

ИВАН ЕВДОКИМОВ.

**ВОЛОГОДСКИЕ
СТЕННЫЕ РОСПИСИ.**

ВОЛОГДА.

1922.



Роспись „Взбранной воеводе“ в ц. Иоанна Предтечи, что в Рощенье.



Роспись „Страшный суд“ Софийского собора (1686—1688 г.).

Вологодские стенные росписи.

До XV столетия Север России почти не возводил сооружений из камня. В XVI столетии появляются лишь отдельные каменные соборы по монастырям¹⁾. В XVII столетии каменное строительство все увеличивается и увеличивается; появляются уже не только каменные церкви, но и гражданские каменные сооружения, например, в Вологодском Кремле строится „казенный приказ“ или „экономский корпус“ (год достройки—1659²⁾), стены и башни Вологодского Кремля, выстроенные частично в 1671—1672 годах, стены и башни Прилуцкого монастыря в 5 верстах от г. Вологды (год достройки—1656³⁾). В XVIII столетии каменный материал в городах является почти единственным строительным материалом в церковном зодчестве. Кирпичные заводы вытесняют северный лес, дававший несколько столетий строительный материал. Огромный лесной край до сих пор естественно возводил все свои сооружения из дешевых и находящихся под рукою материалов, но быстрое исчезновение лесов около городов, частые пожары, частые ремонты деревянных сооружений, для которых столетняя давность уже близка к пределу, не менее дешевый материал—глина, находившаяся в изобилии повсюду, вызвали в городах стремление к замене деревянного материала каменным. Влияние на замену дерева камнем оказало медленно, но неизменно зревшее художественное сознание: в истории развития художественных форм дерево всегда предшествовало камню. Так как строителями—заказчиками были по большей части богатые купцы, дворяне или знатные люди, им не чужда была мысль о создании себе памятников „на вечные времена“, что, понятно, было возможно осуществить только в камне, материале сравнительно с деревом монументальном, долговечном. Не могло не обнаружиться на замене дерева камнем и общее, повышение технического умения строить. Весь необозримо огромный край в своих сельских весях и уездных городах, особенно в гражданской стройке, до сих пор может быть назван деревянным, избытым, каким он был и в XVI и в XVIII столетиях, но крупные монастыри и важнейшие северные города в церковном

зодчестве и в постройках гражданских—государственных и общественных—уже с XVI века начали выделяться, осуществив это выделение полностью в XVIII столетии. В истории развития деревянных зодческих форм на Севере города стали особняком.

Переход к каменной стройке имел весьма важное значение для развития фресковой живописи на Севере. Как известно, деревянные храмы никогда не расписывались. Единственным исключаяющим примером росписи в деревянном сооружении является Коломенский дворец царя Алексея Михайловича⁴⁾, но и там росписи были сделаны по полотну, натянутому на потолки и стены. Росписи требовали известной предварительной подготовки стены перед началом работ, утверждения довольно толстого левкаса на стене, что было трудно сделать на деревянных стенах⁵⁾. Кроме того, незначительные помещения в деревянных храмах, отсутствие уходящих ввысь сводов и парусов в них (накатные потолки), не оставляли и места для росписей.

Появление первых каменных храмов в XVI столетии вызвало появление росписей. Соловки, Спасо-Каменный монастырь на Кубенском озере, Прилуцкий монастырь под Вологдой, Сольвычегодск, Великий-Устюг, Вологда последовательно создали обширные фресковые декорации.

На рубеже XV столетия (1501 г.) появляется величайший памятник русской иконописи—Ферапонтовская роспись великого новгородского мастера Дионисия⁶⁾. Эта роспись находится в 150 верстах от г. Вологды. В 125 верстах от Вологды на Кубенском озере, на маленьком Каменном острове, расположен Спасо-Каменный монастырь, в котором работал великий художник „Дионисий со чады“, расписавший Спасо-Преображенский собор и написавший в него образ Деисуса. Так как Спасо-Каменный монастырь неоднократно горел, то едва ли эти работы Дионисия сохранились. Автор настоящих строк пытался найти под новейшей штукатуркой древние графы росписи, но безрезультатно. Может быть, случайно и нашлись бы остатки росписей под штукатуркой, если бы возможно было исследовать всю внутренность церкви. Во всяком случае гениальный художник Дионисий работал на Севере—одно это является фактом крупного значения: Новгород давал Северу своего величайшего художника. Да и вся северная иконопись и стенописи несомненно жили под знаком Новгорода. Иначе и не могло быть. Вслед за периодом военной и торговой колонизации Севера Новгородом должна была вступить в свои права мирная, духовная новгородская колониза-

ция Севера. С приобретением северных пространств Новгородское государство как бы удлинилось в своих пределах, расширило пространственно для художественных сил Новгорода область приложения и обнаружения своих талантов. Уходя из Новгорода на его крайние земли, к родичам — выходцам, богачествшим от разработки неиспользованных богатств завоеванного края, торговавшим со всей Русью, строившим один монастырь за другим, основавшим северные города, художники иконники оседали на новых местах, распространяли свое искусство, которое впоследствии мало-по-малу видоизменялось и могло получить местный оттенок. Новгородское искусство владело духовно северным краем и тогда, когда он во второй половине XV столетия перешел к стольному городу Москве. Победительница Москва, осилившая Новгород в кровавой материальной борьбе, в области духовной, в области искусства, сама подчинилась Новгороду и пробыла в художественной зависимости от него почти до конца XVI века. Прежде, будучи зависимым политически от Новгорода, Север не мог избежать общего его культурного влияния, не мог отказаться от своей же культуры, принесенной в крови первоначальными новгородскими поселенцами и последующими колонизационными людскими пластами, выславшимися Новгородом. Теперь же, попав под власть Москвы, в процессе заканчивавшегося собиранья Руси Москвою, он как бы сам явился художественно победителем своего нового властелина. Да и как было не подчиниться иконописному и стенописному искусству метрополии, которое к XIV—XV столетиям проявило исключительно могучую, покоряющую силу.

В связи с выявлением художественной самобытности Москвы, Север должен был принять непосредственное участие в художественном московском движении. Таким образом на Севере продолжалась художественная живописная работа, в которой претворялся Новгород, местные особенности и оновгороженная Москва.

Богатый Прилуцкий монастырь, довольно известный на Севере, несомненно имел в Спасской церкви (1537—1542) росписи, но они скрыты под новейшими слоями штукатурки и современными клеевыми фонами. Росписи Прилуцкого монастыря по времени могут быть позже на одно два десятилетия росписей Спасо-Каменного монастыря.

Сольвычегодские и Велико-Устюжские росписи XVII столетия не убереглись от злосчастной реставрационной волны, катившейся по России во второй половине XIX столетия.

В Вологде сохранились четыре церковных росписи: одна в Софийском кафедральном соборе (1686—1688), а три в приходских церквях—Покрова Божией матери, что в Козле не (1704—1709), св. Димитрия Прилуцкого чудотворца, что на Наволоке (около 1710 г.) и наконец Иоанна Предтечи, что в Рощенье (1717). Хотя три последних росписи относятся к началу XVIII века, но по своему духу, иконографии, композиции и колориту они всецело принадлежат второй половине XVII столетия, продлившегося по провинциальному на несколько десятилетий в XVIII век.

В древнейшем северном городе, ровеснике Москвы, мы, конечно, могли бы ожидать более ранних памятников живописного искусства, но как бы в согласии с исторической судьбою Вологды (которая только около полутора столетий выдавалась из обыкновенного „захолустного“ течения жизни десятков русских городов) в общей истории Московской Руси, а потом России, Вологде не суждено было и в истории древне-русского искусства занять особенно запечатлевающее место, подобно таким городам, как Москва, Новгород, Ростов и Ярославль.

Будучи основана и населена новгородцами в конце XI или в первой половине XII столетия, Вологда⁷⁾ долго была передовым постом новгородских завоеваний на Севере, опорным торговым пунктом.

В городе, населенном новгородцами, по указанию житий вологодских святых уже в XIII столетии имевшем много церквей, естественно было ожидать расцвета искусств. Как раз в XIII—XV столетиях непрерывно развивалось и совершенствовалось новгородское искусство; новгородская школа иконописцев поднялась до высших ступеней развития—казалось бы, все предвещало отражение усиленной художественной жизни метрополии в городе, стоящем на страже Великого Новгорода. Во всяком случае трудно сомневаться, что отраженный свет древнего новгородского фрескового мастерства не пал хотя бы бледными полосами на огромную новгородскую пятину—Север России. Дыхание великого новгородского искусства хранит Север до сего дня. Во многих вологодских церквях сохраняются иконы новгородской школы XIV—XV столетий⁸⁾. Мы можем их скорее чувствовать, чем видеть, под черным, потемневшим лаком, под позднейшими записями, под металлическими тяжелыми окладами, этими варварскими латами, хоронящими от современников многие сокровища древнего мастерства. Только нет решительно никаких указаний, никаких сведений о стенописях того времени, ничто не говорит о былом



Роспись „Страшный суд“ Софийского собора (1686—1688 г.).

художественном оживлении. Немалую роль в этой „живописной“ бедности следует приписать и непрерывной борьбе около Вологды, происходившей в течение нескольких столетий. Великий Новгород последовательно выступал за обладание Вологдой, то против Ростова, то против Твери, то, наконец, против Москвы⁹⁾. Осторожные Новгородцы быстро отстраивали свой деревянный город после страшных набегов соперничавших из-за него удельных князей. Очевидно, каменное медленное строительство было им совсем не на руку. С XV столетия Вологда принадлежала Москве. Но еще долго в Вологде и вокруг ее разыгрывались события, которые не могли самым губительным образом не отзываться на развитии художественной культуры. Борьба за великокняжескую власть Василия Темного с дядей Юрием и сыновьями его Василием Косым и Димитрием Шемякой, длившаяся двадцать лет, связана с многочисленными разгромами Вологды, пожарами, осадами, грабежами¹⁰⁾. Некогда было строить, народ был занят охраною своей жизни. Да и переход к Москве, подпавшей, как уже известно, духовно под влияние новгородского искусства, не мог отразиться на изменении ее художественной истории. После погромов Димитрия Шемяки наступает наконец мирный период в жизни Вологды, длившийся всю вторую половину XV столетия и весь XVI век. Удельные споры князей, „поток и разгромление“ под сильной рукой Москвы задохлись, чтобы еще раз попытаться восстать бесполезно в Смуту¹¹⁾. Эти полтора столетия, быть может, наиболее плодотворны в общей истории древне-русского искусства: гениальные памятники живописного, прикладного и зодческого искусства, именно, были созданы в этот промежуток. Странно даже предполагать, что Вологда, наслаждавшаяся миром, не приняла участия в художественной работе. Всего вероятнее — полуторавекковая работа Вологды была уничтожена в смутное время. По словам историка А. А. Кизеветтера в это время „ключем была здесь трудовая народная энергия“¹²⁾. Правда профессор А. А. Кизеветтер имеет в виду в своем труде экономическую деятельность, но исторические примеры развития других областей Руси дают право предполагать, что экономическому плодотворному напряжению всегда соответствует художественное напряжение. Мы знаем, как появляются и отстраиваются монастыри около Вологды, в самом городе строится одна церковь за другой, учреждается епископский престол¹³⁾, ездят на богомолье сюда великие князья со чадой и с женами. В 1481 году возникает кажется первая каменная постройка. По „Вологодскому летописцу“ „лета 6989, благоверный и христоролюбивый князь

Андрей Васильевич Меньшой Вологодской воздвиге церковь каменную в острове на озере Кубенском в монастыре у все-милостивейшего Спаса в Каменном, а кирпичи возили из Твери и из Старицы городка“. Через несколько десятилетий воздвигается каменным Прилуцкий монастырь. Появляются большие каменные поверхности в богатых монастырях, естественно они расписываются и лишь благодаря различным неблагоприятным обстоятельствам росписи не доходят до нас. Во второй половине XVI столетия, когда на Севере появились английские купцы и началась оживленная торговля Московии с Англией, Вологда сделалась торговым центром. Все английские и русские товары по рекам Вологде, Сухоне и Северной Двине проходили через город Вологду, зимовали тут, перегружались, сортировались, расценивались. Город быстро богател, увеличивалось народонаселение, росла стройка складов, амбаров, торговых контор, верфей для постройки досчаников. В знаменитом исследовании В. О. Ключевского „Сказания иностранцев о Московском государстве“⁽¹¹⁾ приводятся сводки сведений иностранцев о Вологде XVI столетия. Флегчер считает Вологду самым красивым по местоположению городом на Севере. „Вологда имела крепость. Значение Вологды увеличилось особенно с того времени, как открылась торговля с англичанами через Белое море: выгодное положение на торговом пути между гаванью святого Николая⁽¹⁵⁾ и Москвой делало ее важным складочным пунктом в этой торговле. По описанию англичан Вологда довольно большой город; посад его весь состоит из деревянных зданий, не исключая и церквей; крепость окружена красивою и высокою каменною стеною; в ней много церквей, между которыми есть каменные. В городе живет много богатых купцов. Благодаря его торговому значению там всегда бывает большое стечение народа, особенно осенью, когда происходит движение товаров между Москвой и гаванью святого Николая; купцы, направляющиеся от Белого моря к Москве, доплыв до Вологды, ждут здесь открытия санного пути, чтобы двинуться к столице“⁽¹⁶⁾. По Ченслеру и Дженкинсону вологодским купцам принадлежала большая часть насадов и дощаников, плававших по Северной Двине, на которых перевозилась соль от моря до Вологды. Джон Гасс в 1554 году доносил английской торговой кампании, что лучшим складочным местом для английских товаров является Вологда, город большой, находящийся в сердце России, изобилующий хлебом и всякими жизненными припасами и всеми русскими товарами, особенно пенькой, льном, воском, салом. Все вещи здесь были вдвое дешевле, чем в Москве или

в Новгороде. Преимущество даже перед Москвой Джон Гасс видит в том, что в столице половину барышей пришлось бы тратить на взятки царским чиновникам. Почти все иностранцы указывают, что нет в Московии города, который бы не торговал с Вологдой. В 70-х годах XVI столетия Томас Рандольф пишет: „Здесь много церквей, некоторые построены из кирпича, остальные из дерева. В Вологде большая торговля, и здесь живет много богатых купцов“. В это время в Вологде были собственные дома, конторы и склады англичан и голландцев. Повидимому иностранная стройка помещалась на левом берегу реки Вологды, в местности называемой до сих пор „Фрязиново“. Наименование произошло от слов „фрязин“, „фрязь“, в которых русские люди объединяли всех иностранцев, живших за западными границами Московии¹⁷). Торговля торговлей, общение общением, но все-таки иностранцы были „еретиками“, в некотором роде „погаными“, от которых могло „приключиться“ зло по мнению тогдашнего русского правящего класса и народа. Дабы не пострадали обычаи, дабы не смущать укладом западно-европейской жизни население Московии, а стеснять иностранцев современные власти не хотели, всегда предоставляя им значительную свободу¹⁸), иностранцам обыкновенно отводили в предместьях особые слободы или концы¹⁹). Такое же особое место было отведено иностранцам и в Вологде. Место удобное для обеих сторон. Чтобы не смешиваться с иностранцами, быть от них подальше, поместили их за рекой, на усторонье, а иностранным купцам, приезжавшим в страну исключительно с деловыми целями, надо быть около своих товаров, на месте выгрузки, стеречь их, тут же на месте и продать. До сих пор, при самой незначительной торговле Вологды и почти полумертвому до войны 1914 года водному пути в Архангельск, это место является складочным местом для всяких товаров, местом починки судов, хотя пристани перенесены на правый берег реки, как более удобный²⁰). Постепенно, с падением средостения между иностранцами и русскими, иностранные постройки перекинулись и на правый берег.

Известный в Вологде „Петровский домик“ на правом берегу, рядом с церковью Федора Стратилата, дошедший до нас, правда, в искаженном и перестроенном виде, сохранивший однако на переднем фасаде вделанную в стену каменную доску с изображением герба (рука, держащая секиру) и с буквами вверху „H. R. S.“ с датой внизу на ленте 1704 (год), принадлежал „голландской земли торговому иноземцу Ивану Алферьеву сына Гоутман“²¹). По гравюрам путешественника Корнелия де-Брюи-

ни, изображающим Вологду, хотя в конце XVII столетия, можно представить себе, какую интересною была эта Фрязиновская слобода. Еще несколько лет назад, до пожара, уничтожившего в 1920 году почти все Фрязиново, проходя Фрязиновской набережной и углубляясь в улицы Фрязинова, наблюдатель чувствовал иную топографию места, чем в других частях Вологды. На пустырях видно было много остатков прежних сооружений, ям, выступающих фундаментов, насаждений. В городе вообще богатом растительностью, что одному из современных талантливых публицистов позволило Вологду назвать городом белых берез и березовых бульваров, Фрязиновская слобода особенно выдавалась—почти за каждым домом поднимались огромные березы, тополя, ели, обширные сады, явно искусственного насаждения. В богатом торговом городе, центре всей внешней торговли Московии с Западной Европой, а торговля велась весьма крупная, естественно было бы ожидать расцвета художественной стенописной культуры. Нам известно, как развитию новгородской торговли с Ганзейским союзом, скоплению богатств в руках торгового новгородского класса, соответствовал расцвет великого новгородского искусства живописи и зодчества. Или последующие века изгладили всякие следы былой художественной культуры в XVI столетии (может быть, Смута) или эта культура почему либо не развилась. Так как, казалось бы одни причины должны были вызывать одни и те же следствия, исторический пример с развитием искусства в Новгороде невольно подсказывает, что и Вологда не могла не пережить подъема в искусстве.

Наконец, экономическое значение севера России и Вологды в частности в общегосударственном бюджете Московии во второй половине XVI столетия было настолько значительно, что царь Иван Васильевич Грозный даже задумал Вологду сделать стольным городом. Вологду ожидала завидная судьба. Однако, по указанию летописца, он пробыл одновременно в Вологде несколько лет, построил Софийский собор²²⁾, дворец²³⁾, принялся за постройку каменной стены²⁴⁾ вокруг нового кремля, но не докончил строение и неожиданно уехал в Москву, чтобы более не возвращаться и не вспоминать о своем незадачливом стольном городе. Затяг Грозного может показаться злой шуткой. Вологда, обогатившаяся первым каменным храмом²⁵⁾, несколько похожим на Московский Успенский собор, что позволило исследователю Вологды сороковых годов Ивану Пушкареву считать его даже постройкой Рудольфо Фиораванте²⁶⁾, продолжала жить своей „захолустной“ в художественном смысле жизнью конец XVI столетия. Искусство только

только теплилось, как теплится лампада, видимая с ночной улицы сквозь опущенную занавесь окна.

В начале XVII столетия исторические судьбы после полуторавекового сравнительного покоя обрушились на Вологду самым беспощадным образом. Вокруг Москвы уже кипела борьба, но до 1608 года Вологда стояла в стороне от нее, оказывая помощь колебавшемуся московскому правительству высылкою время от времени „ратных людей“ и денег. Поляки учитывали, однако, центральное положение Вологды в торговом обороте Московского государства. Один из соратников Сапеги писал ему: „а ныне на Вологде собрались все лучшие люди Московские, гости с великими товары и с казною, и государева казна тут на Вологде великая, соболи из Сибири ино всю царскую казну и товары разные люди разграбят — послати бы тебе к Вологде грозного пана унимати, чтобы царская казна и всякие товары за посмех не пропали“²⁷). Шайки поляков, казаков и примкнувших к ним бродячих людей уже проникли на Север. Вологодский воевода Никита Пушкин в целях предохранения города от разграбления, предался Лжедмитрию, приведя население к присяге. Голландец Масса, бывший в это время в Вологде, в своих записках сообщает, что вологжане недолго могли вынести господство поляков и их приспешников, безчинствовавших в городе и, „схватив воеводу Нашекина и дьяка Ковернева, всех поляков отрубили им головы и трупы бросили с горы в реку Золотуху, где их пожирала свиньи и собаки“²⁸). Под Вологдой появились враги, с которыми приходилось вести ожесточенную борьбу. При таких условиях художественная культура не могла развиваться. При Тушинском воре, когда государственный хаос казался переплеснувшимся через край, Вологда сделалась объединяющим пунктом крепких северных миров, к которым обратился за помощью князь Михаил Скопин-Шуйский, двинувшийся из Новгорода на освобождение Москвы от тушинцев.

„В Вологду посылал Скопин свои грамоты с тем, чтобы вологодские воеводы от себя рассылали их копии „во все Поморские места“. Вологда явилась и военным и финансовым центром этого движения. Случилось так, что осенью 1608 г. в Вологде съехались и вследствие военных тревог застряли все иностранные торговцы, везшие в Москву из Архангельска иностранный товарный привоз навигации 1608 года и „все лучшие люди московские гости“, выехавшие из Москвы на Север с „великими товары“ и с „государевой казной“. Тушинцы со сзезей стороны оценили исключительное значение,

которое, таким образом, приобретала Вологда, хотя бы уж по одному тому, что там сосредоточилось все то, что Московское государство получало ежегодно с Севера по первому зимнему пути. В Вологду явился из Тушина дьяк, с намерением опечатать купеческие товары и конфисковать их. Но владельцы товаров не допустили до того, и вологжане немедленно обратились к царю Василию, который приказал вологодским воеводам действовать сообща с выборными представителями от находящихся в городе „гостей“ и иноземцев⁽²⁹⁾). Соединенные рати вологжан, каргопол, тотмичей, сольвычегодцев, двинян, устюжан, выслав отряды „на заставы к засекам“, не допустили тушинцев со стороны Галича, выйти на Сухону, в направлении их к Поморью. Лихорадочная „военная“ страда заставляла тогдашних художников вместо непосредственной работы быть воинами. Устояв в ожесточенной борьбе Василия Шуйского с тушинцами и поляками, Вологда подверглась полному разгрому позднее, когда „злое лихолетье“ пошло уже на убыль, когда государственные элементы восторжествовали явно и очевидно. Крупные организованные силы всех самозванцев были разбиты, но отдельные шайки их разбрелись по всей Руси, производя набеги на города, монастыри, села и деревни. Расходившийся народный океан недовольства политикой правящих кругов обратился в обыкновенный грабеж и разбой на большой дороге анархических отбросов и отчаявшихся в общественном движении людей. До 30-х годов XVII столетия, то тут, то там обнаруживали себя эти „лихие и озорные люди“.

Одна из таких шаяк набрела в осеннее время 1613 года на Вологду, уже не державшую „дозоров“, отдыхавшую, видимо, от большого воинского напряжения в предыдущие годы и на радостях даже „загулявшую“, „запонеделничавшую“. Современный подлинный документ—челобитная архиепископа Сильвестра—дошедший до нас, удивительно ярко, прозрачно рисует бедственное положение города. В документе все—и горе, и отчаяние, и возмущение воеводами, выпившими лишнее, и позднее сожаление, и оскорбление достоинства, и внутреннее сознание общей виновности в том, что „не доглядели“ за „поляками и русскими ворами“, попались врасплох ничтожной шайке обыкновенных разбойников.

„Великие Российские державы государства московского боярам и воеводам и боярину и воеводе князю Дмитрию Михайловичу Пожарскому с товарищи богомолец ваш Сильвестр, архиепископ Вологодский, и архимандрит и игумены и протопопы и попы и вологодские земские, посадские остальные людишки челом бьют. Во нынешнем господа во 7121

(1613 году) сентября в 22 день с понедельника на вторник. на останотном часу ночи грех ради наших и всего православного христианства, разорители истинные нашея православные веры и креста Христова ругатели, польские и литовские люди и черкасы и казаки и русские воры пришли на Вологду безвестно изгоном. и город Вологду взяли, и людей всяких посекали и церкви Божие поругали, и город и посады выжгли до основания, а стольник и воевода князь Иван Одоевской ушел и ныне в вологодском уезде, а окольник и воеводу Григория Долгорукова и дьяка Истома Карташева убили, а меня грешного взяли в полон, и держали у себя четыре ночи, и многожды приводили к казни, и Господь надо мною грешником смилсердовался; едва жива отпустили. А как польские и литовские люди и черкасы и козаки и русские воры пришли к Вологде, и грех ради наших воеводским нерадением и оплошеством города отъезжих караулов и сторожей на башнях и на остроге и на городской стене головы и сотников с стрельцами и у снаряду пушкарей и затинщиков не было, а были у ворот на карауле немногие люди, и те не слышали, как литовские люди в город вошли, а большие ворота не были замкнуты. А как господа польские и литовские люди, черкасы и русские воры город пожгли и людей посекали, пошли с Вологды сентября 25 числа, и ныне господа сженое место укрепить для пасады и снаряд прибрать некому; а которые вологжане жилецкие люди утеклецы в город сходиться не смеют; а воевода Григорий Образцов с Бела-озера с своим полком пришел и сел на Вологде; но никто не слушает, друг друга грабят, и будет господа вам впредь для земской помощи и для приморских городов хотети укрепить город Вологду, и вам бы господа воеводу крепкого прислать и дьяка, а все господа делалось хмелем, пропили город Вологду воеводы⁽³⁰⁾. Не успели опомниться вологжане и „утеклецы“ возвратиться на родное пепелище, как 18 декабря того же года „в Прилуцком монастыре при Вологде польские и литовские люди были, Голеневский пан, Шелковецкий гетман, и атаман Баловень с казаками; воевали села и деревни и многих людей мучили и убивали до смерти, а в Прилуцком монастыре пожгли трапезу со многими людьми“⁽³¹⁾.

На этот раз до Вологды шайка не дошла, повидимому, или была отражена вологжанами, ставшими, может быть, более сторожкими после примера недавней неосторожности.

Сильвестр в своей грамоте под первым впечатлением невольно преувеличил действительные размеры погрома 22 сентября или „для разжалобления“ сознательно „разрушил“ Во-

логду до основания, потому что через 15 лет „писцовые книги“ 1627—1628 года рисуют Вологду довольно значительным для севера поселением³²⁾, в котором более тысячи домов, пятьдесят пять церквей, три монастыря и, главное, указывают на „ветхость“ многих построек, чего нельзя было бы ожидать так скоро от построек, воздвигнутых после 1613 года. Правда, „писцовые книги“ несколько раз говорят о „вологодском разорении“, насчитывают несколько сот пустых дворов в „городе“ и „на посадах“, но в тоже время указывают 21 деревянную башню в разрушающихся стенах с отметкой о многих „ветха“. Как бы то ни было, но пережитое нападение в истории исчезновения многих памятников художественной культуры Вологды было самым жестоким и исключительным, далеко превышающим обычные „нормальные“ пожары, поглощавшие в огне то и дело деревянные церкви. Несомненно за полтора-два десятилетия мирной жизни вологодские ризницы, иконостасы накопили немало предметов живописного и прикладного искусства. А так как понятие „иконник“ часто совпадало с понятием „стенописца“, то в „вологодском разорении“ погибло много икон, написанных безыменными для нас вологодскими художниками, работавшими в XV и XVI столетиях, отсутствие работ которых не позволяет совершенно отчетливо выяснить манеру, стиль и колорит их творчества. Принимая во внимание удивительную общую самостоятельность Севера в создании, например, художественных форм зодчества, невозможно думать, чтобы Вологда за полтора десятилетия, лучших и плодотворных в истории русского искусства вообще, не создала самобытных традиций, навыков в иконописи и в своей объединенной (зодчество, прикладное дело) художественной культуре. Неосторожность, оплошность захмелевших всевод, с проистекающими отсюда последствиями, разорвали преемственность между вологодской культурой XVI столетия и последующим веком: сызнова надо было начинать то, чего уже восстановить было нельзя в других исторических условиях. Глубокой грустью веет на исследователя, когда он отыскивает отдельные факты у летописца, в приходо-расходных книгах, грамотах, случайно сохранившихся надписях, позднейших отголосках старины, в позднейших документах об этом жестоком вологодском несчастии. Например, соседний с городскими стенами Ильинский монастырь был уничтожен почти до тла, а Софийский собор так ограблен, что сосуды, ризы и другие предметы, необходимые для богослужения, пришлось временно брать из не разоренных монастырей — Спасо-Каменного, Глушицкого, Николаевского-Озерского³³⁾. Это факты, убереженные записями, а сколь-



Роспись „Летающий ангел“ в ц. Покрова, что в Козлене.



Роспись левого дяконника Софийского собора (1686–1688 г.).

ко было их, отмеченных только грустью тогдашнего человека, вздохом его, и таких фактов бесспорно было больше: древне-русский человек не охоч был к „письму“.

Но пусть мало осталось памятников³⁴⁾ искусства, остался человек, остались живые и действующие художественные силы.

Разбираясь в некоторых письменных данных, дошедших от XVII столетия, необходимо сделать вывод, что в течение всего этого века в Вологде были многочисленные художественные силы. По материалам Оружейного Приказа, опубликованным И. Е. Забелиным в 50-х годах XIX столетия в московском журнале „Временник“, но подписям иконников на иконах, а также по некоторым документам старины (напечатаны главным образом историком археологом Н. И. Суворовым (1816—1896), во второй половине XVII столетия в Вологде были следующие иконники: Аггей Автономов, Гришка Аггеев (Автономов), Гурка Аггеев (Автономов), Архип Акинфиев, Семка Акинфиев, Виктор Старец³⁵⁾ Михаил Леонтьев Аммосов, Андреян³⁶⁾, Сергей Анисимов, Федор Григорьев, Матвей Гурьев, Александр Дементьев, Михаил Дементьев, Ждан Дементьев³⁷⁾, Дружина Иванов, Костянтин Кириллов, Дмитрий Евтихийев Клоков, Семен Карпов, Иван Константинов (сын Константина Кириллова), Иван Москвин, Иван Никифоров, Иван Онкундинов, Филька Павлов, Иван Панфилов, Панка Перфильев, Тимофей Петров, Иван Полуехтов, Дмитрий Попов, Иван Попов, Ермола Сергиев, Яков Сергиев, Степан Григорьев, Дмитрий Степанов (сын Григория Степанова), Петр Савельев, Петр Савин, Яков Тарасов, Степка Викулов Холуев, Терентий Фомин, Иван Фомин Фокин.

Из этого перечня мы видим, что в Вологде были целые гнезда иконников, родовые мастера: такова семья Аггея Автономова с Гуркой и Гришкой Автономовыми, семья Дементьевых—Александра, Михаила и Ждана, семья Константина Кириллова с сыном Иваном, семья Поповых—Димитрия и Ивана, семья Ермолы Сергиева и Якова Сергиева³⁸⁾.

Наличие родовых гнезд определенно свидетельствует о культивировании ремесла, об образовании культурного пласта, о наследственной восприимчивости. Такое множество иконников говорит за значительность заказов: по всей вероятности было где поработать, приложить художественный труд. И несомненно, иконники XVII столетия имели дальних родоначальников в XV и XVI столетиях³⁹⁾, имена которых, от того равнодушного на имена времени⁴⁰⁾ не дошли до нас. При царе Михаиле Федоровиче вологодские иконники, вместе с иконниками других городов, привлекаются для росписи Мо-

сковского Успенского собора (1642—1644)⁴¹). При царе Алексее Михайловиче они участвуют в росписных работах над Кремлевским Архангельским собором (1660) и над Коломенским дворцом (1670)⁴²). Уезжая по вызывам Москвы на работы туда⁴³), остальное время они писали иконы для местных храмов. Но снова нет никаких указаний на местные стенописные работы, нет самих стенописей. Участие вологодских иконников в московских стенописных работах не может быть индивидуализировано, так как над росписями помимо вологжан трудилось множество иконников ярославцев, костромичей, ростовцев, суздальцев, владимирцев и тверичей. Кроме того, для выяснения индивидуальных черт работы того или иного иконника в стенописях и на иконах XVII столетия постоянно встречается, часто неодолимое затруднение в том, что одни и те же фрески, иконы писались несколькими мастерами—один был знаменщиком, другой—лицевщиком, третий—долицевщиком, четвертый—травником. Эта совместная работа обезличивала индивидуальность. Техническое разделение работы было и раньше, но в этом веке оно стало как бы общеобязательным.

К концу XVII столетия в Вологде во всяком случае была своя иконописная школа с некоторыми местными оттенками. Лучшим ее представителем, кажется, был Григорий Аггеев. До нас пока дошли две иконы, написанные им единолично: Михаил Архангел в вологодской Иоанно-Богословской церкви (1687) и Никола в Никулинской церкви по Кирилловскому тракту, в 45 верстах от Вологды (1695 г.). Анализ его работы дает нам некоторое право сделать общий вывод о вологодской школе. Конечно, в конце XVII столетия царит уже поздняя московская школа, „фрязь“, городовые иконники не могли устоять в общем потоке, но все же в подписной работе Григория Аггеева—иконе Михаила Архангела—чувствуется какая-то упорная, передаваемая из поколения в поколение, привязанность и приверженность к Новгороду, к его старому искусству. Эта же черта едва ли не является общей для всей иконописи Севера, для всех поколений северных мастеров. Художник представил Михаила Архангела прекрасным юношей, вышедшим на бой. Все в нем горит, полно силы, молодости, выразительности. Грациозный, с хрупкими, кажется, дрожащими, живыми крыльями, он обращен на зрителя. Выпукло, рельефно вырисовывается общий тонкий и красивый силуэт фигуры на матово-золотом фоне. На прекрасном юноше надеты латы, которые вот—вот зазвенят, так они естественны и так чувствуется в них металл. Золото лат рас-

цвечено дорожками (оторочками) из разноцветных камней. Между крыльями вьется легкий бледно-киноварный плащ. Подкладка плаща (испод) в ярких разнообразных звездах. Темно-голубая, красно-червонная гамма... У ног его навивно-милые облака, такие далекие от природы, стилизованные по-новгородски. Вся икона выполнена смело, все доличное сделано с проникательной одаренностью и тщательностью. Если бы мы не знали точной даты иконы (1687 год), мы могли бы по многим данным — краски, рисунок, крылья, так хорошо вкомпилированные в пространство, плащ, облачки — отнести ее к более раннему времени. В этих чертах совершенно ясно чувствуется непосредственный отпечаток новгородского стиля, живший в вологодских иконниках. В то же время компоновка самой доски иконы, совершенно плохой меч, овальность и грубая округлость лица, несколько укороченные пропорции тела — не менее явственно говорят о других влияниях, более слабых — Москвы и упадочного времени вообще в тогдашней иконописи. В создании Григория Аггеева довольно показательно отражаются иконописные течения, проходившие по Северу сначала из Новгорода, потом из Москвы. Все слабейшее, как видим на иконе, принадлежит Москве, все сильнейшее относится к Новгороду, к местным особенностям, жившим в крови художника, бывшего по происхождению новгородцем. Среди иконописных работ второй половины XVII столетия икона Григория Аггеева, пожалуй, должна быть отнесена не к заурядным. Григорий Аггеев дал новый вариант любимого и многократно повторяемого в русской иконописи образа архистратига, вариант свой, глубоко прочувствованный⁴⁴).

Другим талантливым мастером повидимому был Ермола Сергиев, работавший в 1666 году в кремлевской церкви Спаса за Золотой решеткой, в 1670 году на росписи Коломенского дворца Алексея Михайловича. Вместе с Григорием Аггеевым в 1687 году Ермола Сергиев работал над иконами в иконостас Вологодского Софийского собора. В 1689 году Ермола Сергиев писал иконы для церкви Герасима преподобного в Вологде. В 1692 году Ермола Сергиев написал по заказу „по обещанию Федора Тимофеева Сычугова“ две иконы: образ „Господа Вседержителя“ и „Воскресение Христово со страстями“ в Иоанно-Богословскую церковь. „Воскресение“ написано в сотрудничестве с изюграфами — Петром Савиным, Семеном Карповым, Яковом Сергиевым, но так как первая подпись на иконе — Ермолы Сергиева, то надо думать, главная работа над иконой принадлежала ему. Икона „Господа Все-

держителя" написана Ермолкой Сергиевым единолично. Как образец позднего „мелкого“ письма XVII столетия, гораздо более любопытна икона „Воскресения“, не лишенная известной красоты по композиции из множества фигур в среднем самом большом клейме. В двадцати четырех микроскопических клеймах по сторонам средника разворачивается „рассказ“ событий, предшествовавших и последующих „Воскресению“. Однотонные и однобравные, красочно-глухие эти „дополнения“ имеют значение только, как обрамление квадратной решеткой (средней части). Сотни белых венчиков овятых с центральной фигурой Христа в белых одеяниях запожили все пространство, выются извилистыми красивыми линиями снизу доверху, на переднем плане очень хороши крохотные коленапреклоненные фигурки женщин. Ермоле Сергиеву удалось передать весьма недурно движение фигур и справиться с их распределением на небольшом пространстве. Икона „Воскресение“ для Ермолы Сергиева явно не была предметом религиозного культа, она была для него только средством для одной лишней художественной задачи по композиции. По „мелкому писму“ и по распланированию пространства Ермола Сергиев близок московскому иконнику Кириллу Уланову. Недурны красочные сочетания иконы—блекло золотые, робко малиновые и янтарные.

Эти два вологодских иконника, с присущими им местными особенностями, в общей истории иконописи XVII столетия должны занять подобающее место: они не поднимаются на голову над своим веком, но по талантливости они должны стоять наряду с лучшими московскими иконниками той эпохи. Может быть и остальные вологодские иконники не хуже и не лучше тогдашних иконников других городов: XVII век в истории русской иконописи был веком нивелирующим.

Странная все же постигла участь древнейший город, который, собственно, должен был бы стать или центром новгородской школы живописи для Севера, или вписать своеобразную страницу в историю русского искусства. Поистине художественная история Вологды—какое-то сплошное противоречие известному старому выражению „что город, то норев“. Может быть, будущее позволит несколько иначе построить схему художественных успехов и неуспехов г. Вологды, но пока имеющееся наличие материалов не позволяет смотреть на нее иначе. Только с конца XVII столетия, когда наконец древнерусский человек, часто произносивший фразу „опричь дальних посадов погоре“, или „лета такого-то бысть пожар“ додумался уберегаться от опустошений, в Вологде началось торопливое

каменное строительство⁴⁵), вспыхнула интенсивная художественная жизнь, и Вологда приняла последний вздох древнерусского искусства живописи. Какое-то лихорадочное каменное строительство в Вологде, давшее ряд очаровательных церквочек, а затем росписи некоторых из них, совпало с истомленным и скромным закатом искусства русских живописных школ, зародившихся в XIII столетии в Великом Новгороде и исчерпавших себя к концу XVII столетия.

Судьба преследовала Вологду и в дальнейшем: росписи ее не дошли до нас в первоначальном виде. Время, изменчивые вкусы поколений не оставили росписей без внимания: время выело цвет, расшатало крепость левкаса, а люди поновили старую работу. Усовершенствованные способы расчисток применяются всего каких-нибудь десят лет да и то еще техника не сказала своего последнего слова в этом важном деле спасения памятников старины. Если принять во внимание, что в старину по большей части служба совершалась круглый год в одном храме (разделение на зимние и летние храмы широко стало применяться только с XVIII столетия), то от дыма, свеч и кадильного ладана иконостасы и стенописи повреждались скорее, чем в наше время. Вот потому, так часто, почти через десять—пятнадцать лет происходили прежде возобновления храмов, чаще всего порча их, ибо чем ближе возобновления были к нашему времени, тем безнадежнее, тем безвкуснее по колориту, рисунку, композиции были эти поновления. Вологда не могла быть исключением.

Огромный Софийский собор в XVIII—XIX столетиях подправлялся несколько раз, и теперь незаписанными остается сравнительно немного росписей в алтаре, левом дьяконнике, на западной, южной и северной стенах. Кроме копоти от ладана и свеч Софийский собор несколько раз подвергался пожарам. Через десять лет после окончания росписи в нем, в 1698 году, сгорели крыши и главы на соборе. Архиепископу Гавриилу, бывшему в Москве, казначей Авраамий немедленно послал „отписку“, описывающую бедствие и позволяющую установить степень пострадавшего собора.

„Известно тебе, государю, буди: в праздник Вознесения Господня, был великий гром и молния, и внутри града, у Вознесенского попа Алексея на горнице трубу сшибло, и в горнице печь изломало, и людей в доме его побил: только, государь, не до смерти. И загорелся внутри же града двор у Шилегодского подъячего, а от того двора згорело тридцать один двор. И в то число, государь, был ветр велик на соборную и апостольскую церковь, и от того пожару сначала заго-

релась на соборной колоколне глава сверху, и разгорелось с треть главы, а кресты с низу до половины: железо белое разгорелось же, только стоит, не упало, а на соборной церкви главы и кресты и на своде кровли сгорело все без остатку; и людей, государь, для отымки на верх на кровлю не пустило, вдруг с жару пыхнула. А из соборной, государь, церкви святые иконы из тябл, праздники и пророки и протцы, выношены, государь, до того числа недели за четыре на домовый твой двор для олифленья; иконы и книги и ризы и паникадила разобрав, и все выносили вон. А внутри соборной, государь, церкви повреждения никакова нет. А в пределе Иоанна Предтечи на жертвеннике одежда многие места погорела, и сосуды церковные почернели от искр, и на престоле, государь, верей знать, обетшали, опустились и одежда гораздо ветха, и литургию попы служит не смеют. А стрельцы, государь, только радели о том, чтоб мамону свою уготовить: из дворов выносили из погребов бочки со всякими питьями, и те бочки многие россекали и вино, государь, так носили ведрами и пили, и опилось их трое человек⁴⁶⁾.

Несомненно дым наполнил здание, пожар тушили, лили воду, которая текла по фрескам, стены и своды были накалены, и росписи пострадали. Хотя Авраамий в „отписке“ и сообщает о невредимости соборной церкви, но тут же описывает пожар внутри, в приделе Предтечи, где почернели от дыма сосуды и одежда местами „погорела“. Очень любопытна приписка об „усердни“ стрельцов—словно Авраамий стремится наперед оправдаться перед епископом, указать ему на истинных виновников многих повреждений от пожара. О стенном письме, нам кажется, Авраамий не упомянул ни одним словом сознательно, зная, как архиепископу Гавриилу, сделавшему его, было оно дорого. Это так понятно из простых человеческих отношений, жаления, стремления рассказать о горе, несчастии не сразу, подготовить к нему.

В 1724 году случился пожар внутри собора, уничтоживший северную часть иконостаса, которая упала⁴⁷⁾. На этот раз росписи пострадали очень значительно. Вологодский архиерейский дом в 1747 году сделал следующее сообщение Синоду⁴⁸⁾: „В Вологодской Софийской соборной и при ней в предельной Иоанна Предтечи церквях и в олтарех, на стенах и на сводах стенное иконное письмо, писанное разными красками на клестере известном потемнело и во многих местах краски иконного изображения с ликов святых послиняли, а на других местах уже и клестер поотпал; началось то обетшание от случившегося в 1724 году пожара, к тому же от

водяной течи и капели, каковая имела быть за ветхостью прежней деревянной кровли, чего ради оное стенное письмо надлежит возобновить“.

В приходо-расходных книгах Вологодского архиерейского дома, этом главнейшем материале по истории собора, источнике бестрастно-деловом, педантичном до мельчайших подробностей, однако, не имеется никаких сведений, как о возобновлении росписей после пожара 1698 года, так и после пожара 1724 года. Имело ли какое действие представление отчета Синоду о состоянии росписей в 1747 году, также неизвестно. Надо думать, что некоторое укрепление росписей происходило, и более тщательно-тщепетильное, чем это потом делалось в XIX столетии. Приходо-расходные книги отмечают мельчайшие поделки в главах, крышах, иконостасе, такая чувствуется внимательная забота об украшении храма и содержании его в соответствующем виде, что просто было бы странно даже предполагать небрежение к росписи у тогдашних деятелей архиерейского двора. Видимо, есть пропуски в приходо-расходных книгах, как раз с недошедшими до нас сведениями о ремонтах над стенописью.

Наконец в 1848 году, когда „Стенная живопись, существующая 160 лет, от самой продолжительности времени, во всем храме сделалась бледна, померкла в цвете, потеряла вид, а снизу на стенах от сырости стала и вовсе повреждаться и с отпадающею штукатуркою уничтожаться“ читаем в „Вологодских губернских ведомостях“ за 1851 год, в № 32, решено было произвести возобновление фресок и всего собора. достаточно пострадавшего от действия все разрушающего времени. В столь важном и серьезном деле решили прибегнуть к организации особого комитета из духовных и светских лиц „опытных в деле строительства“. Комитет поручил работу по возобновлению стенописей ярославскому штатному иконописцу ярославского архиерейского дома А. Колчину.

Роспись, сделанная в XVII столетии ярославскими иконниками, приняла главный удар от ярославского „богомаза“ в XIX столетии. В половине мая он принялся за свое дело и к первому октября были возобновлены—три отделения алтаря и половина южной стены.

„Работа возобновления стеного письма,—читаем в той же заметке—производившаяся в 1848 и 1849 годах, в конце 1850 года окончательно освидетельствована как членами комитета, так и лучшими по сей части мастерами; она, по прошествии двух годов, оказалась без всякого изменения и как

по прочности, так и по качеству кисти, была единогласно одобрена“.

Историк М. П. Погодин, правда, не специалист, но человек наблюдательный и не чуждый искусству, в своих путевых записках, напечатанных в журнале „Москвитянин“ за 1842 год записал о Вологде: „Осмотрел собор, очень обширный, сходный с нашими. Стенная живопись похожа на нашу в Девичьем монастыре. Теперь подновляют и, очень искусно, оживляя несколько цвета и то не везде, проводя черты. Стенная наша живопись сохранилась у нас по местам более образной, и должны б ее рассмотреть внимательнее и воспользоваться ею для той русской живописи, которая составляет наши *ria desideria*. Она доставит много материала и для истории одежды древних князей, бояр, простолюдинов, в случаях из их жизни представленных в чудесах угодников“.

Прошло только шесть лет со времени посещения собора Погодиным до возобновления А. Колчиным. За это время роспись не могла придти в тот вид, в какой ее представляли „радетели“ вологодские ценители. Погодин отмечает попытку возобновления епископом Иннокентием небольших кусков росписи со стороны цвета „и то не везде“ в 1842 году. Очень характерна эта Погодинская обмолвка; она говорит определенно, что надобности в общем поновлении не было. Как известно, при епископе Иннокентие было сделано несколько проб на северной стене, и росписи оставлены не тронутыми. Через шесть лет пришли новые люди и совершили варварское дело.

Зная Погодинскую экспансивность, невозможно думать, чтобы он не разразился громом и молниями по поводу пренебрежения древней Русью, ежели бы заметил в соборе те разрушения, о которых опять таки говорится в 1848 году. Росписи были настолько сохранны, что он мог их сравнивать с росписями в Московском Новодевичьем монастыре. Осмотр собора даже вызвал в нем представление, что в провинции, на местах, росписи более образны, чем в центрах. Видимо, и все доличное в них было хорошей сохранности, раз он мог сделать вывод о „многом“ материале для истории древнерусской одежды „князей, бояр и простолюдинов“.

Совершилось через шесть лет то, о чем исследователи русского искусства всегда вспоминают с печалью: с половины XIX столетия по России катилась злосчастная волна реставраций.

Современники по-своему понимали „благолепие“ храмов, и „померкшие в цвете“ росписи желали видеть „новенькими



Роспись „Страшный суд“ в ц. Дмитрия на Наволоке.



Роспись „Сусанна со старцами“ в ц. Дмитрия на Наволоке.

с иголки". На помощь приходили Колчины с их холодной проклятой синькой, которую ведрами, ушатами выливали они на древнее тонкое, горящее всеми лучами спектра, письмо. Не мало постарался А. Колчин и в Вологодском соборе при помощи всемогущей синьки.

Десятки сажен росписей ждут лучших времен, когда культурные потомки будут расчищать бездарные записи 1848—1849 годов. И время скажется на этих записях в благотворную для искусства сторону: они как шелуха свалятся и осыплются с древней живописи. Старые мастера готовили чудесные краски, которые впитывались в левкас, записыватели употребляли краски или фабричного производства или самодельные, но уже не такого качества. На грандиозных столпах Вологодского собора мы уже видим, как слезает пелена Колчинских красок, и из-под нее выступают благородные матовые тона темперы XVII столетия. Как видится, друхгодовой стаж, назначенный комитетом „опытных строителей“ краскам Колчина, был мал. В тех местах росписей, где они не были стерты возобновителем до основания, росписи могут сохраниться в целости, Колчинский красочный покров явится для них временно предохранителем от копоти свеч, дьона и масла. Кроме того, в алтаре, на западной стене и на северной сохранился ряд росписей, мимо которых Колчин прошел, не испортив их. В целях ли экономии труда он это сделал или некоторые из членов комитета спохватились, так как тому же иконописцу одновременно был сделан заказ на возобновление икон в иконостасе, с поручением исправить „самым легким образом только потемневшие и повредившиеся места“.

Через двадцать лет после злополучного Колчинского обновления росписей, в 1868 году, снова кое-что подкрашивается и подмазывается. Сырость и холод, резкие перемены тепла и холода, конечно, отзывались на сохранности фресок в конце XIX столетия гораздо более, чем XVII и XVIII столетиях, хотя в соборе в то время заведены были металлические шарики „пушка медня, что подаетца архиерею во время служения в рукав для грения рук“⁴⁹⁾.

В XVII и XVIII столетиях климат Севера был гораздо суровее,⁵⁰⁾ чем в XIX столетии, когда постепенно начала уменьшаться лесная площадь вследствие вырубki лесов и начали осушаться болота; но усиление влажности климата в XIX столетии давало возможность служить без „пушки медня“, зато по стенам собора кралась сырость, они постоянно отпотевали, но ним текла влага, размягчавшая левкас⁵¹⁾.

Подпись некоего Прилуцкого живописца Александра Поварова, находящаяся на одном из столпов, прикрытая киотом, говорит, что в 1868 году возобновляли только шестнадцать клейм на столбах, следовательно возобновление было чисто местным: перед нами через семьдесят два года налицо работа „штатного иконописца архиерейского двора“ А. Колчина.

Проходят десятилетия, сваливается, шелушится запись А. Колчина, снова выступает на свет роспись XVII столетия, но процесс ее освобождения происходит все же очень медленно, а между тем „воздушные перемены“ действуют с неутомимой непреложностью, росписи стареют, на них не обращают внимания, как на предмет искусства, они пока „благолепны“, т. е. сини и видны, но никто не может поручиться, что их вдруг опять не вздумают починять.

Осушка собора через отопление (с неизбежным некоторым закапчиванием росписей, легко устранимом при периодических расчистках) была бы лучшей мерой к сохранению росписей.

Дивный собор, ожидающий художественного описателя,⁵²⁾ прекрасно сохранившийся, замечательный памятник монументального зодчества Москвы XVI столетия, идущий рядом и по своим формам и по своей огромности за Кремлевскими соборами, расписанный несомненно талантливым кистью, хотя и во времена упадка древне-русской живописи, в интересах художественной культуры должен быть взят под охрану, под охрану настоящую, без участия местных „знатоков“, от которых никакого проку ожидать нельзя.

Настоящая охрана не должна выражаться в предоставлении „охранительных грамот“ какому-либо мертворожденному обществу, это пол-дела, необходимы работы в соборе, устройство отопления, устройство музейной обстановки, музейной гигиены, где бы сочетались свет и тепло при полном отсутствии сырости.

Особенно много пострадали от поновлений церкви: Иоанна Предтечи, что в Рожденье⁵³⁾ и Дмитрия Прилуцкого, что на Наволоке⁵⁴⁾.

Насколько испорчена роспись в последней, можно судить по тому, что там даже первоначальные графы фигур, сделанные по мокрой штукатурке, залиты масляными красками, как клеем.

Вся Иоанно-Предтеченская роспись возобновлена в 1859 году. Больно читать в старых приходо-расходных книгах церкви за 1813 год о трогательном пожертвовании 60 рублей⁵⁵⁾ неизвестным прихожанином на осушение болота около этой церкви, чтобы от сырости не портилась стенопись и оставалась

неприкосновенною. Что было еще дорого в начале XIX столетия, то во второй половине столетия считалось не обязательным.

Лет десять назад реставратор Чириков расчистил⁵⁶⁾ нижний пояс от записи 1859 года, но только с некоторой осторожностью можно по этой расчистке судить о первоначальной красочной гамме.

По росписи церкви Покрова Божией матери, что в Козлене⁵⁷⁾ как-то странно даже писать, кажется, не прошла рука поновлений, хотя кое-где бледно-серый фон росписи очень подозрителен. Во всяком случае расчистки бывали. И последняя (удачная-ли?) состоялась несколько лет назад. Во время этой расчистки были совершенно уничтожены два нижних пояса на северной и южной стенах, а по западной поставлены две безобразные железные печи. Ежели мы не обманываемся в нашем предположении о целости росписей в Покровско-Козленской церкви, а документов никаких не сохранилось, то прямо надо отнести к редкой случайности, какие еще счастливо бывают на свете, сохранность росписей.

Церковным старостой Покровско-Козленской церкви долгое время состоял известный в Вологде „иконных и иконостасных дел мастер“ Капченко, живший напротив церкви и имевший тут же мастерскую. Из всех вологодских „богомазов“ на его долю выпала большая часть реставрационных работ по вологодскому краю, отмеченных уныло безнадежным исполнением. Положительно чудо, что он не приложил руки к своей приходской церкви.

Оглядываясь назад, мы должны будем признать, как по существу многострадальна история вологодского стенового искусства; утешаться разве можно только тем—она обыкновенна в наших русских условиях, ни чем особенно по варварству не выдается из тождественных фактов истории искусства других городов, ибо давно уже известно — нет и не было у русских людей соперников в умении разрушать свою художественную культуру, топтать, кромсать, коверкать с самым благодушным видом, а потом с безмятежным сознанием забывать о содеянном деле.

Добро бы такие свойства проявлялись в рядовой обывательской массе, но они не чужды и высшим представителям русской культуры, они в крови—двойственное начало созидания и разрушения.

В этом смысле веет обобщающим символом от жгучих слов недавно скончавшегося гениального поэта А. А. Блок, который писал в одной из своих статей: „Не бойтесь разру-

шения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушенный — не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, — не Кремль...“.

А. А. Блок говорит о революции, но эта фраза „огненным знаком на стене“ изображает всю русскую культуру, которая не знает преимущества здоровой и крепкой, которая случайна, за которую нельзя поручиться „до-завтра“, в которой „быть пусто“ порою является длительной, упорной, какой-то маниакальной мыслью. И тогда разрушают сплеча.

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти стороной в Божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз под ряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслунить купоны,
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне... —
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Во всей русской литературе нет более яркой картины, как бы „росписи“ русской души, чем эта созданная А. А. Блоком. Прошлая культура „и денно и ночью“ висит на волоске; все держится „благоприятным случаем“, древне-русское искусство разделяет общую судьбу.

При первом же взгляде на росписи вологодских церквей приходят на мысль ярославские, ростовские, костромские и

романово-борисоглебские росписи. Технические навыки и традиции, выработавшиеся там в XVII столетии, полностью отразились в памятниках вологодского искусства. Наиболее характерные признаки ярославского искусства,—дробность росписей, многопоясность их, тысячи квадратных аршин истисанной поверхности—в вологодских церквах даже увеличиваются: в Димитриевской на Наволоке, крошечной церковке, пять поясов, в Софийском соборе—шесть, в Предтеченской, что в Рошенье—семь, а у Покрова в Козлене целых восемь. Росписи стиснуты, насыщены, переполнены сотнями действующих лиц—людей, лошадей, овец, оленей; на фоне обычно архитектурный пейзаж, забавные и нередко красивые здания в стиле готики, ренессанса, классицизма, Новгорода, Пскова, Владимиро-Суздаля, Москвы—террасы, беседки, навесы, павильоны, терема, „чоснок“, тын и т. д.

Вологодское искусство уже не знало и не понимало языка искусства монументального, за исключением некоторых отдельных росписей в Софийском соборе, искусства торжественного, немногословного, чуждалось строгих и стройных композиций, не умело создавать их, оно насквозь иллюстративно, многообразно и многолико. Разделяет оно с ярославским искусством (важнейший внутренний признак) и малое сравнительно чутье к цвету. Даже более того—графичность, жизне-радостная светскость в религиозных сюжетах (несмотря на страшную апокалипсическую петровщину), упоение рисунком, превращение его в сплошной вязеобразный орнамент, является тем новым, что вологодские росписи внесли в историю русской живописи.

Помимо непосредственной связи с ярославскими росписями, рассмотрение вологодских росписей позволяет установить в них заимствованные сюжеты из западной библии Пискатора 1659 года⁵⁸). Несколько лет назад Академия Наук приобрела в Вологде один такой экземпляр библии Пискатора⁵⁹) с захватанными и порванными краями; такой же экземпляр находится в соборном Устюжском⁶⁰) древнехранилище. Быть может, по этим листам и работали тогдашние вологодские мастера.

Любопытно отметить, с какой тщательностью, но и критически, учились „вологодские изуграфы“ у ярославских мастеров, и как „самостоятельно“ использовали влиятельный первоисточник ярославского стенописного искусства—библию Пискатора.

Вот роспись на западной стене в церкви Предтечи, что в Рошенье „Христос с Невестой“, повторенная тут четыре

раза, и всякий раз по-новому. Сюжет взят из библии Пискатора. Одноименные росписи находятся в ярославских церквях. Вологодская роспись перенимает черты ярославских росписей, с другой стороны повторяет некоторые места Пискаторовской гравюры и затем отступает от эбоих, давая своеобразный архитектурный пейзаж, интересное дерево с тонко выписанными листьями и сочными плодами, напоминающими яблочки Лукаса Кранаха (1472—1553) в Эрмитажной „Мадонне“, чудесное пышное платье „Невесты“ и драгоценную корону.

Эта близость к Лукасу Кранаху в пейзаже даже не кажется случайностью. Грубоватый немецкий мастер конца средневековья, совместивший в себе таланты аптекаря, бюргермейстера Виттемберга с даром художника, самоучка, пожалуй, был близок и понятен душе русского иконника XVII столетия. Я имею в виду не непосредственное влияние Лукаса Кранаха, о котором наш иконник мог и не слышать, хотя в XVII столетии на Руси было уже довольно много гравюр, которые, главным образом, распространялись среди иконников, служа им частично вместо древних „переводов“ и „лицевых подлинников“ — изображений русских святых.

Надо принять во внимание и то, что Лукас Кранах был знаменитым гравером. Его „Мадонну“, в которой есть что-то общее с росписью „Невесты“, знаток западно-европейской живописи и тонкий художественный критик А. Н. Бенуа описывает в следующих словах: „Восхитительная Мадонна, странный, некрасивый и в то же время пленительный тип, всецело принадлежащий художнику. На этой довольно еще „готической“ по манерному изяществу картине, Кранах сочинил и прелестный, ему лишь свойственный, аккорд красок. Резкое сопоставление зеленовато-синего и красно-желтого тона в одежде Богоматери смягчено серыми полутонами на лицах и на тельце младенца, нежным румянцем Мадонны и рыжим цветом ее волос с их золотистыми рефlekсами. Прелестен также пейзаж позади Мадонны, на котором так красиво выделяется листва и „улыбающиеся“, крепкие, зардевшие яблочки. В этом наивном и милом приеме также, как в хитро придуманном эффекте резко темнеющего кверху неба (вследствие чего дали кажутся более прозрачными и сияющими) — есть что-то северное. Да и от всей картины веет романтикой холодного северного лета“⁽⁶¹⁾.

Знаменательно и некоторое подобие красок в „Невесте“, приближающихся к зеленовато-красно-желтой красочной гамме „Мадонны“ Кранаха.

В Покровской Козленской церкви использование библии Пискатора и ярославских росписей заметно в „Страшном Суде“, но с неизбежными отклонениями в самобытность; также в церкви Димитрия Прилуцкого, что на Наволоке в „Сусанне по старцам“, в „Страшном Суде“ и прочих росписях; все они менее удаляются от образцов, но все же их своеобразие вполне ясно. Итак „вологодские изюграфы“ восприняли не только самое ярославское искусство, претворившее в себе столь талантливо западные влияния через библию Пискатора и иные западные „куншты“, но и сами черпали в тех же источниках, не слепо, не рабски, но воссоздавая их и переиначивая, как видели и понимали своими „духовными глазами“. Они сохранили неприкосновенными недостатки приволжского творчества, но, может быть, и некоторые достоинства его, а в росписи церкви Иоанна Предтечи, что в Рошенье, как увидим дальше, выразительно закончили как все достижения ярославского мастерства, так и историю древне-русской живописи, сделав шаг вперед в грустные и томительные дни последних вздохов умиравшего древне-русского искусства.

Первым в Вологде был расписан Софийский собор. По крайней мере из дошедших до нас росписей соборная роспись—первая. До 1686 года собор находился довольно в обветшавшем состоянии. Прибытие на епископскую кафедру Гавриила⁶²⁾, рукоположенного из архимандритов московского Новоспасского монастыря, составляет эру в истории собора.

Видимо, для своего времени человек просвещенный, любивший искусство, понимавший в нем толк, архиепископ Гавриил был в то же время личностью энергичной, настойчивой, непреклонной, не отступающей от намеченных целей⁶³⁾, что так было важно при осуществлении росписи в соборе, особенно при небольших материальных средствах „архиепископья двора“, в достаточной мере подорванных предыдущим епископом Симоном (1664—1685), занимавшимся грандиозными постройками в неурожайные годы, и создавшим высокие каменные стены с башнями вокруг архиепископского дома, каменные корпуса внутри, каменную крестовую церковь и прочие сооружения, стоящие до сего дня.

Еще не успев достаточно осмотреться в городе, Гавриил обнаруживает большую энергию, затевает повсюду ремонты, доделки, переделки и центр внимания обращает на устройство собора, на главнейшее украшение древне-русских церквей—стенное письмо. Прибывши из Москвы, не зная местных иконников и, вполне понятно, не доверяя им, сомневаясь в их умении и способностях развернуть красочный узор в огромнейшем хра-

ме, Гавриил обращается не к Москве, где в то время „фрязь“ заполонила все росписи, а к Ярославлю, где продолжали доживать последние отголоски великого монументального древне-русского стенового искусства.

В факте обращения Гавриила не к Москве, а к Ярославлю, очевидное свидетельство сознательного выбора, уклон художественных симпатий Гавриила в определенную сторону.

Гавриил обратил внимание на ярославского иконописца Дмитрия Григорьева Плеханова и пригласил его. В приходо-расходных книгах „архиепископья двора“ находится следующая современная запись: „1686 года марта 23 подрядился на Вологде соборную церковь и с алтарем и с пределы подписать стеновым писмом ярославец иконописец Дмитрий Григорьев сын Плеханов: ряжено ему от того всего стенового писма 1500 рублей, дано ему по рядной записи наперед 400 рублей. Да ему ж иконописцу Дмитрию Григорьеву к тому стеновому писму дано на поупку гвоздья на восемьдесят тысяч, 50 рублей“.

Дмитрий Григорьев Плеханов, получив задаточные деньги, вернулся в Ярославль для закупки нужных материалов и до июля месяца пробыл там. В начале июля (пятого числа) „Писцу, что прислан от подрядчика из Ярославля на Вологду краски готовить, Тимофею Федотову“ выдается аванс 5 рублей.

Видимо Тимофей Федотов, приехавший первым, изготовил некоторое количество красок только для почина, так как изготовление красок тогда было делом трудным и медленным, а уже 17 Июля приходо-расходные книги отмечают: „Стенового писма писцу Дмитрию Григорьеву с товарищи, как они приехали на Вологду писать, дано в платеж порядных денег 15 рублей“.

Значит, к 17 Июля Дмитрий Григорьев Плеханов с товарищами был уже в Вологде. Вместе с ним прибыли и нужные материалы, потому что ему же производится уплата за „14 пуд с полупудом“⁽⁶⁴⁾ гвоздья к стеновому письму да извозчику за провоз груза от Ярославля до Вологды „по ево ряде рубль“, а 20 Июля, в Ильин день, положено начало стенописанию.

В соборе одновременно велись работы по левкашенью стен и расписыванию их. Как только левкащики заканчивали какой-либо кусок стен, так последовательно к ним приближались иконники.

Еще до приступа к работам по расписыванию и левкашенью стен с весны начали производиться подготовительные работы по обиванию всех стен собора и околачиванию их гвоздями с широкими шляпками, не доколачивая гвозди на пол-



Роспись стен в ц. Покрова, что в Козлене.



Роспись стен в ц. Покрова, что в Козлене.

дьюма, чтобы „подбить левкас“⁶⁵). Обивание вызывалось тем, что до росписи стены собора были покрыты красками какого-либо одного тона, а под ним оставались протечи извести, образовавшиеся при кладке. Слои левкаса обыкновенно накладывались на совершенно очищенную стену.

Левкашение стен было с древнейших времен ответственным и серьезнейшим делом, так сказать фундаментом, от добротности которого зависела продолжительность сохранности росписей, даже их цвет и тон.

Не сохранилось сведений, как приготовлялся левкас для росписей в Софийском соборе, но по всей вероятности изготовление его производилось теми же способами и из тех же материалов, как в Московском Успенском соборе пред росписью 1644 года.

„По приуготовлении красок и всего материала потребного к сему делу, начали левкас делать из старой извести, которую нарочно привозили из Ростова. В привозе оной значит 200 бочек. Оную же известь, в левкас претворяли следующим образом: смешав с водою, цедили в 20 творил через решеты, в творилах гребками мешали, и из реки воду в определенные часы переменяли, емжуг же, или сор с пеною с извести снимали, и потом оную со льном збивали, а лен приготовляли так: вонервых оный в мельницах терли, и выбивали из него кострику, а потом сушили в ведреное и теплое время на шестах, а в непастиное для сушки нарочно избы топили, и иссуша вили в веревки, которые изрезав в творилах же с известью мешали. Очистив стены набивали оные для укрѣпления левкаса гвоздьми: где же гвозди в стену не входили, то наворачивали нарочно сделанными пробоями, а потом левкасили вдоль стены, и чтоб гладок был левкас, потирали оные ветошками“⁶⁶).

Способы, проверенные веками, едва ли быстро менялись, а потому мы вправе считать вышеописанный способ применявшимся в Софийском соборе.

В приходо-расходных книгах имеются сведения о приготовлении в Вологде левкаса немного раньше, в 1670 году, когда „шерстобой Ивашко Федоров для подмаски каменной церкви“⁶⁷) в левкас лен и конопле сек намелко и луком разбивал“⁶⁸). Как видим, главнейший материал, намелко изрубленный, лен, употреблявшийся для связки извести, подмешивался и в „вологодский“ левкас. Известь для левкаса старая, вылежавшаяся, бралась из заготовок для городских стен времени Ивана Грозного. Втуе лежащий материал пригодился.

В 1686 году левкашение заняло несколько месяцев. Приходо-расходные книги за июль и август указывают на 55 человек каменщиков, работавших „у левкасного дела“ и заработавших 45 руб. 4 алтына. 1 денгу⁶⁹⁾.

Все, казалось, было подготовлено—дальше наступал момент расписывания на подсыхавшем, но еще сыром непременно, крепко спаянном гвоздями, левкасе. Но тут ярославские иконники столкнулись с препятствием, с которым они не могли справиться. Древние узкие окна, бывшие в соборе, мало давали света. Размеры их были в $\frac{3}{4}$ аршина шириной. И вот „Прилуцкого монастыря каменщики, пятеро человек, в соборной церкви проламывали к пяти окнам для свету стены, и вновь те окна с решетками построили, и под стенное писмо подмазывали левкасом стены ж, были на работе десять недель, дано им найму 5 рублей“⁷⁰⁾. Три окна на южной, по одному на северной и западных стенах были уширены больше чем вдвое, до $1\frac{3}{4}$ аршина.

Очень жаль искажения памятника зодчества эпохи Грозного через уширение окон, нарушение весьма существенно стилия здания, тем более, что иконники кажется скоро сознали бесполезность сделанного. Узкие окна, глубокие ниши в них—одна из прекраснейших деталей в древне-русских храмах, логически связанная с „темным“ и таинственным религиозным мировоззрением тогдашних людей.

Флорентийский художник и архитектор Leone Battista Alberti в своем трактате об архитектуре „De re edificatoria“ говорит: „Окнам в храме надлежит быть небольшим и вверху, дабы ничего нельзя было видеть кроме неба... Страх, производимый темнотою, естественно питает в душах благоговение“⁷¹⁾.

В полутемноте росписи вне всякого сомнения производили бы большее декоративное впечатление безотносительно ко всякому „страху“ и „благоговению“.

Уширив окна иконники все же не могли обойтись без свеч: „Августа в 23 день свечник Мишка Ларионов изоскал в собор к стенному писму казенного воску во свечи пуд, дано ему за работу пять алтын“.

Это указание приходо-расходных книг ввело в некоторое заблуждение первого описателя собора Н. И. Суворова, удивленно отметившего как исключительный факт работу иконников по вечерам, при свечах. Ничего необыкновенного тут нет: в августе на севере темнеет уже рано, рабочий день надо продлить, прибегали к свечам. В древне-русских храмах с малым доступом света в щели окон иконники по всей вероятности всегда прибегали при работе к свечам.

Александр Левшин в книге „Историческое описание Успенского собора“ на стр. 14-ой рассказывает о росписи собора в 1644 году следующее: „Писали иконописцы на стенах без свеч, а по необходимости и при свечах“,

Надо только удивляться, какая была у древнего иконника уверенность в кисти, в красочной гамме, несколько не уменьшавшаяся в силе и блеске от неестественного, дрожащего, колеблющегося света свеч, не ослаблявшего его зорких глаз ни на минуту. Тем более это поразительно, что на его палитре были не заученные, раз навсегда назначенные цвета и краски, а полный солнечный спектр с дополнительными цветами.

Расписывать Дмитрий Григорьев Плеханов начал сперва храм, а к концу второго года алтарь, двери и паперти.

Прекрасно сохранившаяся надпись, опоясывающая южную, западную и северную стены, писанная крупною вязью и являющаяся таким изящным орнаментальным узором, так законченно замыкающим росписи, гласит: „Начата бысть от создания мира 7194, месяца июля в 20 день, на память пророка Божия Илии, и во второе лето боговрученного ему (Гавриилу) святительства, и совершися 7196 года“⁷²⁾. В общем, без подготовительных работ, роспись продолжалась с Ильина дня 1686 года до конца июня месяца 1688 года.

Кроме Дмитрия Григорьева Плеханова трудилось над росписью 30 иконников. Повидимому, архиепископ Гавриил остался стенописью очень доволен, а за усердие „по указу преосвященнейшего архиепископа наняты с Вологды до Ярославля под них иконописцев десять телег извозничьих за то же их сверхподрядную письменную от церковных дверей и от папертей работу, по договору, дано от провозу на десять телег извозчиком Куске Гарасимову с товарищи, 5 рублей, 13 алтын, 2 денги“⁷³⁾. Иконники выпросили одиннадцатую телегу, и в начале июля месяца (между 1 и 15) отбыли в Ярославль.

Сношения Гавриила с Дмитрием Григорьевым Плехановым не прекратились. Повидимому, изредка он исполнял в Ярославле различные поручения вологодского архиерейского дома. Так в 1693 году, когда делали новый иконостас в Софийский собор „17 октября по указу преосвященного архиепископа домовый сын боярской Иван Звонарев купил в Ярославле с иконописцем с Дмитрием Плехановым в соборную церковь к иконостасному делу золота двойного 750 листов, да серебра 1650 листов“.

Гавриил довольно долго пренебрегал местными мастерами. Вслед за росписью золотились царские двери в соборе. На эту работу были поряжены „Троицы Сергиева монастыря бобыли

Влас Федоров да Артемей Алексеев сын вызолотить золотом и серебром и всякими разными красками, расцветить добро, мастерски, безо всякой охулы, золотить и красками красить те двери безотходно, и никуды прочь от того дела на иное дело не отходить⁷⁴). Затем они же „Власко Федоров с братом Артюшкой подрядились зделать иконостасы против образа Троицкого Сергиева монастыря“⁷⁵).

Гавриил еще был связан своими симпатиями с Москвой, Ярославлем, но только не с Вологдой. Под рукой, рядом, в Прилуцком монастыре, были хорошие резчики и позолотчики, уже раньше строившие соборный иконостас, однако, их пока привлекали только для второстепенных работ. В то же время Гавриил заказывал даже кресты на соборную церковь „против образа, каков построен на Москве, в Земляном городе, за Смоленскими вороты у Николы Явленского“⁷⁶).

Только через два года архиепископ Гавриил наконец поборол свое недоверие к местным мастерам и поручил им писать иконы в новый иконостас⁷⁷). Работали уже знакомые нам мастера — Ермола и Яков Сергиевы, Григорий Аггеев, Федор Григорьев и проч. Должно быть достаточно они были испытаны, прежде чем получили такое ответственное и серьезное задание, как написать иконы в иконостас Софийского собора, блиставшего только что оконченными росписями, покрывавшими сплошными разноцветными коврами стены, своды храма, алтарь, осмерики и ниши окон.

Грандиозная декорация раскинулась в параллелограмме длиной 13 сажень, шириною 12 саж. по прямой линии, значительно удлиняющейся по круглым сводам, вышиною 18 сажень от пола до сводов главного фонаря. Крестовые своды, опирающиеся на четыре колоссальных четырехугольных столпа, огромные колокола куполов, алтарь, оконные амбразуры дополняли исключительное зрелище живописного мастерства.

Сообразуясь с посвящением собора прославлению Софии-премудрости Божией — Христа и Богоматери, роспись изображает преимущественно земную жизнь Богоматери и Сына, главные события евангельской истории и весь Богородичный акафист. Во многих олицетворениях развертываются созданные в веках поэтические „видения“ древне-русского воображения и фантазии.

В каждой части храма, в соответствии с его назначением, роспись по своему содержанию различна.

В алтаре, где совершается таинство евхаристии, четыре пояса.

Все росписи проникнуты стремлением рассказать о „чуде“ претворения „тела и крови“. В своде над престолом стоят семь херувимов. В нижнем поясе (на северной и южной стенах) знаменитые отцы церкви в великолепных одеждах—Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов, Николай Мирликийский и московские митрополиты—Петр, Алексей, Иона, Филипп... Они изображены во весь рост, предстоящими одесную и ошуюю престола, таинственно и важно глядящими на престол, словно пытающимися понять, разгадать совершающееся таинство претворения. Неизменно, всегда, во всех росписях группы отцов церкви, стоящих один за другим, окружающих торжественным полукольцом Христа, удаются, проникнуты нежнейшим лиризмом. Всего святителей изображено шестнадцать. По обоим сторонам царских дверей—изображения Христа. Во втором поясе, более узком, ангелы (девять) и херувимы (четыре). В третьем поясе на северной стене Софья премудрость Божия и Спаситель, сидящий на престоле; на южной стене Похвала Богородица с двенадцатью пророками; тут же изображение Богородицы на престоле, окруженной преподобными с надписью: „Что ты наречем, о Благодатная“. В четвертом, верхнем, Спаситель и Богоматерь с предстоящими святыми и надписью: „О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь“. Последняя роспись помещена на восточной стене, в полукружии абсиды.

Композиционно алтарная роспись выполнена очень удачно—неоднократные изображения Богоматери, херувимов, ангелов, преподобных, отцов церкви, святых вписаны в пространство с большим умением и смелостью, объединены одним движением к восседающему на престоле Спасителю. Любимая древнерусской иконописью тема „О Тебе радуется“, видимо, постоянно находила в душе старых иконников особый отзвук, лирическое внимание, дрожание сердечных струн. Она преемственно была близкой даже иконникам умирания монументальной живописи в конце XVII столетия. „О Тебе радуется“ Димитрия Григорьева Плеханова отражает эту древнюю традицию; она не лишена некоторой монументальной силы; исполнена она несомненно любовно и с увлечением.

В жертвеннике, или северной части алтаря, пять поясов, на которых, главным образом, развернуты события последних дней жизни Спасителя, сюжеты искупления, приготовления „агнца“. В нижнем поясе, на северной и южной стенах—диаконы (пять), апостолы (два), мученики (три) и „Раздаяние милостыни о поминовении усопших“; на восточной стене—диакон с младенцем Христом и двумя ангелами и херувимами.

Во втором поясе Богородица на престоле с надписью: „Богородице Дево, радуйся“, семь ангелов, четыре херувима в небольших кругах. В третьем поясе, в кругах, мученики-епископы: Симеон, Лукиан, Иерофей, Киприан и др. В четвертом и пятом: Омовение ног, Тайная вечеря, Моление о чаше, Предание Иуды, Суд во дворе у Каиафы, Осуждение Христа, Распятие, Снятие со креста, Положение во гроб, Воскресение. В осмерике между окнами—восемь пророков со свитками; в своде осмерика—Иоанн Предтеча.

Циклы страданий Христа удались художникам значительно лучше, чем пророки, мученики и ангелы, написанные довольно грубо, без внутреннего озарения, как бы только для заполнения стены. словно мастера торопились закончить работы над росписью, затянувшейся на два года, кисть была уже небрежной и скучной.

В левом дьяконнике, бывшем приделом во имя Иоанна Предтечи, роспись иллюстрирует разные моменты из жизни Предтечи во всех четырех поясах, последовательно начиная с верхнего пояса: Возвешение о рождении Предтечи, Рождение его, Наречение имени, Бегство Елисаветы с Иоанном, Встреча Богородицы с Елисаветою, Молящийся Предтеча, Крещение Христа Иоанном в Иордане, Обличение Ирода, Ширшество Ирода, Усекновение, Принсение главы к Иродиаде, Обречение главы Предтечи, Принсение ее во храм, Погребение Предтечи. Кроме Предтеченского цикла в первом поясе на восточной стене—Христос и Знамение Божией Матери, на северной—восемь святителей во весь рост, на южной—Спаситель. Во втором поясе—три херувима и десять преподобных. В третьем поясе—во весь рост десять святителей всех веков христианства. В первом верхнем поясе в кругах десять преподобных и „Церковь на облаках“ с предстоящими святыми и надписью: „Иже херувимы тайно образующе“. В осмерике, между окнами—восемь праотцев; на своде осмерика—Господь Саваоф со Спасителем у груди.

Левый дьяконник кажется меньше всего пострадал от возобновления письма в 1848 году и, быть может, пред нами подлинные красочные тона ярославских мастеров конца XVII столетия.

На сводах храма, сходящихся к вершишкам четырех огромных столпов, девять изображений: Рождество Богородицы, Благовещение, Успение, Рождество Христово, Сретение, Богоявление, Вознесение, Сошествие во ад, Преображение. В юго-западном осмерике между окнами восемь пророков; в своде осмерика—Знамение Богородицы. В северо-западном осмерике

между окнами также восемь пророков; в своде осмерика— Спас Эммануил. В среднем самом большом осмерике между окнами—восемь праотцев; в своде по пояс колоссальное изображение благословляющего Спасителя с надписью крупными буквами в окружности: „Пречистому твоему образу поклоняемся, Благий, и воскресение твое славим“.

На четырех столпах, разделенных четырьмя поясами, огромные изображения мучеников-святых, всего шестьдесят четыре, по шестнадцать в каждом поясе. В первом поясе—русские князья, причисленные церковью к лику святых. В трех следующих известные мученики-святые.

Роспись столпов дышит древней монументальностью и ярко выделяется из общей дробности, многопоясности росписи в остальных частях собора. Пожалуй, только западная стена, занятая изображением „Страшного суда“, с огромными, в бело-розовых, как бы развевающихся от сильного ветра одеждах, трубящими ангелами хранит в себе ту же монументальность. Когдаходишь в храм, прежде всего глаза останавливаются и приковываются к росписи столпов, других росписей как бы не существует, не замечаешь их; не отрываются глаза и от цельной, такой законченной, росписи „Страшного суда“, несмотря на сотни действующих лиц в ней в самых разнообразных положениях. Словно росписи столпов и „Страшный суд“ сделаны одной рукой. Вообще чувствуется двойственность во всей росписи, две руки, две манеры, две композиционные задачи, разрешенные столь неодинаково.

На северной стене шесть поясов. В первом поясе пятый, шестой и седьмой вселенские соборы и Богородичный акафист—кондак „Благодать дати восхотев“ (двенадцатый) и „О Всепетая Мати“ (тринадцатый), икос „Поюще твое Рождество, хвалим Тя вси“ (двенадцатый). Во втором поясе Богородичен акафист—кондаки „Хотящу Симеону от нынешнего века представитися прелестного“ (седьмой), „Странное Рождество видевше, устрашимся мира“ (восьмой) и „Всякое естество ангельское удивися великому твоего вочеловечения делу“ (девятый), икосы „Видеша отроцы Халдейстии на руку девичу, создавшего руками человеки“ (пятый), „Воссиявый во Египте просвещение истины“ (шестой), „Новую показа тварь, явлейся Зиждитель“ (седьмой), „Весь бе в нижних и вышних, никакоже отступи неописанное слово“ (восьмой) и „Стена еси девам Богородице Дево“ (десятый). В третьем поясе: Богородица молящаяся перед алтарем, „Процвете жезл Иосифа древодела“, Приведение Девы Марии в дом Иосифа, Благовещение, Явле-

ние ангела Иосифу во сне, Истязание от архиереев и испытание Иосифа и Девы Марии, Убиение пророка Захарии.

В четвертом поясе: Брак в Кане Галилейской, Глас от Бога отца к Сыну, Вдовица с лептой, Прощение жены, взятой в прелюбодеянии, Исцеление расслабленного, Исцеление бесноватого, Лазарь в раю и богатый в аду. В пятом поясе: Пять дев мудрых и пять дев юродивых, Исцеление отрока сотника, Прозрение двух слепцов, Хожделение Христа по водам, Дарование власти апостолам целить недуги, Воскрешение дочери Иаировой, Исцеление сухорукого, Притча о талантах. В шестом поясе: Явление Христа апостолам по воскресении, Беседа с Самарянкой, Трапеза Христа с Еммаусскими учениками.

На южной стене шесть поясов. В первом поясе: Богородичен акафист: кондак „Спаси хотя мир, иже всех украситель“ (десятый), икос „Ветия многовещанные, яко рыбы безгласные видим о тебе Богородице“ (девятый), первые четыре вселенских собора. Во втором поясе: Богородичен акафист-кондаки: „Взбранной воеводе победительная“ (первый), „Сила вышнего осени тогда к зачатию браконейскуую, и благоплодная тоя ложесна, яко село показа сладкое, всем хотящим жати спасение, внегда пети сице: аллилуиа“ (третий), „Бурю внутрь имея помышлений сумнительных целомудренный Иосиф смятеся, к тебе зря небрачней“ (четвертый) и „Боготечную звезду узревше волсви, тоя последоваша зари“ (пятый), икосы „Имуще богоприятную дева утробу, востече ко Елисавети“ (третий) и „Слышаша пастырие ангелов поющих“ (четвертый). В третьем поясе: Жертвоприношение Иоакима и Анны, Зачатие Анны, Рождество Богородицы, Введение во храм, Ангел, приносящий пищу Богородице. В четвертом поясе: Изгнание из храма торговцев, Посещение Христом дома Закхея, Призыв на вечерю, Воскрешение сына вдовы Наинской, Исцеление, Насыщение пяти хлебами, Притча о неосуждении. В пятом поясе: Исцеление кровоточивой, Исцеление тещи Симоновой, Исцеление прокаженного, Укрощение бури на Тивери адском озере, Призвание мытаря Матфея, Проповедь Христа о блаженствах, Призвание Иакова и Иоанна, Призвание Петра и Андрея. В шестом последнем поясе: Исцеление расслабленного при купели, Исцеление прокаженного и Уверение апостола Фомы.

Вся роспись расположена в горизонтальных поясах, отделяющихся друг от друга толкими цветными полосками.

Злополучное Колчинское возобновление росписей в 1848 году к великому сожалению не дает возможности сказать, ка-



Деталь росписи на северной стене в ц. Покрова, что в Козлене.



Роспись в ц. Покрова, что в Козлене.

ков был общий красочный тон росписи. Но несомненно, как в одном из образцов ярославского мастерства, в росписях Софийского собора лишний раз проявилось смелое творчество приволжского города, блеснула кое в чем ярким светом ярославская фантастика с ее апокалипсическими преувеличениями и загорелись некоторые пояса росписей или отдельных изображений притушенными голубыми, розовыми и желтыми красками, закрытыми ныне синькой или поблесшими за два с половиной века существования.

Со стороны содержания необходимо отметить в Софийской росписи наличие некоторых довольно редких сюжетов в древне-русской иконописи из цикла чудес и притчей Христа. Таковыми являются—Исцеление слепого, Исцеление сухорукого, Исцеление расслабленного, Христос и грешница, Брак в Кане Галилейской, Призывание на вечерю. Трудные композиции, имеющие в прошлом немного „подлинников“, введенные Дмитрием Григорьевым Плехановым в росписи южной и северной стен, свидетельствуют о большом дерзании и самостоятельности. Надо сказать, что Димитрий Григорьев Плеханов композиционную задачу в этих росписях решил неплохо, хотя с известной сухостью, вообще кажется свойственной его кисти, его темпераменту.

Кроме того, все циклы росписи свидетельствуют о широких замыслах художника, о его близости к монументальным циклам старины. Если позднейшие ярославские росписи, которые по времени совпадают с росписью Софийского собора, таким исключительно проникновенным знатоком древне-русского искусства, как И. Э. Грабарь⁷⁸), названы художественными „лубками“, то несомненно к Софийской росписи такое определение применить невозможно. Софийская роспись должна быть отнесена к эпохе несколько ранней, к первым десятилетиям художественной работы костромичей Гурия Никитина и Силы Савина, расписывавших собор Переяславского Данилова монастыря (1668 г.), собор Костромского Богоявленского монастыря (1672 г.), Воскресенскую церковь в Ростове (1675 г.), алтарь ярославской церкви Федоровской Божией Матери (1680 г.), главы ярославской церкви Ильи Пророка (1681) и собор Костромского Ипатьевского монастыря (1685 г.).

Мастера—реформаторы, начавшие свою деятельность в преемственной связи с монументальной древне-русской стенописью и как-то стремительно от нее отходящие с каждой новой росписью, вносящие решительную реформу в древний канон, создатели и починатели позднейшей ярославской иллюстративной стенописи, они близки по общему чувству мону-

ментального стиля, содержания росписей, рисунка их в первом периоде своего творчества Димитрию Григорьеву Плеханову. Даже больше, Софийская роспись некоторыми кусками, что, быть может, объясняется коллективностью работы (Димитрий Григорьев Плеханов работал „с 30 товарищи“) родственна росписям собора Калязинского Троицкого монастыря (1655 г.), а по своим прямым линиям немного похожа на росписи собора Ярославского Спасопреображенского монастыря (1563 г.). Сам Димитрий Григорьев Плеханов, как старший и более опытный мастер, работал еще в „духе старины“, между тем как некоторые из его товарищей, более молодых, уже не обладали ни его опытностью, ни способностью к восприятию неискаженным древнего канона, новая жизнь была в них с необоримой властью: отсюда разница в росписях.

Вообще Софийская роспись ярко отражает переходное время, последнюю борьбу старой и новой жизни, двух стилей монументального и иллюстративного, которые уживаются вместе без решительного преобладания одного над другим, перемешиваются, входят друг в друга. Следующие вологодские росписи будут уже отображать полное господство иллюстративного стиля. Так было, так будет.

Софийская роспись показывает Димитрия Григорьева Плеханова хорошим мастером, вполне стоящим на уровне мастерства своего времени, хотя бы с технической стороны, усвоившим приемы ярославцев, но, конечно, далеко уступающим в силе, вдохновенности, в исполнении таким артистическим дарованиям, как Гурий Никитин и Сила Савин. Однако, мне кажется, в истории древне-русского искусства стекписей его место вслед за этими двумя исключительными художниками. Тем более я склонен так думать, что известный ярославский мастер Димитрий Григорьев, вышедший из школы Гурия Никитина и Силы Савина, продолжавший их художественное дело, главный расписыватель ярославской Иоанно-Предтеченской что в Толчкове церкви (1694—1695) и Димитрий Григорьев Плеханов мне кажутся одним и тем же лицом⁷⁹).

Правдоподобие этой догадки подтверждается некоторыми документальными данными. В приходо-расходных книгах вологодского „архиепископского двора“ его называют, то Дмитрием Григорьевым сыном Плехановым, то просто Дмитрием Григорьевым, то Дмитрием, причем Дмитрием Григорьевым называют четыре раза, а с прибавлением фамилии два раза, Дмитрием называют два раза обыкновенно при записи о выдаче денег. Приходо-расходные книги, как уже было сказано выше, за 1687 год не сохранились; наверное в них мы нашли бы ряд таких

же записей, и чисто статистический метод подсчета увеличил бы количество раз наименования иконника только Димитрием Григорьевым, потому что сохранившиеся записи указывают более частым и употребительным такое его наименование. Конечно, факт недостаточный и, только основываясь на нем, нельзя сделать окончательный вывод, все же факт характерный. Памятуя невниманье и равнодушие древне-русских людей к записям полных имен, отчества и фамилии иконников, чаще всего упоминание даже одного имени, не встречаемся ли мы и в данном случае с аналогичным явлением? В Ростове Великом, где известно начинал свою деятельность Димитрий Григорьев под руководством Гурия Никитина в 1670—1671 годах при знаменитом митрополите Ростовском Ионе Сысоиче (1607—1690), отстроившем исключительную по красоте Ростовскую митрополию, он ученик, о нем упоминается вскользь. Среди мастеров, расписывавших Ростовский собор, упоминается иконник Тимофей Федотов⁸¹⁾.

Через пятнадцать лет имя Тимофея Федотова находим в приходо-расходных книгах вологодского „архиепископля двора“. Он был помощником Димитрия Григорьева Плеханова, приехал в Вологду первым в начале июля 1686 года „краски готовить“⁸²⁾. Не указывает ли это на то, что из мастеров, работавших в Ростове, выделился своими способностями Димитрий Григорьев Плеханов, который из некоторых своих ростовских товарищей набирает артель и принимает „подряд“ расписать Софийский собор в Вологде. В промежутке между ростовскими и вологодскими его работами Димитрий Григорьев Плеханов в содружестве с ростовскими „товарищами“ расписывает или участвует в росписи многочисленных ярославских и костромских храмов, даты росписи которых еще неизвестны и мастера безыменны. В это время он выдвигается на одно из первых мест среди ярославских иконников.

Архиепископ Гавриил, проявивший несомненно сознательный выбор, обратившись к Ярославлю, а не к Москве, не мог пригласить случайного, никому неизвестного иконника для такой грандиозной росписи, как роспись Софийского собора. Краткая характеристика Гавриила, сделанная выше, независимо от решения вопроса—один ли художник перед нами или два разных, случайно совпавших по именам, стремление Гавриила придать замечательному архитектурному памятнику соответствующий внутренний вид, блеск своей кафедре, благодатное для искусства тщеславие не отстать от других архиепископов и митрополий, усиленно в это время возводивших один архитектурный памятник за

другим и украшавших их доступными для эпохи средствами и способами, нисвольно подсказывают, что Гавриил, хотя бы из-за одного тщеславия, не мог поручить роспись простому подрядчику, простому ремесленнику: Димитрий Григорьев Плеханов был выбран потому, что слава о его мастерстве была общераспространенной.

Приходо-расходные книги вологодского „архиепископья двора“ называют его „подрядчиком“, „писцом“, „иконописцом“, но безусловно понятие подрядчика надо понимать не в современном смысле, как хозяина, обладающего наемной рабочей силой, а как старшего иконописца, который является главой артели, создает общую композицию росписи, руководит своими „товарищами“, исполняющими его замысел. Среди исполнителей были такие товарищи, как Тимофей Федотов, проходившие с ним первоначальную стенописную школу в Ростове.

По окончании Софийской росписи, после двухгодовой тренировки, Димитрий Григорьев Плеханов работает в Ярославле, где слава его является окончательно упроченной, и где он кажется в 1693 году принимает участие в росписи Богоявленской церкви, чтобы, наконец, в 1694—1695 годах расписать церковь Иоанна Предтечи в Толчкове с ее „расчетливо и мудро созданными декорациями“⁸³).

Таковы, конечно, небогатые, особенно со стороны фактической, данные для сопоставлений. Во всяком случае, если бы впоследствии при большем наличии знания о художнике Димитрии Григорьеве, мастер Софийской росписи оказался только Плехановым, и наши предположения неосновательной гипотезой, то все же его работа должна быть отмечена, как одна из выдающихся в конце XVII столетия, и имя Плеханова по заслугам следует считать вслед за Гурием Никитиным и Силой Савиным.

Художественный анализ росписей ростовских, вологодских и ярославских, приписываемых нами одному художнику, чрезвычайно затруднителен, так как при индивидуализации той или иной части росписей исследователь всегда действует несколько наобум, раз (по подписи) неизвестно—принадлежит ли она ему или его товарищам. Коллективная работа порождает и всегда будет порождать догадки. Предполагая, что один и тот же мастер—Димитрий Григорьев Плеханов—расписал Софийский собор и церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, был при обоих росписях главным мастером, можно произвести некоторое сравнение росписей.

Вся Софийская роспись является упрощенной сравнительно с росписью Толчковской, в ней меньше фигур, беднее обстановка комнат, беднее архитектурный пейзаж фонов, грубее силуэты фигур, как-то неестественно вытянуты, удлинены (не по-новгородски) фигуры, странна лепка многих голов, обращают на себя внимание крупные ступни ног, вся композиция, за немногими исключениями, не объединена единой главной мыслью, роспись трудно видеть сразу, в нее надо всматриваться, она не видна отовсюду, что является недостатком, неумением взять отношение величины фигур к расстоянию от входящего в храм. Упрощение иллюстративных ярославских росписей, при большом композиционном умении, могло дать ясные и убедительные в своей художественной правде композиции. Кисть и рисунок Дмитрия Григорьева Плеханова словно еще не обладали силой и выразительностью линии, каковые они приобрели через несколько лет в росписи Толчковской церкви.

Достаточно взять для примера хотя бы столь любимую ярославскими иконниками роспись „Пиршество Ирода“ из цикла Исаанна Предтечи Софийской росписи и Толчковской. В вологодской росписи все сравнительно схематично, бедно, фигуры неподвижно застылы, на переднем плане стоит дочь Иродиады, вышедшая плясать, кругом четырехугольного стола несколько фигур, не связанных между собою, пять чаш стоят на самом краю стола, ближе к зрителю, мертвой прямой линией, напоказ (отсутствие понимания законов перспективы), на столе несколько кусочков хлеба—все это должно напоминать „Пиршество Ирода“. Скорее данная роспись напоминает какой-то суд, важное заседание, но только не пир. Единственно, над чем останавливаются глаза—это превосходно почувствованная декорация задней стены и прелестный шашечный с восмилепестковыми цветами в клетках пол.

В Толчковской росписи все по иному: столько выдумки, обдуманности иллюстрации, все живет, движется, мертвые, неподвижные, прямые линии Софийской росписи здесь круглятся, как бы поют, убегают, удивительно ярко, сильно, незабываемо передан настоящий хмельной, безумный, страстный пир Ирода. Особенно хорош стол, большой, круглый, вокруг которого так по-семейному уютно расселись, раскинулись пирующие, стол как бы пригнетаем множеством чаш, бокалов, ваз; прислуга (боковые фигуры) вносит и выносит большие блюда с яствами. Пир в разгаре, атмосфера безумного, терпкого веселья, чад возбуждения, криков восторга, хотения переданы с покоряющей убедительной силой. И, наконец, на

переднем плане, высокая, монументальная, извивающаяся дочь Иродиады бурно пляшет, на тяжелом платье так энергично брошены складки, в расставленных ногах, в согнутом колене правой ноги передано движение, голова откинута... Не отрываясь, жадно глядят на нее пирующие старцы и юноши; склонив голову к левому плечу, прищурившись, глядит Ирод, многие вытянулись к ней, оперлись на стол, юноша близко подвинулся к ней, осушает большой бокал вина, весь желание, страсть, томление... Вся роспись выполнена бесподобно, смелыми, уверенными мазками.

Софийский „Пир Ирода“ сравнительно неуклюж, скучен, сух, упрощен, Толчковский—артистичен. Димитрий Григорьев Плеханов в Софийской росписи дал первый набросок, эскиз, душа его уже горела над любимым сюжетом, но он не мог еще передать этого горения—средства выражения, изображения еще не соответствовали замыслу, содержание опережало форму.

Те же самые выводы приходится делать при сравнении и всего цикла жития Иоанна Предтечи. В семь лет, протекших между Софийской и Толчковской росписями, видимо, талант Димитрия Григорьева Плеханова совершенно окреп.

Кажется только в одном, в доличном, в великолепно написанных одеждах, резких и сильных штрихах складок одежд и в „Пиршестве Ирода“, и во „Вселенских соборах“, и в „Страшном суде“ (особенно трубящие ангелы в белых, слегка тронутых розовым, одеждах), и в алтарных „Диаконах“, „Святителях церкви“, повсюду, Димитрий Григорьев Плеханов и в Софийской и в Толчковской росписях одинаков.

Ближе к Софийской росписи „Пира Ирода“ роспись в ярославской Богоявленской церкви, расписанной пятью годами позже собора, в 1693 году.

Неутомимый исследователь ярославской иконописи Н. Г. Первухин в книге „Церковь Богоявления в Ярославле“ (издание Ярославского Художественного Общества, Ярославль, 1916 г.) пишет: „Сцена пира у Ирода невольно заставит вспомнить интересные фрески на эту тему в Вологодском соборе и в Толчковской Предтеченской церкви. Поза и наряд царя, тип Иродиады и отчасти группировка гостей особенно близки к Вологодской картине (работа Ярославца Плеханова с товарищами), но Богоявленский мастер выбрал не пляску, а более жуткий момент пира, и нашел для него очень живые формы. Иродиада уже вносит блюдо с усеченной главою. Блюдо тяжело, и царевна невольно изогнула свой стан, так что старый вельможа подхватил слева ее ужасную ношу.

„Скверная плясавица“ богато одета в розовый с цветочным узором наряд; на ногах туфельки, очень типичные высокими каблуками. Совершенно такие же носит блудница на фреске северной стены и только она; несомненно, художник не случайно дал этот бытовой штрих, подчеркнувший грешную моду наших прабабушек XVII века. Центральная фигура Ирода, принимающего блюдо, оживлена мало, но за спиной царя очень живая сцена: гости шепчутся, а один старец, с чашей, полной вина, в ужасе отшатнулся. Отрок—слуга, машинально опуская пустые кувшины, не может оторвать глаз от мертвой главы великого проповедника. Конечно, полной свободы нет и в этой композиции: отдельные ее элементы можно найти в старых иконных клеймах и фресках, но соединение этих элементов в одну, полную драматизма картину, нужно признать очень удачным. Надпись вверху картины говорит:

Ирод пир сотворяет,
Пророка и Крестителя Иоанна главу усекает,
И на блюде скверная плясавица приношает“.

В этой оценке несколько преувеличена похожесть одноименных росписей, но несомненно, например, такой деталью, как пять чаш, стоящих на самом краешке стола на той и на другой фреске, они очень похожи.

Однако, Софийская роспись неизмеримо богаче по композиции и по всей „обстановочной“ стороне пира. Богоявленская роспись „Пира Ирода“ беднее движением, застыла в неподвижности, словно бы какой-то ученик Димитрия Григорьева Плеханова, видевший его работу в Софийском соборе, стремился подражать ей у Богоявления?

Тем более допустимо это, что такие слабые фрески в Софийском соборе, как „Поругание“ и „Бичевание“ Христа как раз очень похожи на одноименные фрески в Богоявленской росписи.

Не указывает ли „общее“ в росписях на работу одних и тех же мастеров, может быть, не целой группы, а отдельных ее членов в Софийском соборе и в Богоявленской церкви?

Н. Г. Первухин при сличении росписи Богоматери у Богоявления и в Толчковской церкви ставит вопрос о заимствовании и высказывает предположение: „Не перешло ли несколько из ее (Богоявленской церкви) мастеров в артель Димитрия Григорьева, хотя бы на вторые места?

Мне кажется догадка вполне справедливая, ей можно даже дать более широкое толкование: не являются ли все три росписи—Софийская, Богоявленская и Толчковская работою

одной артели во главе с Дмитрием Григорьевым Плехановым, которому принадлежат наиболее совершенные по исполнению фрески в названных храмах.

В скромной по существу росписи у Богоявления, вдруг останавливаешь глаза над фигурами ангелов фрески „Достоинно и праведно есть“. Трактовка одежды, бледно-розовые блики, сулуэт фигур родственны ангелам из „Страшного Суда“ Софийской росписи. А такая чудесная фреска Софийского собора на северной стене, как „Благодать дати восхотев“ из Богородичного акафиста с лирически обращенными, тянущимися к Спасителю фигурами на фоне золотистых гор, лимонно-малиновая-голубая гамма фрески, напоминает лучшие куски Толчковой росписи.

Так слабейшее и лучшее в трех росписях совпадают.

Объяснять эти совпадения только стилем эпохи, только одновременностью соиздания фресок едва ли возможно: индивидуальное предчувствуется в безыменном.

Возобновление письма в Софийском соборе в 1848 году делает нас нерешительными в смысле определения любимой красочной гаммы, употреблявшейся Дмитрием Григорьевым Плехановым в момент вологодской его работы. Быть может, мы подойдем к ней от гаммы красок, сохранившейся в Толчковой росписи. Эта последняя роспись, конечно, при нашем предположении, что она принадлежит Дмитрию Григорьеву Плеханову, вообще может раскрыть многое в его творчестве.

Такой авторитет в области древне-русского искусства, как И. Э. Грабарь, дает следующую оценку Толчковой росписи: „Если бы алтарь этой церкви был втрое больше и выше, то весьма возможно, что он производил бы монументальное впечатление, но и теперь, при всей дробности росписи, она не рябит и кажется значительной, особенно, если поднимешь голову и увидишь вверху могучие, подлинно декоративно задуманные фигуры. Вообще вся роспись главного храма в смысле декоративной выдумки очень удачна, и когда вступишь в него, совершенно не замечаешь основного греха этой художественной затеи—мелочность декорации. Прежде всего поражает роскошь этих мягких, бархатных цветистых стен, подымающихся на огромную высоту, и вверху, то тут, то там тронутых светом, струящимся из открытых глав. Эти пятна света и тени, разбросанные по стенам, придают им совсем особенное очарование, внося всюду оживление и заставляя краски искриться и играть. Получается впечатление пышного праздника, к удивлению совсем не крикливого, а скорее торжественного и даже относительно спокойного, ибо все клейма



Роспись сводов в ц. Покрова, что в Козлене.



Роспись „Усекновения“ и „Пира Ирода“ в ц. Иоанна Предтечи,
что в Рожденье.

сливаются в один общий тон, не слишком пестрящий стены. И только всматриваясь в отдельные клейма, замечаешь мелочность композиции и отсутствие артистизма... Чисто живописная сторона этих росписей — слабейшее их место, и если в самом храме нет ничего оскорбляющего глаз, то на паперти попадаются лубки, краски которых прямо неприятны... Главная ценность фресок в их бесподобной выдумке, одинаково счастливой в таких лирических темах, как „Явление Толгской Божией Матери епископу Трифону“ и в таких патетических, как „Христос на поле брани“. Последняя композиция сочинена с силою, которой могли бы позавидовать самые изысканные по части выдумок мастера. Как в этой фреске, так и в других, трактующих „классическую“ одежду, складки намечены столь энергичными и сильными штрихами, что до известной степени заменяют измельчавшим изображениям их утраченную монументальность. Господь Саваоф, почивающий от дел творения, несмотря на ничтожные размеры фрески, дает иллюзию величия... В Толчкове, при всех недостатках фресок, ясно видишь, что они продиктованы чисто декоративным чувством³⁴).

Живописная сторона Толчковской росписи кажется И. Э. Грабарь слабейшим местом. Уцелевшие от поновления росписи Софийского собора обнаруживают также слабое чутье к цвету, к его капризным сочетаниям и соединениям. Некоторые клейма полны даже грязи, словно перед нами самые дурные и безвкусные из передвижников. Грязь образовалась не от пыли и дыма ладана, грязь органическая, в самой красочной гамме, в глазу художника, в его зрении; или некоторые композиции режут глаза неприятными диссонансами, раздражают, кричат из общего тона. Эти живые, подлинные кусочки Софийской росписи приоткрывают покров из вульгарной синьки, положенной в 1848 году А. Колчиным на работу Димитрия Григорьева Плеханова.

Роспись не цельна по краскам, не богата по живописи, хотя нет, нет да и покажется кусочек сильного и чуткого колориста. Такие огромные композиции, как „Страшный суд“ на западной стене, свидетельствуют о сильнейшем воображении и богатстве его. Прекрасны тонкие, высокие ангелы-трубачи, трубящие во все концы, поставленные в разные положения, в бело-розовых развевающихся одеждах, написанных с немалой долей „артистизма“.словно грозный, воюющий, зловещий ветер несется по всему миру, несет трубный глас ангелов, развеваются, трепещут одежды, спешат святые за Петром с ключем к двери Рая тесной грудкой (а за-

мок у Рая и ключ у Петра напоминают замки и ключи древне-русских хозяйственных построек), сотни действующих лиц встали по стене, не толкуются, не рябят в глазах, у каждого свое место, все внутренне объединены, вслушиваются в трубную музыку ангелов и ждут тревожно и обреченно решения своей участи.

В „Страшном суде“ сказался пафос, искренний подъем художника, может быть, близкий и по выдумке Толчковскому „Христу на поле брани“. Множество фигур в „Страшном суде“ как-то все же не разрывают, не дробят зрительного впечатления, не повествуют назойливо о себе, внимание приковывается к основному, и роспись несомненно полна декоративной монументальности.

Те же черты мудрой серьезности, торжественности, важности, монументальности в молчаливо-сосредоточенных думающих фигурах шестидесяти четырех святых на столпах. „Пророки“ „Праотцы“ в осмериках, „Праздники“ на сводах и большое поясное изображение благословляющего Спасителя в своде большого осмерика интересно задуманы и переданы уверенной рукой.

Дробность, измельчание чувствуются, собственно, только на северной и южной стенах, хотя и там акафист Богородицы не лишен лиризма и композиционной стройности.

При всех недостатках, заключающихся не столько в мастерстве отдельных мастеров, сколько в самой эпохе, Софийская роспись — одна из значительнейших художественных работ второй половины XVII столетия.

В Софийской росписи мастер Димитрий Григорьев Плеханов создал крупное художественное произведение, обнаружил местами даже высокий композиционный подъем, счастливую выдумку, органическую связь с монументализмом древне-русской иконописи, несколько слабое чувство красочных отношений, хотя не без некоторых исключений, чтобы потом, чрез несколько лет с развившимся техническим умением создать более совершенную Толчковскую роспись, обнаружив в ней преобладающими те же черты и не научившись говорить прежде всего и раньше всего языком красок.

По своему темпераменту, по своей привязанности к монументальным традициям древне-русских стенописей, еще живых в Толчковской росписи, Димитрий Григорьев Плеханов является последним подлинным декоратором; все иллюстративное, повествовательное в названных работах кажется должно быть отнесено к его помощникам, которые будут в следующих лихорадочных стенописных циклах уже главными мастерами.

После Софийской росписи наступил в Вологде или двадцатилетний промежуток или мы не знаем некоторых росписей, скрытых в вологодских церквях под штукатуркой и позднейшими окрасками, подобно замазанному несколько десятков лет назад росписям в большом храме Георгия Победоносца на берегу реки Вологды⁸⁵). Но надо думать, что роспись Плеханова должна была влиять на местных иконников, побуждать их к подражанию и творчеству, не могла она не вызвать ревности к украшению храмов и у частных „благотворителей“, которые всегда были в монастырях и у приходов.

Этими обстоятельствами и надо объяснить, что, наконец, в начале XVIII столетия почти одновременно расписываются церкви: Покрова Божией матери, что в Козлене⁸⁶), Дмитрия Прилуцкого чудотворца, что на Наволоке⁸⁷), Иоанна Предтечи, что в Рожденье⁸⁸). Вологда, во время начавшегося превращения ее в захолустный, заброшенный городишко (при Петре Великом, основавшем Балтийский порт, торговый путь, лежавший к „Орхангельску—городу“ через Вологду, стал замирать) вдруг проявила внезапно интенсивную художественную деятельность. словно тогдашние обитатели Вологды захотели отдохнуть от вековой хозяйственной жизни в поощрении искусств.

Художник, расписавший крохотную церковку Дмитрия Прилуцкого, что на Наволоке, пользовался ярославскими образцами, ставшими к тому времени общераспространенными на Севере, библией Пискатора и безусловно росписью Дмитрия Григорьева Плеханова, участь у него композиции. Безыменный мастер, однако, не только подражатель, не только переимщик чужого. Правда, он не овладел полностью умением ярославских мастеров, ярославского искусства, но приблизился к ним, проникся духовным миром своего учителя и пытался выразить свою самобытность в отступлениях от заимствованного, в вариациях на облюбванные им темы. Вот его „Страшный Суд“ на западной стене церкви и вот одноименные росписи в Троицком Костромском соборе, у Рождества в Ярославле, в Ростовской церкви Спаса „на сених“, и в Романово-Борисоглебском Крестовоздвиженском соборе.

Общая по духу во всех перечисленных церквях роспись „Страшный Суд“ сделана у Дмитрия на Наволоке с большими изменениями, переработана, получила новые детали. Апокалипсический странный зверь, изо рта которого извивается огромный кольцевидный змей с причудливой головой, крылатый дьявол с крепко зажатым в руках Иудой, сидящий на звере с поднявшимися „дыбом“ волосами, муки блудниц, ча-

родеев, грешников и т. д., являются созданиями собственной фантазии художника, претворением заимствованного, отступлением от „ярославского канона“. Пускай эти волосы „дыбом“ вызывают легкую улыбку у зрителя, но эта наивная и не притязательная выдумка придает росписи какую-то острок выразительность, бросает ласковый свет на безыменного художника, так просто, простодушно подошедшего к тревожной и по существу грозной теме. Ярко и сильно, грубо дан чистый красный клубок огня в аду. Эта яркость, резкая красочность, невозможна в ярославских, костромских и ростовских росписях, преимущественно выдержанных в гамме желто-голубой, бледно-розовой, малиновой. Красочный лубок, напоминающий примитивные, такие сочные, „живые“ по формам детские игрушки кустарей, расставленные „на веке“ беспорядочной грудкой на бывших уездных ярмарках.

Той же милой и примитивной зоркостью отличается фреска „Сусанна со старцами“ (сюжет, значительно переработанный взят из библии Пискатора), втиснутая в угол северо-западной стены. Фотография совершенно не передает интересного излома этой росписи, помещенной художником в углу так, что первая сцена—соблазнение Сусанны (на западной стене) противопоставляется другой—избиению старцев народом (на северной стене). Архитектурный пейзаж умело поставлен в самом углу, чем художник достиг углубления всей росписи, дал воздух, даль...

С каким увлечением, как непринхотливо, забавно, просто душно рассказана красивая страница библии! Эти стоящие на коленях „соблазнитель“, хитрое лицо Сусанны, незатейливый сруб водоема, примитивный северный колодец, своеобразно привязанные к дереву с пушистой кроной „старцы“, эти исключительно смешные, пухлые „камни“, напоминающие резиновые мячики, прильнувшие к бедру старца,— снова говорят веселом, благодушном художнике, в котором чувствуются деревенская непосредственность, юношеская неумелость—и то же время яркий отпечаток неповторенного своеобразия.

Роспись очень перемазана реставраторами, о красках почти нельзя судить, но оставшийся целым кусок нарядных одежд на одной удлиненной фигуре „побивающих“ (на переднем плане) говорит за то, что безыменному мастеру было свойственно тонкое колористическое чутье.

Отступления от ярославских образцов чувствуются почти повсюду, во всех росписях Дмитриевской церкви. Нам думается, что эти отступления нельзя объяснять только неумелостью мастера, недостаточно усвоенной им техникой, он

вполне сознательны и намеренны, в них, главным образом, и удалось художнику выразить себя, свои вкусы, самобытное дарование и свое искусство.

В „здоровой“ грубости примитива мастера Наволоцкой росписи не надо ли видеть чисто местную работу, выросшую на ярославской влияющей и возбуждающей среде⁸⁹). Несколько лишних дополнительных образов, милых и примитивных картин—вот наследство одного из скромных безыменных мастеров, которые всегда, во все эпохи творили наряду с большими и влияющими художниками и тем самым служили единой красоте. Великие создания искусства всегда бывают окружены сонмом более скромных и меньших созданий, которые служат как бы оправой самым блистающим и блистательным самоцветным камням искусства. Такое положение занимает Наволоцкая роспись по отношению к ярославским, костромским и ростовским росписям. Но она нужна, как нужен каждый мазок в картине, нас очаровавшей. Наволоцкая роспись—художественный лубок, в котором сказалось глубокое, чисто народное, мудрое по силам и средствам влечение к красоте, к украшению.

Если представить себе, чем для тогдашнего жителя России был украшенный стенописью храм, то станет, быть может, ясна и отчетлива внутренняя связь между лубочным рассказом безыменного мастера и зрителем: художественный лубок в быту и жизни имел продолжение на стене храма. Художник и зритель были слиты, цельны во взаимном понимании, отчуждение с его болью и драматизмом родилось позднее.

Козленская роспись занимает несколько отличное место и положение среди вологодских росписей, как, пожалуй, самая живописная.

Безыменный мастер, расписавший Козленскую церковь, любил краски, ставил в основу своей художественной особи, прежде всего, красочные сочетания, заглушенные переливы температуры, блеск и певучесть красочной гаммы. Таких задач не ставили себе ни художники Наволоцкой и Рощенской росписей, ни даже Плеханов. Несмотря, казалось бы, на одновременное стремление как можно больше рассказать, на упоение „повествованием“ (в Козленской росписи восемь поясов), все же краски, живопись—для него главное и главнейшее. Вот на западной стене мы видим сидящего под балдахином царя, приговаривающего мученика Дионисия к смерти. Маленький кусочек росписи, но как он хорош именно своей живописностью, сочетанием нежного тона малинового балдахина, цвета

старой бронзы трона и темно-синего с лиловыми цветами и узорами царского одеяния! На северной стене приятно живописное мастерство одной росписи, также повествующей о мучениях какого-то святого. На вoinах, бичующих его, так хорошо написаны медные латы, так они горят и светятся особым металлическим блеском; наблюдает за бичеванием всадник на белой лошади под золотистым зонтом, который держит над ним прислужник...

Робкий лимонный фон, латы воинов, белая лошадь, золотой зонтик, синяя одежда мученика сливаются в какую-то удивительно истомасниую, полуденную гамму. Зритель не может не пережить при взгляде на эту роспись то внутреннее волнение, которое владело художником в момент работы, ибо такие законченные, острые, влияющие произведения не удаются без вдохновения, мал или велик мастер по своему таланту. Красочные сочетания, преимущественно, золотисто-желтые, синие, бронзовые и лиловые, столь любимые Козленским мастером, только изредка перебиваются малиновыми пятнами и переливаются изумрудом. Этот определенный наклон, выбор определенных красок говорит о сознательной воле художника, а отнюдь не о случайном соединении красок на палитре. Козленский мастер был внимательным к цвету, к его таинственной природе.

Такое отношение к краске, напоминающее отношение к ней со стороны иконников XV и XVI столетий, заставляет Козленского мастера характеризовать отчасти как „старовера“. В то уже бесчувственное время к цвету, когда работал Козленский мастер, его увлечение живописностью кажется запоздалым, архаичным. Некоторая архаичность видна во всей росписи Покровской церкви. Художник, расписавший ее, по своему духу безусловно был как бы старым иконником, углубленным в свои мистические и религиозные переживания. Он беден, у него две-три темы, настоящие, свои, но он весь в этих темах, он пережил, перечувствовал их, растворился в их нестерпимом горении и преклонился перед величием когда-то совершавшихся событий, для него живут и будут жить эти образы, причиняя ему боль и страдания и умиляя его своей осиянностью. Вот почему так скупы его „Крещение“, „Благовещение“, „Тайная вечеря“, „Троица“ и др. Несколько мазков кисти, ни одной ненужной подробности, только основное, главное, единственное. Такой религиозный подход к теме переносит нас, быть может, к XVI столетию, конечно, в условиях новой техники.

Этот странный для своего времени иконник, чуждый по своему душевному складу и настроению началу XVIII столетия, этот „старовер“ дал нам несколько росписей, в которых сочетались сильная живописность, ясность композиции и даже в некотором роде монументальность. Так неожиданно прихотлива дорога искусства, внезапно отклонившаяся в сторону маленькой тропинкой с определенного уже „западного“ графического направления, чтобы напомнить, хотя бы отдаленно, о позабывавшейся древней живописной красоте. И как хорош этот пережиток!

Разве не залит тихим радостным изумлением „Вход Господень в Иерусалим“ на юго-восточном парусе? Близко, почти физически близко художник переживал это событие. Роспись по композиции, собственно, заимствованное произведение, она почти повторяет прекрасную одноименную икону XVI столетия московской школы из собрания И. С. Остроухова в Москве. Но если Козленский иконник воспользовался чужой композицией, то в цвете он остался самостоятельным, сохранив от Остроуховской иконы лишь единственное пятно-белую осыляю. Золотистые скалы, белые здания Иерусалима, небольшое зеленое деревцо, белые юноши, бросающие на пути осыляти плащи, густая толпа, выходящая из ворот, бесконечная и живая, и, наконец, Христос в светло-синем одеянии—сочетаются в праздничную, высоко-лирическую гамму. Преобладание белого цвета, чуть расцвеченного матовым золотом и светло-синим пятном одежды Спасителя, вызвало впечатление солнечного мирного дня, придало ему терпкую выразительность, но в то же время и подчеркнуло всю тайную грусть белого символического цвета.

„Тайная Вечеря“ уже вся тревожна, так очевидно в ней благородное волнение безыменного иконника, так он трепещет, пораженный, потрясенный созревающим преступлением. Горит и пугает красная стена жилья, прорезанная окнами, в которые льется вечерний задумчивый свет, смутны и таинственны малиново-голубые одежды учеников—и только белая скатерть на столе с золотыми сосудами как бы сулит художнику еще маленькую надежду на избавление, на отвратимость ночного предательства. Тревожное настроение „Тайной Вечери“ волнует зрителя, как оно волновало двести лет назад безыменного иконника.

В росписи „Распятие“ творческое настроение вылилось в широкий, как бы размахнувшийся по южному своду огромный крест с темным, коричневым телом пригвожденного Спасителя. У подножия, склоненные горем фигуры, полные покорности,

примиренности, равнодушная скукающая стража, а там, дальше, на заднем плане, серые здания с желтыми крышами, подчеркивающие вечер, закат, ущерб, смертельный недуг, проникающий щемящей печалью всю эту роспись.

Интересно „Крещение Господне“. Большая радость для глаз темно-синие волны клубящегося Иордана, коричневое тело Христа, такое тонкое, изящное и удлинненное в пропорциях.

Полны ласковости и нежной улыбки простое „Благоговение“, „Христос среди учителей“ и др. Прельщает на восточной стене все мягкое, все из червонного золота „Преображенне“. Как будто художник хотел в этом разликовавшемся золоте „Преображения“ рассказать о сочности и изобилии плодов, о пышности созревающих полей, о тайне вечно рождающей природы и о радостном завершении земных страданий Иисуса.

Сложное и довольно большое по размерам „Распятие Петра“ на западной стене полно самого мрачного колорита. Иконник взял жуткий момент пригвождения апостола Петра к лежащему на земле такому же огромному размахнувшемуся кресту, как в „Распятии“ Спасителя; всадник на рослой вороной лошади полуобернулся и смотрит на „пригвождение“ темного, обнаженного, с повязанными чреслами мученика; вдали видны белые с черными крышами нагромождения строений; налево на горке, в латах, шлемах, в обтянутых цветных панталонах, с копьями стоят изящные фигуры стражи, отвернувшейся от креста и равнодушно охраняющей вход на пригорок; под ногами кое-где растут пушистые причудливые цветы.

В небольшой росписи „Совет Богородицы“, вблизи под „Распятием Петра“, изображенной в „силах“, с двумя склонившимся к Богородице ангелами в нарядных цветных одеждах есть интимнейшее, безыскусное мастерство и живописное и композиционное. Тут же, рядом, пролетающий перед сонмом святых ангел с развернутыми крыльями, в бледно-розовых одеждах, таит в себе положительно очарование. Ангел почти миниатюрен, но так он хорошо нарисован, так передано движение, полет, что невольно этот кусочек росписи влечет к себе неотрывно. Иконник достиг впечатления полета очень простыми, всегда сильно действующими средствами: он раздвинул соимы святых и между ними, в промежутке, на заднем плане поставил несколько башен, стен, домов, на фоне которых повис летящий ангел, видимый весь в полете,

За исключением подозрительных тонов, которые могут быть отнесены на счет поновлений, вся Козленская роспись с живописной стороны производит мягкое, приятное, какое-то



Роспись северной стены в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.



Роспись „Святых“ в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.

обвевающее тишиной впечатление, покуда не всматриваешься в отдельные клейма и не знакомишься с чисто повествовательной стороной их. Рисунок росписей, композиция их, счастливая выдумка несомненно указывают на смелого и сильного иконника, умевшего передавать „мир в себе“ порою с виртуозной силой. Неудачных росписей с этих сторон почти не встречаешь.

Иконографически росписи представляют не малый интерес, так как они уже совершенно не следуют древнему канону. Строгий „чин“ расположения росписей на определенных местах, ограниченность сюжетов явно нарушены: никакой последовательности, никакой закономерности. Вся роспись, долженствующая быть посвященной Покрову Пресвятой Богородицы, не объединена этой общей идеей: словно главный иконник предоставлял каждому из своих товарищей писать то, что ему хочется, что ему близко и где он хочет. Отсюда самые разнообразные сюжеты росписей находятся рядом. Только поднимая голову кверху, к парусам, замечаешь облик старого русского храма с его росписями торжественными и центральными, все остальное пространство сверху донизу в мелких поясах, занято свободной фантазией, часто неудержимой никакими рамками. Многоречивое время не знало уже предела, не понимало немногословных, значительных своей глубиной сюжетов. Бесконечное количество архитектурных пейзажей явно западного происхождения свидетельствует о том потоке гравюр и „кунштов“, хлынувшем неборимо в древнюю Русь с XVII столетия и заполонившем внимание последних наших иконников.

Пестрая смесь западного и русского особенно очевидна на трех внутренних (до осмериков) стенах храма с длинными велеречивыми надписями. Дробная, иллюстративная вся до осмериков и в тоже время богатая живописностью Козленская роспись соединяет в себе, казалось бы, несоединимое.

И невольно окидывая взором всю ее, все работы безыменного иконника с товарищами, словно еще слышишь тихую поступь его под сводами скромной, маленькой церкви, притаившейся на окраине города, так становится понятно его благородное умиление, несложный, но высокий по-своему душевный строй, таким ровным и теплым огнем зажигается его роспись, родившаяся в бедное художеством время, во вторую половину Петровского самодержавия.

Трудно, конечно, не зная достоверно имен иконников, работавших над росписью, считать ее созданием чисто местных художественных сил, но ее ясно выраженное своеобразие даже с одной иконографической стороны, ее особенности, не встре-

чаемые больше нигде, как будто бы говорят о работе оригинальных вологодских иконников, или же надо в истории ярославского стенописного искусства открыть следующую, последнюю страницу, до сих пор бывшую неизвестной.

Это тем более становится явным, как только мы переходим от Козленской росписи, несколько архаичной для своего времени по живописности, согретой теплым религиозным созерцанием, несмотря на мельчайшую иллюстративность многих десятков квадратных аршин, к полной ее противоположности и по духу и по стилю—к росписи церкви Иоанна Предтечи, что в Рошенье. Некоторое сходство между нижними поясами Козленской росписи и Рощенской объясняется происхождением из одного и того же генеалогического дерева—ярославского искусства, одновременностью росписи, духом времени, избежать влияния которого совершенно немислимо современникам, во всем остальном росписи совершенно противоположны. Нам кажется поэтому, что утверждение Игоря Грабаря, предложившего расписывание обеих церквей одним автором, так как „местами прямо чувствуется одна рука“ едва ли справедливо⁹⁰⁾, кроме того росписи были сделаны почти в одно и то же время—некоторые иконники из артели, работавшей в одной церкви, могли оказаться на работах и в другой, но главные мастера безусловно разные.

Рощенская роспись ярко повествует о даровитейшем мастере, в сильнейшей степени проявившем свою индивидуальность, свои вкусы, свою манеру, стиль, словом, все то, что организует своеобразную душу, что принято называть духовным миром художника. И как свойственно сильным талантам внутренний „мир в себе“, внутреннее содержание художника вполне проявилось в „мир во вне“, „как“ и „что“ гармонически сочетались. Необыкновенная смелость, дерзость, отвага, жизнерадостность, шумливость, говорливость, какое-то „язычество“, „светскость“ так и бьют струей из каждого кусочка Рощенской росписи. Даже после смелости поздних ярославских росписей как-то все же непривычно видеть оглушительный гротеск, „курьез“, „кошунство“ Рощенской росписи. В этом ее новое, нигде не встречавшееся до сих пор, в этом ее местный оттенок.

Знаменитый исследователь истории древне-русского искусства И. Э. Грабарь говорит: „В поздних церквях Вологды сохранились росписи, в которых заметны некоторые местные черты,—по крайней мере они не встречаются ни в одном из известных нам северных циклов, за исключением разве Устюжских. Такие черты мы видим в церкви Иоанна Пред-

течи что в Рошенье, расписанной в 1717 году. Это не столько живопись, сколько графика, искание игры черного и белого, а не красочных отношений,—света, а не цвета. Вместе с тем вся эта роспись—один из чудеснейших лубков, созданных русским искусством. Художник, украсивший эту церковь, обладал той драгоценной и поистине завидной отвагой, которая позволяла ему не смущаться самыми головоломными положениями и задачами, 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, кувыркаются⁹¹).

Вот на западной стене пляшет „русскую в присядку“ дочь Иродиады. В Софийской росписи, в ярославских многочисленных изображениях „Пиршества Ирода“ дочь Иродиады еще довольно неподвижна, едва выражено движение, она пряма, чуть склонила свой стан, она как бы застыла в первом темпе танца, и только знакомство наше с Новозаветной историей. знание сюжета „усекновения“ подсказывают нам, что дочь Иродиады пляшет, должна плясать. Таким образом мы испытываем воздействие чисто литературное, а не формальное, мы довоображаем то, чего не видим. Тут, в Рошенской росписи, налицо самая залихватская, бешеная, угарная пляска, бытовая „русская в присядку“, дочь Иродиады даже машет платочком. Человек, совершенно не знающий истории Предтечи, конечно, при первом же взгляде на роспись увидит пляску, не может ошибиться.

Впервые кажется на стенах православного храма передано „мирское“ с такой обнаженной дерзостью и смелостью. Тут же стоит на коленях туловище Иоанна Крестителя без головы с льющейся из шеи алой струей крови; вот Предтеча во властянице обличает Ирода, облаченного в одежду византийских императоров; вот дочь Иродиады в одеянии русской боярышни подает матери усеченную голову Предтечи на блюде; вот в мучениях апостола Матфея на северной стене „мучители“ самым откровенным образом пинают апостола; тут же разбегается воин с огромным копьём по направлению к кресту, на котором изнемогает святой, и пронзает его; или вот, наконец, лихо вскинут наотмашь меч, готовый упасть на шею апостола, такой неудержимый и неумолимо-вознесенный. Эти „курьезы“, „дерзости“ придают росписи удивительную жизненность и выразительность.

После веков царственного монументального покоя, величия, горного „не от мира сего“ в стальных росписях заговорила „земная“, необузданная, „распоясавшаяся“ натура, быт,

бесшабашная выдумка, головоломное фокусничество, освободившегося от всяких запретов иконника „язычника“.

Веселый, светский мастер, общительный, легкомысленный он весь был захвачен жизнью, современным, многосложной путаницей бытия, все для него только художественный материал, который поможет ему рассказать быстро и легко великий факт и целый цикл апокрифических сказаний и легенд. Чувствуется наивное лицо художника, здоровое, свежее, с бесстрашными глазами. Ему чужда та религиозная мистика, которая, иногда нет-нет да и блеснет у поздних ярославских мастеров и даже в Козленской росписи. Он весь в „миру“, сочный, неудержимый, полнокровный. И его душа, смелая и неудержимая, отражается на этих стенах.

Все росписи в необыкновенном движении, это городская улица, шумливая и беспокойная, это как бы символ вечно трепетной, торопливой жизни, это круговорот, хоровод сотен фигур, живая карусель, игра круглых, прямых, спутанных, запутанных, перепутанных линий, положений и поз. Художник так много узнал и узнает каждый новый день, так неузнаваемо изменилась страна и изменяется каждый день, так необычно в водовороте кружится общественный быт, разламываемый и крушимый петровскими преобразованиями, и сам царь-антихрист в камзоле, с трубкой „с зелием“ как будто носится по России, звонит в колокола, палит из пушек, сечет головы, воздвигает крепости, марширует с солдатами, вырывает бороды, женит, насилует, замахивается дубинкой, весь народ настороже, даже спит с опаской, готовый вспрыгнуть при первом окрике, изменился тембр и темп существования, переродился художник, переродилось искусство, не могло остаться на старом, хотя бы и величественном пепелище. Все это лихорадочное биение жизни, пульсация ее графически изображаются на стенах Предтеченской церкви чутким и отзывчивым художником.

До сих пор мало учитывалась в объяснении заката древне-русского искусства роль петровских преобразований, роль вне всякого сомнения огромная.

Петр был большевиком начала XVIII столетия по своей ненависти к медленному, как тиною затянутому стоячему быту старой Московии, к его охранителям и сторонникам, Петр как бы разломал полноводные плотины, едва просачивавшие светские, „западные“ влияния при его отце Алексее Михайловиче Тишайшем. Гениальная фраза Пушкина про Петра: „На высоте уздой железной, Россию вздернул на дыбы“ нигде кажется не имеет большего, непререкаемого смысла, чем в

древне-русских стенописях. Иконники Петровского времени, чтобы не отстать от жизни, должны были прислушиваться к ее голосам, приглядываться к ее многообразному лику, забыть о поэтической Голгофе с Распятием и вступить на Голгофу жизни, иначе жизнь прошла бы мимо них как беспокойное сновидение. Тогдашний горожанин, наголодавшийся через своих предков в узком и тесном бытовом укладе столетий, как бы торопился приобщиться скорее к реальной, настоящей, „нутряной“ жизни, он хотел знать больше и больше, он требовал рассказа, повествования, ознакомления его с неведомым, чужим, всегда пленяющим и таинственным. И хотя существует эстетическая теория Оскара Уайльда, по которой лондонские туманы сначала выдумали поэты и художники, а затем туманы уже появились на самом деле, но этот красивый парадокс решительно не подтверждается в истории развития русских стенописей: тут обстановка, в которой жили иконники, толкала их к запечатленному труду, а не наоборот. И они не отставали от жизни, бесконечно повествовали, рассказывали, многословили, иллюстрировали, представляли, поучали.

Стенописи позднейшего Петровского времени в конце концов являлись для зрителя и школой, и театром, и литературой, и графическим изображением происшедших перемен. Фрески „просветительного“ периода, каковое наименование возможно было бы кажется применить к вышеназванным росписям, исключал возможность исканий живописной красоты прежде и раньше всего. Свет, а не цвет, графика, раскрашенная гравюра, а не живопись сама по себе верно и неуклонно шли на смену.

И, если все же в самых даже графических росписях, как Рощенская, попадают превосходные куски живописи, то тут, несомненно просто сказывается вековая; преемственность со старым искусством, сплошь живописным, красочным, радужным. От древних же монументальных традиций идет и грандиозный декоративный размах последних графических росписей. Иконник Петровского времени раскололся, раздвоился, религиозная углубленность в его душе стала не единственной направляющей стихией, живая „земляная“ жизнь уже оспаривала в ней право на первородство. Еще и в XVIII столетии горячо верили, молились и с не меньшим усердием клали поклоны, „сорок сороков“ поклонов, чем в XVI и XVII столетиях, но уже не было цельности, монолитности личности. Человек и жизнь развернулись в ширину за счет глубины, сосредоточенности в себе, вобрали как жадные губки в себя весь окружающий мир, настоящий, реальный вместо „горнего“, от-

влеченного. И небо, и земля, и люди стали казаться иными в результате перерождения личности, а сама личность индивидуализировалась, обособилась, оторвалась от соборности.

Обществу, раздробившемуся на бесчисленное множество интимных миров, интимных переживаний, самодовлеющих особей, грандиозные пояса росписей были уже чужды: интимное и монументальное всегда противоположны. Домашняя уединенная молельня—скромна и интимна, ей не свойственны размеры огромных соборов с сотнями аршин стенных росписей. Уединившийся в себя иконник измельчал, разучился охватывать одним взглядом всю совокупность явлений, разучился работать большой кистью, засмотрелся в свое маленькое зеркало, в руках у него оказались маленькие, капризные, миниатюрные кисти, из иконника он превратился в „парсунных“ дел мастера. Вековое монументальное искусство стенописей, как форма, исчерпало себя до конца. Повидимому, не случайно надо объяснять, что древне-русское искусство живописи в XVIII столетии имело последовательно продолжателями искусство гравюры, портрета и миниатюры.

Вслед за последними иконниками пришли граверы, миниатюристы и портретисты Петровского времени, они не могли не притти, они были выдвинуты непреложным развитием жизни в определенный крен. И было бы по-моему глубочайшей ошибкой считать их починателями какого-то нового, примитивно-западного искусства на русской почве, они гораздо больше связаны с до-петровской Русью, чем это казалось доселе, они одна из ветвей общего генеалогического дерева древне-русского искусства. Могла быть заимствована новая техника, но их искусство, их миропонимание и мирозерцание, их душевный строй логически выводимы из неизбежно сложившихся обстоятельств в развитии древне-русской художественной стихии. Они продолжатели в условиях новой техники, новых форм единого художественного дела, начатого на Руси в XII—XIII столетиях.

Рощенская роспись, как связывающая искусство древней и новой Руси, в этих условиях приобретает исключительное значение: ею надо начинать русское искусство живописи XVIII столетия.

Общее зрительное впечатление от Рощенской росписи получается какое-то чуть-чуть растрепанное—слишком много в ней движения и суетливости, слишком перевилось бесконечное кружево линий. Но мастерство, одаренность, большой вымысел заставляют забывать о некоторых недочетах общего впечатления. Когда в полдень в широкие (попорченные) окна

церкви заглядывает солнце, то вся роспись как-то особенно оживает, становится еще более изящной—и невольно тогда хочется сравнить ее с тончайшей чеканкой, с неподражаемыми инкрустациями, с нежной и истонченной живописью по хрупкому фарфору.

Тихие погашенные краски в расчищенном нижнем поясе—темно-голубые блики одежд, бледно-желтоватые деревья, скалы, дали. вся эта непередаваемая матовость темперы, часто бесподобный рисунок, прекраснейшая композиция—ясно говорят о том, насколько вся роспись была хороша до безвкусных Леденцовских „купеческих“ поновлений в 1859 году, когда роспись изрядно замазали синькой и вульгарной позолотой.

Разве не удивительна эта сидящая изящная „Невеста“ из „Песни песней“ Соломона (переработка сюжета из библии Пискатора) в широчайшем кринолине, вся пронизанная тревожным и радостным ожиданием? Сочетание светло-зеленых столбов сидения, малиновой подушки и темно-голубой одежды создает торжественную певучую гамму. Нельзя наглядеться на эту красочную радугу, нельзя не почувствовать лирического одушевления искусного иконника. Дробность росписи, загромождение основной темы „прибавлениями“, „иллюстрациями“ здесь совершенно отсутствуют—композиция ясна, ярка и определена. Полукруг из юношей и старцев, стоящих сзади и с боков барочного трона, орнаментированного положительно изысканным растительным орнаментом (колонки спинки трона заканчиваются роскошными коронами—митрами) необходимое дополнение, необходимая свита „Невесты“. Фигуры по рисунку превосходны, а тот искрящийся у всех огонь в глазах, напряжение лиц трогательно говорят зрителю, что все они будто слушают откуда-то звучащую музыку.

Немного выше „Невесты“ привлекает внимание „Соломон“ (переработка сюжета из библии Пискатора), сидящий на троне с курьезной большой книгой в левой руке и с совершенно неожиданной надписью на двух развернутых страницах к зрителю: „Царь Соломон пояше песнь о Христе и о церкви из уст своих“. Сколько выдумки в этой широкой каменной лестнице, ведущей к царю, в этих странных и зловещих львицах, поместившихся по обоим сторонам лестницы и протянувших лапы! За Соломоном открываются прекрасные аркады дворца, переходы, колонны, пилястры, кусочек окна. Все сделано и тонко и легко. В пролеты дверей чувствуются дали, наполненные янтарным воздухом. Направо от зрителя главный вход во дворец с текущей в него большой толпой стар-

цев и юношей, высоких и стройных, с хорошо написанной одеждой до пят, и в самых разнообразных головных уборах от митр до легких белых повязок, Особенно хорош этот вход во дворец своей архитектурой. Две пары коринфских высоких колонн с прильнувшими к ним двумя меньшими коринфскими же колонками поддерживают богато орнаментированный фриз и трехсторонний фронточик; в арке, по середине такая знакомая по русскому зодчеству висячая белая гирька, вглуби, за нею две других гирки, уже темных, чем художник очень остроумно подчеркнул пространство, задний план. Получается впечатление каких-то триумфальных ворот, а не парадного входа во дворец. Красив шашечный пол с кругами на каждой шашке и со вписанным в круг восмиконечным лепестком.

Почему эта фреска на церковной стене, какое она имеет отношение к церкви, кроме имени Соломона? Это вполне „светское“ произведение, достаточно убрать огромную курьезную книгу. Это вполне бытовая по сюжету картина—прием царем своего двора, посольства, или же обращение к царю какой-то депутации от народа.

„Пляска“ дочери Иродиады вся залита каким-то розовым терпким светом. Словно кровавое, вечернее солнце льет свет в три окна с решетками позади Ирода, кидает красные блики на его одежды, на всю фигуру пляшущей дочери Иродиады. Кажется, будто предвещает он близкую грозу, злое дело. Художник, представивший пир в таком освещении, подготовлял последний эффект картины—алую кровь, льющуюся из обезглавленного Предтечи. Само „Усекновение“ удалось художнику выразить очень просто и трогательно. Тело Предтечи, выдвинутое на передний план, охваченное смертельным томлением, вялое, изнеможенное, падающее, властно говорит об основной тревожной теме этой росписи, а все остальное только усиливает зловещее впечатление—эти юноши музыканты, играющие в три рога изо всех сил с откинувшимися назад корпусами, эта стража в шлемах и колчугах, с алебардами в руках, этот высокий бревенчатый забор, напоминающий скорее трубы органа, чем заостренные бревна старорусских крепостных стен, кои тут, повидимому, хотел изобразить художник. Жуткий штрих внесен художником в сцену „Усекновения“: огромный палач одною рукой, с засученным на ней за локоть рукавом, держа за волосы голову Предтечи, кладет ее на большое блюдо, подставляемое какойто молодой женщиной, которая выше передает блюдо с головой Иродиаде, изображенной в костюме русской царицы XVII столетия. В левом уголку росписи, около забора, плачущие учени-



Роспись „Невесты“ в ц. Иоанна Предтечи, что в Рощенье.



Роспись сводов в ц. Иоанна Предтечи, что в Рощенье.

ки Иоанновы „взяша тело и погребоша его“. Тут же, высится над всей росписью, на горке, типичный трехэтажный домик Петровского времени с двухскатной крышей. Назначение его мало понятно, но по всей вероятности смелый мастер воспользовался оставшимся свободным незаписанным куском росписи и решил занять его этюдом современного домика.

Роспись слишком дробная, загроможденная, чтоб композиционно художник мог справиться с распределением всех фигур, по отдельные клейма очень выисканны и сделаны хорошо.

Превосходна „группа всадников“ на северной стене. Есть что-то острое в гордо посаженных наездниках, грациозно выступающих конях—белом и вороном и в развевающихся за спиной всадников легких, летящих плащах. Лошадки положительно очаровательны по рисунку. Они несколько раз в разных положениях повторяются на северной стене. Безобразное, кургузое окно разрезает два пояса росписей, калечит их несказанно, лошадки как раз приходятся под окном, у них нет фона, что конечно, значительно уменьшает красоту всей росписи с лошадками.

Очень хороша роспись на южной стене, посвященная известному сюжету „Взбранной воеводе победительная“—забавная лодочка, воины, машущие мечами, темно-голубое волнующееся море и тяжело наклонившаяся над ним с лодочки белая орифламма...

Тут же, в полукруге оконной ниши, поэтичнейшая маленькая фреска „се невоздремлет ниже уснет“ с двумя крылатыми ангелами.

Удивительное дело, даже вполне светский, „мирской“ художник хранил в себе умение особенно талантливо справляться с рисунком ангела, поддерживая многовековую традицию.

На одном из осмериков крупная роспись „Несение Креста“ выполнена с большим драматизмом и силой, каковы подстать и более раннему иконнику-монументалисту. К сожалению, она вся замазана синькой при возобновлении росписи в 1859 году и недоступна описанию по своей живописности, но со стороны композиции едва-ли не безукоризненна. Так почувствовано пространство стены, так вписаны мудро и расчетливо все действующие лица, атрибуты разыгрывающейся трагедии, город с башнями и деревьями вдали, что не хочется оторвать глаз от незаурядного мастерства работы.

Над нею расположена роспись, разделенная на три части архитектурным пейзажем, пожалуй, не меньшей удачности по композиции.

Да и вообще все осмерики написаны с решительным преобладанием архитектурного пейзажа, за исключением разорванных отвратительными окнами, с большой композиционной находчивостью и стройностью. В них нет необоснованной пестроты и нагроможденности фигур, они не лишены известного монументального выражения.

И нужно положительно удивляться богатству воображения, разносторонности, многоопытности мастера, насыщенности его материалов, внешних средств изображения, хотя бы при рассмотрении одной архитектуры его росписей. Бесконечное количество зданий, башен, стен, внутренних видов, раскиданных по всем фрескам, сплошь различно, ни одного повторения.

То же самое следует сказать о действующих лицах: ни одного замученного движения, ни одного повторения. Самые причудливые линии рисунка, преимущественно, круглые, даже змеобразные выются на сотне квадратных аршин росписи, беглый взгляд на роспись осмериков указывает, как уже переполнен был знаниями талантливый иконник Петровского времени, как много он мог рассказать, показать, многому научить, многим удивить зрителя.

Одна центральная роспись над иконостасом с символическими солнцем и луной справа и слева, чистый архитектурный пейзаж должны были производить самое пленительное, неожиданное, новое, небывалое впечатление. В самом деле, архитектурная красота этой росписи бросается в глаза и теперь, едва вы входите в Предтеченскую церковь. Мастер Рощенской росписи дал картину чисто светского характера—сборный архитектурный пейзаж, кажется, всех наиболее известных форм, выработанных древне-русским зодчеством. Даже самый невнимательный взор заметит в этой росписи—и Кремлевские башни, и башни Новодевичьего монастыря, детали Погонкиных палат, Казанскую башню Сумбека, гульбища, детали Коломенского дворца Алексея Михайловича, похожие, стилизованные типы русских построек. Как будто бы он стремился зарисовать их впервые, показать, приблизить к зрителю, не выезжавшему за предместье города, сопоставить с теми западными архитектурными формами, которыми полны росписи остальных осмериков. Можно спорить против обозрений фантастически соединенных построек вместе, созданных в разных условиях, связанных с присущими им ансамблями, но этот архитектурный вид с „птичьего полета“ Рощенского мастера

положительно увлекателен. Так красота превозмогает кажущуюся несообразность. Для зрителя времени росписи эта картина может быть, является даже дидактическим произведением, а символичное солнце и луна как бы навевают думы о чудесных народных преданиях, об исчезнувших, таких, именно, Божьих, неизреченных, городах старой, богобоязненной и богомольной России.

Прелестны на парусах росписи святых и апостолов, гармонически расположенных в семи дугообразных рядах, поднимающихся в высь. Настолько изящно, остроумно скомпонованы эти росписи, с положительно идеально использованным пространством, что их необходимо причислить к самым удачным композициям Рощенского мастера, вообще отличающегося почти безукоризненным умением строить композицию. Какой-то веер прекрасно нарисованных голов, начатый с одной, переходящий в трехкратно повторенные три, в пять более крупных, прерывающийся снова маленьким трехголовием в узенькой полоске с орнаментальными концами, подготавливающий переход к большой дуге с крупными пятью изображениями до пояса, в ритмически связанных между собою кругах.

Мастерство композиции, рисунка по-моему самое изысканное, свойственное только сильным художникам и никогда не рождающееся у ограниченно-заурядных мастеров даже случайно. При неоднократном обозрении этих росписей я неизбежно получал впечатление, совершенно невольно, точно такое, как от удивительных наших кокошников в зодчестве, убегающих один над другим в голубую вышину.

В алтаре, собственно, менее интересном, останавливает внимание фреска „Несение Креста“.

Христос, на переднем плане, почти падающий, несет тонкий крест, рядом с ним несут три человека такие же кресты, впереди идет несколько человек. Вправо на небольшом круглом возвышении стоит высокая фигура в богатом одеянии в короне, левой рукой держащая веревку (возжи), которой опутана группа пожилых людей, в страхе сложивших на груди руки ладонями, и смиренно глядящих на грозного вожатого, в правой руке у фигуры скипетр. На заднем плане архитектурный пейзаж, написанный с большими недочетами, криво (одна колонна у входа в здание почти валится)—смесь форм русских (купола собора) и западных (ренессанс).

С этой росписью связано не лишнее остроуты предание. В высокой фигуре видят императора Петра Первого, которого безымянный иконник сделал участником трагедии „Несения Креста“. Действительно, по иконографии, высокая фигура весьма напоминает портреты Петра. Если возможно было появле-

ние народного лубка, посвященного царю-антихристу, „Как мыши кота хоронили“, вполне правдоподобно, по крайней мере, внушает доверие, предание о сатире в росписи „светского“ автора Рощенской росписи, которое не оставляет веселая выдумка ни на одну минуту и для которого все лишь средство к лишней композиции, к счастливо и интересно найденным положениям, к многоликости их.

Этот „Божиею милостию“ мастер особенно запечатлевающе проявил свои творческие силы в „Днях творения“ и в изображении событий из земной жизни Спасителя. Укажу на замечательный по силе и выразительности цикл из жизни Адама и Евы. На зелени лугов встали мощные голые фигуры прародителей, золотисто-коричневые тела их удивительно жизненны, веет от них как бы палящим жаром, восточной экзотикой, солнцем, плодоносностью и вечной тайной рождения. Хорош „Соблазн“. Но особенно сильно грозное и зловещее „Изгнание“. Безутешная фигура Адама, согнувшаяся под тяжестью греха, страдальчески сжатое руками лицо, полная безнадежность „возврата“, непоправимость случившегося—и рядом упитанное тело Евы, знойное, греховное, прекрасное, обратившееся к Адаму... И как последний аккорд—наступающий по пятам грозный ангел. Радует глаза мирная красочная гамма „Благовещения“: так звучно сочетание малинового занавеса с светло-синей одеждой Богоматери и темно-зеленым фоном. Высокая фигура Богоматери, на целую голову превышающая ангела—благовестителя, даже полна монументальности. Ангел с цветком о трех лепестках. На темном фоне—с уступчатым наличником окошко-двойня, любимое древне-русским искусством московской эпохи.

За редкими исключениями, вся Рощенская роспись достойна подробного описания и исследования помимо чисто художественного своего значения по своему содержанию, весьма разностороннему и разнообразному. Кроме обыкновенных росписей, принятых иконниками извечно, как олицетворение алтарной „Молитвы Господней“, событий и чудес из жизни Христа, Символа Веры, акафиста Богородична, святых и святителей на сводах, в амбразурах окон, на парусах, на дверях, иконником введено много новых сюжетов из жизни апостолов и мучений их, из Ветхого Завета, Апокалипсиса и „Песни Песней“.

Прекрасный образец безыменного творчества, вполне самостоятельного, воспитанного на исходе великих традиций прошлого,—как завершение неизбежного уклона русской стенописи, начавшегося в XVII столетии решительно и беспово-

ротно в связи с „земляными“ влияниями Запада в „мирскую“, светскую и бытовую живопись, Роценская роспись могла бы служить предметом особого исследования со многих сторон. Например—со стороны архитектурного пейзажа, преобладающего в росписи, со стороны быта, отразившегося в ней, со стороны животного и растительного орнамента, очень обильного и не лишенного любопытных оттенков и т. д. Но главное, конечно, значение ее в том, что в ней впервые в XVIII столетии сказалось властное и покоряющее влияние Запада. Мы видим по ней, как изменился внутренний мир художника и как далек от него духовный мир ярославского изографа, еще недавно передавшего ему свое мастерство. Старая Русь, как таковая, умерла. Пришло новое время, новые вкусы—и Роценская роспись есть первый из первых радостный гимн новой смене, первые истоки светской живописи, зародившейся на ущербе старой красоты. Она—самая жизнерадостная роспись, которая когда-либо была создана русским искусством. Ее единственность в данном смысле, конечно, только увеличивает ее художественную ценность. Она чудеснейшая декорация, вся пропитанная солнцем, радостью, веселым и благодушным миром, полнотой молодости и свежестью северных нагорных лесов. Роценская роспись последняя в истории многовекового искусства и первая в ее измененном продолжении; она—звено, связывающее два периода единой художественной культуры России.

Четыре разновременные вологодские росписи, которые мы рассмотрели, неодинаковы по своим художественным достижениям. Первая по времени роспись Софийского собора является исключительным достоянием ярославского искусства, которое в лице иконника Дмитрия Григорьева Плеханова в последней четверти XVII столетия выделило еще одно интересное имя в ряде других своих славных имен.

Если бы подтвердилось наше предположение о тождественности мастера, расписывавшего Софийский собор и ярославскую Предтеченскую что в Толчкове церковь, то мы имели бы довольно богатый художественно-биографический материал о последнем иконнике древне-русского искусства, позволяющий еще раз подтвердить, как были живучи монументальные традиции старины и как „новая жизнь“ уже вторгалась со своим новым ликом в стенопись, не разрывая с ней уз, а преемственно развиваясь в ней.

Пока в росписи Софийского собора перед нами богатое художественное наследие, может быть, последняя монументальная живописная декорация, по своему духу близкая половине XVII столетия. Во всяком случае она должна занять совершенно определенное, ей принадлежащее, место в общей истории древне-русской живописи, как весьма немаловажный памятник, красочно-грандиозный документ переломной эпохи.

Безыменные росписи—Наволоцкая, Козленская и Рощенская, свидетельствующие об единственном моменте несомненного оживления художественного в художественной истории города Вологды за несколько столетий, интересны сами по себе и по времени создания их. Позднее художественное оживление в Вологде совпало со временем угасания древне-русской живописи, и тем самым оно должно было возбуждать особенно усиленное внимание. Последние страницы истории древнего русского искусства оказались написанными в Вологде.

При рассмотрении трех росписей стало очевидно их различие по силе исполнения и по художественному разнообразию и в то же время схожесть между ними, объединяющее начало, которое в искусстве иногда бывает не менее важным, чем художественное различие. Наволоцкая роспись внесла в историю русского искусства несколько новых вариаций, дополнений к знакомым образам прошлого, несколько художественных оттенков; Козленская роспись на мгновение как бы приоткрыла занавес, уже опущенный на старые росписи, игравшие певучими бесконечными переливами красок и вдохновенными видениями дней жизни Богоматери и Божественного Агнца и, наконец, Рощенская роспись явилась самобытным созданием одаренного мастера, сказавшего новое слово.

Общее, объединяющее всех мастеров, расписавших эти церкви, сводится к безусловно заимствованной ярославской технике, современным понятиям века и, пожалуй, местным иконописным традициям. Претворение полученного материала в художественные ценности зависело от личной одаренности мастеров, которая и проявилась столь неодинаково. Отсутствие документальных данных затрудняет, конечно, считать безыменных мастеров непременно вологжанами, но то „необщее выражение“—по крылатому слову поэта Боратынского, которое они выявили общими усилиями, тот местный „норов“ по старинной поговорке, который чувствуется во многих росписях, нигде больше не встречающимся, позволяет нам считать все три вологодских росписи продуктами творчества местной художественной школы. Если художественно ценно в искусстве, главным образом то, что найдено художником, а

не повторено, и требование своеобразия есть непреложный канон искусства, то вологодские росписи весьма примечательны и по простодушному одушевлению мастеров и по мастерству, несколько своеобразному, деревенскому, даже чуть лубочному, но острому и терпкому, какому-то игрушечно-краснощекому.

Вологодские мастера нашли последнюю, заключительную ноту многошумной и единственной симфонии, которая когда-либо звучала в мире, имя которой было—древне-русская живопись, они приняли последние вздохи когда-то пышного и великолепного искусства⁹²).

Великое национальное искусство живописи, возникшее впервые, как национальное, в Великом Новгороде в XIII столетии, к началу XVIII столетия закончило свой круг, последовательно обошло Москву, центральную Русь, окраины и умерло почти у истоков, в городе, бывшем когда-то Новгородской волостью; отсюда же, через Рощенскую роспись, оно начало иную жизнь, текущую донныне⁹³).

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) В 1584 году пачаты постройкой грандиозные стены и башни Соловецкого монастыря из дикого камня и гранитных обломков. Промежутки между циклопической кладкой из камней заполнялись кирпичем с проливкой известью.

2) Здание до сих пор стоит внутри архиерейского двора. Конечно, почти трехвсковая давность не могла на него не наложить отпечатка множество раз сменившихся вкусов. Все же основное в его пропорциях, старинная ладность, могучесть кладки налицо.

3) Стены довольно хорошей сохранности, хотя с северо-восточной стороны есть уже некоторый наклон, искривление. Во время недавней гражданской войны им угрожала большая опасность: в двух башнях были сделаны склады взрывчатых веществ. Хотя склады охранялись часовыми, но однажды возник пожар, и только благодаря своевременно принятым предупредительным мерам удалось его прекратить, и тем спасти от взрыва редкий памятник XVII столетия. Весной 1922 года им угрожала еще большая опасность: крестьяне села Прилук и ближайших деревень, соблазненные старинной выделкой кирпичей, из которых сложены стены, возбуждали ходатайство перед соответствующими властями о разрешении им воспользоваться кирпичем из стен для устройства в своих домах печек. Кажется это варварское желание было отклонено.

4) Расписан дворец во второй половине XVII столетия.

5) Повидимому, древне-русский человек, столько видевший пожаров на Руси, привык смотреть на деревянные постройки с большой опаской, а роспись была делом трудным, медлительным и сравнительно дорогим по тогдашним временам. Мотивы хозяйственной осторожности заставляли его не рисковать и не отваживаться на живописные заказы в деревянных постройках.

6) Роспись Ферапонтова монастыря с выходом книги В. Т. Георгиевского „Фрески Ферапонтова монастыря“. (Издание Высочайше утвержденного комитета попечительства о русской иконописи. С приложением 42 рисунков в тексте 7 цветных таблиц и 40 таблиц фототипий. С.П.Б. типография т-ва Р. Голике и А. Вильборг. 1911 г.) стала знаменитой не только среди узкого круга специалистов, но и среди общества. В летние месяцы тянутся одна за другой экскурсии учащейся молодежи в глухой угол Кирилловского уезда к мастеру Дионисию, как в былое время, с другими целями, по тем же дорогам тянулись древне-русские люди к преподобному Ферапону. При правительстве Николая II-го для поддержания росписи в должном порядке производился всероссийский церковный сбор. Тогда же начаты были работы по подведению нового цоколя под храмовые постройки и укрепление „сушила“ рядом с надвратной Богоявленской (Никоновской) церковью (освящена в 1649 году). Руководство всеми работами было поручено архитектору К. И. Романову, который, бывая в монастыре, на подобие беглого огня на фронте, перепоручил работу архитектору Вальтеру.

В 1921 году в июне месяце автор настоящей строк был в Ферапонтовом монастыре с экскурсией слушателей Вологодского Пролетарского университета и невольно пережил столь нередкие в наших бытовых условиях и старого и нового времени чувства глубочайшей грусти. Погода выдалась ненастная, дождливая. Монастырь, хранящий такое единственное сокровище всех веков нашего искусства, представлял собою печальное зрелище. Цоколь подведен подо все постройки, но Рождественская церковь с фресками Дионисия вся в лесах. Иконостас вынесен в ризницу. Реставраторы, работавшие несколько лет назад над заделкой кое-где трещин на стенах и закладкой уширенных окон, оставили на лесах горшки с засохшими красками, эскизы рисунков с фресок, чемодан и внезапно уехали в 1918 году, чтобы, может быть, никогда не возвращаться. Да и лучше, чтобы такие реставраторы не возвращались: на стенах зияют цементные заделки щелей и трещин, сырые и режущие глаза своей грубостью на общем удивительно тонком, воздушном, чуть нанесенном на левкас лимонном и бледно-розовом фоне фресок. Цементные заделки внесли сырость. грибок сырости уже бежит от них и постепенно распространится до стен. То что убереглось само собой, может погибнуть от недосмотра и неумелых реставраторов.

В крытой галлерее между Рождественским и Благовещенским храмом с трапезой уже дыры в цементном полу, сооруженном архитектором Вальтером. Из стены реставрированного им же „сушила“ вываливается и сыплется новый кирпич, тоже самое происходит с оградой. начатой было кладкою. И это через два—три года после реставрации! Не умеет Россия хранить своих сокровищ и должно быть никогда не научится! Странное, дизгармоничное впечатление производит новая стенка, возведенная рядом с „сушилом“. Грубая, аляповатая, неприятная работа.

В комнате, рядом с надвратной церковью, называемой монахинями ризницей-музеем, хранятся в порядке иконы, вынутые из иконостаса Рождественской церкви. В 1918 году реставратор Юкин расчистил голловку большой иконы Михаила Архангела. Чудесное новгородское письмо. Некоторые иконы заклеены Юкиным бумагой, чтобы предохранить сыплющийся левкас. Какой-то нужен был другой способ, потому что бумага уже треснула, а заклейка Юкиным бумагой многих икон в Кирилло-Белозерском монастыре совершенно погубила иконы: весь левкас с живописью отошел от доски на бумагу разбухшей массой.

Народный Комиссариат Просвещения изредка посылает своих агентов в Ферапонтов монастырь, несколько раз все предметы переписывались в большие „инвентарные своды“—и по прежнему все стоит, только начато, с перевесом в неудачи и разрушение памятников. Открытая головка Михаила Архангела может обещать появление подписных икон Дионисия.

Когда же придет настоящий день?

7) „Едкая древность, многие бытия в глубоком от нас неведении сокрывшая, неприятельские нашествия, опустошения, частые и страшные пожары, не исчетные достопамятности и разные повествования, в записных книгах содержащиеся, в пепел обратившие, суть причиною, что о начале сего города, кем, в которое время и на какой случай оный построен, ровно и о народах, издревле в сих местах обитавших, не имеем достоверных известий. Не смотря на сие, некоторые любопытные древности искатели сиятсы произвести название реки и города от баснословных каких то Волотов, подобных греческим гигантам, якобы они за долго прежде просвещения святым крещением тут жили, и построив сей город, назвали оной, так как и реку, по имени своему Волотой или Во-

лодой, а после чрез прибавление буквы г призошла Вологда. В доказательство замысловатого своего произвождения, что Вологда называлась Володою производят места из летописей, а именно: в 1462 году Великий Князь Василий Васильевич Темный дал меньшему своему сыну в удел Володу и Кубино-Заозерье; но сие кажется быть явная ошибка писца. Подобно сему мнение и тех, которые полагая, что между Российскими князьями были многие Всеволоды, Рогвальды, а иные может быть и просто назывались Володы, думают, что город Вологда назван по имени какого-нибудь князя, или княгини, оной построивших. Наконец, по составу названий, производят Вологду от слова Волок, которым называют большие леса: а как сия страна и ныне лесиста, прежде же и более лесов было, по коим отделенные сих мест жители известны под именем Заволоческой Чуди: то может быть с начала пришедшие народы на сей Волок оной расчистили, и построив жилища, или какой острог, назвали оной, равно и протекающую реку Волокдой, а после для удобнейшего произношения Вологдой. По некоторым достоверным обстоятельствам полагать можно, что город Вологда построен в XI или XII столетии, ибо в житии преподобного Герасима Вологодского написано, что пришел он от Киева на Вологду в 1147 году, и от реки Вологды за полверсты, а в версте от Торжка построил монастырь Троицкой. При создании реченного монастыря с Вологодским мещанином Пятышевым имел прение о том, что Пятышев земли под монастырь не давал и строить не допускал; когда же были мещане, торг производившие, то вероятно, что тогда уже был город хотя небольшой, но купцов и торги имеющий; а под чьим владением и какой род был в нем правительства, неизвестно.

Василий Никитич Татищев, рачительный древностей Российских изыскатель пишет, что город Вологда построен от Новгородцев вскоре по разорении Батыевом, но как из записок жития Герасима явствует, что был оной за долго прежде разорения Батыева“. (Щекатов. Географический словарь Российского Государства, сочиненный в настоящем оною виде. Часть I. А - Г. Москва, 1801 г.).

Новгородские летописи за 1038 и 1078 годы сообщают о начале проникновения новгородских ушкуйников на вологодский север, об ожесточенной борьбе с финскими племенами, первоначально населявшими край.

В Новгородских грамотах за 1203, 1265 и 1270 годы впервые упоминается наименование „Вологды“.

8) В церкви Иоанна Предтечи, что в Дюдиковой пустыни, во Владимирской, что у Пороховой башни, у Златоуста, у Богородицы на Верхнем долу, у Царя Константина, у Андрея Первозванного, что во Фрязинове.

9) Между 1237 и 1240 годами сын Ростовского князя Василия Константиновича Глеб Васильевич получил в удел Вологду и Великий-Устюг. Но когда в 1240 году Новгород приглашал к себе на княжение князя Ярослава Ярославовича Тверского, то в грамоте Вологда указывается новгородской волостью. Новгород, видимо, оттягал за три года Вологду от Ростова. В 1273 году „князь Святослав Ярославович Тверской, сокупясь с великим числом татар, воевал новгородские области: Волок, Бежич, и Вологду, и с многочисленным пленом и с богатою корыстию возвратися в Тверь“. В 1308 году Тверской князь Михаил пытается держать в Вологде своего „тиуна“. При Дмитрии Ивановиче Донском нынешние уезды: Вологодский, Грязовецкий и Кадниковский принадлежат Москве. В самой Вологде с промежутками сидят должностные лица мо-

сковские и новгородские совместно чиня „суд и расправу“. В 1390 году московские бояре „Глеб Семенович, да Семен Жданов, да Михайло Лутин, а с ними вятчане, устюжане, повоевав всю землю вологодскую, и Колмогоры пожгоша“. В 1397 году московский воевода Андрей Альбердов овладевает Вологдой. В 1398, 1401, 1408 годах Новгород вновь отнимает Вологду от Москвы. Великий князь Василий Дмитриевич в своей духовной отдает Вологду в удел супруге. Раньше он привел Вологду в оборонительное состояние. В 1435 году на Вологде на заставе сидят московские воеводы. („Вологодский летописец“, Вологда, 1874 г. Составлен Н. И. Суворовым, соединившим „летописи“ четырех вологодских летописцев; Щекатов „Географический словарь“. М. 1801 г.).

10) Под 1448 годом вологодский летописец сообщает: „Князь Дмитрий Шемяка воевал Вологду в зимное время многою ратию и много зла учинил. И потому из монастыря своего с Пельшмы пришед преподобный Григорий с обличением и прещением о злобе его. Но той князь не терпя, повеле его с мосту ринути. А по проречению сего блаженного много войска его избиено бысть“. Неоднократно занимал Вологду Василий Косой, и, конечно, каждый раз были пожары, лилась кровь, население оставляло насиженные гнезда, разрушалось мирное течение жизни, столь необходимое для развития искусства.

11) При Иване III в Вологде хранится часть „государевой казны“, отсюда снаряжаются походы на черемисов, вогулов, вятичей и казанских татар, содержатся знатные пленники, недовольные великокняжеской политикой, например, брат великого князя Андрей Углицкий со чады. В 1500 году после битвы при речке Ветроши (в Смоленской губернии) привезен был в Вологду знаменитый князь Константин Острожский, проживший здесь шесть лет. Летописец о содержании Константина Острожского оставил любопытные сведения: „Не нужно поили и кормили довольно, выдавали иным воеводам и князем и паном по полуденьге на день, а князю по четыре алтына на день“.

12) А. А. Кизеветтер. Русский Север. Роль Северного края Европейской России в истории русского государства. Исторический очерк. Вологда, 1919 г. Изд. Северосоюза.

13) Епископский престол учрежден при митрополите Симоне в 1503 году.

14) Издание литературно-издательского отдела Комиссариата Народного Просвещения. Петербург. 1918 г. стр. 247.

15) Так называли англичане устье Северной Двины, где по Двинской летописи с начала XV столетия находился Николаевский Корельский монастырь. Под 1419 годом Двинская летопись сообщает: „Николаевский-Корельский монастырь мурмане пришедше в количестве 600 человек с войной с моря в бусах и шняках пожгли и старцев посекали“. В дальнейшем на разграбленный и сожженный монастырь обращает внимание новгородская посадница Мария Борецкая. В ее духовной 1471 года читаем: „Се аз раба Божия Марфа поставила есми церковь храм св. Николы в Корельском на гробех детей своих Антона да Филикса“.

Английский корабль Ричарда Ченслера „Edward Bonaventura“ был прибит бурей в устье Северной Двины, к Николо-Корельскому монастырю, 24 августа 1553 года, о чем в Двинской летописи сохранилась следующая запись: „Того же года августа в 24 день прииде корабль на устье Двины и обосновся. Приехали на Колмогоры в малых судех от английского короля Едварда посол Рыцарт, а с ним гости“.

16) Сборник „Наклучт“, I, 348 и 349, 423; Carlisle, 107.

17) Это наименование наверное появилось уже в XVII веке, когда слово „фрязин“ становится общераспространенным в Московии, но застройка этого места началась в XVI столетии.

18) Очень умно рассчитав, что стеснение иностранцев в частной их жизни, отведит их от посещения страны и торговли с нею, делает невозможным пребывание в ней, московские власти сохраняли стеснительный ритуал только при официальных приемах послов, доходя в этом до самых комических нелепостей и потешавших иностранцев и возмущавших вместе с сим.

19) Пример „немецкой слободы“ в Москве, особой слободы в Новгороде.

20) Этот берег всего вероятнее был и в ту эпоху складочным местом, но только для русских товаров.

21) Интересный домик, сохранивший только на старых фотографиях своеобразие своей архитектуры, так не похожей на другие вологодские постройки, обратил на себя внимание по чисто случайному поводу: в нем останавливался несколько раз Петр Великий, проезжавший в Архангельск. Во время его проездов домик, собственно, принадлежал купеческой вдове Гоутман, родом из Голландии.

В переписной книге города Вологды того времени домик и двор описывается так: „Двор Голландской земли торгового иноземца Ивана Алферьева сына Гоутман в длину 64, поперек по лицу 70 сажень с аршином; на дворе палата каменная о трех жильях, под нею погреб; среди двора четыре светлицы в одной связи, низменные, у них двои сени, под сеньми погреб; по правую сторону от ворот три светлицы, у них двои сени низменные-ж, по левую сторону у ворот изба с сеньми; среди двора погреб каменный кладовой. На том же дворе позади хором, шесть амбаров кладовых, пивоварня; на левой стороне восемь стай конских с сеньми ж; два сарая на передней улице, подле переулка лавка; подле двора Ивана Гоутман переулоч проезжий к реке Вологде“.

В настоящее время топография местности резко изменилась, светлицы, избы сгорели, на месте их березовый небольшой садик, сохранился переделанный каменный домик, в котором устроен жалкий музей, с натащенными для чего-то монетами, по большей части XVIII века, медалями XIX века, бюстами Александра I и Николая I, книгами XIX века и т. д.

Все это случайное собрание носит наименование Петровского музея, должно быть потому, что кое-какие вещи есть в нем Петровского времени. Внутри домик переделан в две комнаты.

Инициалы H. R. S. до сих пор не прочитаны. Может быть они обозначают одного из строителей домика Гоутманов, благо буква „H“ дает право сделать это предположение.

Повидимому, домик Гоутмана был лучшей постройкой того времени, раз ее неизменно отводили под царский постой. Вологжане настолько были внимательны к приездам грозного царя, что до Ярослава и Ростова высылали гонцов „для ведомости про государский поход к Вологде“, по всему краю носились домовые стряпчие для уставки подвод к шествию „великого государя“, бояре и посадские люди заблаговременно приготавливали обильные яства, преимущественно рыбные, и пития для гостя. поэтому можно думать, что они знали болезненную пристрастность Петра к тесным и маленьким помещениям, а по сему названный домик, да еще и принадлежавший иностранцу, был лучшим приятным сюрпризом „царю-антихристу“. („Исторический уголок города Вологды“. Издание Вологодского губернского земства. Вологда. 1911 г.).

22) „Лета 7076 (1568) году, Великий Государь Царь Иван Васильевич повеле соборную Софийскую церковь во имя Успения Пресвятыя Богородицы поставити внутри града у архиерейского дома, и делаша ю два года; а колико сделают, то каждого дни покрывали лубьем и другими орудии, и того ради оная церковь крепка на расселины“.

При таких предосторожностях, о которых ныне не думают, вполне понятно, почему собор просуществовал больше триста лет, не имея никаких органических повреждений.

Иван Грозный, живший в деревянном дворце, выстроенном раньше и отстоящем недалеко от строящегося собора, мог видеть работу из окон дворца, часто бывал на работах, внимательно следил за постройкой и торопил мастеров. Окончание постройки Софийского собора связано с поэтическими легендами о грозном царе. Летописец за 1568 год сообщает: „Нецыи глаголют: егда совершена бысть оная церковь, и великий государь вшед видети пространство ее, и будто нечто отторгнувся от свода и пад государю повреди главу; и того ради великий государь опечалися и повеле церковь разорити, но чрез де некоторое прошение преклонися на милость: обаче многие годы церковь была не священа“. До сих пор в соборе, между столпами, в середине свода, над архиерейским облачальным местом, показывают откуда „нечто отторгнувся и пад государю повреди главу“. Действительно в своде заметна смутно небольшая выбоина, которую при всех обновлениях оставляют предумышленно незаделанной. Несомненно в чем-то „провинился“ собор перед Грозным, так как царь, по окончании постройки собора, жил еще в Вологде до 1571 года, и затем до своей смерти в 1584 году, держал собор в опале, неосвященным и неустроенным внутри.

Спустя семнадцать лет со дня окончания собора, с особого разрешения царя Федора Иоанновича, приступлено было к внутреннему устройству. В 1588 году преосвященный Антоний, епископ вологодский и великопермский, освятил придельный престол во имя Усекновения Главы Иоанна Предтечи. Главный престол был освещен позднее.

В XVIII столетии легенда о приключении с Иваном Грозным была переложена в псевдо-народную песню:

„Что на славной реке Вологде,
Во Насоне было городе,
Где доселе было Грозный царь
Основать хотел престольной град
Для своо ли для величества
И для царского могущества;
Укрепил стеной град каменной
Со высокими со башнями,
С неприступными бойницами.
Посреди он града церковь склал,
Церковь лепую соборную,
Что во имя Божьей Матери
Ее честного Успения:
Образец он взял с Московского
Со собору со Успенского.
Стены храма поднимались,
Христиане утешались.
А как стали после свод сводить,
Туда царь сам некоснел ходить,
Надзирал он над наемники,

Чтобы Божий крепче клали храм.
Не жалели б плинфы красные
И той извести горючие.
Когда царь о том кручинился,
В храме новым похаживал,
Как из свода туповатова
Упадала плинфа красная,
Попадала ему в голову,
Во головушку во буйную,
В мудру голову во царскую...
Тут 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.
И с рекою славной Вологдой
От того проклятья царскова
Мать сыра-земля тряхнулася,
И в Насоне-граде гористоем
Стали блаты быть топучие;
Река быстра славна Вологда
Стала быть водой стоячею.
Водой мутною, вонючею,
И покрылася вся тиною,
Скверной зеленью со плеснетью...“

Наименование Насон-град происходит по предположениям местных старых историков—Н. И. Суворова и П. И. Савваитона—от времени Ивана Горозного, заложившего городские стены в день празднования церковью пророка Иасона (Ассона). Песня впервые напечатана в Погодинском „Москвитяине“ за 1842 год, № 8, П. И. Саввитовым и в „Вологодских Епархиальных ведомостях“ за 1867 г. № 9, часть неофициальная, стр. 312. („Вологодский летописец“. Вологда, 1874; Н. И. Суворов. Описание Вологодского Кафедрального собора. Москва. 1863 г.).

23) Деревянный дворец, выстроенный в один из приездов в Вологду Ивана Грозного, местные историки предполагают находился на месте нынешней Покровской церкви, в углу современного рынка - спекульпродкома. Немного странно, что дворец будто бы был выстроен на таком постоянно сыром месте, еще в XVIII столетии называвшемся Казанским болотом, в то время, как через несколько десятков сажен по прямой линии возвышается высокий берег реки, занятый зданием николаевского времени присутственными местами (или Губисполкомскими учреждениями). Всего вероятнее дворец был на территории современных присутственных мест, на самом берегу реки, откуда открывается красивый вид на заречную часть. На месте же Покровской церкви была царская церковь во имя Иоакима и Анны, прозывавшаяся церковью „у государя на снях.“ По писцевым книгам за 1627 и 1628 годы дворец был еще тогда цел, но затем в последующих исторических документах нигде не упоминается. Судьба его была обыкновенной: наверное в один из городских пожаров он сгорел. („Источники истории города Вологды и Вологодской губернии“. I. Список с писцовой книги города Вологды, сделанный в 1629 году“

Вологда. 1904 г.: Н. И. Суворов. Описание Вологодского Кафедрального Софийского собора. Москва. 1863 г.).

24) „Лета 7073 (1565 году), великий государь царь и великий князь Иван Васильевич, в бытность свою на Вологде, повелел рыи копать и сваи уготавлиать и место очистить, где быть градским стенам каменного здания“ „Лета 7074 (1566 году), на Вологде при себе великий государь царь и великий князь Иван Васильевич повелел заложити град каменной; и его великого государя повелением заложен град месяца апреля в 28 день, на память святых апостолов Ассона (Иасона) и Сосипатра; от неких же и ныне упоминается, якобы и наречен бысть град во имя святого апостола Ассона, но истинно ли так, понеже без письменного объявления, то сие неизвестным оставляется“. Затея Грозного осуществилась не вполне. По „Вологодскому летописцу“ имеем сообщение: „Лета 7079 (1571 году), мая в 5 день, приде на Русь Крымской хан и град Москву пожег, а царь государь Иван Васильевич был тогда на Вологде и псмышляше в поморские страны; и того ради строены лодьи и другие суда многие к путному шествию и тогда были вологжанам великие налоги от строения града и судов“. Напуганный царь, замышлявший бегство в „поморские страны“, видимо, был еще более встревожен, когда „того же году был на Вологде мор велик, и того ради Великий Государь изволил птти в царствующий град Москву; и тогда Вологды града строение преста и донныне законсе. А великий государь царь Иван Васильевич был на Вологде три лета и пять месяцев“.

Огромное предприятие остановилось, хогя материал для стен был запасен повсюду.

До сих пор по линии бывших городских стен вырывают большие куски извести, белого и серого бутового камня, при углублении земли под фундаменты новых строений; потом в названиях церкней, например, Ильи Пророка, что в Камень, что на Извести, что в Горах, или Николы на Глинках, или Николы чудотворца, что на Извести, или Вознесения на Известковой горе слышится отзвук далекой и таинственной старины.

По запискам-отчетам английских торговых агентов имеем несколько иные сведения, расходящиеся со сведениями летописца. Антон Дженкинсон в 1566 году пишет: „Царь строит крепость в 2400 сажень, камень возят за 500 миль, перевозка стоит 12 пфенигов центнер“. Через несколько лет Томас Рандольф сообщает: „Вологда стоит на реке Вологде, впадающей в Двину (?). Город длинен и обширен, весь деревянный, как и все прочие здания города. В этом городе царь построил крепость, обнесенную красивыми, высокими каменными и кирпичными стенами“. По Маржерету и Мейербергу в XVII веке Вологда имела каменные укрепления.

Несмотря на то, что летопись была составлена позднее, по наслышке, по рассказам стариков, современные записки иностранцев преувеличивают количество исполненных работ над стенами. Документы XVII века ясно указывают на недоконченность стен.

Затея Грозного была грандиозной. Камень, привозимый за 500 миль, лежал повсюду горами. Замышлены были и частично исполнены, например, Пятницкая башня в 20 сажень длины, в 11 сажень поперек да вверх под свод на четыре сажени. „Список с писцовою книги“ 1627—1628 года, к величайшему сожалению дошедший до нашего времени с утратой нескольких первых листов, как раз тех, на которых приводится описание всех башен и стен в размерах, однако позволяет определить протяжение и направление стен.

Сооружение начиналось от устья речки Золотухи (тоже выкопанной по повелению Грозного и бывшей рвом у стены), шло левым берегом Золотухи до современного Вингеровского моста, затем сворачивало по линии березовых бульваров до Владимирской церкви, что у Пороховой башни, отсюда прямой линией упиралось в реку у западной оконечности Соборной горки.

„И всего по городу одиннадцать башен каменных, двадцать одна башня деревянных, стен каменных триста двадцать девять сажен с полусаженью, острогу деревянную девятьсот пятьдесят пять сажен. И всего около города тысяча четыреста пятьдесят семь сажен с четвертью сажени. А около города крепостей от реки Вологды вверх речкою Золотухою копано по рву до Свибловой башни в длину триста пятьдесят сажен, поперек тридцать сажен, в глубину сажен по восьми и по десяти; а во рву от городской стены ставлен был тын, а ныне сгнил, вымыло водою весь; а промеж города и рву порошнево места до Свибловой же башни в ширину сажен по десяти и по пятнадцати; а позади рву против города от реки от Вологды до Свибловой же башни для городских крепостей бит был чоснок (т. е. свайник), а ныне на том месте стояли дворы посадских и всяких нетяглых людей; а от Свибловой же башни к реке Вологде копан ров и ставлен был тын, а ныне сгнил и обвалился, а ров заплыл; а подле рву были надолобы, а ныне сгнили и обвалились; а порозжих мест около того рву сажен по 50 и по 60, и по 70 и по 80 и по 100, а лежит на тех местах камень дичь и бут, что вожен для городского дела, как почат было делать каменной горд“.

Таким образом недоконченное дело уже в первой четверти XVII столетия начало разрушаться. После смуты, пронесшейся по всей Руси таким ураганом и не менее других городов отразившейся на Вологде, в 1631 и 1632 годах при Михаиле Федоровиче с юго-западной стороны, там где валялся камень „дичь и бут“, стены были достроены деревянными.

Стены просуществовали до конца XVIII столетия. В 1780 году Заецкий (автор книги: „Исторические и топографические известия по древности о России и частно о городе Вологде и его уезде. Собрал из разных печатных и рукописных российских и иностранных книг и из собственных примечаний собранные и сочиненные 1777 г. Москва. 1780 г.: второе издание: Москва. 1782.), видел покосившиеся и развалившиеся деревянные башни, ворота да земляной вал по берегу реки. В XIX столетии исчезли всякие следы полуосуществленной затеи Грозного.

Весьма незадачливое сооружение один раз за всю историю, в Смуту, и то неудачно служило своим непосредственным целям защиты города.

Каменный материал, лежавший втуне, использовался на разнообразные постройки, например, в 1654 году на строившуюся каменную соборную колокольню, да и большинство нынешних сооружений вологодского кремля (соборные стены, „казенный приказ“, Воскресенский собор) очень может быть частично выстроены из того же материала. При новой планировке города в первой четверти XIX столетия, при губернаторе Н. П. Брусилове (1782—1849), повидимому, убрали остатки крепостных стен и на месте юго-западной линии их насадили березовый бульвар. („Вологодский летописец“ Вологда. 1874 г. „Писцовая книга 1629 г.“ Вологда. 1904; Н. И. Суворов „Описание собора“: Москва, 1863 г.).

25) В пяти верстах от Вологды в Спасо-Прилуцком монастыре несколько раньше Софийского собора была выстроена каменная Спасская церковь (1537—1542). (П. И. Савваитов „Описание Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря“. Вологда. 1884 г. стр. 16).

26) Московский Успенский собор выстроен Рудольфо Фиараванте в 1475—1479 годах, почти на сто лет раньше. Иван Пушкарев, видимо, не знал даты сооружения собора. Гениальный мастер Рудольфо Фиараванте давно уже был в земле, когда строился Вологодский собор. (Иван Пушкарев „Описание Вологодской губернии“. С картой Вологодской губернии, с гербами и планами городов и рисунков. СПб. 1846“ стр. 98).

27) Непеин, С. А. Вологда прежде и теперь. Вологда. 1905; Лукомский, Г. К. Вологда в ее старине. СПб. 1914 г.

28) То же.

29) А. А. Кизеветтер „Русский Север“. Вологда. 1919 г. стр. 59. Лучший исследователь Смуты проф. С. Ф. Платонов в своей книге „Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI—XVII в.“ так оценивает роль и положение Вологды при Тушинском воре: „Случайное население Вологды связывало ее тесной связью и с Москвою, откуда происходили сидевшие в ней русские гости и с архангельским портом, откуда в ней явились иноземные купцы. И те и другие, оберегая свое имущество, готовы были до последней крайности защищаться от воров и звали на борьбу с ними все окружающие места“.

30) Грамота была послана 29 сентября 1613 года с людьми воеводы Образцова да с Иваном Федоровым. (Щекатов „Географический словарь“. М. 1801 г.). Откуда заимствовал Щекатов в „словаре“ указаний нет. В „Вологодском летописце“ имеется только ссылка на грамоту Сильвестра.

31) Всего погибло в Прилуцком монастыре и посаде больше 200 человек. В трапезной сожжено 59 монахов. („Вологодский летописец“. Вологда. 1874 г. стр. 27—28; „История Российской иерархии“, часть VI. стр. 222).

32) В Великом-Устюге только в конце XVII столетия было более 1000 дворов. (А. А. Кизеветтер „Русский Север“. Вологда. 1919 г.).

33) Н. И. Суворов. „Описание Вологодского Софийского собора“. М. 1863. стр. 8.

34) Подписных икон XVI столетия в Вологде пока открыты две. На реставрированной иконе во Владимирской церкви, что у Пороховой башни следующая надпись: „Лета 7057 (1549) написана бысть сия икона при благоверном царе и великом князе Иване Васильевиче всея Руси, при митрополите Макарии, при епископе Кирпине Пермском и Вологодском в доме Пречистой Володимерской Всемирная“.

Реставрировал икону М. Чириков, издавший большого формата брошюру „Храмовая икона Владимирской церкви г. Вологды и ее реставрация“. С 5 фототипиями. М. 1908. Икона хорошей сохранности и весьма незаурядной работы.

В церкви Ильи Пророка, что в Каменье, на древней, погибшей окончательно иконе, следующая надпись: „Лета 7076 (1568) при благоверном царе великом князе Иване Васильевиче всея Руси и при архиепископе митрополите Филиппе и при епископе Иасафе Пермском и Вологодском, написана бысть сия икона Воскресение Господа Бога Спаса Нашего“.

Иисуса Христа: написал сию икону раб божий Дионисий Дмитрев сын Гринков и поставил в дом св. Пророка Илии и преподобного отца Варлаама Новгородского чудотворца". (Н. Суворов „Церковь св. Ильи Пророка в г. Вологде“. Вологда. 1880. стр. 6).

Случайные расчистки могут дать только случайные результаты. Но икон XVI столетия в вологодских церквях безусловно нашлось бы значительно больше при организованной расчистке и, может быть, подписанных икон даже. Почти в каждой церкви храмовая икона привлекает уже более пристальное внимание: ряд икон носит наименование „чудотворных“, что также при расчистке обещало бы счастливые результаты.

35) В 1621 году написал для Вологодского Софийского Кафедрального собора два образа праздников к амвону.

36) Игумен Пошехонский и Вологодский. Был игуменом в Корнильевом монастыре, потом основал свою пустынь у Белого села.

37) В 1625 году написал для Вологодского Софийского собора на амвонных столбцах пророков.

38) Иван Евдокимов „Север в истории русского искусства“. Вологда, 1921 г. В этой работе впервые опубликованы „начатки словаря северных иконников“.

39) До сих пор только одно имя более или менее известно на Севере. Это вологодский святой игумен Глушицкого монастыря, живший от 1362 до 1437 года.

В начале XV века он славился писанием икон. По преданию указывают на множество икон принадлежащих его кисти, но ни одной подписной, ни одной достоверной. Древнее житие называет его однако „славным иконником“, известным всему Северу. Это внушает сугубый интерес к иконам, приписываемым ему. Видимо, Дионисий Глушицкий был незаурядным мастером. Помня, как скупы летописи и древние документы на имена иконников до XVII столетия, назвавших только великих народных художников — Андрея Рублева, Дионисия Ферапонтского, Феофана Паисия, между тем как тысячи икон, имевшихся в древней Руси, могли быть написаны только сотнями иконников, артелями, школами, упоминание имени Дионисия Глушицкого не кажется простой случайностью. Затруднительность обследования его работ вследствие позднейших записей и безусловная апокрифичность некоторых из них, закрывают пока от нас, может быть, действительно славного иконника, жившего в одно время с Андреем Рублевым.

В Глушицком монастыре (или в Глушицах) Кадниковского уезда привлекают внимание две старых больших иконы, приписываемых Дионисию Глушицкому: „Знамение Божией Матери“ с двумя огнекрылыми Серафимами по бокам (высота 1 арш., ширина 1½ ар.) и „Покров“ (высота 2 арш., ширина 1½ ар.) Вообще в этом монастыре, достаточно снабженном „отменными“ новыми иконами, есть ряд икон, конечно, неизменно записанных, но в меру, „удачно“ для реставрации, которые по расчистке, быть может, дали бы немаловажный материал для характеристики творчества Дионисия Глушицкого.

С деревянным триптихом Лопотова Богородицкого монастыря Кадниковского уезда, связывается также имя Дионисия Глушицкого. По преданию триптих с иконой „Неопалимой купины“ на средней части и песни

„Достоинство есть“ на двух боковых створках был пожертвован Дионисием Глушицким.

В Прилуцком монастыре образ Димитрия Прилуцкого, считающийся „чудотворным“, будто бы написанный также Дионисием Глушицким, может оказаться хорошей работой.

„Чудотворность“ иконы часто может служить порукой, что икона действительно древняя и выдающегося исполнения. Потребности церкви в „чудотворных“ иконах для усиления воздействия религиозного культа ясно подсказывали, что необходимо выбирать икону, производящую впечатление на зрителя мастерством, рисунком, композицией, красочными гаммами, совершенным выражением души художника, открывшим полно и глубоко свое сердце. Так искусство совпадает с практическими потребностями жизни. Не даром же знаменитые „чудотворные“ иконы древней Руси Владимирская, Донская, Боголюбская, Тихвинская написаны были великими мастерами иконниками и с момента написания казались уже „чудом неизреченным“.

До тех пор, пока не будут произведены широкие повсеместные расчистки икон, всегда исследователь будет находиться в положении гадающего человека, да и вся история древне-русской иконописи в загадочном свете таинственных неизвестностей. Дионисий Глушицкий также остается безымянным художником, пока мы не знаем достоверно принадлежащих ему икон. (Иван Евдокимов „Север в истории русского искусства“. Вологда, 1921 г.; „Клинцевский подлинник“, лист 152).

40) Несколько имен русских мастеров зодчих, ваятелей, резчиков, чеканщиков, иконников за семь столетий при десятках тысяч разнообразных произведений искусства, конечно, ничтожно мало; лишь в XVII столетии, при оскудевании, при закате древне-русского искусства, имена начинают попадаться чаще и чаще. (Игорь Грабарь. „История русского искусства“. Выпуск I. Изд. Кнебель).

41) Первая призывная грамота была послана на Вологду царем Михаилом Федоровичем в 1642 году, когда „повелел государь на Москве в большой соборной Апостольской церкви Успения Пресвятой Богородицы и в пределех и в алтарех стенным писмом подписати все на ново по золоту“. По этим грамотам впоследствии составлялись призывные грамоты царя Алексея Михайловича, созывавшего неоднократно иконников в Москву на многочисленные стенописные работы его царствования. (А. И. Успенский „Словарь царских иконописцев и живописцев XVII в.“. Три тома. М. 1910—1914 г.; Д. Ровинский „Обозрение иконописания в России до конца XVII века“. Издание А. С. Суворина. П. 1903; первое издание П. 1856 г.).

42) Алексей Михайлович в 1660 году задумал расписать Архангельской собор. Так как работа предстояла обширная и одним московским иконником не по силам, то он повелел вызвать на помощь городских иконников. „Лета 7168 (1660 году) генваря в 15 день,—гласил имянной указ—в Оружейный приказ, окольничей и оружейничей Богдан Матвеев Хитрово пришед с Верху от Великого Государя (из Кремлевских теремов И. Е.), приказал его Великого Государя имянной указ записать. Великий Государь и великий князь Алексей Михайлович всеа Великие, Малые и Белые России самодержец указал свое Государево богомолье соборную Архангельскую церковь дописать вновь нынешним летом стенным пис-

мом; а для иконников в прибавку Московским иконникам указал Великий Государь послать свои Государевы грамоты в города против прежнего своего Государева указу из Оружейного приказу по сказке иконников Степана Резанца с товарищи“. Одиннадцатого февраля иконники—Степан Резанец с товарищи представили на просмотр списки городовых иконников. Вологда была названа в списке намеченных городов. Пятого мая царская грамота пришла на Вологду. В восемнадцатилетний промежуток между первым (1642) и вторым вызовами многие из вологодских иконников оказались неспособными к новой поездке и пришлось отсылать в Москву других иконников, пришедших на смену старшему поколению. Собрались иконники в съезжей избе и подсчитали свои силы и в Москву наперед сообщили о их „сказке“. „Лета 7168 (в 1660 году) мая в 24 день на Вологде в съезжей избе воеводе Никите Костянтиновичу Стрешневу, да дьяку Аникию Чистого вологжана посадские люди иконописты Филька Павлов, Сенка Акинфиев, Гурка да Гришка Аггевы, Степка Холуев сказали: велено нас иконопистов Великого Государя по грамоте сыскать на Вологде и переписать на лицо для высылки к Великому Государю к Москве; и в прошлом во 7150 (1642 году) по государевой грамоте высланы были с Вологды к Москве для их иконного письма Терентий Фокин, Архип Акинфиев, Матвей Гурьев, Аггей Автономов, Федор Остафьев, Дмитрий Клоков, Сергей Анисимов. Яков Тарасов, а ныне те иконописты Терентий Фокин, Архип Акинфиев по твоей государеве грамоте у иконного письма на Вологде, в Знаменском монастыре. Матвей Гурьев, живет на Тотме, Агей Автономов да Дмитрий Клоков устарели, Сергей Анисимов отемнел, а которые иконники сверх того есть ни у какого письма ни где не бывали, потому что стары и увечны и писать никакого письма не видят и до нынешней Великого Государя грамоты с Вологды разбрелись в мир для ради недорода хлебные кормитися Христовым именем, потому что старые и увечные и скудные и должные: то наша сказка“.

Филька Павлов, Сенка Акинфиев, Гурка да Гришка Аггевы, Степка Холуев седьмого июля приехали в Москву и явились в Оружейный приказ. Городовые иконники допускались к работе после предварительного испытания старшим жалованным иконником, который определял умение испытуемых словом „добр“. Вологодские изуграфы были назначены на „травное письмо“. Гурий Аггеев и Степка Холуев по окончании росписи в Архангельском соборе были отосланы на Вологду и больше не вызывались. Сенка Акинфиев в 1666 г. работал у письма в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле. Филька Павлов писал в том же году иконы в ц. Евдокии Великомученицы в Москве и заказную икону Н. И. Романову.

Наибольший успех имел сын кормового иконника царя Михаила Федоровича Аггея Автономова, работавшего в Москве в 1642 и в 1650 годах, Григорий Аггеев. Он в 1670 году был привлечен на работы в знаменитый Коломенский дворец Алексея Михайловича. В этом году писали „подволочные доски“ в западной части дворца. Григорий Аггеев был помощником Ивана Салтанова, Ивана Безмина и Дорофея Ермолаева—главных иконников, покрывавших „священными притчами“ и „травным письмом“ „подволочные доски“ в Коломенском дворце. (Иван Евдокимов „Север в истории русского искусства.“ Вологда, 1921 г., стр. 77, 78; того же автора „Вологодский иконник Григорий Аггеев“, Вологда, 1916 г.).

43) Кроме Москвы вологодские иконники приглашались и в другие

города. Так Дмитрий Степанов (сын Григория Степанова) в 1660 году работал в Ростове Великом. В 1670 году отослан для работ к митрополиту Ионе. (Иван Евдокимов „Север в истории русского искусства“. Вологда, 1921, стр. 228).

44) Шестнадцать лет назад реставратор М. Чириков реставрировал икону, но сообразно с духом своего времени мало стеснялся с надписью художника, находившейся на нижней опушке иконы. Он пересказал ее своими словами и грубо поместил свое витиеватое длинное сообщение прямо в нижней части фона. Конечно, теперь бы он не сделал такого некультурного поступка (он кажется давно уже работает даже в замечательном собрании икон в Русском музее), но шестнадцать лет назад все было позволительно, при самом якобы внимательном надзоре разных провинциальных членов археологических комиссий—этих „гробов повапленных“ для древне-русского искусства.

Вот этот документ: „У сей местной иконы святого архангела Михаила до 1904 года была подпись, которая гласила: „в 1687 году сию икону писал вологодский изуграф Григорий Аггеев“. В 1904 году с вышеназванной иконы был счищен до доски древний золотой фон с летописью и воспроизведена новая позолота с расчеканкой и эмалью. Изображения Архангела Михаила, а равно и многие другие иконы (из верхних ярусов. И. Е), прописанные заново одним невежественным (слово „невежественным“ одному из батюшек показалось не подходящим для употребления и теперь оно стерто ножичком. И. Е.) иконописцем г. Вологды, расчищены. Вся позднейшая нанесенная запись у иконы с новейшей позолотой удалена; утраченные места в иконописи восстановлены в первоначальном стиле. Весь древний пятиярусный иконостас с иконами и золочеными резными украшениями реставрирован в Иоанно-Богословской церкви г. Вологды при священнике В. Ф. Кулакове и старосте Н. В. Беляновском под наблюдением члена Имп. Московск. археолог. общ. И. С. Остроухова и председателя Волог. церковно-археол. комис. любителей истории и древн. И. Суворова. Иконописцы реставраторы брата М. и Г. Чириковы. М. 1906 г.“.

45) Один из основоположников изучения вологодской старины И. К. Степановский в своем историко-археологическом сборнике „Вологодская старина“ (Вологда, 1890 г.) на стр. 57 писал: „Приходских и монастырских с кафедральным собором и домовыми архиерейскими было в 1691 году пятьдесят одна; из них каменных было десять“. Все каменные, кроме собора, были воздвигнуты в XVII столетии. Там же сообщается: „С 1691 по 1782 г.г. в продолжение девяноста лет прибыло в Вологде сорок одно каменное церковное здание“. По „географическому словарю“ Щекатова в 1801 году в Вологде было 43 каменных церкви, 6 деревянных да 2 каменных кладбищенских.

46) „Отписка“, из которой мы взяли некоторые цитаты, была послана с сыном боярским „с Иваном Богдановым на ямских подводах, на скоро“. (Н. И. Суворов. „Описание собора“ М. 1863 г., стр. 168—169 (приложение).

47). Загорелось от горна, бывшего в алтаре, между обедней и вечерней 21 декабря. (Н. И. Суворов. „Описание собора“. М. 1863).

48) Указ Синода от 10 дек. 1746 года по всем епархиям: „Какие в архиерейских домах и монастырях находятся ветхости, давно ли и отчего

они учинились“. Ответом на этот указ и явилось сообщение архиерейского дома.

49) Г. К. Лукомский „Вологда в ее старине“. СПб 1914 г., стр. 66.

50) Н. Я. Данилевский „Климат Вологодской губернии“. СПб., 1853: по П. А. Дилакторскому „Опыт указателя литературы по северному краю“ Вологда, 1921 г., № 776 за 1852 год и № 790 за 1853 год Н. Данилевского „Гидрография Вологодской губернии“.

51) Достаточно было простоять нескольким сухим летам в последнее десятилетие, как росписи в соборе совершенно просохли, и этот печальный влажный тон на них, невольно напоминающий даже нечувствительному сердцу „фонтан слез“, исчез.

52) О соборе в течение XIX века писалось довольно много и в „Вологодских Губ. Вед.“ и в „Вол. епарх. вед.“; в столичных журналах помещались разнообразные „дневники“ и „путевые заметки“, юбилейные даты и проч. В XX веке собор привлекает к себе большее и большее внимание. Но все-таки единственной серьезной и богатой книжкой о соборе остается старая книжка Н. И. Суворова „Описание Вологодского кафедрального Софийского собора“, Москва, 1863 г., 191 страница. Половина этого труда занята впервые напечатанными в извлечениях приходо-расходными книгами вологодского архиерейского дома XVII столетия и другими историческими документами, сохранившимися в соборной ризнице. Это „приложение“—драгоценнейший сырой материал; в нем главнейшая, если не единственная ценность книжки. Само „описание“ Н. И. Суворова есть сухой пересказ, далеко не полный, приходо-расходных книг с такими определениями архитектуры собора, как „собор построен в древнем Византийском вкусе“. Внешняя история собора—и только. Книжка эта, особенно „приложение“, ляжет в основу всякого серьезного, художественного, в полной мере, труда, как ценнейший сырой материал: без нее нельзя обойтись, чтобы не проделывать вновь работу по разбиранию почерков XVII столетия в приходо-расходных книгах.

Честь и хвала, конечно, замечательно добросовестному основоположнику изучения вологодской старины Н. И. Суворову. Его многочисленные статьи исторический фундамент настоящего и будущего исследования вологодского искусства, которое преимущественно будет исследованием художественным, каким и должно быть, так как исторические летописи сооружений только веки, правда необходимые, для познания и понимания сущности древней художественной культуры.

53) „Рощеньем“ в старину называлась местность между современными церквями Иоанна Предтечи и Кирилла Чудотворца у пристаней от густого леса, росшего тут в направлении Московской большой дороги.

54) Происхождение слова на „Наволоке“, видимо, надо искать в незапамятной древности. Или на месте церкви, по левому берегу реки шли большие леса, а такие леса имеют наименование „волоков“, или разливы и наводнения реки Вологды, до вырубки лесов на верховьях Вологды еще недавно, случавшиеся ежегодно, намывали, „наволакивали“ к церкви речной ил и всякие весенние отбросы. В первом случае должна бы была называться церковь Димитрия Прилуцкого, что на Волоке, как некоторые из вологжан ее и называют. В написании почему-то предпочтение сохранилось за наименованием „на Наволоке“.

55) По тому времени, принимая во внимание дешевизну продуктов и высокую покупательную способность рубля, сумма довольно значитель-

ная. Если приблизительно тогдашний серебряный рубль равнялся нашим (до войны 1914 года) 6—7 рублей, то на пожертвованную сумму в 350—420 руб. можно было принять соответствующие охранительные меры, которые кажутся и были приняты, ибо с 1717 г.—времени написания росписей—до 1859 года не было ни одного поновления и возобновления росписей.

56) В нижнем поясе среди расчищенных росписей есть одна современная „картинка“. Она появилась в 1860 году, когда к южной стене холодной церкви был пристроен небольшой каменный придел во имя Иннокентия Иркутского. На месте „картинки“ было окно; его заложили, а чтобы не было пустого места (разрыва), то между старинными росписями вписали „картинку“. На северной стене для симметрии прорубили дверь в придел Алексея Митрополита. Тогда же была уширена дверь между теплой и холодными церквами, погубившая еще одну роспись на западной стене. Второй пояс росписи на западной стене может погибнуть каждую минуту—штукатурка выпучилась, отстала и каким-то случаем уже держится несколько лет.

В 1918 году в церковь проведено электричество. Проводка совершенно не испортила росписей, она почти незаметна. Церковный староста церкви А. Г. Яковлев несколько лет фотографировал для автора настоящих строк памятники вологодской старины, проникся заботливостью и любовью к росписям церкви и принял все меры при проводке, идя на значительное удорожание работы. Чтобы не пересечь ни одну фреску и сделать провода незаметными, их вели по полоскам, разделяющим одну роспись от другой. что, конечно, удлинило линию проводов, удорожило ее, но росписи спасены от нового искажения. Даже провода, долго искал их А. Г. Яковлев, были куплены соответствующей окраски. При электрическом освещении росписи производят сильнейшее впечатление, даже как будто они делаются еще прекраснее, залитые светом, чем при мерцающих лампадах и колеблющемся пламени свеч.

57) Наименование „Козлена“ всего вероятнее произошло от слова „козлы“—подставки для настилки досок. Большая часть Козленской улицы проходит по низменной, сырой местности. Очень возможно, что во времена экономического процветания Вологды в конце XVI столетия, улица, была вымощена фашинником на козлах. По исцовой книге 1627 года наименование Козлена известно „истари“. Та же писцовая книга указывает, что вся Козлена в то время была населена каменщиками и „кирпитчиками“. Не употребляли ли они особого механизма для подъема кирпичей при работах, напоминающего „козлы“—отсюда и произошло наименование.

58) *Theatrum biblicum hoc est historiae sacre veteris et novi testamenti tabulis aeneis expresse. Opus praestantissimorum huius, ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem Anno. 1650.*

59) В. Срезневский. По новой описи 43, 13, 3 „Библия Пискатора“. Академический экземпляр состоит из трех частей (книг): 1) *Theatrum biblicum* 1674 года. 2) *Historiae Sacre...* и 3) *Acta Apostolorum...* Сравнительно с экземпляром Публичной библиотеки не достает в первой части Академического экземпляра—104 таблицы, во второй—63, в третьей—43; но Академический экземпляр имеет восемь таблиц, в экземпляре Публичной Библиотеки отсутствующих; из отметки 1741 г. на задней доске переплета видно, что число листов первоначально было 459. Книга приобретена в Вологде“.

Сейчас листов всего 244. Куплены были в разрозненном виде и переплетены Академией. На двух листах сохранились записи „счет верев в 1796 г.“, „счет верев в 1807 г.“, а на листе 171 „смотрел псаломщик Вол. Каф. Соф. соб. Николай Царевский. 1876 г. июля 29 дня“. Повидимому, библия была в какой-то библиотеке (соборной?) и проверялась по листам.

60) Профессор И. А. Шляпкин в книге „Царица Наталья Алексеевна и театр ее времени“ сообщает об устюжской библии Пискатора.

61) А. Н. Бенуа. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. С.-Петербург. Издание общины св. Евгении, стр. 434-ая.

62) Архимандрит московского Новоспасского монастыря, рукоположенный 8 сентября 1685 года. В том же году он прибыл в Вологду. О своем прибытии в Вологду он послал особые грамоты царям Иоанну и Петру Алексеевичам, патриарху, митрополитам: Ростовскому и Крутицкому, боярам: Голицыну, Одоевскому и Юшкову, архимандриту Чудова монастыря и ключарю Успенского собора с присовокуплением „образов, просфор и священной воды“. Кроме того нужным людям в Москве были посланы „в поднос“ шесть пудов „свеч маковых“ (маканых), которые и распределялись в зависимости „от нужности“ от пуда до полупуда. Царскому семейству с царевнами было поднесено 14 образов и „со святою водою вошанок“. Скончался Гавриил 30 марта 1707 года и похоронен в Софийском соборе. (Н. И. Суворов. „Описание собора“. М. 1863).

63) В 1696 году он добился от Петра I-го несудимой грамоты, по которой от вологодских стольников и воевод было отнято право „ведать судом Софийского дома всяких чинов“. Воеводы и стольники „ево дьяка своими руками били и увечили, сковав руки и ноги и, положи чепь большую, держали напрасно“ и на такое „неправое судейство и посяжку“ архиепископ жаловался. В 1701 году Петр прислал ему похвальную грамоту за то, что Гавриил „колоколенной меди для пушечного и мортирного литья“ прислал на 200 пудов больше требуемого. Вполне понятна эта грамота от Петра, радовавшегося всякому „вольному“ сочувствию проводимым мерам преобразования России. (Н. И. Суворов „Описание собора“. М. 1863 г. стр. 183 185. Приложение).

64) „Скованы в соборную церковь к стенному писму 14.000 гвоздей, дано за работу и за железо 15 руб. 72 алтына 2 денги“. „Куплено гвоздья к стенному писму 61.8000, дано за тысячу по 28 алтын 2 денги, и того 52 руб. 17 алт. 4 денги“. Кроме привезенных иконописцем 80.000 гвоздей еще было прикуплено 75.800, всего 135.800 гвоздей на сумму 118 руб. 32 алт. 4 денги. Это количество гвоздей для обивки стен к левкашню употреблено только в 1686 году. Так как, к сожалению, приходо-расходных книг не сохранилось за 1687 год, то нельзя установить—покупались ли еще гвозди. (Н. И. Суворов. „Описание собора“. М. 1863 г., стр. 143. Приложение).

65) „Июля 5 Засодемцы каменщики работали на Вологде, в соборной церкви к стенному писму под левкас обивали стены, Никифорко Деметьев, Гришка Дехтерев, Тимошка Кириллов, Елфимко Кузнецов, были на работе четыре недели со днем, дано им человеку по 27 алтын 4 денги, и того всем 3 руб. 10 алт. 4 денги“. Кроме того, под тем же числом записана плата за ту же работу еще 10 каменщикам. Всего 14 человекам заплачено 10 рублей.

„Июля 5, каменщики ж к тому ж стенному писму в соборной ж церкви били в стены гвоздь, Ивашко Евсивьев, Гришка Паршин, Якунка

Аврамов, Филка Харитонов, были на работе четыре недели шесть дней, дано им за работу по 32 алтына 4 денги, и того 3 руб. 30 алт. 4 денги“. Четырех человек оказалось недостаточно, еще пригласили 16 человек, заплатив им вместе с 4-мя 12 руб. 4 алтына. Вся работа в 1686 г. за околачивание стен гвоздями обошлась таким образом в 12 руб. 4 алт. (Н. И. Суворов „Описание собора“. М. 1863 г., стр. 145. Приложение).

66) „Историческое описание первопрестольного в России храма, Московского большого Успенского собора и о возобновлении первых трех Московских соборов Успенского, Благовещенского и Архангельского, сочиненное святейшего правительствующего синода членом, большого Успенского собора протоиереем Александр Георгиевым Левшиным; а в каких вещах оное содержиться, как первое, так и второе, то изъясняется в нижеписанных главах. Печатано в Москве. в привилегированной типографии у Мейера, 1783 году“, см. стр. 13—14.

67) Каменная церковь во имя Рождества Богородицы, домовая архиерейская. (Н. И. Суворов. „Описание собора“ М. 1863 г., приложение, см. стр. 146).

68) „1670 г. у домовово сына боярсково у Павла Юрьева куплено в левкас для подмаски церкви и крестовой кельи лну пуд тритцать гривенок, дано 1 рубль, 1 алтын, 4 денги“ (Н. Суворов. „Описание собора“. М. 1863 г., приложение, см. стр. 146).

69) „Августа 8, наемные работники, Титко Федоров, Якунка Алексеев с товарищи работали у левкасного дела шесть недель. а были на работе по шти и по десяти и по одинатцати человек в неделю, роздано им найму всем по разным ценам всего 5 руб. 17 алт. 5 денег“. „Августа 20, засодемцы каменщики работали, в соборной церкви под писмо левкасили стены, Сенко Трефилов, Ивашко Васильев четыре недели шесть дней, дано им найму за работу по 32 алт. по 2 денги человеку, и того обоим 1 руб. 31 алт. 2 денги“. „Августа 31, Корнильева монастыря каменщики, Гришка Михайлов, Петрунка Сергиев, Петрунка Исаков с товарищи, пятеро человек работали на Вологде, в соборной церкви к стенному писму стены левкасили, были на работе попеременно из монастыря семь недель, роздано им найму 3 руб. 6 алт. 4 денги“. Всего работало с указанными выше 55 человек в 1686 году, за следующий год сведений нет, а в 1688 году „засодемцы каменщики, Сенка Трефилов да Евдокимко Калинин с товарищи, десять человек, на Вологде в соборной и апостольской церкви в олтарях к стенному писму левкасили стены, были на работе три недели, четыре дни, дано им за работу найму человеку по 22 алтына по 2 денги, и того всем 7 рублей“. В помощь им были даны еще 12 человек. Всем 22 человекам заплачено—12 руб. 2 алт. 4 денги. Таким образом левкашенье за два года обошлось в 57 руб. 6 алт. 5 денег. (Н. И. Суворов. „Описание собора“. М. 1863 г., приложение, см. стр. 145 и 147).

70) „1686 г. плотник Архипко Тимофеев в соборные окна к перделке зделал два кружала, дано ему за работу 2 алтына“ „Вологжанин кузнец Михайло Савельев да Семен Дерябин, зделали в новые соборные в три окна кубчатые три решетки, да в одно окно решетку простую, дано им за работу 4 рубли“. (Н. И. Суворов. „Описание собора“. М. 1863 г., приложение, см. стр. 143—144).

71) Г. К. Лукомский. „Вологда в ее старине“. С. П. Б. 1914 г., см. стр. 68.

72) „Благословением Бога Отца Вседержителя, иже прежде век сый пребывает, и споспешением едиnorodного его соприсносушного сына господа нашего Иисуса Христа, и содействием святого и животворящего и всеосвещающего духа, начата бысть сия святая соборная и апостольская церковь Софии Премудрости Слова Божия стенным писанием при державе благочестивейших великих государей царей и великих князей, Иоанна Алексеевича и Петра Алексеевича, всея Великие и Малые и Белые России самодержцев, при великом святейшем Иоакиме патриархе московском и всея России, благословением и снисканием благолепия в дому Божии господина нашего преосвященнейшего Гавриила, архиепископа вологодского и белоезерского, в лето от создания мира 7194, месяца июля в 20 день, на память пророка Божия Илии, и во второе лето боговрученного ему святительства, и совершися 7196 года“.

73) „Июля... ярославскому иконописцу, соборной и апостольской церкви стенного писма подрядчику, Дмитрию Григорьеву, выдано из домовой казны, против подрядной записи доимочных денег за всякое соборное стенное писмо, всего в доплату к прежним платежам, к тысяче ко сту рублем, четыреста рублей. Да ему жь Дмитрею дано сверх подрядной записи, что после писма соборные церкви, церковные ж соборные двери и паперти описали стенным писмом, по указу преосв ценного архиепископа, 10 рублей. Подрядчику ж стенного писма Дмитрию Григорьеву дано за краски, что они писали у соборной церкви три церковные выхода своими красками, 2 рубли. Да им ж, по прошению их, в прибавку, на одиннадцатую телегу найму дано 16 алт. 4 денги“. Указание приходо-расходных книг на „свои краски“ при расписывании церковных выходов свидетельствует о том, что весь сбор расписывался готовыми красками, запись о которых по всей вероятности была в приходо-расходной книге за 1687 год, не отысканной в соборном архиве. Чрезвычайно жалко, что мы лишены из-за ненахождения приходо-расходной книги за 1687 год, совершенно точно знать, сколько было израсходовано на краски, какое количество их употреблено и, главное, какие краски употреблялись иконниками. Любопытно подвести общий итог известных нам расходов на расписывание Софийского собора.

| | | | | | | |
|---|------|------|----|------|---|------|
| За обивку стен 14 человекам. | 10 | руб. | — | алт. | — | ден. |
| За околачивание стен гвоздями. | 12 | ” | 4 | ” | — | ” |
| За гвозди. | 118 | ” | 32 | ” | 4 | ” |
| За левкашение всех стен 77 челов. | 57 | ” | 6 | ” | 5 | ” |
| За стенное письмо в соборе | 1500 | ” | — | ” | — | ” |
| За роспись дверей и папертей | 10 | ” | — | ” | — | ” |
| За краски на роспись дверей. | 2 | ” | — | ” | — | ” |
| За наем извозчиков до Ярославля. | 5 | ” | 30 | ” | — | ” |

Итого. . . 1716 руб. 7 алт. 1 ден.

В это количество не вошли расходы за пролом окон, решетки к ним, кружала—9 руб. 2 алт., за работу по изготовлению свеч 5 алтын и за подмости к стенам, сумма уплаты за работу которых неизвестна. О подмостках имеется единственная запись в приходо-расходных книгах: „1686 г. августа.. в соборную церковь к стенному писму, на подвязи в подмостие, куплено тонково тесу еловово 34 кряжа, да дверных 11 кряжей тесу ж, за все дано 1 руб. 15 алт. 5 денег“. Остались невыясненны-

ми расходы на краски, на воск, на материалы по левкашню, на доставку материалов, на работы по левкашню в главной части собора в 1687 и 1688 году. Неизвестно также пользовались ли иконники бесплатным „кормом“ от архиерейского двора, по наверное можно сказать, что они жили на „архиепископья дворе“, где потом жили другие иконники, олифившие иконы в иконостасе. (Н. И. Суворов. „Описание собора“. М. 1863 г., приложение, см. стр. 146, 147, 148).

74) Н. И. Суворов. „Описание собора“, М. 1863 г., приложение, см стр. 153—154.

75) Тоже, см. стр. 155.

76) Тоже, см. стр. 159. Эта церковь Николы в настоящее время не существует; она была сломана, и на ее месте поставлена другая.

77) Между 1737 и 1744 годами соборный иконостас, сделанный при Гаврииле, вследствие пожара 1724 года, был упразднен и заменен новым; написаны были, кроме некоторых местных, также все иконы заново. В 1863 году Н. И. Суворов в своем труде „Описание Софийского Собора“ на стр. 30 в примечании указывал, что 32 иконы из этого иконостаса уцелели и переданы в Раменскую Богоявленскую церковь, Грязовецкого уезда, находившуюся в вотчине вологодского архиерейского дома. „Величина и форма этих икон следующая: икона Господа Саваофа, бывшая в верхнем ярусе, имеет вышины $4\frac{3}{4}$ арш., ширины $3\frac{1}{4}$ арш.; верх ее полуциркульный с уступами. Иконы праотцев вышиною $4\frac{1}{2}$ арш, ширина $1\frac{1}{2}$ арш.; верхи их полуциркульные с уступами. Иконы пророков вышины имеют $4\frac{1}{2}$ арш.; ширины $1\frac{1}{2}$ арш.; верхи прямоугольные. Икона Вседержителя, бывшая во втором снизу ярусе, имеет вышины $4\frac{1}{2}$ арш., шир. $3\frac{1}{4}$ арш.; верх прямоугольный. Иконы апостолов -- выш. 4 арш., шир. $1\frac{1}{2}$ арш.; верхи прямоугольные. На одной из пророческих икон, изображающей пророка Гада, сделана следующая надпись: „Лета 7195 (1687) году, месяца июня в 8 день, по благословению преосвященного Гавриила, архиепископа вологодского и белозерского, а трудившимися вологодскими изуграфы, Ермолаем и Яковом Сергиевы, да Григория Агиева, Федора Григорьева, Семена Карпова, Петра Савельева, Тимофея Петрова, во славу Богу“.

78) Игорь Грабарь. „История русского искусства“. Изд. Кнебель. Выпуск 22.

79) Впервые эту мысль высказал в импрессионистическом очерке „Заметки о вологодских иконописцах 17-го века“, напечатанном в журнале „Временник“, издание Северного кружка любителей изящных искусств, выпуск первый, Вологда, 1916 г., стр. 19—27 некто С. С. П. Правда, сравнение двух фресок Дмитрия Григорьева и Дмитрия Григорьева Плеханова, совершенно не похожих, убедило автора в том, что они принадлежат одному мастеру, С. С. П. не привел никаких более конкретных доказательств, но все же следует отметить, что интуитивно он первым сделал правдоподобную догадку.

80) Н. И. Суворов „Описание Софийского собора“. М. 1863 г., приложение, стр. 142, 143, 146, 147; 156.

81) Б. фон Эдинг. Ростов Великий. Изданис Кнебель, стр. 54.

82) Н. И. Суворов. „Описание Софийского собора“. М. 1863 г., стр. 142.

83) Игорь Грабарь. „История русского искусства“. Издание Кнелль. Выпуск 22. стр. 500.

84) То же, стр. 502, 503, 506—507, 509, 510.

85) Интересный, какой-то весь монолитный храм Георгия Победоносца с галереей по северной, южной и западной стенам в арках, ныне заложённых, по рассказам старожилов был расписан, но одному из церковных старост, некоему П. А. Белозерову, вздумалось поновить внутренность церкви, и во время этого „поновления“ не нашли ничего лучшего, как замазать фрески. „Благодеяниям“ П. А. Белозерова храм обязан грубейшими записями нескольких превосходных икон явно XV и XVI столетий.

86) Время постройки церкви между 1704—1709 годами, освящена 8 июня 1710 года. Дата росписи точно неизвестна, но предполагают, что роспись была сделана вслед. (Прибавление к „Вологодским Епархиальным ведомостям“ за 1872 год, № 1, стр. 4—15 „Церковь Покрова Богородицы, что в Козлене, в Вологде“. Н. С.—в (Н. И. Суворов).

87) Построена около 1710 г., но время росписи неизвестно. (Н. Суворов „Церковь пр. Димитрия Прилуцкого, что на Наволоке, в г. Вологде“. В. 1884 г.).

88) Церковь начата постройкой в 1710 году, неизвестно когда закончена. Год росписей сохранен стеной записью (1717 г.), но три последние строки стерлись и, быть может, навсегда от нас скрыли имя художника. (Н. Суворов „Описание церкви св. Иоанна Предтечи, что в Рошенье в г. Вологде“, В. 1872 г.).

89) Игорь Грабарь в „Истории русского искусства“, выпуск 22, стр. 512—513 едва ли справедливо пишет: „Росписи церкви Дмитрия Чудотворца что на Наволоке, не носят следов местной школы и выдержаны в обычном типе поздних Ярославских и Костромских церквей“. Основа Ярославская, но ведь и Ярославль связан с древне-русскими традициями стенописей, вырос на основе их, однако проявил совершенное своеобразие и создал местные школы. Тот же путь развития наверное был и в Вологде.

90) „Роспись в церкви Покрова в Козлене несколько напоминает фрески церкви в Рошенье и местами прямо чувствуется одна рука“. То же, стр. 512.

91) То же, стр. 512.

92) Роспись Тульского Успенского Собора 1765—1767 годов, хотя по многим сюжетам (особенно из „Песни песней“ Соломона) и обща с вологодскими росписями, но самый дух ее — буквальное копирование сюжетов Библии Пискарева — не позволяет ставить ее в преемственную связь с древне-русским искусством.

93) В основу настоящей монографии легла моя статья „Вологодские росписи“, 1—18 стр., напечатанная в сентябрьском номере журнала „Старые годы“ за 1915 год, тут же помещено 16 воспроизведений среднего размера. Названная статья явилась первой попыткой более подробно рассмотреть вологодские фрески, известные только по наименованию. В настоящем издании она совершенно переработана, так как наличие современных знаний позволило кое в чем отступить от положений, высказываемых в 1915 году, и взглянуть по-новому на одни и те же явления, пришлось исправить несколько ошибок, вкравшихся в статью.

Другой литературный материал о вологодских росписях находится в „Истории русского искусства“ И. Э. Грабарь, посвятившего им в 22 выпуске 511—512 страницы; тут же помещено пять снимков с росписей. По времени выхода (в 1914 году), страничка И. Э. Грабарь является первой в литературе.

В 1915 году вышла книга Г. К. Лукомского „Вологда в ее старине“, составленная в сотрудничестве с членами Северного кружка любителей изящных искусств в Вологде и по материалам ими собранным, в которой перепечатана маленькая заметка И. Э. Грабарь из 22-го выпуска да сказано два—три слова о вандализмах над росписями; тут же помещено 15 небольших воспроизведений с росписей.

В 1916 году в журнале „Временник“—издание Северного кружка любителей изящных искусств в Вологде—помещена небольшая статья С. С. П. „Заметки о Вологодских иконописцах 17-го века“, 19—27 стр., в которой автор касается росписи „Пиршество Ирода“ в Софийском соборе, сравнивая ее с одноименной росписью в Ярославской церкви Иоанна Предтечи, что в Толчкове.

Затем известный профессор историк М. П. Погодин в своем путевом дневнике по северному краю (журнал „Москвитянин“ за 1842 г. № 8, стр. 249—283; за 1843 г., № 11, стр. 244—260) обмолвился о фресках Софийского собора несколькими строчками.

Вот и вся исчерпывающая литература о вологодских фресках. Она, конечно, непонятно бедна, росписи были совершенно незаслуженно забыты. Мы стремимся в настоящей монографии восполнить существующий пробел, вскрыть значение росписей. их художественную ценность.

Список иллюстраций.

1. Роспись левого дьяконника Софийского собора (1686—1688 г.).
2. Роспись „Страшный суд“ Софийского собора (1686—1688 г.).
3. Роспись „Страшный суд“ в ц. Дмитрия на Наволоке.
4. Роспись „Сусанна со старцами“ в ц. Дмитрия на Наволоке.
5. Роспись сводов в ц. Покрова, что в Козлене.
6. Роспись „Невесты“ в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.
7. Роспись „Взбранной воеводе“ в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.
8. Роспись сводов в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.
9. Роспись „Усекновения“ и „Пира Ирода“ в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.
10. Роспись северной стены в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.
11. Роспись „Страшный суд“ Софийского собора (1686—1688 г.).
12. Деталь росписи на северной стене в ц. Покрова, что в Козлене.
13. Роспись стен в ц. Покрова, что в Козлене.
14. Роспись стен в ц. Покрова, что в Козлене.
15. Роспись „Летающий ангел“ в ц. Покрова, что в Козлене.
16. Роспись в ц. Покрова, что в Козлене.
17. Роспись „Святых“ в ц. Иоанна Предтечи, что в Рошенье.

Первые десять клише принадлежат Вологодскому Областному Отделению Государственного Издательства, остальные Вологодскому Губнаробразу.

Вологодское Областное Отделение Государственного Издательства.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

1. Е. Соллертинский.—„Реска Кубина“. Географический очер. 56 стр с одной таблицей.
2. Л. Андреевский. „Очерк крупного крепостного хозяйства на Севере в XIX веке“. (По архиву с. Никольского) 80 стр.
3. В. Тихонович. „Самодельный театр“. Пособие для инструкторов и театральных кружков. С рисунками, диаграммами и чертежами на отдельных листах. 200 стр.
4. И. Перфильев, А. Снятков и Г. Ширяев. Определитель растений северо-востока европейской России. Изд. 2-е дополненное и расширенное. 250 стр.
5. И. Евдокимов. Памятники художественной культуры на Севере вып. I. „Два памятника зодчества в Вологде“, с рисунками на отдельных листах, 48 стр.; вып. II. „Вологодские стенные росписи“, с рисунками на отдельных листах, 96 стр.
6. В. Рышков.—„Былое“ („Губернатор“) — комедия в 4-х действиях. 80 стр.
7. И. Н. Потапенко.—„Ряса“—пиеса в 4-х действиях. 78 стр.
8. Проф. Н. Д. Кондратьев. „Мировое хозяйство и его конъюнктура во время и после войны“. 200 стр.
9. „Труды Вятского Краеведческого Исследовательского Института“, кн. 1-я.

НАХОДЯТСЯ В ПЕЧАТИ:

10. С. М. Лунин.—„Популярный очерк греческого театра“.
 11. „Русская песня.“ Изборник русской народной лирической песни; с предисловием проф. Н. К. Пиксанова. Составил М. Картыков.
 12. Памятники художественной культуры на Севере. Выпуск: „Старые усадьбы Севера“.
 13. „Север в воспоминаниях политических ссыльных“. Сборник.
 14. „Экономические богатства Севера“. Сборник.
-