

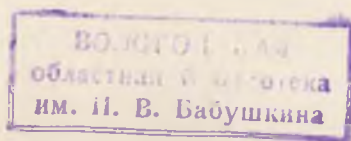
И. А. КОЧЕТКОВ, О. В. ЛЕЛЕКОВА,
С. С. ПОДЪЯПОЛЬСКИЙ

КИРИЛЛО- БЕЛОЗЕРСКИЙ МОНАСТЫРЬ



905170

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1979



ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОЧЕРК

Кирилло-Белозерский монастырь был одним из десятков монастырей, основанных в XIV—XV веках на Севере выходцами из центральных областей России. Годом его основания считается 1397, когда два монаха московского Симонова монастыря, Кирилл и Ферапонт, пришли на берег Сиверского озера, чтобы основать здесь обитель. Слава и богатство монастыря быстро росли. Уже в XVI веке сюда приезжают на богомолье великие князья московские, многие знатные вельможи кончают здесь жизнь иноками, а вместе с тем льется в монастырскую казну поток денежных вкладов и земельных пожалований, расширяется хозяйственная деятельность монастыря, пока он не становится крупнейшим вотчинником на всем огромном пространстве русского Севера.

Богатый монастырь немало денег тратил на строительство церквей и хозяйственных помещений, украшение церквей живописью и предметами прикладного искусства, приобретение книг для монастырской библиотеки. В монастырских стенах скапливались огромные не только материальные, но и художественные ценности.

На берегу Сиверского озера на протяжении XV—XVII веков сложился один из самых грандиозных ансамблей древнерусского зодчества, включающий в себя десять храмов, множество зданий хозяйственного и бытового назначения, башни и стены «великой государевой крепости». Это именно ансамбль, так как разновременные здания культового назначения обладают несомненным единством стиля, что объясняется их ориентацией на древнейшие местные образцы. Некоторые из них отличаются высоким профессиональным уровнем.

Судя по древним описям, монастырские церкви были буквально переполнены иконами и произведениями декоративно-прикладного искусства. Сохранилось далеко не



все, но и то, что осталось, делает монастырское собрание исключительно интересным. Иконостас Успенского собора 1496—1497 годов — крупнейший живописный комплекс XV века — значительно обогащает наши представления о живописи эпохи Дионисия. Еще три иконостасных комплекса сохранились от XVI века. Они выполнены, по-видимому, московскими, белозерскими и местными мастерами, отмечены разнообразием стилевых манер и несомненными художественными достоинствами. Наличие большого количества точно датированных памятников — эта особенность монастырского собрания икон делает его особенно интересным для историков искусства. На территории монастыря сохранились два памятника монументальной живописи: роспись Святых врат 1585 года и росписи четверика и папертей Успенского собора 1641 и 1650 годов. Особенно интересны росписи собора. Они выполнены ведущими мастерами своего времени — костромичом Любимом Агеевым и ярославцем Севастьяном Дмитриевым с товарищами, отличаются относительно хорошей сохранностью и высоким качеством исполнения. Это один из первых по времени ансамблей русской монументальной живописи XVII века.

В богатой монастырской библиотеке находилось много книг, украшенных орнаментом и миниатюрами. Среди них встречаются настоящие шедевры. Так, иллюстрации «Апостола» (ГРМ) входят в число лучших памятников русской миниатюры первой трети XV века. Превосходными миниатюрами конца XV — начала XVI века украшены «Слова Ефрема Сирина» и «Слова постнические Исаака Сирина» из собрания Кирилло-Белозерского монастыря (ГПБ).

Интересных памятников декоративно-прикладного искусства в монастырской ризнице сохранилось сравнительно немного. Одни из них были вывезены в другие хранилища, многие расхищены. Монастырские власти не особенно заботились о сохранении вышедших из употребления древних вещей: старые церковные сосуды нередко превращались в слитки, ветхие облачения, украшенные золотым и серебряным шитьем, сжигались для получения драгоценных металлов. Количество добытого таким способом металла иногда измерялось пудами.

Из сохранившихся вещей наибольший интерес представляют памятники лицевого шитья. Здесь несколько выдающихся произведений конца XV — начала XVI века, вышедших из царской мастерской Соломонии Сабуровой. Другая группа шитых изделий изготовлена в мастерской

князей Старицких, о чем говорят вкладные надписи на некоторых из них. Таким образом, собрание лицевого шитья Кирилло-Белозерского монастыря содержит произведения двух лучших московских мастерских XV—XVI веков.

Другие виды декоративно-прикладного искусства представлены единичными изделиями, но среди них встречаются вещи уникальные по своему художественному уровню и историко-культурному значению. Таков оклад «Христофорова» Евангелия, сделанный по заказу Василия Темного в середине XV века и поновленный Василием III, серебряная панагия с изображением Вознесения, Троицы и Богоматери Знамение конца XV века. Оклад и панагия относятся к наиболее интересным произведениям обработки металла московского круга.

Менее изучены такие произведения художественного ремесла, как резные и чеканные царские врата, басменные оклады икон. Среди них немало интересных памятников: прекрасные чеканные оклады царских врат Успенского собора и церкви Кирилла, подаренные монастырю в 1645 году Михаилом Федоровичем, резные деревянные врата из церквей Иоанна Лествичника и Сергия Радонежского, аналогии которым находят среди памятников Ростова.

Уже этот краткий обзор памятников Кирилло-Белозерского монастыря дает представление о разнообразии и выдающейся ценности собранных здесь художественных сокровищ. Бросается в глаза одна особенность монастырского собрания: все лучшие произведения или созданы в другом художественном центре, чаще всего в Москве, реже — в Ростове, или принадлежат приезжим мастерам. Причину этого следует искать в истории монастыря.

Монастырь возник на территории, которая уже в середине XI века была владением ростовских князей. Связь с Ростовом не прерывалась и в последующее время. В церковном отношении Кирилло-Белозерский монастырь был подчинен ростовскому архиепископу. Поэтому неудивительно, что первый каменный собор в монастыре строили ростовские мастера. Нет сомнения, что Прохор Ростовский и его товарищи были не первыми и не последними ростовцами, подвизавшимися здесь.

С другой стороны, с самого своего основания монастырь был связан с Москвой, которая постепенно прибирала к рукам ростовские земли. Москва была местом, откуда вышли основатель монастыря и первые монахи.



Кирилл не был рядовым монахом Симонова монастыря. Он был знатного рода, находился в родственных отношениях с Тимофеем Вельяминовым, окольничим Дмитрия Донского. Став архимандритом Симонова монастыря, он общается с князьями и вельможами. Позже, из белозерской обители, он переписывается с великим князем Василием Дмитриевичем и другими сыновьями Донского. Московские князья делают богатые вклады в монастырь. Едва ли основание на Севере монастырей выходцами из Московской Руси можно считать результатом политического замысла великих князей, но ясно, что они не могли не замечать тех возможностей, которые открывала монастырская колонизация для усиления влияния Москвы в этом районе, окруженном со всех сторон владениями ее главного соперника — Новгорода.

После смерти Кирилла связь монастыря с Москвой укрепилась еще больше. В 1447 году кирилловский игумен Трифон оказывает ослепленному великому князю Василию Васильевичу большую политическую услугу — снимает с него крестное целование не искать великого княжения. Придя к власти, Василий Темный не остался в долгу. Помимо вкладов в монастырь он присылает туда в 1462 году знаменитого «ритора» Пахомия Логофета для составления жития преподобного Кирилла. Через двадцать лет, уже при Иване III, весь белозерский край по завещанию переходит к Москве. Отныне Кирилло-Белозерский монастырь становится постоянным объектом внимания и местом паломничества московских государей. Василий III молится здесь с женой о даровании престолонаследника, а затем строит церкви архангела Гавриила и Иоанна Предтечи. Иван Грозный держит для себя келию и жертвует в монастырь огромные средства, а его сыновья строят церковь Иоанна Лествичника. Русские цари внимательны к монастырю и в XVII веке.

Связи монастыря со средней Россией, в первую очередь с Москвой, помогают многое понять в той культуре, которая складывалась на берегах Сиверского озера. Конечно, Кирилло-Белозерский монастырь вовсе не был простым хранителем художественных сокровищ и богатым заказчиком, но то, что создавалось здесь местными мастерами, не идет в сравнение с тем, что получал монастырь извне. Вокруг монастыря рано появились ремесленные слободки, где жили мастера разных специальностей, работавшие на монастырь или на сторону. Наплыв богомольцев в монастырь, его активная торговая деятельность в различных областях Руси обеспечивали

сбыт продукции ремесленников. По той же причине развиваются ремесла и в соседних с монастырем деревнях. Кирилловская деревянная посуда, изготовленная и расписанная монастырскими мастерами, распространялась по всей территории Московского государства.

В монастыре работали местные плотники. Образцы их труда на территории самого монастыря не сохранились. Но мы знаем, с каким мастерством вологодские плотники умели превратить в произведение искусства даже сооружения хозяйственного и бытового назначения: овины, бани, ветряные мельницы, жилые дома. Приходилось им рубить и уникальные сооружения: деревянными были первые два монастырских собора, церкви в подчиненных монастырю приходах, первоначальные въездные ворота монастыря. Здесь нужно было проявить выдумку, создать нечто необычное, поражающее своей красотой и разнообразием форм. Образцом такого строительства может служить деревянная церковь Ризположения 1486 года из села Бородавы, которая сейчас стоит на территории Кирилло-Белозерского музея-заповедника. Сочетание конструктивной ясности и суровой простоты с вертикальной устремленностью и легким узорочьем, острая выразительность силуэта придают своеобразие и поэтичность этому сооружению. Позднее, когда в монастыре появятся свои специалисты «каменного дела», в формах некоторых каменных зданий проявится вкус, воспитанный на вековых традициях деревянного строительства.

Каменное строительство велось в Кирилло-Белозерском монастыре с конца XV века. В этом деревянном северном крае первые каменные постройки, естественно, возводились мастерами-профессионалами, приглашенными из центральных областей Руси. Да и в более позднее время самые ответственные работы поручались им же. Но объем каменных работ в богатом монастыре-вотчиннике был слишком велик, чтобы можно было обойтись заезжими мастерами. Вчерашние плотники осваивают ремесло каменщика. Монастырские каменщики возводят, в первую очередь, крепостные и хозяйственные сооружения. Накопив некоторый опыт, берутся за строительство церквей. Однако в каменном строительстве они долго остаются добросовестными учениками. Они не дают оригинальных архитектурных решений, но проявляют смекалку и своеобразный вкус местного населения.

Трудно себе представить, чтобы Кирилло-Белозерский монастырь долго мог обходиться без собственных иконописцев. И тем не менее вплоть до второй половины XVI



века нет ни сведений о монастырском иконописании, ни самих произведений. Первыми монастырскими иконниками приходится считать старца Александра и его учеников Емельяна и Никиту, а первым произведением — принадлежащую им роспись Святых врат 1585 года. Если до них и были в монастыре свои художники, то, вероятно, невысокого мастерства, иначе непонятно, зачем понадобилось приглашать в 1567—1568 годах из Москвы иконника Ивана с двумя учениками. Имя еще одного иконописца, работавшего в монастыре, — монаха Трифона — известно по надписи на иконе 1607 года, которая выставлена в экспозиции кирилловского музея. По документам известно, что Трифон был ранее игуменом Никольского Улейминского монастыря в Угличском уезде, что в 1606—1607 годах он жил «в монастыри и писал образы и старыя во всех церквах починивал». Хотя о старце Александре биографических сведений нет, сама живопись его свидетельствует о том, что он учился своему ремеслу где-то в средней Руси.

От начала XVII века сохранилось довольно много имен иконописцев, работавших в стенах монастыря. Но среди них очень редко встречаются местные. Здесь трудятся мастера из Белозерска, Москвы, Вологды, Ярославля; каждый из них пишет ежемесячно десять—пятнадцать икон, которые поступают затем в монастырское казнохранилище для продажи богомольцам. В тех же городах монастырь покупает десятки икон, начиная с 60-х годов XVI века. От этой массовой продукции до нас не дошло почти ничего, живопись, по-видимому, была невысокой.

Сходную картину мы наблюдаем и в деле украшения рукописных книг: здесь тоже лучшие работы или выполнены далеко за пределами монастыря, или принадлежат приезжим мастерам. Монастырские книги часто написаны красивым почерком, хорошо сделаны с точки зрения ремесла, но художественное оформление их примитивно: грубые и простые по формам орнаментальные заставки и инициалы и почти полное отсутствие миниатюр.

Если оценивать вклад Кирилло-Белозерского монастыря в развитие русского искусства только художественной продукцией, он окажется довольно скромным. Но у монастыря была более важная культурно-историческая роль: служить проводником высокой художественной культуры средней Руси на далеком севере страны. Для этого недостаточно иметь возможность приглашать столичных мастеров и располагать денежными средствами для оплаты их работ. Нужна еще культурная среда,

способная понять и оценить рафинированное столичное искусство. Такая среда сложилась в стенах этого северного монастыря.

Средневековое общество вменяет в обязанность монахам духовное совершенствование путем молитвы и аскетической практики для достижения «ангельского образа» на земле. Поскольку это занятие признается общественно необходимым, монахи избавлены, полностью или частично, от заботы о хлебе насущном. Это привлекает в монастырь людей, склонных к интеллектуальным занятиям. Монастыри нуждаются в грамотных людях и книгах различного содержания: священного писания, богослужебных, четых, сочинений отцов церкви. Переписывание книг требует досуга и некоторой материальной обеспеченности. Эти простые условия способна создать только достаточно богатая обитель, какой был монастырь Кирилла. Грамотность, наличие книг и свободного времени позволяют наиболее жаждущим удовлетворять свою любознательность и за пределами обычного круга чтения. Появляются такие личности, как монах Кирилло-Белозерского монастыря Ефросин. Этот книгописец конца XV века отдает предпочтение сочинениям, в которых содержатся естественно-научные и исторические сведения. Его интересуют размеры Солнца и Земли, движение планет, развитие человеческого зародыша, затмение Солнца, хронология, география. Он не стесняется черпать сведения не только из сочинений античных авторов и апокрифов, но также из «отреченных» книг, то есть запрещенных церковью. Среди литературных произведений его привлекают легендарные, занимательные по сюжету, а также произведения народной поэзии. Уже одна только личность Ефросина заставляет достаточно высоко оценить интеллектуальный уровень верхушки монашества Кирилло-Белозерского монастыря.

Связь с Москвой стимулирует умственную жизнь монастыря. В конце XV века он оказывается в центре идейных споров между сторонниками и противниками монастырского землевладения. Спор идет также о путях спасения, об отношении к еретикам. Полемика возбуждает интерес к сочинениям мистико-аскетического направления, к произведениям афонских монахов. Новые переводы и сочинения Максима Грека переписываются в далеком северном монастыре вскоре после их появления. Сочинения Нила Сорского переписываются прямо с автографов. Полемика создает свою литературу. Из стен Кирилло-Белозерского монастыря расходятся публицистические

произведения «князя-инока» Вассиана Патрикеева, содержащие самую резкую критику стяжательства церковников. Благодаря монастырской библиотеке этот бывший способный военачальник и дипломат приобретает широкую богословскую образованность, необходимую для деятельности на новом поприще.

В стенах монастыря в конце XV—начале XVI века собирается поистине блестящее общество. Помимо Ефросина и Вассиана Патрикеева, здесь старец Гурий Тушин, ученик и частый собеседник Нила Сорского, неутомимый переписчик книг, редактор и составитель сборников, бывший одно время игуменом монастыря. Гурий Тушин происходил из боярской семьи и пользовался благосклонностью самого Василия III, который подарил старцу знаменитое лицевое Евангелие. Гурий принадлежал, вероятно, к такого рода личностям, которые влияют на окружающих не столько своей общественной деятельностью, сколько всем своим нравственным обликом. В монастыре не мог не бывать знаменитый живописец Дионисий, который два года провел в соседнем Ферапонтовом монастыре и род которого записан в синодике Кирилло-Белозерского монастыря. По отзывам современников, Дионисий был не только «изящным живописцем», но и «мудрым философом». Легко себе представить его участие в беседах, которые велись в монастырских кельях. В разговорах монахов должно было часто звучать имя Нила Сорского, идейного вождя «нестяжателей», который имел в Кирилло-Белозерском монастыре много сторонников и скит которого находился всего в пятнадцати верстах. В Ферапонтовом монастыре жили бывший киевский митрополит и образованный литератор Спиридоний, бывший ростовский архиепископ Иоасаф Оболенский, здесь доживал последние годы Филофей, епископ Пермский и Вологодский.

Все эти люди находились в самом центре политической и идейной жизни своего времени. Философы-богословы и политики, они принесли в стены северных обителей общественные страсти эпохи. Они же были заказчиками и ценителями художественных работ, которые велись в Кирилло-Белозерском монастыре. Руководители монастырей принадлежали, как правило, к высшим слоям русского общества. Получив достаточное образование еще в семье, они углубили свои знания в тиши монастырских библиотек и практическим участием в идейных схватках. Общественные обязанности заставляли их часто бывать в Москве, где они находились в тесных родственных и

дружеских отношениях с видными сановниками. Все это делало их ценителями и знатоками столичного искусства.

Особенность культурной ситуации, сложившейся в Кирилло-Белозерском монастыре, заключалась в том, что он был удален от крупных городских центров страны, представляя собой островок среди моря крестьянских общин. Произведения изысканного московского искусства, отвечавшие вкусам наиболее образованной части монашества, едва ли могли быть вполне оценены крестьянами, воспитанными на совсем других художественных традициях. Встреча двух культур, столичной и местной, не привела к их слиянию. В архитектуре, станковой и монументальной живописи, миниатюре, шитье и других видах прикладного искусства обычно мы легко отличаем привозные произведения от тех, что были созданы на местной почве. И все же эта встреча не оказалась бесплодной. Потребителем художественной продукции, собранной в стенах монастыря, были широкие массы окрестного населения, которые стекались в прославленный монастырь на богомолье. Полученные здесь художественные впечатления не могли не сказаться на вкусах людей и на произведениях крестьянского искусства. В некоторых произведениях архитектуры и живописи, созданных местными мастерами, можно видеть процесс переработки ростовских, московских и, вероятно, других образцов применительно к возможностям и вкусам северного населения.

Систематическое изучение художественных памятников Кирилло-Белозерского монастыря началось лишь в советское время. Вскоре после Октябрьской революции принадлежавшее монастырю имущество было национализировано. Уже в 1919 году был проведен неотложный ремонт некоторых зданий, членами Всероссийской реставрационной комиссии разобрано собрание живописи. Несколько самых ценных икон было отправлено на реставрацию, часть из них вместе с лучшими произведениями шитья передана в Государственный Русский музей. Отдельные произведения искусства и в более позднее время продолжали поступать из Кириллова в центральные музеи. В 1924 году в монастыре был организован краеведческий музей, получивший с 1968 года статус архитектурного и художественного музея-заповедника.

В 1920-е и 1930-е годы под руководством архитектора В. В. Данилова проводилась реставрация монастырских стен и других построек. Работы возобновились в 1950-х годах и стали приобретать все более широкие масштабы.



4. Вид монастыря с Сиверского озера

Реставрация ведется на основе тщательного изучения памятников. Далеко не всегда конечной целью реставрации является возвращение памятнику его первоначального вида. Позднейшие наслоения могут сами по себе иметь художественную и историческую ценность. Так, например, возведение высокой барочной главы над Успенским собором в XVIII веке вызывалось заботой о выразитель-

ности силуэта монастырского ансамбля. Кроме того, достоверное воссоздание древних форм часто невозможно из-за отсутствия материальных остатков.

Уже и сейчас сделано немало. Укреплены все наиболее интенсивно разрушающиеся сооружения. Восстановлены ранее искаженные переделками старые формы поварни, больничных палат, церковью Преображения и Евфимия. В

целях сохранения на территорию Нового города перевезены два деревянных сооружения — церковь Ризположения из села Бородавы и ветряная мельница. Реставраторы живописи раскрыли из-под позднейших наслоений иконы из иконостасов церквей Иоанна Лествичника и Преображения, завершаются работы над иконостасными комплексами Успенского собора и церкви Иоанна Предтечи. Последовательно идет реставрация стенных росписей Успенского собора и Святых врат.

Наличие нескольких крупных живописных комплексов XV—XVII веков дает возможность экспонировать иконы в том окружении, для которого они создавались, в сочетании с архитектурой церковного интерьера и расписными тяблами древних иконостасов. Сейчас восстановлены иконостасы церквей Иоанна Лествичника и Преображения. Их интерьер воспринимается как художественное целое, в котором уже знакомые произведения живописи звучат по-новому, позволяя ясно почувствовать ансамблевый характер древнерусского искусства. Ввиду уникальности икон конца XV века из Успенского собора, намечено экспонировать их в музейных условиях, а на их место в иконостасе поставить точные копии, перенеся на них более поздние по времени оклады.

Кирилло-Белозерский музей-заповедник — один из самых перспективных музеев страны. С его территории в ближайшие годы будут удалены все другие организации, а занимаемые ими здания переданы для расширения музейной экспозиции и фондов. По мере продвижения реставрационных работ посетители кирилловского музея смогут увидеть все новые и новые памятники высокого художественного уровня. В нем откроются новые отделы, будут впервые экспонированы богатые коллекции декоративно-прикладного и народного искусства.

Но количество и даже качество произведений искусства не исчерпывают значения любого музейного собрания. Очень существенны всегда и условия восприятия. Кирилловский музей, расположенный в великолепном архитектурном ансамбле, на берегу красивого северного озера, среди еще почти не искаженного позднейшим строительством ландшафта, находится в исключительно выгодном положении. Очарование старины, связь искусства с историей воспринимаются здесь с особой остротой.

АРХИТЕКТУРА

Архитектурный облик Кирилло-Белозерского монастыря очень своеобразен. Огромный по размерам, он поражает на первый взгляд сложностью и кажущейся неорганизованностью своей планировки. Эта сложность — результат последовательного расширения его территории.

Придя на Белоозеро, Кирилл избрал себе место на склоне небольшого крутого холма, поднимающегося над берегом Сиверского озера при впадении в него реки Свяги. Здесь, рядом с существующей церковью Иоанна Предтечи, до сих пор сохраняются под каменными колпаками местные реликвии: маленькая клетская часовня, срубленная, по преданию, самим Кириллом (несомненно, замененная уже в позднее время более или менее верной копией), и сень над крестом, водруженным монахами на месте его первой кельи. Но уже очень скоро монастырь был перенесен на соседний, более низкий и просторный холм. Его первооснова угадывается в существующей планировке главной части комплекса. Это прямоугольник келий, обходящих вокруг Успенского собора, и примыкающей к нему группы храмов. Так выглядело большинство монастырей этого времени в среднерусских землях. Например, Житие Сергия Радонежского рассказывает об основании Троицкого монастыря: Сергей «монастырь большой воздвиг, келии убо четверообразно сътворити повеле, посреде их церковь во имя живоначальная Троица отвсюду видима яко зерьцало». Этот рассказ с небольшими изменениями, с уподоблением церкви то зеркалу, то оку, «всюду зрящу и отовсюду видиму», использован во многих последующих житиях, что свидетельствует об установившемся типе монастырской планировки.

Территория основного монастыря, называвшегося Большим, или Успенским, окончательно сформировалась с возведением в конце XVI века каменных стен, которые в

значительной части сохранились до наших дней. К середине XVI века рядом с большим монастырем, на месте «первого прихождения» Кирилла, сложился и Малый, Ивановский. Двойные монастыри на Руси — явление редкое, но не исключительное. Примерно в это же время возник Подольный монастырь у стен Троице-Сергиева монастыря. Малый монастырь так и не приобрел вполне самостоятельных функций. В описях начала XVII века говорится, что в нем «живет убогая братия, а кормится из большого монастыря». Многие постройки Малого монастыря были деревянными и не сохранились, но традиционность его планировки подтверждается правильным четырехугольником ограды, возведенной в конце XVI века.

В начале XVII века к обоим монастырям была построена треугольная в плане крепость, получившая название Острога. Строительство ее велось в большой спешке в связи с появлением в окрестностях монастыря литовских отрядов. Общая конфигурация кирилловских укреплений с добавлением Острога приобрела очень сложную форму, необычную для русских монастырей.

Окончательно сформировалась территория монастыря при сооружении во второй половине XVII века по царскому указу крепости, так называемого Нового города. Высокие трехъярусные стены с шестью огромными башнями были заложены в основном по новому плану, значительно увеличив площадь, занимаемую монастырем, и упростив его внешнюю форму. Но внутри большой новой ограды продолжали существовать в собственных стенах оба монастыря и Острог. В конце XVIII и первой половине XIX века оказавшиеся в середине застройки старые башни и стены, обветшавшие и уже ненужные, были большей частью разобраны. Исчезли укрепления Острога, сломана ограда, разделявшая два монастыря. Так создавалась существующая сейчас усложненная планировка всего комплекса, в которой, однако, достаточно четко читаются до сих пор очертания Успенского и Ивановского монастырей.

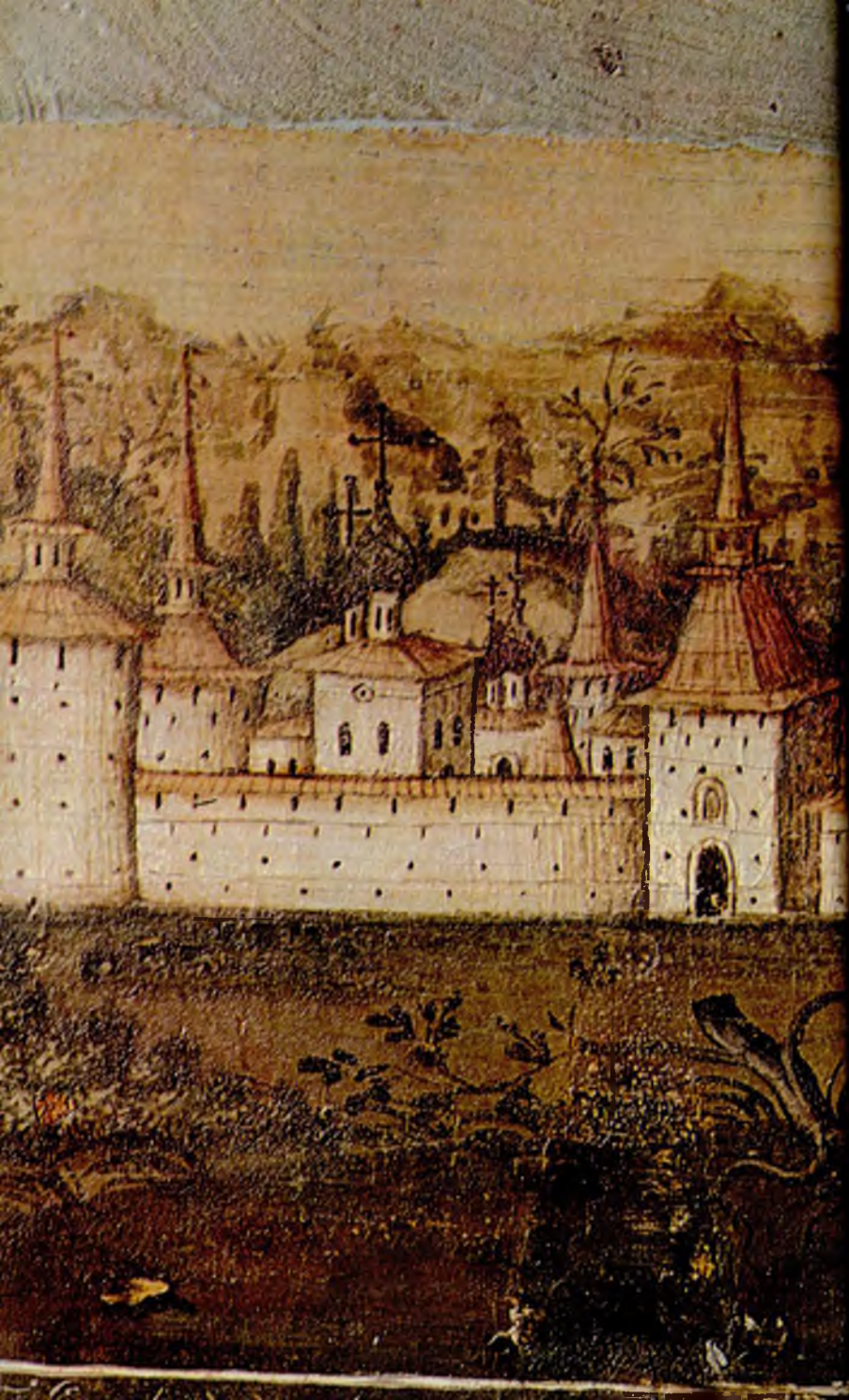
Другая особенность Кирилловского архитектурного ансамбля, сразу привлекающая к себе внимание, — редкая стилистическая общность почти всех его сооружений. Кирилловской архитектуре свойственна большая устойчивость форм и декоративных приемов, что в особой мере относится к культовым постройкам. Лишь придирчивый взгляд заметит стилистические различия в стоящих рядом маленьких бесстолпных церквях Владимира и Епифания, построенных с интервалом почти в целое столетие. Тяга к

традиционности форм вообще в какой-то степени характерна для архитектуры больших монастырей, как Соловецкий и Троице-Сергиев. Но нигде, пожалуй, она не проявилась с такой силой, как в Кириллове.

Отправным пунктом местной традиции послужила архитектура первых каменных соборов Белозерья и Вологды, причем не одного лишь Успенского собора в самом Кирилло-Белозерском монастыре, но и собора Спасо-Каменного монастыря на Кубенском озере (1481) и особенно собора соседнего Ферапонтова монастыря (1490). Эта группа трех соборных храмов представляла собой примечательное явление в русском зодчестве конца XV века. Их архитектура находится в несомненной зависимости от архитектуры великокняжеской Москвы, но вместе с тем обладает рядом особенностей, главным образом — в трактовке, несомненно, московских по происхождению приемов. Общего с московскими сооружениями последней четверти XV столетия у северных храмов много: это и композиция масс, и техника кладки (сочетание кирпича, терракоты и белого камня), и применение конструкции повышенных подпружных арок. Фасады у тех и других членятся орнаментальными поясами. Над закомарами ступенями поднимаются яруса кокошников. Порталы имеют перспективное устройство, украшены дыньками и завершены килевидными архивольтами. Наиболее значительные местные особенности белозерских соборов — расположение орнаментальных поясов не на середине высоты стен, как это имело место у московских памятников (храмы Звенигорода и Троице-Сергиева монастыря, церковь Ризположения в Московском Кремле), а непосредственно под пятами закомар, а также особая система венчания основного объема кокошниками, при которой два их верхних яруса повторяли в уменьшенном размере расположение основных закомар. Орнаментальные пояса более развиты и пышны, чем у известных нам московских построек, керамические плиты с растительным орнаментом часто имеют двойной раппорт, а балясины помещены в крестообразные впадины. Трактовка орнаментальных поясов белозерских храмов более всего сближает их с фасадами палаты в Угличе (1480-е гг.)

Соборы Спасо-Каменного и Ферапонтова монастырей, небольшие по размерам, поставлены на подклет. Оба они были двухглавыми — вторая, малая глава стояла над юго-восточным углом основного объема.

Успенский собор, возведенный в 1496 или 1497 году, отличается от них, прежде всего, своими размерами. Это



была очень большая для того времени постройка, крупнейший из монастырских соборов. Строившие его мастера, которых возглавлял Прохор Ростовский, были поставлены перед необходимостью решать новую для них задачу. Прежде всего, они сильно раздвинули столбы здания, увеличив пролеты арок и сводов, но не решились, видимо, из технических соображений, пропорционально увеличить и его высоту, отчасти выйдя из положения за счет отказа от устройства подклета. В результате собор, при повторении уже ранее выработанной конструктивной и декоративной схемы, приобрел необычные пропорции. Его барабан очень широк по отношению к пространству храма, что не встречается в других памятниках со ступенчатой системой сводов. Огромный купол господствовал над внутренним объемом, в какой-то мере придавая интерьеру характер, напоминающий ранние постройки домонгольского времени. Другая характерная черта Успенского собора — очень сильный сдвиг всего подкупольного квадрата к востоку, в результате чего восточная ветвь его свода выдвинулась за линию угловых лопаток основного куба, и строителям пришлось выходить из положения, изогнув многоугольником восточную стену. Угловые восточные ячейки, также оказавшиеся за пределами главного объема, были поэтому понижены до уровня сводов апсид, и собор в целом получил черты сходства с двухстолпными храмами.

Внешний облик здания из-за измененных пропорций тоже обрел необычные черты. Собор очень грузен, приземист, так же как и венчающий его мощный барабан с узкими, напоминающими бойницы окнами. При этом система декора перенесена на него с маленького и стройного собора Ферапонтова монастыря почти без изменения. Тонкие лопатки малого выноса с узкими импостами, легкий узор поясов создают неожиданный контраст с тяжестью масс. Сочетание тяжести и легкости, грузности и изящества составляет своеобразное очарование этого необычного памятника.

Собор, как и другие постройки монастыря, дошел до нас в сильно измененном виде. Помимо обстройки пределами и папертиями, начавшейся уже в XVI веке, в XVIII столетии был подвергнут переделкам и основной его массив, в результате чего воспринимать его старые формы снаружи приходится, в основном, фрагментарно. Лучше всего сохранилась роскошная полоса кирпичного и терракотового орнамента на его алтарных апсидах. Особенно досадны переделки интерьера: новые прикладки с

опирающимися на них арками, подведенные к столбам, и пробивка западной стены на всю ее высоту совершенно изменили его характер.

После возведения собора каменное строительство в монастыре возобновилось лишь к концу первой четверти XVI века. Наиболее значительным сооружением этого времени является трапезная палата с церковью Введения (1519). Строили ее мастера очень высокого профессионального уровня, возможно, московские. Кирилловская трапезная — одна из самых больших для XVI века, она уступает лишь соловецкой, построенной тридцатью годами позже. Здесь мы едва ли не впервые встречаемся с осевым решением здания такого назначения, при котором объему церкви в общей композиции отведено очень важное место. Это подчеркивается ее граненой в плане формой, придающей ей сходство со столпообразными храмами, возводившимися в Москве и Подмоскowie в первой половине XVI века.

Трапезная палата, своды которой не сохранились, была квадратной и одностолпной, как и другие палаты этого типа. Довольно развита была архитектура интерьера церкви. Ее внутренний объем не носил характера устремленности вверх, но был достаточно строен. Внутри церковь была не граненой, как снаружи, а крестчатой. Импосты под пятами арок при всей простоте их профилировки вносили в трактовку интерьера элемент тектонической четкости, свойственной московским постройкам начала XVI века, испытывавшим на себе влияние ренессансной архитектуры благодаря работе в Москве итальянских зодчих, приглашенных Иваном III. Внешние формы здания довольно скупы, но немногочисленные детали, такие, как карнизы или своеобразные оконные наличники (из которых полностью уцелел лишь один, обращенный внутрь паперти), нарисованы четкой, уверенной рукой. Здание очень сильно искажено как внутри (например, в церкви устроен новый, пониженный свод), так и в своей внешней архитектуре, но есть основание полагать, что при предстоящей реставрации многое может быть выявлено и восстановлено.

Архитектура памятника не оказала сколь-нибудь заметного влияния на последующее строительство; в основном воспринята была лишь общая схема осевого расположения церкви и трапезной, повторенная у других белозерских сооружений этого назначения. Гораздо более существенный след оставили два храма, возведенные одновременно в 1531—1534 годах на вклад великого князя



6. Вид монастыря. Акварель Иванова из альбома К. М. Бороздина.
1809. ГПБ

Василия III,—церкви Иоанна Предтечи и архангела Гавриила.

Есть, видимо, основания полагать, что строивший их мастер (а принадлежность их именно одному мастеру со всей очевидностью подтверждается общностью архитектурного «почерка») был ростовцем. Ростовские мастера часто упоминаются в источниках середины XVI века, а в 1540-е годы зафиксирован факт работы двух ростовцев — Пахомия Горяинова и Григория Борисова — сравнительно недалеко от Кириллова, в Спасо-Каменном монастыре.

В архитектуре церквей Иоанна Предтечи и Архангела Гавриила, как нигде в кирилловских постройках, проявилось влияние ордерной архитектуры, переставшее к этому времени быть уделом лишь собственно московского строительства и получившее гораздо более широкое распространение. Мастер, возводивший обе церкви, прекрасно владел тем несколько видоизмененным типом ордерного декора, который нашел применение в русском зодчестве с начала XVI века. Архитектурные детали этих зданий, во многом очень сходные между собой,—цоколи в виде трансформированной классической аттической базы, трехчастные антаблементы — прорисованы тонко и со вкусом. И интерьер, и внешний облик храмов (правда, сильно измененный в церкви Архангела Гавриила) оставляют впечатление гармоничности, изысканной уравновешенности пропорций.

Обе церкви (особенно церковь Иоанна Предтечи) сравнительно небольшие. Это четырехстолпные храмы традиционного типа, со средокрестием, приближенным к востоку, благодаря чему западное членение их боковых фасадов очень широкое, а восточное сильно сужено. Элементы ордерного членения присутствуют не только на фасадах, но и в интерьере, выявляя внутри тектоническую структуру здания. Особой разработанностью и совершенством отличается интерьер церкви Гавриила, стройные круглые столбы которой подчеркивают единство архитектурного пространства. Подпружные арки у обоих храмов не повышены, а опущены ниже сводов. Крестовые своды, характерные для сооружений италянизирующего направления в русской архитектуре этого времени, применены только в перекрытии западного рукава креста.

Однако во внешнем устройстве верхних частей церквей Иоанна Предтечи и Архангела Гавриила мастера отступили от близких по времени московских образцов, в каждом случае по-своему. Церковь Иоанна Предтечи почти целиком восприняла схему завершения собора Ферапонтова

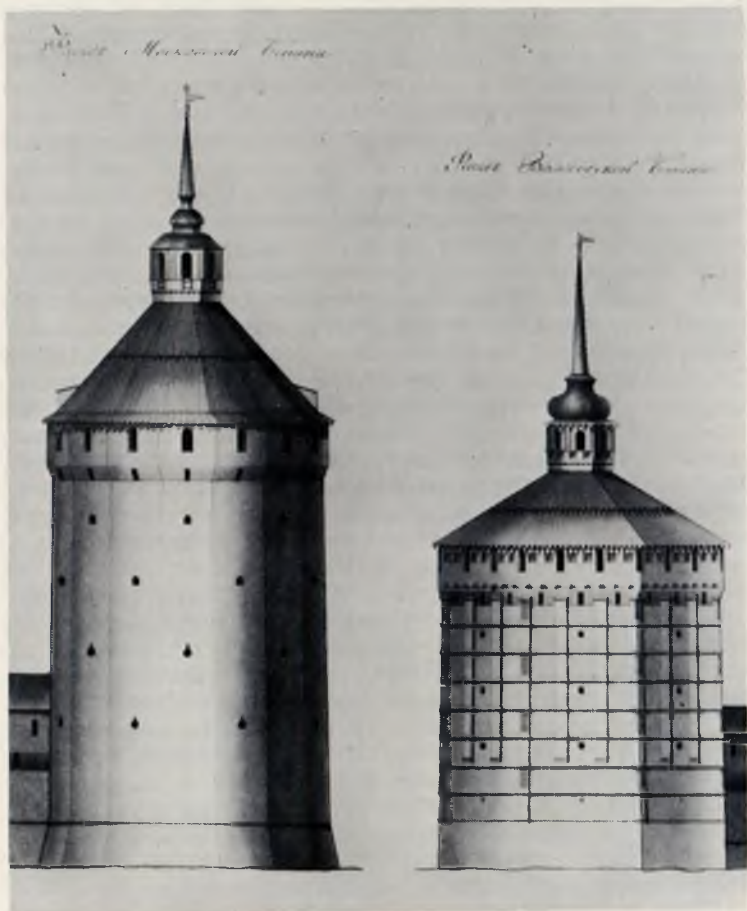
монастыря, которая стала здесь уже декоративным приемом, более не соответствуя ступенчатой конструкции сводов. Так же, как и у Ферапонтовского собора, над ее юго-восточным углом был поставлен маленький барабан, отмечавший место расположения придела Кирилла Белозерского. Обращение к местной традиции сказалось и в украшении верха главного барабана полосой широкого орнаментального пояса. Такие пояса с начала XVI века вышли из употребления в московском строительстве, и их появление в кирилловском храме может быть объяснено только желанием сделать церковь более похожей на первые белозерские соборы.

Совершенно иначе выглядел верх церкви Архангела Гавриила. Вместо традиционных закомар над ее карнизом были поставлены по периметру мощные пилоны, служившие опорой для арок звона. Сплошная, обходящая все фасады звонница завершалась двумя рядами мелких кокошников. Два барабана, впоследствии сломанных, имели чрезвычайно вытянутые пропорции и пронизывали звонницу, завершаясь уже вверху обычными окнами, карнизами и главой. Верх церкви, эффектный по замыслу и по силуэту (сейчас совершенно искаженному), выполнен как бы другой рукой, в сравнении с основным ее объемом. Профилировка деталей здесь грубее, в разбивке пилонов и кокошников существует определенная неувязка, лопатки над карнизом выведены на небольшую высоту и оборваны. Все это очень сильно отличается от классической, безупречно четкой прорисовки основного объема здания. Зато устройство звонницы весьма близко напоминает верх трапезной церкви Ферапонтова монастыря, строившейся в те же годы (1530—1534).

Уже в архитектуре церквей Иоанна Предтечи и Архангела Гавриила идущие от Москвы новшества, внесенные мастерами итальянского Возрождения, смешиваются с иными импульсами, в значительной мере обусловленными попыткой повторить формы белозерских соборов конца XV века, к этому времени осознанных уже как местная своего рода святыня, служащая образцом для воспроизведения. Сочетание этих разнородных элементов, с постепенной утратой классической четкости форм и усилением местной традиции, становится характерным и для всего последующего церковного строительства в Кирилло-Белозерском монастыре.

Помимо требования заказчиков, важным фактором, обусловившим устойчивость местных архитектурных форм, был переход строительного дела из рук приезжих

артелей в руки местных каменщиков, порой выполнявших работы самостоятельно, «по старинке». Благодаря удаленности монастыря от основных центров русской художественной и строительной культуры творчество кирилловских мастеров почти не испытывало влияния современной им столичной архитектуры и замыкалось в повторении и варьировании однажды занесенных на местную почву



7. Чертежи башен монастыря. Архитектор Праве. 1830. ГПБ

форм, к тому же связанных с почитанием собственных святынь. Переход строительства от профессионалов к вотчинным крестьянам, освоившим каменное дело, не мог на первых порах не привести к заметному снижению качества возводимых построек. Однако этот переход осуществился, видимо, не сразу, и для наиболее ответственных сооружений монастырь еще продолжал приглашать профессиональных зодчих.

Такое положение, при общем стилистическом единстве кирилловских памятников второй половины XVI столетия, все же при ближайшем рассмотрении создает довольно пеструю картину, в которой высокие по своим художе-



8. Чертежи башен монастыря. Архитектор Праве. 1830. ГПБ

ственным достоинствам архитектурные произведения перебегаются с рядовыми, выполненными подчас довольно неумело, но подкупающими живописностью и непосредственностью.

Ярким примером общей тенденции к архаизации служит архитектура Владимирского придела — усыпальницы князей Воротынских, — построенного в 1554 году к северной стене Успенского собора. Конструкция перекрытия этого небольшого бесстолпного храма довольно примитивна. Это система ступенчато повышающихся арок, несущих очень маленький световой барабан. Формы внешней декорации придела заимствованы у стоящего рядом массивного Успенского собора, лишь с некоторым упрощением. Повторена почти без изменения даже схема завершения храма кокошниками, которые едва умещаются над маленьким приделом. Конструктивные и архитектурно-декоративные новшества, появившиеся в Кириллове при строительстве трапезной, церковью Иоанна Предтечи и Архангела Гавриила, совершенно не затронули Владимирского придела. Такая консервативность строителей тем более любопытна, что это были, очевидно, приглашенные в монастырь мастера, о чем свидетельствуют хорошо скомпонованные фасады и сочно, уверенно прорисованные детали.

Дальнейшее упрощение архитектурных форм можно наблюдать на трапезной с церковью Сергия Радонежского, выстроенной около 1560 года (дата освящения) в Ивановском монастыре. По отношению к ней можно даже говорить об известной примитивности архитектуры. В схеме она следует большой трапезной Успенского монастыря, но значительно меньше ее по размерам. Верх церкви со звонницей относится к концу XVI века, а сама трапезная подвергалась переделкам в XVII веке и позднее. Однако общее впечатление некоторой расплывчатости форм, отсутствия четкого композиционного замысла, выразительности, скорее живописной, чем архитектурной, связано не только с этими переделками и в равной мере может быть отнесено и к первоначальной редакции памятника. Здание отличается от других каменных трапезных XVI столетия некоторыми деталями своего устройства, как, например, окнами, соединяющими трапезную с церковью, пониженным прямоугольным алтарем. Эти черты роднят Сергиевскую трапезную с теплыми клетскими деревянными храмами. Все это, видимо, свидетельствует о возведении здания артелью местных каменщиков, не имевшей профессионального архитектурного руководства.

К числу лучших кирилловских построек второй половины XVI века принадлежит надвратная церковь Иоанна Лествичника. Она была возведена в 1569—1572 годах на вклад царевичей Иоанна и Федора Иоанновичей над каменными Святыми воротами 1523 года, часть которых дошла до нас в составе существующего здания. Особенно примечателен прекрасно сохранившийся интерьер церкви. На первый взгляд, он кажется повторением интерьера церкви Архангела Гавриила. Воспроизведены здесь и круглые столбы, и профили импостов, вносящие внутрь храма элементы ордерного расчленения, и крестовый свод западной ветви креста. Однако более внимательный взгляд заметит, что профили сильно огрублены, а столбы более приземисты. Но самое существенное отличие—это возврат к системе поднимающихся ступенями к барабану подпружных арок, обычной для среднерусского зодчества XV века, а в данном случае, скорее всего, появившейся как подражание соборным храмам Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей. Тем не менее интерьер оставляет впечатление большой цельности и уравновешенности. Своеобразие композиции надвратной церкви дополняется сдвинутым асимметрично (из-за устройства придела) прямоугольным алтарем и большой квадратной сводчатой папертью с западной стороны.

Фасады здания, так же как и интерьер, характеризуются компромиссом между огрубленной схемой ордерного расчленения и использованием традиционных местных приемов архитектурного убранства. Пояс кирпичной орнаментальной кладки, членивший стены соборов XV века, не выделен здесь самостоятельно, зато она заполняет поле закомар и часть карниза. И снова, как и у церкви Иоанна Предтечи, полностью была воспроизведена система кокошников Ферапонтовского собора, ступенями поднимающихся к главному барабану. Барабан тоже завершен традиционным для Белозерья орнаментальным поясом. По сути дела, все элементы декора надвратного храма почерпнуты из арсенала уже бытовавших в кирилловском зодчестве форм, кроме филенок на лопатках, несколько напоминающих приемы декорации новгородских построек XVI века. При всем том церковь Иоанна Лествичника нельзя назвать копией ранних белозерских построек. Это хорошо и цельно скомпонованное здание, в котором использование старых форм отнюдь не носит характера слепого подражания. Скорее всего, здесь в последний раз в монастыре работал приглашенный со стороны мастер-профессионал.



9. Вид монастыря. Рисунок Н. Мартынова. Середина XIX в. ГРМ

Гораздо уместнее применить термин «копия» к другой надвратной церкви—Преображения, возведенной над воротами, выходящими к озеру, в последнем десятилетии XVI века (придел освящен в 1595 году). Ее строители уже не обращались ко всему предшествующему кирилловскому зодчеству в целом, а стремились черпать лишь из одного источника, добросовестно повторяя детали устройства первой надвратной церкви Иоанна Лествичника. И тем не менее оба сооружения чрезвычайно отличны, как часто бывают отличны подлинник и копия. Говоря о копировании, следует в первую очередь обратить внимание на общность сочетания объемов церкви, прямоугольного алтаря и квадратной сводчатой паперти. Сходство между двумя сооружениями распространяется и на многие мелкие детали фасадной декорации, профилировку карнизов, заполнение орнаментом поля закомар. Но все это стало как-то «мясистее», грубее, нерегулярнее. Наиболее существенно различаются оба храма своим интерьером. Правда, в церкви Преображения вновь повторены круглые столбы, но на этом черты родства исчерпываются. Сами столбы очень приземисты и слишком массивны для небольших размеров храма, они отнюдь не способствуют ощущению цельности архитектурного пространства. Преображенская церковь двухстолпная, соответственно конструкции нижнего этажа, разделенного на два прохода, и



10. Успенский собор. Рисунок Н. Мартынова. Середина XIX в. ГРМ

завершена примитивной системой перекрытия, состоящей из трех простых коробовых сводов, в одном из которых почти перед самым иконостасом вырезано отверстие для размещения над ним светового барабана. Барабан оказался очень резко сдвинутым к востоку, а устройство над обоими восточными углами основного объема еще двух барабанов несколько меньшего размера, соответственно двум приделам (Николы и Ирины), придавало композиции завершения церкви динамичный, резко асимметричный силуэт.

В XVI веке композиция Успенского собора усложнилась за счет пристройки двух приделов — Владимирского и несохранившегося Кирилловского, примкнувшего к нему с другой стороны в 1585—1587 годах. Уже к середине XVI века к собору была приделана паперть, имевшая сложную многоскатную кровлю, вторившую своим очертанием по-закомарному покрытию основного объема. Она была сломана в конце XVI века и заменена двухсторонней папертью спокойного силуэта со скатным покрытием, с большими арочными проемами. Тогда же сходную по формам паперть пристроили и ко всему северному фасаду трапезной. Все эти переделки и пристройки придавали

основным монастырским зданиям менее строгий и более живописный вид, и их появление, видимо, вызывалось не только потребностями в расширении площадей церковных зданий, но и изменившимися художественными вкусами.

Культовые памятники с особой яркостью раскрывают особенности кирилловской архитектуры и происходившие в ней на протяжении XVI века изменения. Но уже очень рано в Кириллове начали возводить из кирпича и здания совершенно иного характера, и в первую очередь — хозяйственные. Монастырь богат сооружениями производственного или складского назначения, которых вообще дошло от этого периода очень немного.

Наиболее ранней, безусловно, была каменная поварня, появившаяся, по-видимому, вскоре после трапезной. Это здание первоначально состояло из двух палат. Внутри оно производит большое впечатление, благодаря удивительным по красоте рисунка сложным сводам на распалубках, выполненным с безупречностью, позднее уже более не встречающейся в кирилловских постройках. Вряд ли можно сомневаться, что это сооружение, столь скромное по внешним формам и вместе с тем выполненное с таким мастерством, возводила одна из работавших в монастыре артелей каменщиков-профессионалов.

Естественно полагать, что по мере освоения собственными монастырскими крестьянами навыков каменного дела их прежде всего привлекали не для возведения храмов, архитектура которых и ответственнее, и сложнее, а для сооружений более утилитарного порядка, призванных обслуживать различные нужды монастырского хозяйства. Так, в середине или в начале второй половины XVI века было расширено здание поварни, слившейся теперь с трапезной палатой в единый сложный комплекс построек. Фасады новой части поварни так же просты, как и у предыдущей, но внутри она разбита на большое число мелких помещений, интерьер которых лишен всяких архитектурных затей, кроме одностолпной сводчатой палаты в подвальном этаже. Позднее, на рубеже XVI и XVII веков, здание поварни было увеличено в длину за счет пристройки еще одной одностолпной палаты — летнего братского погреба. Не все гражданские постройки монастыря выглядели так скупой и просто. Иногда в их фасадах находили применение мотивы традиционной для Белозерья орнаментики. Такой была Казенная палата, предназначенная для хранения документов и ценностей, — длинное здание, находящееся справа от Святых ворот. Первая каменная казенная келья, поставленная в 1523

году, при постройке в 1569—1572 годах церкви Иоанна Лествичника оказалась включенной в объем ее паперти. Уже вскоре после этого к ней было пристроено новое обширное здание, сильно вытянутое в длину. Внутри казенная палата была устроена очень просто: вдоль нее посредине проходила аркада, на которую опирались два продольных свода. Междуетажный настил был деревянным. Фасады казенной палаты прорезались окнами самого простого рисунка, но завершались широкой полосой нарядного орнаментального пояса, повторявшего мотивы убранства культовых сооружений. Уже в конце XVI века здание было еще раз увеличено в длину, с повторением, хотя и в несколько меньших масштабах, как внутренней конструкции, так и фасадной схемы. В конце XVI века в монастыре существовал еще ряд хозяйственных построек, по большей части не сохранившихся. Остатки одного из них, солодеженного каменного сушила, были вскрыты археологическими раскопками, проводившимися в 1971 году под руководством А. Н. Кирпичникова, и сейчас выявлены дополнительной накладкой стен.

Нам неизвестно время появления первой каменной монастырской ограды. Это была невысокая кирпичная стена, расчлененная лопатками, совершенно не приспособленная для ведения боевых действий и даже лишенная башен. Сейчас от нее сохранился лишь небольшой фрагмент с северной стороны — в составе ограды более позднего времени. В последнее десятилетие XVI века оба монастыря были заново опоясаны каменными стенами с башнями. Это уже боевые сооружения, хотя и весьма ограниченные по своей оборонительной мощи и приспособленные лишь для отражения небольших, слабо вооруженных отрядов, что, однако, оказалось достаточным, чтобы отбить в 1614 году нападение литовцев. Стены Успенского монастыря относительно сложнее — с ходовой галереей на каменной аркаде и рядом более похожих на окна бойниц. Снаружи как башни, так и сами стены любовно украшены узорной кирпичной кладкой, что еще раз подчеркивает их, скорее, символический, чем действительно военный характер. Еще проще и скромнее стены Ивановского монастыря, повторившие устройство самой первой монастырской ограды, только дополнительно прорезанные щелевидными бойницами. В линию ограды обоих монастырей, особенно Ивановского, были включены многие сооружения чисто хозяйственного назначения, что, конечно, никак не увеличивало их боевую мощь. Из всех башен этого периода две, Свиточная и Глухая,



11. Успенский собор. Реконструкция С.С. Подъяпольского

сохранились на полную высоту, две другие — фрагментарно, остальные сломаны.

К концу XVI — началу XVII века возведение в монастыре каменных зданий различного назначения шло уже непрерывно, и все потребности удовлетворялись местными мастерами. Видимо, поэтому можно наблюдать все большее сближение строительных приемов и архитектурной декорации культовых, гражданских и оборонительных сооружений, что способствовало созданию ансамбля, редкого по стилистической цельности. Обособленность кирилловской архитектуры этого времени становится особенно очевидной, если сравнить ее с архитектурой современных московских сооружений так называемого «годуновского круга». Московские постройки носят в себе



12. Церковь Архангела Гавриила. Реконструкция С. С. Подъяпольского

черты рафинированности стиля, отличаются графичностью рисунка и своеобразным прочтением италянизирующей традиции начала XVI века. В противоположность этому кирилловские памятники опираются на иную традицию, восходящую в конечном счете к «доитальянскому» периоду, и развивают ее в направлении упрощения, огрубления архитектурных форм и усиления живописного начала.

Период Смутного времени прервал каменное строительство в монастыре почти на два десятилетия. Лишь около 1630 года вновь начались работы — прежде всего, с починки и усиления стен, которым теперь был придан

более определенно боевой характер. Начало интенсивной строительной жизни относится к 1640-м годам. В это время построены больничные палаты (1643—1644), церкви Епифания (1645) и Евфимия (1646). Тогда же началось возведение первых каменных келий. Строительство вели монастырские каменщики во главе с Яковом Костоусовым.

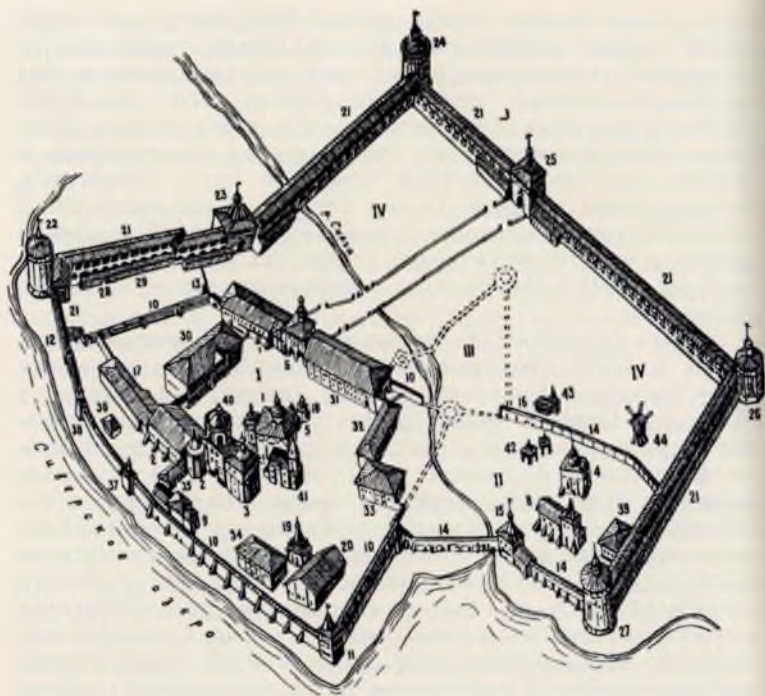
Больничные палаты (их называют большими)—огромное здание, состоящее из двух сводчатых залов и обширных сеней. Высокие своды палат опираются на стены и стоящий в середине столб. Крохотные оконца, опоясывающие цепью низ стен, никак не связаны своим расположением с распалубками. Не связаны они и с наружными лопатками, кое-где прорезая их в самых неожиданных местах. Это вносит в скупую почти до аскетичности внешнюю архитектуру здания элементы нерегулярности, несколько смягчающие суровость его облика.

Архитектура церквей гораздо богаче и в основном подчинена следованию местным образцам. Первая из них, Епифаниевская, примкнула к Владимирскому приделу, обогатив сложную и живописную композицию соборной группы. Конструкция и формы церкви Епифания со всей скрупулезностью и подробностью повторяют соседний придел, лишь с небольшим увеличением размеров здания. Только очень немногие детали—например, маленькие полуколонки, украсившие небольшой барабан,—свидетельствуют о том, что каменщики XVII века видели что-то еще, кроме одних построек Кирилло-Белозерского монастыря.

Больничная церковь Евфимия—любопытный пример того, что могло получиться у воспитанных на местных образцах каменщиков при попытке копирования совершенно иного по своей архитектуре здания. В 1635—1638 годах в Троице-Сергиевом монастыре была выстроена первая на Руси больничная церковь Зосимы и Савватия. Богато украшенная архитектурным декором (частью в традициях троицкого строительства, частью в формах московской архитектуры XVII века), убранная изразцами, она увенчивается очень стройным шатром на высоком восьмерике. Несомненно, что именно она была указана как образец и для возведения вслед за ней кирилловского больничного храма. Строители либо ездили в Троице-Сергиев монастырь, либо пользовались каким-то изображением, поскольку они воспроизвели и шатер, и двойные кокошники в основании его граней. Но при этом основной

куб церкви — точная копия церкви Епифания, пропорции шатра сильно изменены (он стал более пологим), а восьмерик совершенно исчез, так что кокошники под шатром выступают прямо из кровли, как это было обычно у ярусных завершений белозерских храмов. Слуховые окна и изразцы на гранях шатра превратились в незамысловатые кирпичные узоры в виде повернутых острием вверх уголков. Одним словом, были восприняты лишь некоторые внешние приметы троицкой больничной церкви, а все стилистические новшества московской архитектуры XVII века прошли совершенно мимо внимания строителей.

Самым большим событием строительной истории монастыря в XVII столетии было возведение по царскому указу большой крепости Нового города, начавшееся в 1653 году. Первый проект новых укреплений был составлен подвизавшимся на службе у царя Алексея Михайловича французом Антуаном де Гроном в духе каменно-земляных крепостей бастионного типа. Это небывалое для монастырской практики предложение вызвало крайнее замешательство среди братии, и по ее просьбе монастырю было разрешено пойти по традиционному пути и самому строить крепость по образцу укреплений Троице-Сергиева монастыря. Строительство затянулось на тридцать лет, хотя из них действительно продуктивной была только первая половина. Грандиозные по размаху работы велись исключительно силами собственных монастырских каменщиков, во главе которых стоял вышедший из той же среды подмастерье каменных дел Кирилл Серков. Для изучения образца руководителей строительства посылали в Троицкий монастырь, и они постарались не только добросовестно воспроизвести систему укреплений первого среди русских монастырей, но и по мере возможности усовершенствовать ее. Так, например, используя конструкцию угловых башен с опорным столбом в середине, они сделали этот столб полым, поместив внутри него лестницу и увенчав его каменной смотрильней вместо деревянной. Кроме того, была увеличена высота стен и особенно размеры башен. Кирилловский Новый город стал крупнейшей русской крепостью XVII века. Его башни и стены почти лишены архитектурной декорации, столь обильно применявшейся в это время даже в фортификационном строительстве, и это делает его необычным. Исключение составляет первая из построенных восьмиугольная Вологодская башня, у которой членение фасадов лопатками и декоративными поясками напоминает некото-



13. Кирилло-Белозерский монастырь. Рисунок С. С. Подъяпольского
 I—Успенский (Большой) монастырь; II—Ивановский (Малый, Горский)
 монастырь; III—Острог; IV—Новый город.

1—Успенский собор. 1496—1497. 2—Церковь Введения с трапезной палатой. 1519. 3—Церковь Архангела Гавриила. 1531—1534. 4—Церковь Иоанна Предтечи. 1531—1534. 5—Церковь Владимира. 1554. 6—Святые ворота (1523) с надвратной церковью Иоанна Лествичника. 1572. 7—Казенная палата. XVI—XVII вв. 8—Церковь Сергия Радонежского с трапезной палатой. 1560—1594. 9—Водяные ворота с надвратной церковью Преображения. 1595. 10—Укрепления Успенского монастыря. Ок. 1591 г. 11—Свиточная башня. 12—Черная, или Мереженная башня. 13—Грановитая, или Часовая башня. 14—Укрепления Ивановского монастыря. Ок. 1599—1600 гг. 15—Глухая, или Котельная башня. 16—Святые ворота. 17—Поварня XVI в. 18—Церковь Епифания. 1645. 19—Церковь Еафимия. 1646. 20—Большие больничные палаты. 1643—1644. 21—Новый город. 1653—1669 и 1675—1680. 22—Белозерская, или Большая Мереженная, или Озерная башня. 1667—

рые из башен Троицкого монастыря, например Уточью. Остальные башни, особенно многогранные угловые, производят необыкновенно суровое впечатление. Несмотря на отсутствие декора и однотипность схемы, они отнюдь не кажутся одинаковыми. Плавный наклон их стен внутрь, прорисованный у каждой по-своему, разная высота шатра, вариации в размещении бойниц сообщают каждой из них резко индивидуальные черты. Ровные прясла стен, придающие панораме монастыря оттенок некоторой суховатости, изнутри выглядят легко и живописно благодаря свободному ритму сквозных галерей второго и третьего ярусов и нерегулярному размещению окон и дверей в нижнем ярусе, приспособленном для размещения гарнизона.

Известно, что еще до начала строительства новой крепости из монастыря по царскому указу посылали каменщиков в Москву и другие города для участия в строительных работах. Знакомство с общерусской строительной практикой, так же как и внимательное изучение троцкого образца, положили конец безраздельному господству местной традиции. В кирилловскую архитектуру вливаются новые формы, получившие широкое бытование

1669. 23—Караульная, или Косая башня. 1660. 24—Московская, или Ферапонтовская башня. 1660. 25—Казанская башня. 1658—1659. 26—Вологодская башня. 1656. 27—Кузнечная, или Шваленная башня. 1675—1680. 28—Троицкие ворота. 1667—1668. 29—Жилые кельи с чуланами, или так называемая «тюрьма». 1663—1667. 30—Архимандричьи кельи. XVII в. 31—Монашеские кельи. XVII в. 32—Священнические кельи. XVII в. 33—Кельи, так называемый «монастырский архив». XVII в. 34—Кельи, так называемое «духовное училище». XVII в. 35—Кельи, так называемый «Домик келаря». XVII в. 36—Поваренные кельи. 1680—1685. 37—Хлебная башня. 1621—1668. 38—Поваренная башня. 1761. 39—Малая больничная палата. 1730-е гг. 40—Колокольня. 1759—1761. 41—Церковь Кирилла. 1785—1787. 42—Каменные сени над часовней и крестом. 43—Деревянная церковь Ризположения из села Бородавы. 1485. 44—Деревянная мельница XIX в. Рисунок был исполнен в 1966 году. К настоящему времени существенные изменения претерпела церковь Преображения (№ 9), реставрированная в 1976 году, и церковь Евфимия (№ 19), реставрированная в 1977 году. Остальные преобразования не нарушили внешний вид зданий, изображенных на рисунке, которым вполне можно пользоваться при знакомстве с монастырем

в XVII веке. Особенно сильно, по всей видимости, отразились новые веяния на каменных кельях, постепенно к концу столетия сменивших собой старые деревянные. Жилые постройки монастыря подвергались в последующее время наибольшим искажениям. Особенно пострадали фасады келий, получившие в своем большинстве совершенно обезличенный вид. При этом у некоторых зданий с большой полнотой сохранились внутренняя планировка, своды, дверные колоды, кирпичные полы. Другие кельи полностью переделаны и снаружи и внутри. Наиболее ранние среди них — архимандричьи кельи, почти полностью перестроенные, и здание, примыкающее со стороны монастыря к Святым воротам. Раскрытые остатки одного из окон показывают, что оно было снаружи очень широким за счет разворота внешних откосов и обрамлялось с боков валиком, переходящим в килевидное завершение, увенчанное подобием маленькой пики. Такая форма наличника в целом следует приемам архитектуры XVII века, но довольно своеобразна. Другая форма наличника, более близкая к московским образцам, характерна для поздних сооружений, относящихся, скорее всего, уже к последней четверти XVII века. Эти наличники, с карнизом над проемом и усложненным рисунком навершия, довольно однотипные, сохранились целыми или в остатках у многих построек в разных частях монастыря. Они применены на обращенном ко входу фасаде сушила — верхнего этажа, надстроенного над казенной палатой XVI века. Здесь они красиво сгруппированы попарно и дополнены вверху маленькими круглыми оконцами, соответственно размещению распалубок внутренних сводов. В окнах сушила сохранились даже старые слюдяные оконницы. Окна с такими же наличниками украшают и главный фасад двухэтажного домика с воротами — так называемого келарского корпуса. Они разбросаны сочными пятнами, создавая вместе с темным проемом ворот и обрамляющими его приземистыми круглыми столбами, врезанными в толщу стены, богатую пластическую игру, придающую особую живописную прелесть этому почти игрушечному зданию. Живописность вообще была свойственна постройкам этого времени. Когда в некоторых из них окна располагались в строгом ритме, подчиняясь схеме внутренней планировки, ряды оконных проемов разбивались сильно вынесенными вперед сводчатыми крыльцами, к сожалению, не сохранившимися.

Эпоха петровских преобразований резко отразилась на благосостоянии монастырей, вызвав почти повсеместное

прекращение в них каменного строительства. На протяжении XVIII века в Кириллове появилось лишь несколько каменных зданий, в основном заменивших собой пришедшие в ветхость более ранние постройки. Их архитектура не представляет чего-то единого, так как каждый раз формы сооружения зависели от того, откуда приглашалась та или иная артель наемных каменщиков. Самое раннее из них — Малая больничная палата, строительство которой было начато в 1732 году на вклад императрицы Анны Иоанновны. Это еще очень архаичное сооружение, состоящее из одностолпной палаты и сеней. Выразительность ему придает ритм чередующихся больших и малых окошек на главном фасаде. Декор сведен к одному лишь нарядному, хотя и достаточно простому карнизу из нависающего поребрика. Он сходен с карнизом церкви Спаса Всемилостивого в Белозерске, откуда, возможно, и были вызваны мастера для возведения палаты.

Вологодская артель во главе с каменщиком Спасо-Прилуцкого монастыря Федором Жуковым строила в 1757—1761 годах большую монастырскую колокольню, поставленную на месте предшествовавших ей колоколен XVI и XVII веков. Это очень грузное здание, выдержанное в формах провинциального северно-русского барокко. Отдельно взятое, оно не кажется особенно удачным, однако хорошо вписалось в общий силуэт монастыря. Еще не изжитые традиции допетровского зодчества, сказавшиеся на рисунке наличников и карнизов, в известной мере связывают архитектурный язык колокольни и других расположенных рядом зданий, не создавая раздражающего контраста.

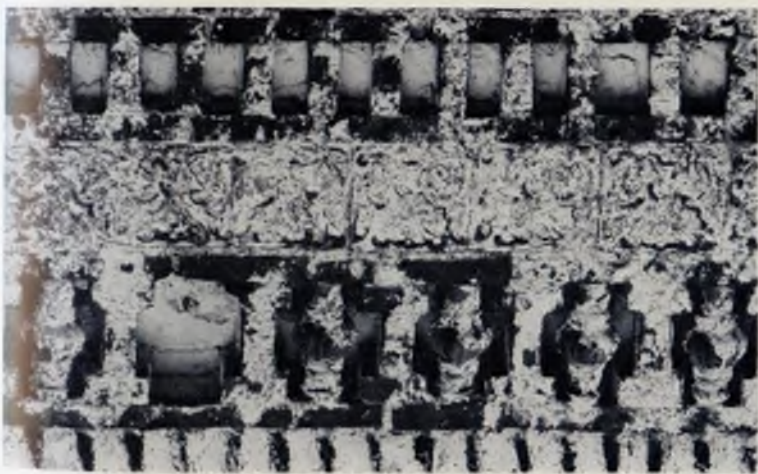
Более чужеродной кажется в монастыре церковь Кирилла, выстроенная вновь на месте старого придела в 1785 году. Ее архитектура также принадлежит эпохе барокко. Это профессионально спроектированное здание, возведенное, несомненно, по присланному архитектором чертежу. Церковь выдержана в ордерных формах, удачна по пропорциям, но груба в деталях. Здание, особенно его алтарная часть, над которой в высоком восьмерике помещена соборная ризница, не лишено красоты, но в целом для конца XVIII века это довольно заурядное произведение.

Огромную западную паперть, возведенную в 1791 году на месте сломанной части паперти XVI века, строили белозерские каменщики без участия архитектора, в формах провинциальной архитектуры, еще полной запоздалых отзвуков раннего барокко. Отсюда грубая профилировка

массивных карнизов, фантастический рисунок плоских наличников.

Но более всего коснулись изменения общего силуэта монастыря. Повышенный интерес к силуэту — одна из самых характерных черт архитектуры барокко. На протяжении второй половины XVIII и в начале следующего столетия над всеми церквями появились высокие грушеобразные, иногда несколько иного рисунка главы. Малые барабаны, нарушавшие симметрию, были сломаны, а горки кокошников скрыты под высокими скатными крышами. В том же духе были переделаны и шатры башен. Некоторые из новых глав более удачны по рисунку, например у Успенского собора, другие — менее, но в целом они совершенно изменили силуэт ансамбля, придав ему определенное, но уже совершенно новое стилистическое единообразие, не считающееся с характером архитектуры древних памятников.

То, что было создано в Кирилло-Белозерском монастыре в XVIII и в XIX веках, по своему историко-художественному значению не может быть сопоставлено с памятниками более раннего времени. Монастырь ценен для нас в архитектурном отношении, прежде всего, как редчайший комплекс древнерусского зодчества, средоточие огромного числа сооружений, среди которых немало первоклассных произведений; они, бесспорно, могут быть отнесены к важнейшим памятникам своего времени. Но и более скромные по своей архитектуре сооружения, часто редкие или единственные образцы тех или иных типов зданий, объединенные общностью местной архитектурной традиции, в совокупности представляют для нашего историко-культурного наследия совершенно исключительное явление. Особенно богато, как нигде больше, представлена в Кириллове архитектура XVI столетия — семь храмов, целый комплекс хозяйственных и оборонительных построек. Кирилловская архитектура XVII века, кроме ее крепости, пока еще слабо изучена, но, вероятно, и она со временем найдет себе достойное место в истории русского зодчества.



14. Успенский собор. 1496—1497. Слева—церкви Владимира (1554) и Епифания (1645), справа—церковь Кирилла (1785—1787)

15. Деталь карниза апсиды Успенского собора





17. Церковь Иоанна Предтечи. 1531—1534

←16. Вид Успенского монастыря от звонницы церкви Евфимия. Слева направо: церковь Преображения (1595), домик келаря (XVII в.), церковь Введения (1519), колокольня (1759—1761), церковь Архангела Гавриила (1531—1534), церковь Кирилла



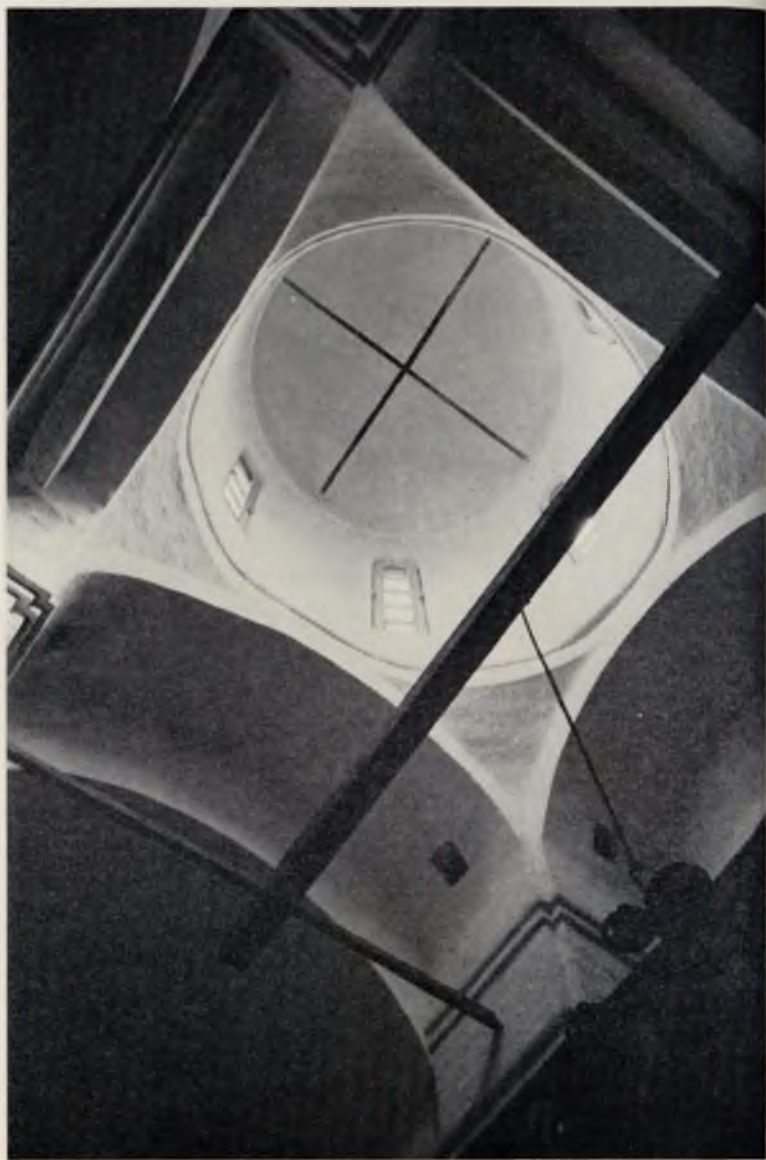
18. Портал церкви Іоанна Предтечі





20. Церковь Сергия Радонежского с трапезной (1560—1594).
Справа — церковь Иоанна Предтечи

19. Интерьер церкви Иоанна Предтечи



21. Своды церкви Иоанна Лествичника

22. Надвратная церковь Иоанна Лествичника. 1572





23. Церковь Преображения



24. Интерьер паперти церкви Преображения

25. Свод церкви Владимира



26. Подзор главы церкви Владимира
27. Резная плита из церкви Владимира



28. Церковь Епифания

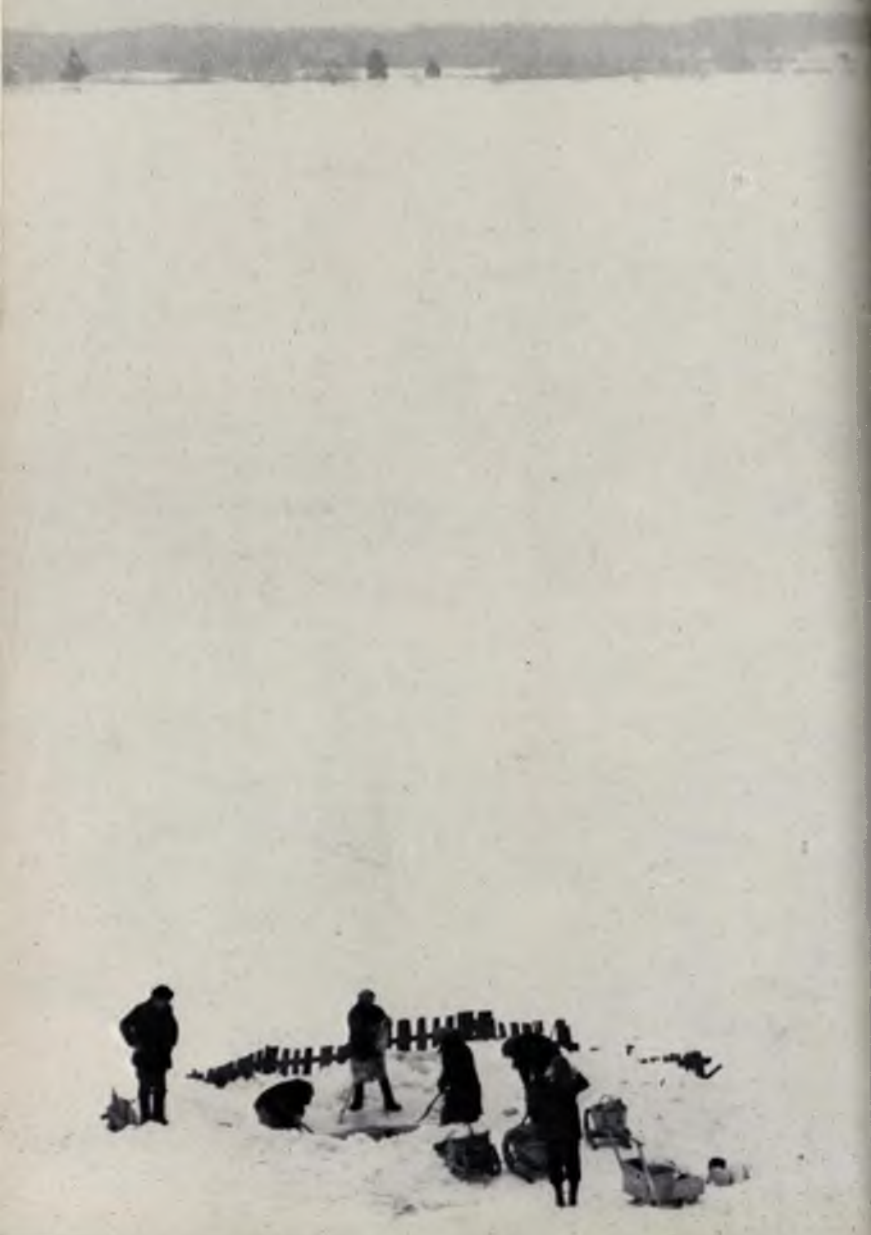


29. Декор Котельной башни

30. Большие больничные палаты. 1643—1644

31. Ивановский монастырь с Котельной башней (1599—1600).
В глубине — Успенский монастырь



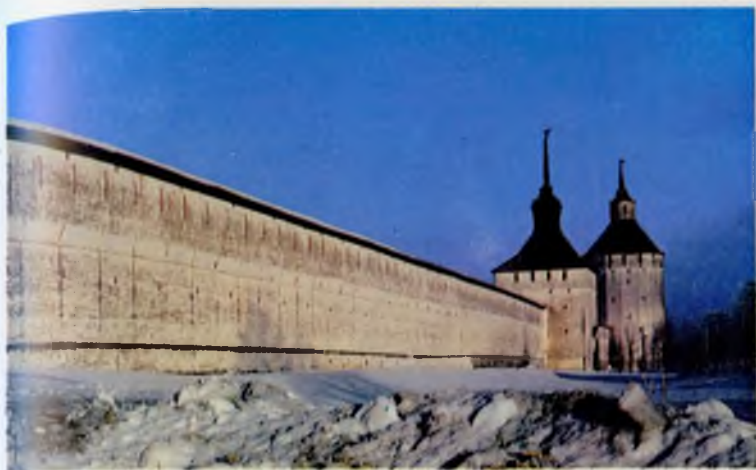






33. Казанская башня. 1658—1659

← 32. Стена Старого города со Свиточной башней. Около 1591 г.



34. Стена Нового города с Казанской и Московской (1660) башнями
35. Внутри Московской башни

36. Крепостная стена Нового города (1653—1680) с Вологодской башней (1656) →





37. Кузнечная башня. 1675—1680



38. Белозерская башня. 1667—1669



39. Второй ярус крепостных стен Нового города
 40. Наличник окон крепостной стены Нового города



41. Наличник окон келарского корпуса



42. Малая больничная палата. 1730-е гг.

43. Корпус поварни. XVI в.



44. Церковь Ризположения (1485) из села Бородавы

ИКОНОПИСЬ

Древнейший памятник живописи, связанный с монастырем, датируется концом XV века. Это икона «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ), которую, по преданию, принес с собой из Москвы сам основатель обители. К сожалению, икона плохо сохранилась, но все же достаточно для того, чтобы определить ее как выдающийся памятник ранней московской живописи.

Другую местную святыню — небольшую икону Кирилла Белозерского (ГТГ) — написал, согласно монастырскому преданию, в 1424 году, незадолго до смерти Кирилла, вологодский монах и художник, возведенный в сан святого, Дионисий Глушицкий. Это произведение нехитрого местного художества, действительно, имеет признаки индивидуальной портретной характеристики, согретой чувством теплого отношения к изображаемому лицу. Более поздние изображения Кирилла в иконописи и шитье в той или иной степени повторяют этот первоначальный тип. Для этой иконы Кирилла в 1614 году белозерский иконник Никита Ермолов устроил специальный резной с расписными створками киот, который сохранился и находится в экспозиции музея. На створках в числе других изображена сцена: Дионисий Глушицкий пишет образ Кирилла Белозерского.

Наиболее ценным в художественном отношении из ранних произведений является «Успение» начала XV века. Традиция также связывает его с Дионисием Глушицким, но оснований к тому нет никаких. Памятник носит явные нерусские черты как иконографии, так и живописного строя. Он был, по-видимому, написан русским мастером, который имел перед глазами какое-то выдающееся произведение поздневизантийской живописи. Об этом свидетельствует темный колорит, необычное для русских икон написание плотными отдельными мазками смуглых с

поддурмянкой ликов, не характерные для русского искусства жесты, выражающие скорбь, формы орнамента и некоторых предметов. Сочетание цветов — изумрудно-зеленого, коричневато-сиреневого, синего (для последнего был использован редкий минерал лазурит) — тоже не совсем обычно для русских икон. Несмотря на некоторую неровность в исполнении, в иконе видна большая живописная культура — художнику удалось написать замечательную по выразительности голову Христа. На его одеждах золотые штрихи ассиста нанесены с редким пониманием связи между линией и формой. В иконе очень сильно выражено чувство, подчеркиваются различные оттенки торжественной скорби и напряженной сосредоточенности захваченных происходящим свидетелей смерти Марии. По глубине содержания эта икона выделяется не только среди кирилловского собрания, она принадлежит к числу лучших произведений на этот сюжет.

Три памятника живописи, о которых шла речь, — «Одигитрия», «Кирилл Белозерский», «Успение» — происходят еще, по-видимому, из деревянной Успенской церкви. Следующие по времени относятся уже к концу XV века. Это, прежде всего, грандиозный живописный ансамбль 1496—1497 годов иконостаса каменного Успенского собора, от которого сохранилось шестьдесят икон местного, праздничного, деисусного, пророческого рядов. Тридцать три иконы из этого числа представлены в собрании местного музея, а остальные уже давно разными путями попали в музеи Москвы и Ленинграда. Не обо всех иконах было известно, что они происходят из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Специалисты, не зная о происхождении некоторых памятников либо изучая их в отрыве от остальных икон иконостаса, датировали их по-разному — от начала до конца XV века, — приписывали иконы Андрею Рублеву или его сподвижнику Даниилу Черному, Дионисию, лучшим новгородским художникам. Это, с одной стороны, говорит о сложности комплекса, а с другой — о высоком качестве произведений.

Особенно интересны праздничные иконы. Среди них можно выделить несколько характерных групп. К одной группе можно отнести «Рождество Богоматери», «Введение во храм», «Сретение», «Рождество Христово», «Вход в Иерусалим», икону местного ряда «О тебе радуется». Здесь художник четко выделяет планы: передний, насыщенный по цвету, где сосредоточено действие, и задний — архитектурный или пейзажный фон, колористически ме-

нее активный. Цветовая композиция строится на сопоставлении локальных пятен чистого цвета, графическая разработка их минимальна. Только в этой группе икон употребляется почти в чистом виде яркая синяя краска, полученная из лазурита. Во «Входе в Иерусалим», лучшим произведении этой группы, умелое чередование пятен контрастных и спокойных цветов делает композицию ясной, легко обозримой, не перегруженной, хотя фигуры по сторонам расположены без фоновых интервалов. Композиция необыкновенно гармонична. Изысканные по рисунку очертания горы перетекают в контур группы апостолов, повторяются в силуэте Христа и под конец напоминают о себе в наклоне дерева. Это плавное движение останавливается, как бы наталкиваясь на отвесную линию стен Иерусалима, откуда вышла навстречу Спасителю толпа. Невольно возникает ощущение, что построение композиции обусловлено внутренним смыслом сюжета. По-особенному мягко написаны на этой иконе лики: розоватое, нежное охрение лежит на светлом зеленоватом санкире, нет резких обводок, щеки едва тронуты подрумянкой, волосы изображены легкими простыми волнистыми прядями.

Другая группа — «Крещение», «Преображение», «Сошествие Святого духа», «Успение» — написана совершенно иначе. Чистые, открытые цвета художник избегает и разбеливает их. Графическая разработка деталей чрезвычайно активна и отражает огромную творческую энергию мастера. Из всех художников он — лучший рисовальщик. Редко приходится видеть на иконах складки одежд, изображенные с таким пониманием конструкции формы. В рисунке нет ничего смягченного, скрытого — все ясно, безошибочно, определено. Пробела художник использует для того, чтобы еще и еще раз кистью прорисовать изображение. В «Крещении» тонкой белесоватой сеткой пробелов покрыты все фигуры. В «Успении», «Сошествии Святого духа» пробела сочнее, заметнее. Равномерная высветленность колорита, активная графическая разработка изображений уничтожают плановость, выделение главного и второстепенного, делают все части плоскости равнозначными и несколько перегруженными. В этих иконах художник увлекается графической орнаментализацией форм и меньше внимания уделяет силуэту.

Художникам равно удастся создавать образы одухотворенные, но характеристика персонажей у них различна: у первого мастера они преимущественно лиричные, утонченные, у второго — мужественные, суровые, в них больше

индивидуальности. Казалось бы, рассмотренные иконы достаточно определенно характеризуют как одного, так и второго художника. Однако другие иконы, принадлежащие также этим мастерам, выявляют новые стороны их манеры, часто неожиданные и внешне противоречивые. Так, художник «Крещения» и других произведений этой группы написал иконы «Мученик Дмитрий», «Мученик Георгий» (ГРМ), знаменитую икону «Пророки Даниил, Давид и Соломон» (ГТГ), на которых нет ни разбеленности колорита, ни обилия пробелов. В них с огромной смелостью и мастерством сопоставлена яркая киноварь, холодный сине-зеленый и травянисто-зеленый цвета, все усилия художника направлены на выявление красоты и гармонии силуэтов. Им же написана и «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ). По-видимому, полная стилистическая однородность далеко не обязательна для икон, созданных одним мастером.

Чаще всего исследователи первую группу рассмотренных икон связывают с московской, а вторую — с новгородской школами живописи. Но здесь разделение по школам оказывается достаточно условным: одни и те же иконы по колориту близки новгородским памятникам, а по утонченности образной характеристики, особенностям рисунка и графической разработки — к московским. Московские и новгородские черты органически соединяются в них. Не случайно одни и те же памятники из Успенского собора демонстрируются как на выставке новгородских икон, так и на выставке московской живописи. Это наводит на мысль, что представления о степени стилистической обособленности московской и новгородской живописи в конце XV века требуют уточнения, так же как и малоисследованный вопрос о проявлении индивидуальных особенностей манеры.

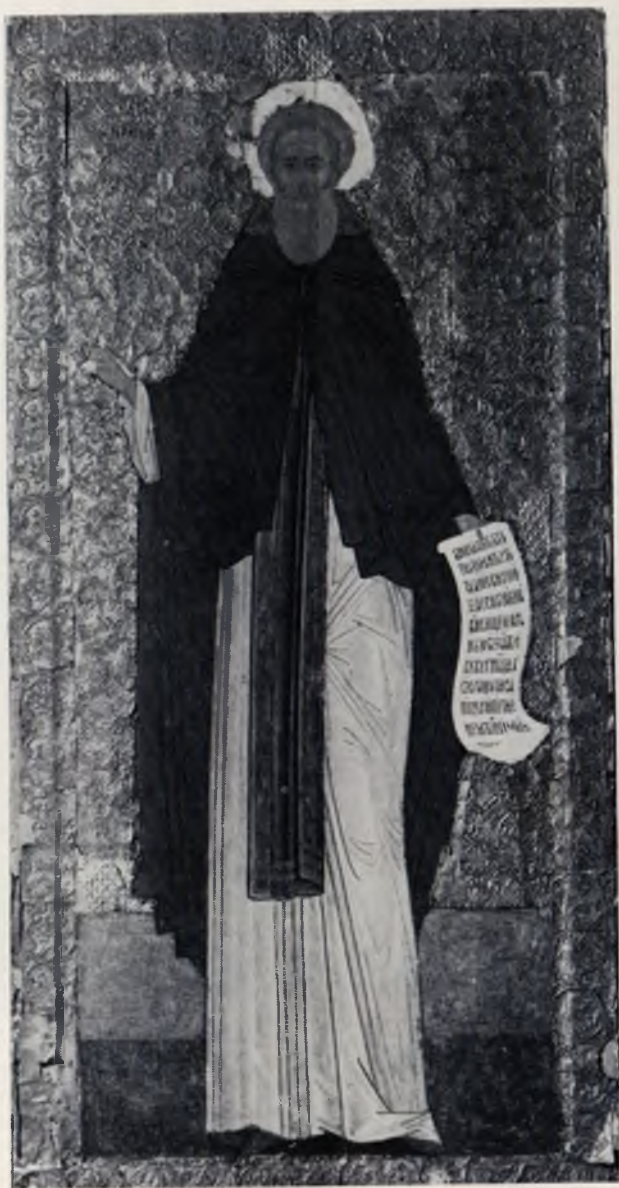
Иконостас Успенского собора, таким образом, значительно обогащает наши представления о русской живописи конца XV — начала XVI века и ставит перед историками искусства весьма важные принципиальные вопросы. Но ценность этого живописного комплекса, разумеется, не только в этом. Создан он был лучшими мастерами того времени, большинство икон написано безупречно и служит образцом самого высокого мастерства. Эпоху, в которую создавался иконостас, часто именуют «эпохой Дионисия» по имени самого знаменитого живописца того времени. Кирилловский иконостас показывает, что наряду с дионисиевским направлением существовали и совершенно самостоятельные варианты стиля эпохи.

Это особенно заметно при сравнении кирилловских икон с написанными Дионисием и его сыновьями примерно в то же время иконами для Ферапонтова монастыря. Сравнение облегчается тем, что в экспозиции Кирилловского музея-заповедника иконы Успенского собора соседствуют с иконами «Василий Великий» и «Никола», написанными, по мнению большинства специалистов, самим Дионисием. Обе иконы Дионисия плоскостны, их обобщенные силуэты идеально вписаны в узкий формат досок, они поражают вкусом и сдержанностью. Простые линии силуэтов на редкость выразительны, спокойны, плавно очерчивают фигуры, их простота кажется настолько логичной, единственно возможной, что высочайшее мастерство этой простоты постигается не сразу. Плоскостность фигур усиливается высветленностью колорита, его полутоновым характером. Лики написаны мягко, переходы цвета неуловимы, сплавлены, штрихи отметок нерезки, полностью отсутствует фактурность живописи. Средствами и рисунка, и живописи художник создает абстрактно идеальные образы. Конечно, нужно учитывать, что впечатление мягкости манеры письма связано с тем, что иконы из Ферапонтова гораздо больше пострадали от времени, чем иконы из Успенского собора, однако последним изначально были присущи несравненно большая мощь, материальность, энергия, характерность. На иконе «Василий Великий» из Успенского собора колорит гораздо ярче — голубовато-зеленый подризник и омофор, резко обозначенные черные полосы по контуру одежд святителя, очень темная борода. От дионисиевской эту икону отличает сутуловатость фигуры, подчеркнутый наклон головы, очень смуглый лик, выпуклый лоб, асимметричные брови, придающие взгляду особую напряженность и пристальность. В соответствии с этим находится и живописная манера — художник энергично лепит форму, сочными мазками тщательно разрабатывает лоб, щеки, глаза. Все это, в отличие от абстрактно-идеального образа, созданного Дионисием, придает иконе из Успенского собора индивидуальную конкретность, энергичность.

Иконы из выстроенного вслед за Успенским собором храма Введения 1519 года не сохранились; значительное число икон из древнего иконостаса следующей по времени церкви — Иоанна Предтечи 1534 года — находится в Государственном Русском музее. Написаны они были, судя по живописи, которая сейчас раскрывается, также приглашенными мастерами. Это были хорошие, но все-таки,



45. Успение. Из местного ряда иконостаса Успенского собора. 1497.
ГТГ



46. Кирилл Белозерский. Около 1500 г. ГРМ

по-видимому, провинциальные художники, последовательно придерживавшиеся московской традиции. По своим художественным достоинствам не все произведения равноценны: если иконы Иоанна Предтечи, апостола Петра, Василия Великого отличаются уверенным профессионализмом — пропорции фигур гармоничны, изображения умело размещены на плоскости, прекрасно написаны лики, — то фигуры мучеников слабее нарисованы, в них есть определенная неуклюжесть, грузность, они менее удачно вписаны в отведенный им формат доски. Краски икон достаточно сдержанны, цвета сопоставляются мягко, им свойственна часто встречающаяся на иконах XVI века приглушенность колорита, сглаженность живописной манеры. По тому, как написаны лики, с плавным переходом от зеленоватого санкиря к золотисто-коричневому охрению с едва различимыми отметками, иконы из церкви Иоанна Предтечи стилистически ближе всего недавно раскрытым в Вологодском краеведческом историко-художественном музее памятникам из Корнильево-Комельского монастыря.

Конец XVI века — время оживленной художественной деятельности в монастыре. За четверть века было создано несколько крупных живописных ансамблей: иконостас церкви Иоанна Лествичника 1472 года, стенная роспись Святых врат 1485 года, иконостас церкви Преображения 1595 года и роспись папертей Успенского собора конца XVI века.

Живопись древнерусского иконостаса — искусство, рассчитанное на условия восприятия в храмовом интерьере. Создатели многоярусных иконостасов стремились к общей гармонии и колористической уравновешенности ансамбля. Одна икона могла быть очень сдержанной и даже скупой по цвету, но контрастом и дополнением к ней выступали краски другой. Обычно в музейной экспозиции соседствуют разрозненные произведения, и впечатление ансамбля теряется.

В кирилловском музее посетителю представляется редкостная возможность видеть подлинную красоту не искаженных переделками интерьеров храмов с хорошо сохранившимися и отреставрированными иконостасами. Художественные впечатления от кирилловских памятников чрезвычайно разнообразны. Как отличаются друг от друга отдельные иконы, так же неповторимы и не похожи друг на друга целые иконостасы и храмовые интерьеры.

Это отчетливо можно видеть на примере церквей Иоанна Лествичника и Преображения. Поражает величе-

ственная сдержанность интерьера церкви Иоанна Лествичника, которую никак нельзя ожидать, любуясь радостной нарядностью храма снаружи. Свет внутри рассеянный и неяркий. Иконостас воспринимается слабо расчлененным, очень торжественным и даже несколько суровым, а краски скупыми. Их разнообразие и богатство живописи можно увидеть, рассматривая иконы вблизи или только в очень короткие часы, когда прямой луч солнца быстро переходит, ненадолго задерживаясь на иконах. Тогда совершенно неожиданно вспыхивает густо-синяя одежда Христа в центре деисусного ряда, ярко-зеленая — архангела Михаила, темно-малиновая — плаща апостола Павла. В остальное время только белые свитки с текстами в руках пророков, расположенные в прихотливом ритме, и нарядная роспись брусьев, на которых стоят вплотную друг к другу иконы, оживляют цельную, монолитную стену иконостаса.

Иное впечатление производит интерьер церкви Преображения. Его заливают свет из барабана и окон. Он ярко освещает каждую икону, и весь ансамбль представляет радостное, красочное зрелище, совершенно лишенное всякой таинственности и суровости иконостаса церкви Иоанна Лествичника.

В церкви Иоанна Лествичника осталась без переделок древняя конструкция иконостаса XVI века со стоящими вплотную на расписных брусьях (тяблах) иконами. К 1572 году относится живопись самого нижнего ряда, полуфигурный деисус и изображенные попарно поясные пророки. Этого же времени и богатые резные позолоченные царские врата. Иконы выглядят очень своеобразно. Все фоны очень темные, написаны либо зеленоватой охрой, либо умброй, имеют разные оттенки на каждой иконе. Фигуры очень крупные, упрощенных линейных очертаний, расположены в неспешном ритме; цвета их одежд, преимущественно тоже насыщенные и темные, иногда крайне сближены с фоном, так что изображения вырисовываются постепенно, воспринимаются не сразу, и фигуры обретают место в пространстве только благодаря светлым линиям разделок одежд. Почти лишенные заметных пробелов лики святых окружены яркими разноцветными нимбами. В подборе красок, их сопоставлении художники обнаруживают много самостоятельности и независимости от готовых решений. Сближенность цвета происходит не от ограниченности художественных средств, а воспринимается как результат сознательного замысла: любой цвет представляет собой очень сложную красочную смесь,



47. Дионисий. Фрагмент иконы «Никола». Около 1500 г.

которую составляет мастер, добиваясь нужного оттенка. Кроме зеленых, все использованные краски — земляные, даже густо-синяя. Очень обогащают палитру многоцветные полупрозрачные контрастные лессировки. На темно-малиновой одежде апостола Павла, например, они синие и зеленые. Плащ Христа — насыщенный темно-синий, почти без разделок, а на нимбе эта же краска, смешанная с крупными зернами белил, яркими, василькового оттенка мазками положена рядом с розовым цветом; кое-где перекрывая друг друга, они переходят в сиреневые, затухают, а с другой стороны нимба остаются только розовые и красные мазки. Краски не заливают плоскость ровным слоем, а положены почти на всех фонах и одеждах крупными, отчетливо заметными мазками разной густоты. Наряду с лессировками, такая манера письма создает эффект богатства живописной поверхности. В своеобразии колорита проявляется, по-видимому, глубокая народная северная традиция. Беглая и обобщенная манера письма говорит о том, что художники имели навыки и в монументальной живописи.

Работа их довольно ровная, но все-таки часть икон отличается большим живописным мастерством и повышенной по сравнению с остальными одухотворенностью образов. Это, например, «Архангел Михаил», «Спас», «Иоанн Предтеча» и «Апостол Павел» в деисусе, некоторые пророческие иконы — «Самуил и Софония», «Моисей и Исайя». Особенно выразителен образ Иоанна Предтечи. Художнику удалось передать величественность, сдержанную силу, суровое сознание долга. Взгляд Иоанна скорбен, но в то же время решителен. Здесь нет моления, просительного заступничества. Предтеча скорее соратник, грозный пророк, нежели ходатай за судьбы мирские.

Заслуживает внимания и сам иконографический тип деисусного ряда. Полуфигурные, а не во весь рост изображения святых в деисусном ряду, восходящие к византийским образцам, были очень распространены на Руси в XVI веке. Сейчас наиболее полно сохранились только два иконостаса подобного типа — в церкви Иоанна Лествичника и в Успенском соборе 1553 года в соседнем Белозерске. Белозерский иконостас чрезвычайно близок кирилловскому по типу фигур, их рисунку, по набору использованных красок, технике живописи. Даже тексты на свитках пророков в обоих случаях будто бы исполнены одной рукой. Основная роль в создании кирилловского иконостаса принадлежала, по-видимому, белозерским художникам. О существовании собственного иконописания в

древнем Белозерске свидетельствуют памятники из некогда многочисленных городских храмов. В XVI—XVII веках и позже белозерские мастера постоянно работали в монастыре — большими партиями писали иконы в казну; поручали им, как теперь можно понять, и более ответственные заказы.

Иконостас церкви Иоанна Лествичника примечателен еще тем, что на его тяблах уцелело очень много мотивов народной росписи XVI века, целое собрание узоров определенного времени, отлично характеризующее эволюцию декора к сложным, прихотливым формам. Здесь наглядно представлена народная переработка узора, ранее типичного для книжного убранства, украшения металла. Кое-где смутно угадываются византийские прототипы этих орнаментальных композиций, но сочные краски, ритм, даже характер переработки первоначальных фигур — все уже совершенно русское.

Иконостас Преображенской церкви написала небольшая группа художников, которые, так же как и создатели иконостаса церкви Иоанна Лествичника, были связаны с каким-то северным художественным центром. Эта группа много работала вместе, так что почерк отдельных художников на некоторых иконах не различить. Однако при наличии общности, характерной для всех икон ансамбля, одни из них довольно заурядны, другие поражают неповторимым искусством. К последним относятся царские врата главного иконостаса, миниатюрные врата из придела Ирины, икона «Никола», отчасти храмовая икона «Преображение». Особенно хороша уверенно нарисованная икона «Никола» с точно найденным соотношением фона и фигуры. Подчеркнутую удлиненность изображения святого уравнивают широкая свисающая риза и вытянутый по горизонтали ковровый позем. Даже и в нем мастер не отступает от сухого до жесткости безошибочного рисунка — тип восточного ковра воспроизведен им с этнографической точностью. Образ в целом очень параден и декоративен. Отдельные куски живописи особенно красивы — например, золотисто-коричневый с более темным узором плат, которым Никола поддерживает Евангелие, необычный орнаментированный позем. Царские врата написаны на золотом фоне, их украшает большое число фигур с хорошо сохранившейся живописью; так и кажется, что на столбиках, где в рост изображены святители, их исполнила та же рука, что и икону «Никола». В отличие от этих монументальных, роскошных и строгих врат главного иконостаса живописи очень небольших

придельных врат свойственна большая свобода и сочность, особенно заметная в написании одежд святителей. Выразительна и пластична фигура архангела Гавриила в «Благовещении». Удивительно тонко передано его сложное перетекающее движение с легким прогибом торса, плавным выносом благословляющей руки и эффектной постановкой головы.

Однако на многих иконах из иконостаса нельзя не заметить некоторой заученности приемов: очень похоже изображают художники белыми штрихами пряди волос, одинаково подчеркивают впалость щек. Скрупулезная выписанность ликов находится в противоречии со свободно и обобщенно написанными одеждами на некоторых деисусных иконах и «пейзажем» храмового образа «Преображение».

Создателям иконостаса церкви Преображения принадлежит и икона «Иоанн Предтеча в пустыне». Здесь так же написаны лик Предтечи, гора, буквы на свитке. Икона очень оригинальна по исполнению: совершенно необычна форма стилизованного дерева, рисунок громадной горы обобщен и лишен деталей, так же как и изображение самого Иоанна. Одетый во власяницу, он представлен с развернутым свитком. Его отрубленная голова в чаше, помещенная рядом, символизирует мученическую смерть проповедника, а секира, воткнутая в дерево, наглядно иллюстрирует текст с призывом к покаянию.

На рубеже XVI—XVII веков в монастыре работал монах-иконописец Трифон. Сохранилась написанная им в 1607 году северная дверь для церкви Введения. Чувствуется, что он был человеком образованным и имел навыки миниатюриста и писца. Набор красок у него скромнен — это преимущественно различного оттенка охры, но мастерство исполнения у него незаурядное. Этой довольно ограниченной палитрой ему удалось создать произведение, лишенное однообразия и монотонности. Очень оживляют композицию большие полосы красивого по начертанию букв текста, которые иконописец сознательно вводит как орнаментальное обрамление клейм, и нарядное завершение сказочной архитектуры, по стилю имеющей очень много общего с XVI веком, как, впрочем, и характер всей живописи старца Трифона. К сожалению, в самом низу двери была когда-то обрублена широкая полоса летописной надписи, где крупные белые буквы нескольких строк текста играли объединяющую роль во всей цветовой композиции росписи. Особенно хороша живопись в нижнем регистре, изображающая Иоанна Лествичника в Ра-



ифском монастыре. Это тонко выполненные миниатюры с пропорциональными изящными фигурами, прекрасно написанными ликами. Подкупают искренность и живое чувство сопричастности художника событиям. Лики даже второстепенных персонажей разнообразны. Именно в этих композициях чувствуется большой навык миниатюрного письма. Изображения более крупных фигур явно менее удаются иконописцу. По стилю живопись старца Трифона особенно не отличается от круга произведений местных.

В начале XVII века монастырь переживает резкий спад художественной деятельности. Он вызван событиями Смутного времени, причинившими огромный ущерб не только монастырскому хозяйству, но и краю. Сожженный дотла Белозерск поднялся только к концу столетия, быстрее поправилась торговая Вологда, туда чаще всего из монастыря и обращались за иконописцами. В монастыре постоянно работает и собственная иконописная мастерская, хотя большие заказы по-прежнему выполняются наемными мастерами.

Первой сравнительно крупной работой было устройство в соборной церкви еще одного ряда. В 1630 году «на Москве у Василия Ивановича Стрешнева иконник Ждан Дементьев сын вологжанин писал в монастырь в церковь Успение образа праотцы». Василий Иванович Стрешнев, впоследствии боярин и вологодский наместник, имел поместье в окрестностях Вологды «в городском стану». Имя Ждана Дементьева часто встречается в вологодских документах до 1626 года, но в Вологде сохранилась всего одна икона «София Премудрость Божия», которую он написал в 1618 году вместе с иконописцем Василием для вологодского Софийского собора. После 1626 года Ждан Дементьев в вологодских документах уже не упоминается, по-видимому, он «от скудости сшел на Москву» и оказался у Василия Ивановича Стрешнева. Судя по праотеческим иконам, Москва на Ждана Дементьева не оказала ни малейшего влияния, разве что он имел более чистую «тертую» киноварь и другие краски, а письмо его по-прежнему достаточно провинциально.

В 1649 году «вологодский иконник Терентий Фомин писал в церковь Евфимия Великого деисус на 11 дсках». Эти иконы не сохранились, но почти одновременно с ними заказывали иконы для церкви Епифания. Они реставрируются и, возможно, тоже были написаны этим мастером. Во всяком случае, в них есть много общего с вологодской живописью XVII века. Для середины XVII века иконы

несколько архаичны: фигуры их статичны, цвета локальны — главенствует простое сочетание красного и зеленого, совсем нет разделок золотом, буквы на свитках крупны и просты. В музейной экспозиции эти иконы по отдельности не представляли бы особого интереса, а в маленькой уютной церкви Епифания, в иконостасе, на расписанных телях они производят цельное впечатление.

Среди отдельных произведений XVII века интереснейшим является поясной образ Дионисия Глушицкого. Дионисий родился недалеко от Вологды, был иноком Спасо-Каменного монастыря, а затем основал также под Вологодой два новых, в одном — на реке Глушице — был игуменом, отсюда и его прозвище. Предание характеризует его как человека сурового, подвижнического образа жизни. Именно таким и представляет Дионисия Глушицкого на кирилловской иконе какой-то хороший монастырский художник. Облик его наделен острохарактерными, запоминающимися чертами: очень крупная голова, асимметричное лицо, суровый пристальный взгляд. Гамма предельно скупа, выдержана в одних зеленовато-коричневых тонах, даже лик написан одной зеленоватой охрой с неяркими сероватыми пробелами. Слегка оживляют композицию едва заметные — белая и красная — обводки нимба да расположенные в два столбца буквы имени святого с намеренно орнаментализованными очертаниями. Скупость колорита неслучайна, она вытекает из стремления отобразить личность сильную и суровую, аскета, чуждого обычным земным радостям. Икона эта могла быть храмовым образом придела во имя Дионисия Глушицкого церкви Сергия Радонежского — описи второй половины XVII века называют в местном ряду «образ Дионисия Глушицкого на празелени».

Кирилловский музей обладает большой коллекцией икон XVIII века. Пока лишь немногие из них расчищены. Интересным образцом является икона «Сошествие во ад» из Ильинской церкви села Цыпино. Построение композиции на ней существенно отличается от традиционных иконографических схем этого сюжета свободным расположением фигур, индивидуальностью колорита — художник смело сопоставляет оранжево-желтые, красные, черные цвета. Судя по удлинённому формату, икона помещалась в самом низу иконостаса под местными иконами в дополнительном, поздно сформировавшемся ряду библейских и евангельских сюжетов.

Самую большую часть икон XVIII века составляют памятники, вывезенные из Белозерска, которые образуют

стилистически близкую, любопытную в художественном отношении группу. Из собственно кирилловских памятников этого времени не уступают ей живописные композиции из выполненного в духе классицизма нарядного иконостаса храма Иоанна Предтечи. Несколько слабее по качеству новые праздничные иконы в монастырских церквях, написанные взамен древних какими-то провинциальными художниками, скорее всего, также белозерскими либо вологодскими, которые прошли профессиональную выучку, познакомились с академическим искусством и печатными листами с западноевропейских образцов.



49. Успение. Начало XV в.

49—53. Иконы из Успенского собора



50. Введение во храм. 1497



51. Крещение. 1497



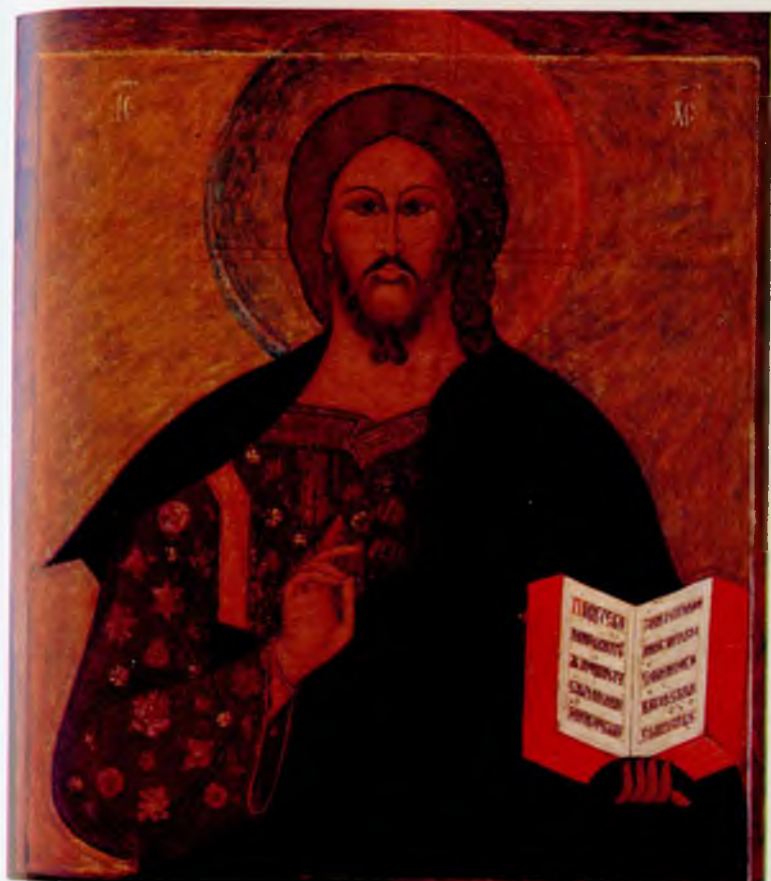
52. Вход в Иерусалим. 1497

53. Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим»





54. Иконостас церкви Иоанна Лествичника



55. Спас. Икона деисуса. 1572

55—57. Иконы из церкви Иоанна Лествичника



56. Иоанн Предтеча. Икона деисуса. 1572

57. Пророк Моисей. Фрагмент иконы пророческого ряда. 1572







59. Архангел Михаил. 1595

58—61. Иконы из церкви Преображения
 ← 58. Фрагмент иконы «Преображение». 1595



60. Апостол Павел. 1595



61. Леонтий Ростовский. 1595



62. Василий Великий.
Из иконостаса собора
Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря.
Около 1500 г.



63. Иоанн Предтеча в пустыне. Конец XVI в.



64. Дионисий Глушицкий. XVII в.



65. Северная дверь из церкви Введения. 1607

66. Фрагмент северной двери. Иоанн Лествичник в Раифском монастыре

62





67. Царские врата из церкви Кирилла. 1645



68. Деталь царских врат из церкви Кирилла.
Клеймо «Возведение на крест»

69. Фрагмент иконы «Воскресение». XVIII в. →



Первый памятник монументальной живописи на территории монастыря — роспись монастырских Святых врат, выполненная в 1585 году мастером старцем Александром и его учениками Емельяном и Никитой. Об этом сообщает надпись на стене меньшего прохода врат.

Роспись Святых врат до сих пор находится под слоем более поздней записи. О творческой манере старца Александра и его учеников можно судить по отдельным раскрытым композициям. В росписи ясно видны руки разных художников, разных и по манере, и по уровню мастерства. Это особенно бросается в глаза, когда сравниваешь композиции на сходные сюжеты.

Центральное место в малом проеме врат занимает изображение сидящей на троне Богоматери, которой предстоят московские митрополиты Петр и Алексей, а также две пары преподобных, размещенных на соседних откосах свода. Сравнительно небольшие фигуры святых чувствуют себя совершенно свободно в отведенном им пространстве. Они умело вписаны в архитектуру: фигуры склоненных к центру предстоящих ритмически вторят полукружью свода, в этот ритм включаются очертания спинки трона, силуэт фигуры Богоматери, жесты воздетых рук святителей. Напротив, рисунок самого трона, подножия, нижней части фигур предстоящих построен на сочетании горизонтальных и вертикальных линий. В целом живописная композиция повторяет формы архитектуры, вступая с ними в игру ритмов. Фигуры святых имеют вытянутые пропорции, узкие плечи, рисунок их изыскан и строг. В них есть некоторая хрупкость и измельченность форм. Этому впечатлению способствует и цветовая гамма, построенная на деликатных отношениях неярких тонов. Господствует настроение молитвенной сосредоточенности и в то же время праздничной нарядности обряда. Чувству-

ются хорошие традиции московского искусства этого времени с его строгой утонченной декоративностью.

Совсем другой характер имеет полнофигурный деисус в большом проеме врат. Здесь фигуры кажутся насильно втиснутыми в поле люнета: ступни ног срезаны выступающим простенком, головы с нимбами упираются в многоцветный выпуклый валик, как будто склоняясь под его тяжестью. Стремясь равномерно заполнить пространство люнета, художник делает крайние фигуры несколько короче других, а оставшиеся свободными углы заполняет двумя круглыми медальонами с полуфигурными изображениями святых. Такой композиционный принцип сродни народному декоративному искусству. Несколько укороченные пропорции фигур, жестковатый рисунок, лишенный контрастов колорит, основанный на сочетании теплых красновато-охристых и холодных серовато-зеленых тонов, заставляют вспомнить произведения народной живописи вологодского Севера.

Эти две манеры выделяются в росписи довольно четко. Первая принадлежит, вероятно, самому Александру, вкус которого явно воспитывался на московском искусстве, вторая — его местным ученикам. Стиль некоторых композиций позволяет видеть в них совместную работу мастера и ученика. Дальнейшие уточнения станут возможны после полного раскрытия живописи.

Стихия местного искусства ясно ощущается в общем декоративном решении росписи врат, в их орнаментальной украшенности, разнообразии форм, пестровой нарядности. Сама архитектурная форма врат предоставляла художникам большие возможности проявить себя в этом направлении. Стены обоих проемов не гладкие, из них выступают массивные полукруглые пилоны, перехваченные двойными жгутами; весьма разнообразны по размеру и формам ниши. Все эти плоскости заполняются различными по масштабу многофигурными композициями и единичными фигурами. Художникам этого мало — на гладких стенах они пишут киоты с килевидными завершениями, помещая в них фигуры святых, многие архитектурные членения подчеркнуты поясками орнамента, иногда живопись имитирует расписные тябла иконостаса, орнамент часто заполняет промежутки между композициями, узкие боковые поверхности пилястр. Если прибавить к этому ярус «полотенец» с изображением орнаментированных кругов, который проходит внизу по всему периметру стен, то станет очевидным, что в росписи врат орнаментальные формы занимают необычайно большое место.

В характере декорации Святых врат своеобразно сказались, вероятно, давняя традиция художественного оформления главного входа. Некоторые детали заставляют вспомнить формы и манеру украшения деревянной архитектуры. Другие мотивы взяты из привычной системы оформления порталов храмов. Таковы, например, архангелы по сторонам входа, деисусы в люнетах над проходами. Сходство с порталами увеличивается, в частности, оттого, что посредине коробового свода каждого из проемов Святых врат имеется пониженная арка. На щеках этих арок, куда естественно обращается взгляд входящего в монастырь, изображены композиции моления — деисусы с Христом или Богородицею посредине, как бы приглашающие принять участие в молитвенном предстоянии.

Подбор сюжетов росписи представляет большой интерес, поскольку это едва ли не единственные на территории России монастырские врата, сохранившие древнюю систему росписи. Здесь изображены все праздники и все святые, которым посвящены как главные, так и придельные алтари монастырских церквей. Изображение престольного праздника при входе в храм, над воротами церковной или монастырской ограды является общераспространенной традицией. Среди фигурных изображений одно из центральных мест занимают Иоанн Лествичник и Федор Стратилат — небесные патроны ктиторов надвратной церкви — сыновей Ивана Грозного — Ивана и Федора. Здесь же представлены малопопулярные на Руси епископ Марк и дьякон Кирилл, в день памяти которых родился старший сын Грозного. Так подбирались сюжеты для росписи врат. Есть в росписи и святые, соименные ее создателям — старцу Александру и Емельяну, как предполагают, старшему из двух учеников. С ними соседствуют изображения популярных северных святых.

Во всем облике монастырских Святых врат сказываются особенности художественной культуры белозерского Севера — ее следование традициям Москвы, достаточно высокий профессиональный уровень и вместе с тем тесная связь со вкусами демократических слоев местного населения, придающая этой культуре особую полнокровность.

Другие росписи конца XVI века до нас не дошли, но они отмечены в монастырской описи 1601 года. Это единственная композиция на паперти трапезной и росписи папертей Успенского собора. На паперти трапезной были изображены Богородица с младенцем на престоле и предстоящие ей Леонтий Ростовский и Кирилл Белозерский. Леонтий Ростовский — патрональный святой вли-

ятельного монастырского старца Леонида Ширшова, который руководил всеми строительными работами в монастыре в 80—90-е годы XVI века. Этим временем датируется утраченная композиция. Тогда же были расписаны после перестройки соборные паперти. Судя по описи, росписью были украшены только входы в собор с западной и северной сторон и вход с паперти в церковь Владимира. В соответствии с этим находились их сюжеты: здесь были различного типа деисусы, изображение Богоматери, храмовая композиция «Успение» и немногие другие. Единого замысла в них не обнаруживается. Имена исполнителей этих росписей неизвестны. Ими вполне могли быть тот же старец Александр и его ученики.

Живописные комплексы последней трети XVI века при отчетливой художественной самостоятельности каждого обнаруживают черты некоторой близости. Можно заметить сходство между поясными изображениями Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи на своде большого проема Святых врат с аналогичными фигурами иконостаса надвратной церкви. Сходство проявляется в иконографии и характеристике образов. Еще ближе между собой роспись врат и иконы из церкви Преображения. В обоих случаях, например, художники стремятся к плотному заполнению иконной плоскости, что приводит подчас к некоторой деформации самих фигур. Роспись и иконы церкви Преображения роднят конкретная вещественность и народность.

В этих трех ансамблях и в ряде близких к ним по времени создания икон из музейной коллекции сходство объясняется общими истоками стиля, сформировавшегося на Вологодской земле, и определенной связью с народным искусством. Эта живопись подкупает непосредственностью, свежестью и заставляет забыть простоватость и некоторую небрежность манеры исполнения отдельных фигур росписи и икон. Не исключено, что вместе с приглашенными художниками кто-то из монастырских иконописцев участвовал во всех работах. Этим можно объяснить встречающееся здесь некоторое сходство живописных приемов. Можно предполагать, что и старец Александр с учениками не ограничился в монастыре только росписью Святых врат. Художники, расписывавшие стены церквей, обычно исполняли и иконы.

Лучшее, что было создано в монастыре в XVII веке,—это росписи четверика и папертей Успенского собора. Росписью четверика руководил костромич Любим Агеев, как о том свидетельствует надпись внутри собора: «подписывали иконное стенное письмо иконописцы Любим

Агеев со товарищи». Неизвестно, были ли среди его «товарищей» монастырские иконописцы. Любим Агеев — городской царский иконописец, один из лучших русских мастеров середины XVII века. Он возглавлял артель, расписавшую в 1640 году церковь Николы Надеина в Ярославле, в 1643 году он вместе с другими мастерами расписывал Успенский собор Московского Кремля.

Роспись 1641 года дошла до нашего времени не без утрат. Одни композиции были скрыты под прикладками к аркам и столбам в XVIII веке, другие пострадали при растеске окон. Полностью погибли росписи центральной части западной стены. Наконец, в 1838 году все древние росписи были перекрыты сплошным слоем грубой масляной записи. В настоящее время ведутся работы по раскрытию древней живописи. Но в ходе реставрации выяснилось, что запись почти всегда точно следует рисунку древней живописи, а раскрытые композиции обнаруживают неплохую сохранность. Поэтому некоторые заключения о росписи 1641 года можно сделать уже сейчас.

Вот как выглядел собор в середине XVII века. Над всем центральным пространством парит изображенный в куполе огромный Спас Вседержитель с благословляющей десницей. Его охристые одежды, сверкающие золотым ассистом, кажутся нематериальными на небесно-синем фоне. Спас отделен от остальной росписи полосой надписи, выполненной красивой черной вязью по белому полю и содержащей текст молитвы. Ниже широкая розовая полоса и выпуклый разноцветный валик завершают пространственное обособление Спаса. Льющийся из окон барабана свет ярко освещает крупные фигуры праотцев в простенках и круглые медальоны в основании барабана, где на зеленом или желтом фоне даны полуфигуры родоначальников двенадцати колен израилевых. Откосы окон украшены вертикальными полосками растительного орнамента. В парусах, как обычно, изображены евангелисты. Между ними с восточной стороны — Спас на убрусе, несомый двумя ангелами.

Первое, на что падает взгляд зрителя при входе в собор, — это огромная храмовая композиция «Успение Богоматери», занимающая все пространство между барабаном и иконостасом: щеку восточного свода и примыкающие склоны подпружной арки. Эта композиция включена в сюжетный цикл, повествующий о жизни Богоматери, от рождения до смерти. Цикл основывается на различных литературных источниках: начинается по «Первоеванге-

лию Иакова», продолжается по первым песням «Акафиста Богоматери», а завершается по «Слову Иоанна Богослова об Успении Богородицы». Чтобы последовательно просмотреть весь цикл, а затем все остальные акафистные композиции, зритель должен сделать четыре круга в центральном пространстве храма, начиная справа от иконостаса и двигаясь по ходу солнца. Только росписи огромных люнетов северной и южной стен, а также склонов примыкающих к ним сводов не включены в этот цикл. В люнетах помещены многосложные композиции «Покров Богоматери» и «О тебе радуется», а на сводах — композиции на тексты молитв и песнопений в честь Богоматери. Ниже сюжетных росписей идет полоса летописной надписи и пояс полотенец и панелей с орнаментами. Таким образом, в росписи четверика собора почти безраздельно господствует тема Богоматери. Роспись алтаря собора традиционно посвящена совершающемуся здесь таинству евхаристии.

О стиле живописи 1641 года можно судить по немногим раскрытым из-под записи композициям. Сильное впечатление производят прототипы в медальонах. Их лица поражают напряженностью духовной жизни, мощью характеров. Упругие лаконичные линии рисунка, энергично написанные пряди волос, большие выпуклые глаза, подчеркнутые черными дугами век, насыщенные цветочные пятна одежд, почти не разбитые пробелами, наконец, плотное письмо ликов с подчеркнутыми светотенью объемами — все элементы формы концентрируют внимание зрителя на внутреннем мире персонажей. Присмотревшись, замечаешь некоторое однообразие приемов и одноплановость психологической характеристики. Начинает казаться, что это один и тот же тип, только данный в разных поворотах и одеждах. Но нельзя не признать, что подобную силу характеров, монументальность и выразительность образов не часто встретишь в русской живописи XVII века. Здесь ясно ощущаются живые традиции искусства предшествующего столетия и даже не конца его, а, скорее, эпохи Грозного.

В многофигурных композициях сохраняются традиционная иконография и весь изобразительный строй. Вместе с тем художники начинают как будто тяготиться рамками традиции. Им хочется достичь большей естественности и разнообразия форм. Делаются робкие попытки несколько углубить изображенное пространство. С помощью иконных горок художникам иногда удается создать намек на наличие двух-трех пространственных слоев, но при этом

поверхность горок начинает загибаться кверху, вдоль передней плоскости композиции. Авторы росписи охотно используют формы так называемых «нутровых палат», то есть изображают здания с широким вырезом в передней стенке, давая тем самым намек на интерьер. Однако лишь в единичных случаях фигуры частично вступают в открывшийся проем. Изображенная архитектура продолжает оставаться простым задником, на фоне которого разворачивается действие.

Некоторое изживание традиционной системы живописи можно видеть и в явном усилении декоративного начала. Здесь ясно стремление превратить роспись в красочное зрелище. Этим, в частности, определяется та большая роль, которую играет орнамент. Широкий пояс орнамента проходит внизу по всему периметру стен и столбов. Формы его разнообразны необычайно: большие многоцветные панели, составленные из многоугольников, пышных бутонов и листьев; сплетения тонких стеблей с узкими листьями, написанные в свободной манере темно-коричневой краской по светло-охристому полю; крупные и сложные по рисунку геометрически упорядоченные мотивы растительного орнамента на фоне белых полотенец; наконец, более простой по форме растительный орнамент, заключенный в двойные или тройные окружности с разбросанными вокруг мелкими орнаментальными мотивами. Но применение орнамента вовсе не ограничено нижним ярусом росписи. Мелкие узоры орнамента испещряют любую деталь композиции, где только возможно,— здания, столы, сидища, ложа, двери, украшения одежд. И изображенная архитектура приобретает откровенно декоративные формы, границы всех ее членений обведены яркими линиями белил. Горки, разбросанные среди них деревья и кусты часто бывают ритмически упорядочены, подобно орнаменту. Обилие орнаментальных форм придает росписи особую красочность и жизнерадостность, но не вступает в противоречие с серьезностью содержания. Орнамент всегда строго организован и подчинен сюжетным росписям, его сфера — периферия, общий эмоциональный фон.

В создании мажорного, многокрасочного впечатления от росписи большая роль принадлежит колориту. О нем в целом можно судить по сохранившимся композициям. Но все же время, а еще больше масляная запись, перед нанесением которой поверхность очищали и покрывали олифой, не прошли безвредно даже для наиболее сохранных композиций. Редкую возможность отчасти предста-

вить себе первоначальный вид росписей дают те участки живописи, которые не имели на себе записи. В центральной апсиде алтаря из-под кирпичной закладки была открыта изображенная на откосе окна фигура неизвестного святителя. Сохранность ее почти идеальная. Очень красив саккос святого. Здесь по разбеленному зеленому цвету с большим изяществом выполнен темно-зеленый краской сложный растительный орнамент. Орнаментом украшен и бледно-розовый плат в руке святого. Живопись оставляет впечатление изысканной декоративности и в то же время особой колористической мягкости. Хорошо сохранились светло-синий фон, зеленый позем и золотой нимб. Из-под закладок были открыты также фрагменты фигур ангелов в дьяконских одеждах — на откосах окна в жертвеннике, лики Богоматери и преподобных дев из акафистной композиции «Стена еси девам» — в юго-западном помещении собора. Все фрагменты хорошей сохранности. Участки первоначальной живописи, избежавшие поновления, сохранились за иконостасом. Особенно хороша фигура ангела из композиции «Собор архангела Гавриила». Широкое лицо его написано мягкими плавными с небольшими белильными движками, голубой хитон перекрыт тонким слоем белил с узкими белыми полосками на границах высветлений. Образ его поэтичен.

Сохранившиеся без поновления отдельные фигуры и части их позволяют лучше представить первоначальный колорит росписи. Выясняется, что на многих одеждах, особенно голубых и зеленых, поверх основного цвета лежал тонкий слой белильных высветлений, который утрачивался в первую очередь. В результате утрат цвет становился более насыщенным и плотным. Золото нимбов было очень светлым по тону, что также способствовало впечатлению высветленности колорита. Фоны всех композиций были светло-синими. В результате утраты связующего эта краска лежит рыхлым слоем, который легко осыпается. Вместе с нею исчезают и первоначальные надписи, сделанные белилами. Нужно заметить, что на большинстве памятников настенной живописи XVII века первоначальный синий фон утрачен почти полностью, и мы видим серую или даже черную подготовку под него, что сильно меняет весь колорит росписи. Тем большую ценность приобретают синие фоны росписи Успенского собора. Их сохранение является трудной задачей реставрации. Наконец, большую роль в колорите росписи играл киноварно-красный цвет разгранок и некоторых одежд. Эта краска также легко осыпалась, открывая темно-

коричневые поверхности, по которым обычно клалась киноварь. Если мысленно восстановить первоначальный колорит росписей, он станет одновременно и более декоративным, и более мягким по сочетаниям.

Черты нового заметнее в тех сюжетах, где иконографический канон оставлял больше простора для воображения художников. Одной из интереснейших композиций росписи является иллюстрация вступительного кондака Акафиста Богоматери, где представлена битва у стен Константинополя. Город изображен в традиционной манере — как группа зданий, окруженных стенами. Художники обогащают этот мотив, придав надвратной башне довольно сложные, с намеком на реальность формы. Красный цвет городских башен и стен, белый цвет храмов указывают на материал построек и в то же время составляют красочное сочетание. Рядом изображена битва у стен города и гибель вражеского флота. Здесь тоже иконная манера сочетается с отдельными элементами наблюденной реальности.

В композиции на 44 псалом, расположенной в юго-западном помещении собора, изображены воины, падшие ниц у подножия трона царя. Фигуры их даны в разнообразных позах и довольно сложных ракурсах, с которыми художники не всегда успешно справляются. Один из воинов, лежа на спине, с упавшим с головы шлемом, протягивает левой рукой царю свой меч в знак покорности. В этой фигуре есть явственный налет куртуазности, столь несвойственной русской средневековой живописи.

Там же к стопам царя припадают три коленопреклоненные фигуры без нимбов — старец, юноша и жена. Существует предположение, что перед нами семейный портрет заказчика росписи собора — влиятельного царского дьяка Никифора Шипулина, который через несколько лет после выполнения росписи постригся в Кирилло-Белозерском монастыре, а после своей кончины был погребен на паперти Успенского собора, как позднее и сын его Исаакий. Действительно, мужчины изображены в обычных боярских одеждах — подбитая горностаем шуба или ферязь, узкий подпоясанный кафтан. В чертах лиц можно угадать намек на портретность, особенно в круглом лице юноши, с маленькими щегольскими усиками.

Некоторое отображение впечатлений от современной художникам русской действительности можно видеть и в той композиции Акафиста, где изображено моление перед иконой Богоматери Знамение. Здесь стоят люди, одетые в боярские одежды. Лица их отличаются известным индиви-

дуальным своеобразием, хотя в этом случае нет оснований предполагать их портретность. В форме храма с небольшими луковичными главками над рядами кокошников угадывается стилизованное изображение русской архитектуры XVII века.

Однако все эти элементы не вносят в роспись собора принципиально иного качества, как это будет в некоторых памятниках второй половины века. Даже при сравнении с таким хронологически близким памятником, как роспись церкви Троицы в Никитниках 1652 года, стиль росписей Успенского собора покажется более консервативным. Но в этом есть и свои достоинства. Эта живопись еще сохраняет монументальность форм и органичную связь с архитектурой, присущие стенной живописи более раннего времени. Ее сила как раз в том, что она доводит до возможного в это время совершенства привычный художественный язык. Высокий профессиональный уровень произведения Любима Агеева и его товарищей несомненен. Роспись Успенского собора прекрасно выражает определенный этап в развитии стиля русской монументальной живописи. После окончания реставрации она займет прочное место в истории русского искусства.

Роспись Успенского собора была выполнена за один сезон. На следующий год была расписана и церковь Кирилла, примыкающая к собору с юга. В летописной надписи, которая опоясывала стены церкви, имена художников не назывались: «Лета 7150 подписана бысть сия церковь по приказу государя царя и великого князя Михаила Феодоровича всеа России и боярина его Феодора Ивановича Шереметева...» Логично предположить, что здесь тоже поработала бригада Любима Агеева. От этой росписи после разборки церкви Кирилла остался только небольшой фрагмент неизвестной композиции на южной стене Успенского собора, на чердаке нового здания церкви.

На средства того же боярина Ф. И. Шереметева в 1650 году были заново украшены соборные паперти. Открытые арочные проемы северной и западной папертей были заложены, а стены вновь расписаны. При этом старые росписи были сбиты вместе со штукатуркой.

Сравнительно недавно А. Н. Кирпичникову и И. Н. Хлопину удалось разыскать документ, содержащий имена авторов росписи папертей. Ими оказались «ярославцы иконники Иван Тимофеев сын прозванием Макар, да Савастьян Дмитриев сын с товарищи». Другие работы Ивана Тимофеева нам не известны, а имя Савастьяна

Дмитриева неоднократно упоминается в документах: в 1644 году он награжден за участие в росписи московского Успенского собора, в 1652 году его привлекли к работам в Архангельском соборе Московского Кремля, в 1659 году расписывает Успенский собор в Ростове Великом, в следующем году он снова вызван в Москву по указу царя Алексея Михайловича, в 1668 году пишет с товарищами в Ярославле иконы для Антиохийского патриарха Макария. Одновременно с росписью папертей те же мастера писали небольшие композиции в киотах на стенах собора, из которых до нас дошли только две, да и то почти полностью утратившие первоначальную живопись. Здесь вместе с ними работал их земляк Осип Владимиров, создатель знаменитого трактата об иконописании. Вероятно, он входил в бригаду Савастьяна Дмитриева и при подписании папертей.

В результате перестройки западной паперти на ней сохранились всего две композиции: «Успение Богоматери» и «Апокалипсис», обе расположены на наружной западной стене собора. Росписи папертей никогда не поновлялись. Их реставрация сводится к укреплению штукатурного основания живописи и снятию с поверхности загрязнений и побелки.

В «Успении» использована традиционная иконография в наиболее развитом ее варианте. Композиция кажется несколько перенасыщенной. Ощущению стесненности способствуют довольно сложные и пространственные формы портика справа и глухая высокая стена на заднем плане. К тому же автор не особенно заботится о том, чтобы выделить главных персонажей — Христа и Богоматерь. Они, правда, по традиции занимают центральное место в композиции и окружены голубой славой, но размером не отличаются от других персонажей и недостаточно отделены от них в пространственном и цветовом отношении. Только иконографический канон скрепляет готовую распыляться на отдельные группы композицию.

Все это было бы интересно, но несколько прозаично, если бы не цвет. Густая синева цвета неба переходит в нежную голубизну на облаках, окружающих Христа и Богоматерь, находит себе поддержку в ярких вспышках синего цвета в одеждах персонажей. Сине-голубой определяет все впечатление от колорита. В гамму холодных тонов включается также неяркий бледно-зеленый цвет облаков, на которых летят апостолы, и херувимов. Все фигуры, кажется, окутаны этой легкой голубизной, которая смягчает яркость цветовых пятен и больше всего

способствует впечатлению интимности, тихой задумчивости и грусти. Одно случайное обстоятельство усиливает это впечатление от колорита: вся поверхность живописи покрыта здесь легким белесоватым налетом высолов, что несколько уменьшает интенсивность цвета. Но высветленность колорита является и сознательной целью художника. Об этом говорят, например, бледные тона архитектурного фона, охотное использование художником белых одежд. По контрасту с интенсивным цветом неба это дает впечатление яркого света, разлитого по земле.

Нежной цветовой гамме соответствует и изящная миниатюрная манера письма. Художник стремится обогатить впечатление зрителя тщательной прорисовкой деталей. Тонкая линия рисунка нигде ему не изменяет. Даже орнамент на полотенцах в нижней части стены отличается интимностью и каллиграфической точностью рисунка. Надписи выполнены безукоризненной вязью, особенно впечатляет длинная мелкая надпись на композиции «Апокалипсис».

Все сказанное о стиле «Успения» может быть отнесено и к «Апокалипсису», от которого также сохранилась только часть композиции. Вполне вероятно, что над выполнением каждой из двух композиций западной паперти трудилось несколько мастеров, но это вовсе не чувствуется, настолько цельным кажется общее впечатление.

Росписи северной паперти иллюстрируют текст Апокалипсиса. Здесь художники были меньше связаны иконографической традицией. Изображения на тему Апокалипсиса в росписях XVII века встречаются нередко, причем размещаются они обычно на папертях, однако все дошедшие до нас памятники такого рода датируются более поздним временем.

Сложная форма коробового свода с распалубками заставляла мастеров проявлять изобретательность в размещении композиций. Они уверенно справляются с этой трудной задачей. Верхняя часть свода — небо. Здесь летают трубящие ангелы, праведники в белых одеждах предостоят престолу Всевышнего, восседает Царь царствующих и Господь господствующих, ангелы изливают чаши гнева Божьего на землю. Внизу — земля, где действует дьявол, люди поклоняются Вавилонской блуднице, гибнут города. Это противопоставление было еще сильнее, пока сохранялся первоначальный небесно-синий фон в верхней части композиции, по которому тянулись длинные многострочные надписи — цитаты из Апокалипсиса, исполненные красивой белой вязью.

Восхищает мастерство, с каким художники обыгрывают форму распалубок. Вот по самой вершине свода скачет во главе с Христом воинство праведных на белых конях, побежденные враги проваливаются вниз, вдоль ребер свода, а в самом низу, у примыкания свода к стене, их ждет красно-коричневое пламя и белый зверь на его фоне. С другой стороны, вдоль ребра свода, летят птицы, чтобы клевать тела поверженных. В другом месте город оказывается изображенным на двух плоскостях, расположенных под углом друг к другу. Возникает интересная иллюзия объемности, многомерности. В сцене гибели кораблей сама треугольная форма свода побуждает художника дать корабли разными по размеру, но при этом появляется впечатление обширности изображенного пространства, намек на линейную перспективу.

Многие сцены отличаются жизненностью: горожане смотрят на гибель в огне родного города; парусники плывут по бурному морю; работники жнут серпами урожай. В таких сценах могли отразиться впечатления от реальной действительности, но в целом они еще очень далеки от бытовой трактовки, в них сохраняется необходимая мера условности. Приближение к реальности называется, скорее, в большей естественности поз, в способности передать разнообразные движения, во многих одеждах, типах лиц. Так, грешники, которым сатана ставит знаки на лбу, одеты в боярские шубы или ферязи с длинными рукавами, а их лица индивидуализированы. В живописной и необычной манере написаны деревья в изображении Рая.

Некоторые формы архитектуры, надписи латинским шрифтом на книге Христа, отдельные элементы росписи (например, ангел, облеченный облаком, как будто сошедший с гравюры Дюрера) позволяют предполагать использование художниками какого-то европейского образца. Если это и так, то образец был подвергнут ими весьма основательной переработке. Черты нового, которые мы замечаем в росписи папертей, при сравнении даже с росписями четверика собора объясняются не следованием образцу, а стремлением художников расширить изобразительные возможности своего искусства. Само это стремление говорит о сдвигах, происходивших в сознании русских людей того времени и в русской исторической действительности. Пафос освоения нового придает особое очарование и свежесть росписям папертей.



70, 71. Фрагменты росписи Святых врат. 1585



72. Фрагмент композиции «Покров Богоматери» в люнете северной стены. Святитель и юный дьякон со свечою
73. Фрагмент композиции «О тебе радуется» в люнете южной стены. Козьма Макумский

74. Фрагмент композиции «Собор архангела Гаерила». Ангел





75. Фрагмент росписи в юго-западной каморе. Упавшие воины



76. Фрагмент росписи на сюжет 44 псалма в юго-западной камере.
Старец и юноша у ног Софии

77. Небесный Иерусалим. Фрагмент росписи южной стены северной
паперти. 1652 →

78. Христос и ангельское воинство. Фрагмент росписи северной
паперти. 1652 →





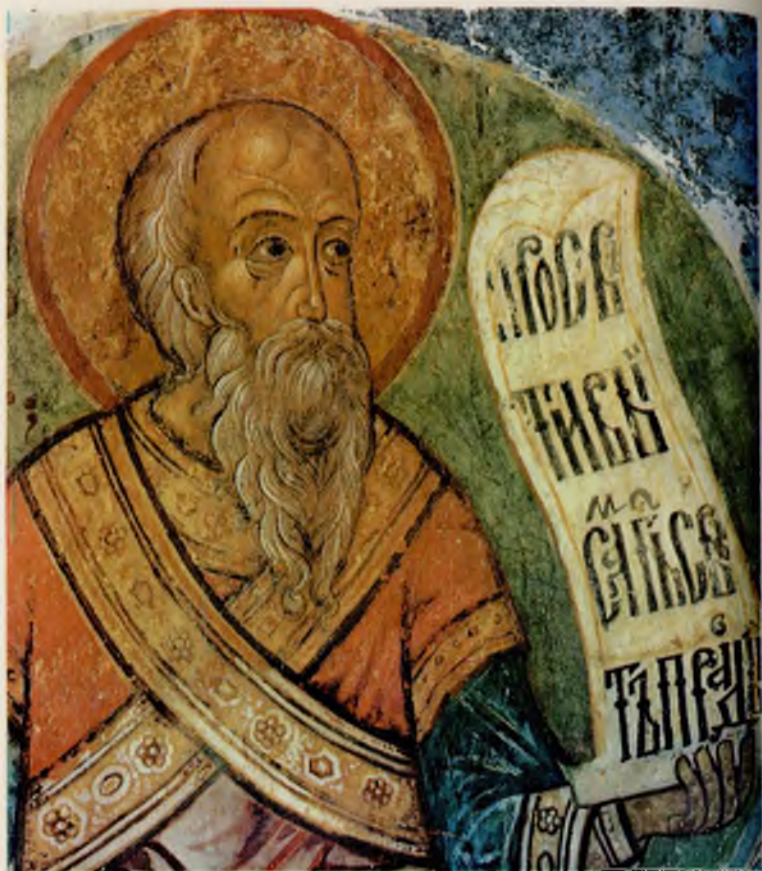




80. Композиция «Успение». Роспись западной паперти



81. Праотец Иуда. Роспись барабана



82. Праотец Завулон. Роспись барабана

83. Праотец Адам. Роспись барабана





84. Неизвестный святитель
Роспись центральной апсиды



85. Орнамент. Роспись центральной апсиды

86. Орнамент. Роспись южной грани северо-восточного столпа



87. Христос на троне с праведниками в белых одеждах. Роспись свода северной паперти. 1652

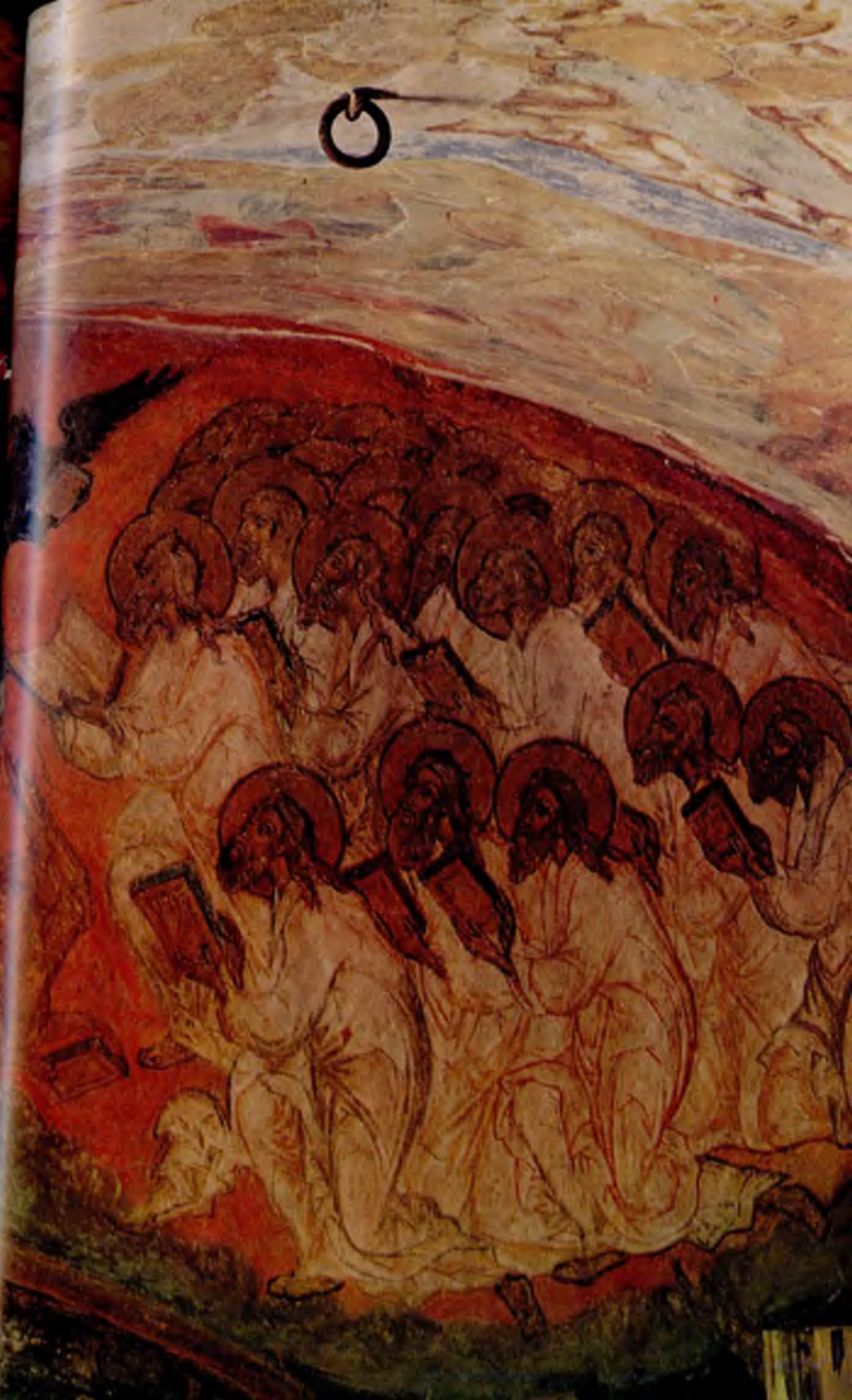


88. Илья и Енох перед троном Христа. Роспись южной стены северной паперти. 1652



89. Дьявол ставит знак на лбах людей. Роспись левого окна северной паперти

90. Господь Сиваоф на троне и старцы. Фрагмент росписи восточной стены северной паперти→







92. Иоанн Богослов и ангел. Фрагмент композиции «Апокалипсис» на северной паперти. 1652

← 91 Облачный ангел влагает книгу в уста Иоанна. Фрагмент росписи «Апокалипсис» на своде северной паперти. 1652



93. Фрагмент композиции «Апокалипсис» в северной части западной паперти. 1652



94. Фрагмент росписи среднего окна северной паперти
 95. Орнамент. Роспись северной стены северной паперти

Собрание рукописных книг Кирилло-Белозерского монастыря в XV—XVII веках было одним из самых крупных на Руси. По описи 1664 года здесь находилось 1897 книг. Помимо богослужебных книг, книг Священного писания, церковно-учительных произведений, здесь были списки летописей, переводы старинных византийских хроник, знаменитые в средние века исторические сочинения «Александрия» и «История иудейской войны» Иосифа Флавия, произведения оригинальной русской литературы. В монастырской библиотеке хранились старейшие списки «Задонщины», «Хождения игумена Даниила» и некоторых других произведений литературы. Здесь было немало памятников русской публицистики, отражавших борьбу сторонников и противников монастырского землевладения на рубеже XV—XVI веков, имелись также сочинения естественно-научного содержания.

На богатую монастырскую библиотеку привыкли смотреть как на источник редких списков, необходимых для пополнения других библиотек, для сверки с другими списками, для поисков аргументов в идейных спорах. В 1639 году по указу царя Михаила Федоровича отсюда были взяты по одной книге те произведения, которые имелись в нескольких экземплярах. На следующий год берутся богослужебные книги, написанные на пергаменте, а значит древнейшие, на Печатный Двор «для справки и свидетельства». В XVIII веке много древних рукописей по распоряжению Синода было передано в библиотеку новгородского Софийского собора. Остатки библиотеки в 1878 году были вывезены в Петербургскую духовную академию, сейчас они находятся в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

Учет книг в Кирилло-Белозерском монастыре был поставлен образцово. Ни в одной другой монастырской

библиотеке России не сохранилось такого большого количества описей и отчетов. Первый каталог монастырской библиотеки датируется концом XV века и является старейшим на Руси.

Монастырское собрание книг составлялось как из вкладных книг, так и из книг, переписанных в самом монастыре. Среди вкладчиков книг были великие князья Василий III и Иван Грозный, митрополиты всероссийские Филипп и Варлаам, епископы, князья, крупнейшие бояре. Книги вкладывали и рядовые люди — ремесленники, монахи и даже крестьяне.

Начало книгописанию в монастыре положил сам основатель его Кирилл. Из его жития известно, что еще юношей, будучи монахом Симонова монастыря, он занимался переписыванием книг. В книжном собрании Кирилло-Белозерского монастыря еще в середине XIX века находилось пятнадцать книг, принадлежавших, согласно монастырской записи более позднего времени, самому Кириллу. Сейчас из них осталось четыре. О другом игумене монастыря — Христофоре — в житии Кирилла говорится, что тот много книг написал в монастырскую библиотеку. Замечательным книголюбом и переписчиком книг был еще один игумен монастыря — Гурий Тушин, проживший в монастыре сорок семь лет — с 1478 или 1479 до 1526 года. За это время он написал тридцать семь книг. Под его руководством работали и другие монахи-переписчики. Гурий Тушин включает в свои сборники сочинения Максима Грека, публицистические сочинения Вассиана Патрикеева. Им был составлен краткий «Летописец русский».

Древнейшие из написанных в Кирилло-Белозерском монастыре книг были украшены весьма скромно. Здесь вовсе нет лицевых изображений и редко встречаются орнаментальные заставки. На многих рукописях единственным украшением является четкий почерк «полуустав» и довольно простые по рисунку киноварные заглавные буквы — «инициалы», кожаный переплет с тесненым орнаментом, медные застежки. Редкие заставки представляют собой простую плетенку или систему кругов, заключенных в прямоугольную рамку. Рисунок нередко грубоват, краски неяркие. Видно, что над этими нехитрыми украшениями трудились сами писцы. В орнаменте часто используется белый цвет пергамента. Некоторые из этой группы рукописей отличаются более сложным орнаментом и более профессиональным исполнением. Такова заставка «Канонника» 1408 года, где причудливые пере-

плетения тератологического орнамента образуют изображение трехглавого храма. В Псалтири 1424 года привлекает внимание условное изображение константинопольского собора Святых Апостолов, ведущее свое происхождение от какой-то греческой рукописи. В этих изображениях используются немногие яркие краски—красная, темно-синяя, желтая и зеленая, иногда золото. Цветовая гамма яркая и пестроватая.

Среди древнейших рукописей монастырской библиотеки особняком стоит по своему оформлению лицевой «Апостол» (ГРМ). Здесь шесть превосходных миниатюр с изображением апостолов. Их отличают живописность и непринужденная виртуозность письма. Рисунок складок одежд уверенно выявляет формы тела и вместе с тем содержит элемент легкой орнаментальной игры. Написанные жидкой краской прозрачные пробела на одеждах, иногда цветные, обогащают красочную гамму, не снижая интенсивности цветового пятна. Пробела разнообразны по формам и лишены всякого намека на схематизм. Лики написаны в сложной манере. Здесь незаметные переходы от тени к свету создаются многослойным наложением красок, с широким использованием жидкой киновари в тенях. Колорит отличается чистотой и вместе с тем некоторой приглушенностью цвета, отсутствием контрастных сопоставлений. Только яркие пятна киновари придают колориту звучность. Стиль миниатюр «Апостола» напоминает лучшие памятники московской живописи первой трети XV века. Рукопись датируется этим временем также на основании записи, правда позднейшей, о принадлежности ее одному из учеников Кирилла—Христофору (умер в 1433 году). Московское происхождение миниатюр и орнамента «Апостола» несомненно, независимо от того, была ли рукопись вложена в монастырь москвичом или же ее украшал московский художник в самом монастыре.

Древнейшая группа лицевых и орнаментированных рукописей не выходит за пределы первой трети XV века. Следующие по времени лицевые рукописи появятся в монастырской библиотеке не раньше последней четверти века, а лучшие из них—только на рубеже XV—XVI веков. Единственное исключение—Четвероевангелие (ГПБ). Миниатюры этой рукописи обычно датируют 70—80-ми годами XV века, как и саму рукопись. Однако миниатюры можно датировать и независимо от рукописи, поскольку они выполнены на листах, наклеенных на страницы рукописи. Ближайшей аналогией стилю миниатюр Евангелия окажутся миниатюры упомянутого «Апо-

стола». Здесь та же неявная красочная гамма со сходными сочетаниями цветов, похожее понимание формы, манера наложения и форма пробелов, та же манера личного письма с раздельным наложением мазка и сильной подрумянкой в тенях. Миниатюры этих двух рукописей сближают также формы архитектуры и многие живописные приемы, как, например, тонкая белильная обводка по контуру фигур, манера живописной разделки горок. В заставках и инициалах встречаются одинаковые виды орнаментов, сочетания красок, повторяются некоторые мелкие детали. В обеих рукописях встречается один и тот же инициал с драконом, имеющим синее тулово и красные крылья, морду и лапы. Имеются между миниатюрами этих двух рукописей и различия. К ним относятся более тщательное исполнение миниатюр «Апостола», усложненные формы архитектуры в них. Но некоторые различия не могут поколебать вывода о сходстве стиля этих двух памятников. Следовательно, и датировка миниатюр Евангелия должна быть приближена к дате «Апостола», то есть к первой трети XV века. Это подтверждается и общим стилевым сходством миниатюр указанных двух рукописей с таким известным памятником московской книжной миниатюры первой трети XV века, как Морозовское Евангелие.

Связанные с Кирилло-Белозерским монастырем лицевые рукописи рубежа XV—XVI веков принадлежат к лучшему, что было создано русским искусством в это время. Прежде всего, это «Слова Ефрема Сирина» и «Слова постнические Исаака Сирина». Обе книги находятся в собрании Кирилло-Белозерского монастыря (ГПБ). Вторая из них, согласно имеющейся на ней надписи, исполнена в Кирилло-Белозерском монастыре Гурием Тушиным по благословению игумена Макария, следовательно, между 1489 и 1506 годами. Правда, единственная миниатюра рукописи, изображающая Исаака Сирина, написана на вклеенном листе, но стиль позволяет считать ее одновременной самой рукописи и датировать концом XV или началом XVI века.

Каждый из двух миниатюристов дает свой вариант господствующего стиля московской живописи этого времени. Изображение Ефрема Сирина в рост поражает тонкостью и изяществом письма. Художник свободно владеет формой, умело обогащает рисунок складок, придает фигурам чуть вытянутые пропорции. Но во всем этом проявляется чувство меры, которое не дает автору увлечься прихотливой игрой форм. Художник ценит кра-



96. Исаак Сирин. Миниатюра из рукописи «Слова постнические Исаака Сирина»

соту чистого неразбеленного цветового пятна, роль контурной линии у него ослаблена, пробела на одеждах почти не видны. Изображение сидящего Исаака Сирина отличается тем же изяществом и уверенностью письма. Здесь больше подробностей, важную роль в композиции играют затейливые и в то же время ясные формы архитектуры. Стремление к высветленности колорита побуждает художника широко использовать белила на одеждах и архитектуре, что создает впечатление общей матовости цвета. Этот стиль напоминает самые поздние из работ круга Дионисия. Личное письмо обеих миниатюр отличается особой мягкостью, плавностью переходов от тени к свету, тонкие белильные движки почти не участвуют в создании формы.

Было высказано предположение, что с Кирилло-Белозерским монастырем связана также замечательная лицевая рукопись этого времени, одну из миниатюр которой не без основания приписывают самому Дионисию. Речь идет о книге «Лествица и Книга Ефрема Сирина» (ГБЛ). В 1519 году она была вложена в Троице-Сергиев монастырь иноком Кирилло-Белозерского монастыря Герасимом Замыцким. Во всяком случае, рукопись в течение какого-то времени находилась в стенах Кирилло-Белозерского монастыря.

Уже во втором десятилетии XVI века начинается постепенный упадок в деле украшения рукописных книг. Это можно видеть по рукописям, написанным в стенах монастыря Гурием Тушиным: Евангелию 1510—1511 годов и «Апостолу» 1515 года. Миниатюры их отличаются некоторой упрощенностью письма, тусклостью цветовой гаммы. Крупные грубоватые узоры геометрического орнамента заставок, переходящие подчас в несложную плетенку, по-своему выразительны, но здесь уже нет в помине изысканности московского книжного письма. Орнаментальное начало здесь сильно выражено не только в заставках и инициалах, но и в архитектурных фонах миниатюр. Краски везде неяркие, золото исчезает вовсе. Несомненно, здесь поработали местные живописцы, и в их творчестве сказались традиции местной живописи. Этот стиль в чем-то ближе стилю древнейших лицевых рукописей, оформленных в Кирилло-Белозерском монастыре, нежели московской живописи своего времени.

К этим рукописям близки по стилю миниатюры Евангелия, подаренного Гурию Тушину Василием III. Само Евангелие датируется 80-ми годами XV века, но миниатюры появились в нем позднее, тогда же были переписаны

его инициалы и большинство заставок. Датировка нового оформления рукописи окончательно не установлена. Скорее всего, это случилось уже в XVI веке. Заставки и орнаментальные рамки вокруг евангелистов чрезвычайно близки подобным же элементам знаменитого Евангелия 1507 года, где миниатюры выполнены Феодосием, сыном Дионисия, а орнамент — по-видимому, известным «златописцем» Михаилом Медоварцевым в Москве. Однако миниатюры Евангелия Гурия Тушина значительно уступают лучшим московским памятникам — здесь упрощенный грубоватый рисунок с резкими линиями складок и контуров, тусклые краски.

Рассказ о лицевых рукописях Кирилло-Белозерского монастыря приходится заканчивать первой третью XVI века — более поздние лицевые рукописи, происходящие из монастырской библиотеки, единичны, не отличаются, как правило, художественными достоинствами и попали в монастырь случайно. Расцвет книгописания и интерес к богато украшенным рукописям продолжались всего одно столетие. Но за сравнительно короткий промежуток времени в книгохранилище этого северного монастыря сложилось интереснейшее собрание лицевых и орнаментированных рукописей, без которых была бы неполной история русского книжного искусства.

Прикладное искусство из Кирилло-Белозерского монастыря сохранилось значительно хуже, чем иконопись. Между тем документы монастыря буквально переполнены сведениями о резном и расписном дереве, мелкой пластике, шитье, золотых и серебряных церковных сосудах, окладах икон, усыпанных драгоценными камнями и жемчугом. Из всего этого уцелело немного вещей, и не все они находятся на месте — часть хранится в других музеях.

К самым ценным памятникам резьбы по дереву в кирилловском музее принадлежат двое резных врат из церквей Сергия Радонежского и Иоанна Лествичника. Первые, по-видимому, привозные. Стилистически они примыкают к своеобразной группе резных врат XVI века, происходящих, в основном, из Ростовской епархии, причем являются самыми ранними из сохранившихся. По фрагментам живописи их можно датировать концом XV — началом XVI века. Сквозной рисунок образован характерными спиральными завитками «травного» орнамента. Подобные орнаментальные мотивы были широко распространены, например, на московских серебряных изделиях на протяжении XV века. На вратах этот характерный узор, несколько обобщенный, как это и должно быть в резьбе по дереву, образует сложные «ковровые» композиции. По общей композиционной уравновешенности, красоте исполнения элементов резьбы эти врата — лучшие во всей группе аналогичных врат. Вторые врата — из церкви Иоанна Лествичника — в композиционном отношении сложнее первых, в их убранстве используется множество разнообразных орнаментальных мотивов. Фоновые части раскрашены синей и красной краской и покрыты слюдой, этими же красками обведены многие резные элементы. В свое время на сени врат были еще и костяные резные накладки. Эти врата замечательны насыщенностью и

прихотливым разнообразием убранства, но все же уступают вратам из церкви Сергия Радонежского по чувству меры и согласованности ритма всех орнаментальных элементов.

Прекрасным образцом резного дерева в кирилловском музее является крест XVI века с остатками росписи. Верхнюю часть креста занимает композиция «Ветхозаветная Троица», внизу представлены четыре святителя, в их числе Кирилл и Сергей. На средней части изображено Распятие. Фигура Христа необычна очень экспрессивной стилизацией реальных пропорций, которая усиливается благодаря ритмичной уравновешенности изображений предстоящих. Их сопоставление обыграно очень тонко, с исключительным вкусом. Кресты такого же типа, вывезенные из Кирилло-Белозерского монастыря, есть и в Государственном Историческом музее.

Вологодский край истари славился мастерами народной резьбы по дереву. Мотивы украшения и даже техника исполнения имели здесь свои особенности. Кирилло-Белозерский монастырь достиг в этом ремесле выдающегося положения. В монастырской мастерской изготовлялось множество бытовых предметов на продажу. Помимо обычной посуды, монастырские резчики и токари делали особую, на заказ. Ее подносили даже государям при посещении ими обители. Такая парадная посуда чаще всего расписывалась красками, золотом и серебром, отделывалась резьбой, костью. Ее вывозили на ярмарки в Вологду, Устюг Великий, Москву, Новгород, трижды в год продавали на кирилловских ярмарках. В монастыре выделывали утицы-солоницы с рельефным узором, массивные расписные братины, долбленые чаши с крышками — «кровлями», тарелки, ложки. Из дерева резались церковные сосуды, иконы, кресты.

Художественная обработка металла в Кирилло-Белозерском монастыре не была так самобытна, как резьба по дереву. В монастыре наряду с собственными серебряниками часто работали мастера из Новгорода, Вологды, серебряную утварь нередко заказывали в Ярославле, а в XVII веке — преимущественно в Москве. Однако лучшие художественные произведения из серебра в монастырской ризнице были вкладными. На протяжении веков в ней накапливались самые различные предметы церковной утвари — кресты, оклады икон, подсвечники, царские врата.

Древнейшим из сохранившихся произведений ювелирного искусства является серебряный позолоченный оклад

Евангелия, написанного преемником Кирилла Белозерского Христофором («Христофорово» Евангелие, ГРМ). Первоначальный оклад на него был устроен великим князем Василием в память о той поддержке, которую оказал ему монастырь в трудные годы борьбы с Шемякой за престол. Лицевая сторона оклада покрыта превосходной сканью. Спираль сканого узора с каплевидными лепестками образуют изысканный рисунок. Оклад этот неоднократно переделывали не очень искусные мастера, что привело к искажению первоначального художественного замысла, но скань, изображения Распятия и евангелисты на углах оклада относятся ко времени создания (40-м годам XV века) и принадлежат к лучшим образцам московской работы.

Примером вкладных серебряных изделий, поступавших в Кирилло-Белозерский монастырь, являются две превосходные панагии XV века, находящиеся сейчас в собрании Оружейной палаты Музеев Московского Кремля. Очень высокое качество чеканки по серебру, превосходная проработка литых фигурок на лицевых сторонах и полное совпадение оригинального декора обеих панагий говорят о принадлежности их к одному, вероятно, московскому кругу, где имеются убедительные аналогии этим панагиям. На одной из них представлена традиционная сцена Вознесения, на второй — сравнительно редкий для такого рода изделий сюжет — Вседержитель и евангелисты.

Интересны два оклада Евангелия XV—XVI веков в экспозиции музея. На одном из них на серебряной позолоченной пластине с гравированным орнаментом укреплены литые серебряные позолоченные фигурки. Оклад разновременен. Литые фигурки поясного деисуса, Знамение с архангелами, второй деисус в рост, а также расположенные ниже изображения святых специалисты датируют XV веком и усматривают в них стилистическую связь с окладом известного ковчега радонежских князей начала XV века из Загорского историко-художественного музея-заповедника. К более позднему времени относятся литые изображения евангелистов. Эта работа лишена тонкости и изящества фигур более ранних частей оклада. Второй оклад несколько уступает предыдущему в техническом исполнении. Очертания изображений лишены четкости, формы их несколько смяты. Фигурки евангелистов на углах обоих окладов совпадают во всех мельчайших подробностях, что указывает на общее место изготовления этих деталей. Они могли быть сделаны в самом монастыре.

XVI веком можно датировать два серебряных креста — один осеняльный с закругленными краями нижнего конца рукоятки и второй напрестольный. Они достаточно похожи по рисунку сканого узора, цвету эмали, технике исполнения и, по-видимому, принадлежат одному мастеру. Особенно хорош второй. С точки зрения технического исполнения скани и эмали работу мастера не назовешь виртуозной — не все петли сканого рисунка правильны, эмаль заполняет их не совсем ровно, несколько наивно моделирована фигура Христа. Однако все искупает удивительно красивый цвет эмали — крест кажется голубым, потому что синеватые, бирюзовые, слегка сиреневатые оттенки преобладают. Эмалью этих оттенков заполнены крупные пятилепестковые цветы-пальметы, расположенные на стебле, извивающемся по периметру креста. В более мелких орнаментальных формах — разные оттенки зеленого: от прозрачных травянистых и желтоватых до более густых и темных.

Нельзя не упомянуть о небольшом двустворчатом складне XVI века с изображением Троицы и Рождества Богоматери, также в серебряном сканом с эмалью окладе. Такие мелкие вещи было принято в древности привешивать к почитаемым иконам. У некоторых икон «в прикладе» висело часто более десятка складней, крестов, панатий. Этот складень вышел из какой-то хорошей московской мастерской. Миниатюры написаны чистыми яркими красками, доминирует драгоценный лазурит. В «Троице» художник явно стремится воспроизвести основные красочные сочетания знаменитой рублевской «Троицы». Мастерам удалось создать колористически цельную драгоценную вещь. По-видимому, сканщик был одновременно и эмальером, настолько гармонично мелкие разреженные формы сканого рисунка и цвет эмали соответствуют размеру вещи и колориту живописи.

От XVII века дошло значительно больше вещей. Важнейшее место среди них принадлежит большой группе изделий чеканного серебра московской работы. Это великолепные «государева жалованья двои царские двери» 1645 года из Успенского собора и придела Кирилла, рака на гроб Кирилла 1643 года (Музеи Московского Кремля) и одновременные им чеканные позолоченные оклады местных икон Успенского собора. Раньше других был сделан оклад храмового образа. Сохранились известия, что икону «Успение» в 1634 году возили в Москву «для окладу», а также что в изготовлении царских врат принимал участие жалованный мастер Серебряной палаты Семен Ярославец.

И мотивы узорочья, и характер обработки металла на всех этих вещах бесспорно свидетельствуют об изготовлении их одной и той же группой выдающихся столичных серебряников из Государевой Серебряной палаты. Отдельные аналогии (крышки раки Дмитрия-царевича 1630 года и Александра Свирского 1643 года) убеждают в том, что руководил всеми работами и принимал участие в них «золотого и серебряного дела жалованный мастер первой статьи» Гаврила Овдокимов, пожалуй, самый знаменитый московский мастер-серебряник XVII века. Ему «с товарищи» поручались ответственные заказы царской фамилии и патриарха. Немаловажно, что платили ему в 1660-х годах в полтора раза больше, чем «первому» иконописцу Симону Ушакову.

Царские врата привез из Москвы в Кириллов в июне 1645 года стольник Богдан Матвеевич Хитрово под охраной отряда стрельцов. Для их установки вместе с ним специально прибыли два мастера-серебряника. Эти уникальные врата без существенных переделок и повреждений сохранились до настоящего времени. В 1643 году такие же врата царь пожаловал и в собор Троице-Сергиевой лавры. Сделаны эти трое врат по одному образцу, техника исполнения чеканки и использованные мотивы украшений чрезвычайно близки, но, как всегда бывает в древнерусском искусстве, каждое из этих произведений не является точным повторением лежащего в их основе образца — есть отличия и в наборе орнаментальных форм и в системе их расположения. Каждая из врат состоит из створок, сени и «коруны» (короны, завершения). Работа чеканщиков безукоризненна: высокий рельеф, четкие грани рисунка выполнены с мастерством, доведенным до крайней степени совершенства. Мастера по-разному, но каждый раз эффектно обыгрывают сочетание серебра и золота: чеканные позолоченные пластинки с просечным фоном на створках лежат на гладких серебряных листах, и наоборот, под крупным серебряным узором сени и «коруны» подложены гладкие золоченые листы. Там, где фон не выбит, он сделан матовым и зернистым — проканфарен, чтобы подчеркнуть гладкий и блестящий рисунок. Основной мотив на створках — растительные побеги, заканчивающиеся трилистниками с зубчатыми краями. Характер орнамента на сени и «коруне» совершенно иной. Здесь использованы редко встречающиеся в русском серебре мотивы, включающие ренессансные формы — например, рог изобилия, перехлестывающиеся ленты и другие. Рельеф чеканки здесь еще выше,

чем на створках, и очень разнообразна техника обработки серебра — ложная зернь, ряды жемчужин вокруг живописных клейм, огромный набор удивительно тонких по проработке резных узоров на выпуклых деталях рисунка. По нижнему краю «коруны» вычеканена полоса вкладной надписи, являющейся в то же время и украшением.

Самыми изящными из трех сохранившихся врат являются, пожалуй, врата из придела Кирилла. Прекрасно сочетаются с драгоценным металлом живописные клейма. Особенно выделяются «Возведение на крест», «Распятие» и «Снятие с креста» на «коруне». Это миниатюры с тончайшим письмом ликов, красивыми сочетаниями цвета, тщательной проработкой деталей. Несколько неожиданным кажется, что московские художники в середине XVII века с такой строгостью воспроизвели древние иконографические схемы, бывшие очень популярными в искусстве XV—XVI веков. В живописи клейм обильно используются разделки золотом и серебром, фоновые части закрыты серебряными пластинками с узором чернью, краски сквозь паутину золотых и серебряных разделок выглядят подвеченным металлом и органично включаются в роскошную металлическую оправу. И живопись и серебряные украшения можно рассматривать часами, при этом открываются все новые и новые ранее не замеченные детали, узоры и приемы их выполнения.

По качеству работы местные монастырские серебряники значительно уступали московским. Сохранилась работа монастырского мастера Калины — басменные серебряные позолоченные оклады с гравированными нимбами 1648 года царских дверей и местных икон из церкви Епифания Кипрского. Мотивы рисунка басмы и гравированного узора на нимбах довольно красивы, однако четкость их проработки недостаточна.

Если изделия из металла были как вкладные, так и собственного, монастырского изготовления, то лицевое и орнаментальное шитье было исключительно вкладным. В древности знатные русские женщины стремились устраивать в своих светлицах собственные мастерские, где изготавливалось разнообразное шитье. Это занятие считалось делом благочестия, оно позволяло женщинам проявить свой вкус и мастерство. Предмет родовой и фамильной гордости, шитье считалось одним из лучших вкладов в монастыри и церкви по случаю каких-либо важнейших семейных и общественных событий. Каждый монастырь в прошлом хранил огромное число шитых вещей — плащаниц, пелен, покровов, воздухов, которые имели

специальное назначение, использовались в богослужении и были обязательными предметами украшения храма. До XVIII века каждая икона на стенах, столбах, в нижнем ряду иконостаса имела по две-три «повседневных» подвесных пелены с вышитыми изображениями и столько же их хранилось в ризнице на случай праздников. Только в одном Успенском соборе в XVIII веке было более пятидесяти шитых пелен. В Государственном Русском музее, где находятся сейчас лучшие произведения шитья из Кирилло-Белозерского монастыря, в том числе и изделия знаменитых мастерских Соломонии Сабуровой и Ефросиньи Старицкой, экспонируются две пелены XV — начала XVI века от главных икон соборного иконостаса: одна с изображением Кирилла Белозерского в житии, висевшая под одноименной иконой, и вторая — «Успение» от храмового образа. Последняя была много раз подробно описана в монастырских документах. До середины XVII века она, по-видимому, висела под иконой, а потом ее убрали в ризницу и выносили вместе с другими праздничными пеленами.

«Успение Богоматери» вышито шелками темных насыщенных цветов — коричневых, разнообразных зеленых, густо-синих; по-ковровому яркой сделана только кайма, на синем фоне ее в кругах шиты полуфигуры апостолов и святых в одеждах разных цветов, но с преобладанием темно-брусничного. В композиции симметрично расположены архитектурные кулисы, фигуры святых и апостолов. Такая же строгая симметрия соблюдается и в распределении цвета. Всеми средствами выделяется центр, где на ослепительно светлом покрове смертного ложа изображена Богоматерь. Сверху ее фигура заключена как бы в арку внешним голубоватым краем мандорлы. Это произведение проникнуто ощущением напряженности момента, которое достигается, в основном, благодаря цветовой композиции.

В шитье применена типичная для XV века техника: одежды выполнены шелками «в раскол», когда каждый последующий стежок проходит (раскалывает) предыдущий, а контуры фигур и «проводы» (основные конструктивные линии одежд) — пряденым золотом «в прикреп».

В Государственном Русском музее экспонируется также и одна из немногих сохранившихся шитых золотом плащаниц начала XV века. По композиции и техническим приемам она примыкает к самым ранним произведениям золотного шитья, вышедшим из московской великокняжеской мастерской. Она передает наиболее ранний тип



97. Верхняя часть раки
Кирилла Белозерского. 1643.
Музеи Московского
Кремля

«Оплакивания Христа», стилистически связанный с искусством Византии. Подобная пелена была вложена в Троице-Сергиев монастырь, другая — в Новгородскую Софию. Плащаница из Кирилло-Белозерского монастыря, по-видимому, тоже великокняжеский вклад.

Из представленного в кирилловском музее шитья наиболее ценна в художественном отношении небольшая шитая золотом и серебром плащаница XV века, названная по цвету фона «Голубой плащаницей». По имеющимся в литературе сведениям, она была вложена в Ферапонтов монастырь. Рисунок ее был выполнен большим художником, а шитье отличается тонким вкусом и техническим мастерством, позволившим мастерицам передать полностью его замысел. Изображен традиционный для плащаниц сюжет — «Оплакивание Христа», но трактован он с чрезвычайно усиленной экспрессией, акцентированностью горя, не характерными для русского шитья и живописи этого времени, — не только Мария Магдалина, но и Богоматерь терзает свои волосы, фигуры апостолов стелятся над смертным ложем, мечутся плачущие херувимы. В этом нельзя не заметить близости плащаницы к памятникам южнославянского искусства XIV века. А в передаче глубины пространства, в рисунке рассыпавшихся по плечам прядей волос Христа, в ракурсном сокращении его ног ощутимо и знакомство художника с искусством латинской Европы. Только ангелы по сторонам более традиционны, но в их руках рипиды осязаемо тяжеловесны, как-то особенно рельефны и внушительны. Удивительно благородны цветовые сочетания сдержанной гаммы. Плащаница шита пряженным золотом и серебром по темно-голубому фону, выполненному «в раскол». Цветные линии прикрепа придают золотым и серебряным нитям одежд тончайшие оттенки — малиновые, зеленоватые. Без цветного прикрепа выполнены только шитые серебром одежды ангелов, а также золотые и серебряные буквы греческой литургической надписи. Рельефность контурам придает специальная подкладка под фигуры, а богатство фактуры достигается большим разнообразием швов. Эта небольшая плащаница принадлежит к наиболее значительным памятникам музея.

Особое место в кирилловском шитье нужно отвести произведениям из мастерской княгини Ефросиньи Старицкой — тетки Ивана Грозного, которую он заточил в соседний с Кирилло-Белозерским женский Воскресенский Горицкий монастырь. Мастерская княгини Старицкой была одной из самых прославленных в XVI веке. В

собраниях советских музеев сейчас насчитывается двенадцать работ из этой мастерской, причем шесть из них были вложены в Кирилло-Белозерский монастырь. Этим произведениям свойственно плотное, с почти неразличимыми стежками шитье, создающее издали впечатление живописного изображения, изысканный рисунок фигур. Творчество вышивальщиц из мастерской Старицких образует важнейший этап развития древнерусского шитья, влияние этой мастерской сказывалось очень долго, вплоть до XVII века.

Лучшим произведением всей группы следует назвать знаменитую плащаницу «Положение во гроб» 1565 года (ГРМ)—последнюю из цикла больших работ мастерской на эту тему. Каждая новая плащаница этой мастерской обнаруживает развитие стиля в сторону нарастания психологической напряженности, усиления драматического начала. Вершины художественного воплощения тема великой скорби достигает в кирилловской плащанице. Трагизм события выражен не за счет внешнего движения фигур, а передачей глубокой психологической напряженности. Плащаница княгини Старицкой повествует о страшной драме, о глубоком, безутешном горе. Здесь, возможно, отразилась трагическая судьба семьи Старицких. Эту плащаницу из Кирилло-Белозерского монастыря современники ценили очень высоко. Повелением Бориса Годунова ее брали в Москву, очевидно, в качестве образца для повторения.

Кроме шитья, в кирилловском музее сохранилось большое число церковных облачений—саккосов, фелоней, епитрахилей XVII—XIX веков, многие из них сшиты из редких восточных, русских и западноевропейских тканей, отделаны шитьем, жемчугом, золотыми и серебряными кружевами.

Высокому качеству церковного шитья соответствуют и экспонаты народной вышивки в экспозиции кирилловского музея. Они сохраняют типичные для русского Севера символические образы, происхождение которых уходит во времена язычества.



98. Крест напестольный. XVI в.



99. Крест напрестольный. XVI в.



100. Оклад Евангелия. XVI в.



101. Фрагмент оклада царских врат из церкви Кирилла. 1645



102. Фелонь. XVII—XVIII вв.



103. Голубая плащаница



104—105. Скульптура из церкви Иоанна Предтечи







107. Керамическая плитка с изображением китовраса

108. Роспись боковой стенки шкафчика



ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|------------------------------------|-----|
| ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОЧЕРК | 3 |
| АРХИТЕКТУРА | 21 |
| ИКОНОПИСЬ | 76 |
| СТЕННАЯ РОСПИСЬ | 116 |
| КНИГОПИСАНИЕ И УКРАШЕНИЕ РУКОПИСЕЙ | 155 |
| ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО | 162 |

ИГОРЬ АЛЕКСАНДРОВИЧ КОЧЕТКОВ, ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА ЛЕЛЕКОВА, СЕРГЕЙ
СЕРГЕЕВИЧ ПОДЪЯПОЛЬСКИЙ

КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКИЙ МОНАСТЫРЬ

Редактор Г. И. Чугунов. Оформление серии В. П. Веселкова. Художественно-технический редактор Л. Н. Черножукова. Корректор О. Н. Нечипуренко. Сдано в набор 2.03.78. Подписано в печать 27.03.79. М-10987. Формат 60х90 1/16. Бумага мелованная, 120 гр. Гарнитура таймс. Печать высокая. Печ. л. 11,5. Усл.-печ. л. 11,5. Уч.-изд. л. 10,81. Тираж 100 000. Изд. № 617976. Зак. 2459. Цена 2 р. 40 к. Издательство «Художник РСФСР», 195027, Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2.

Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва, М-54, Валовая, 28.

ИБ № 414