Василия III в Кириллов монастырь. Представленный на обеих вещах Кирилл Белозерский изображен старцем с характерным, чуть удлинённым лицом, острым носиком и необычайно сосредоточенным выражением округленных глаз под прямыми бровями.

С великокняжескими светлицами в середине XVI в. соперничала мастерская Ефросиньи Старицкой, матери князя Владимира Старицкого, в котором царь Иван Грозный видел ненавистного соперника, претендента на царский престол. Дабы пресечь интриги Ефросиньи, Грозный сослал ее в соседний с Кирилловым Горицкий монастырь. Многие своих мастериц Ефросинья взяла с собой в Горицы. Вероятно, с «горицким периодом» следует связывать стихарь работы ее мастерской с несколько необычным изображением Кирилла Белозерского (Кириллов, Музей), представленного в своеобразном ракурсе, словно в трехчетвертном повороте.

Небольшой покровец «Христос во гробе» (Кириллов, Музей), с четырьмя клеймами, нашитыми по углам, — вклад И. А. Голицына — был переделан в XVII в. К рубежу XV—XVI вв., то есть ко времени создания этого изделия, относятся только шитые клейма с изображениями апостолов Петра и Павла и архангелов Михаила и Гавриила.

К наиболее интересным произведениям шитья, находящимся в местном музее, относится покров 1587 г., на котором также представлен Кирилл Белозерский. На интеллектуальном лице святого особо выявлены и подчеркнуты как бы обведенные кругами умные глаза старца, придающие его облику черты незаурядности (илл. 91).

Из других экспонатов музея интересны икона «Петровская богоматерь» (XVI в.), которая поражает выразительным и крупным ликом Марии, клейма царских врат с изображением Благовещения и четырех евангелистов, по преданию написанные Феодосием, сыном Дионисия, пелена XV—XVI вв., на которой вышита «Троица» с гостеприимством Авраама.

В музее также хранится Синодик, где перечислен весь род иконника Дионисия — крупнейшего художника Древней Руси, работавшего в соседнем Ферапонтове монастыре и, очевидно, каким-то образом связанного с Кирилло-Белозерской обителью. Этот Синодик дошел до нас в двух списках XVII в. Более ранний, 1603—1610 гг., хранится в Ленинграде (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Он интересен как исторический документ и как произведение, раскрывающее черты биографии великого иконописца.

Возле монастырской трапезной когда-то группировались различные хозяйственные постройки, в которых либо готовили пищу, либо хранили съестные припасы. Крупнейшее среди них — здание поварни, сохранилось до наших дней, хотя и в переделанном виде. Оно

примыкает с запада к трапезной и образует вместе с ней длинный вытянутый в одну линию корпус. Это сооружение сложилось на протяжении XVI в., с отдельными достройками в XVII в. Скупое и сдержанное наружное убранство подчеркивает скромность его архитектуры.

Наиболее древняя часть поварни расположена в середине корпуса. Она состоит из двух палат: большей, почти квадратной — «яственной поварни» и меньшей — квасоварни, где приготавливали квас, излюбленный при монастырских трапезах напитков. Даже на Стоглавом соборе (1551), заботившемся о поддержании «поисшатавшихся» церковных обычаев и нравов, в противоположность запрещенным пиву, вину и меду, монахам было разрешено «пити квасы житные и медвенные». Не позже конца XVI в. возникла и та часть корпуса, которая находится между древней поварней и трапезной. Большая каменная палата, пристроенная к квасоварне в XVI в. с запада, служила квасным погребом. В 1655 г. местные каменщики надстроили над погребом второй этаж — оружейную палату, которая просуществовала до 1786 г.

Напротив поварни, близ монастырской стены, притулилось небольшое одноэтажное строение — хлебный домик, возведенный в 1680—1685 гг. Он является частью прежде существовавшего здесь двухэтажного здания поваренных келий XVII в., соединенного с поварней. Сохранившиеся на западном фасаде домика кирпичные наличники типичны для XVII в. и свидетельствуют, что он был довольно нарядно оформлен.

К этому же хозяйственному комплексу относится и домик келаря, или келарский корпус, расположенный между юго-восточным углом трапезной и Водяными воротами (илл. 92). Эта небольшая двухэтажная постройка, возведенная в середине XVII в., очень своеобразна. Нижний ее этаж состоит из двух келий с «проходными воротами» между ними, верхний — из шести небольших кладовых палат, которые соединены на заднем фасаде галереей с открытыми арочными проемами. На галерею ведет деревянная лестница с крыльцом на столбах.

Характерно различное решение фасадов домика келаря: восточный, главный, весьма декоративен; западный, обращенный во двор, скромн и прост. Ворота со двора (так же как и проемы галереи) не имеют никаких обрамлений, тогда как с парадной стороны они поражают живописностью и пластикой своего убранства. Прекрасны толстые круглые столбы-коротышки по бокам ворот, как бы стянутые для прочности вверху и внизу тягами. Под стать им небольшие оконные проемы, украшенные «коренастыми» наличниками с короткими сочными полуколонками на кронштейнах и типичными для XVII в. килевидными фронтончиками.

Почти в середине крепостной стены, обращенной к Сиверскому озеру, находятся Водяные ворота с надвратной церковью Преображения, входящие в систему монастырской ограды Старого города. Обе постройки относятся к XVI в. (илл. 93). Но ворота возникли ранее храма, возведение которого датируется 1595 г. Они имеют, как обычно, два арочных проезда

разной величины и палаты хозяйственного назначения по сторонам: с востока — кладовую, с запада — калачную и просвирную. Декоративная обработка ворот со стороны двора очень близка к убранству Святых ворот: килевидные архивольты арок проездов и прямоугольные, иногда с острым верхом ниши на устоях.

Церковь Преображения над Водяными воротами строили, видимо, местные мастера под наблюдением старца Леонида Ширшова, по образцу ранее возведенного надвратного храма Иоанна Лествичника. Она по формам аналогична своему прототипу, только несколько грубее, приземистее. Это невысокий четверик с пониженными прямоугольными пристройками с двух сторон: алтарем и папертью, первоначально имевшей открытые арочные проемы (еще в XVII в. превращены в окна). Северный и южный фасады ее также расчленены лопатками на три прясла, украшенные нишками с остроугольными верхами. Сходство довершает венчающая церковь пирамида из трех ярусов кокошников, сплошь украшенных традиционным для местных памятников декором из рядов поребрика, прямоугольных нишек и бегунца. Нижний ярус самых крупных кокошников с круглым проемом в среднем из них «отрезан» от прясел стен карнизом с ширинками.



**Церковь Преображения над Водяными воротами**

Однако само завершение церкви Преображения имеет иную форму. Вместо типичных для храмов Кириллова двух глав здесь с самого начала было трехглавие: большая глава возвышается в центре, две малые — над восточными углами постройки. Существование малых глав было вызвано тем, что у Преображенской церкви было два придела, расположенные по сторонам главного престола в алтаре, — Николая и Ирины (последний посвящен царице, сестре Бориса Годунова). Кроме того, центральный барабан был сильно сдвинут с центра объема к востоку, в сторону меньших глав, что также значительно усиливает живописную асимметрию общей композиции здания. Этому способствовало и достаточно «свободное» расположение в пряслах оконных проемов и ниш, и сильное смещение к алтарю боковых порталов храма, и, наконец, необычное покрытие алтаря: три двускатные тесовые кровли, выходившие щипцами на восточную сторону, располагаются над тремя коробовыми сводами, перекрывающими алтарь.

По-настоящему необычность архитектуры этой постройки ощущаешь, входя через



паперть и западный перспективный портал внутрь храма. Тогда сразу становится понятно, что сдвиг трехглавия на восток обусловлен оригинальной конструкцией сводов и внутренних опор. Почти в центре помещения стоят два круглых, увенчанных капителями столба, с которых на стены перекинута арка, поддерживающая три коробовых свода, перекрывающие храм по продольной оси. Более мощная подпружная арка между столбами служит опорой главному световому барабану, поставленному к востоку от нее, на средний из коробовых сводов при помощи дополнительной системы ступенчатых арочек. Здесь как бы завершился тот длительный процесс слияния восточной пары столбов со стеной и межапсидными стенками, который в храмах Кириллова шел на протяжении всего XVI в. Подобная конструкция может быть названа «ложным» двустолпием. Она принципиально отличается от двустолпия надвратного храма Спасо-Прилуцкого монастыря и позднейших вологодских церквей и находит довольно широкое распространение во многих костромских и московских памятниках XVII столетия. Стремясь расширить помещение церквей и сократить число опор, древнерусские мастера умели каждый раз находить новые, исключительно разнообразные и интересные решения.

В церкви Преображения находится иконостас, современный самой постройке. Он состоит из четырех рядов — местного, деисусного, праздничного и пророческого. Иконы праздничного ряда по каким-то причинам в XVIII в. заменили новыми (они находятся в иконостасе и сейчас). Все остальные произведения, датируемые 1595-м г., представляют стилистически единую группу, написанную, вероятно, артелью местных мастеров. И хотя авторам ее не откажешь в мастерстве, найденности силуэтов и пропорций изображенных святых, в целом живопись этих икон весьма провинциальна, рисунок грубоват, колорит ограничен: в основном варьируются охряные, киноварные и зеленые цвета.

В юго-восточном углу монастыря, вблизи Свиточной башни, расположен «лекарский» комплекс, состоящий из больничных палат и церкви при них. Большие больничные палаты были возведены в 1643—1644 гг. сельскими каменщиками во главе с Яковом Костоусовым. Впечатлению монументальности этого здания способствует его сильно вытянутый прямоугольный объем с массивными стенами и высокой двускатной кровлей. Фасады этого огромного сооружения, имеющего на торцах крупные фронтоны-щипцы, почти лишены какого-либо декора и выглядят очень сурово. Скупая гладь мощных побеленных стен, расчлененных широкими лопатками, смягчается лишь небольшими арочными проемами окон с сильными откосами. Интерьер палат традиционен для гражданских построек. Два просторных сводчатых помещения с распалубками над окнами и дверьми находятся по обе стороны широких сеней. Своды поддерживают массивные квадратные столбы, расположенные посередине палат, что для подобных зданий XVII в. уже не типично; этот прием — запоздалая дань древней традиции.

Резким контрастом по отношению к больничным палатам выступает находящаяся к

западу от них небольшая больничная церковь Евфимия (илл. 94). Эта последняя из возведенных в монастыре культовых построек сооружена вскоре после палат, в 1646 г., двумя артелями местных каменщиков: сельскую возглавлял Яков Костоусов, а монастырскую — Кирилл Серков. По типу она резко отличается от всех остальных церквей, представляя собой шатровой храм. Однако несмотря на это, в церкви Евфимия отчетливо видно подражание архитектуре возведенной за год до нее придельной церкви Епифания, что не выводит памятник из круга монастырских традиций. Действительно, и композиция фасадов этих храмов и их декор во многом совершенно тождественны. Иным выглядит лишь венчание церкви Евфимия: над тремя сплошь покрытыми декором кокошниками, завершающими каждую из стен, на низком, снаружи никак не выявленном восьмерике возвышается небольшой стройный многогранный шатер с луковичной главкой, покрытый прежде поливной зеленой черепицей (современная железная кровля XIX в.). Шатер первоначально был открыт внутрь, а трапезная, поставленная необычно — с южной стороны здания, соединена с больничными палатами переходом. Интересна также маленькая одноарочная звонница псковско-новгородского типа над крышей трапезной.

К югу от церкви Евфимия вдоль стены монастыря вытянулся корпус келий. Сооружен он в 1647—1648 гг. как одноэтажный двумя артелями все тех же местных каменщиков во главе с Я. и К. Костоусовыми и К. Серковым; позднее в этом надстроенном и сильно переделанном здании находилось духовное училище.

Мимо монастырского архива дорога ведет на территорию Малого, или Горнего Ивановского, монастыря. Здесь на небольшом зеленом холме, именуемом в древних документах «горой», красиво возвышается среди деревьев церковь Иоанна Предтечи с приделом Кирилла — главный соборный храм этой обители (илл. 95). Сооружена она одновременно с церковью Архангела Гавриила, в 1531—1534 гг., на вклад Василия III. Значительная близость между собой обоих зданий позволяет даже считать их работой одной и той же строительной артели и одного зодчего. Аналогично объемно-композиционное построение храмов в виде стройного куба, увенчанного первоначально ярусами килевидных кокошников и двумя главами: большой, световой — в центре и малой, глухой — над юго-западным углом (над приделом). Тождественны также их членения фасадов пилястрами, профилированные цоколи в основании стен, трехчастные «классицизированные» карнизы в завершении и отдельные детали убранства — перспективные порталы, аркатура на апсидах, наконец, традиционный декор барабана большой главы, состоящий из пояса килевидных арочек, балясин, прямоугольных нишек и бегунца. Однако церковь Иоанна Предтечи отличается совершенно иная форма верха в виде пирамиды из трех рядов кокошников, обычная для большинства позднейших кирилловских храмов. Вероятно, в этом отношении образцами для нее послужили двуглавые соборы Спасо-Каменного и Ферапонтова монастырей.

Сходством отмечены и интерьеры церквей Иоанна Предтечи и Архангела Гавриила.

Пространственное построение первой из них идентично нижнему, основному помещению второй и характеризуется теми же «итальянизмами». Здесь мы находим ту же зальность решения внутреннего пространства, равновысокие коробовые своды над всеми ячейками и крестовый над западной частью главного нефа. Четыре столба, восточная пара которых почти придвинута к межапсидным стенкам, еще более четко и ясно членят все помещение, причем подкупольный квадрат находится строго в центре всего плана. Правда, западные круглые колонны Гаврииловского храма заменены здесь более привычными для Руси четырехгранными столбами, снабженными тем не менее по «фряжскому» обычаю развитыми базами и «капителями», роль которых выполняют профилированные тяги. Интересен в церкви Иоанна Предтечи и возврат к пониженным подпружным аркам, широко использовавшимся в новгородском зодчестве и совсем не встречавшимся в памятниках ранней Москвы. В целом в интерьере этого храма ясно чувствуется освоение древнерусскими зодчими XVI в. новых приемов и форм.

Рядом с церковью Иоанна Предтечи, на склоне пологого холма, стоит небольшая часовня, которую, по преданию, «срубил» Кирилл. Она действительно относится к древнейшему времени. Это небольшой примитивный сруб, ничем не отличающийся от простейших деревянных построек Севера. Внутри часовни стоит крест, сильно изъеденный, в буквальном смысле слова: верующие считали, что он исцеляет от зубной боли. По соседству, под каменной сенью, хранится еще один деревянный крест, поставленный якобы на месте выкопанных Кириллом и Ферапонтом при основании обители келий.

К югу от церкви Иоанна Предтечи, на самом краю холма, стоит трапезная церковь Сергия Радонежского с приделом во имя местночтимого святого Дионисия Глушицкого. Построена она в 1560 г., по преданию, на вклад самого Ивана Грозного, вскоре после обособления Малого Ивановского монастыря от Большого. Композиция и формы ее довольно типичны для подобного рода построек XVI в. Обе части здания — широкий объем трапезной и более высокий и узкий четверик храма с пониженным прямоугольным алтарем — поставлены на подклет, который из-за сильного перепада рельефа с северной стороны выглядит как подвал, ибо полностью «ушел» в землю. Внутри основную часть трапезной занимает квадратный зал, со столбом в центре, расположенный во всю ширину корпуса; к залу с запада примыкает келарская палата — узкое, поперечно ориентированное помещение. Широкий пояс типично местного декора из прямоугольных нишек, бегунца и поребрика проходит по верху стен всего сооружения, связывая его обе части воедино.

Уникальна лишь верхняя, образующая ярус звона часть храма, которая появилась в результате его надстройки в том же XVI в. С каждой стороны (кроме западной) вверху была устроена широкая открытая арка, где прежде висели колокола. Над завершающими церковь кокошниками возвышались традиционные для Кириллова две главы: большая — в центре и малая — над приделом. Подобное превращение трапезного храма в церковь-звонницу —

прием довольно редкий и, очевидно, заимствован из аналогичных построек Ферапонтова и Спасо-Каменного монастырей. В настоящее время лишь отдельные сохранившиеся фрагменты позволяют представить прежний оригинальный верх церкви Сергия Радонежского, значительно измененный в XVIII—XIX вв.

У подножия холма, близ восточной стены монастырской ограды, в окружении берез расположено небольшое одноэтажное приземистое строение. Это так называемая Малая больничная палата, одно из немногочисленных монастырских строений XVIII в. (илл. 96). Возведена она в 1730-х гг. на вклады императрицы Анны Иоанновны и судьи Адмиралтейского приказа А. Беляева. Однако архитектура этого здания выдержана в древних традициях, идущих еще от XVI в. Формы палаты, перекрытой высокой тесовой кровлей на четыре ската, явно архаизированы: они подчеркнуто монументальны и просты. Массивные, мощные стены прорезаны небольшими арочными окнами с сильными откосами. Лишь лопатки на углах фасадов, тяга в виде полуваля над цоколем и особенно нарядный завершающий карниз типа «пилы» из трех рядов кирпича смягчают ее суровый облик.

Композиция интерьера больничной палаты традиционна и восходит к Грановитой палате Московского Кремля. Три арочных дверных проема с разных сторон ведут в просторные сени, занимающие северную часть здания; к сеням примыкает квадратная сводчатая палата со столбом в центре и распалубами над окнами. Все пронизано духом строгости, аскетичности и суровости, свойственной лишь ранним памятникам монастыря. И только, пожалуй, слишком правильное расположение окон — на одном уровне и через одинаковые интервалы — выдает гораздо более позднее время сооружения этой оригинальной постройки.

## ФЕРАПОНТОВО

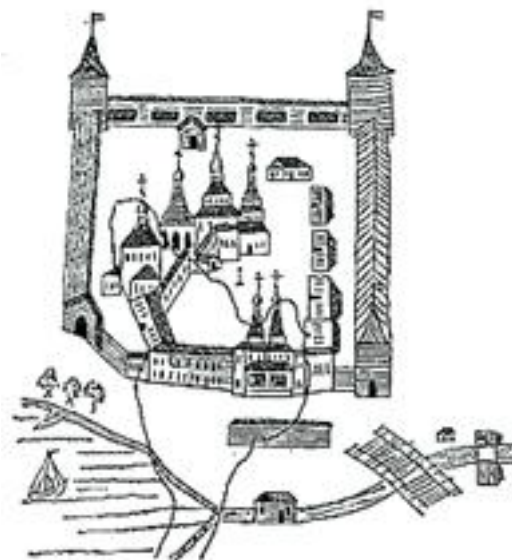
Из маков — красную,  
из одуванчиков — желтую,  
из пепла — серую,  
из угля — черную сделали краски, с  
мешали, развели на полотне, сотканном из трав земли,  
написали портрет земли...

Э. Межелайтис

Между двух озер, Бородавским и Паским, на невысоком холме, среди темной зелени деревьев и кустов возвышается Ферапонтов монастырь — небольшая группа сияющих белизной построек. Кажется, сама природа опозитизировала эти живописно расположенные здания. По сравнению с Кирилло-Белозерским Ферапонтов монастырь выглядит интимным и камерным (илл. 99).



Масштабы его невелики, как и невелика занимаемая им территория, хотя возник он почти одновременно с Кирилловым.



### **Ферапонтов монастырь в XVII веке. Рисунок с гравюры**

Ферапонт, прожив некоторое время вместе с Кириллом после прихода на Север, пошел искать себе новое место, «пространное и гладкое». Найдя такое, он в 1398 г. основал свой монастырь в живописной местности, на невысоком холме, откуда открывается чудесный вид на озера, заливные луга и леса.

Обитель эта была создана также по образу и подобию московского Симонова монастыря, где Ферапонт, происходивший из рода бояр Поскочиных, принял пострижение. Руками первых иноков, собравшихся и объединившихся вокруг Ферапонта, была выстроена в 1409 г. небольшая деревянная церковь во имя Рождества богородицы, а затем трапезная и кельи. Через десять лет князь Андрей Дмитриевич вызвал Ферапонта к себе в Можайск, где он основал Лужецкий монастырь. С его отъездом рост обители почти прекратился; вся братия едва ли насчитывала более 20 человек и вела весьма скромное существование.

Дальнейшее развитие монастыря связано с именем игумена Мартиниана, видного церковного деятеля XV в. Мартиниан, выходец из крестьян небольшой вологодской деревни, был монахом Кирилловской обители, верным учеником и последователем Кирилла. Он прошел суровую монастырскую выучку, хорошо знал все распорядки служб, все претензии и желания братии. Особое внимание уделял Мартиниан развитию своего любимого дела — переписке книг и созданию библиотеки. Все иноки кроме обычных церковных служб должны были исполнять и особые послушания, в том числе читать, переписывать и переплетать

книги. Сам игумен также переписывал книги. В короткое время Мартиниан сумел превратить Ферапонтов монастырь в крупный общественно-культурный центр.

Пахомий Логофет, известный писатель, составитель житий святых, посетивший монастырь около 1461—1462 гг., писал, что он был «зело красен, много имуще братии работающих». В 1466 г. здесь был возведен взамен обветшавшего новый, более обширный деревянный храм, также посвященный Рождеству Богородицы.

С середины XV в. Ферапонтов монастырь — один из центров просвещения Белозерского края, играющий важную роль в общественно-политической жизни Московского государства. Из стен монастыря вышла целая плеяда известных просветителей, книжников, философов. Достаточно упомянуть игумена Филофея, ставшего затем епископом Вологодско-Пермской епархии. Тесные узы соединяли иноков Ферапонтовской обители со многими видными деятелями той эпохи. Так, например, новгородский архиепископ Геннадий, ведя ожесточенную борьбу с еретиками, находил в далеком северном монастыре единомышленников и необходимые ему книги. Немало лет провел в Ферапонтове не менее известный ростовский архиепископ Иоасаф, происходивший из рода князей Оболенских. После ссоры с великим князем Иваном III он был сослан в эту далекую северную обитель, постриженником которой когда-то был.

С именем Иоасафа связано начало каменного строительства в Ферапонтове. Возвращение его в монастырь после восьмилетнего управления Ростовской епархией почти совпало с сильным пожаром обители (ок. 1488 г.). Многие строения выгорели дотла, чудом уцелело некое «сокровище», хранившееся в келье архиепископа и предназначенное для монастырских нужд. Очевидно, именно на эти средства на пепелище сгоревших построек возвели каменный собор Рождества богородицы. Во всяком случае, в преданиях, нашедших отражение в житиях, указывается, что Иоасаф использовал свои личные сбережения для «монастырского строения». Возможно также, что именно он пригласил для росписи нового соборного храма Дионисия, с работами которого или был знаком сам, или знал о них по рассказам ростовского архиепископа Вассиана Рыло — заказчика икон для Успенского собора в Кремле, исполненных в 1481 г. Дионисием.

Конечно, каменные постройки Ферапонтова значительно уступают грандиозным сооружениям соседней Кирилловской обители. Однако строительство, развернувшееся в Ферапонтове в конце XV и в XVI в., было по тем временам весьма значительным.

Сравнительная уединенность, относительно «тихая и мирная» жизнь обители сделали ее своеобразной «резиденцией» ссыльных. Здесь отбывали ссылку многие неугодные московским правителям лица. В конце XV в. тут нашел приют опальный киевский митрополит Спиридон, а в XVII в. коротал дни неумоимо честолюбивый, некогда могущественный и всесильный патриарх Никон.

Митрополит Спиридон, философ и богослов, человек необычайно просвещенный,

написал в стенах Ферапонтова два сочинения — «Изложение о православной истинной нашей вере» и «Житие святых Зосимы и Савватия Соловецких». Первое из них, во многом полемическое, было направлено против вероотступников — еретиков, выступления которых волной прокатились по Новгороду, Пскову и Москве, вызвав смятение в умах современников и даже среди самих церковников.

Польско-шведская интервенция начала XVII в. мало отразилась на жизни монастыря. Захваченный неприятельскими отрядами в 1614 г., он подвергся сравнительно небольшому разорению. Однако общий экономический упадок Белозерья, вызванный нашествием, задержал дальнейшее развитие обители почти на тридцать лет. Кратковременное оживление хозяйственной деятельности и каменного строительства в Ферапонтове в 1640-х гг. было вызвано рядом льгот со стороны царского дома Романовых. Впоследствии этот «духовный центр» постепенно пришел в упадок и запустение.

Тяжким бременем легла на монастырь и забота о содержании опального патриарха Никона, проживавшего здесь с 1666 по 1676 г. Сосланный сюда после низложения церковным собором, Никон не переставал надеяться на скорое возвращение и требовал тех же патриарших почестей от окружающих и тех же привилегий, которыми он пользовался в былые времена. Избалованный ранее почти неограниченной властью, он постоянно выдвигал все новые и новые требования. Монастырские власти, также не уверенные в том, что судьба окончательно отвернулась от бывшего патриарха, считались с капризами этого честолюбивого и властного человека.

По указанию Никона в Ферапонтове воздвигли особые хоромы — «кельи многие житей с двадцать пять» со «сходами и всходами», а среди Бородавского озера насыпали из камней остров в форме креста. На острове Никон водрузил деревянный крест и проводил там долгое время в молитвах. На кресте была вырезана следующая надпись:

«Животворящий крест Христов поставил смиренный Никон, Божию милостию патриарх, будучи в заточении за слово Божие и за св. Церковь на Белоозере в Ферапонтове монастыре в тюрьме». Кресты с подобными же надписями были расставлены по его приказанию в разных местах на дорогах возле монастыря.

После смерти царя Алексея Михайловича в 1676 г. положение Никона резко изменилось в худшую сторону. Патриарх Иоаким, его давний враг, предъявил ему многочисленные обвинения, среди которых были как смешные и нелепые, так и серьезные, например в сношениях с посланцами Степана Разина. Этого было достаточно, чтобы перевести Никона в Кирилло-Белозерский монастырь и установить за ним усиленный надзор. Только в 1681 г. Никон получил разрешение вернуться в созданный им Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь под Москвой, но в дороге, в Ярославле, заболел и умер.

С конца XVII в. Ферапонтов монастырь окончательно приходит в упадок. В 1798 г. обитель была упразднена, а ее церкви сделаны приходскими. В XVIII — XIX вв. древние



здания подверглись варварским ремонтам и переделкам, а некоторые были уничтожены. В 1857 г. обветшалую деревянную монастырскую ограду заменили каменной, которая частично сохранилась до нашего времени. В начале XX в. в связи с пятисотлетием со дня основания монастырь открыли вновь, но уже как женский. В 1908—1915 гг. в нем были проведены восстановительные работы под руководством известных исследователей древнерусского искусства П. П. Покрышкина и К. К. Романова. Ныне здесь филиал Кирилловского историко-художественного музея.

Ферапонтов монастырь, в отличие от соседнего Кирилло-Белозерского, не был сколько-нибудь сильно укреплен и не считался крепостью. Вместо мощных каменных стен он имел лишь деревянную ограду с невысокими башнями.

Главным, парадным въездом в монастырь служили каменные ворота в западной, обращенной к дороге стене ограды, как обычно, называвшиеся Святыми, с двумя небольшими храмами над ними — Богоявления и Ферапонта (илл. 101). Это хорошо сохранившееся сооружение построено в 1649 г. Его композиция, объединяющая ворота с церквями, следует прежней традиции.

Нижний ярус с двумя арочными проездами различной величины и с кельей и сторожкой по сторонам типичен для таких построек. Мощные устои его арок на фасадах трактованы в виде граненых столбов с крупными базами и капителями. Гораздо своеобразнее выглядит верхний этаж, образованный двумя церквями. Его прямоугольный объем с небольшими оконными проемами завершен прямым карнизом и пологой четырехскатной кровлей, а не обычными для древнерусских храмов закомарами или кокошниками. По своим формам он скорее близок к гражданским, нежели к культовым зданиям, что явно свидетельствует о нарастании элементов светскости, так называемом процессе «обмирщения» в храмовом зодчестве Руси в XVII в.

Да и внутри объединенное помещение храмов было малоудобным для церковной службы. Узкое, вытянутое по оси север — юг, оно разделено поперечной подпругной аркой на две части, имеющие слегка пониженные, прямоугольные алтарные апсиды. Лишь два завершенных главками шатра на низких восьмериках говорят о том, что это храмы. Шатры, как это свойственно XVII столетию, имеют декоративный характер: они глухие и никак не связаны с внутренним пространством зданий. Да и поставлены они прямо на своды с помощью опорных арок и столбов. Подобные, далекие от канонических архитектурных форм церкви представляли для середины XVII в. своеобразное новшество, идущее вразрез с официальной линией развития культового зодчества. Недаром патриархи всея Руси, начиная с Никона и вплоть до самого конца столетия, боролись с различными нововведениями, проникавшими в церковную архитектуру, предписывая «по чину правильного и уставного законоположения, как о сем правило и устав церковный повелевает, строить [храмы] о единой, о трех, о пяти главах, а шатровые церкви отнюдь не строить», причем «главы б были

круглые, а не островерхие».

Живописны и нарядны фасады обеих церквей. Широкие лопатки делят их на две разновеликие части соответственно проездам ворот. Узкие длинные окна заключены в изящные вытянутые наличники с килевидным завершением, а вверху между ними расположены круглые проемы с обрамлением. Под карнизом идет широкая полоса из двух рядов своеобразного кирпичного орнамента с круглыми терракотовыми вставками. Она явно навеяна традиционным убранством более ранних храмов Белозерья, однако талантливый зодчий XVII в. создал на этой основе свой собственный декор.

С юга к Святым воротам примыкает небольшое двухэтажное здание казенной палаты, иногда называемое сушилом или мереженным корпусом. Построено оно в середине XVI в. и, судя по некоторым изображениям монастыря XVII—XVIII вв., входило в линию прежней деревянной ограды. Архитектура этого интереснейшего, гражданского по своему назначению сооружения проста и монументальна. Его массивные стены имеют уступ на  $\frac{2}{3}$  высоты, соответственно уровню пола верхнего этажа. Небольшие оконные проемы с сильными откосами, расположенные с южной и северной стороны, лишены каких-либо обрамлений. Особенно суров некогда являвшийся наружным западный фасад казенной палаты. Его глухую плоскость прорезает один проем и несколько щелевидных окон-бойниц. Лишь северный фасад, обращенный во двор монастыря, украшен скромным карнизом. Двускатная кровля венчает здание по линии север — юг. Внутри квадратные в плане помещения обоих этажей палаты перекрыты Коробовыми сводами. Вход, расположенный в центре восточной стены, раньше находился внутри примыкавшей с этой стороны одноэтажной палаты.

За Святыми воротами взору путника открывается целая группа живописно стоящих построек. Центральным в ней является соборный храм Рождества Богородицы, сооруженный вскоре после пожара монастыря, в 1490 г. (илл. 102). Это был второй после собора Спасо-Каменного монастыря монументальный храм на всем Севере. Естественно, что возвести его могли лишь приглашенные мастера. Таковыми, очевидно, были все те же ростовские каменщики и зодчие. Об этом свидетельствует значительное сходство собора как по своему типу, так и по многим деталям с соборными храмами Спасо-Каменного и Кирилло-Белозерского монастырей, последний из которых был, как известно, построен артелью ростовских мастеров во главе с Прохором. Да и само строительство ферапонтовского храма связано с именем бывшего ростовского архиепископа Иоасафа.



### **Собор Рождества Богородицы**

При возведении собора Рождества богородицы мастера блестяще использовали наиболее распространенную в то время на Руси систему крестовокупольного храма, четырехстолпного, одноглавого и трехапсидного, с трехчастным членением фасадов и ярусным покрытием по законам. Они создали на этой основе очень своеобразное и оригинальное сооружение, отличное от своих ближайших аналогов. Собору Ферапонтова присущи стройность и изящество, которых лишен его непосредственный предшественник — более монументальный собор Спасо-Каменного монастыря, не говоря уж о следующем за ним, грузном и приземистом храме Кириллова. Кубический объем здания, поставленный на высокий подклет, вытянут по вертикали; легко и свободно возносятся вверх его массы. Своды его имеют традиционную для московских памятников ступенчатую конструкцию, где подпружные арки, несущие главу, сильно повышены. Это находит свое выражение и в завершающих наружных формах собора. Крутая, устремленная ввысь пирамида из двух ярусов килевидных закомар и ряда кокошников на прямоугольном основании барабана, ныне, к сожалению, скрытая под поздней (XIX в.) четырехскатной кровлей, значительно усиливала торжественно величавый характер здания. Поверх же пирамиды в центре располагался большой световой барабан с шлемовидным покрытием, который как бы дополняла малая глава на юго-восточном углу, над приделом Николы.

Неповторимость облика Рождественского собора во многом обусловлена своеобразием и индивидуальностью его отдельных форм. Такова прежде всего окружающая собор с трех сторон (кроме восточной) крытая паперть-галерея, сооруженная вскоре после его возведения. Подобные паперти не встречаются в памятниках архитектуры северо-востока Руси второй половины XV в.; они получают довольно широкое распространение гораздо позднее, в храмах XVI и XVII вв. Однако они известны в псковском зодчестве XV—XVI вв., откуда, по-видимому, и ведут свое происхождение.

Первоначально паперть собора была перекрыта, так же как алтарь надвратной Преображенской церкви в Кириллове, тремя щипцовыми кровлями, перпендикулярными его фасадам. В северо-западном углу ее возвышалась оригинальная миниатюрная церковь-звонница столпообразного типа, близкая уже известной нам аналогичной постройке у собора Спасо-Прилуцкого монастыря. Позднее с появлением над папертью новой крыши, видимо,

верхняя часть звонницы исчезла; сейчас существует лишь частично ее нижний ярус с внутрискладной лестницей.

В Рождественском соборе очень ярко проявляется свойственное архитектуре того времени стремление к гармонической уравновешенности масс здания. Оно выражается в расположении большой главы в центре всего объема, включая апсиды. Это привело в свою очередь к смещению столбов ближе к алтарной стене, вызвав тем самым уменьшение восточных прясел на боковых фасадах; наружные пилястры перестали совпадать с размещением внутренних опор и превратились в декоративные членения. Эта система построения, наметившаяся уже в раннемосковском зодчестве, дальнейшее развитие получает в храмах Кирилло-Белозерского монастыря.

Не менее любопытно устройство малой световой главы собора, сохранившийся барабан которой находится под поздней кровлей. Она имеет прямую аналогию в предшествующем монументальном зодчестве Севера — в соборе Спасо-Каменного монастыря и логически вполне оправдана как самостоятельное завершение Никольского придела. В дальнейшем такое двуглавие находит самое широкое применение в храмах Кириллова, являясь одной из особенностей их архитектуры. Истоки его, видимо, следует искать в раннемосковском зодчестве, где можно с достаточным основанием предполагать существование в ряде храмов (собор Спаса на Бору, церковь Рождества богородицы в Кремле и др.) дополнительной главы над одним из восточных углов здания, то есть над приделом, алтарь которого занимал одну из боковых апсид (преимущественно южную). В то же время подобный прием во многом родственен более позднему деревянному зодчеству Севера, где каждый прируб храма обычно венчается своей главой.

Оригинально и нарядно наружное убранство собора: в нем широко использованы хорошо известные по многим местным памятникам узоры. Каждый фасад декорирован по-своему (илл. 103). Наиболее парадно оформлена главная, западная сторона.

Основу ее убора составляет широкий декоративный пояс вверху стен, между лопатками, под закомарами, состоящий из терракотовых балясин в крестообразных впадинах и двух рядов изразцовых плит с растительным орнаментом в виде кринов. Полоска бегунца над ним как бы начинает ряды поребрика, бегунца и прямоугольных нишек — обильного декора, сплошь покрывающего поверхность закомар. Композиционным центром этого фасада служит превосходный перспективный портал, вытесанный из белого камня. Форма его традиционна и напоминает о связях с раннемосковским зодчеством. Внизу стены, по обе стороны портала, также проходит узкий пояс из одного ряда терракотовых изразцов. Изображения на них чередуются: помещенные в кругах барсы соседствуют с орнаментальными, криновидными композициями. Подобные изразцы с геральдическими животными, во многом близкие владими́ро-суздальской белокаменной резьбе храмов, не встречаются ни в одном из других памятников Белозерья.

Гораздо скромнее боковые — южный и северный — фасады. Вверху их прясла украшает терракотовый фриз из балясин, расположенный между двух рядов изразцовых плиток с лилиями, и ряд бегунца на уровне венчающих лопатки карнизов, в то время как закомары свободны от декора. На северной стене, на уровне верха апсид, фриз дополнен еще одним изразцовым поясом с орнаментом из объединенных кринов. Порталы этих фасадов решены в виде простых арочных проемов с трехступенчатыми обрамлениями, украшенными поливными балясинами (сохранился лишь северный портал).

Еще проще оформление восточной стороны. Прясла стены вверху украшает лента терракотовых плит и бегунца, а также ряды поребрика и прямоугольных нишек, захватывающие уже нижние части закомар; другая полоса орнамента из двух рядов бегунца и нишек между ними проходит по верху апсид (илл. 103). Сохранившиеся на апсидах первоначальные оконные проемы (остальные окна растесаны в XVII—XVIII вв.) — узкие, без каких-либо обрамлений.

Нарядно убранство и стройного барабана центральной главы, восстановленные арочные проемы которого имеют изнутри нишку с городчатым верхом. Барабан опоясывают вверху ряды нишек, поребрика, бегунца и терракотовых изразцов с рисунком лилий (кринов), то есть все те же элементы декора, что и на фасадах собственно храма. Новая большая глава барочной формы принадлежит XVIII в.

Каждого вошедшего в церковь Рождества Богородицы охватывает благоговейная тишина. Так бывает всякий раз, когда человек соприкасается с чудом искусства. Такое чудо — ферапонтовская роспись.

Художники Древней Руси очень редко «подписывали» свои произведения. Чаще всего о работах мастеров говорится в летописях, в приходно-расходных книгах монастырей, гораздо реже — в настенных надписях храмов. Из такой надписи над северной дверью собора Рождества богородицы мы узнаем имена мастеров и дату его росписи. «В лето 7010 (дату уточнили недавно, раньше считали 7008.— Г. Б. и В. В.) месяца августа в 6 день на Преображение господа нашего Иисуса Христа начата бысть подписывати церковь а кончена на 2 лето месяца сентавреа в 8 на рождество пресвятыя владычица нашиа богородица Мариа при благоверном великом князе Иване Васильевиче всея Руси и при великом князе Василии Ивановиче всея Руси и при архиепископе Тихоне, а писци Деонисие иконник с своими чады. О владыке Христе, всех царю, избави их господи мук вечных».

Из нее следует, что храм начали расписывать в августе 1502 г. и окончили на второе лето, то есть в сентябре следующего, 1503 г. Его расписали сравнительно быстро, в два сезона; в первом сезоне мастера работали не больше двух месяцев (с октября — ноября из-за холода работы обычно прекращались), во втором — месяца четыре-пять. Фактически Рождественский собор был полностью расписан месяцев за семь-восемь. Помимо самого Дионисия в работе принимали участие его сыновья — Владимир и Феодосии.

Стенопись Рождественского храма Ферапонтова монастыря — лебединая песнь Дионисия. Престарелый художник (вероятная дата его рождения — 1440 г.), по-видимому, больше не принимал крупных заказов. Во всяком случае, в 1508 г. роспись Благовещенского собора в Московском Кремле осуществляла иконописная артель во главе с сыном Дионисия — Феодосием. Сам Дионисий к этому времени либо умер, либо доживал свои дни на покое.



**Фрески восточной стены  
Рождественского собора:  
"Богоматерь Знамение",  
ниже - "Покров  
Богоматери"**



**Фреска южной стены  
Рождественского собора  
"Брак в Кане  
Галилейской"**

Поднявшегося на паперть собора встречает великолепная фреска на наружной стене западного фасада (илл. 105), посвященная Рождеству богородицы. Она состоит из нескольких сцен. Вверху находится плохо сохранившийся «Деисус»: Мария, Иоанн Предтеча, апостолы Петр и Павел выступают молящимися за весь мир перед Христом, сидящим на престоле. Ниже, разделенные архивольтом портала, расположены две сцены: «Рождество богородицы» и «Ласкание Марии Иоакимом и Анной». По бокам арки портала помещены стоящие архангелы чуть больше человеческого роста: один — стройный, с мечом в правой руке и хартией в левой, другой — склоненный к своему свитку (илл. 107). Они «записывают» имена входящих в храм.

Эта наружная фреска, безусловно, принадлежит руке самого Дионисия. Об этом говорят и философская глубина истолкования ее сюжета, и великолепная связь всей живописи с архитектурой. Дионисий выступает здесь как монументалист, еще связанный с традициями XV в. Обычно «Рождество богородицы» трактовалось в виде бытовой сцены в доме Иоакима. В фреске Дионисия эти подробности сохранены, но иконография сюжета приобрела особую отшлифованность и своеобразное переосмысление. Все получило здесь иной и более глубокий смысл. Анна спокойно сидит на ложе; поза ее, исполненная внутреннего достоинства, не лишена величавости. Женщина за ложем не пытается приподнять Анну; почтительно наклонив голову, она едва касается ее одежды. Служанка, подносящая Анне еду, столь торжественно протягивает ей золотую миску, словно это некий драгоценный дар.



Золотая чаша тем самым приобретает значение композиционного и смыслового центра. Внешне ничего не происходит, но мы ощущаем свершение таинства. Именно эта сторона легенды и становится содержанием изображаемого. Точно так же переосмыслены и другие сцены этой фрески. В изображении купания новорожденной золотая купель снова становится центром композиции. Женщины едва прикасаются к сосуду, а подруги Анны, пришедшие навестить роженицу и вручить ей дары, введены в группу купающих Марию служанок, отчего вся сцена приобретает смысл поклонения Марии. В эпизодах из детства Марии служанка, не касаясь колыбели, лишь указывает на нее рукой.

В сцене «Ласкание Марии Иоакимом и Анной» (илл. 108) Анна прижимает к себе ребенка жестом богоматери в «Умилении». Благодаря своеобразным перестановкам акцентов Анна из главного действующего лица превращается у Дионисия в соподчиненное, а все сцены воспринимаются как вариации на тему поклонения деве Марии. Мелодия акафиста (песнопений в честь богородицы), мелодия прославления богоматери звучит в этой фреске как прелюдия к росписям всего Рождественского собора.

Дионисий показал себя здесь превосходным мастером синтеза живописи с архитектурой. Изукрашенные орнаментом рельефные архивольты связывают воедино фреску с самим порталом. Ангелы вторят очертаниями своих фигур линиям портала. Положение рук Иоакима, наклон головы и весь силуэт верхней части его фигуры в сцене «Ласкания» находят почти полное соответствие с помещенной над ним фигурой апостола Павла из «Деисуса». Стоящая за ложем Анны женщина повторяет своим силуэтом фигуру одного из апостолов.

Поверхность стены — исходная точка художественного мышления Дионисия и его учеников. Фигуры ферапонтовских фресок трактованы настолько плоско, что воспринимаются чисто силуэтно. В них не чувствуется ни объема, ни веса — они как бы парят в воздухе. Объемные элементы переводятся на язык плоскости. Такими средствами художник стремился подчеркнуть особую одухотворенность образов, отрывая их от материального и земного. Говоря иначе, «все духовное материализуется, все материальное одухотворяется». Это связывает отдельные сцены росписи в общую единую систему, где архитектура и живопись предстают в гармоническом неразрывном единстве.

Дионисий всемерно высветляет свою колористическую гамму, широко вводит излюбленные светлые краски, отчего его живопись приобретает особую прозрачность и серебристость. Он заменяет красный тон розовым или бледно-малиновым, зеленый — светло-зеленым, желтый — соломенно-желтым, синий — бирюзовым. Но больше всего он любит лазурь, голубую краску дивно-нежного оттенка. Лазурь проходит через весь фон и одежды персонажей. Небесно-голубой тон имеет еще и символическое значение: стремящийся к обновлению души «увидит себя подобно сапфиру или небесной краске».

Столь последовательное высветление колорита приводит к необычайной мягкости, нежности, лиричности росписи. Краски Дионисия почти утратили силу и мужественность,



присущие живописи более раннего времени. Покрывающие все стены, столбы и своды собора фрески приобрели серебристо-матовый оттенок, что сообщает им характер драгоценного узорочья. Нежные голубые тона сочетаются и сопоставляются с бледно-зелеными, золотисто-желтыми, дымчато-фиолетовыми, палевыми, белыми, голубовато-серыми и другими; многочисленность оттенков, своеобразная вибрация цвета придают всей живописи ни с чем не сравнимое очарование. Говоря словами поэта Э. Межелайтиса, «цветной туман нисходит постепенно и нарастает сочных красок пенье».



### **Фреска в конхе апсиды Рождественского собора "Святитель Николай"**

Палитра ферапонтовской росписи поражает богатством, разнообразием и многоцветностью. Если в фресках Андрея Рублева можно насчитать лишь шесть основных тонов, то у Дионисия их уже сорок. Художник и его ученики использовали для стенописи Рождественского собора местные минеральные краски. Россыпи их в виде разноцветных камней и сейчас залегают по берегам озер, на дне оврагов, встречаются на дороге и у подножия самой высокой в окрестности Цыпиной горы. Из этих цветных камней и получали мастера нежнейшие розовые, рябиновые, пурпурные, вишневые, зеленые и прочие цвета.

Роспись храма велась в несколько этапов. В каждом из последующих художник уточнял предыдущую работу. Первый этап — предварительный рисунок и графья, то есть процарапывание по левкасу контура будущего изображения. Рисунок наносился очень обобщенно, жидкой краской с таким расчетом, чтобы впоследствии его можно было перекрыть и уточнить (окончательный рисунок, очень уверенный, мог даже не совпадать с графьей). Одновременно уточнялся и общий тон росписи. Следующий этап работы — лепка формы: первое — слабое и второе — более плотное «вохрение» (система наложения охристых красок) и собственно «раскраска». Заканчивались работы пробелами. Они окончательно завершали, «поправляли» и закрепляли рисунок, общий тон и «вохрение». Этот последний этап росписи — фактически ее венец. В отличие от Феофана Грека, выдающегося художника XIV — начала XV столетия, уделявшего пробелам главную роль, Дионисию «поправлять» уже, в сущности, нечего, ибо пробела для него лишь заключительный штрих в окончательном рисунке. Это во многом объясняет графичность его живописи. Подготовительные этапы (графья, рисунок) могли длиться довольно долго, зато сама роспись исполнялась очень быстро.

Иконография росписей подобного типа, складывавшаяся на протяжении XIV—XV вв., получила широкое распространение в южнославянских странах, а затем и на русской почве и, несомненно, была хорошо знакома Дионисию. Относясь творчески к этой общей системе, Дионисий смело ввел в нее уже ставшие традиционными для русского искусства этого времени такие сцены, как «Покров», «Похвала богородице», «О тебе радуется», «Видение Евлогия», и целый ряд русских святых, разместив их в медальонах, украсивших подпружные арки.

Вверху, в куполе барабана, помещено погрудное изображение Христа Пантократора с Евангелием в левой руке и сжатой правой рукой. Христос как бы парит в воздухе. Синеголубая лазурь фона и взлетевший гиматий создают впечатление невесомости. Мастер, писавший эту фреску, уже утратил чувство монументальности, присущее художникам более раннего времени. Здесь нет ни исступленного неистовства Феофана Грека, ни душевности, всепроникновенной лиричности Андрея Рублева. Прежняя мощь, сила и грозное величие уступили место мягкости и бесплотности. Ученик Дионисия, исполнивший эту фреску и привыкший писать изящные, вытянутые фигуры с маленькими деликатными руками и ногами, становится в тупик, когда ему необходимо создать крупные, монументальные образы, хорошо видимые с большого расстояния. Так, рука Пантократора, держащая Евангелие, написана бесплотно, бестелесно.

В простенках между окнами барабана располагаются шесть архангелов. Прежде они имели широко распростертые крылья, уничтоженные при расширении окон. Их фигуры не отмечены печатью высокого мастерства. Все они похожи друг на друга, лица лишены индивидуальных черт, пять из них даже «смотрят» в одну сторону. Под ними в круглых медальонах размещены праотцы, а на парусах подпружных арок — евангелисты. Фон всей этой росписи — небесно-голубая лазурь, что зрительно расширяет пространство храма. На подпружных арках помещены различные святые, заключенные в медальоны. На сводах расположены сцены из жизни Христа — «Христос и самаритянка», «Исцеление слепорожденного», «Пир у Симона прокаженного», «Притча о бесплодной смоковнице», «Вечеря в доме Лазаря», «Воскрешение дочери Иаира», «Брак в Кане», «Притча о не имевшем одеяния брачна», «Лепта вдовицы», «Исцеление слепцов», «Притча о девах разумных и неразумных», «Притча о блудном сыне» и др.

В центральной апсиде, «во лбу» арки, размещена «Богородица Знамение», в люнете — «Покров», в конхе — «Богородица с младенцем на троне», внизу — «Служба отцов церкви». В жертвеннике изображены крылатый Иоанн Предтеча, дьяконы и архангелы, в дьяконнике (придел Николы) — святой Никола и сцены из его жития. На стенах храма фрески расположены в четыре ряда: в верхних помещены евангельские притчи и сюжеты, навеянные текстами акафиста — песнопений в честь Марии, в третьем — Вселенские соборы и фигуры святых. Нижний, четвертый ряд украшен пеленой с орнаментальными медальонами (так

называемыми полотенцами). На северной стене, в люнете, помещена композиция «О тебе радуется» и сцены из акафиста богоматери, внизу — шестой и седьмой Вселенские соборы и «Видение Евлогия». На южной стене, в люнете, — «Собор богоматери», сцены из акафиста богоматери, внизу — первый, второй и третий Вселенские соборы. На западной — композиция «Страшный суд», сцены из акафиста богоматери, внизу — четвертый и пятый Вселенские соборы.

Как уже отмечалось, в центральной апсиде изображение богоматери повторено трижды. Такое повторение должно было, по замыслу Дионисия, напоминать молящимся о ее славе, ибо к ней обращались они, прося о помощи и заступничестве. Особенно хороша богоматерь на троне с младенцем на руках и двумя коленопреклоненными ангелами (илл. 109). Эта фреска широкого вдохновенного письма, очевидно, исполнена самим Дионисием. Она выдержана в сдержанной пурпурно-охристой гамме. В лице богоматери, написанном светлой охрой, нет ничего сумрачного: он сосредоточен, легкая улыбка придает ему чуть печальное выражение. Это лицо много знающей и пережившей матери, смотрящей на дела детей своих. Недаром это изображение — кульминация всей росписи.

Стилистически вся роспись собора Рождества богородицы делится на четыре основные группы. К первой из них можно отнести порталную фреску, Николу в апсиде дьяконника, фигуры святителей и богоматери в центральной апсиде храма и некоторые евангельские сцены, расположенные на стенах. Мастер, создавший эти фрески, еще связан с традициями XV в. Его композиции наиболее ритмичны, тесно слиты с архитектурой; стройные фигуры отличаются особым изяществом, а колорит — мягкостью и гармоничностью. Этим мастером, вероятно, был сам Дионисий.

Большинство евангельских сцен, размещенных на сводах храма, — «Исцеление слепорожденного», «Притча о бесплодной смоковнице», «Пир у Симона прокаженного» и др. — близки к первой группе. Они очень высокого качества, хотя в них чувствуется менее артистичная и одаренная натура мастера. Они, вероятно, созданы при участии самого Дионисия ближайшим его учеником.

Самая многочисленная группа фресок, покрывающая стены, своды и столбы собора, — эпизоды из жизни богоматери («Покров», «О тебе радуется», «Благовещение», «Встреча Марии с Елизаветой» и др.). Все они пронизаны единством стиля; для них характерна особая изысканность, удлиненность фигур, мелкая, детализированная, почти миниатюрная разделка лиц, большая отвлеченность и обилие украшений. Все эти росписи как бы предвещают расцвет живописи XVI в., торжественно-отвлеченной, многословной, изысканной и дробной. Автор их — очевидно, более молодой мастер, один из сыновей Дионисия, скорее всего Феодосии, чье творчество известно по более поздним стенописям в Московском Кремле.

Наименее искусственным был мастер, расписавший купол, барабан и подпружные арки. В его композициях, лишенных блеска и артистичности, есть несвойственные остальным

фрескистам сухость и вялость.

Очевидно, Дионисий, замыслу которого принадлежит вся роспись, исполнил лишь основные, наиболее ответственные композиции. Большую и главную часть стенописи он поручил своему наиболее одаренному сыну, менее ответственные сцены — другому сыну, а помощнику предоставил расписывать барабан и подпружные арки. Наряду с Марией в композиции вводятся и те персонажи, кому оказывается покровительство. Во многих сценах по сторонам богоматери (иногда вместо нее помещается икона с ее изображением) располагаются фигуры, воспевающие ее добродетели и воздающие ей хвалу, в результате чего они воспринимаются как «торжественное предстояние».

Мотив «торжественного предстояния» очень распространен в Ферапонтове. Он встречается в фресках «Учение святых отцов», «Стена еси девам» и полностью торжествует в изображениях семи Вселенских соборов. Композиционно Вселенские соборы построены по одному принципу: на фоне храма на широком троне восседает облаченный в пышные одежды царь, иногда с царицей, под началом которых ведется Собор. По сторонам их на фоне архитектурных кулис стоят и сидят святители в крестчатых ризах. Справа находится группа лиц в мирских одеждах — допущенные на Собор еретики, с которыми и ведется спор о чистоте веры. Однако в этих фресках не чувствуется остроты обсуждаемых вопросов, резкой борьбы церкви с еретиками, кипения страстей. Все спокойно, статично, замедленно. Даже в бурных событиях третьего Вселенского собора (справа, на южной стене), когда не сдержавшийся Никола, размахнувшись, наносит удар еретику Арию, движение передано лишь через замедленно плавный жест рук. Любопытно, что над этой композицией помещено изображение Христа-младенца в разодранной одежде; он сообщает святителю Петру Александрийскому, что одежды его порвали ариане. Такие дополнительные детали рассказа должны были окончательно утвердить молящихся в торжестве истинной веры.

Несколько иначе решен Пятый собор (западная стена). Предмет спора на сей раз — мощи святой Евфимии, лежащей в гробу. Разрешает спор сама Евфимия, которая, приподнявшись, передает свиток святителю. Еретики в удивлении разводят руками, один даже плачет, а святители торжествуют. Движение опять-таки передается через наклоны голов и жесты рук, написанные, правда, с необыкновенным разнообразием. Поразительно умение мастера выразить через жест настроение и характер персонажа. Чисто восточный жест рук, которые приложены к груди, и яркие восточные одежды весьма конкретно обрисовывают еретиков этого Собора.

Необычайно тщательно у всех действующих лиц Вселенских соборов проработаны детали и орнаментика одежд. Однообразие святительских крестчатых фелоней нарушается обилием цвета: кресты на ризах черные, желтые, синие, коричневые. Одежды еретиков выглядят более разнообразными. Здесь мастер не скован никакими канонами — цветовая гамма его насыщена и широка, орнаменты фантастичны и многообразны. Особенно хорошо

это заметно в пышных восточных одеяниях еретиков Пятого собора.

Очень интересно решена роспись столбов. Дионисий, как автор всей системы росписи, во многом исходил из тонко продуманных моментов равновесия и гармоничности соотношения композиций сцен. Так, на столбах над полотенцами помещены изображения в рост святых воинов (западная пара) и святителей (восточная пара). Облаченные в богатые крестчатые фелони, святители выглядят столь же импозантно, как и воины, представленные в пышных одеяниях и доспехах. Дионисий всемерно добивается гармонического соотношения соседних композиций, стремится к тому, чтобы святые воины, изображаемые по иконографическим канонам в щедро изукрашенных одеждах и доспехах, зрительно не подавляли святителей, одетых в крестчатые ризы. Он ставит их в одинаковые позы, насыщает их облачения цветом, добиваясь, чтобы зрительно эти фигуры уравнивались, соответствовали Друг другу. Узкий пояс, заполненный орнаментами, удачно отделяет воинов и святителей от композиционно более сложных и насыщенных евангельских сцен, расположенных выше. Этот пояс — своеобразная цезура, легкая пауза в торжественно-величавой мелодии росписей, возносящейся к сводам храма.

Дионисий очень тонко учитывает общую композицию всех фресок. Он так искусно размещает некоторые соседние сцены, что по распределению своих масс и цветовых пятен они почти точно соответствуют друг другу. Так, в четвертом поясе восточных столбов подряд размещены четыре «Благовещения» (западные и внутренние грани столбов). Фигуры архангела и богоматери гармонически соотносятся с подобными же фигурами, изображенными в тех же ракурсах в каждой из четырех сцен. Эти повторы фигур, групп и даже сцен не только придают всей росписи внутреннее единство, логически оправдывающее сходство их художественного решения, но и содействуют непрерывности развития всей росписи. Повествование, словно богослужебное пение, некогда звучавшее в этом храме, плавно, через определенные ритмические паузы переходит от одной сцены к другой.

Фрески дьяконника с приделом Николая Чудотворца по своей теме несколько выпадают из общей росписи храма, посвященной прославлению богоматери. Они рассказывают о жизни святого и его деяниях. Апсиду венчает крупное поясное изображение Николы в крестчатых ризах, совершенное по своему исполнению. Он представлен в виде строгого и мудрого, духовно богатого и одаренного человека. Сцены из его жизни, разворачивающиеся по стенам дьяконника, подтверждают и дополняют эту характеристику. Святой представлен чаще всего в момент благодеяния, в те минуты, когда он делится своей одеждой, отводит меч от невинно осужденных и т. д. Это — повсеместно почитаемый на Руси Никола, согласно народной легенде, постоянно оказывающий помощь простому труженику. Не боясь испачкать праздничных риз, он помогает мужику-крестьянину вытащить застрявшую в непролазной грязи телегу, тогда как стоящий рядом Касьян лишь смотрит на происходящее. (Недаром Николу поминают четыре раза в год, а Касьяна — один раз в четыре года.)

Любовь к Николе, к его бесхитростной помощи и деяниям сказывается и в сценах из его жизни, размещенных на южной стене дьяконника. Действие как бы плавно перетекает от одной группы лиц к другой через изысканно-замедленные, величаво-музыкальные жесты. Эта музыкальность ритма придает очарование всей росписи. Линии, очерчивающие контуры фигур, певучи, изысканно поэтичны. Фигуры — стройные, легкие, грациозные, одухотворенные, они словно парят в воздухе. Особенно красиво изображение женщины в композиции «Чудо о ковре».

В искусстве Дионисия нет ничего резкого, стремительного, говорливого, неумного. Живопись его глубоко созерцательна, наводит на раздумья, размышления, будто бы отвечая одному из положений «Послания иконописцу», сочинения второй половины XV в., приписываемого перу известного деятеля русской церкви Иосифа Волоцкого. Поклоняться иконам нужно, — говорится в нем, — ибо «съзерцаем духовное ради иконного воображения... взлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви». В ферапонтовских росписях как раз звучит эта внутренняя просветленность и любовь к человеку. Образы, созданные художником, не принижают, а возвышают человека. Моральный пафос Дионисия — в мотивах оправдания и заступничества. Даже в композиции «Страшный суд» нет ничего от традиционного показа ужасов. Изображенные здесь композиции на тему двух притч — «О блудном сыне» (слева) и «О девах разумных и неразумных» (справа) — как бы подчеркивают мысль о прощении и лишь предупреждают о том, к чему ведет избрание неверного пути.

Искусство Дионисия весьма лаконично, в нем, как в древнерусской повести, нет ничего лишнего, заслоняющего суть рассказа. Хотя язык фресок порой слишком иносказателен, многие из них как бы иллюстрируют основные положения «Послания иконописцу». Есть серьезные основания полагать, что «Послание» было адресовано Дионисию. Оно появилось в разгар борьбы церкви с еретиками, автор его разбирает наиболее существенные вопросы христианской догматики, внося свой вклад в антиеретическую полемику и выступая против попыток создания новых иконописных композиций, не соответствующих содержанию христианских догм.

Дионисий был мирянином, но в годы, когда, по словам Иосифа Волоцкого, «и в домех, и на путех, и на торжищах иноцы и мирстии вси сомнятся, вси о вере пытаются», когда брожение умов достигло своего апогея, он вряд ли оставался равнодушным к трактовке религиозно-философских проблем. Конечно, ферапонтовская роспись не есть простое отражение идей общественно-религиозного движения Руси того времени, однако в ряде композиций, несомненно, сказались наиболее актуальные вопросы религиозно-философской полемики, охватившей передовые умы общества. Некоторые композиции словно бы иллюстрируют отдельные пункты «соборного приговора» 1490 г., обвинявшего еретиков в том, что они «на самого господа нашего Иисуса Христа сына божья и на пречистую его мать многие хулы изрекали, а инии от вас господа нашего Иисуса Христа сына божиим не звали, инии от вас на

великих святителей и чудотворцев да и на многих преподобных святых отец хулные речи износили, а инии от вас всю седьм соборов святых отец похулиша». Дионисий акцентирует тему прославления богородицы как матери бога, как покровительницы и заступницы. Тема богоматери переплетается с прославлением «преподобных святых отец», «великих святителей и чудотворцев», на которых еретики «хулные речи износили», и завершается в символических иллюстрациях акафиста. Те же идеи, вероятно, питали и такие композиции, как «Вселенские соборы», «Видение Петра Александрийского» (правая часть южной стены) и «Видение Евлогия» (северная стена). Как и автора «Послания иконописцу», Дионисия интересуют не столько сами священные легенды, сколько связанное с ними осмысление основных догм православной религии в антиеретической полемике.

С другой стороны, лишь чувственное восприятие красоты могло, по Иосифу Волоцкому, вызвать «духовное созерцание», полет мысли к божественному желанию и любви. Отсюда и та удивительная красота человечески совершенных образов Дионисия, к которым должен стремиться молящийся. Это прежде всего идеал духовной красоты человека, жертвующего жизнью ради спасения людей, образец нравственной чистоты. Художник передавал ожидаемый, лучший мир, в котором уже достигнута гармония духовного и телесного. Все суетное, быстротечное устраняется, ведь «внутренне человек внешнему сообразуется». Отсюда плавные, замедленные движения, спокойные, ласковые взгляды и лица, отсюда и схожесть ликов. Отказываясь от частных, мешавших художественному восприятию идей, он показывал главное — духовную собранность, мудрость, созерцательность, смирение и доброту.

Так практически осуществлялась Дионисием идея воспитательной силы искусства, развитая в «Послании иконописцу». Его искусство завершает творческие искания XV в. и открывает собой новую эпоху. Роспись соборного храма Рождества Богородицы — один из последних взлетов некогда великого и могучего искусства стенописи.

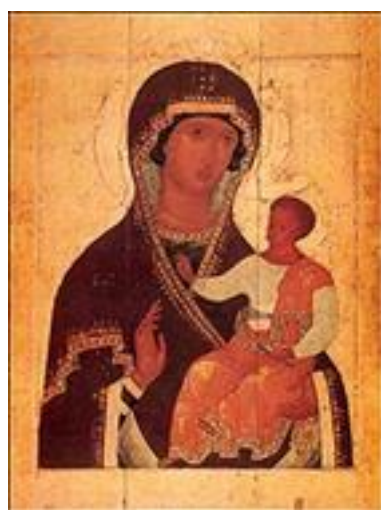
Одновременно с фресковой росписью Дионисий и его сыновья написали ряд икон для иконостаса церкви.

Чтобы не закрыть важной в системе росписи собора сцены «Видение Евлогия» (северная стена), часть иконостаса перед жертвенником была поставлена не в общую линию перед восточной парой столбов, а сдвинута к восточной грани северо-восточного столба, одновременно открывая внутрь храма и композицию из двух фигур — Кирика и Улиты, размещенную на этом столбе.

Каков был полный состав икон, входивших в иконостас Рождественского собора, в настоящее время сказать нельзя, ибо пока целиком расчищен лишь его деисусный ряд. Иконы, входившие в него (большая часть их находится теперь в собраниях ГРМ и ГТГ, две иконы — в Кирилловском музее), отличаются редким стилистическим единством. За исключением икон «Дмитрий Солунский» (ГТГ) и «Георгий» (ГРМ), написанных с



некоторой манерностью, сказавшейся в излишней хрупкости и щеголеватой элегантности образов, остальные произведения, вероятно, исполнены одним мастером. Во всяком случае, почерк Дионисия или его ведущая роль в создании этих икон проявляется в общем изяществе изображенных на них фигур и в тонкой цветовой градации колорита, свойственной лучшим фрескам собора. Цветовая нюансировка при характеристике святых, представленных в виде идеально отвлеченных заступников за род людской, играет здесь едва ли не основную роль. Наряду с обобщенностью самих образов их душевная мягкость подчеркнута необычайно тонкими цветовыми сочетаниями, переходящими от вишнево-зеленых тонов («Апостол Павел» и «Архангел Михаил», ГТГ; «Архангел Гавриил», ГРМ) к теплой золотистой гамме («Иоанн Предтеча» и «Апостол Петр», ГТГ; «Симеон Столпник», ГРМ, и «Даниил Столпник», Кириллов, Музей), сменяемой затем сиянием белоснежных риз святителей («Григорий Богослов», ГРМ; «Василий Великий», Кириллов, Музей). Именно цвет придает определенную индивидуальность каждому из изображенных: величавость и нежность — богоматери, отвлеченную аристократичность — Павлу и Василию Великому, мягкость и душевность — Петру и Григорию. В этих иконах, правда в несколько иных формах, запечатлены лучшие черты живописи Дионисия.



**Дионисий.**  
**Богоматерь Одигитрия.**  
**Около 1502 года**



**Дионисий.**  
**Сошествие во ад.**  
**Около 1502 года**

С южной стороны к Рождественскому собору примыкает церковь Мартиниана, полностью закрывающая южный фасад собора. Сооружена она, как сообщает надпись на храмовой плите при входе, в 1640—1641 гг. над гробницей игумена Мартиниана, канонизированного еще в XVI в. (илл. 104); в 1836—1838 гг. к ней с запада была пристроена трапезная. Архитектура церкви подчеркнута лаконична, проста и по своим формам и убранству явно тяготеет к более древним традициям. Небольшой куб с низким восьмериком над ним увенчан открытым внутрь храма по образцу XVI в. шатром с тонким граненым барабанчиком и луковичной главой. Древняя полукруглая апсида алтаря в XVIII в. была заменена нынешней пятигранной. Фасады церкви оформлены весьма скупо: их украшали лишь лопатки и наличники с килевидным верхом, сохранившиеся ныне только на южной

стене (новые дверные и оконные проемы относятся к XVIII в.). Подобная архаичность архитектуры церкви Мартиниана — отнюдь не исключение для XVII в.; с аналогичной тенденцией мы уже встречались в кирилловских церквях, особенно в больничном храме Евфимия, во многом близком к данному памятнику.

В интерьере церкви, в нише северной стены, над местом погребения Мартиниана стоит деревянная рака, украшенная сплошной ажурной золоченой резьбой с пятью кругами. В кругах вырезаны вязью отрывки из жития Мартиниана. Над кругами по краю доски идет еще одна резная надпись вязью, из которой явствует, что рака сделана в 1646 г. В нише сохранились остатки первоначальной наружной фресковой росписи. Здесь расположены плохо различимые фигуры архангелов Михаила и Гавриила с коленопреклоненными преподобными. Над нимбом левой фигуры видны полустертые буквы надписи, которые можно читать как «Март...». Вероятно, здесь представлен настоятель монастыря Мартиниан. Если это так, то в другом преподобном следует видеть Ферапонта. Несмотря на некоторую массивность и огрубленность фигур фрески, ее колорит (лиловые, розово-голубые, охряно-желтые тона), а также надписи обнаруживают сходство с фресками Рождественского собора. Это позволяет отнести наружную роспись к тому же временному периоду, то есть к 1502—1503 гг., хотя исполнителем ее был, безусловно, один из второстепенных учеников великого мастера.

Крытые двухъярусные переходы со встроенной в центре их колокольной ведут от соборного храма Рождества богородицы к другому основному сооружению монастыря — трапезной палате с церковью Благовещения. Время возведения переходов и колокольни точно не известно. Письменные источники отмечают их существование с XVII в., чему не противоречит и характер архитектуры колокольни. Что же касается древних переходов, то к концу XVIII столетия по ним уже «ходить было опасно», в связи с чем около 1794 г. их сломали и в 1797 г. выстроили новые. Наличники окон их верхнего яруса очень напоминают обрамления новых окон церкви Мартиниана.

Колокольня сохранила свой первоначальный вид (илл. 102). По своей архитектуре она довольно своеобразна и принадлежит к редкому типу подобных зданий. Это — трехъярусное, почти квадратное в плане сооружение, увенчанное четырехгранным шатром. Нижний этаж его со всех сторон прорезан арками; из них боковые ведут к внутренним лестницам на галерею, откуда можно попасть на паперти трапезной и собора. К арке с южной стороны, обращенной к воротам монастыря, в XVIII в. было пристроено крыльцо с колонками.

Второй этаж колокольни — глухой, лишь на его южном фасаде, над крыльцом, устроены два небольших окошка. Верхний ярус звона с двумя арками на каждой стороне венчает шатер с оконцами-слухами и часами (установлены в XVII в.), завершенный небольшой луковичной главкой на круглой шейке. Оформление колокольни лаконичное и простое: лопатки на углах, скромные межъярусные карнизы и архивольты у проемов звона. Это тяготение к лаконизму в

убранстве здания контрастирует с подчеркнутым узорочьем большинства построек XVII в. и свидетельствует о глубоких традициях старины, настойчиво сохраняемых в архитектуре Севера на протяжении XVII и частично даже XVIII в.

Особенно интересна церковь Благовещения с трапезной палатой (илл. 102). Она построена в 1530—1534 гг., как о том повествует храмозданная надпись на каменной плите, расположенной справа от входа в трапезную. Сооружение церкви Благовещения и трапезной вскоре после посещения монастыря великим князем Василием III и рождения у него сына заставляет предполагать, что строительство это было осуществлено в честь появления наследника. Видимо, она была возведена по распоряжению и на средства великого князя, как и одновременные ей «вкладные» храмы Архангела Гавриила и Иоанна Предтечи в Кирилло-Белозерском монастыре, с первым из которых Благовещенская церковь имеет очень много общего.

Обширная трапезная на подклете и высокая изящная церковь, примыкающая к ее восточной стороне, образуют единое сооружение. Подобная композиция, строящаяся на противопоставлении горизонтального и вертикального объемов, весьма характерна для аналогичных построек XVI в. В Ферапонтове храм стоит не на продольной оси трапезной, а у ее длинной стороны, так же как в Кирилловском и Спасо-Прилуцком монастырях. Этот контраст усилен и двускатной крышей палаты, идущей в направлении север — юг, параллельно западному фасаду самого храма.

Благовещенская трапезная церковь принадлежит к редкой разновидности зданий, являющихся одновременно и звонницей. Такие постройки, но несколько более позднего времени, известны по Спасо-Каменному и Кирилло-Белозерскому монастырям. Вероятно, рассматриваемый памятник послужил для них прототипом. Это — стройный одноглавый храм кубической формы, разделенный на три этажа-яруса. Отсутствие алтарных апсид еще четче выявляет его кубичность, одновременно сближая здание с трапезной церковью Спасо-Прилуцкого монастыря. Высокий нижний ярус храма — перекрытое крестовым сводом подцерковье — использовался для хозяйственных нужд. Собственно храм занимал второй, основной этаж. Его квадратное в плане, бесстолпное помещение с сомкнутым сводом и распалубками по углам освещается четырьмя окнами, расположенными в восточной и южной стенах. Три дверных проема в западной стене (крайние — поздние) соединяют церковь с трапезной; внутристенная лестница в северо-западном углу ведет на колокольню.

Наиболее оригинален именно верхний ярус церкви, объединяющий колокольню с несколькими помещениями. Он образует сложный лабиринт различных камер, ходов и небольших комнат, группирующихся вокруг центра — высокого цилиндрического барабана, увенчанного ныне несколько вычурной главой XVIII в. Два помещения, вытянутые вдоль западной и частично северной стороны, были заняты некогда книгохранилищем и тайником; пять камер, соединенных узкими проходами с барабаном, открывались на восточном и

южном фасаде арками. В проемах арок висели колокола, а барабан являлся великолепным резонатором.

Необычный ярус звона Благовещенской церкви находит прямые аналогии с верхним этажом-колокольной возведенного одновременно с ним храма Архангела Гавриила Кирилло-Белозерского монастыря. Почти тождественны и другие архитектурные формы этих построек: членение фасадов на прясла, пилястры и карнизы, характер завершения в виде трех рядов килевидных кокошников (в Благовещенской церкви средний утрачен). Очевидно, их возводил один и тот же зодчий, которым, как предполагает С. С. Подъяпольский, был прославленный Григорий Борисов. Правда, ферапонтовский храм отличается от кирилловского исключительной легкостью и изяществом, подчеркнутой вытянутостью вверх всех своих форм, что слабее выражено в храме Архангела Гавриила. Традиционнее и проще выглядит огромный объем трапезной палаты. Фасады ее оформлены лишь простыми лопатками, окна заключены в легкие обрамления с килевидными завершениями. Поставленная на высокий подклет, она кажется еще более значительной и монументальной. Основное ее помещение — большой квадратный зал с мощным столбом в центре, поддерживающим эффектные своды с распалубками. Зал прекрасно освещен: свет льется из окон, расположенных на западной, южной и частично северной стенах. Аналогичное решение имеет и палата подклетного этажа подсобно-хозяйственного назначения, которая находится под трапезным залом, только столб ее еще более массивен и, кроме того, она темная. С севера к зданию прежде примыкала келарская палатка (сломана в XIX в.), остатки стен и сводов которой еще хорошо видны снаружи. С южной стороны трапезной находится двухъярусная паперть (перестроена в XVII—XVIII вв.); первоначально она имела открытую вверху арочную галерею с широкой лестницей, через которую был вход в палату.

Из Ферапонтова монастыря, стоящего на возвышенном месте, открывается прекрасный, чудный и незабываемый вид на всю округу. Прямо перед ним расстилается Бородавское озеро. Справа, на берегу озера, одиноко стоит заброшенная деревянная ветряная мельница со сломанными крыльями, единственная из некогда многочисленного отряда ветряков, располагавшихся здесь. Слева, к югу от монастыря, возвышается поросшая зеленью Цыпина гора — самый высокий холм в округе.

У подножия горы, на берегу небольшого и тихого Ильинского озера, стоит церковь Ильи на Цыпинском погосте, интересный памятник деревянного зодчества. Скрытая зеленью обступивших ее деревьев, она почти незаметна с дороги; только со стороны озера открывается ее серо-коричневый, потемневший от времени сруб.

Вотчина Ферапонтова монастыря, село Цыпино с церковью Ильи Пророка, известно еще с начала XVI в. Существующее ныне здание относится к гораздо более позднему времени — к 1755 г. Храм очень своеобразен. Его крестчатый основной объем с подклетом венчает высокая ярусная башня, отличающаяся удивительной стройностью и динамичностью своего

силуэта. Подобная композиция восходит к древнерусским деревянным церквям, однако трактована она в духе украинского культового зодчества XVII—XVIII вв. Ее башенный объем образован из поставленных друг на друга трех широких, но сравнительно низких восьмериков, открытых внутри один в другой. По мере развития вверх они слегка уменьшаются в своих размерах и завершаются пологим куполом (барабан и глава позднейшие). Такой прием построения характерен для украинских ярусных церквей. В целом храм Цыпинского погоста, несмотря на свое полуразрушенное состояние, производит большое впечатление выразительностью своих форм.

## ГОРИЦКИЙ МОНАСТЫРЬ

В семи километрах от Кириллова, на левом берегу реки Шексны, у подножия горы Мауры, господствующей над окрестностями, находится небольшой Горицкий монастырь, интересный своими памятниками. С вершины горы открывается великолепный вид на окружающую местность. Темная, густая зелень лесов перемежается здесь с яркой изумрудной зеленью лугов и полей, среди которых живописно разбросаны серебряные зеркала озер. Вдали, на юге-востоке, подернутый маревом дымки, виднеется Кирилло-Белозерский монастырь. С противоположной стороны, среди холмов и низин, широкой голубой лентой течет Шексна. На высоком берегу ее, прямо под горой, белеют здания Горицкого монастыря.



Воскресенский Горицкий монастырь обязан своим возникновением московскому великокняжескому роду Старицких. Основание и устройство его связаны с именем княгини Ефросиньи, супруги последнего удельного князя Андрея Старицкого, младшего сына Ивана III. По иронии судьбы созданная Ефросиньей в 1544 г. обитель оказалась местом ее заключения, а затем и трагической гибели. В 1563 г. уличенная вместе с сыном, князем Владимиром Старицким, «в неправде», она была насильно пострижена Иваном Грозным в монахини под именем Евдокии и отправлена в ссылку, «похоте жити на Белоозере в Воскресенском девичьем монастыре, где преж того обет свой положила, и тот монастырь сооружала». В октябре 1569 г. вслед за зверским убийством Иваном Грозным Владимира Старицкого и всей его семьи по царскому приказу ее утопили в Шексне. С тех пор Горицкий монастырь, достаточно уединенный и отдаленный от столицы, превратился в место



заточения жен и родственниц подвергнутых опале знатных лиц.

Из сохранившихся построек монастыря особенно интересен соборный храм Воскресения. Сооруженный «тщанием» княгини Ефросиньи в 1544 г. при основании обители, он по своему облику монументален и величав. Традиционен его кубический, четырехстолпный и трехапсидный объем на подклете. Сначала храм завершали ярусы кокошников (частично они существуют и сейчас под нынешней кровлей) и две главы: центральную большую главу дополняла малая над его юго-восточным углом (нижняя часть ее сохранилась под каркасным железным барабаном одной из позднейших четырех боковых глав), отмечая придел Кирилла Белозерского. Следование прежним традициям ясно видно и в убранстве храма: его фасады разделены лопатками на три прясла. Характерный местный декор, украшающий верхние части стен и лопаток, алтарные апсиды и барабан главы, состоит из обычных для Белозерья керамических балясин в крестообразных нишках и поребрика. Вместе с тем сами формы здания и элементы его декора отличаются несколько упрощенным характером. По сравнению с другими памятниками Белозерского края архитектура храма Воскресения кажется более простой и, пожалуй, даже примитивной. Это дает основание считать, что возводили его уже не ростовские, а местные мастера.

Необычность собору придают два придела, примыкающие к нему с северной стороны; они вносят в его композицию исключительную живописность и асимметричность. Более крупный, северо-восточный придел, вытянутый по продольной оси, возник одновременно с собором как теплая церковь Одигитрии. Лишенная апсиды и прежде увенчанная главой, она состоит внутри из единого помещения, перекрытого лотковым сводом; вероятно, алтарь был отделен от собственно храма только иконостасом.

Другой, северо-западный придел Дмитрия и Екатерины, отодвинутый почти совсем к западному углу собора, сооружен в 1611 г. царицей Марией Нагой в память об убитом сыне. Об этом сообщала храмовладельческая надпись на каменной доске в стене здания, ныне, к сожалению, утраченная. Одновременно с приделом была возведена и его колокольня, от которой сохранилось лишь частично одно основание. Придел венчали кокошники и две поставленные рядом, по линии север — юг, главы, соответствующие двум его престолом.

Видимо, в конце XVIII в. собор Воскресения получил с западной стороны трапезную, над которой возвели колокольню в позднебарочном стиле. Более позднему времени принадлежит и его одноэтажная южная пристройка.

Все остальные сооружения монастыря относятся к первой половине и середине XIX в., образуя в целом довольно живописный комплекс. Над могилами инокинь Ефросиньи и Юлиании возвышается монументальный поздне-классический Троицкий собор, тяжеловесный объем которого завершен куполом с главой. В линию низкой ограды с башенками на углах и воротами встроены кельи. Ансамбль дополняет небольшой храм того же времени, вынесенный за западную стену, к самой реке, и эффектно венчающий

возвышающийся над Шексной мыс.

## БЕЛОЗЕРСК

А город помнит о судьбе своей. . .

А. Ахматова

Древнейший город Севера — Белоозеро, первое упоминание о котором в летописи относится к 862 г., находился когда-то на противоположном от современного Белозерска северном берегу озера Белого, у нынешней деревни Киснемы. «Сказание о призвании варягов на Русь» говорит, что на Белоозере княжил легендарный Синеус. По сведениям Н. М. Карамзина, недалеко от бывшего Киснемского погоста стоял «варяжский городок, где, видимо, селилась дружина». «Преданья старины глубокой», отзвуки событий «давно минувших дней», происходивших на этой земле, запечатлены в русских и финских названиях многочисленных озер, поселений и отдельных мест — Дружинное озеро, Череповесь (Череповец), Луковесь, Вельск и др.

Небольшой могильник с вещами славянского и финно-угорского типа был раскопан археологами на холме у деревни Киснемы. Еще недавно волны Белого озера выбрасывали здесь на берег различные вещи: кусочки стекла, крестики, глиняные черепки и т. д. Теперь их уже не сыщешь, поскольку бывшая тут суша метров на тридцать ушла в озеро; да и сейчас вода постепенно, метр за метром наступает на песчаные берега. Вероятно, именно это обстоятельство и вызвало повеление киевского князя Владимира перенести город к истоку Шексны, в район нынешнего посада Крохино. Однако основанный здесь в X в. новый город, названный, как и прежний, Белоозеро, просуществовал лишь до 1352 г., до «моровой язвы», от которой вымерло свыше половины его населения. В 1363—1364 гг. город был вновь перенесен на новое место, на 20 км к западу, где он существует и поныне.

У Белоозера скрещивались важные торговые пути, что способствовало его росту и процветанию. Основой экономики края являлась торгово-промысловая деятельность, ибо Белоозеро находилось среди земель, малопригодных для земледелия, но богатых промысловыми угодьями. «Реки да озера к Новугороду, а мхи да болота к Белуозеру» — поется в одной из древних былин.

В XIII в. Белозерье оформляется в самостоятельное княжество, выделившееся из Ростовского. Территория его охватывает весь бассейн Белого озера, течение реки Шексны и Кубенское озеро. Владеет им князь Глеб Василькович — хитрый и умный политик, который ведет тонкую политическую игру с татарами. Сравнительная уединенность и естественная защищенность края превратили его в эпоху татаро-монгольского нашествия в своеобразное убежище. Непроходимые леса, многочисленные реки, озера и болота преграждали путь монгольским полчищам и тем самым давали возможность укрыться здесь беженцам из



центральных районов Руси, пострадавших от тяжелого разорения.

В XIV столетии, при Иване Калите, Белозерье фактически подчиняется Москве, а при Дмитрии Донском эта зависимость оформляется и юридически. По духовной грамоте Дмитрия Донского, эти земли переходят в руки его сына, Андрея Дмитриевича, князя Можайского.

Белозерье и его политический центр — город Белоозеро достигают к этому времени своего наивысшего расцвета. На «Белое озеро» регулярно приходят торговать «лодья» из монастырей Троице-Сергиева, московских Симонова и Андроникова, Троицкого Макарьева в Калязине и др. Торговал в Белоозере и Кириллов монастырь. Приходили сюда также гости из Тверского княжества, Новгородской и других земель. Везли на белозерский торг свои товары и местные жители. Белоозеро в ту пору — развитый в экономическом отношении центр, значительный и хорошо благоустроенный город.

При Иване III в последней четверти XV в. Белозерское княжество прекращает свое существование, а затем превращается в Белозерский уезд.

Иван III усиленно заботился об укреплении города Белоозера — одного из северных форпостов Москвы. В 1487 г., почти сразу после присоединения княжества к Москве, по его распоряжению здесь были насыпаны мощные земляные валы высотой до 30 м и перед ними выкопан глубокий ров, наполненный водой. Поверх вала была поставлена деревянная ограда с восемью башнями. Башни были четырехгранные, крытые тесом, причем две проезжие имели по три яруса, а остальные, глухие, — по два. К воротам башен вели деревянные мосты, перекинутые через ров.

Деревянный «город» не сохранился. Он сильно обветшал уже к концу XVII в. и вскоре был разобран. Однако могучие валы, местами осыпавшиеся и расползшиеся, до сих пор производят весьма сильное впечатление, напоминая о былом могуществе Белозерского кремля времен формирования централизованного Русского государства.

По красивому каменному трехарочному мосту XVIII в., перекинутому через пересохший, но хорошо сохранившийся ров (илл. 119), можно пройти внутрь земляной крепости.



**Мост через ров. XVIII век**

В центре кремля и сейчас высится величественный Преображенский собор, возведенный «казною великого государя и подаянием всяких людей». Он был начат постройкой в 1668 г. и полностью завершён только к концу 1670-х гг. Это довольно типичный для второй половины

XVII в. соборный храм, архитектура которого выдержана в несколько архаизированных формах. Его несколько «расползшийся» в стороны основной объем, массивный и статичный, несет пять широко расставленных, тяжеловесных световых глав с круглящимися луковицами. Довольно скупое декоративное убранство фасадов — сухие по рисунку лопатки и архивольты закомар (современное покрытие принадлежит XVIII в.) — трактовано в духе местной архитектуры XVI в. Особенно характерны в этом плане перспективные порталы с южной и северной стороны (оконные проемы в XVIII в. были растесаны и оформлены новыми наличниками). Более нарядны барабаны глав с непропорционально маленькими кокошниками у основания и обычным для XVII в. аркатурным поясом с колонками. Поверху центрального барабана идет традиционный для Белозерья орнаментальный пояс, состоящий из ряда прямоугольных впадин и зубчатой «городчатой» ленты.

Внутри Преображенского собора размещен необычайно эффектный резной, позолоченный, с лепниной и скульптурой барочный иконостас XVIII в. По существу, это целое архитектурное сооружение с колоннами, пилястрами, с необычайно пышными, мягко раскрепованными рокайльными рамами, с обилием резных и лепных мерцающих позолотой деталей, с органично входящими в резное убранство рельефными скульптурными фигурами. Это один из немногих сохранившихся в Белозерье иконостасов, целиком выдержанных в формах развитого барокко.

К востоку от Преображенского собора расположены Присутственные места — одно из существующих ныне в Белозерске общественных зданий эпохи классицизма. Построено оно в первой трети XIX в., однако выдержано еще в стиле зрелого классицизма. Это сравнительно небольшое двухэтажное сооружение, вполне отвечающее масштабам города, обладает подчеркнуто строгим и представительным обликом. Его рустованный нижний этаж служит основанием для парадного верхнего, который имеет окна с рамочными наличниками и сандриками и карниз сильного выноса. В то же время в нем уже явно ощущается влияние ампира: тяжелые замковые камни и замковые «архивольты» у проемов нижнего этажа.

Пожалуй, самым интересным общественным зданием классицизма являются торговые ряды (илл. 126), находящиеся в центре города, на Советском проспекте.



**Торговые ряды. 1840**

Возведенные в 1840 г., они оформляют южную сторону бывшей торговой площади (второй, северный корпус рядов не сохранился). По своему типу — это характерный образец торговых рядов конца XVIII и первой половины XIX в. Они представляют собой прямоугольный в плане корпус, вытянутый вдоль площади, с подвалом и с пятью

помещениями торговых залов в высоком основном этаже, окруженном со всех сторон открытой галереей с широкими арочными проемами. Особенно выразителен мощный ритм десяти арок (по две на каждый зал) на продольных сторонах корпуса; на коротком западном торце расположены лишь четыре проема, из которых два угловых скруглены в плане. Устои арок галереи оформлены слабо выступающими лопатками, пяты их отмечены импостами, а вершины — замками. Венчает здание простой карниз несложного профиля. Строгий лаконизм позднеклассического декора хорошо соответствует назначению торговых рядов.

Древнейший памятник Белозерска, церковь Успения (илл. 117) расположена вне кремля, на посаде, на самом возвышенном месте в городе (угол ул. Ленина и К. Маркса). Сооружение ее, начатое в 1552—1553 гг., связано с именами ростовских зодчих — Горяина Григорьева Царева и Третьяка Борисова Ростовки, из которых главным, судя по подрядному договору, был Царев. Заказчиками этого первого каменного храма города были прихожане, что свидетельствует о большой роли посада в жизни Белозерска. В качестве образца для здания был выбран наиболее почитаемый тогда на Севере Успенский собор Кирилло-Белозерской обители: «а церковь ставить как в Кириллове монастыре церковь Успения пресвятыя Богородицы».



Но построенная церковь Успения (возведение ее, видимо, затянулось до 1570-х гг.) оказалась по своим формам очень далекой от избранного образца. Мастера, по-видимому, отказались от обычной практики, когда при сооружении здания использовали уже существующую общую пространственно-композиционную схему или какие-либо отдельные формы прототипа; они следовали лишь его общим размерам в плане. Что же касается самой архитектуры храма, то она имеет совершенно иной и к тому же чуждый ростово-белозерским памятникам XV—XVI вв. характер. При общей кубичности объема Успенская церковь совершенно статична, она полностью лишена какой-либо динамичности. Упрощенные, сильно уширенные лопатки, заменившие изящные пилястры Кирилловского собора, хотя и членят фасады на прясла, но придают храму несравненно большую массивность. На северо-западном углу прежде помещались часы, а выше, над кровлей, — звонница из двух простых арок с колоколами (возведение их было особо оговорено в подряде: «и в стене нам доспеть колоколам большим и меньшим, и часовню нам поставить на церкви»). Мощная лопатка полностью преобладает здесь над узким пряслом, уширенная вверху ступенчатым напуском

кирпичей. Прясла стен увенчаны килевидными закомарами, однако дополнительные ярусы кокошников, образующие пирамидальную кровлю в кирилловском памятнике, здесь отсутствуют. Пять крупных глав на приземистых, массивных барабанах с килевидными кокошниками в основании (скрыты поздней кровлей) еще более утяжеляют здание.

На этой новой основе и строится пластичность архитектурных форм церкви Успения. Очень скульптурны ее три довольно низкие, округлые апсиды, сильно выступающие и перекрытые каждая своей кровлей; верхние части их украшает весьма традиционная лента декора из поребрика, бегунца и прямоугольных нишек. Пластично трактованы и сами стены, лишенные декора, с немногочисленными оконными проемами без наличников, подчеркивающими их неровную поверхность и мощь. Перспективные порталы упрощенного рисунка как бы утоплены внутрь стен, врезанные в их толщу. Верх барабанов украшает пояс двухступчатых пятиугольных нишек, превращенный на средней главе в килевидную аркатуру. Все эти черты в значительной степени роднят Успенскую церковь с новгородскими памятниками XVI в. Очевидно, ростовские зодчие при ее сооружении больше ориентировались на архитектуру Новгорода и Пскова, нежели на собор Кирилло-Белозерского монастыря.

Это хорошо заметно и в интерьере церкви с угловыми палатками. Повышенные подпружные арки сделаны очень узкими, составляя лишь треть ширины столбов, а в основании малых барабанов применены небольшие ступенчатые арочки. Вверху, в юго-западном углу храма, на «палатях», устроен небольшой закрытый придел с сомкнутым сводом, а в северо-западном углу — часовая палатка, куда поднимались по внутристенным лестницам.

В церкви Успения находится большой барочный иконостас XVIII в. Высокий пластичный с уступами и впадинами, украшенный резными колонками, он отделяет алтарь от собственно храма. В рамках помещены иконы, оставшиеся от первоначального иконостаса 1570-х гг. Судя по отдельным расчищенным иконам, они созданы артелью местных мастеров, что в те годы писали иконы для иконостаса церкви Иоанна Лествичника в Кирилло-Белозерском монастыре. Их отличает та же чуть сумрачная насыщенная цветовая гамма, несколько грубоватый рисунок и провинциальная манера исполнения.

Из Белозерска происходит такой редкий и интересный памятник живописи, как икона «Богоматерь Белозерская» XIII в. (ГРМ; илл. 118). Центральную часть этого большого по своим размерам произведения занимает изображение Марии и прильнувшего к ней Христа. Обхватив шею матери, младенец прижался к ее щеке. Мария нежно поддерживает сына, печально склоняясь над ним. Благородно красивое лицо богоматери с чуть удлиненными чертами одухотворено чувством затаенно-тихой печали; весь образ ее поражает особой задушевностью, присущей ряду ранних русских икон. И хотя по стилю своему это произведение восходит к памятникам новгородской живописи второй половины XIII в., в нем

нет ни той звонкости красок, ни той свободной и живописной манеры, в которой исполнены многие новгородские иконы этого времени.



Правда, в сравнении с ними колорит «Богоматери Белозерской» отличается наивной простоватостью и даже некоторой пестротой, чему в немалой степени способствуют белый фон иконы, красные нимбы, розовые и голубые фоны медальонов и синие поля. К тому же на полях размещено девятнадцать круглых медальонов с изображениями пророков. Два медальона с архангелами фланкируют голову богоматери; они композиционно связывают поля со средником иконы. Традиция размещения святых на полях живописных произведений восходит к памятникам византийского круга X—XII вв. Византийский образец, очевидно, послужил прообразом и для данного памятника, но уже в опосредованном виде, в новгородской переработке и интерпретации. Икона «Богоматерь Белозерская» была явно создана на местной почве: от византийского прототипа сохранился лишь иконографический костяк, а в сравнении с новгородскими произведениями здесь усилено линейно-плоскостное начало и значительно изменен колорит.

Большой колокол, стоящий ныне на паперти церкви Успения, происходит из Пскова. Колокол украшен по краю с изображениями зверей и птиц, обрамленных растительным плетеным орнаментом, а также надписью: «Божію милостію и пресвятыя его богоматере заступлением и помощію и всех святых молитвами в лето 7053 (1544) месяца ноября 21 день на Введение пресвятой богородицы во области святыя Троицы в богоспасаемом в преименитом и славном граде Пскове лит был сии колокол ко храму святых чудотворец Козмы и Демьяна на Запсковье. . . А мастер преименита и славна града Пскова Андреев сын псковитин Михаиле». Михаил Андреев — известный псковский литейщик XVI столетия; существуют сведения о многих колоколах его работы, первые из которых датируются 1520 г. По преданию, белозерский колокол был куплен в 1545 г. прихожанами Успенского храма, приехавшими в Псков по торговым делам: звон его очень понравился белозерцам, но по каким-то причинам не удовлетворял псковичей.

Рядом с храмом Успения, с северной его стороны, стоит небольшая теплая церковь Богоявления (илл. 120). Относится она к середине XVIII в. и по своим формам довольно типична для провинциальной архитектуры того времени, выполненная еще в духе барокко начала столетия. Легкая и стройная церковь еще более выявляет монументальность соседнего здания — старейшего среди памятников города.





### **Церковь Богоявления. Середина XVIII века**

С западной стороны белозерского кремля (ул. Рабочего) расположен другой, исключительно интересный памятник — деревянная церковь Ильи Пророка (илл. 121). Построенная в 1690—1696 гг. она принадлежит к типу ярусных храмов, широко распространенному в деревянном и каменном зодчестве в конце XVII и в XVIII в.



### **Церковь Ильи Пророка. 1690-1696**

Высокий столпообразный храм состоит из крупного кубического объема с низким четвериком над ним и восьмериком, увенчанным большой луковичной главой на круглой шее; с востока к кубу примыкает небольшой пятигранный алтарный прируб, а с запада — удлиненная, прямоугольная трапезная. Подобная композиция довольно типична для ярусных церквей, однако своеобразие Ильинской церкви придает второй ярус, который сделан не восьмигранным, как обычно, а четырехгранным, что встречается довольно редко. Интересен здесь также и повал — сильное расширение верхней части сруба основного объема. Выразительны тесовые кровли храма с фигурно вырезанными концами и «чешуйчатое» покрытие шеи и луковицы главы городчатым лемехом. Массивные широкие колоды с резными «козырьками» обрамляют окна с кубоватыми решетками.

Ныне реставрированный храм производит весьма внушительное впечатление. Построенный из того же материала, что и стоящие рядом обычные северные избы с высоким подклетом, он, возвышаясь над ними, как бы воскрешает обстановку далекого прошлого, когда селившиеся в этих местах первые жители города, отвоевывав в борьбе с природой новые земли и, не лишённые чувства прекрасного, возводили свои дома вокруг таких вот приходских деревянных церквей.

Из первоначального убранства интерьера церкви Ильи Пророка внимание привлекает характерный для Севера рубленый свод — «небо» с остатками росписи, который еще недавно дополняла великолепная расписная «рама» проема между трапезной и храмом. Она была покрыта растительным орнаментальным узором, выполненным красной, черной и белой краской в духе жизнерадостной народной росписи. Подобная орнаментальная

«кистевая» роспись очень часто встречается в интерьерах изб, а также на прялках, туюсах, коробах, саях, иконостасных тяблах, и на других произведениях народного творчества, широко распространенных на всем Севере и в Белозерье.

Из других культовых памятников города выделяется своей оригинальностью церковь Всемиловитового Спаса, расположенная недалеко от пристани, на улице Дзержинского (илл. 122). Она построена в 1716—1723 гг. и является одним из первых каменных храмов XVIII в. в городе, во многом оказав влияние на последующее развитие белозерского зодчества. Здание еще выдержано в духе художественных идеалов прошлого столетия, что вообще было свойственно провинциальному зодчеству того времени. Это — бесстолпный пятиглавый храм с основным кубическим объемом, к которому примыкают низкий трехапсидный алтарь (высокая барочная кровля его более поздняя) и широкая трапезная со стройной восьмигранной колокольной, увенчанной шатром. Своеобразие зданию придает сильно развитая верхняя часть основного объема, значительно увеличивающая его высоту. Над тремя вытянутыми окнами второго света, обрамленными Беликовыми наличниками с килевидным верхом, проходит широкий майоликовый фриз из двух рядов крупных изразцовых панно со сложным растительно-геометрическим орнаментом. Живописность венчающей части храма усиливают два яруса кокошников над карнизом, расположенных не совсем обычно — в одной плоскости и в шахматном порядке один над другим. Наконец, поверх кокошников устроен, вопреки правилам зодчества Древней Руси, еще один карниз с «пилой» — из трех рядов поставленных друг над другом и углом выступающих кирпичей (илл. 123). Все это свидетельствует уже о веяниях нового времени, которые во многом порывают с прежними архитектурными традициями.

В интерьере частично сохранилась красивая подчеркнута пышная барочная лепнина середины XVIII столетия, расположенная в основном на сводах алтаря храма.

К северу от церкви Всемиловитового Спаса, вдоль набережной белозерского канала вытянулись в линию шесть оригинальных одноэтажных построек — дом для начальника канала, две казармы для команды, два провиантских магазина и кузница. Этот своеобразный комплекс возведен в 1846 г. в стиле позднего николаевского классицизма. Пять его зданий расположены симметрично по обе стороны стоящей в центре кузницы — по одному магазину и одной казарме с каждой; лишь дом начальника отнесен несколько поодаль и поставлен через улицу. Композиционное единство зданий подкреплено общим декоративным решением их фасадов. На фоне красных кирпичных стен резко выделяются белые оштукатуренные детали (архивольты и подоконники арочных окон, тяги на уровне их пят, карнизы с модульонами), явно имитирующие белокаменные. Напротив комплекса, на другом берегу канала, высится обелиск, поставленный в 1846 г. в честь открытия канала.

Кроме того, в Белозерске сохранились еще пять храмов XVIII в.: церковь Покрова (1740—1755, ул. Рабочего, около церкви Ильи Пророка), церковь Спаса на Горе (1764,



Комсомольская ул.), церковь Рождества Богородицы (1762—1765), церковь Петра и Павла (1770, обе — ул. Фрунзе) и церковь Параскевы Пятницы (1791—1795, Набережная ул.). Несмотря на ряд позднейших искажений и значительных утрат, все эти памятники представляют большой интерес. Прежде благодаря своим завершениям они играли важную роль в общегородской панораме.

С точки зрения объемно-пространственного построения эти храмы в основном либо следуют типу пятиглавия на четверике, уже известному нам по церкви Всемилоственного Спаса, либо варьируют характерный для провинциального зодчества той эпохи тип «восьмерика на четверике». При этом обычно двусветный четверик венчают широкий восьмерик явно укороченных пропорций, а к трапезной сбоку примыкает придел, вносящий в построение объемов асимметрию. Основная часть зданий обоих типов сильно развита в высоту, усиливая значение их силуэтов в окружающей застройке.

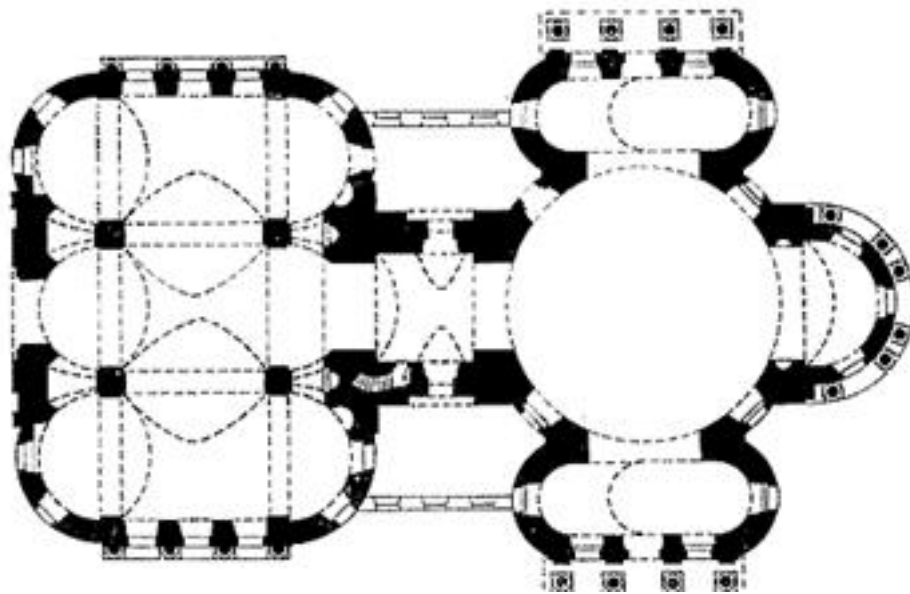
Особенно своеобразны две стоящие вблизи друг от друга церкви — Рождества Богородицы и Петра и Павла. Необычность им придают устроенные во втором ярусе их колоколен (верхние утрачены) небольшие приделы с пятигранной апсидой, поставленной непосредственно на свод трапезной. Такое расположение приделов не встречается в других храмах Севера. Учитывая близость архитектуры этих церквей, можно предположить, что их строительство осуществлял один провинциальный мастер, повторивший в обоих случаях понравившийся ему прием.

Все вышеуказанные белозерские храмы XVIII в. имели первоначально нарядный фасадный декор, который, однако, был еще решен в большей своей части в духе древнерусских традиций (колонки-дудочки и плоские лопатки на углах объемов, карнизы типа «пилы», цоколи из поребрика и валиков, наличники с килевидными и треугольными завершениями и пр.). Лишь отдельные его элементы получили барочную трактовку (рустовка, лепнина в интерьере и пр.). Барокко наиболее ярко проявилось также в куполообразных и колоколообразных завершениях храмов и шпилях их колоколен. Лучшее всего древнерусский декор сохранился у церкви Петра и Павла, в то время как на остальных памятниках он подвергся во многом позднейшим переделкам. Церковь Параскевы Пятницы уже более последовательно «одета» в новые одежды, демонстрируя сравнительно позднее торжество стиля барокко в местном зодчестве.

Безусловно, самым лучшим из всех культовых памятников Белозерска XVIII—XIX вв. является церковь Иоанна Предтечи (ул. III Интернационала). Сооруженная в 1810 г. в стиле зрелого классицизма, она вообще могла вполне оказать честь архитектуре указанной эпохи как в Петербурге, так и в Москве. Ее строгая, изысканно парадная архитектура исключительно эффектна, а сложность общего замысла и большое мастерство исполнения выдают руку какого-то крупного столичного мастера.

Проведенные нами исследования различных материалов и обнаруженные при этом

чертежи позволяют считать автором проекта церкви знаменитого зодчего В. И. Баженова.



**В. И. Баженов(?). Церковь Иоанна Предтечи. 1810. План**

В одном из альбомов, хранящихся ныне в Научно-исследовательском музее русской архитектуры им. А. В. Щусева в Москве (так называемый Смешанный, или Десятый альбом Казакова), находятся план, фасад и разрез неизвестного храма. Все эти графические изображения почти полностью идентичны выстроенному в Белозерске зданию; лишь большая виртуозность чувствуется в отдельных деталях альбомных чертежей — в «переходе» между собственно храмом и трапезной, в боковых портиках трапезной и в устройстве лестниц. Очевидно, именно они и легли в основу сооружения церкви Иоанна Предтечи, в процессе которого почему-то не построили только колокольню.



**В. И. Баженов (?). Церковь Иоанна Предтечи. 1810**

Значительная близость архитектуры белозерского храма к ряду построек Баженова, особенно к церкви Всех Скорбящих в Москве (ее чертежи также имеются в указанном альбоме), выдвигает вполне обоснованное предположение о его авторстве в отношении рассматриваемого памятника. Правда, предстоит еще выяснить, при каких обстоятельствах найденный проект спустя почти десять лет после смерти своего создателя оказался реализованным в Белозерске, столь далеком от Петербурга и Москвы. Но даже вне зависимости от того, кто был его непосредственным исполнителем, архитектура храма явно несет на себе отпечаток баженовского гения.

Особенно красиво объемно-планировочное построение церкви Иоанна Предтечи с его тонко продуманной игрой закругленных форм (илл. 124). Основной ротондальный объем в два света, с полукруглой сильно выступающей апсидой обогащают с юга и севера два прямоугольных придела такой же высоты, с закругленными узкими концами. Короткий переход связывает ротонду с широкой, тоже двусветной трапезной, имеющей скругленные

углы; четыре столба внутри членят ее интерьер на три продольных нефа, заканчивающихся с обеих сторон полукружиями. Прежде ротонда безраздельно доминировала в композиции, завершенная высоким куполом на световом барабане с трехчастными окнами и изящным цилиндрическим фонарем с маленькой главкой и шпилем.

Несмотря на потерю завершения и застройку западного фасада и перехода, памятник выглядит очень привлекательно, своим нарядным, светским по характеру убранством фасадов напоминая дворцовое сооружение (илл. 125). Приделы украшают изящные четырехколонные портики с фронтонами, которым соответствуют портики с четырьмя ионическими полуколоннами по сторонам трапезной, увенчанные фигурными аттиками; спаренные колонны поставлены между окон на полукружье апсиды алтаря. Радует глаз хорошо найденный рисунок всех окон храма без обрамлений, разделенных межъярусной карнизной тягой: внизу — крупные прямоугольные проемы с нишами и сандриками, вверх — круглые, забранные красивыми решетками. Все объемы храма — ротонду, приделы, апсиду, переход и трапезную — объединяет хорошего рисунка общий антаблемент с сильно вынесенным карнизом, над которым по краю кровли шла металлическая решетка из переплетенных кругов (частично сохранилась).

Однако не культовые, а гражданские жилые постройки в стиле классицизма во многом определяют своеобразие облика этого провинциального города. В разных частях Белозерска, на тихих, нередко поросших травой улицах можно встретить дома и особнячки строгой и в то же время нарядной архитектуры. Построенные в основном в течение первой половины и середины XIX в., они не образуют законченных ансамблей застройки, а разбросаны то тут, то там, часто среди более поздних зданий, создавая тем не менее общую атмосферу «камерной» парадности, которая так свойственна многим небольшим провинциальным городам России.



**Жилой дом.**  
**Середина XIX века**



**Жилой дом.**  
**Первая треть XIX века**

Таковы дом Капорулина (1819, Советский пр., 70) и дом Линдкугеля (1829, Советский пр., 48, илл. 129), которые представляют собой небольшие двухэтажные особняки, выполненные, видимо, по образцовым проектам. Их приятная скромная архитектура выдержана, несмотря на сравнительно позднее время сооружения, еще полностью в формах раннего классицизма, что характерно для провинции. Фасады имеют окна без наличников, помещенные в ниши; между верхним и нижним рядами окон находятся прямоугольные филенчатые впадины или круглые нишки. Центральная часть каждого из домов украшена ризалитом с четырьмя

плоскими пилястрами; у дома Линдкугеля он завершен треугольным фронтоном.



**Дом Линдкугеля. 1829**

Иногда пилястры располагаются в центре двух фасадов, как у дома первой половины XIX в. (позднее здесь помещалась земская больница; ул. Юных коммунаров, 7/20). Однако пилястры здесь более рельефны и сильнее выступают из плоскости стены. Парадность уличного фасада подчеркнута и тройным итальянским окном, размещенным вверху, между средними пилястрами так, что боковые колонны его «заходят» в тело пилястр. Очень хорош металлический козырек — «зонт» с ажурными кронштейнами — над входом в центре бокового фасада.

Более крупные особняки выглядят гораздо параднее, представительнее, обладая усложненной композицией и нарядным наружным убранством. Они имеют часто П-образное объемно-планировочное построение и традиционную для классицизма трактовку фасадов с ризалитом в центре. Таков, например, двухэтажный дом первой трети XIX в. (позднее здесь помещалось полицейское управление. Советский пр., 55/29, илл. 127), а также дом купца Сераго (первая треть XIX в., Советский пр., 72, илл. 131). Их рустованный нижний этаж выступает как цокольный для парадного верхнего, украшенного рамочными наличниками с треугольными фронтончиками и сандриками на кронштейнах. Первый из домов более строг и отличается хорошо найденными пропорциями окон и их соотношением с полем стены. Второй внешне гораздо эффектнее. Поставленный на высокий цоколь, он повышен в средней части деревянным третьим этажом типа мезонина, лишь с главного фасада облицованным камнем. Средняя трехоконная часть второго этажа и мезонин украшены четырехпилястровым портиком с метопно-триглифным фризом в антаблементе и с деревянным фронтоном. Нарядность главного фасада усиливают деревянные карнизы большого выноса над боковыми частями, с красивыми модульонами и резными розетками, а также широкий металлический балкон на кронштейнах перед портиком, появившийся в середине XIX в. Не менее выразителен и дворовый фасад дома с такими же карнизами и деревянными фронтонами на торцах боковых крыльев и над мезонином.

К тому же типу двухэтажных построек с мезонином принадлежит дом, возведенный в 1834 г. (Парковая ул., 1/415, илл. 128) и в конце XIX в. принадлежавший мещанам Ананьиным. Он выглядит, однако, более официально и строго. Украшающий его фасад четырехколонный портик тосканского ордера поставлен на выступ нижнего этажа и завершен антаблементом с метопно-триглифным фризом и пологим фронтоном. Необычны усиливающие парадность архитектуры этого дома четырехпилястровые портики в центре

боковых фасадов, а также обработка всех стен в обоих этажах рустовкой и одинаковые замковые камни над окнами.

Самым крупным и парадным жилым домом города, построенным в стиле классицизма, является усадебный дом двумя небольшими службами, расположенными за ним, в глубине участка (Коммунистическая ул., 62, илл. 132). Он был возведен в первой трети XIX в., а в 1910-х гг. получил новую, неоклассическую обработку фасадов, которая тем не менее почти не изменила его прежнюю композицию. Это — двухэтажный, Г-образный в плане объем с повышенной средней частью главного фасада.



**Усадебный дом. Первая треть XIX века; 1910-е годы**

Неоклассическое внешнее убранство дома, несмотря на свою стилизацию в духе форм начала XIX в., выполнено очень профессионально и мастерски и свидетельствует о незаурядных способностях создававшего его зодчего. Нижний этаж по обыкновению рустован; средний выступ его несет пышный шестиколонный портик, завершенный фронтоном. Центр более скромного бокового фасада выделен четырьмя плоскими пилястрами, тройным итальянским окном во втором этаже с балконом перед ним и венчающим фронтоном. Особенно тонко трактованы лепные коринфские капители четырех колонн и маскароны во фризе портика, между триглифами, резко выделяющиеся на фоне белых стен своей темной окраской. Лишь отсутствие капителей у крайних колонн, формы и пропорции ряда оконных проемов, а также отдельные более мелкие детали говорят о том, что подлинное время создания фасадного убранства — начало XX в.

Из небольших каменных особнячков середины XIX в. привлекают внимание одноэтажный дом с мезонином (ул. Свободы, 14) и такой же дом на улице III Интернационала (дом № 31/56, илл. 130). Созданные, очевидно, по одному и тому же образцовому проекту, они отличаются друг от друга лишь своей шириной, причем у второго, более широкого, боковые фасады также имеют мезонинные надстройки. Наиболее выразительна композиция их главных фасадов, показывающая интересный нестандартный вариант комбинации форм в духе позднего классицизма. Боковые части здесь имеют по одному окну с рамкой и укрупненным замковым камнем, соединенным с сандриком; повышенная средняя выделена по краям широкими пилястрами и треугольным завершающим фронтоном. Между пилястрами внизу помещено итальянское окно, над которым устроен большой полукруглый проем, также разделенный на три части и обрамленный архивольтом с замком.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Знакомство с историей, культурой и искусством русского Севера, конечно, не может ограничиваться только Вологдой, Кирилловом, Ферапонтовом и Белозерском, а также древними монастырскими ансамблями. В этой книге говорится лишь о наиболее известных и доступных осмотру памятниках старины. Да и цель ее — пробудить интерес читателя к искусству русского Севера и показать его своеобразие.

Нам хотелось рассказать, как простые ремесленники, художники, зодчие привносили в феодальную художественную систему народные черты, свое ощущение реальности, свою наблюдательность, юмор и тонкое поэтическое чувство. Широкое воздействие народного творчества явственно ощущается в северных храмах, росписях, иконах и других произведениях искусства. Оно способствовало ослаблению насаждаемого церковью аскетизма, именно оно противостояло и в итоге победило византизирующую традицию, так и не получившую на Севере широкого распространения.

Художники Севера, перерабатывая традиции новгородского, тверского, ростовского и московского искусства, сумели создать на этой основе новые типы храмов, наполнить традиционные иконописные и скульптурные формы новым содержанием, в котором ярко отразились народные представления о красоте.

Мысли о красоте Русской земли водили рукой безымянного поэта XIII в., гения, исторгнувшего у своей лиры вдохновенные слова: «О светло светлая и украсно украшенная земля Русская! Многими красотами ты нас дивишь; дивишь... дубравами чистыми, полями чудными, зверьми различными и птицами бесчисленными, городами великими, селами чудными, садами монастырскими, храмами церковными и князьями грозными... Всего ты исполнена, земля Русская!»

Здесь, на Севере, особенно долго держались языческие традиции. Достаточно напомнить, что еще в 30-х гг. нашего века под Чарондой (недалеко от Ферапонтова монастыря) были обнаружены резные деревянные фигуры «домовых» — «деда Саши» и «тети Маши» (Череповец, Музей), которым еще поклонялись и подносили еду.

С XVIII в. оставшийся в стороне от торговых путей Север с его крестьянским населением и слабым развитием городской культуры превратился в заповедный край русского народного, по преимуществу крестьянского искусства.

И до сих пор русский Север, по существу, является грандиозным, не знающим себе равных музеем-заповедником под открытым холодным небом.

## ЛИТЕРАТУРА

### ВОЛОГДА

Б а н и г е В. С., П е р ц е в Н. В. Вологда. М., 1970.

Бобров Н. С. В сердце Руси Северной. Вологда, 1959.

Богусевич В. А. Новый архитектурный тип в русском зодчестве XVI и XVII столетий. — «Бюро

по делам аспирантов ГАИМК». Л., 1929, № 1.

Бочаров Г. Н., Горина Н. П. Об одной группе новгородских изделий конца XV—XVI веков. — В кн.: Древнерусское искусство. М., 1976.

Брусилов Н. П. Опыт описания Вологодской губернии, Спб., 1833.

Верюжский И. Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии. Вологда, 1880.

Вздорнов Г. И. Вологда. Л., 1972.

Вологда и окрестности. Сборник статей. Вологда, 1957.

Вологодский государственный музей. Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929.

Вологодский сборник статей церковно-историко-статистического содержания. Вологда, 1869.

Воронин Н. Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М. — Л., 1934.

Вяземский П. П. Монастыри на Ладожском и Кубанском озерах. Спб., 1881.

Гамель И.-Х. Англичане в России в XVI и XVII столетиях. Спб., 1865.

Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело. М., 1967.

Грабарь И. Э. Фрески-лубки. — История рус. искусства, т. 6. М., 1913.

Домик Петра Великого в Вологде. Спб., 1887.

Древнерусская живопись. Выставка новых открытий (в Вологодском областном краеведческом музее). Каталог. Вологда, 1970.

Дунаев Б. И. Северно-русское гражданское и церковное зодчество. Город Вологда. М., 1914.

Евдокимов И. В. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921.

Евдокимов И. В. Вологодские стенные росписи. Вологда, 1922.

Железняк В. С. Вологда. Краткий путеводитель по мемориальным, архитектурным и живописным памятникам. Вологда, 1947.

Железняк В. С. Вологда. Вологда, 1963.

Засецкий А. А. Исторические и топографические известия по древности о России и частично о городе Вологде и его уезде. М., 1780; изд. 2-е. М., 1872.

Зимин А. А. Опричина Ивана Грозного. М., 1964.

Иноходцев П. Общее описание Вологодского наместничества. — Месяцеслов на 1790 год, сочиненный на знатнейшие места Российской империи. Спб., 1789.

Исторический уголок города Вологды. Вологда, 1911.

Ключевский В. О. Сказания иностранцев о Московском государстве. Пг., 1918.

Коноплев Н. Святые Вологодского края. — ЧОИДР, 1895, кн. 4.

Курдюмов М. Г. Описание актов, хранящихся в Архиве имп. Археологической комиссии. Коллекция П. И. Савvaitова. — «Летопись занятий имп. археол. коми с. за 1914 г.». Вып. 27. Пг., 1915.

Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М. — Л., 1947.

Лебедев А. К. Успенский женский монастырь в г. Вологде. Вологда, 1899.

Леонов А. И., Померанцев Н. Н. Деревянная скульптура. — Рус. декоративное искусство, т. 1. М., 1962.

Летопись города Вологды. Вологда, 1965.

Лукомский Г. К. Вологда в ее старине. Спб., 1914.

М а л к о в В. М. По родному краю. Историко-географический очерк о Вологодской области. Вологда, 1965.

Мерцалов А. Е. Очерк города Вологды по писцовой книге 1627 г. — Вологодский сб., т. 3, Вологда, 1887.

Мерцалов А. Е. Вологодская старина. Материалы для истории Северной России. Спб., 1889.

Непеин С. А. Вологда прежде и теперь (1147—1906). Вологда, 1906.

Никитин А. В. О начальном периоде истории города Вологды. — КСИИМК. Вып. 81, 1960.

Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960.

Описание памятников русской архитектуры. Вологодская губерния. — «Изв. археол. Комис.». Вып. 59, 61, 64. Пг., 1915-1917.



- Осминский Т. И., Озеринин Н. В., Брусенский И. И. Очерки по истории края (Вологодская обл.). Вологда, 1960.
- Пахолков Х. И. Город Вологда и окрестности. Вологда, 1896.
- Писарская Л., Платонова Н., Ульянова Б. Русские эмали XI—XIX вв. М., 1974.
- Подъяпольский С. С. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI вв.). — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970.
- Померанцев Н. Н. Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы. Каталог. М., 1964.
- Постникова-Лосева М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. М., 1974.
- Постникова-Лосева М., Платонова Н., Ульянова Б. Русское черное искусство. М., 1972.
- Пятницкая И., Федышин В., Козодерова О., Харлампенкова Л. Живопись Вологодских земель XIV—XVIII вв. Каталог выставки. М., 1976.
- Реформатская М. А. Северные письма. М., 1968.
- Розанова Н. В. Ростово-Суздальская живопись XII—XVI вв. М., 1970.
- Русская эмаль. Каталог. М., 1962.
- Рыбаков А. А. Стенная живопись Вологды XVII—XVIII вв. Автореф. дис. Л., 1974.
- Савваитов П. И. Описание вологодского Спасо-Припущского монастыря. Вологда, изд. 3-е, 1902; изд. 4-е, 1914.
- Сказания Паисия Ярославова. — «Православный собеседник», 1861, февраль.
- Спасо-Каменный, на Кубенском озере монастырь. Спб., 1895.
- Степановский И. К. Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда, 1890.
- Суворов Н. И. Вологда в начале XVIII столетия. Памятная книжка для Вологодской губернии на 1861 г. Вологда, 1861.
- Суворов Н. И. Описание вологодского кафедрального собора. М., 1863.
- Суворов Н. И. Описание Спасокаменного, что на Кубанском озере, монастыря. Вологда, 1871; изд. 2-е, 1893.
- Суворов Н. И. Вологодский летописец. — «Вологодские епархиальные ведомости». 1873, № 8, Прибавл.
- Суворов Н. И. Описание вологодского Горнего Успенского женского монастыря. Вологда, 1885.
- Суворов Н. И. Вологодский архиерейский дом. Вологда, 1898.
- Суслов В. В. Памятники древнего русского зодчества. Вып. 7. Спб., 1901.
- Суслов А. И., Чураков С. С. Ярославль. М., 1960.
- Тихомиров М. Н. Москва и культурное развитие русского народа XIV—XVII вв.—«Вопр. истории», 1947, № 9.
- Уваров А. С. Евангелие 1577 года. Изображения евангелистов и их символов. — «Древности. Труды Моск. археол. о-ва», т. 21. Вып. 2. М., 1907.
- Фалин Н. В. Вологодская крепость в XVII веке, — «Север», Вологда, 1924, № 1—5.
- Фехнер М. В. Вологда. М., 1958.
- Церковь преподобного Дмитрия Прилуцкого, что на Наволоке в г. Вологде. Вологда, 1884.
- Чекалов А. К. Мебель и предметы обихода из дерева. — Рус. декоративное искусство, т. 1. М., 1962.
- Штаден Г. О Москве Ивана Грозного. Записки немца-опричника. Л., 1925. Эрнст С. Р.
- Церковь святого Николы во Владычной слободе. Вологда, 1916.

## КИРИЛЛОВ

- Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV — начала XVI в., т. 2. М., 1958.
- Антипин Г. Г. Крепость Кирилло-Белозерского монастыря. Кириллов, 1934.
- Антонова В. И. Иконографический тип и русские иконы богоматери в XIV в. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960.
- Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Гос. Третьяковской галереи, т. 1—2. М., 1963.
- Бакланова Н. А. Ян де Грон, прожектер в Московском государстве XVII в. — «Ученые записки РАНИОН», т. 4, 1929.

- Будовниц И. У. Монастыри на Руси и борьба с ними крестьян в XIV—XVI вв. (по «житиям святых»). М., 1966.
- Варлаам (архим.). Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилл о-Белозерском монастыре. — ЧОИДР, 1859, кн. 3.
- Геронтий (архим.). Историко-статистическое описание Кирилло-белозерского (Успенского) мужского первоклассного монастыря Новгородской епархии. М., 1897.
- Данилов В. В. Архитектурные памятники Белозерья. — «Архитектура Ленинграда», 1939, № 2.
- Дмитриев Ю. Н. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРЛ. Вып. 14. М.—Л., 1958.
- Забек И. Н. Крепостные сооружения XVII в. в Кириллове. — Сб. исследований и материалов Арт. истор. музея Красной Армии, т. 1. Л.—М., 1940.
- Зверинский В. В. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, т. 1—3. Спб., 1890—1897.
- Ильин М. А. Монастыри Московской Руси XVI века как оборонительные сооружения. — «Истор. журн.», 1944, № 7—8.
- Кирилло-Белозерский монастырь. (Альбом). Текст Б. Н. Федорова. Л., 1969.
- Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н. Крепость Кирилло-Белозерского монастыря и ее вооружение в XV—XVII вв. — МИ А СССР. М., 1958, № 77.
- Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н. Великая государева крепость. Л., 1972.
- Копанев А. И. История землевладения Белозерского края XV—XVI вв. М. — Л., 1951.
- Лелекова О. В. Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря. — «Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976». М., 1977.
- Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971.
- Муравьев А. Н. Русская Фиваида на Севере. Спб., 1855.
- Никольский Н. К. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII в. (1397—1625), т. 1. Вып. 1—2. Спб., 1897—1910.
- Подъяпольский С. С. Путеводитель по архитектурным памятникам Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей. Вологда, 1963; изд. 2-е, 1965; изд. 3-е, 1968.
- Подъяпольский С. С. К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI вв. — «Сов. археология», 1966, № 2.
- Послания Ивана Грозного. М. — Л., 1951.
- Розов Н. Н. Из истории Кирилло-Белозерской библиотеки. — «Труды ГПБ», т. 9. М., 1961.
- Романов К. К. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. — «Изв. ГАИМК», т. 4. Л., 1925.
- Рындина А. В. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI вв. — В кн.: Древнерусское искусство XV — начала XVI в. М., 1963.
- Савваитов П. И. Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря по описным книгам 1668 г. — «Записки Отд. рус. и слав. археологии», т. 2. Спб., 1861.
- Смирнова Э. С. Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря. — «Сообщение Гос. Русского музея». Вып. 8. Л., 1964.
- Успенский Н. П. Кириллов Белозерский Успенский первого класса монастырь. Кириллов, 1897.
- Успенский Н. П. Древности Кирилло-Белозерского монастыря. — «Новгородские епархиальные ведомости», 1898, № 5.
- Чураков С. С. Фрески Кирилло-Белозерского монастыря. Доклад 1939 г. (Рукопис. отд. ГТГ).
- Чураков С. С. Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках. (К творческой биографии В. И. Запорожского. XVII в.). — «Декоративное искусство СССР», 1961, № 7.
- Хлопин И. Н., Кирпичников А. Н. Каменщики Костоусовы. — Культура средневековой Руси. Л., 1974.
- Шевырев С. П. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь в 1847 г., ч. 1—2. М., 1850.
- Шереметев П. С. Зимняя поездка в Белозерский край. М., 1902.
- Якобсон А. А. Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в. — В кн.: Древности Моск. Кремля. М., 1971.
- ФЕРАПОНТОВО**
- Антонова В. И. Новооткрытые произведения Дионисия в Гос. Третьяковской галерее. М., 1952.
- Арсений (архим.). Ферапонтов монастырь. — «Новгор. епархиальные ведомости», 1912, № 1.

(Издано также отдельным оттиском).

Бриллиантов И. И. Патриарх Никон в заточении на Белоозере. Спб., 1899.

Бриллиантов И. И. Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. Спб., 1899.

Варлаам (архим.). О пребывании патриарха Никона в заточении в Ферапонтове и Кириллове монастырях. — ЧОИДР, 1858, кн. 3.

Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. Спб., 1911.

Голейзовский Н. К. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв. — «Византийский временник», т. 26. М., 1965.

Данилова И. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960.

Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.

Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. М., 1955.

Каманин Н. Воскресенский Горицкий монастырь. Кириллов, 1914.

Клибанов А. И. Реформационное движение в России, М., 1960.

Лаурина В. К. Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в. — ТОДРЛ. Вып. 22. М. — Л., 1966.

Макарий. Описание Ферапонтовской волости. Спб., 1854.

Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста. — ТОДРЛ. Вып. 22. М. — Л., 1966.

Поездка в монастыри Ферапонтов, Кирилло-Белозерский и Горицкий. Вологда, 1916.

Покрышкин П. П., Романов К. К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. — «Изв. археол. комис.». Вып. 28. Спб., 1908.

Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в. М., 1975.

Романов К. К. Антиминсы XV—XVII вв. собора Рождества богородицы в Ферапонтове Белозерском монастыре. — «Изв. Комитета изучения древнерусской живописи». Вып. 1. Пг., 1921.

Романов К. К. Два антиминса XVII в. Ферапонтова Белозерского монастыря. — «Изв. ГАИМК», т. 2. Пг., 1922.

Хлопин И. Н. К уточнению даты росписи собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. — Памятники культуры. Новые открытия. М., 1975.

Чернышев Н. М. Искусство фрески в Древней Руси. М., 1954.

Чураков С. С. Древнерусские стенописные орнаменты. — «Декоративное искусство СССР», 1958, № 3.

Чураков С. С. Портреты во фресках Ферапонтова монастыря. — «Сов. археология», 1959, № 3.

## **БЕЛОЗЕРСК**

Богословский Н. Г. Материалы для истории, статистики и этнографии Новгородской губернии. Белозерский уезд. — «Новгор. сб.». Вып. 1. Новгород, 1865.

Вонифатьев Ю. Заметки о городе Белозерске и Кирилло-Новоезерском монастыре. Спб., 1899.

Голубева Л. А. Раскопки древнего Белоозера. — КСИИА. Вып. 96, 1963.

Забелло С. Я., Иванов В. Н., Максимов П. Н. Русское деревянное зодчество. М., 1942.

Макаренко Н. Е. Путевые заметки и наброски о русском искусстве. Вып. I. Белозерский край. Спб., 1914.

Подъяпольский С. С. Успенская церковь в Белозерске. — Культура средневековой Руси. Сб. в честь 70-летия М. К. Картера. Л., 1974.

Рядная запись о построении храма в 1553 г. на Белоозере. — «Москвитянин», 1848, № 11.

Успенский Н. П. Белозерская старина. Материалы для истории Белоозера, посада и уезда в XVII в. Новгород, 1893.

## **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