

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

Ю. А. ЛЕБЕДЕВА

ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

X~XVII
ВЕКОВ

УЧЕБНИК • 1962

Ю. А. ЛЕБЕДЕВА

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО X-XVII ВЕКОВ



Учебное
для учителя



Государственное
учебно-педагогическое издательство
министерства просвещения РСФСР

МОСКВА • 1962



ВВЕДЕНИЕ



ревнерусским искусством называют искусство русского средневековья с X по XVII в. включительно.

В средние века искусство было поставлено на службу религии и феодального строя, защитницей и опорой которых была церковь. В большинстве случаев оно создавало изображения — символы, далекие от конкретного облика людей и вещей. Несмотря на это, русское искусство с самого возникновения было тесно связано с русской исторической действительностью феодального периода во всем ее самобытном своеобразии. Оно было частью истории русского народа и отвечало в первую очередь потребностям исторического развития. Древнерусское искусство являлось важным фактором, активно способствовавшим оформлению и укреплению феодального базиса, и родилось из внутренних потребностей классового феодального общества древней Руси. Появление его было подготовлено развитием художественной культуры наших предков — восточных славян — и облегчено культурным общением с другими странами, в первую очередь с Византией и Болгарией. Это общение дополнило и расширило процесс развития древнерусского искусства, но играло в нем не основную, а лишь второстепенную роль.

В древнерусском искусстве, как и в литературе, уже в XI в. столкнулись две линии развития. Одна была связана с господствующими классами, другая — с эксплуати-

руемым большинством. Обе линии отражали в своеобразной форме борьбу двух культур внутри единой русской культуры. Культура господствующих классов была идеалистической, церковной, тесно связанной с культурой господствующих классов Византии. Культура народа была русской, самобытной, больше связанной с исторической действительностью. Она вносила живое творческое начало в единую культуру русского народа, способствовала образованию ее национальных особенностей, была прогрессивной носительницей реалистических элементов (народное деревянное зодчество).

Борьба двух культур представляла основное противоречие внутри искусства феодального периода, которое отражало более широкий конфликт в самом базисе феодализма: борьбу господствующего класса феодалов с эксплуатируемым классом крестьянства. Внутри класса феодалов в свою очередь боролись прогрессивные и реакционные силы. Первые были особенно сильны в X—XII вв., когда феодальный строй в целом еще сохранял свою прогрессивность. Прогрессивные силы внутри класса феодалов использовали народное творчество, развивали национальные особенности искусства, вносили в него реалистические элементы.

Несмотря на то что феодалы сохраняли в искусстве господствующие позиции, движение древнерусского искусства по пути прогрессивного развития осуществлялось под воздействием творчества трудового народа. Народ двигал искусство вперед и вносил в него элементы прогресса. Реалистические элементы в древнерусском искусстве развивались под влиянием народных масс, их идеологии и борьбы, народного творчества.

Произведений искусства, отражавших народную идеологию, сохранилось очень мало, не только потому, что они хуже охранялись и чаще погибали от стихийных бедствий, но и потому, что феодалы, и особенно церковь, препятствовали их возникновению и сознательно уничтожали. Народное начало проникало в искусство высших классов феодального общества, и господствующие классы были вынуждены использовать отдельные элементы народного творчества, так как исполнителями их были народные мастера и материальную базу для искусства (и культуры в целом) создавал народ. Господствующие классы брали многое из достижений народной культуры.

Изучение развития элементов реализма в древнерусском искусстве показывает, что они были особенно ярко выражены в те эпохи, когда трудящиеся массы действовали наиболее активно (например, искусство Новгорода XIV в.).

Развитие древнерусского искусства с X по XVII в. шло путем длительной борьбы, в которой переменный успех имели то прогрессивные, то реакционные тенденции. В конце концов побеждали прогрессивные тенденции, что приводило к нарастанию элементов реализма, художественности и идейности.

Основной задачей изучения истории древнерусского искусства является раскрытие его земной основы, процесса его развития в связи с развитием общественной жизни и борьбой классовых идеологий, выявление его самобытности и национального своеобразия, тех особенностей, благодаря которым древнерусское искусство представляет замечательный вклад в сокровищницу мировой художественной культуры.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН



ревняя земледельческая культура и родовая организация славянского общества вызвали к жизни идеологическую систему, называемую язычеством. Основу язычества составляли аграрные магические культы и культ предков. Христианская религия, насыщенная также магическими представлениями, в течение многих столетий не смогла преодолеть древнее язычество и приспособилась к нему. В эпоху сложения феодализма появилось «дружинное язычество» (Б. А. Рыбаков), причем главным божеством русских князей и дружинников стал бог войны, грома и молнии Перун*.

Первые сведения о славянах у древних писателей относятся к началу нашей эры. Они называли славян венедами, антами и склавинами и сообщали краткие сведения

* См. «История русского искусства», т. I, изд. АН СССР, М., 1953, стр. 40.

о них. В то время художественная культура славян была уже высокой и многообразной, но следы ее можно найти только благодаря раскопкам кладбищ (полей погребений) I—V вв. н. э. (керамика, изделия из бронзы).

С VI в. начинается процесс объединения восточных славян. Эти государственные объединения, союзы племен, были очень непрочны, но они внесли изменения в жизнь славян, так же как далекие походы славянских дружин в Византию, Закавказье и причерноморские города.

От периода с VI по X в. сохранилось большое количество кладов и погребений, дающих более богатое представление об искусстве славян. Найдено много произведений прикладного искусства из серебра и бронзы — фигурки людей, зверей и птиц, выполненные иногда с чертами наивного реализма, иногда очень стилизованные. Большое распространение имели языческие сюжеты в виде геометризованных узоров, имевших в древности магическое значение *. Это изображение женщины с поднятыми руками («великая богиня»), символизирующей жизнь и плодородие, деревьев, солнца, цветов, всадников и т. д. Такие изображения известны благодаря крестьянским вышивкам XIX в., так как сами древние образцы вышивок и резьбы по дереву и кости не дошли до наших дней.

Сохранившиеся образцы ювелирного искусства дают представление о необычайном богатстве и разнообразии произведений прикладного искусства древних славян.

Памятники зодчества восточных славян не сохранились до наших дней. Славяне создавали жилища, храмы, крепости и погребальные сооружения, остатки которых находят археологи при раскопках славянских поселений — «городищ». Художественную сторону архитектуры крестьянских домов можно восстановить по сооружениям XIX в., следующим старым традициям **. На севере строились рубленые избы, основой которых был сруб, или «клеть», из бревен. На юге жилища сооружали из мелкого леса или прутьев, обмазанных глиной, причем они частично опускались (вкапывались) в землю (полуземлянки)***. Н. Н. Воронин указывает, что северяне в VII—VIII вв. уже белили

* См. «История русского искусства», т. I, изд. АН СССР, М., 1953, стр. 48.

** См. Там же, стр. 79.

*** См. Там же, стр. 49.

свои мазанки мелом (Гочевское городище). Деревянные избы украшались резным коньком на крыше, наличниками (окна), рублеными крылечками. Славянские дома были прямоугольные в плане с двускатной или четырехскатной кровлей.

Планировка славянских поселений была разной — разбросанной, в два ряда (порядка), круговой или треугольной (главным образом у слияния двух рек).

Крепостные сооружения представляли ров, земляной вал и поставленный на нем простой тын, или кольцо «городен» из срубов. Такие городища создавались с IV в. до н. э. до XII—XIII вв. н. э.

Элементами художественного зодчества в этих крепостных сооружениях были ворота и сторожевая башня. Сохранились интересные сведения о богатых жилищах славян у византийского дипломата Приска Понтийского, который посетил ставку вождя гуннов Аттилы и славянских дружин, входивших в состав его полчищ. Дворец Аттилы был выстроен из бревен и досок и окружен деревянной оградой «для красоты». Внутри ограды было много построек, некоторые из них были «из красиво прилаженных досок, покрытых резьбой». Н. Н. Воронин правильно отмечает, что это здание не могло быть построено кочевниками-гуннами, а скорее славянами, жившими по Дунаю*.

Резьба по дереву характерна для народного деревянного зодчества восточных славян. В ней преобладали изображения коня, птицы, змеи и собаки, олицетворяющие добрых духов.

Погребальные сооружения славян были связаны с обрядами погребения (сожжение и захоронение трупа). Для праха сожженных членов рода ставились «столпы» (небольшие срубы) на перекрестках дорог. От X—XI вв. сохранились срубленные дома для мертвых, внутри курганов (земляных насыпей круглой формы), в которых хоронили знатных людей. Такие грандиозные курганы X в., в виде усеченного конуса, сохранились около Киева и Чернигова. Высота их достигала 12 м. На вершине кургана ставился массивный столб с именем князя или устраивалась площадка, на которой укладывалось оружие умершего — шлем и щит.

* «История русского искусства», т. I, изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 81 и сл.

Языческие храмы имели различные названия и форму. Одной из ранних форм был глиняный жертвенник, в виде огромного блюда, лежащего на земле или на специальном помосте. По углам были врыты столбы, поддерживающие кровлю. Эта форма языческих святилищ существовала очень долго. Сначала их устраивали среди поселка, потом стали переносить за его пределы, в недоступные леса и болота. Это были круглые площадки, окруженные одним или двумя кольцами земляных валов. Форма валов была геометрически правильной, и площадка в поперечнике имела до 20 м. Валы были обложены глиной и обожжены, на гребне вала иногда заметны следы деревянного тына (Смоленская область). В восточной части площади устраивался прямоугольный помост, вымощенный булыжником, над которым была поставлена на столбах большая деревянная двускатная кровля, украшенная резьбой. Под этой кровлей ставилось изображение бога или богини, вокруг которого стояли столбы в виде человеческих фигур. Такие святилища известны у кривичей, полочан и северян.

В крупных городах в X в., несомненно, существовали более пышные «храмины идольские». В древнейшей части Киева, близ княжеского дворца, найдены остатки языческого капища — грандиозный жертвенник эллиптической формы, сложенный из песчаника на глиняном растворе. Рядом с ним находился круглый массивный столб. Пол здания вокруг этих сооружений представлял собой толстый слой белой утрамбованной глины. Это — остатки громадного языческого храма.

Чтобы представить себе облик городского языческого храма X в., можно использовать дошедшие до наших дней описания храмов у западных (полабских и балтийских) славян.

Саксон Грамматик (XII в.) описывает храм Святовита в Арконе (остров Рюген), построенный из дерева «весьма искусно и изящно». Храм был окружен оградой с резными раскрашенными изображениями. Крыша была красная, внутри здания было четыре столба и между ними висели ковры.

Титмар Мерзебургский (начало XI в.) описывает храм Радогоста в Ретре (Мекленбург), окруженный лесами и озерами. Храм был большой, деревянный, и стены его были украшены снаружи «чудесными вырезанными изображениями богов и богинь».

В житии Оттона Бамбергского (XII в.) сообщаются сведения о храме Святовита Триглава в городе Шетине, который назывался «континой». Он был построен «с удивительным тщанием и искусством». Внутри и снаружи на стенах находились «выпуклые изображения людей, птиц и зверей, представленных так верно и так естественно, что, казалось, дышали и жили, и что, особенная редкость, — краски наружных изображений ни от каких дождей и снегов не могли потускнеть, ни стереться — таково было искусство живописцев».

Таким образом, наиболее знаменитые языческие храмы были богато украшены резьбой и росписью, не дошедшими до наших дней.

Памятники зодчества, резьбы и живописи восточных славян не сохранились в целом виде, и мы можем судить о них только на основании археологических исследований и описаний аналогичных сооружений у западных славян.

Несколько лучше обстоит дело со скульптурой, от которой сохранился ряд памятников. Однако эти памятники носят случайный характер и не принадлежат к числу лучших произведений скульптуры языческого периода, которые погибли после принятия христианства.

Самым ранним известным произведением скульптуры является плоский рельеф с изображением человека и оленя, найденный на стене пещеры на берегу Днестра. Б. А. Рыбаков датирует этот рельеф I—III вв. н. э., хотя большинство исследователей относят его к более позднему времени (VI—VIII вв.). Человек изображен коленопреклоненным перед схематично изображенным деревом и петухом, что очень характерно для анимистических представлений славян.

В курганах IX—XI вв. встречаются глиняные и бронзовые объемные человеческие фигурки (мужчин и женщин), изображающие, по-видимому, богов. Это — домашние или личные божки, которых легче было уберечь от христианских священников и сохранить тайно. Большинство этих изображений выполнено грубо и схематично.

Общественные идолы более крупного размера выполнялись из дерева (их описывает летопись) и камня. Деревянные идолы (киевский Перун из дерева, с серебряной головой и золотыми усами, и др.) не сохранились. Каменные идолы сохранились в разных сельских местностях. Они вы-

полнены очень грубо и не дают представления о лучших памятниках славянской языческой скульптуры.

Наиболее замечательным памятником славянской пластики является четырехликий идол X в., найденный в реке Збруч, близ Гусятина, в 1848 г. (Краковский музей). Идол представляет высокий четырехгранный каменный столб, на каждой грани которого имеется особая серия изображений. Вверху, на каждой стороне столба, изображено человеческое лицо, и эта четырехликая голова увенчана одной шапкой, напоминающей русскую княжескую шапку. Ниже — каждая грань разделена горизонтальными чертами на три пояса: верхний ярус состоит из четырех крупных фигур в рост (одна женская и три мужских фигуры). В среднем ярусе — четыре уменьшенных чередующиеся фигуры мужчин и женщин, держащихся за руки. В нижнем ярусе — три фигуры усатых мужчин, стоящих на коленях (четвертая сторона изображений не имеет). Все изображения, трактованные плоско и схематично, первоначально были раскрашены. Б. А. Рыбаков объясняет смысл трехъярусной композиции (небо, земля и подземный мир) и центральной фигурой статуи считает женскую фигуру — великую богиню (олицетворение земли, плодородия).

Памятники языческого искусства восточных славян, и в особенности лучше сохранившиеся произведения ювелирного искусства, показывают, что славяне еще в языческий период прошли большой путь художественного развития, расцвет которого падает на X в. (княжение Святослава и Владимира).

После принятия христианства Киевская Русь, унаследовавшая многовековые традиции бесклассовой народной культуры, сохранила свою самобытность и творчески переработала византийское художественное наследие, лучшие памятники которого были проводниками античной и эллинистической культуры.



ИСКУССТВО ДРЕВНЕРУССКОГО ГОСУДАРСТВА



Зарождение элементов государственной организации в различных формах военной демократии у славян относится к IV—VII вв. н. э. В IX в. экономическое, общественно-политическое и культурное развитие славянских племен приводит к необходимости создания государства с центром в Киеве. Период с IX в. до середины XI в. является периодом складывания раннефеодального государства. В конце X в. древнерусское государство (Киевская Русь) становится самым большим в средневековой Европе.

Образование древнерусского государства было возможно только при известном уровне развития классового общества у восточных славян.

Основой общественного производства был труд свободных членов крестьянской общины, постепенно закрепощаемых богатыми, знатными людьми, которые вышли из родовых старшин и боевых товарищей вождей. Письменные источники и раскопки погребений ясно говорят о наличии значительной классовой дифференциации в то время.

В X—XI вв. древнерусское государство занимало выдающееся положение среди других западноевропейских государств. Оно вело оживленные торговые сношения с Западной Европой (Польша, Германия и другие страны). В западноевропейских источниках название Киева встречается чаще, чем названия более близких польских городов. Дипломатические отношения (союзы и посольства) Киевская Русь имела с германскими императорами, королевскими домами Чехии, Венгрии, Франции, Скандинавских стран, Англии, Польши и Византии, с которыми Ярослав и его потомки находились в родственных отношениях.

С конца X в. Киевская Русь сближается с Византией. Между Владимиром и Византией был заключен союзный договор, и Владимир обязался принять христианство и крестить народ. Принятие христианской религии (988—989 гг.) в качестве государственной свидетельствует о большом сдвиге в идеологии киевского общества. Религия, возникшая в родовом строе, который не знал классов, не освящала господство одних людей над другими. Она была заменена религией классового общества. Христианство начало проникать на Русь с IX в. и находило последователей главным образом в высших слоях населения.

В начале своего княжения Владимир пытался приспособить язычество к своим государственным задачам и объединить божества различных славянских племен и неславянских народов в единый пантеон. Но язычество оказалось малопригодным для целей государственного объединения. Христианство, с его детально разработанным учением и сложной церковной организацией, в конце X в. было признано государственной религией.

Принятие христианства как господствующей религии имело ряд важных последствий. Оно еще больше сблизило древнерусское государство с Западной Европой, способствовало развитию феодальных отношений, подчинению народных масс господствующим классам, подняло значение князя и укрепило связи между отдельными частями государства. Наконец, христианство способствовало поднятию культуры Киевской Руси и сыграло, таким образом, прогрессивную роль (распространение письменности, грамотности и образования, развитие зодчества и живописи).

Народные массы, особенно на севере и северо-востоке, долго еще держались старой веры. Ряд фактов свидетельствует о борьбе язычества и христианства в X—XI вв.

Борьба за старую веру и старый родовой строй принимала форму крестьянских восстаний, которыми руководили волхвы (движения 1068, 1071 и 1113 гг.). В народе пережитки язычества жили очень долго. Высшие слои населения, которые принимали христианство добровольно, также не отказывались целиком от языческих верований. Поэтому христианство Киевской Руси XI в. носит своеобразные черты, соединяя новую церковную идеологию с языческим обожествлением природы. В искусстве XI в., в особенности в живописи (мозаики и фрески), эти черты языческого мировоззрения находят отражение и придают ей жизнерадостность, оптимизм, которые отсутствуют в искусстве Византии XI в.

Широкое использование достижений византийской художественной культуры (самой передовой в Европе X—XI вв.) было прогрессивным явлением в истории русского искусства, тем более что русские мастера никогда не копировали чужих образцов, а творчески перерабатывали их.

Для искусства Киевской Руси характерны пышные и парадные архитектурные сооружения — храмы и дворцы. Их монументальность выражала идеологию формирующегося феодального общества. Организация внутреннего пространства в храмах говорит о существовании классовой дифференциации. Князья и их приближенные стояли вверху на хорах, возвышаясь над народом, стоящим внизу. Для князей и знати устраивались особые входы в храм, через лестницы в башнях. Характерными чертами искусства Киевской Руси являются грандиозность масштабов, воплощающих идею величия и могущества киевской державы, связь архитектурных сооружений с окружающим пейзажем и городским ансамблем, богатое убранство интерьеров* мозаиками и фресками.

Культура и монументальное искусство Киевской Руси XII в., связанные с княжеско-дружинными кругами, носят исторически-прогрессивный характер. Эта культура и искусство отражают эпоху политического единства, силы и славы древнерусского государства, которую русский народ воспел в своих былинах. Художественный уровень архитектуры, мозаики, фресок и ювелирного искусства Киевской

* Интерьер — внутренность здания, не расчлененного стенами и представляющего одно целое; например церковь.

Руси очень высок. Киевские художественные традиции были основой, на которой развивалось русское искусство последующих эпох.

Древнерусское государство и народ в IX—XI вв. вели непрерывную оборонительную борьбу против многочисленных врагов — степных кочевников (печенегов и половцев). В защите родной земли и в борьбе с врагом прославилось много храбрых витязей. Эти герои, их подвиги и вся историческая эпоха оставили глубокий след в народной памяти и нашли отражение в былинном эпосе. Народ создал монументальный образ богатыря — Вольги, защищающего Русскую землю, величественную и мощную фигуру Микулы Селяниновича — пахаря и крестьянина, образы Добрыни Никитича и крестьянского сына Ильи Муромца. В былине о Микуле показана народная мощь, опоэтизирован крестьянский труд. Основная идея этой былины — в утверждении крестьянского труда, как основы народной жизни, в показе превосходства крестьянина над княжеской дружиной и самим князем.

Деревянное зодчество

Другой формой народного творчества было деревянное зодчество. Наряду с гражданскими (хоромы) и крепостными сооружениями (стены и башни) из дерева, в Киевской Руси строили деревянные церкви.

Ни одного памятника деревянного зодчества этого периода не сохранилось, но литературные источники говорят о существовании отдельных христианских храмов из дерева в Киеве еще в конце IX и начале X в. При Владимире начинается большое строительство. Титмар Мерзебургский (умер в 1018 г.) посетил Киев в начале XI в. и записал в своей «Хронике», что там было 400 церквей и восемь торжищ. В эпоху Владимира Киев был большим городом, с большим количеством деревянных храмов, построенных местными мастерами. Сделанное арабским писателем Ибн-Русте (X в.) сопоставление островерхой пирамидальной кровли славянских жилищ с кровлей христианских храмов дает указание на внешний вид этих храмов. В конце X в. был сооружен в Новгороде большой деревянный храм Софии о 13 верхах, сгоревший в середине XI в.

О деревянных сооружениях рассказывают источники и в XI в. В княжеской усадьбе в Вышгороде над гробницами Бориса и Глеба при Ярославе Мудром был построен

деревянный храм. Сначала был сооружен небольшой храм («клетский»), затем к нему была пристроена рубленая церковь «великая» с пятью верхами, а клетский сруб был превращен в ее притвор (1020—1026 гг.). Строителем пятиверхового храма был градьник Миронег; в 1072 г. церковь Ярослава сменил новый бревенчатый храм в один верх, построенный при Изяславе старейшиной «огородников» Жданом (в крещении — Николай). Определение «великая» церковь и «в один верх» говорит о вышине и, возможно, шатровых верхах этих храмов, которые носили башенный характер.

Каменная архитектура

От гражданской каменной архитектуры Киевской Руси также не сохранилось ни одного памятника. Раскопки обнаружили в Киеве по соседству с Десятинной церковью фундаменты нескольких больших каменных дворцов X—XI вв. Во время раскопок найдены остатки мрамора, шифера, поливных изразцов, круглых оконных стекол, мозаик и фресок, украшавших эти дворцы. Литературные источники — русские, арабские и скандинавские — упоминают о теремах, высоких постройках типа башни с пирамидальной крышей, и об обширной княжеской «гриднице», куда можно было собрать несколько сот «гридей» — телохранителей князя. Предполагают, что она представляла собой одноэтажный зал с рядом внутренних столбов.

Соборные храмы строили в Киевской Руси по типу, принятому в Византии, который называется крестово-купольным. В основе таких храмов лежит квадрат, расчлененный четырьмя столбами, несущими купол, на девять ячеек. Примыкавшие к подкупольному пространству и крытые сводами прямоугольные ячейки образовывали крест, угловые ячейки крылись сводами различного типа. С востока к квадрату примыкали алтарные полукружия — апсиды. С запада храм иногда удлинялся тремя дополнительными делениями, и количество столбов увеличивалось до шести. В западной части устраивались двухъярусные хоры (балкон внутри здания), столбы которых в ряде случаев заменялись сплошной стеной, отделявшей притвор от главной части храма. Иногда хоры продолжались на боковые стены, принимая форму буквы «П».

Соборный храм занимал центральное положение в городе, господствуя над окружающим городским ансамблем.

Архитектурный образ такого храма выражал идею могущества древнерусского государства и князя-строителя. Для выражения этой идеи зодчие Киевской Руси нашли своеобразные и самобытные художественные приемы — пирамидальное ступенчатое построение масс и многокупольность, идущие от народного деревянного зодчества. В построении интерьеров киевские мастера стремились к декоративности и пышности убранства мозаиками, фресками, мраморными и шиферными плитами. Это богатое убранство придавало необычайную живописность и разнообразие интерьерам храмов XI в. Хорошо освещенное подкупольное помещение украшалось с особенной тщательностью и пышностью, так же как и хоры, на которых стояли во время церковной службы князь с семьей и его приближенные.

Сохранившиеся памятники и археологические исследования дают возможность проследить развитие архитектуры в конце X—XI вв.

От строительства князя Владимира сохранился частично фундамент Десятинной церкви Успения богородицы (X в.). Это была трехнефная* шестистолпная купольная церковь. В начале XI в. к ней были пристроены галереи, и она стала пятинефной. Галереи эти были, вероятно, понижены по сравнению с основной массой храма, который, по-видимому, имел ступенчатый характер. Сохранились фрагменты мозаик, фресок, мрамора и цветного камня, украшавшие эту церковь. Летопись XVI в. сообщает, что храм этот имел 25 верхов (глав). Церковь обрушилась в 1240 г. во время взятия Киева татарами, и под ее развалинами были погребены последние защитники города.

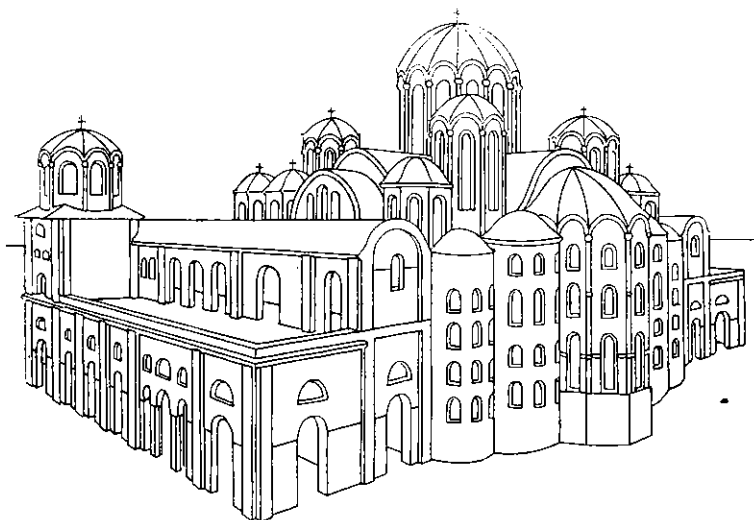
Киевская техника кладки характеризуется чередованием рядов тонкого квадратного кирпича и камня, положенных на розовый раствор извести с примесью толченого кирпича. Здания не штукатурились и оставались двухцветными. Полосы раствора шире кирпича, так как ряды кирпича, через один, были углублены и закрыты раствором, так же как и ряды камня. Фундамент Десятинной церкви лежал на деревянном настиле из бревен, залитых известковым раствором, что свидетельствует об участии киевских плотников в строительстве церкви (летопись указывает, что

* Нефы — вытянутые в длину, обычно прямоугольные в плане помещения крестовокупольного храма, разделенные с востока на запад столбами, служившими промежуточной опорой для перекрытия.

для него были призваны греки, вместе с которыми работали русские мастера).

Более полные сведения о строительстве первой половины XI в. дают постройки сыновей Владимира — Мстислава и Ярослава. Собор, выстроенный Мстиславом в Тмутаракани, не сохранился. Черниговский Спасо-Преображенский собор, начатый Мстиславом, был закончен Ярославом после 1036 г. Он отличается характерной для киевского периода «полосатой» кладкой из кирпича и камня (сейчас собор покрыт побелкой) и завершается пятью куполами. У северо-западного угла к собору примыкает цилиндрическая башня с лестницей, ведущей на хоры, которые имели форму буквы «П». Западная и боковые ветви креста отделены от подкупольного пространства тройными аркадами (рядами арок, следующими друг за другом), опирающимися на круглые мраморные колонны. (В XVIII в. к собору была пристроена юго-западная башня и надстроена северо-западная.) Фасады расчленены лопатками (прямоугольными выступами), соответствующими внутренним столбам, для укрепления стены. Собор покрыт по законам, т. е. его кровля лежала на сводах здания, образуя на фасадах ряд полукружий. Внутри собор был расписан фресками.

Киевская София 1037 г. сильно перестроена в XVII и XVIII вв., и первоначальный облик ее искажен. Некоторое представление о нем дают рисунки голландского художника Абрагама Вестерфельда, который был в Киеве в 1651 г., и реконструкции советских исследователей. Храм был построен по единому замыслу, но постепенно — в два этапа. Это была большая пятинефная постройка с посводным (закомарным) покрытием, опоясанная снаружи открытой галереей с аркадами (теперь аркады заложены). К галерее, по-видимому, примыкала одна круглая башня (северо-западная) с лестницей, ведущей на хоры. Галерея сначала была одноэтажной, второй этаж был надстроен в последней четверти XI в. По-видимому, одновременно собор был окружен второй одноэтажной (наружной) галереей и была сооружена башня, примыкающая к юго-западному углу храма. Наружная галерея включила в себя башни с шатровыми позолоченными верхами (в XVIII в. был построен второй этаж галереи). Аркады галерей сообщали массам храма легкость. Стены оживлялись чередованием розовых



Софийский собор в Киеве. XI в. Реконструкция.

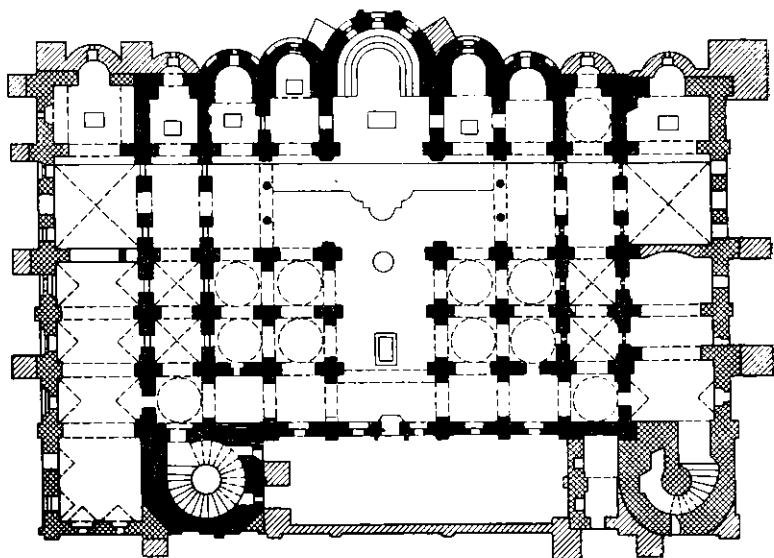
(раствор) и красных (кирпич) полос и декоративными ступенчатыми нишами, создающими игру светотени.

Основной композиционной особенностью киевской Софии является пирамидальное ступенчатое построение наружных масс, нарастающих со всех сторон к центру. 13 куполов собора расположены так, что центральный окружен двумя концентрическими рядами малых куполов (четыре более высоких — ближе к центру и восемь более низких — во втором ряду).

Грандиозный и величественный собор стоял на вершине горы над Днепром и господствовал над городскими постройками и окружающим пейзажем.

Архитектурное решение киевской Софии было торжественным и праздничным. Оно выражало идею величия и силы русского народа, объединенного в могучее государство. Таким образом, динамичная архитектура киевской Софии, связанная с формами народного деревянного зодчества, отличалась самобытностью и не имела аналогий в памятниках зодчества Византии.

Внутри собор сохранился гораздо лучше. В западной части он имеет хоры в виде буквы «П» с двухъярусными тройными аркадами. Крестообразные столбы расчленяют его



План Софийского собора в Киеве.

на отдельные ячейки, разнообразные по форме и масштабам, перекрытые куполами или сводами. Собор был богато украшен сверкающими золотыми мозаиками, фресками, цветными мраморами, наборными полами и резными парапетами хор.

Великокняжеские дворцы и храмы Киева резко отличались от бедных полуземлянок, в которых жили ремесленники и городская беднота, отражая классовую дифференциацию киевского общества.

Новгород — один из древнейших городов древней Руси — был вторым по величине городом в древнерусском государстве и входил в его состав в X—XI вв. В конце X в., по сведениям новгородской летописи, в нем был выстроен дубовый храм новгородской Софии о 13 верхах, послуживший, вероятно, прообразом киевской Софии с ее своеобразным многокупольным завершением. В 1045—1050 гг. был выстроен в Новгороде (сыном Ярослава Мудрого — Владимиром) каменный собор Софии, в плане имеющий много общего с киевской Софией (он представлял собой пятинефный храм, с хорами в виде буквы «П» и лестницей, ведущей на хоры в юго-западной башне).

По-видимому, в начале XII в. к собору была пристроена двухъярусная глухая (со сплошными стенами) галерея, немного ниже собора (с севера, юга и запада)*. Грубая кладка собора из камня сейчас скрыта побелкой. Стены новгородской Софии расчленены лопатками, обрывающимися вверх. Фасады завершаются полукруглыми закомарами, образующими два ряда, и фронтончиками (во втором ряду).

Новгородская София — монументальное пятикупольное сооружение, характерное для эпохи расцвета Киевского государства. В решении ее архитектурного образа есть, однако, своеобразные черты, отличающие ее от киевской Софии. Эти черты — монолитность, статичность, мощь и строгость внешнего облика, простота и суровость интерьеров.

Архитектурное решение новгородской Софии гармонирует с окружающим ее суровым равнинным пейзажем, с широкой могучей рекой Волховом.

В середине XI в. был построен собор св. Софии в Полоцке. Этот пятикупольный собор с тремя гранеными апсидами сохранил от XI в. только нижние части стен.

Единственным памятником крепостной архитектуры, дошедшим до нас в развалинах, являются главные крепостные ворота Киева — Золотые ворота, построенные Ярославом Мудрым.

Ярослав в 30-х годах обнес Киев новым валом с каменными башнями (город Владимира также окружен был земляным валом с каменными воротами, от которых сохранился фундамент так называемых Батыевых ворот).

Киев времен Ярослава почти в шесть раз был больше города Владимира. Золотые ворота (1037 г.) представляли собой монументальную башню с широким проездом, высотой 12 м и шириной 7,5 м, перекрытым коробовым сводом с зубцами и бойницами. Кладка — камень и кирпич — типична для XI в. На верхней площадке башни была построена церковь Благовещения. Дубовые створы ворот были окованы золоченой медью.

Строительство дворцов и храмов, развернувшееся в Киеве при Ярославе, с середины XI в. сменяется новым направлением в развитии архитектуры, связанным с феодальным дроблением государства. В Киеве и других городах

* Вопрос о времени постройки этой галереи (XI или начало XII в.) до сих пор не разрешен.

строится ряд храмов, представляющих упрощение архитектурного типа Черниговского Спасо-Преображенского собора. Наиболее известным из них является собор Успения богородицы в Киево-Печерском монастыре, который начал строить в 1073 г. князь Святослав Ярославич. Этот собор представлял шестистолпную крестовокупольную церковь с тремя гранеными апсидами. В западной части собора были хоры в виде буквы «П». Сохранившиеся (до Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.) части восточной и северной стен позволяли реконструировать наружный вид здания. Его стены были расчленены выступами лопаток и рядами двухступенчатых ниш. Собор был выстроен в киевской системе кладки с чередованием рядов кирпича и камня на розоватом растворе извести.

**Мозаика
и фрески**

Киевские и черниговские храмы конца X—XI вв. были украшены внутри мозаиками и фресками. В отношении системы расположения изображений и трактовки сюжетов мозаики и фрески были подчинены правилам, выработанным церковью. Изображения располагались в известном порядке, отвечавшем небесной иерархии, которая соответствовала иерархии, господствовавшей в феодальном обществе. Фресковые и мозаичные композиции олицетворяли религиозные догматы, воспитывали народные массы в духе христианской морали и освящали государственную власть как власть, поставленную от бога.

В куполе храма обычно изображался Христос, окруженный архангелами, в барабане — апостолы, в парусах — евангелисты. В алтаре господствующее положение занимала фигура богородицы, стоящей во весь рост в позе «оранты» (молящейся) с поднятыми руками. Под ее изображением находилась символическая композиция «причащения апостолов», шествующих справа и слева к Христу, дважды представленному в центре. Еще ниже стояли отцы церкви, представленные во весь рост фронтально. На столбах предалтарной арки помещали композицию «Благовещение». На сводах — медальоны с изображениями святых; на стенах храма — святые в рост и по пояс и сцены из евангелия (жизнь Христа).

В образах святых художники давали яркие типы, выразительные характеристики, производящие иногда впечатление портретов. В целом мозаики и фрески отличались монументальностью, которая достигалась не только гран-

диозностью масштабов и соответствием композиции фигур архитектурным членениям храма, но и другими средствами: обобщенностью формы, подчеркнутостью контуров, характером цветового решения. В XI в. в церковных росписях рядом с религиозными композициями встречаются светские сюжеты и портретные изображения современников. Изучение сохранившихся фресок и мозаик с конца X в. по XI в. дает представление о процессе развития живописного стиля, об освоении русскими мастерами мозаичной и фресковой техники.

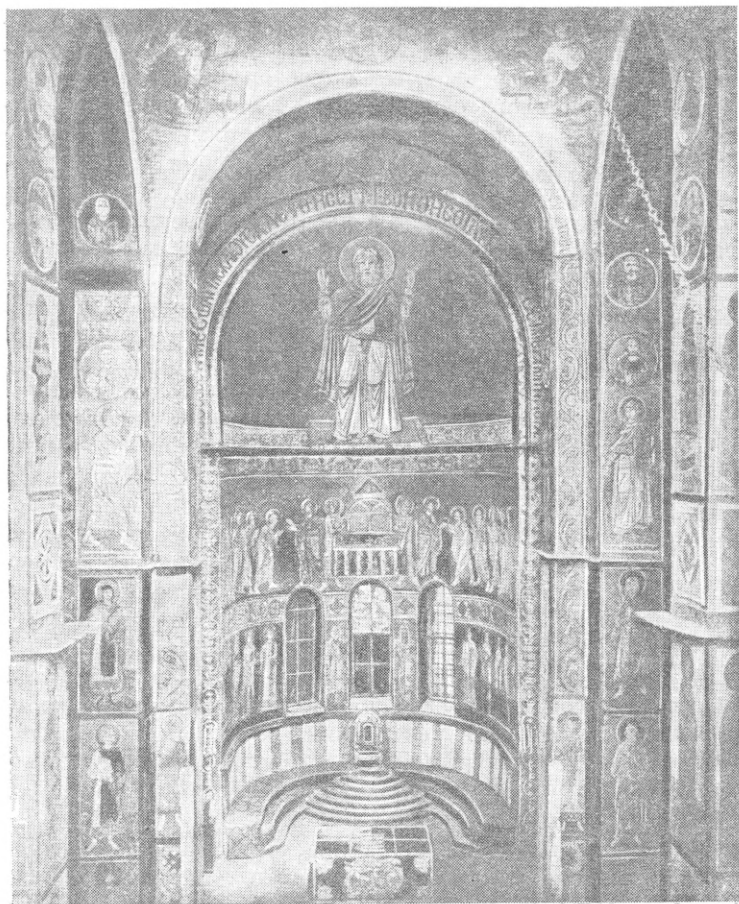
Самый ранний памятник фресковой живописи Киевской Руси — фрагмент фрески из Десятинной церкви конца X в. (Церковь была богато украшена мозаиками и фресками.) Этот фрагмент представляет часть лица юного святого. Большие глаза и резкие тени на лице придают ему выражение одухотворенности.

Следующий памятник — единственная, сохранившаяся до наших дней фреска Спасо-Преображенского собора в Чернигове (после 1036 г.), изображающая мученицу Феклу. Фреска выполнена в еще более широкой живописной манере. Лицо Феклы, несмотря на плохое состояние, отличается большой выразительностью и не повторяет известные типы византийских святых.

Киевская София, богато украшенная в XI в. мозаиками и фресками, сохранила свое убранство сравнительно хорошо. Мозаики украшали центральный купол, барабан, главную апсиду, восточную арку и своды подпружных (поддерживающих барабан купола) арок; все мозаики были выполнены на золотом фоне.

Из мозаик в куполе сохранилось центральное погрудное изображение величавого и строгого Христа-Вседержителя, главы «Церкви небесной», в лиловом хитоне и голубом плаще. Вокруг центрального медальона* в куполе были изображены четыре архангела, из которых сохранилась наполовину фигура северного архангела в голубом хитоне. В барабане из 12 апостолов в простенках окон сохранился один апостол Павел в белой одежде (верхняя часть фигуры). На парусах, из четырех евангелистов, сохранился один — евангелист Марк (на юго-западном парусе). Все остальные изображения купола и барабана погибли и заменены масляной живописью на новом грунте. Мозаики цент-

* Медальоны — рельефные или орнаментальные обрамления овальной или круглой формы на стенах, сводах здания.



Мозаики главной апсиды в киевской Софии. XI в. Общий вид.

ральной апсиды сохранились значительно лучше. В своде апсиды изображена торжественная фигура богородицы в синей одежде с молитвенно поднятыми руками (оранта, «нерушимая стена»). Ниже, во втором ярусе, находится символическая композиция «причащения апостолов». Апостолы представлены идущими справа и слева к центру, где изображен престол с киворием* и два раза повторяется

* Киворий — сень на колонках над престолом.

изображение Христа с ангелом. В третьем, нижнем ярусе, стоят в рост отцы церкви. От их изображений уцелели только верхние части фигур и лица (Иоанн Златоуст, Василий Великий, Григорий Нисский и др.).

Все изображения купола и апсиды носят монументальный характер. Формы их обобщены, границы формы резко обозначены контурами. Фигуры тяжеловесные, коренастые и большоголовые, движения скованы и однообразны. Композиции симметричны, уравновешены, статичны и плоскостны. Лица в большинстве случаев отличаются условностью и схематизмом, исключение представляют лица отцов церкви, выразительные и яркие по типам. Особенно характерно лицо Иоанна Златоуста — умное, энергичное, художавое, с острыми чертами, — лицо фанатика, проповедника аскетизма и строгой нравственности. Совсем в другом роде крупное лицо Василия Великого, со спокойными, уверенными и строгими чертами. Лица отцов церкви выделяются более живописной моделировкой. На арке, у входа в алтарь, размещены мозаичные изображения архангела Гавриила (слева) и Марии с веретеном — справа (композиция «Благовещение»). Образ Марии носит античные черты*. На сводах в медальонах — погрудные изображения святых (из 40 сохранилось только 15).

Мозаики купола и алтаря, за исключением фигур отцов церкви, выполнены в светлой гамме, с преобладанием синих, белых, голубых и лиловых тонов с цветными тенями — серо-фиолетовыми, серо-зелеными и т. д. Мозаики сводов и фигуры отцов церкви отличаются более темной гаммой (темно-зеленых, темно-красных, синих тонов). Прозрачные сверкающие мозаики на мерцающем золотом фоне производили впечатление необычайной пышности и богатства.

Мозаики выложены по сырой штукатурке из стеклянных и каменных кубиков неправильной формы, различной величины и цветов — прозрачных (глаза, одежда) и непрозрачных, матовых (тело).

Время выполнения мозаик и фресок центральной части киевской Софии точно не установлено, но наиболее приемлема их датировка 1044—1046 гг. Фрески приделов и галерей выполнены во второй половине XI в.

Фрески киевской Софии были покрыты до последнего времени малярными записями. Их расчистка началась в

* Удлиненный овал лица, тонкий прямой нос, маленький рот, миндалевидная форма глаз.



Жена и дочери Ярослава Мудрого. Фреска XI в. Киевская София.

1936 г. Расчищенные фрески (живопись по сырой штукатурке), занимающие нижний ярус центрального и боковых нефов и боковые апсиды, выполненные различными художниками с различным мастерством, в ряде случаев поражают выразительностью и яркостью характеристик. Особенно интерес представляет апостол Павел (северный неф) — тип античного философа и мыслителя, отличающийся исключительной психологической и эмоциональной трактовкой.

Кроме многочисленных святых, в центральной части киевской Софии были изображены и евангельские сцены, погибшие почти целиком.

На южной стене Киевской Софии сохранился коллективный портрет женской половины семьи Ярослава, идущей в торжественной процессии. Фигуры самого Ярослава на западной стене и его сыновей — на северной не сохранились (кроме фрагментов лиц двух младших сыновей). Изображения жены Ярослава Ингигерды-Ирины и его дочерей Елизаветы, Анастасии и Анны в рост, сохранились довольно хорошо и представляют древнейший образец портрета в русской живописи. Их костюмы переданы до-



Охота на медведя. *Фреска XI в. Киевская София.*

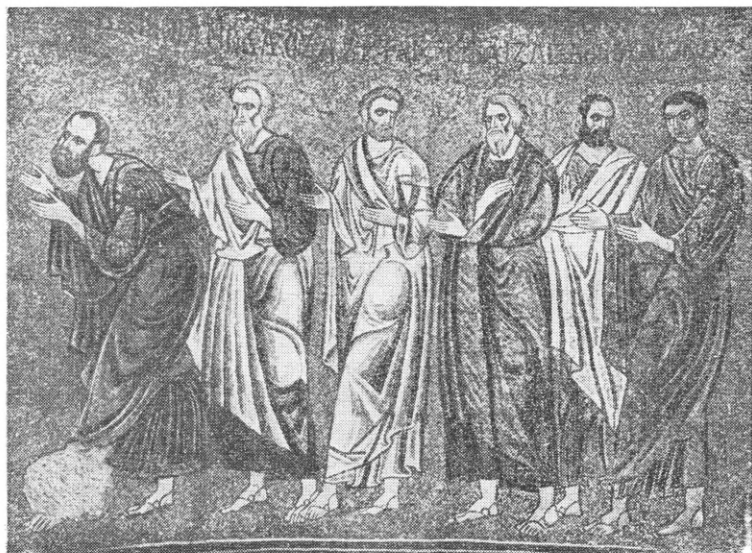
вольно точно, лица, несмотря на условность, носят индивидуальные черты.

Боковые приделы посвящены апостолам Петру и Павлу, архангелу Михаилу, Иоакиму и Анне, св. Георгию.

На стенах двух башен киевской Софии сохранились редкие образцы светской живописи конца XI — начала XII в. Башни служили входом на хоры, где собиралась придворная знать и сам князь со своей семьей. Росписи имели дворцовый характер — это были сцены охоты, травли зверей, конские состязания, изображения скоморохов, музыкантов, акробатов, цирковых состязаний в Константинополе и т. д. Исследователи предполагают, что часть изображений отражала киевский придворный быт (охота на медведя, скоморохи, музыканты и т. д.). Такие стенописи, по-видимому, покрывали стены киевских княжеских дворцов, от декорации которых ничего не сохранилось.

Русские мастера наряду с греками принимали участие в украшении киевской Софии мозаиками и фресками.

В 1075—1083 гг. был украшен мозаиками Успенский собор Киево-Печерского монастыря. В украшении этого со-



Причащение апостолов. *Фрагмент мозаики Дмитриевского собора в Киеве. XI в.*

бора, возможно, принимал участие знаменитый Алимпий, первый русский живописец, имя которого дошло до нас (умер в 1114 г.). О работах Алимпия встречаются упоминания в древних литературных памятниках, но ни одна из них не сохранилась.

Мозаики этого собора погибли так же, как и его архитектура.

Следующий этап развития русской живописи нашел отражение в сохранившихся мозаиках Дмитриевского собора (Михайловского Златоверхого)*. От этого ансамбля сохранились композиции «причащения апостолов» из главной апсиды**. По сравнению с аналогичной композицией киевской Софии она отличается более свободным размещением фигур, образующих живые, динамичные и непринужденные группы беседующих людей, с тонкими и высокими фи-

* Этот собор раньше входил в состав Дмитриевского монастыря, построенного в XI в. Изяславом, сыном Ярослава Мудрого, и назывался Дмитриевским, а потом получил название Михайловского.

** Сейчас она находится в киевской Софии.

гурами и небольшими головами. Удлиненные пропорции, свободные ракурсы*, жесты и позы придают апостолам черты реализма. Лица их, выполненные живописной лепкой, разнообразны по типам и имеют русские черты. Особенно выразительны лица апостолов Павла и Марка**.

На видном месте в апсиде находилось изображение воина Дмитрия Солунского в античном панцире и плаще. Его лицо, с недовольным выражением и приподнятыми бровями, имеет портретные, индивидуальные черты (есть предположение, что это портрет сына Ярослава Мудрого — Изяслава-Дмитрия). В образе Дмитрия Солунского нашел отражение военный дух Киева.

Этот мозаичный портрет выполнен с большим мастерством, в живописной сложной гамме (лилово-розовая рубашка, темно-голубой плащ, белая с голубым перевязь, серо-лиловый щит, золотой фон и панцирь)***.

Иконопись

От многочисленных памятников иконописи XI в. ничего не сохранилось. Редким исключением является замечательная византийская икона Владимирской богородицы (конца XI — начала XII в.), привезенная в Киев из Константинополя около 1130 г. В 1155 г. ее увез во Владимир Андрей Боголюбский (отсюда ее название). В 1395 г. икона была перевезена в Москву и сохранялась в Успенском соборе Кремля до Великой Октябрьской революции. После революции (в 1919 г.) она была реставрирована и передана в Государственную Третьяковскую галерею. Расчистка от многовековых записей, олифы и грязи показала, что от древней иконы сохранились только лица матери и младенца, отличающиеся мягкостью и живописностью. Образ матери в этой иконе поражает глубокой человечностью, одухотворенностью и эмоциональностью выражения; главный акцент сделан на больших печальных глазах. Высокое живописное мастерство иконы заключается в тонкости рисунка, в передаче объема и розово-

* Ракурс — перспективное сокращение человеческих фигур, предметов и архитектурных форм.

** Необходимо отметить большое совершенство мозаичной кладки и прекрасный глубокий колорит (гармоничное сочетание холодных тонов — различных оттенков зеленых, синих, фиолетовых с белым на золотом фоне).

*** Эта мозаика находится в ГТГ (Государственной Третьяковской галерее).



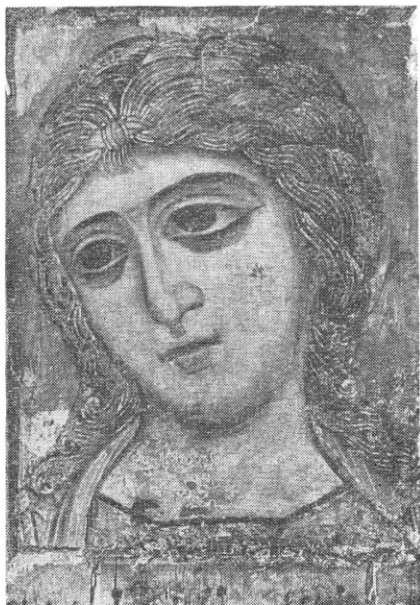
Дмитрий Солунский. Мозаика Дмитриевского собора в Киеве. XI в.

смуглого тона лица матери, а также более светлого по тону лица младенца — живописной лепкой и неуловимыми переходами света и тени. Необходимо отметить роль красного тона, который оживляет щеки и губы, скользит по шее, подбородку, слегка покрывает лоб, верхнее веко, контур носа

и образует небольшое пятно во внутреннем углу глаза, придавая теплоту и жизненность всему лицу.

Икона Владимирской богородицы не имеет аналогий в сохранившихся памятниках византийской живописи XI—XII вв.

К памятникам иконописи киевского происхождения относят (в ГРМ)* икону начала XII в. «Ангел златые власы», которая имеет общие черты с некоторыми фресками киевской Софии (голова служанки в приделе Иоакима и Анны и др.) и отличается от несомненно новгородских икон XII — первой трети XIII в.



«Ангел Златые власы».
Икона нач. XII в. ГРМ.

Миниатюра Из памятников миниатюры XI в. необходимо отметить миниатюры Остромирова евангелия (три евангелиста), выполненные в 1056—1057 гг. диаконом Григорием в Киеве для новгородского посадника Остромира (приближенного киевского князя Изяслава). Миниатюры евангелия выполнены с большим мастерством в своеобразной живописной пластической манере. Применение золота, яркие краски и орнаментальные обрамления сближают эти миниатюры с драгоценными эмалями.

Изборник Святослава 1073 г., написанный по заказу киевского князя Изяслава, после изгнания из Киева Изяслава попал в руки его брата Святослава, который велел изобразить на вшитом листе пергамента Христа и портрет своей семьи. Художник дает компактную группу тесно поставленных людей — Святослава, его жену и пятерых сыновей; фигура княгини закрывает одного из сыновей, —

* Государственный Русский музей.

видна только шапка. Графически исполненная миниатюра отличается простотой, в ней нет парадности и торжественности портретной фрески киевской Софии. Изображение костюмов довольно точно передает княжеские одежды XI в.

Скульптура Из немногочисленных произведений скульптуры XI в., дошедших до наших дней, наибольший интерес представляют две шиферные плиты с плоскими рельефами, найденные на территории Михайловского монастыря в Киеве. На каждом из рельефов изобра-



Евангелист Лука. Миниатюра «Остромирова евангелия». 1056—1057 гг.



Рельеф с двумя всадниками. XI в.

жены два всадника, едущие навстречу друг другу. Некоторые исследователи предполагают, что эти рельефы были исполнены в 1060—1062 гг. по заказу великого князя Изяслава. На одной плите изображен бородатый всадник, торжественно едущий с копьем, опущенным вертикально к земле и пронзающим змея, извивающегося под ногами лошади. Юный Георгий также убивает на всем скаку змея. Первый всадник, по предположению исследователей, отец Изяслава — Ярослав Мудрый. На другой плите изображен всадник, убивающий воина, — Дмитрий Солунский. Навстречу ему в торжественной церемониальной позе едет второй всадник с поднятой правой рукой. Лицо этого всадника, которого принимают за Изяслава, наделено индивидуальными чертами и трактовано более живописно, чем другие части рельефа, выполненные сухо и графично.

Другие два рельефа второй половины XI в., найденные около Киево-Печерского монастыря, также выполнены плоско и напоминают резьбу по дереву. На них изображены античные сюжеты — борьба Геркулеса со львом и Кибела на колеснице, везомой львами. Такие рельефы, возможно, украшали погибшие княжеские дворцы, находившиеся около Михайловского и Киево-Печерского монастыря.

Искусство Киевской Руси уже в XI в. начинает отходить от византийских образцов и, опираясь на традиции местного народного творчества, приобретает новое содержание и своеобразные формы выражения.

Блестящим примером самобытного решения архитектурного образа является киевская София с ее динамичной пирамидальной композицией. В живописи черты самобытности выражены не так ярко, но их можно отметить и в отдельных фресках второй половины XI в. в киевской Софии (неизвестная святая, с русским типом округлого лица и мягким добрым взглядом),* и в мозаиках Дмитриевского собора в лицах апостолов (апостол Павел, с задушевым выражением лица и прекрасно переданным славянским типом).

Если блестящие памятники Киевского монументального искусства, выполненные по заказу великих князей, выделялись грандиозностью своих масштабов, то искусство горожан, ремесленников и крестьян нашло отражение частично в миниатюре (изображение девы и стрельца на полях «Изборника Святослава» 1073 г.) и в прикладном искусстве.

Искусство Киевской Руси имело громадное значение для дальнейшего развития художественной культуры русского народа и братских народов — украинского и белорусского**.

* М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, табл. 6.

** Иллюстрации к этому и следующим разделам можно найти в «Истории русского искусства», т. I—IV, изд. Акад. Наук СССР, М., 1953—1959.



ИСКУССТВО ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

XII — ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIII В.



Во второй половине XI в. в древнерусском государстве растут силы, разрушающие его территориальное и политическое единство. Распад древнерусского государства явился результатом роста крупного землевладения, политического усиления крупных землевладельцев-феодалов, а также экономического развития городов, ставших новыми центрами отдельных частей древнерусского государства и стремившихся к политической самостоятельности. Усиление местных связей, при относительной слабости связей общегосударственных, с конца XI — начала XII в. привело к раздроблению единого государства на ряд отдельных феодальных княжеств. В течение XII в. углубляется процесс феодального дробления, сопровождаемый постоянными усобицами князей. Киев теряет значение главного города страны. Пути мировой торговли меняют свое направление и начинают

проходить мимо него. Растут и богатеют новые города — центры феодальных княжеств (Владимир, Галич, Смоленск и др.). В этих городах вырастают княжеские замки, боярские усадьбы, храмы и монастыри. Политически самостоятельные и экономически замкнутые феодальные княжества XII в. развиваются в различных условиях, при различных культурно-хозяйственных связях с другими народами. Единый процесс развития русской культуры и искусства начинает распадаться на ряд самостоятельных областных течений. Однако эпоха феодальной раздробленности не была временем упадка. Это был период нового подъема экономики и культуры в различных областях Русской земли.

В борьбе за свою независимость каждый город стремился выразить свою силу и значение в памятниках архитектуры и живописи. Своеобразие областных культур в эпоху феодальной раздробленности заключается в том, что они сочетают общую основу — киевские художественные традиции с местными особенностями.

В XII в. получает распространение тип небольшого храма, который приходит на смену монументальным княжеским сооружениям, изменяются строительный материал и художественные приемы. Сравнение архитектурных сооружений и произведений живописи Новгорода и Владимира ярко показывает общие черты и своеобразные особенности местных художественных школ.

Архитектура
Киева и
Чернигова

Киевская и Черниговская архитектура конца XI — XII вв. сохранилась очень плохо. Типичным памятником этого периода является собор Елецкого монастыря в Чернигове первой четверти XII в. Это трехнефный и шестистолпный храм, в котором хоры занимают только западную часть сооружения (ход на хоры был устроен в толще северной стены). Средняя часть хоров открывается в храм двойной аркадой, опирающейся на квадратные столбы. Внешность здания отличается строгостью и простотой; закомары образуют спокойный горизонтальный ряд полукружий, подчеркнутый аркатурой, обрамляющей верх фасадов; лопатки украшены массивными полуколоннами. Апсиды украшены тонкими тягами. Этот тип храма встречается не только в Киеве и Чернигове. По образцу его строятся городские соборы во всех феодальных княжествах, на которые распадается киевская держава.



Реконструкция церкви Параскевы-Пятницы в Чернигове. *Конец XII в.*

Во второй половине XII в. во всех областях преобладали небольшие четырехстолпные церкви. Самая замечательная из них — церковь Параскевы-Пятницы в Чернигове конца XII — начала XIII в., построенная из кирпича. Эта церковь отличалась исключительной смелостью и новизной архитектурного решения. Стены ее были украшены скромной и изящной полосой кирпичного узора и расчленены сложными пучковыми пилястрами*. Наиболее оригинальна была пирамидальная конструкция верха с заостренным трехлопастным завершением фасадов, приподнятыми подпружными арками (которые отражены во втором ярусе стрельчатых закомар) и такими же четырьмя декоративными кокошниками, помещенными в основании барабана. Все эти элементы в целом придавали стройной, динамичной композиции легкость и стремление вверх.

* Пучковые пилястры — выступы с полуколонками.

**Архитектура
Полоцка**

Полоцкая земля, расположенная на притоках Западной Двины, рано стала тяготиться зависимостью от Киева; однако в XI в. борьба Полоцка с Киевом окончилась победой киевского князя. Только в 1132 г., в связи с ослаблением киевских князей и феодальными войнами, полоцкое княжество стало независимым.

Из сильно искаженных и разрушенных памятников полоцкого зодчества второй половины XII в. лучше всего сохранился собор Спасо-Ефросиньевского монастыря, построенный зодчим Иоанном (до 1161 г.) и являющийся результатом длительной переработки киевского художественного наследия. Шестистолпная церковь с сильно выступающей одной апсидой представляла башнеобразный массив, сильно вытянутый вверх и покрытый по законам. Он возвышался над апсидой и притворами и нес на своих сводах квадратный постамент, обработанный по сторонам трехлопастными арками*; на постаменте помещался барабан главы. Это ступенчатое нарастание масс было особенно заметно с западной стороны собора. Фасады его расчленены лопатками с приставными полуколоннами. Внутри собор имеет хоры с небольшими приделами и с лестницей в западной стене. Стены церкви отличаются большой толщиной, боковые нефы представляют собой тесные коридоры. Динамическая композиция этого храма дает представление о своеобразном пути развития полоцкой архитектуры и стремлении местных зодчих переработать традиционную схему крестовокупольного храма. Это стремление характерно и для других областных архитектурных школ периода феодальной раздробленности.

**Архитектура
Смоленска**

Смоленская земля лежала по верховьям Днепра и Западной Двины.

С конца XI в. ею владел Владимир Мономах и его потомки. Во второй половине XII в. Смоленск становится крупным торговым и ремесленным городом, в котором большую роль играет вече. К этому периоду относятся его наиболее интересные архитектурные памятники.

Самый древний Успенский собор, построенный Владимиром Мономахом, относится к началу XII в. (1101 г.).

* Трехлопастная арка состоит из трех кривых, перекрещивающихся под острым углом.

Он был выстроен из кирпича по типу Успенского собора Киево-Печерского монастыря.

С 40-х годов XII в. в Смоленске разворачивается богатое и своеобразное княжеское и городское строительство, памятники которого плохо сохранились. К числу ранних сооружений относится церковь 1140-х годов на княжеском дворе на реке Смядыни, около Смоленска, так называемая «малая церковь», которая представляла собой тип четырехстолпного одноглавого храма с тремя апсидами. Фасады ее, расчлененные лопатками с приставными полуколоннами, имели, по-видимому, трехлопастное завершение. Церковь, от которой остались развалины, была покрыта свинцом по сводам. Из других сооружений второй половины XII в. в Смоленске наиболее интересна четырехстолпная церковь Михаила Архангела (1191—1194 гг.), входившая в состав княжеского дворца. Центральная ее часть была значительно выше трех небольших притворов с севера, юга и запада, открытых внутрь храма. Фасады также имели, по-видимому, трехлопастное завершение. Центральная апсида сильно выдвинута на восток, боковые апсиды — пониженные и прямоугольные — снаружи. Ступенчатость масс, вертикальная устремленность храма подчеркивалась пучковыми пилястрами. Эта церковь с ее крестообразным планом и башнеобразной композицией представляла дальнейшую переработку традиционного типа крестовокупольного храма и новый этап в развитии самобытного русского зодчества.

Смоленские церкви были построены из кирпича на толстом слое известкового раствора.

Архитектура Новгорода

Новгород, входивший в состав Киевского государства, упорно боролся за свою независимость; с 30-х годов XII в. он окончательно освободился от подчинения киевскому князю и превратился в вечевую республику аристократического типа.

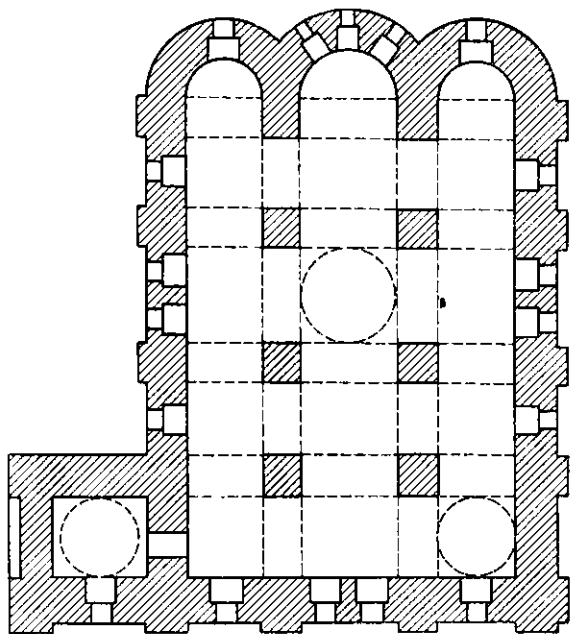
В первой четверти XII в. новгородские князья переселяются из Кремля и пытаются противопоставить потерянному ими Софийскому собору новые монументальные сооружения. В начале XII в. новгородский князь Мстислав построил на Торговой стороне храм Николы на Ярославском дворище (1113 г.). Этот собор повторял план киевских соборов конца XI — начала XII в. и представлял шестистолпное сооружение с пятью главами (сейчас он имеет одну главу) и позакомарным покрытием. Его внешний облик отличается простотой, строгие фасады, расчле-



Георгиевский собор Юрьева монастыря
в Новгороде. XII в.

ненные лопатками, украшены плоскими двухступенчатыми нишами. Внутри Николо-Дворищенский собор имел хоры в форме буквы «П» и был выстроен из плиты и кирпича.

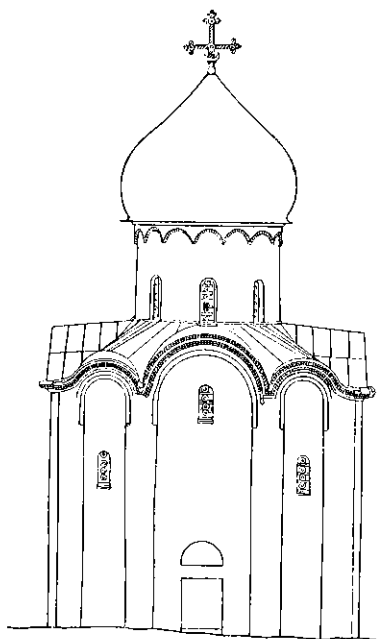
В 1117—1119 гг. был выстроен более своеобразный собор Антониева монастыря, сильно искаженный впоследствии пристройками и переделками (новые большие окна, увеличение размеров глав, уничтожение позакומרного покрытия и т. д.). Этот собор в плане имел много общего с Николо-Дворищенским собором. Его особенностью является цилиндрическая лестничная башня у северо-западного угла и живописная асимметричная группа из трех глав, из которых одна расположена в центре, вторая — над баш-



План Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде.

ней и третья — над противоположным юго-западным углом собора.

В начале XII в. в Новгороде был основан Юрьев монастырь. В 1119 г. в нем был заложен Георгиевский собор, по размерам и художественным качествам занявший значительное место в Новгороде. Строил его, по сведениям новгородской летописи, русский мастер Петр, которому приписывают постройку и предыдущих соборов (Николо-Дворищенского и Антониева монастыря). Этот собор был также шестистолпный, с позакомарным покрытием и хорами в западной части. Квадратная башня с западной стороны органически слита с массивной главной частью собора, завершенного тремя главами. Фасады его расчленены мощными лопатками, выражающими внутреннюю структуру сооружения. Три могучие апсиды завершают здание с востока. Стены собора были украшены поясом двухступенчатых ниш, чередующихся с поясами окон. Георгиевский собор представляет мощное монолитное сооружение, отли-



Церковь Спаса-Нередицы в Новгороде. XII в.

чающееся большой художественной выразительностью, лаконизмом форм и строгостью пропорций. В величавой простоте этого собора нашли яркое отражение местные особенности новгородской культуры. Во второй четверти и во второй половине XII в. новгородские князья строили очень мало. Они чувствовали себя непрочно в Новгороде и не стремились к многолетним и дорогим сооружениям.

Во второй половине XII в., вместо шестистолпных соборов, в Новгороде, так же как и в других русских областях, начинают строить небольшие четырехстолпные церкви, причем круг «строителей» расширяется (бояре, новгородский архиепископ и т. д.).

К сожалению, ранних памятников этого типа в Новгороде не осталось, за исключением церкви Благовещения на Аркаже 1179 г., от которой сохранились нижние части стен. Единственным памятником, существовавшим до войны с фашистами (1941—1945), была церковь Спаса-Нередицы 1198 г., выстроенная князем Ярославом Владимировичем. Это — маленькая, одноглавая церковь, с тремя апсидами, из которых две боковые сильно понижены по сравнению с центральной и позакомарным покрытием. Узкий щелевидный ход в толще западной стены вел на хоры в западной части храма. Углы хоров были заняты небольшими приделами. Сложенная из камня и кирпича, с толстыми и неровными стенами, расчлененными лопатками, церковь не отличалась четкостью и правильностью линий и форм. Несмотря на небольшие размеры, церковь Спаса-Нередицы производила впечатление монументального сооружения благодаря строгости пропорций и лаконичности архитектурного решения.

Строительство в пригородах Новгорода (Пскове и Старой Ладогe) дает более ранние образцы небольших четырехстолпных храмов, не сохранившихся в самом Новгороде. Одноглавый собор Спаса в Мирожском монастыре около Пскова, 1156 г., построенный новгородским епископом Нифонтом, имел ярко выраженный крестообразный план (раньше угловые западные части его были ниже ветвей креста, теперь они надстроены). В этом тяжелом приземистом соборе есть и другая особенность — пониженные угловые помещения отделены стенами от ветвей креста.

Большой интерес представлял Троицкий собор во Пскове конца XII в., своей башнеобразной композицией и решением «верха» близкий к Полоцкому собору Спасо-Ефросиньева монастыря. Троицкий собор обрушился и был перестроен в 1365—1367 гг.

К концу XII — началу XIII в. и в Новгороде складывается новый тип храма, в конструкцию и декоративную обработку которого вносятся некоторые изменения. Церкви этого типа сохранились очень плохо. К их числу принадлежит церковь Перынского скита под Новгородом, представлявшая одноглавый храм с четырьмя столбами, трехлопастным завершением фасадов и одной апсидой. По этому же типу была построена в 1207 г. церковь Параскевы-Пятницы в Новгороде, сильно искаженная перестройками. Пучковые пилястры этой церкви и прямоугольная форма боковых апсид (внутри имевших полуциркульное очертание) напоминают Смоленскую церковь Михаила архангела 1194 г. Эти общие черты свидетельствовали о связях новгородского и смоленского зодчества, так же как Троицкий собор конца XII в. во Пскове имел много общего с Полоцким собором Спасо-Ефросиньева монастыря и Смоленской церковью архангела Михаила.

Живопись Полоцкого и Смоленского княжеств не сохранилась до наших дней, за исключением фрагментов фресок, покрытых побелкой.

Живопись Новгорода

Гораздо лучше сохранились монументальная живопись и иконопись Новгорода, который до войны 1941—1945 гг. был одним из немногих в мире городов-музеев средневековой фресковой живописи.

Наиболее древним памятником живописи на стенах новгородского храма являются выполненные в технике *al secco**,

* Живопись по сухой штукатурке.



Голова Елены. *Фрагмент стенописи новгородской Софии. XI в.*

по тонкому слою белой подгрунтовки, положенной прямо на камни, изображения Константина и Елены в новгородской Софии, которые в последнее время отдельные исследователи относят ко второй половине XI в. (раньше их датировали 1144 г.). Плоские фигуры Константина и Елены отличаются графической точностью и легкостью линий, светлой, прозрачной расцветкой голубых и розовато-оранжевых тонов. Геометрическая упрощенность форм и владение линией сочетаются в них с большой выразительностью и своеобразием трактовки лиц. Эти изображения не

имеют аналогий в византийском и западноевропейском искусстве XI—XII вв. и исполнены, по-видимому, русским мастером. Около изображения Елены раньше была надпись «Олена», выполненная новгородским художником.

С этим памятником можно сопоставить только миниатюры Мстиславова евангелия (1103—1117 гг. — Государственный Исторический музей), написанные Алексой, сыном попа Лазаря, для князя Мстислава (сына Владимира Мономаха), которые отличаются лаконизмом и своеобразной выразительностью силуэтов и рисунка приземистых и большоголовых фигур евангелистов, трактованных более свободно и живописно, чем миниатюры Остромирова евангелия.

Самыми древними из сохранившихся памятников фресковой живописи XII в. являются фрески новгородской Софии 1108 г., из которых до Великой Отечественной войны были известны фигуры четырех архангелов в куполе и восьми пророков в простенках барабанов. Система росписи новгородской Софии не отличалась от системы мозаичного и

фрескового убранства киевской Софии. Сохранившиеся после войны изображения двух пророков (Даниил и Соломон) представляют крепкие, рослые фигуры, застывшие во фронтальных позах; их одежды падают прямыми, тяжелыми складками. Строгие лица с большими, широко раскрытыми глазами имеют восточный тип. В них нет выразительности и психологических черт лучших мозаик и фресок киевской Софии, но в этих образах есть грубоватая сила, характерная для новгородской живописи.

Для Новгорода XII в. характерен расцвет монументальной живописи.

Сохранившиеся фрагменты фресок Николо-Дворищенского собора 20—30-х годов свидетельствуют о продолжении киевской художественной традиции (жена Иова с тонким, строгим лицом, напоминающим фрески киевской Софии). Фрески Антониева монастыря 1125 г. (отдельные композиции и фигуры) говорят о развитии самобытной новгородской художественной школы (юноша, копающий землю, с большой головой и резкими, крупными чертами лица, и т. д.). В последние годы в притворе новгородской Софии открыта композиция «Деисуса»* 1144 г., отличающаяся по стилю от изображений Константина и Елены, но выполненная также новгородским художником.

Стены и своды Псковского Спасо-Мирожского собора 1156 г. покрыты фресками, подновленными в конце XIX в. ремесленниками-иконописцами, исказившими в ряде случаев их рисунок и колорит. Наиболее сохранившиеся изображения отличаются суровостью и строгостью трактовки обра-



Юноша, копающий землю.
*Фреска Антониева
монастыря.*

* Деисус (греч.) — моление.



Юноша с корзиной. *Фрагмент фрески церкви Благовещения на Аркаже. XII в.*

зов и, при несомненном мастерстве, некоторой жесткостью трактовки формы и подчеркнутостью линий; даже «пробела»* на лицах носят графический характер (ангел из «Благовещения»). Они имеют общие черты с некоторыми фресками церкви Благовещения на Аркаже 1189 г.

* Освещенные места.

Среди фресок церкви Благовещения, исполненных различными мастерами (сцены из жизни Иоанна Предтечи, святые, воины и т. д.), встречаются изображения простых людей, трактованные более широкими живописными приемами, довольно объемно. В этих фресках более ярко отражены жизненные наблюдения художника, черты реализма, постепенно освобождающие искусство от церковного канона (юноша, несущий корзину, святой Фока с веслом). Чрезвычайно интересна решительная, энергичная манера их живописного решения, в светлой золотистой гамме, с преобладанием светло-зеленых, розовых и голубых тонов, контрастирующая с суровостью образов.

В другой группе этих фресок на лицах, написанных чистой охрой с легкими зелеными тенями, «света» положены резкими белыми линиями, образующими сложные узорные плетения (лоб, скулы, шея). Эти «пробела» придают лицам выражение особой силы и психологической напряженности.

По манере исполнения третья группа аркажских фресок близка к отдельным изображениям Георгиевского собора Старой Ладogi (Иоанн Предтеча и его ученики).

Фрески Георгиевского собора в Старой Ладогe 1180-х годов сильно пострадали от невежественных реставраций и «ямчуги» (кристаллизация солей сернокислого натрия и кальция). Они выполнены, по-видимому, несколькими художниками. Одна группа фресок отличается графической разделкой складок одежд и волос, белильными линейными пробелами на лицах, которые превращаются в сложные узорные плетения. В другой манере выполнена самая блестящая фреска этого храма — «Чудо Георгия» (в правой апсиде собора), сочетающая исключительную выразительность и лаконизм в трактовке образов с монументальностью и умением подчинить изображение плоскости стены. Художник создал возвышенный и суровый облик героя, воина, защитника слабых и угнетенных. Колорит фрески отличается тонкостью красочной гаммы — Георгий, скачущий на коне, изображен на серебристо-белом фоне. На нем голубовато-синий хитон, золотисто-желтые доспехи, коричнево-красный плащ, фиолетовые штаны и белые сапожки. Голубовато-белый конь с красно-коричневой гривой и хвостом очерчен смелым серовато-синим контуром. Царевна одета в белоснежную одежду, крылатый дракон белый, но его чешуя отлиывает синевато-стальным оттенком.



Неизвестный пророк. Фреска Спаса-Нередицкой церкви. XII в.

Третья группа фресок выполнена в более живописной манере (мученица Мария). К сожалению, эти фрески сохранились фрагментарно.

Художники Старой Ладogi отличаются исключительной любовью к стилизованному растительному орнаменту, который покрывает все свободные плоскости собора белым плетением на красно-коричневом и сине-зеленом фоне.

Самым замечательным фресковым циклом XII в. в Новгороде была существовавшая до войны 1941—1945 гг. роспись церкви Спаса-Нередицы 1199 г., представлявшая наиболее полный образец монументальной живописи

раннего средневековья. Фрески Нередицы отличались суровостью и строгостью образов. Вся роспись была пронизана страхом перед божеством и перед муками загробной жизни, сознанием неизбежности расплаты за грехи. Большое место в ней было отведено «Страшному суду», в котором подробно были изображены все виды адских мучений. Лица святых, с острыми пронизывающими глазами, внушали приходящим в храм чувство беспомощности и страха. Стенопись отличалась монументальным характером: большеголовые застывшие фигуры двигались тяжелой поступью в замедленном ритме.

Другой особенностью росписи Нередицы являются элементы реализма, жизненного наблюдения, выразительность и правдивость в трактовке отдельных образов. В них отразились суровые идеалы новгородцев, от них веет крестьянской жизненной силой (неизвестный пророк, Варвара, Ла-

зарь, пророк Илч). Их резкие, решительные лица с неповторимыми новгородскими чертами незабываемы по своей художественной выразительности.

Фрески Нередицы покрывают все стены и своды, но в каждом ярусе они компануются свободно, без соблюдения симметрии. Медальоны с погрудными изображениями святых, многофигурные сцены и фигуры в рост сменяют друг друга. Вертикальные членения отдельных ярусов не совпадают, композиции загибаются за угол стены, сцены и фигуры не имеют одинакового масштаба. Фресковая роспись похожа на громадный цветистый ковер. Она исполнена в смелой, широкой манере, на контрастах зеленых теней и белильных «светов». Краски — желтые, голубовато-синие, красно-коричневые, белые и зеленые — образуют пеструю гамму. Верхние фрески выполнены иначе, чем нижние (с учетом расстояния). В верхних фресках светотень резче, лица даны в зеленом тоне, с густыми и широкими желтоватыми пробелами. Внизу — лица желтые, с узкими белильными мазками бликов.

Для фресок Нередицы характерна размашистая, энергичная, даже небрежная манера. В них применяются новые фактурные приемы* и цветовые решения. Брови, ресницы и ноздри прописаны черной краской, зрачки также черные, бedки голубоватые. Седые волосы даны сочетанием белильных мазков с зелеными или голубоватыми тонами. Оттенки волос остроумно передаются с помощью желтых, красных, черных и голубых мазков.

Фрески Нередицы показывают, что в конце XII в. в Новгороде сложилась школа, создавшая единый стиль, отличающийся силой выражения и смелостью живописных решений. Исследователи насчитывают до 10 мастеров, работавших в Нередице. Наиболее отчетливо выделяются манеры двух художников, выполнивших основные части росписи.

Первая манера отличается широтой и смелостью. Объемные, одутловатые лица с длинными толстыми носами отличаются широкими пробелами и глубокими резкими тенями. Для них характерны большие глаза с тяжелыми веками, отвисшая нижняя губа, уши в виде завитка. Фигуры имеют грузные пропорции, большие руки и головы, одежды образуют тяжелые складки. В образах этого художника сильнее выражены народные черты.

* Фактурные приемы в живописи — обработка поверхности картины, иконы (гладкая, шероховатая и т. д.).



Мученица Варвара. Фреска Спаса-
Нередицкой церкви. XII в.

Вторая манера носит графический, орнаментальный характер. Стройные фигуры с небольшими головами и широкими скуластыми лицами отличаются маленькими, узкими, широко расставленными глазами, низко опущенными бровями, тонкими носами и полными губами. Рисунок лиц и небольших рук тонок и красив, пробела, положенные тонкими белильными мазками, носят орнаментальный характер (Петр Александрийский, Иоанн Предтеча из «Деисуса»)*.

Система росписи Нередицы несколько отличается от системы мозаичной и фресковой декорации киевской Софии. В куполе было изображено вознесение — Христос, сидящий на радуге, окруженный шестью ангелами, ниже — апостолы и богоматерь с двумя ангелами. В алтаре богоматерь-оранта с изображением Христа в круглом медальоне на груди, к ней с двух сторон подходят святые с Борисом и Глебом во главе. Огромная композиция «Страшного суда» была размещена на западной стене и на соседних частях северной и южной стен. В храме было изображение строителя его, князя Ярослава Владимировича, с моделью церкви в руках**.

Для монументальной живописи Новгорода XII в. характерно постепенное изживание киевских художественных традиций и развитие местной, новгородской, художественной культуры, в которой все более усиливаются черты свое-

Для монументальной живописи Новгорода XII в. характерно постепенное изживание киевских художественных традиций и развитие местной, новгородской, художественной культуры, в которой все более усиливаются черты свое-

* Эта манера имеет много общего с фресками Георгиевского собора в Старой Ладого и одной группой фресок в церкви Благовещения на Аркаже (Иоанн Предтеча с учениками).

** Эта фреска выполнена также в конце XII в., но другим, не новгородским мастером. Попытки отнести ее к XIII в. необоснованны.

образия и народности. Тот же процесс наблюдается в иконописи Новгорода XII — первой половины XIII в.

Иконопись Памятники иконописи XII в., связанные с Новгородом, не менее ярко, чем произведения монументальной живописи, характеризуют два основных течения, которые можно условно и предварительно наметить в новгородской живописи этого периода. Одна группа памятников, более характерная для первой половины XII в., связанная с княжескими и церковными кругами, развивает преимущественно византийские и киевские художественные традиции. Другая группа — вторая половина XII и начало XIII в. — носит черты своеобразия и народности и является продуктом местной, новгородской, художественной культуры.

К первой группе принадлежит прежде всего икона «Устюжское благовещение» первой половины XII в. из новгородского Юрьева монастыря *. В образах богородицы и архангела Гавриила чувствуется связь с образами киевской Софии и Дмитриевского собора («Благовещение» киевской Софии и ангел Дмитриевского собора). Фигуры отличаются стройностью пропорций. В лицах с темно-зеленой оливковой основой лепка рельефа достигается путем постепенного наложения темной охры с прибавлением белил (все в большем размере), так что переход от слоя к слою остается почти незаметным. Самый верхний, желтоватый, слой покрывает только наиболее освещенные места. Подрумянка



Портрет князя Ярослава. *Фрагмент фрески Спаса-Нередицкой церкви. XII в.*

* Находится в ГТГ.

мягко оттеняет губы, щеки, лоб, шею и линию носа. По краю верхнего века красная линия подчеркивает выпуклость глаза. Во внутренних углах глаз также даны удары красным. Колорит иконы сдержанный, строгий и сумрачный. На золотом фоне изображен архангел Гавриил в темно-желтом хитоне с золотыми линиями складок и красновато-коричневыми тенями и в зеленоватом гиматии; на богоматери — синий хитон и вишневого цвета мафорий*. Она изображена с веретеном в руке, на груди у нее — фигура младенца, как бы видимого сквозь одежду. Младенец в серебряном нимбе, почти сливается с одеждой богоматери, его отличает только более плотная фактура краски и легкие голубоватые блики. Особенностью этой иконы является изображение Христа в образе старца «ветхого деньми» вверху, на фоне яркого синего неба с золотыми звездами, среди ярко-красных херувимов и серафимов с золотыми рипидами**. «Ветхий деньми» в голубом хитоне и светло-зеленом гиматии является наиболее ярким цветовым пятном в иконе и выполнен в более широкой и свободной манере письма, не имеющей аналогий в живописи Киева.

Второй иконой этой группы является Спас Нерукотворный, второй половины XII в., из московского Успенского собора***. Его лицо выполнено более плоско, в мягкой манере, неуловимыми переходами от света к тени. Художник дает строгий, торжественный и возвышенный образ. Лицо с большими выразительными глазами отличается своеобразной асимметрией построения (по разному изогнутые брови), усиливающей его экспрессию. Икона отличается сдержанностью и лаконизмом в подборе красок, она выполнена в скупой колористической гамме, построенной на сочетании оливковых и желтых тонов.

На обратной стороне этой иконы изображено «Прославление креста» с двумя ангелами по сторонам креста, напоминающими ангелов в куполе Нередицы. Эта композиция выполнена в широкой, смелой и свободной манере, энергичными мазками, резкими и сильными сопоставлениями света и тени, в многокрасочной гамме контрастных лимонно-жел-

* Мафорий — женское покрывало, спускающееся до колен или до земли.

** Рипида — металлическое опахало ромбической формы на длинной ручке. Подражание восточным опахалам из пальмовых листьев или страусовых перьев (употреблялись для освежения воздуха).

*** Теперь в ГТГ.

тых, светло-синих, киноварно-красных, розовых, темно-зеленых, черных и коричневых тонов. Эта замечательная по новгородскому характеру образов и колориту композиция является произведением местной школы. Таким образом, в одной иконе мы встречаем произведения (может быть, не одновременные), принадлежащие двум разным мастерам.

Икона Николая Чудотворца XII в. из Новодевичьего монастыря* представляет выразительную характеристику фанатичного и неприступного человека. На лице его, с громадным лбом, впалыми щеками и изогнутыми бровями, — печать глубокой мысли. Оно выполнено в объемной живописной лепке. Характерна сдержанная, аскетическая красочная гамма иконы — серебряный фон, оливково-желтый тон лица, красно-коричневые морщины, складки и тени на нем; коричнево-вишневая одежда оживлена серебряной штриховкой. В иной художественной манере выполнены изображения общерусских и местных новгородских святых на полях (фигуры и полуфигуры): Бориса и Глеба, Козьмы и Дамиана, Флора и Лавра, Параскевы, Анастасии, Евдокии и Фетиньи. Народные типы лиц, легкая и свободная живопись, смелые и яркие сочетания лимонно-желтых, голубых, синих, киноварных (красных) и темно-вишневых тонов — все отличает их от центрального изображения.

Икона Николая Чудотворца конца XII в. из Государственного Русского музея принадлежит скорее ко второй группе и представляет интересный образец демократизации центрального образа, более русского по типу. Его суровое лицо с живыми черными глазами по манере исполнения отличается графической проработкой формы, усилением линейно-орнаментального начала (складки кожи и пряди волос). Звонкий, цветистый колорит — белый фон, желтое лицо, голубовато-седые волосы, красные и синие медальоны на полях — характерен для новгородской живописи. Святые на полях, с русскими типами лиц, написаны в свободной и смелой манере.

Из икон XII в. большой интерес представляет обратная сторона иконы «Знамение» — с изображением апостола Петра и святой Наталии в ярко-красной одежде. Их короткие, большоголовые фигуры и выполненные в свободной живописной манере лица с энергичными про-

* Находится в ГТГ.



Иван, Георгий, Власий. Икона нач. XIII в. ГРМ.

белами. носят черты эмоциональности и задушевности, также характерные для новгородского самобытного течения в искусстве.

К первой половине XIII в. принадлежат две новгородские иконы, из которых одна — «Успение» Десятинного

монастыря * — принадлежит к первой группе, а икона трех святых — Ивана, Георгия и Власия из Государственного Русского музея — ко второй.

Икона «Успение» является одним из поздних образцов официального искусства. Она представляет многофигурную композицию, отличающуюся строгой симметрией и некоторой жесткостью в трактовке формы, но в ней есть отдельные лица, полные красоты и одухотворенности. Особенно выразительна и полна эмоциональной взволнованности голова апостола, склонившегося к умершей Богоматери и внимательно вглядывающегося в ее лицо.

Икона Ивана, Георгия и Власия является дальнейшим развитием своеобразного течения, известного нам по иконам и фрескам Нередицы. Это — произведение новгородского самобытного искусства, связанного с народным творчеством. Крестьянские типы лиц, своеобразная композиция с сильно увеличенной средней, самой главной по замыслу художника, фигурой, плоскостность и фронтальность трактовки, чисто новгородское цветовое построение — с красным фоном, простой и яркой гаммой контрастных тонов (желтого, синего, красного и зеленого), пробела в виде белых линий — все это характерно для новгородской живописи конца XII — начала XIII в., самобытное развитие которой тесно связано с обострением классовой борьбы в Новгороде, ростом народного самосознания и роли «черных людей».

Архитектура
Галицко-
Волынской
земли

Своеобразным путем шло развитие зодчества Галицко-Волынской земли. Галицкая земля, занимавшая юго-западную окраину Руси и непосредственно граничащая с Польшей и Венгрией, вошла в состав Киевского государства при Ярославе Мудром. В XII—XIII вв., после уменьшения значения Киева, она была наиболее развитой в экономическом и культурном отношении областью среди южных русских земель.

Благодаря торговым связям с Западной Европой, Приднестровьем и Византией галицкие города росли, в них развивались ремесла, усиливалось купечество и обострялись отношения между боярами и горожанами, поддерживающими власть князей. Города Галицко-Волынской земли в XII—XIII вв. становятся крупными культурными центрами и в них расцветает строительство.

* Находится в ГТГ.

Первый каменный собор был сооружен в г. Владимире Волинском в 992 г. От этого собора ничего не сохранилось, но сохранились развалины второго шестистолпного Успенского собора 1160 г., построенного по типу Успенского собора Киево-Печерского монастыря и близкого по пропорциям и обработке фасадов к собору Елецкого монастыря (аркатурный пояс, отрезающий закомары, тонкие полуколонки на апсидах и полуколонки на лопатках). Это был шестистолпный собор с тремя апсидами, покрытый по закомарам и сложенный из плоского квадратного кирпича на розовом известковом растворе (с примесью толченого кирпича).

В середине XII — начале XIII в. крупным центром был город Галич, расположенный на притоке Днестра. Теперь это незначительный городок, на территории которого найдено много развалин каменных зданий XII—XIII вв. и фрагментов резных деталей — капители, маски и т. д. Зодчие Галича использовали в строительстве новый местный материал — белый камень (разнообразные сорта известняка) и широко применяли в убранстве храмов орнаментальную и даже изобразительную (в XIII в.) резьбу.

Княжеский замок в Галиче находился в стороне от городского поселения. Ипатьевская летопись под 1152 г. дает интересные сведения об этом деревянном дворце и придворной церкви Спаса в Галиче (выстроенной из белого камня), представлявших единый архитектурный комплекс и соединенных переходом — «сенями».

Во второй четверти XIII в. в Галицко-Волинской земле вырос новый крупный город — Холм, вызвавший восторг и удивление летописца; князь Даниил Романович Галицкий выстроил в Холме ряд церквей, погибших в грандиозном пожаре 1259 г. вместе со всем городом. Ипатьевская летопись описывает одну из этих церквей — церковь Иоанна Златоуста, богато украшенную скульптурой и расписанную снаружи. Декоративную резьбу на ее фасаде, по словам летописца, выполнил «хитрец Авдий». Собор был украшен витражами (расписные стекла), пол в алтаре был из меди и олова.

Летописец упоминает об изображении человеческих голов на капителях * и скульптурных изображениях Христа и Иоанна над дверьми. После пожара в 1260 г. князь

* Капитель — венчающая часть колонны или пилястры, на которой лежит горизонтальная нагрузка.

Даниил выстроил новую великолепную церковь Марии, перед которой стояла водосвятная чаша из багряного мрамора с эменными головами, привезенная из Венгрии. Летопись рассказывает, что Даниил Галицкий призывал в Холм ремесленников с разных концов земли — «немце и русь, иноязычники и ляхи... и мастера всяции бежаху из татар...»

**Архитектура
Владимиро-
Суздальской
области**

Ростово-Суздальская область, входившая в состав Киевского государства, становится самостоятельным феодальным княжеством в конце XI — начале XII в. и входит в состав владений Владимира Мономаха и его потомков. В XII — первой половине XIII в. оно было связано с Владимирскими князьями и борьбой за объединение и подчинение феодальной Руси их власти. В своей политической деятельности владимирские князья опирались на горожан, являвшихся передовой общественной силой и заинтересованных в ликвидации феодальной раздробленности. Церковь, в лице владимирских епископов, также поддерживала эту борьбу.

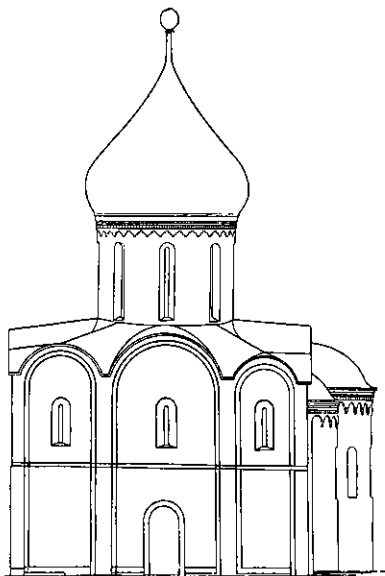
Архитектура и изобразительное искусство этой области отличаются высоким художественным уровнем и своеобразием.

Каменное строительство в нем начинается в конце XI — начале XII в. при Владимире Мономахе, создавшем соборы в Ростове (Успенский) и Суздале (Рождества богородицы). Оба собора были построены по типу Успенского Киево-Печерского собора и представляли монументальные шестистолпные храмы, покрытые по законам и сложенные из кирпича.

С конца XI в. растет новый город Владимир, ставший в XII в. политическим центром Ростово-Суздальского княжества, получившего название Владимиро-Суздальского. Во Владимире Момах построил крепость с земляными валами и деревянными стенами и каменную церковь Спаса на княжеском дворе, не сохранившуюся до наших дней, так же как и первые соборы Ростова и Суздаля.

Сын Владимира Мономаха — Юрий Долгорукий (великий князь Киевский в 1155—1157 гг.) построил ряд городов-крепостей и каменных храмов, из которых сохранились два памятника.

Собор Спаса в Переяславле-Залесском 1152 г. представляет собой небольшой четырехстолпный храм кубиче-



Спасо-Преображенский собор в Переяславле-Залесском. XII в.

ской формы с тремя тяжеловесными сильно выступающими апсидами. Спокойные дуги закомар завершают плоскости симметрично расчлененных лопатками фасадов, лишенных декоративной обработки. Большой цилиндрический барабан как бы придавливает храм к земле.

Для этого храма характерны широкое членение толстых стен, узкие щелевидные окна, простые обрамления входов, в виде строгих ниш, суровость интерьеров, расчлененных столбами и хорами.

Роспись времен Андрея Боголюбского и пол из плиток желтой и зеленой майолики* не сохранились.

Хоры связывали храм с хорами княжеского управителя или с лестничной башней.

Вторая церковь — Бориса и Глеба в Кидекше под Суздалем (сильно изуродованная перестройками), также середины XII в. — находилась на княжеском загородном дворе. Она отличается простотой, но в ее оформлении появляются новые черты — аркатурный фриз**, опоясывающий здание, и перспективный портал. Обе церкви сложены из белого камня (местный известняк с бутом внутри) и отличаются суровостью, мощной простотой, статичностью и конструктивностью форм.

Храмы Юрия Долгорукого отличаются от храмов других областей (за исключением сооружений Галича) великолепной техникой кладки из блоков местного известняка, обычно называемого белым камнем. Этот камень клали в два

* Майолика — вид керамики, изделия из цветной обожженной глины, покрытые глазурью.

** Фриз — декоративная обрамляющая полоса на стене.



Золотые ворота во Владимире (современный вид).
XII в.

ряда, заполняя промежуток между ними обломками белого камня, залитыми связующим раствором (полубутовая кладка). В этих храмах, кроме материала и кладки, есть и другие общие черты с архитектурой Галича. Есть предположение, что первые сооружения Владимиро-Суздальской области были созданы галичскими мастерами.

Сын Юрия Долгорукого, Андрей Боголюбский, сделавшись великим князем (1157—1175 гг.), перенес столицу из Киева во Владимир. Опираясь на младших дружинников и горожан, Андрей Боголюбский стремился сосредоточить власть в своих руках и всю жизнь вел борьбу с могущественной феодальной знатью за объединение Руси. В его княжение во Владимиро-Суздальской области расцветают города, культура и искусство. Памятники архитектуры, сооруженные Андреем, отличались монументальностью и художественной выразительностью. Они выражали большую государственную идею — величие и силу княжеской власти, значение новой столицы Владимира.

Княжеский двор и посад во Владимире были опоясаны огромным валом и деревянными стенами с тремя бревенчатыми проездными башнями (Волжские, Иринины и Медные ворота). Около княжеского двора была сооружена четвертая белокаменная башня с воротами, представлявшая одновременно триумфальную арку и оборонительное сооружение. Эта башня называлась Золотыми воротами (1164 г.) и была построена русскими мастерами.

На другом конце города была вторая каменная башня (Серебряные ворота), не сохранившаяся до наших дней.

Золотые ворота (их дубовые створы были окованы золоченой медью) сохранились до сих пор, но в искаженном пристройками виде. В настоящее время по углам их укрепляют контрфорсы*, заключенные в круглые башни. От древних ворот сохранились две белокаменные массивные стены с проездной аркой. Внутри уцелела арочная перемычка, к которой примыкали створы ворот, массивные кованные петли, на которых висели эти створы, и паз для толстого засова. На внутренних стенах ворот, на уровне арочной перемычки, сохранились большие квадратные гнезда для толстых дубовых балок, на которые был настлан деревянный помост, деливший арочный проем пополам. Это была боевая площадка, защищавшая подступ к воротам. Вверху башня завершалась второй боевой площадкой, огражденной зубцами. На ней стояла церковь, как предполагают, первоначально увенчанная шатровым золоченым верхом, перестроенная в XVIII в. К площадкам шла каменная лестница внутри стены.

Первой постройкой при Андрее Боголюбском был Успенский собор во Владимире (1158—1161 гг.), занимавший центральное место в городе и сгоревший в 1185 г. Собор был богато украшен иконами, церковными сосудами и тканями. Он был трехнефный, шестистолпный (по типу Киево-Печерского собора) и имел одну главу. Храм был покрыт по законам, стены его были расчленены сложными пилястрами (сочетание лопаток и полуколонн) с растительными капителями и опоясаны фризом из арочек и стройных полуколонок. Верхние поля центральных закомар занимали композиции из резного камня, трактованные очень объемно. Ниже шел фриз из женских масок, связан-

* Контрфорсы — устои с внешней стороны здания, принимающие на себя боковой распор.

ный с культом Марии. По углам были размещены львиные маски. Резное убранство храма отличалось строгостью, сдержанностью и пластичностью. Аркатурный пояс Успенского собора был украшен фресковой росписью и позолотой (позолоченные колонки и среди них фресковые изображения святых, птиц и орнамента). Колонки порталов * были окованы золоченой медью, крыша и купол храма также были покрыты позолоченной медью. С западной стороны собор имел квадратные каменные башни, увенчанные, по-видимому, шатрами, с лестницами на хоры. Внутри храм отличался гармоничностью членений и мастерской композицией внутреннего пространства. Впечатление большого объема, легкости и высоты достигалось благодаря строгому выбору пропорциональных соотношений. Тонкие, стройные и высокие столбы, резные карнизы с плоским растительным узором, почти трехмерные парные фигуры лежащих львов в пятах подпружных арок, обилие света из 12 окон купола, пол из цветной майолики, высокохудожественная фресковая живопись и иконы, хоросы **, паникадила и церковные сосуды из золота и серебра, вышивки и ткани — все это придавало необычайную пышность и торжественность собору. Даже амвон был в нем сделан из золота и серебра. В этом соборе была поставлена икона Владимирской богородицы, вывезенная из Киева и ставшая главной святыней столицы Андрея Боголюбского. Храм представлял величественное завершение городского ансамбля, так как он стоял на горе, над обрывистым берегом реки Клязьмы и был включен в сложный комплекс зданий епископского двора.

Замечательным сооружением времени Андрея Боголюбского была небольшая церковь Покрова на реке Нерли 1165 г. Церковь, стоящая на берегу реки, среди заливных лугов, окаймленных лесами, является замечательным памятником мирового зодчества. План ее типичен для второй половины XII в. (храм — четырехстолпный, однокупольный, с тремя апсидами, покрыт по законам). Однако зодчие Андрея Боголюбского слегка вытянули план церкви Покрова с востока на запад и тем самым лишили его кубической

* Портал — архитектурно оформленный вход в монументальное здание, откосы которого обработаны уступами с колонками (отсюда название «перспективный портал»).

** Хорос — висячий осветительный прибор круглой формы с гнездами для свечей.



Церковь Покрова на Нерли, близ Владимира. XII в.

массивности. Алтарные апсиды получили более облегченный характер. Вертикальные членения преобладают над горизонтальными; узкие щелевидные окна с дробной профилировкой откосов и декоративная обработка стен почти уничтожают ощущение материальной весомости камня.

Особенностью этого сооружения являются необычайная легкость и стройность пропорций, устремленность вверх, классическое чувство меры и ясность. Аркатурно-колончатый пояс проходит выше уровня хор. Тонкие полуколонки с изящными резными капителями украшают апсиды, сложные пилястры с приставными колонками образуют мощные пучки вертикалей. Центральные закомары с северной, южной и западной сторон украшены белокаменными рельефами, изображающими благославляющего Давида с гуслиями, львов и птиц; в боковых закомарах изображены грифоны, терзающие ягненка. Вокруг храма с трех сторон про-

ходит фриз из женских масок, а по сторонам окон лежат львы.

Мастера церкви Покрова на Нерли широко использовали темы псалтири (прославление красоты вселенной), а также приемы народного творчества, существовавшие еще в резьбе по дереву древних славян.

Внутри храм производит впечатление изумительной легкости и высоты, благодаря низко опущенным хорам, обилию вертикальных линий и т. д.

Эта гармоничная легкая и стройная церковь в древности была частью монастыря и с южной стороны имела двухэтажную башню с лестницей, от резного убранства которой сохранились изображения барсов и грифов.

Раскопки последних лет дали возможность Н. Н. Воронину восстановить первоначальный облик церкви. Она стояла на глубоком белокаменном фундаменте, представляющем своеобразный постамент. С трех сторон ее окружала открытая галерея, придававшая композиции храма торжественность и величавость.

В одном километре от церкви Покрова на Нерли Андрей Боголюбский в 1158—1165 гг. устроил свою резиденцию и важную в стратегическом отношении крепость Боголюбово на реке Клязьме (недалеко от устья реки Нерли)*. От обширного архитектурного ансамбля сохранилась только одна двухэтажная башня и переход на арках, ведущей на церковные хоры. Крепость, в центре которой стояли княжеский собор и дворец, имела земляной вал, деревянные стены и каменные башни. Остатки стен белокаменного дворца были открыты раскопками 1934—1938 гг., но восстановить план его пока не удалось. Перестроенный в XVIII в. собор Рождества богородицы (четырёхстолпный, однокупольный, с тремя апсидами, покрытый по законам) отличался спокойными пропорциями; сложные пилястры членили его фасад на три доли. Собор был опоясан на середине высоты аркатурно-колончатым поясом, такой же пояс и тонкие полуколонки украшали апсиды, женские и львиные маски из резного камня — стены (три маски сохранились на фасаде нового храма).

В центральных закомарах, по-видимому, были скульптурные композиции на религиозные темы. Для этого со-

* Она запирала выход из Суздаля, который был особенно враждебен политике Андрея Боголюбского.

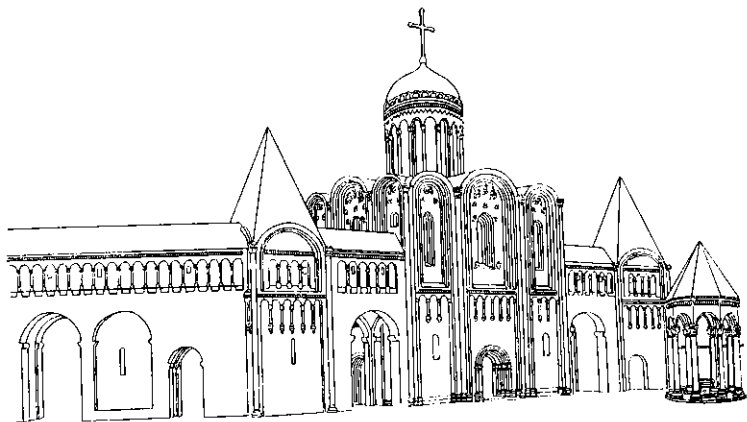
оружения было характерно широкое применение позолоты. На западном портале, выходящем на площадь, сохранились следы оковки тонкими листами золоченой меди.

Внутри храм представлял высокий и просторный зал с четырьмя круглыми колоннами и лиственными капителями. Пол храма был вымощен медными плитами, стены украшены фресками. Алтарь отделялся от храма сквозной белокаменной преградой. Высоко поднятые хоры были вымощены плитками майолики. В целом собор производил такое же торжественное, пышное и богатое впечатление, как Успенский собор во Владимире.

Летописец рассказывает, что Боголюбовская церковь ослепляла глаза своим пышным убранством. К северному фасаду собора примыкала сохранившаяся до наших дней лестничная башня и переход на хоры. Каменная винтовая лестница вела в верхний этаж башни, с красивым тройным окном, обращенным к реке. Дверь в южной стене башни вела в переход на арках, крытый сводом и двускатной крышей, с маленькими прямоугольными окнами. Северная дверь из башни вела в дворцовый переход, следы которого были обнаружены при раскопках. Нижний этаж дворцового перехода, крытого двускатной крышей, представлял монументальную аркаду, с массивным пилоном, (по-видимому, с помещением для дворцовой стражи внутри), который делил ее на две части — узкую и широкую (для пешеходов и проезда). Снаружи башня и переходы, так же как и храм, были опоясаны аркатурно-колончатым фризом, который на западном фасаде башни был повторен дважды. С южной стороны находилась вторая лестничная башня и переходы, аналогичные по формам и конструкции северным. Второй этаж башен был покрыт глухим каменным сводом и завершен, как и собор, полукруглыми закомарами. Башни, по-видимому, имели четырехгранные шатровые кровли, крытые листами золоченой меди. Галереи переходов были выложены цветными майоликовыми плитками и украшены фресковой орнаментальной росписью.

Северное крыло ансамбля представлял белокаменный дворец, уничтоженный в XIX в.; южное крыло переходов связывало дворец и собор с крепостной башней замка, находившегося над обрывом у реки.

От дворца сохранились только фрагменты белого камня. Восточный фасад его выходил к речной пристани, западный — на площадь, выложенную плитами белого камня.



Дворец Андрея Боголюбского. XII в. Частичная реконструкция.

На эту же площадь выходил окованный золоченой медью западный портал собора, перед которым на трехступенчатом пьедестале стояла белокаменная водосвятная чаша; девять легких и круглых колонок, стоящих на нижней ступени пьедестала, несли восьмигранный шатровый верх над ней*.

Материал для сооружений Андрея Боголюбского — белый известняк — вывозился с нижнего течения Оки.

Иноземные мастера, о которых упоминает летопись, были немногочисленны, они терялись среди громадного количества русских мастеров.

Детали романской архитектуры в убранстве фасадов владимирских памятников архитектуры (перспективные порталы входов, сложные пилястры с полуколоннами, аркатурные колончатые пояса и т. д.) свидетельствуют о том, что среди зодчих Андрея Боголюбского были люди, хорошо знакомые с романской архитектурой, возможно, мастера, приехавшие из Галича.

Памятники Владимиро-Суздальской архитектуры продолжали киевские художественные традиции, но владимирские зодчие вложили в них новый художественный смысл: гармонию пропорции и своеобразие декоративной обработки.

* Необходимо отметить общие черты архитектурного ансамбля Боголюбского замка с княжеским дворцом в Галиче.

Феодальное княжеское искусство Владимира выражало прогрессивные идеи своего времени — идеи единства Русской земли и русского народа. Башни, крытые шатрами, и композиция боголюбовского дворца связаны с деревянным зодчеством. Любовь к декоративному оформлению здания, резьба и роспись свидетельствуют также о роли народных мастеров, принимавших большое участие в строительстве, которое проводил Андрей Боголюбский.

Большим достижением Владимиро-Суздальской архитектуры является строительство монументальных дворцовых ансамблей и умение найти место здания в городском комплексе и пейзаже.

При брате Андрея Боголюбского — Всеволоде III (1177—1212) продолжается строительство. При Всеволоде авторитет владимирского князя получил общерусское признание. Его военное и политическое могущество воспел автор «Слова о полку Игореве». К Всеволоду обращался народный поэт, призывавший князей к прекращению губительных усобиц и к объединению, его имя произносилось с уважением на Руси и в Западной Европе. Но успехи Всеволода были временными. С 80-х годов XII в. начал распадаться союз князя с горожанами, а в первой четверти XIII в. распалось и единство Владимирской земли.

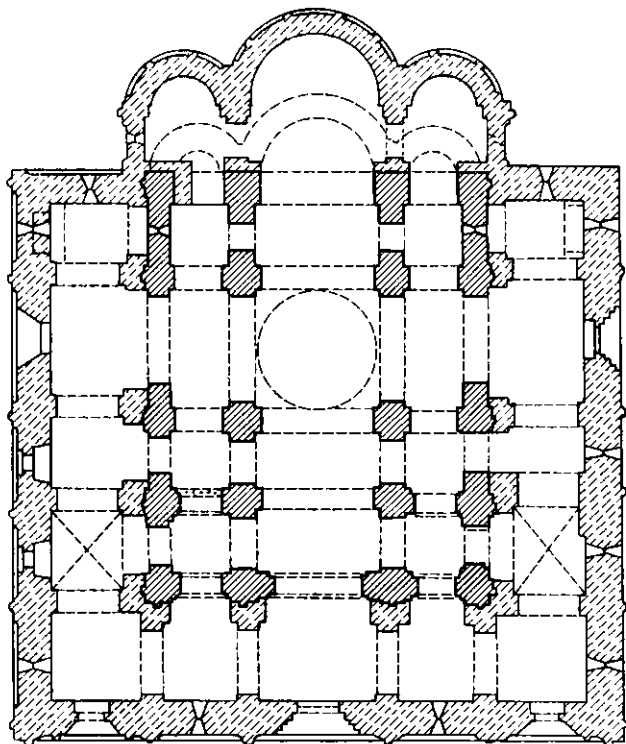
Первым большим сооружением Всеволода была обстройка и расширение Успенского собора во Владимире, который сгорел в 1185 г. Работа продолжалась в течение четырех лет и была закончена в 1189 г. Перед владимирскими зодчими стояла крупная по масштабу и сложная в техническом отношении задача — обстройка старого трехнефного собора с севера, юга и запада новыми стенами, в результате чего собор стал пятинефным. Увеличение его масштаба вызвало необходимость постройки новых алтарных апсид. Стены старого собора были укреплены пилонами* и связаны с новыми наружными стенами дополнительными арочными перемычками на уровне хоров. В нижней части старых стен были сделаны арочные проемы, превратившиеся в столбы нового собора. Таким образом, пространство старого собора слилось с галереями Всеволода. В их восточных углах были устроены приделы, а в стенах — ниши для гробниц

* Пилоны — мощные столбы, служащие опорой для плоских или сводчатых перекрытий.



Успенский собор во Владимире. 1185—1189 гг.

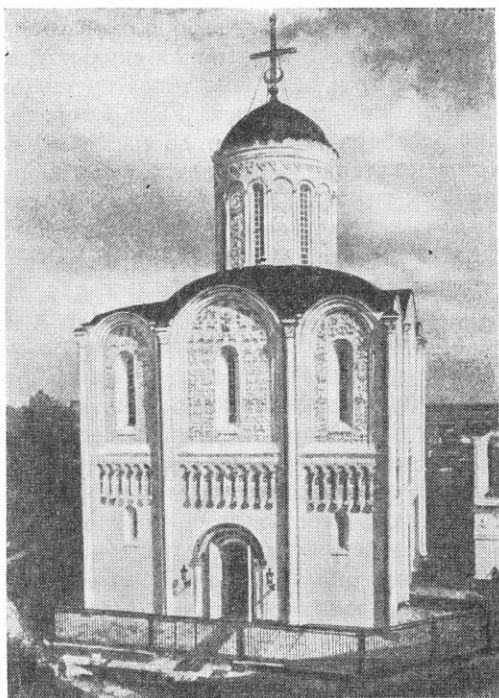
князей и епископов. Владимирские мастера создали более обширный храм и придали собору новый характер спокойной торжественности и величия; галереи ниже старого собора и его закомары выступают над их закомарами, что придает ступенчатый характер массам храма. Ступенчатость усиливается выступающим над сводами квадратным основанием центральной главы. Над галереями по углам возвышаются четыре новые главы. Симметричное пятиглавие еще более подчеркивает монументальность нового храма. Окна собора размещены в верхней части стен; южный фасад, обращенный к обрыву городского холма, имеет два ряда окон для усиления освещения; обработка фасада рассчитана на точку зрения снизу. Мастера усилили его пластику, врезав колончатый пояс в толщу стены и углубив его ниши. Этот пояс опущен ниже, чем на других стенах, чтобы смягчить оптический ракурс высоты храма при взгляде снизу. Наружный облик Успенского собора, который был епископским храмом, отличается строгостью. На стенах его нет скульптурных украшений, за исключением аркатурно-колончатого пояса и пилястр с капителями. Отдельные маски и рельефы перенесены на них со стен собора Андрея Бого-



План Успенского собора во Владимире. 1185—1189 гг.

любского. Внутри собор был украшен новой росписью, полы покрыты фигурной майоликовой мозаикой.

Дмитриевский собор 1193—1197 гг. представляет замечательный памятник архитектуры конца XII в., с изумительной силой воплотивший прогрессивные идеи своего времени. Композиция его выражает спокойную торжественность. Великолепие, царственное величие внешнего облика и стройность пропорций создают впечатление могучей и величавой архитектуры. В массах храма нет вертикального движения. Его строгие пилястры делят стены на три широких доли, но не увлекают глаз ввысь, а переходят в горизонтальное движение полукруглых закомар. Узкие и высокие окна прорезают верхние части стен. В плане собор представляет четырехугольник, вытянутый по продольной оси. Он



Дмитриевский собор во Владимире. XII в.

имеет четыре столба, один купол и три апсиды в виде массивных полуцилиндров, приставленных к кубу храма; плоский шлемовидный купол покрыт позолоченной медью. Его внутреннее пространство широко и спокойно, мерный и торжественный ритм могучих арок придает ему величие и пышность. Стены собора внутри были украшены замечательными фресками, из которых сохранились фрагменты «Страшного суда» на западной стене и сводах. Наружная декорация собора необычайно своеобразна. Верхняя половина стен покрыта белокаменными рельефами, которые украшают также барабан главы. Аркатурно-колончатый пояс густо насыщен резьбой, покрывающей даже стволы колонок. Расположение рельефов ровными горизонтальными рядами усиливает впечатление неподвижности здания и тяжести стены. На некотором расстоянии аркатурно-колончатый

пояс благодаря насыщенности резьбой сливается в широкую горизонтальную ленту. Декоративная скульптура, украшающая верхние части стен, напоминает драгоценную ткань с каменной бахромой колонок пояса. Декоративное убранство Дмитриевского собора не дошло до нас в первоначальном виде (есть новые вставки — результаты позднейших реставраций нарушен первоначальный порядок размещения). Новыми доделками является «Крещение» на южном фасаде и большинство фигур святых в аркатурно-колончатом поясе (кроме правого деления северного фасада). В центральных закомарах изображен псалмопевец Давид как пророк, с поднятой правой рукой и свитком в левой руке, окруженный рельефами с растительными мотивами, чудовищами, зверями, птицами, всадниками, святыми и ангелами. Основная тема этой декорации также прославление творца и вселенной, представленной в виде зверей, птиц и растений. Строчное распределение рельефов роднит замысел резного убранства с народными вышивками и напоминает также резьбу по дереву на крестьянских избах более позднего времени, возможно, повторяющих древние образцы. В правой закомаре южного фасада изображено «Вознесение Александра Македонского», а на северном фасаде, обращенном к городу, — фигура строителя храма Всеволода на престоле с сыном на коленях, окруженного четырьмя склонившимися старшими сыновьями. Эти композиции должны были прославлять силу и могущество великого князя. В декорации Дмитриевского собора христианским сюжетам отведено незначительное место (из 566 резных камней только 46 имеют христианские сюжеты). Основная масса рельефов представляет изображения зверей, растений и птиц (470), затем следуют изображения грифов, борьбы зверей, охоты и т. д.

Эти образы связаны отчасти с средневековой книжной литературой, бытовавшей в княжеско-боярской среде (княжеские летописи и дружинная поэзия), но они, несомненно, связаны и с народным творчеством, отличаются непосредственностью и глубокой поэтичностью. Народные анимистические представления об одухотворенности природы сочетаются здесь с прославлением ее «творца», иллюстрируя тексты псалмов. Характерной чертой резного убранства Дмитриевского собора является сопоставление сказочных и христианских образов. Только в скульптуры колонча-

того пояса был вложен христианский смысл (изображения святых, среди которых были Борис и Глеб в русских княжеских одеждах). Система декоративного убранства этого храма не имела аналогий в искусстве средних веков.

Рельефы собора выполнены с различным мастерством и в различной технике. Часть изображений сделана высоким округлым рельефом. Большинство рельефов исполнено в плоскостной, орнаментальной манере, напоминающей резьбу по дереву, в них как бы перенесены в камень приемы и навыки резчиков по дереву. Особенно характерна моделировка*, выполненная ногтеобразными (или «ногтевидными») врезами (левое деление южного фасада). Мотивы деревянной резьбы можно наблюдать и в орнаментации колонок пояса, напоминающих столбики деревянных прялок. Ковровый орнамент покрывает архивольты** порталов, широкий барабан главы и простенки между колонок пояса.

При всем значении скульптурной декорации конструктивная ясность и строгость здания не утрачены: пилястры четко прорезают резной наряд Дмитриевского собора. Этот собор был центром ансамбля княжеского двора, две лестничные башни с западной стороны соединялись с хорами собора посредством переходов. Башни, по-видимому, были также украшены белокаменной резьбой (плоскими рельефами) и аркатурно-колончатым поясом. К северу и югу от собора были расположены дворцовые здания из белого камня и кирпича.

В 1194—1196 гг. Всеволод заложил новый детинец*** во Владимире, ограждающий дворы князя и епископа. Раскопки обнаружили остатки белокаменных стен и крепостных ворот, над которыми была сооружена церковь Иоакима и Анны (надвратная). Каменные стены детинца, отделяя княжеский двор от города, обозначали все более усиливающийся распад союза князя и горожан, в котором не нуждалась больше окрепшая княжеская власть.

Монастырские соборы эпохи Всеволода не сохранились до наших дней, но внешний вид их можно восстановить

* Моделировка — выявление рельефа.

** Архивольт — резное или лепное обрамление арочного проема.

*** Детинец — центральная, укрепленная часть города с деревянными или каменными стенами. С XIV в. заменяется словом «кремль» (во Пскове остается название «детинец»).

по описаниям. Они строились из белого камня и кирпича и отличались полным отсутствием скульптурной декорации, строгостью и аскетической простотой (собор Успенского княгинина монастыря 1200—1201 гг. и собор Рождественского монастыря 1192—1195). По-видимому, церковь относилась с осуждением к полуязыческому и полусказочному резному убору княжеского собора, и в архитектуре последней четверти XII в. существовали два течения — светское и церковное.

Строительство Всеволода показывает, что русские мастера были самостоятельными и своеобразными зодчими. Они в совершенстве овладели художественным и техническим опытом предшествующих поколений мастеров и умело пользовались их приемами для выражения идеи величия Владимиро-Суздальской Руси в своих монументальных сооружениях.

Смерть Всеволода в 1212 г. развязала силы, враждебные объединительной политике владими́ро-суздальских князей. Ростовские бояре поссорили старших сыновей Всеволода — Константина ростовского и Юрия владимирского. В междоусобие вмешались и другие князья. Липицкая битва окончилась поражением Юрия, и великим князем сделался Константин. После смерти последнего в 1218 г. ему наследовал Юрий, но церковное и политическое единство Владимиро-Суздальского княжества было разрушено, и авторитет Владимира был утрачен.

При сыновьях Всеволода в старых и новых центрах Владимиро-Суздальской земли, которая распалась на ряд мелких княжеств, продолжается строительная деятельность. Из сооружений, созданных сыновьями Всеволода, уцелели остатки собора Рождества богородицы в Суздале 1222—1225 гг. (нижние части стен), но лучше всего сохранился Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, построенный в 1230—1234 гг. князем Святославом Всеволодовичем. Своды этого собора рухнули в XV в., и восстановлен он был в 1471 г. известным зодчим В. Д. Ермолиным. От старого, более высокого, храма сохранились притворы разной высоты и нижние части стен. Алтарные апсиды и внутренние столбы были переложены целиком.

Заново был выстроен северо-восточный Троицкий придел, служивший усыпальницей. Собор — четырехстолпный, с тремя апсидами и открытыми внутрь тремя притворами, имеет крестообразный план. Основной массив храма высо-



Георгиевский собор г. Юрьева-Польского.
XIII—XV вв.

ко поднимался над кровлями притворов. Внутреннее пространство храма (в нем не было хоров) отличалось единством и было хорошо освещено высокими щелевидными окнами. По плану и архитектурному решению храм имел большое сходство с перестроенным позже Суздальским собором 1222—1225 гг. и Смоленской церковью Михаила конца XII в. с их башнеобразной композицией и крещатым планом.

Георгиевский собор был целиком построен из белого камня и покрыт резьбой от цоколя до верха*. Плоский растительный орнамент покрывал нижние части стен, лопатки и полуколонны. Выше аркатурно-колончатого пояса он получил значение фона, объединяющего сложные религиозные композиции, исполненные в высоком рельефе. Аркатурно-колончатый пояс, врезанный в плоскость стены,

* При реставрации храма в XV в. резные камни были перепутаны и частично утрачены.

не соответствовал внутреннему делению пространства и превратился в декоративный элемент фасада, в причудливый орнамент из трехлопастных, остроконечных арочек, окруженных растительной резьбой. Килевидная форма этих арочек повторяется в закомарах притворов; закомары самого собора, по-видимому, также были килевидными.

Резные изображения святых, выполненные в более высоком рельефе, были вырезаны на отдельных каменных плитах и вставлены в нишах между колонок. Затем на поверхность стен был нанесен сложный плоский ковровый узор, который объединил общим орнаментальным фоном рельефные фигуры.

Сложность технического выполнения единого декоративного замысла в различных манерах, и в особенности коврового узора на готовой стене, требовала большого мастерства. Главное внимание резчиков было сосредоточено на северном фасаде, обращенном к городской площади. В резном убранстве Георгиевского собора воплощено церковное содержание. В закомарах и над порталами притворов были размещены скульптурные композиции, выполненные в высоком рельефе («Преображение», «Распятие» и др.). Изображения зверей и чудовищ отступали на второй план и являлись орнаментальным аккомпанементом христианской тематики. В колончатом поясе фигуры святых образовывали целый деисусный чин. Наряду с христианскими сюжетами в резном убранстве Георгиевского собора много мотивов легендарного, сказочного и былинного происхождения. Таковы вознесение Александра Македонского, изображения чудовищ, зверей, птиц, львов с кошачьими наивными мордами, дракона с чешуйчатым закругленным хвостом (змей-горыныч русских сказок), сирен, превращенных в вещей сиринов-полудев, полуптиц с пышными хвостами, античного кентавра, превращенного в «китовраса» — юношу в русском костюме с булавой и зайцем. Большинство этих образов напоминает русские сказки и былины.

Характерной особенностью скульптур Георгиевского собора является усиление русских черт в лицах, которые становятся в ряде случаев выразительнее и разнообразнее по характеристикам.

Декоративное убранство Георгиевского собора самобытно и своеобразно не только по содержанию, но и по форме. Для него характерно органическое соединение скульптуры со стенами, ковровый орнамент плотно связы-

вает с ней горельефы*. Притворы придают живописность и асимметрию композиции храма, в котором выделен главный фасад. Богатая скульптурная декорация с элементами фольклора и сказочности приводит, однако, к утрате конструктивной ясности. Растительная резьба капителей и порталов стирает их четкие граненые формы. Капители пилястров, украшенные мужскими и женскими масками, теряют геометрическую четкость. Стволы полуколонн неожиданно прерываются причудливыми венками из человеческих голов. Здание производит впечатление огромного резного ларца.

Через три года после окончания строительства Георгиевского собора в Юрьеве-Польском Владимирское княжество пало под напором татар. Но монгольское иго не могло убить великой творческой силы народа, заложенной в его памятниках. Развитие архитектуры Северо-Восточной Руси XII—XIII вв. было ярко, потому что в ней нашла отражение борьба владимирского князя за объединение Руси и за ликвидацию феодального хаоса. Княжеская власть выступала как представительница общенародных интересов против феодальной знати Ростова и Суздаля. Поэтому княжеское искусство теряло свою аристократическую ограниченность, оно воплощало мысли и вкусы передовых слоев русского народа (горожан) и впитывало художественные достижения других княжеств. Эти качества владими́ро-суздальского зодчества наряду с его техническим и художественным совершенством обеспечили глубокую жизненность его традиций в дальнейшем развитии древнерусской архитектуры.

Монумен- тальная живопись

Монумен-
тальная живопись владими́ро-суздальских храмов сохранилась очень плохо. В Успенском соборе найдены незначительные фрагменты фресок (изображения святых времен Андрея Боголюбского и Всеволода). Наиболее значительные фрагменты сохранились в Дмитриевском соборе. Они представляют части композиции «Страшного суда»: 1) 12 апостолов, восседающих на тронах, и сонмы ангелов за ними; 2) изображение рая; 3) шествие праведных в рай, и т. д.

Апостолы исполнены с большим мастерством. Их позы величавы и свободны; движения сдержанны и ритмичны;

* Горельеф (высокий рельеф) — вид скульптурного изображения на плоскости, которое выступает над ней более чем на половину своего объема (в отличие от низкого рельефа, так называемого барельефа).

одухотворенные лица выразительны и жизненны. Живописная моделировка лиц выполнена широкими мазками и тончайшими бликами. Рисунок превосходно передает конструкцию формы. Мощные и стройные фигуры отличаются строгой соразмерностью пропорций; одежды, падающие свободными складками, напоминают античные драпировки. Из отдельных типов особенно запоминаются характеристики апостола Павла и апостола Матфея. Эта монументальная, торжественная композиция свидетельствует о связях владими́ро-суздальской живописи с киевскими художественными традициями.

Новые черты следует отметить в изображениях ангелов. Их стройные, грациозные фигуры со склоненными головами даны в легком движении. Продолговатые лица с тонким овалом и глубокими глазами с удлинненными зрачками и густыми ресницами отличаются мягкостью и задушевностью. В некоторых случаях лица ангелов (на северном своде) имеют уже славянские черты. Изображение рая в виде чудесного сада, где пребывают праведные души, и «ведение праведных жен в рай», выполненные, по-видимому, одним мастером, носят своеобразные, русские черты как в типах лиц, так и в трактовке композиции. Колорит дмитриевских фресок, построенных на легких и нежных сочетаниях светло-зеленых, зеленых, желто-зеленых, светло-синих, сине-стальных, голубых, лиловых, фиолетовых, светло-коричневых, коричнево-красных и белых тонов, чрезвычайно гармоничен.

Вопрос об авторстве этих фресок не разрешен окончательно. Есть предположение об участии в росписи собора двух мастеров: грека (южный свод и трубящие ангелы) и русского (северный свод и шествие праведных жен в рай). По своим высоким художественным достоинствам фрески не имеют аналогий в византийском искусстве XII в.

Из фресок XIII в. сохранились только отдельные фрагменты фресковой живописи Суздальского собора, относящиеся к 1233 г. Из них особый интерес представляет фигура старца со строгим, выразительным лицом русского типа, выполненная рукой хорошего мастера.

Иконопись Иконы владими́ро-суздальских мастеров XII в. стали известны в последние годы после расчистки их Центральными государственными реставрационными мастерскими.

Некоторые иконы еще очень близки по стилю к киевским памятникам XI в. К числу таких икон относится вытянутая по горизонтали икона с оплечным изображением «Деисуса» из московского Успенского собора* (Христос, богородица и Иоанн Предтеча). Эта икона, по-видимому, помещалась над царскими вратами, у входа в алтарь, и являлась зародышем иконостаса, отделяющего алтарь от храма и сложившегося в XIV—XV вв. (иконостас — деревянная конструкция в виде полок, уставленных иконами в несколько рядов).

Типы лиц в «Деисусе» московского Успенского собора (богородица и Иоанн Предтеча) близки к некоторым мозаикам киевской Софии, что наводит на мысль о более ранней их датировке (первая половина XII в.).

С киевскими художественными традициями связана и знаменитая Ярославская оранта**, попавшая в Ярославль из Ростова. Эта икона, возможно, является копией знаменитого киевского оригинала. Монументальная величественная фигура оранты близка по пропорциям к фигурам киевских мозаик***. Ее идеально правильное, строго симметричное лицо выполнено рельефно в очень светлом, почти белом тоне. Красно-коричневые и темно-зеленые одежды с широким применением золота в высветлениях и орнаментации также напоминают мозаику (икона написана на золотом фоне).

Монументальная, торжественная икона Дмитрия Солунского на серебряном фоне конца XII в., привезенная из г. Дмитрова****, идеальной правильностью, симметричностью и «скульптурной» лепкой очень светлого лица напоминает ярославскую оранту. В трактовке лица есть и новые черты, как в типе, так и тональности (плотные зеленые тени). Дмитрий изображен в одежде воина и в княжеской диадеме*****. Он сидит на троне и спокойным движением руки вынимает меч из ножен. Некоторые исследователи видят в этом изображении идеализированный портрет Всеволода III (на стенке трона сохранился княжеский знак Всеволода).

* Теперь в ГТГ.

** Находится в ГТГ.

*** Мозаики Дмитриевского собора.

**** Теперь находится в ГТГ.

***** Д и а д е м а — драгоценное украшение в виде обруча на голове (носили знатные женщины и князья).



Дмитрий Солунский. Икона XII в. ГТГ.

К владими́ро-суздальской школе относится, по-видимому, и икона Георгия конца XII — начала XIII в. Художник создал и здесь образ воина, но более юного, с красивым выразительным лицом*.

Одна из икон владими́ро-суздальской школы близка к фрескам Дмитриевского собора. Это — второй оплечный «Деисус» конца XII в. (юный Христос и два ангела) из московского Успенского собора, выполненный также на доске, вытянутой по горизонтали. Лица ангелов, несколько плоско и графично трактованные, напоминают ангелов северного свода Дмитриевского собора как по типу, так и по

* Попытки отнести эту икону к новгородской школе пока не обоснованы.

выражению. Возможно, что эта икона выполнена одним из мастеров, работавших в соборе.

Для более полной характеристики домонгольской владими́ро-суздальской живописи необходимо остановиться еще на одной иконе конца XII в., резко отличающейся от всех предыдущих. Это икона Белозерской богородицы (Государственный Русский музей), являющаяся своеобразной переработкой типа Владимирской богородицы. Икона, созданная на северной окраине Владимиро-Суздальской земли народным мастером, отличается монументальностью и глубоко эмоциональной трактовкой образа скорбной матери. Особенно выразителен взгляд громадных глаз, устремленных на зрителя, и страдальчески искривленный рот. В изображении Христа-отрока, с некрасивым лицом, большим лбом, худой шеей и длинными, обнаженными по колено, ногами, есть черты жизненного наблюдения, остро схваченные детали. Все изображение в целом отличается плоскостностью и угловатостью рисунка. Икона выполнена на серебряном фоне в сдержанной и сумрачной гамме*. На ее синих полях размещены медальоны с погрудными изображениями святых с русскими типами лиц, написанных в более широкой живописной манере на розовых и голубых фонах (по художественным приемам эта икона очень отличается от новгородских икон конца XII в.).

В связи с дроблением Владимиро-Суздальского княжества на ряд мелких княжеств в главных городах этих княжеств стали складываться местные школы, частично продолжающие традиции владими́ро-суздальской живописи (Ярославская, Костромская, Московская, Ростовская, Суздальская и т. д.).

Русское искусство периода феодальной раздробленности выше рассматривалось по школам, в архитектурных сооружениях, живописи и скульптуре которых отразилось своеобразие социально-экономического развития различных русских областей XII — первой половины XIII в. Но наряду с особенностями областных художественных школ необходимо отметить связь между ними и постоянный обмен художественными и техническими достижениями, который приводит к созданию новых общерусских типов церквей и гражданских сооружений, в ряде случаев связанных с народным деревянным зодчеством. Живопись этого пе-

* Красные нимбы ее (символ святости в виде круга вокруг головы) относятся к более позднему времени.

риода выступает так же, как самобытное искусство, сочетающее общерусские народные черты со своеобразными чертами областных школ. Русская живопись XII — первой половины XIII в. не уступает «по высоте своих достижений ни западноевропейской, ни византийской живописи того времени»*.

Архитектура
и живопись
второй по-
ловины XIII —
начала XIV в.

В 1237 г. Владимирское княжество пало под напором татаро-монгольского нашествия. Монгольские завоеватели нанесли страшный удар экономике и культуре русского народа. Множество городов было разграблено и сожжено, зодчие и художники погибли или были уведены в плен. Ослабленная Русь теряет западные и юго-западные области (Киевскую, Смоленскую, Полоцкую и Галицко-Волынскую).

Культурная жизнь, сосредоточенная в разоренной Северо-Восточной Руси, надолго замирает. Однако некоторые факты свидетельствуют, что не все культурные силы Владимиро-Суздальской земли погибли в период татаро-монгольского завоевания.

Уже во второй половине XIII в. в связи с попытками борьбы за национальную независимость (городские восстания против татаро-монголов в Ростове, Суздале и Ярославле) начинает оживать русская культура и искусство.

От этого времени сохранились упоминания не только о строительных работах небольшого масштаба — ремонтах и перестройках, но и о новых сооружениях.

Традиции владими́ро-сузда́льской архитектуры первой подняла Тверь, выросшая в конце XIII в. из небольшого пограничного городка Владимирского княжества в значительный экономический и политический центр. (Уже в середине XIII в. Тверь становится главным городом самостоятельного княжества.)

В 1285—1290 гг. в Твери был сооружен белокаменный собор Спаса (при внуке Всеволода III — Михаиле Ярославиче). Этот собор, построенный, возможно, при участии уцелевших владимирских мастеров, был шестистолпным, пятиглавым храмом с двумя приделами и представлял собой подражание владимирскому Успенскому собору. Около фундамента собора, не сохранившегося до наших дней, найдены фрагменты резных камней — следы скульптурной

* «История культуры древней Руси», т. II, изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 394.

декорации. Собор был украшен фресковой росписью и связан переходами с деревянным княжеским дворцом.

Наряду с единичными случаями создания монументальных сооружений и фресковых циклов вторая половина XIII и начало XIV в. оставили нам ряд памятников иконописи и миниатюры. Эти памятники показывают, что русское искусство продолжало развиваться и в страшные годы татаро-монгольского ига.

Наибольший интерес представляют иконы конца XIII — начала XIV в., происходящие из различных городов Владимиро-Суздальской области и продолжающие традиции монументальной живописи Киева и Владимира.

Из икон ярославского происхождения интересны иконы «Спаса» из Успенского собора середины XIII в., с кротким и красивым русским лицом, и три иконы Толгской богоматери * 1314 г., из которых особенно известно изображение богоматери в рост (ГТГ), восседающей на троне, с Христом, стоящим на ее левом колене, обнимающим ее шею и прижимающимся щекой к ее щеке (тип «Умиление»). Очень красив колорит иконы, сочетающий темно-вишневые, розовые, синие и зеленые тона на серебряном фоне (олово или свинец). Несмотря на эмоциональность движения младенца, лицо и поза богоматери отличаются торжественным, официальным характером. Такой же торжественностью отмечен образ архангела Михаила (конец XIII — начало XIV в.), изображенного фронтально в рост, в красной одежде, богато украшенной золотым орнаментом. Своеобразен основной тон его лица — зеленоватый с ярким красноватым румянцем.

К ранним памятникам Москвы обычно относят икону архангела Михаила с коленопреклоненным Иисусом Навиным из московского Успенского собора (ее связывают с именем московского князя Михаила Хоробрита). Колорит иконы, построенный на сочетании синих, вишневых и красных, коричневых, зеленых и голубых тонов, очень красив, суровое лицо архангела с угрожающе поднятым мечом в правой руке напоминает владими́ро-суздальские памятники XII в.

К иконам владими́ро-суздальского происхождения конца XIII — начала XIV в., не имеющим точных указаний о месте происхождения, принадлежит известная икона Бо-

* Толгский монастырь находился под Ярославлем.



Борис и Глеб. *Икона конца XIII — начала XIV в.
ГРМ.*

риса и Глеба (ГРМ), повторяющая какой-то очень древний, возможно, киевский тип. На абстрактном золотом фоне без обозначения почвы изображены фронтально застывшие фигуры Бориса и Глеба в рост. Торжественные, величавые образы, строгие, суровые лица и церемониальные позы, атрибуты в виде мечей и крестов в руках, роскошные одежды (красные, синие, фиолетовые и малиновые), украшенные золотым и серебряным орнаментом, — все слу-

жит прославлению и возвеличению князей, признанных русской церковью первыми русскими мучениками. Чрезвычайно характерны такие детали, как горностаевая и беличья подкладка княжеских плащей, орнамент из птиц и зверей на нижней одежде Глеба, опушенные мехом шапочки и цветные сапожки.

Этот памятник интересен довольно точной передачей русских княжеских одежд и тканей XIII—XIV вв. и типами лиц Бориса и Глеба, представляющими своего рода «идеальные» портреты.

О разнообразии художественных течений этой эпохи свидетельствует другая икона начала XIV в. — Николай Чудотворец, Загорского музея-заповедника (происходящая, по-видимому, из Ростова-Ярославского). Эта икона, своими техническими приемами (жидкое и широкое письмо) напоминающая фреску, интересна чертами жизненного наблюдения в характеристике выразительного лица Николая Чудотворца. Она представляет памятник, связанный с народным творчеством, отличающийся от торжественных и монументальных изображений Бориса и Глеба, вышедших из княжеской или церковной среды.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

XIII - ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XV В.



В XIV—XV вв. развивается феодальное землевладение и усиливается феодальная эксплуатация, формируется дворянство, растут производительные силы Руси — земледелие, деревенские и городские ремесла и промыслы, общественное разделение труда, появляются новые и возрождаются старые города, начинают развиваться торговые связи между княжествами — наряду с внутренней торговлей растет торговля с западными и восточными странами.

Феодальная раздробленность с бесконечными княжескими усобицами и разорением населения препятствовала развитию ремесла и торговли, зарождению экономических связей между отдельными княжествами.

С другой стороны, дворяне были заинтересованы в создании сильной власти, которая могла бы обеспечить прикрепление крестьян к земле.

Таким образом, складывались социально-экономические условия, способствовавшие объединению русских княжеств в единое централизованное государство. Процесс собирания русских земель был ускорен потребностями обороны от окружавших Русь враждебных и агрессивных государств, которые стремились захватить русские земли и покорить русский народ.

Архитектура Новгорода

Из всех крупных городов Русской земли в Новгороде и Пскове, избежавших монгольского разгрома, в XIII—XIV вв. шел непрерывный процесс развития культуры. В середине XIII в. во Владимиро-Суздальской земле усиливаются два новых города — Тверь и Москва, которые в конце XIII в. стали центром «собирания Руси». В 1327 г. Тверь была разрушена после восстания горожан против монголов и убийства ханских послов. Во второй четверти XIV в. Москва становится единственным центром, вокруг которого осуществляется объединение Северо-Восточной Руси. Она возглавляет борьбу с татаро-монголами за независимость и в 1380 г. одерживает первую решительную победу над ними.

Переход от феодальной раздробленности к централизованному государству был прогрессивным явлением, благодаря этому Русское государство отстояло свою независимость и смогло развивать свою культуру.

Москва с XIV в. становится не только крупным политическим, но и культурным центром; искусство Москвы постепенно приобретает ведущее значение.

В XIV—XV вв. самыми значительными в культурном отношении городами были Новгород, Псков и Москва.

Новгород избежал непосредственной встречи с татаро-монгольскими ордами, но в 30-х годах XIII в. в нем наступило затишье в строительной деятельности. Угроза татаро-монгольского нашествия с востока и немецкая опасность с запада были причиной этого затишья. В середине XIII в. положение в Новгороде меняется. Он наносит сокрушительные удары ливонским рыцарям и становится восточным центром североευропейского союза торговых городов.

Сохранив свои культурные традиции, Новгород вступает в начале XIV в. в период блестящего расцвета.

Как уже сказано выше, Новгород представлял собой феодальную республику, в ней верховным органом было

вече (собрание всех свободных людей), которым руководили бояре (феодалы-землевладельцы) и крупные купцы. В XIV—XV вв. в Новгороде усиливается движение городской бедноты против бояр и богатых купцов, одновременно в деревне идет борьба крестьян с крупными землевладельцами. Ни в одном русском городе в XIV—XV вв. классовые противоречия не достигали такой силы, как в Новгороде. Это объясняется резко выраженным имущественным неравенством, наличием малоимущих ремесленников и городской бедноты, с одной стороны, крупных торговцев, связанных с внутренней и внешней торговлей, и богатых землевладельцев — с другой.

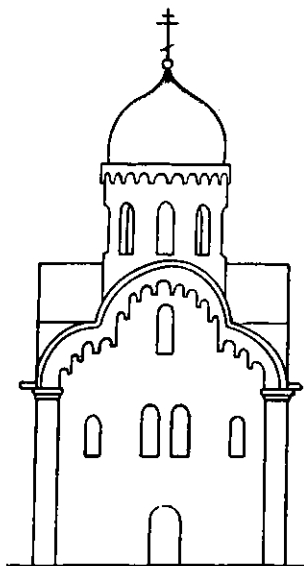
Новгородская летопись отмечает многочисленные случаи восстаний новгородской бедноты против феодальной боярской знати (особенно значительно было восстание 1418 г.). Еще одним видом борьбы с феодальным угнетением и эксплуатацией были ереси, направленные против церкви — главной опоры феодальной верхушки, защищавшей ее своим авторитетом (ересь стригольников, возникшая в среде ремесленников в XIV в. и упоминаемая в летописи до 1427 г.).

Зодчество Новгорода в XIII—XV вв. продолжало идти своим путем, очень своеобразным и самобытным. Основным строительным материалом было дерево, широко применяемое в культовом и жилищном строительстве. Памятников деревянного зодчества этого времени не сохранилось, но косвенные указания источников свидетельствуют о композиционном богатстве деревянных сооружений.

Каменные храмы в конце XIII—XIV вв. в Новгороде строили представители крупных боярских фамилий, корпорации купцов и посадских людей — «уличан» (жителей одной улицы). Руководящую роль в Новгороде играла феодальная боярская знать, и зодчество в этот период приобретает черты грубоватой простоты, соответствующей ее вкусам. Участие широких кругов новгородского населения в политической и художественной жизни города способствовало расцвету более демократической городской культуры.

Из памятников второй половины XIII в. до войны 1941—1945 гг. сохранилась только одна каменная церковь — Николы на Липне (1292 г.), превращенная фашистами в развалины.

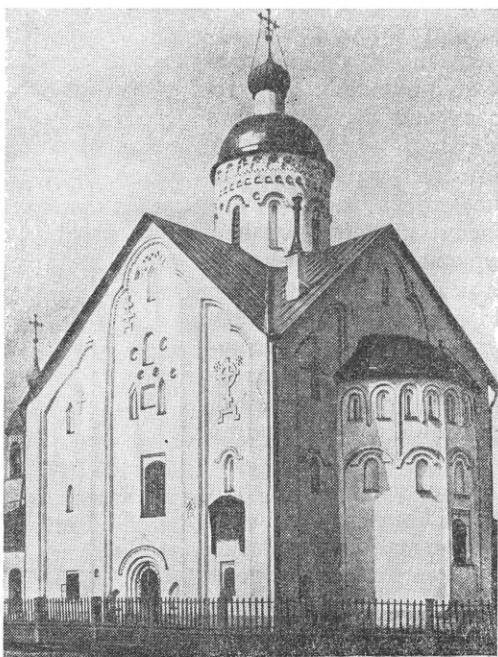
Она представляла собой кубическое здание с одной главой и низкой апсидой. Ее стены не расчленены лопатками (имеются только лопатки по углам). Фасады первоначально завершались трехлопастной аркой с поясом полуциркульных арок. Церковь сложена из грубой плиты на растворе извести с песком. Неровная поверхность стен создает впечатление пластичности масс; для церкви характерно отсутствие геометрической четкости линий. Композиция верха храма имела ближайшую аналогию с церковью Михаила Свирского под Смоленском конца XII в., церковью Рождества богородицы Перынского скита конца XII — начала XIII в. (Новгород) и отчасти церковью Параскевы-Пятницы 1207 г. (Новгород) и представляла новгородскую переработку этого типа храма. С XIV в. кладка из плиты становится характерной чертой новгородского зодчества.



Церковь Николы на Липне в Новгороде. Конец XIII в. Реконструкция.

Памятники первой половины XIV в. в основном повторяют план и композицию церкви Николы на Липне. Хорошо известная церковь Успения на Волотовом поле 1352 г.* разрушена во время войны с фашистской Германией. В этой церкви, первоначально имевшей трехлопастное завершение фасадов, отсутствуют даже угловые лопатки. Небольшой по масштабу храм имел с запада большой притвор, позже был пристроен северный придел, придавший сооружению асимметрию и живописность. Необходимо отметить округленные внизу подкупольные столбы (с западной стороны), занимавшие меньше места, чем четырехугольные, или крещатые. Для этой церкви характерны вытянутые

* По этому же типу была построена в 1355 г. церковь Михаила на Сквородке, перестроенная в XIX в. и разрушенная в 1941—1943 гг.



Церковь Спаса-Преображения на Ильиной
улице в Новгороде. XIV в.

пропорции, создававшие впечатление стройности и легкости.

В 60—70-х годах XIV в. в Новгороде сооружаются более крупные и нарядные храмы. Наиболее типичны церкви Федора Стратилата 1360—1361 гг. и Спаса на Ильиной улице 1374 г., сохранившиеся довольно хорошо.

Церковь Федора Стратилата, построенная посадником Семеном Андреевичем и его матерью Натальей, — квадратная в плане и однокупольная, имеет одну апсиду. Западные углы ее заняты замкнутыми камерами приделов, соединенными каменным сводчатым переходом (хоры). Главное внимание зодчие уделили внешнему облику и покрытию здания. Верхняя часть стены завершается сложной многолопастной аркой, имеющей декоративное значение. Церковь была, по-видимому, покрыта сначала по трехлопастной арке, но уже в древности (в XIV в.) это покрытие было

заменено более простым — на восемь скатов, образующих фронтоны с каждой стороны *. Толстые стены расчленены лопатками, узкие окна имеют заостренные арочки, с западной стороны к церкви примыкал притвор, служивший усыпальницей ее строителей и членов их семей. Барабан украшен пояском из треугольных впадин, арочек и т. д., апсида — арочками и вертикальными тягами.

Церковь Спаса на Ильиной улице, построенная «уличанами» Ильиной улицы, при том же плане и покрытии имеет ряд особенностей. Ее притвор (с западной стороны) имел двускатное покрытие и на западной стене звонницу в два пролета, сейчас не существующую **. В этой церкви особенно сказалась любовь к декоративной обработке фасадов, которая только намечается в церкви Федора Стратилата. Церковь Спаса на Ильиной улице буквально усыпана свободно разбросанными по стене декоративными нишами, треугольными впадинами, розетками, скульптурными вкладными крестами и т. д. Эти простые незатейливые украшения создают игру светотени на белой поверхности стен, расчлененных лопатками на три доли. Барабан церкви украшен двумя аркатурными поясами и дорожкой из треугольных впадин. На апсиде расположены в два яруса аркатуры на полуколонках. Фронтонные завершения фасадов имеют стрельчатую форму, и вся церковь отличается стройными, вытянутыми пропорциями. Внутри храм имеет деревянные хоры с приделами по углам. Столбы закруглены, и подкупольное пространство свободно. Декоративное убранство не нарушает конструктивной ясности фасадов.

Церковь Спаса на Ильиной улице — самое значительное сооружение в Новгороде XIV в. — произвела большое впечатление на современников и вызвала ряд подражаний к концу XIV—XV вв. Наиболее интересной является церковь Петра и Павла 1406 г., повторяющая ту же композицию, но в меньшем размере.

В XIV в. наряду с новыми прогрессивными явлениями в области архитектуры встречаются памятники, повторяющие старые традиционные формы, как церковь Спаса в Ковалеве под Новгородом 1345 г.***, построенная боярином

* В настоящее время в церкви сделано трехлопастное покрытие.

** О звонницах см. дальше — в разделе «Псковская архитектура».

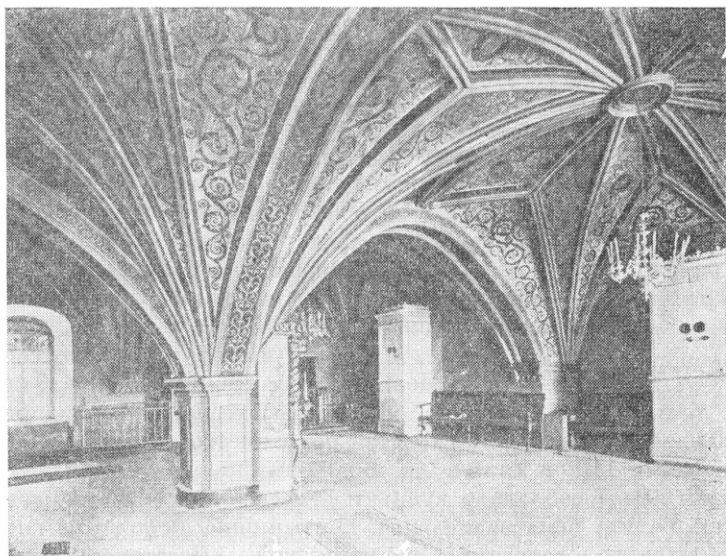
*** Разрушена фашистами в войну 1941—1945 гг.

Онцифером Жабиным. Эта церковь сохранила старую позакмарную систему покрытия XI—XII вв., но закомары ее не опирались на лопатки, которые сохранились только в углах здания. Своеобразны притворы церкви, различные по форме и величине (в XII в. они были симметричны); с востока она имела одну апсиду. Один из притворов, южный, служил усыпальницей и имел позакмарное покрытие, остальные два — двускатные. В верхней части фасада северного притвора был арочный пролет для колоколов. Эта церковь отражала консервативные художественные взгляды реакционных кругов боярства, причем с конца XIV в. это консервативное течение все более усиливалось.

Последняя четверть XIV в. принесла крупные перемены в жизни Русской земли, связанные с разгромом татаро-монгольских орд на Куликовом поле и с возвышением Москвы. Политика новгородского боярства, боровшегося за независимость Новгорода, в это время потеряла прогрессивное значение и стала мешать созданию единого Русского государства. Усиление реакции привело к постепенному замиранию прогрессивного творческого движения почти во всех областях новгородской жизни, в том числе и в искусстве.

В конце XIV—XV вв. новгородские зодчие повторяют старые архитектурные решения, типы церквей XII и XIV вв., с незначительными изменениями в пропорциях и распределении декоративных мотивов. В этих памятниках наблюдается дальнейшее сокращение масштабов при сохранении прежней конструкции.

Из каменных гражданских сооружений первой половины XV в. сохранились только два здания, построенные новгородским архиепископом Евфимием — одним из энергичных борцов за новгородскую независимость и врагом объединения Руси. Для укрепления авторитета господствующей верхушки новгородского общества он выстроил ряд каменных зданий в Новгородском кремле (до этого почти все гражданские здания были деревянными). Из большого числа выстроенных им зданий уцелело только два. «Грановитая палата» 1433 г. — трехэтажное здание (снаружи переделанное), в котором сохранился готический зал, перекрытый нервюрными сводами, опирающимися на центральный столб. Этот зал был предназначен для торжественных приемов и заседаний боярского совета господ с архиепископом во главе. Грановитая палата, построенная



Грановитая палата в Новгороде (внутренний вид). XV в.

немецкими и новгородскими мастерами, представляет собой памятник запоздалой готики и отражает реакционные политические и художественные взгляды ее строителя, архиепископа Евфимия. Второе сооружение — дозорная сторожевая башня («часозвоня» 1443 г.) — не носит следов западных влияний. Это сужающийся кверху столб восьмигранной формы. Первоначально, по-видимому, башня была ниже и завершалась шатровым верхом, с дозорной вышкой*.

Из построек Евфимия II в Новгородском кремле сохранился еще Архиепископский дворец, восточный фасад которого частично реставрирован.

В церковной архитектуре Новгорода в конце XV и в XVI в. наблюдается сознательное подражание формам XII в., отражающее идеологию новгородского боярства, открыто ставшего на путь реакции. В XVII в. новгородская архитектурная школа перестала существовать и влилась в общий поток русского зодчества.

* На ней позже поставлены часы со звоном.

Каменные стены Новгородского кремля, построенные впервые в 1044 г., перестраивались много раз (в XII, XIV и XV вв.). Наиболее основательные перестройки производились в 1302 и в 1484—1490 гг., после присоединения Новгорода к Москве. В эту последнюю перестройку стены были утолщены и обложены кирпичами. Из 12 башен до наших дней уцелело 9, причем некоторые из них сохранили облик XIV — XV вв. (Кокуевская башня с ярусной ступенчатой композицией напоминает башни Московского Кремля). Город, занимавший большую территорию, был укреплен земляными валами, каменными и деревянными стенами с каменными башнями.

Архитектура Пскова

Псков — наиболее древний и значительный из новгородских пригородов с XII до середины XIV в. был тесно связан с Новгородом. При наличии сходства политического строя с Новгородом Псков отличался большим демократизмом, так как в нем преобладали купцы и ремесленники и было меньше крупных землевладельцев. Пограничное положение способствовало развитию политической самостоятельности Пскова, который находился в постоянном военном напряжении, в борьбе с западной агрессией, часто один на один. В 1348 г. Псков становится независимой вечевой республикой и в период с середины XIV в. до 1510 г. растет в экономическом и культурном отношении.

К этому периоду относится расцвет деревянного и каменного зодчества во Пскове, причем материалом для последнего служит местная известковая плита.

Собор Снетогорского монастыря 1311 г. повторяет еще формы Мiroжского собора 1156 г. с его монументальной строгостью и простотой. В 1365—1367 гг., вместо разрушившегося в 1362 г. городского Троицкого собора, построенного в 1193 г., на старой основе * был создан новый собор, также Троицкий. Летопись сохранила нам имя зодчего Кирилла, построившего этот собор (целиком перестроенный в конце XVII в.). На рисунке XVII в.** сохранилось изображение собора XIV в., передающее, конечно приблизительно, своеобразный облик этого сооружения. Собор представлял высокое, устремленное вверх башнеобразное

* Следовательно, по старому плану, с сохранением основных особенностей композиции масс (боковые притворы, пучковые пилястры и т. д.).

** Находится в Государственном Историческом музее.

ярусное сооружение, с характерным ступенчатым динамическим нарастанием масс, с системой повышенных подпружных арок под барабаном. Композиция собора в целом (восьмерик на четверике) и отдельные детали (щипцы и трехлопастные арки наряду с закомарами и т. д.) приводят к мысли о связи его с памятниками деревянного зодчества. С западной стороны собора видны пристройки XV—XVII вв. Схематичный рисунок художника первой половины XVII в. дает нам представление об интересной попытке мастера Кирилла создать новый тип храма на основе использования традиций народного деревянного зодчества. Троицкий собор был единственным крупным городским собором во Пскове, игравшим роль, аналогичную новгородской Софии в Новгороде.

Сохранившиеся небольшие каменные церкви XV—XVI вв. (церкви XIV в. погибли) построены «уличанскими» или «кончанскими» корпорациями, отдельными гражданами и изредка боярами. Для псковской архитектуры этого периода характерна простота и практицизм. Но при миниатюрности масштабов эти церкви производят впечатление значительности и суровости. Все они имеют небольшие пристройки — личные приделы заказчиков, или склады для товаров, которые связывали храмы с окружающими деревянными жилищами и придавали зданиям асимметричный и живописный характер; кладка из местной известковой плиты грубая, отсутствуют четкие и прямые линии. Сохранившиеся памятники XV—XVI вв. дают представление о двух основных типах псковских храмов. Церковь Василия на Горке 1413 г. является ранним сохранившимся образцом четырехстолпного однокупольного храма со ступенчатой конструкцией сводов. Ее подпружные арки между столбами лежат выше сводов, примыкающих к стенам, образуя ступенчатый подъем сводов. Такая конструкция при дальнейшей разработке позволит обходиться без столбов и сделает более просторным и высоким внутреннее пространство небольших по размерам храмов. Церковь Василия на Горке сочетает четырехстолпие и повышенные подпружные арки перекрытий со старым приемом позакомарного завершения фасадов. Стены церкви расчленены лопатками и, по-видимому, завершались двумя рядами закомар. Три апсиды и барабан церкви Василия на Горке украшены своеобразным поясом из треугольных и квадратных впадин, напоминающих орнаментальную резьбу деревянных соору-



Церковь Василия на Горке во Пскове. XV в.

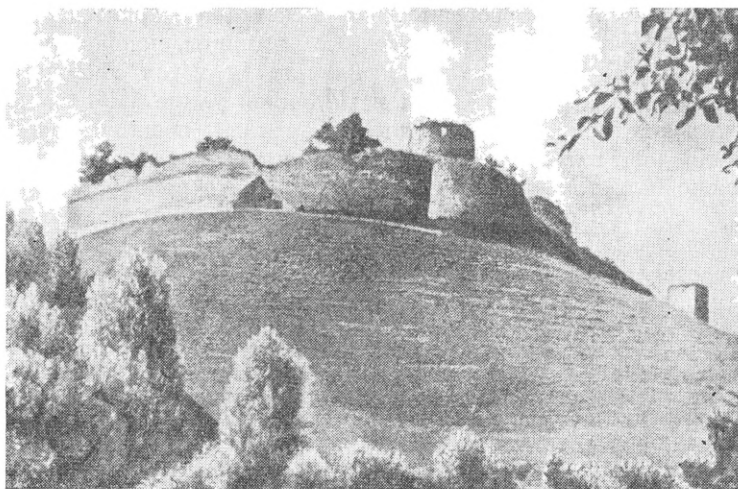
жений. Этот простой орнаментальный узор характерен для псковской церковной архитектуры (в Новгороде он применяется гораздо реже).

Вторая группа храмов является результатом самостоятельного развития технической и художественной мысли псковских зодчих, использующих повышенные арки для освобождения пространства храма от столбов. При небольшом размере здания покрытие его осуществлялось системой перекрещивающихся ступенчато-повышающихся арок. Благодаря этому небольшое пространство церкви приобретает единство и вертикальную динамику. Фасады бесстолпных храмов завершаются многолопастными арками с восьмискатными шипцовыми покрытиями. Ранними церквями этого типа являются: маленькая церковь Николы Каменногоградского конца XV в. во Пскове, утратившая древнее покрытие, и церковь Успения XV—XVI вв. в псковском пригороде Гдове, разрушенная фашистами во время войны 1941—1945 гг. Таким образом, ступенчатая система сводчатого покрытия не влияет на композицию масс храмов первой группы (церковь Василия на Горке) и отражается на композиции масс второй группы (церковь Успения во Гдове). В течение XV—XVI вв. в Пскове строились храмы того и другого типов.

Характерной особенностью псковской архитектуры XV—XVI вв. являются каменные звонницы, появившиеся еще в XIV в. Самой ранней из них является звонница Новгородской церкви Спаса на Ильиной улице 1374 г., не сохранившаяся до наших дней. Каменные звонницы возникли под влиянием деревянного зодчества. На иконах можно встретить изображения деревянных звонниц в виде двух столбов с перекладиной, на которой висят колокола. Каменные звонницы, особенно распространенные в Пскове, представляют стенку с двумя, тремя и пятью пролетами для колоколов, которые завершаются щипцами. Эта каменная стенка ставилась на западной стене притвора (церковь Богоявления на Запсковье конца XV в.) или самого храма (церковь Сергия с Залужья XVI в.). Прорезные силуэты этих звонниц придают своеобразный характер псковским церквям.

Во Пскове камень широко применялся и в крепостном строительстве, которое оказало влияние на церковную архитектуру.

В XIV—XV вв. в Псковской земле была выстроена целая система крепостей, охранявших ее границы. Из них особенное значение имела неприступная крепость Изборск 1330 г., выдержавшая восемь осад немцев. Сам Псков представлял замечательный пример крепостного зодчества. Его укрепления воздвигались постепенно с XI по XVI в. Древняя часть города, расположенная на стрелке, при впадении реки Псковы в реку Великую, была защищена с двух сторон водой. Стены ее стояли на высоком известковом берегу реки, у впадения реки Псковы в Великую. Стены кремля и примыкающего к нему так называемого «Довмонтова города» (по имени псковского князя XIII в. Довмонта — литовского выходца) были построены в XIII в. В XIV в. два раза ставились каменные стены вокруг всего города (в 1309 и 1375 гг.) в связи с его ростом. В XV и XVI вв. обносились каменными стенами новые части города. В XVI в. городские стены достигли 9 км в окружности и имели до 40 башен. Они опоясывали весь большой город и были связаны с городским ансамблем. Стены, сложенные из плитняка и валунов, были обмазаны известью и завершались каменными зубцами с боевой галереей. Угловые башни с несколькими ярусами бойниц выступали вперед, обеспечивая фланговый обстрел при обороне. Ворота усиливались устройством башен над ними и второй стеной перед воро-



Крепость г. Изборска. XIV в.

тами. Через реку Пскову в двух местах была переброшена стена с арками, в которых были устроены опускные решетки, чтобы враг не мог проникнуть в город. Под стеной были сделаны подземные галереи — «слухи» — для предупреждения подкопов. Высота стен была 12 м и толщина — 4 м. Крепостные башни Пскова имели до пяти ярусов и 15—25 м высоты. Лучшее всего сохранилась «Гремячая» башня 1525 г., которая дает представление о мастерстве псковских зодчих, обладавших большими техническими знаниями. Они применяли в своих сооружениях не только ступенчатую конструкцию сводов, но и железные связи. Для лучшей акустики в стенах псковских храмов устанавливались «голосники» — резонаторы (пустые глиняные кувшины), которые способствовали также облегчению кладки.

Иконопись Новгорода конца XIII—XIV вв.

Наряду с феодальным религиозным мировоззрением в Новгороде в XIV в. зарождаются элементы светской городской культуры, отражающей взгляды передовых групп новгородского купечества и ремесленников, с их более трезвым практическим отношением к миру, пренебрежением к авторитетам, более свободным пониманием религии.

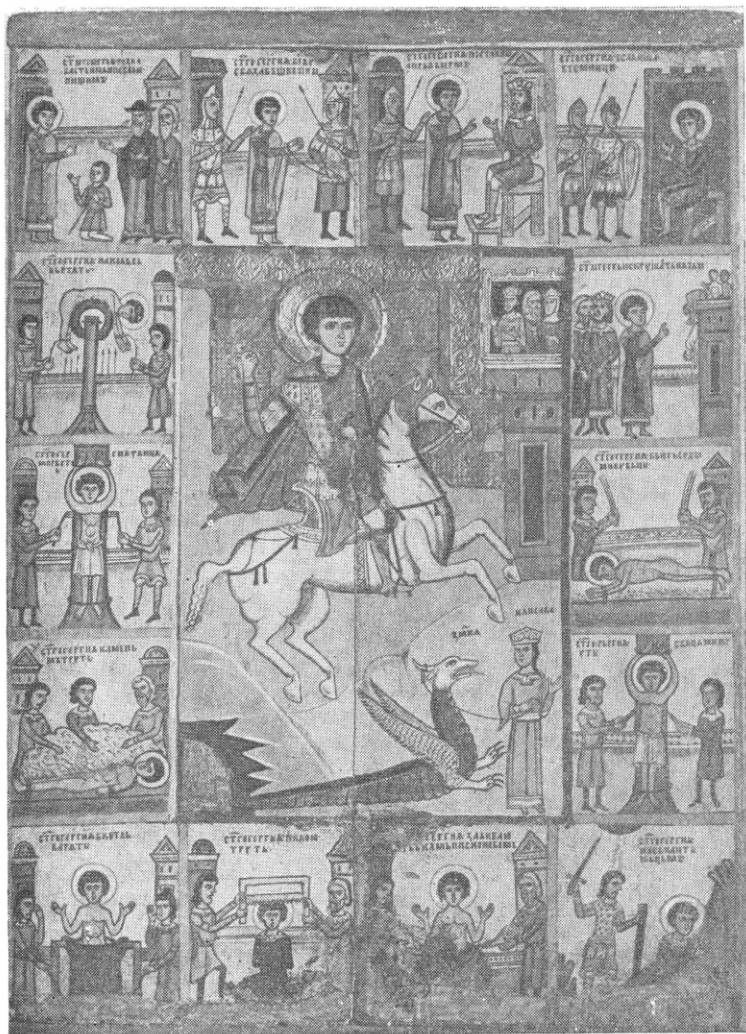
Новгородская былина о Василии Буслаеве, прошедшая сложный путь развития и переработки, дает собирательный образ богатыря, в котором отразились черты многих новгородских людей того времени. Василий Буслаев с его широкой натурой, удалью, задором и озорством, с его пренебрежением к традициям, приметам и опасностям, становится любимым народным героем. В этой былине верно отражена историческая действительность и реальные бытовые подробности — городские столкновения, наемные дружины у бояр, социальная борьба между боярами и беднотой в Новгороде.

Новгородская иконопись второй половины XIII—XIV вв. продолжает традиции иконописи домонгольского периода. И в это время в изобразительном искусстве Новгорода наблюдаются два основных, переплетающихся друг с другом течения — церковное, «официальное», и народное, демократическое. Необходимо, однако, отметить усиление народного, демократического направления и постепенное изменение официального искусства, которое приобретает иногда демократические черты. Это явление объясняется дальнейшим обострением социальных противоречий и классовой борьбы в Новгороде, усилением роли демократических элементов в общественной и культурной жизни.

Для характеристики новгородской иконописи второй половины XIII в. можно привести два памятника. Один из них — икона, изображающая Христа на троне и святых в рост на полях, из г. Крестцы Новгородской области (ГТГ). Икона имеет много общего с иконой Ивана, Георгия и Власия начала XIII в.

Крупная фигура Христа дана на красном фоне, его лицо имеет русские черты. Изображения святых на полях, выполненные в свободной и живописной манере, отличаются более ярко выраженными народными типами, причем два из них — Георгий и Власий — почти буквально повторяют типы Георгия и Власия из упомянутой выше иконы начала XIII в. Несмотря на неподвижность застывших фигур, резкие контуры и тяжелые формы, икона представляет большой интерес, как произведение народного демократического искусства, еще связанное с домонгольскими традициями.

Вторая икона конца XIII в., характеризующая скорее «официальную» церковную линию развития искусства, име-



Новгородская икона Георгия «в житии». Конец XIII — начало XIV в. ГРМ.

ет точную дату и имя художника, записанные летописцем. Это — икона Николая Чудотворца, выполненная мастером Алексой Петровым в 1294 г. (Новгородский музей). Широкое, добродушное лицо Николы несколько плоскост-

но и графически трактованное, при всей утонченности и величавости образа, — уже типично русское, доброе лицо, в нем нет суровости и аскетизма, характерных для изображения Николая Чудотворца XII в.

К концу XIII — началу XIV в. относится икона «Чудо Георгия о змии» Государственного Русского музея, изображающая Георгия, спасающего царевну от крылатого змея. Вокруг центрального изображения, в клеймах, показаны «мучения» Георгия.

Образ Георгия, мужественного воина, «защитника слабых и угнетенных», заставляет вспомнить о времени создания этой иконы — самом тяжелом времени татарского ига, когда героический образ воина-победителя над темными злыми силами был одним из любимых образов народного творчества.

Мучения Георгия, переданные с наивными натуралистическими деталями, напоминали о действительных страданиях русских людей, переживаемых ими в годы татарского владычества.

Икона, представляющая замечательное произведение народного мастера, отличается лаконизмом и выразительностью композиции и силуэтов. Короткие большеголовые фигуры, грубоватые, неуклюжие пропорции и угловатость рисунка не снижают впечатления необычайной самобытности и непосредственности этого художественного произведения. В колорите иконы преобладают мажорные тона — ярко-красные (фон средней части), белый, зеленый и лимонно-желтый. По стилю и техническим приемам (резкие черные контуры, расцветка) она напоминает миниатюры конца XIII — начала XIV в.

Иконопись XIV в. представлена разнообразными памятниками. Одно из художественных течений нашло отражение в иконе «Рождества богородицы» начала XIV в. (ГТГ).

Композиция этой иконы с большой фигурой Анны, и уменьшенными фигурами остальных персонажей, застывших, как истуканы, и размещенных друг над другом, очень архаична. Нагромождение архитектурных форм на заднем плане и попытки дать человеческую фигуру более объемно обнаруживают зарождающееся стремление преодолеть условное, плоскостное отражение мира. Необходимо отметить строгие лица с резкими чертами, отличающиеся от добродушного круглолицего Георгия предыдущей иконы.

Колорит «Рождества богородицы», построенный на сочетании ярких, красных и голубых тонов, отличается чисто новгородской звучностью.

Икона «Введение во храм» из села Кривого, Архангельской области, начала XIV в. (ГРМ) отличается также архаизмом. Жестко трактованные лица, пестрые краски (преобладает сочетание красных и зеленых тонов) — все здесь характерно для новгородской живописи, носит народные черты. Особенно интересен архитектурный фон иконы, представляющий трехстолпный деревянный храм, крытый тремя шатрами, и некоторые бытовые детали: серьги в ушах женщин, паникадила, точно повторяющие вещи, бытовавшие в XIV в.

Для иконописи Новгорода XIV в. характерен своеобразный круг тем. В ней преобладают изображения особенно почитаемых новгородских святых — покровителей сельского хозяйства, скотоводства, торговли и т. д., унаследовавших функции языческих богов — покровителей различных отраслей хозяйственной жизни народа. В этих иконах нашло отражение наивное мировоззрение крестьян и ремесленников, которое связано с их жизнью и бытом. Одной из характерных икон этого типа является маленькая икона Параскевы-Пятницы и Анастасии — покровительниц торговли конца XIV — начала XV в. (ГРМ). В этой иконе, изображающей две женские фигуры в рост, поставленные лицом к зрителю, есть черты объемности. Коренастые фигуры с крупными головами очерчены резкими контурами, лица с грубоватыми чертами точно вырезаны из дерева. Народный мастер, написавший эту икону, создал суровые, волевые образы новгородских женщин.

Иной характер носит икона апостола Фомы XIV в. (ГРМ), изображенного на красном фоне, выполненная в живописной манере. Здесь художник стремится создать более утонченный аристократический образ, в котором чувствуются отзвуки киевских художественных традиций. Сопоставление этих икон дает представление о различных направлениях в новгородской живописи XIV в.

Для новгородской иконописи XIV в. в целом характерны демократичность, здоровая простота и оптимизм образов, лаконизм и статичность композиции, яркая, мажорная красочность, любовь к контрастным интенсивным цветам (красные и зеленые, желтые и синие), к красным киноварным тонам.

К концу XIV в. в новгородской иконописи развиваются элементы пейзажа и архитектуры; уравновешенные и ритмичные композиции усложняются, фигуры удлиняются.

Замечательным образцом новгородской иконописи конца XIV — начала XV в. является так называемая «четырехчастная» икона Русского музея, включающая четыре различных композиции. Одна из них — «Троица ветхозаветная» — отличается строгой симметрией и лаконизмом композиционного решения, уверенным рисунком и жизнерадостным, ярким колоритом, свидетельствующими о росте профессионального мастерства новгородских художников. Мастер умело выделяет центральную фигуру ангела с поднятыми крыльями и более внимательно разрабатывает пейзаж — «горки» с условными «лошадками».

Иконопись Пскова конца XIII—XIV вв. Иконопись Пскова (конец XIII—XIV в.) отличается от новгородской, как характером образов, так и колоритом. Это свидетельствует о существовании в Пскове самостоятельной школы живописи. Черты народности, демократизма в ней выражены не менее ярко, чем в Новгороде, но в иной форме. Для характеристики псковской живописи конца XIII в., сохранившейся в немногих образцах, достаточно остановиться на двух иконах. Одна из них — «Деисус» (ГРМ) — принадлежит к наиболее типичным образцам официального искусства, характеризующим феодальное представление о Христе как царе, торжественно восседающем на троне. Богоматерь и Иоанн Предтеча склоняются перед ним, как придворные. Суровые, сумрачные лица коричневого тона (переписанные в XVI в.) * и своеобразная гамма красно-коричневых и темно-зеленых тонов с пятном ярко-красной киновари придают мрачный характер этой монументальной композиции. Большое количество золотых пробелов (высветлений) усиливает царственный характер образов. Другая икона — «Пророк Илия в житии» из села Выбуты под Псковом (ГТГ) — является замечательным образцом народной, эпической трактовки образа. Монументальная фигура Илии, изображенная на фоне схематично намеченных красных «горок» разных оттенков, отличается обобщенной трактовкой формы, ярко выраженным крестьянским типом добродушного

Они еще не расчищены.

лица. На верхнем поле этой красочной иконы изображен полуфигурный «Деисус».

Композиция псковских икон XIV в. отличается статичностью, плоскостностью и лаконизмом. Колорит их, сумрачный и темный, обычно построен на сочетаниях красно-коричневых, коричневых и темно-зеленых тонов, с широким применением золотых пробелов, в виде параллельных линий или расходящейся лучами штриховки, заменяющих световые, белильные блики. В виде примера можно указать икону «Сошествие во ад» (ГРМ), с застывшей в порывистом движении фигурой Христа и ритмическими рядами праведников. На верхнем поле иконы изображен многофигурный «Деисус» с Николой в центре.

Для народного течения псковской живописи XIV в. чрезвычайно характерна икона «Собор богородицы» (ГТГ), напоминающая фреску своей широкой, грубоватой живописной манерой. На фоне темно-зеленых гор с белыми лошадками, заполняющих плоскость доски, в центре изображена сидящая на красном троне богородица с младенцем. Слева к ней приближаются волхвы с дарами, справа видна пещера с яслями; ниже расположены две полуобнаженные фигуры — олицетворения пустыни и земли, внизу — Козьма Майюмский с книгой и три певца.

В этой аллегорической композиции прославления богородицы особенно интересны расположенные вверху, за горками, три пастуха и три ангела без крыльев. Такое смелое отступление от церковных канонов дает возможность предполагать связи художника с еретиками («стригольниками»), отрицавшими святых и ангелов. Темно-оливковые странные лица богородицы и святых и колорит иконы в целом отличаются исключительной суровостью и мрачностью.

В псковских иконах чрезвычайно характерны типы лиц с кривыми, несколько нависающими над верхней губой носами и бровями, поднятыми к вискам.

Архангел Гавриил (ГРМ), выполненный в обобщенной манере, при своеобразном псковском типе лица, с острым пронизывающим взглядом, характерным взлетом бровей и свисающим носом, отличается монументальным характером и психологической напряженностью образа. Мрачные, суровые лица псковских икон, не похожие на жизнерадостные, оптимистические и грубоватые типы новгородских икон XIV в., отразили в себе своеобразие исто-

рических условий, в которых находился Псков, живший в напряженной боевой обстановке, под постоянной угрозой агрессии с Запада.

**Фрески
Новгорода и
Пскова к
XIII—XIV вв.**

Фресковая живопись Новгорода XIV в. представляет необыкновенно яркое и прогрессивное явление. Самая ранняя из известных нам — роспись церкви Николы на Липне конца XIII в., скрытая под малярными записями, почти целиком погибла во время Великой Отечественной войны. По сохранившимся кратким описаниям и уцелевшим фрагментам эти фрески отличались яркими красками (преобладает красно-коричневый тон), смелой техникой и русскими типами лиц. Фронтальные, приземистые фигуры, плоскостная и статичная трактовка их связывают эти фрески с искусством XII в.

Памятников новгородской монументальной живописи первой половины XIV в. в Новгороде не сохранилось, хотя они, несомненно, существовали. Отсутствие их частично возмещают фрески собора Рождества богородицы Снетогорского монастыря под Псковом, датируемые обычно 1313 г. (расчистка этих фресок еще продолжается). Выполненные, по-видимому, местными, псковскими мастерами, фрески наряду с чисто псковскими особенностями иконографии, имеют и черты, характерные для монументальной живописи начала XIV в.

Из композиций и отдельных фигур, открытых в соборе Снетогорского монастыря, раньше всего стали известны изображения отцов церкви на стенке, слева от апсиды. У них большеголовые и тонкие фигуры, с узкими покатыми плечами, индивидуально трактованные лица с живыми глазами, в лицах отражены черты народных типов. Фигуры лишены неподвижности, характерной для фресок XII в., но их легкое движение еще непохоже на стремительное движение и угловатые резкие ракурсы новгородских фресок второй половины XIV в.

Из расчищенных композиций большой интерес представляют изображения «Успения богородицы», «Страшного суда» и «Сошествия св. духа», такие сюжеты, как «Покров», «О тебе радуется» и т. д.

В трактовке традиционных сюжетов снетогорской росписи имеется ряд новшеств, основанных на легендарных, апокрифических источниках. В «Успении» ангелы несут апостолов, изображенных в рост, а не по пояс. В «Сошествии

ев. духа» мир («космос») изображен не в образе старца, а в виде пяти фигур (разные племена). В «Страшном суде» изображена в аду корона с надписью «Святополк» и т. д.

Все фрески выполнены в очень своеобразной, смелой и энергичной живописной манере. Лица с большими глазами и массивными крупными чертами отличаются выразительностью и мужественной силой. Высветления на этих красно-коричневых темных лицах даны свободно — широкими белыми мазками и придают им психологическую напряженность и индивидуальный характер.

Основной тон фресок кирпично-красный, переходящий в коричневый, розовый и желтоватый. Иногда в эту красочную гамму вводятся серые и фиолетовые тона, фоны их синие.

Самой ранней, сохранившейся новгородской росписью XIV в. является стенопись главной апсиды церкви Успения на Волотовом поле под Новгородом, выполненная сразу после ее сооружения, в 1352 г. К этому времени относятся фрагменты сухо и графично исполненных фресок в алтаре (головы ангела и Иоанна Златоуста), написанные, возможно, греческим мастером.

К началу 1360-х годов относятся фрески церкви Михаила на Сковородке, расчищенные в 1937 г. и погибшие во время Великой Отечественной войны. В этих замечательных фресках, выполненных русскими мастерами, пейзаж с массивными «горками» и деревьями занимал большое место. Динамичные композиции отличались многослойным, пространственным характером. Удлиненные, стройные фигуры были даны в смелых ракурсах и стремительных движениях. Русские типы живописно трактованных лиц не имели острых психологических характеристик, но отличались разнообразием. Художники церкви Михаила на Сковородке работали в многоцветной и звучной красочной гамме — оранжевых, желтых, синих, фиолетовых, зеленых и коричневых тонов.

Самой замечательной новгородской стенописью второй половины XIV в. является вторая роспись церкви Успения на Волотовом поле, выполненная, по указанию летописи, в 1363 г.*.

* Многочисленные попытки отнести роспись к более позднему времени необоснованны.



«Вознесение». Фреска Успенской церкви на Волотовом поле.
Новгород. XIV в.

В этой стенописи мы встречаем новые, не известные ранее сюжеты, например «Слово о некоем игумене» — на южной стене. На этой фреске изображен игумен, пирующий с гостями и прогоняющий Христа в образе нищего.

Композиция носит нравоучительный характер и имеет социальную направленность. В ней нашла отражение народная оппозиция против богатых и церковников, борьба новгородской демократии. Появление таких сюжетов свидетельствует также об усилении жанрового элемента в церковных росписях.

Традиционные композиции на евангельские сюжеты в Володове резко отличаются своей трактовкой от аналогичных композиций XII в. Волотовские фрески пронизаны динамикой; все фигуры даны в стремительном движении, концы их одежд развеваются, как паруса, или падают острыми углами. Позы и жесты отличаются неуравновешенностью и экзальтацией. Такова композиция «Вознесение», пронизанная бурным движением; все фигуры даны как бы в исступлении. Образ юной, испуганной Марии, похожей на крестьянскую девочку, полон большой человечности и эмоциональности. Композиция «Сошествие во ад» насыще-



Портреты новгородских архиепископов Моисея и Алексея. Фрагменты фрески церкви Успения на Волотовом поле. Новгород. XIV в.

на драматизмом и патетикой. Скалистый пейзаж, на фоне которого развернуты эти сцены, представляет фантастическое нагромождение причудливых по форме скал с темными провалами, острыми разорванными облаками и условной растительностью. Этот пейзаж создает своеобразную среду для полных драматизма и движения сцен. Фигуры волотовских фресок очерчены острыми обобщенными линиями. Эти линии как бы сковывают форму и создают впечатление монументальности силуэтов. Чисто русские народные типы, не имеющие канонических черт, переданы с редким реализмом. Точно списанные с натуры выразительные лица, напоминающие новгородских крестьян, выполнены смелыми мазками. Из отдельных типов особенно запоминаются лицо св. Климента и индивидуальные портретные изображения архиепископов новгородских Моисея и Алексея, построивших (Моисей) и украсивших фресками (Алексей) Волотовскую церковь. Они изображены на южной стене, по сторонам богородицы с младенцем, сидящей на троне.

Волотовские фрески были выполнены в живописной гамме голубоватого тона (сложное сочетание коричнево-

желтых, фиолетовых, вишневых, бирюзовых, жемчужно-серых, зеленовато-желтых, бледно-зеленых и белых). От времени фрески сильно пожухли; лучше всего сохранились краски «Сосшествия во ад» и двух ангелов у входа. Свободные от композиций части стен были заполнены орнаментом из ярких цветов и листьев, образующих как бы ковер.

Волотовские фрески поражали зрителя мастерством и смелостью построения композиции, блестящей и свободной живописной манерой, неповторимыми, индивидуальными и острыми психологическими характеристиками.

В полных движения и беспокойства, молодости и смелости волотовских фресках отразилась шумная и пестрая жизнь Новгорода с его острой классовой борьбой и социальными противоречиями. Имя замечательного русского мастера, выполнившего эти фрески, неизвестно, но несомненно, что он принадлежал к числу передовых людей своего времени, был представителем новой «городской» культуры, развивавшейся в Новгороде. Гибель волотовских фресок в годы Великой Отечественной войны нанесла громадный ущерб не только русской, но и мировой художественной культуре.

В 60-х годах XIV в. в Новгороде была расписана церковь Федора Стратилата, построенная в 1360—1361 гг. Ее фрески имеют общие черты с фресками Волотова, но выполнены более слабым мастером. Плохое состояние фресок церкви Федора Стратилата затрудняет их изучение. Для них характерны: сильно выраженное движение и драматизм, интерес к повествованию (сцена «Сосшествия во ад», пронизанная бурным движением, «Благовещения», с легкой стремительной фигурой ангела и испуганной Марией), асимметричные композиции, упрощенные силуэты и мягкий светлый колорит (серо-голубые, серые, зеленоватые, фиолетовые, белые тона). Лица русского новгородского типа выполнены в красно-коричневом тоне с белыми движениями*.

Эти фрески не имеют остроты и силы характеристики и смелости живописных решений, характерных для мастера Волотовской церкви.

В 1378 г. была расписана церковь Спаса-Преображения на Ильиной улице в Новгороде.

* Пробела называют иногда «движками».



Феофан Грек. Ной. Фрагмент
фрески церкви Спаса-Преображения
в Новгороде. XIV в.

Заказчиками этой росписи были боярин Василий Данилович и «уличане» Ильиной улицы. Исполнителем — знаменитый византийский художник-эмигрант Феофан Грек. Сохранившееся письмо известного русского писателя XV в. Епифания к Кириллу Тверскому (1413 г.) сообщает краткие сведения о Феофане Греке. Он был выдающимся мастером, расписавшим за свою долгую жизнь более 40 храмов в Константинополе, Галате (предмestье Константинополя, Халкидоне (Малая Азия), Каффе (Крым), Новгороде, Москве и Нижнем Новгороде. Епифаний характеризует Феофана, как замечательного художника, мудреца и фи-

лософа. Сохранившиеся фрески церкви Спаса-Преображения свидетельствуют о свободном обращении Феофана с церковными традициями.

Руке Феофана, несомненно, принадлежат изображения Христа в куполе, Ноя, Мелхиседека и Авеля (в рост) в барабане и часть фресок в северо-западном приделе церкви, среди которых особенно выделяется изображение старца Макария Египетского. Для художественной манеры Феофана характерны смелые и свободные композиционные и живописные искания, отточенность обобщенных форм, четкий и острый рисунок, монументальная широта письма.

Чрезвычайно своеобразна сдержанная монохромная красочная гамма красно-коричневых тонов, серо-голубые и серо-фиолетовые фоны. Живописная трактовка лиц резкими белильными — голубоватыми, серыми и красными — бликами, моделирующими и как бы «динамизирующими» форму, придает образам Феофана глубокую внутреннюю одухотворенность и экспрессию. Могучие, рослые фигуры Ноя

и Мелхиседека не имеют реального объема и материальной тяжести, в них художник не стремится к реалистической трактовке формы, но в грозных и суровых лицах его святых сочетается наблюдение жизни и неземная сосредоточенность. Характеристики Феофана отличаются остротой, внутренней напряженностью и психологизмом. Его Авель с мрачным взглядом и асимметричным лицом далеко от «библейской» трактовки кроткого юноши. Особенно выразительна трактовка старца Макария, с красно-коричневым острым лицом, которое выделяется среди массы длинных белых, окутывающих его фигуру волос; руки Макария написаны также с большим мастерством. В образах Феофана нет стремительного движения, отмеченного во фресках Волотова и Федора Стратилата; фигуры его даны в спокойных позах, но в них есть «внутреннее движение», пафос, отличающий искусство греческого мастера.

Суровый аскетизм, отрицание мира и свобода художественного языка являются характерными чертами творческого метода Феофана. В северо-западном приделе церкви Спаса-Преображения фрески теряют связь с архитектурой,* они разбросаны по стенам свободно, асимметрично и как будто случайно, ритм их тревожен и беспокоен («Троица»). Сохранившиеся изображения в церкви и приделе дают возможность предполагать, что Феофан Грек работал совместно с каким-то новгородским мастером или с группой мастеров, художественная манера которых была близка к фресковой росписи церкви Федора Стратилата. Фрески церкви Преображения на Ильиной улице носят печать гения Феофана Грека и в то же время тесно связаны с новгородской художественной культурой (окраска лиц, художественные приемы), которая оказала воздействие на греческого художника. Интересно отметить общие черты с фресками Снеготорского монастыря в колорите и трактовке лиц. Возможно, что художественная манера снеготорских фресок имела общие черты с новгородскими фресками первой половины XIV в. известными Феофану, но не дошедшими до наших дней.

Через два года после окончания этой замечательной стенописи была расписана церковь Спаса-Преображения в Ковалево (1380 г.), разрушенная фашистами во время Великой

* В самом соборе фресок осталось настолько мало, что говорить о характере их размещения нельзя.

Отечественной войны. Ковалевские фрески носили более станковый характер; изображения, не связанные друг с другом и с архитектурой, были свободно разбросаны по стенам церкви. Лица не отличались психологизмом и остротой характеристик и были выполнены в детализированной, иконописной манере (зеленые санкири, плотное вохрение, подрумянка на щеках). Светлый колорит отличался пестротой (красновато-коричневые, зеленые, голубые, желтые, фиолетовые и оранжевые). В Ковалевской церкви, по-видимому, работали три мастера, из которых один, исполнивший фигуры пророков в барабане, сохранил еще традиции монументальности. В индивидуально трактованных лицах пророков отсутствуют русские черты. Другой мастер работал в сухой, графичной манере с орнаментальной разделкой формы. Фрески третьего художника близки по художественной манере к фрескам церкви Федора Стратилата. В этой церкви, по предположению некоторых исследователей, вместе с новгородскими мастерами работали сербские художники, что свидетельствует о широких и разнообразных культурных связях Новгорода. Утрата монументальности и усиление иконописных черт характерны для новгородских фресок 80—90-х годов XIV в., известных во фрагментах и частично погибших в годы Великой Отечественной войны (сохранилась церковь Рождества на кладбище с фресками конца XIV в., погибла церковь Благовещения на Городище).

XV в. завершает кризис монументальной живописи. Известные немногочисленные фрески XV в. в Новгороде и Новгородской области представляют небольшие композиции и изображения святых, размером и детальной разделкой лиц напоминающие иконы* (погибшая во время Великой Отечественной войны церковь Николая Чудотворца в Гостинополье, вторая половина XV в.).

Иконопись Новгорода XV в.	В конце XIV и в начале XV в. в Новгороде наблюдается расцвет иконописи, по-видимому, связанный с усилением роли иконостасов в церквях. Художественный язык новгородских иконописцев становится более утонченным и изысканным, рисунок — правильным, звучная, красочная гамма — более сложной. Простые контрастные сочетания
--	---

* Одной из причин уменьшения размеров фресок в XV в. является уменьшение размеров церквей.



Новгородская икона Георгия. Нач. XIV в. ГРМ.

красных и зеленых, желтых и синих тонов, характерные для иконописи XIII—XIV вв., дополняются разбеленными и сложными тонами — розовыми, вишневыми, светло-зелеными и голубыми. Лица с детально проработанными чертами становятся более тонкими и красивыми, складки одежд и узоры орнамента — тщательно проработанными. Фигуры, данные в легком движении, становятся стройными и изящными, позы — грациозными, даже манерными. В иконах громадную роль приобретает силуэт, четкий и выразительный; ритмичные композиции усложняются и приобретают повествовательный характер. Жизнерадостный, светлый характер и различное эмоциональное звучание новгородских икон XV в. достигается сочетанием цветовых пятен и ритмом линий.

Самым ценным в этих иконах является их народный характер, связь с народной жизнью и бытом. В них так же, как и в XIV в., нашел отражение культ местных святых — покровителей различных отраслей народного хозяйства: Георгия, охранителя стад и земледелия, Николая Чудотворца, покровителя плотников и путешественников, защитника от пожаров, Власия, покровителя рогатого скота, Спиридония, покровителя плодородия земли и пробуждения природы, Флора и Лавра, покровителей лошадей. Характерным образцом новгородской иконописи этого периода является икона Георгия Победоносца начала XV в. (ГРМ), самого популярного новгородского святого, вывезенная из деревенской церкви Пашского района Ленинградской области. Выполненная талантливым народным мастером, икона дает героизированный образ юного воина, олицетворяющего доброе, светлое начало. Всадник, изображенный на красном фоне и вонзающий копье в пасть крылатого змея, вихрем несется на белом коне. Зеленый плащ развевается, образуя ореол вокруг его легкой и стройной фигуры. В изображение змея, олицетворяющего темные силы, злое начало, художники вкладывали много изобретательности и выдумки. Другая икона первой половины XV в. (ГТГ) изображает Флора и Лавра с лошадьми на фоне скалистого пейзажа.

Стремление побольше рассказать, дать сложное повествование, приводило к приему ярусного построения композиции. Образцом сложной трехъярусной композиции является икона, изображающая Флора, Лавра, Власия и Спиридония с коровами, козами, овцами, телятами и кабана-



Новгородская икона «Битва суздальцев с новгородцами». XV в. ГРМ.

ми. Эта икона происходит из Новгородской области и относится ко второй половине XV в.

Наиболее известной новгородской иконой этого периода является икона «Битва новгородцев с суздальцами», сохранившаяся в трех вариантах (в Новгородском музее, ГРМ и ГТГ). Самый ранний из этих вариантов (в Новгородском музее) относится к 60-м годам XV в.; эта икона наиболее монументальна и красочна. Все иконы посвящены историческому событию, происшедшему в 1169 г., но художник придал ему религиозную, легендарную окраску, приписывая «победу» новгородцев помощи иконы «Знамение богоматери». Сюжет их, передающий один из моментов борьбы Новгорода за независимость, был очень актуален во второй половине XV в., в связи с обострением борьбы Новгорода с Москвой и антимосковскими настроениями в правящих кругах Новгорода. Поэтому легенда о поражении суздальцев под Новгородом в 1169 г. получила литературное оформление в XV в. и нашла отражение в иконописи. В трехъярусной композиции иконы последовательно разворачивается повествование*. В верхнем ярусе показано перенесение иконы «Знамение» в Кремль. Здесь особенно интересны реальные детали в изображении архитектуры (трехлопастное завершение фасадов церкви Спаса-Преображения на Ильиной улице, деревянный мост через Волхов, стены кремля и пять куполов новгородской Софии). В среднем ярусе изображено новгородское войско за городской стеной с водруженной на ней иконой «Знамение богоматери» и перед ней — переговоры новгородских делегатов с суздальскими, за которыми схематично изображено суздальское войско. Отдельные суздальские воины стреляют из луков в икону «Знамение», которая для них не была святыней (характерная черта религиозных представлений периода феодальной раздробленности).

Легенда рассказывает, что икона отвернулась от суздальцев, настала тьма, испуганное суздальское войско пришло в смятение и обратилось в бегство.

В третьем, нижнем ярусе изображено новгородское войско, преследующее бегущих суздальцев. Художник скупыми, но достаточно выразительными средствами передает их смятение и бегство. Он противопоставляет спокойные, ритмичные ряды новгородцев и беспорядок в рядах суздальцев. Эта икона представляет инт рес как первый образец

* Разбирается икона ГРМ 70-х годов XV в.

исторической картины, выполненной условными средствами иконописи.

Не меньший интерес представляет двухъярусная композиция иконы «Молящиеся новгородцы», точно датированная 1467 г. и являющаяся образцом коллективного семейного портрета. В верхнем ярусе иконы изображена композиция «Деисус» («моление») с Христом на троне в центре, к которому обращаются с молитвой богородица, Иоанн Предтеча, два архангела и апостолы Петр и Павел. Все фигуры представлены в рост, стоящими на темно-зеленой лужайке, усеянной схематично изображенными цветами. В нижнем ярусе в молитвенных позах, обращенных вверх к Христу, изображены новгородский боярин Антипа Кузьмин с женой, сыновьями и внуками. Все они также стоят на покрытой цветами темно-зеленой полосе земли.

Несмотря на условную трактовку человеческих лиц и фигур, в них есть живые и реальные черты, так же как в костюмах и прическе. Взрослые члены семьи Кузьминых (мужчины) одеты в разноцветные одежды, в кафтаны с красными воротниками, сафьяновые сапожки. Волосы у них длинные, заплетенные в косички. Дети одеты в белые рубашки, жена Кузьмина — в скромной темной одежде и с белым платком (убрусом) на голове. Необычайно вытянутые пропорции изящных и хрупких фигур сближают эту икону с более поздними произведениями новгородской иконописи конца XV — начала XVI в. В этот период она, за редкими исключениями, утрачивает психологическую выразительность и яркость характеристик, становится более сухой, графичной; архитектурные фоны усложняются, формы приобретают дробный характер.

Архитектура
Москвы
XIV — первой
половины XV в.

В XII в. во Владимиро-Суздальском княжестве возникли два новых города — Москва и Тверь, начавшие в XIII в. «собрание Руси». Их князья считали себя продолжателями объединительной политики

Андрея Боголюбского и Всеволода III, потомками которых они были. Московские и тверские князья боролись друг с другом за старый титул великого князя владимирского. Этот титул был знаком главенства в русском феодальном мире. В строительной деятельности князей архитектура владимирских храмов становится идеалом и образцом. Тверь первой подняла традиции владимирской архитектуры. Периоды подъема тверского княжества сопровож-

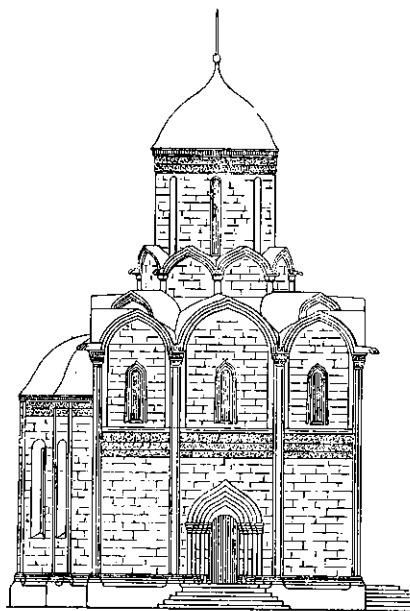
дались расцветом архитектуры, памятники которой погибли почти целиком.

В 1327 г. Тверь была разрушена карательной экспедицией после восстания горожан против монголов. Со второй четверти XIV в. усиливается экономическое и политическое значение Москвы, которая становится единственным центром объединения Северо-Восточной Руси. В XIV в. начинает складываться великорусская (русская) народность и оформляться единый русский язык. В 20-х годах XIV в. создаются первые каменные сооружения в деревянной Москве. Строительство начинается с закладки белокаменного Успенского собора в Кремле (1326 г.), представлявшего четырехстолпную небольшую церковь в трех апсидах и одной главой. Некоторые исследователи предполагают, что собор имел три притвора: с севера, запада и юга, и по плану был очень близок к последнему памятнику владими́ро-суздальского зодчества — Георгиевскому собору Юрьева-Польского (1230—1234 гг.). За Успенским собором последовала постройка в Кремле трех других белокаменных соборов: Спаса «на бору», Архангельского и церкви — колокольни Иоанна Лествичника (1326—1333 гг.). Все эти соборы, за исключением остатков стен Успенского собора и фрагментов резьбы из белого камня, не сохранились до наших дней. Планы и белокаменная кладка этих соборов свидетельствует о следовании владими́ро-суздальской традиции.

Архитектурные сооружения времени Дмитрия Донского и Василия Дмитриевича также не сохранились в первоначальном виде. Летопись сообщает о сооружении белокаменных стен Московского Кремля (1367 г.), вместо дубовых стен Ивана Калиты и ряда каменных храмов, повторяющих тип владими́ро-суздальского четырехстолпного храма. В литературе высказываются предположения о попытках самостоятельной переработки этого типа в 80-х годах XIV в. Храмом такого рода был, по-видимому, Успенский собор в Коломне 1382 г., перестроенный в XVII в. Это был большой шестистолпный белокаменный собор, поднятый на высокий подклетный этаж, с тремя лестницами, подводившими к порталам, тесанным из белого камня. Над порталами шла резная кайма.

Композиция масс и верха храма была очень своеобразна. Соборные фасады имели по три закомары и переход от них к барабану центральный главы представлял композицию

ступенчато **вздымаю-**
щихся декоративных за-
комар (по описанию
Павла Алеппского
XVII в.). Пирамидаль-
ная композиция собора,
со ступенчатым распо-
ложением сводов, сви-
детельствует об усиле-
нии процесса националь-
ной переработки старой
схемы крестово-куполь-
ного храма. Успенский
собор в Коломне, за-
конченный после Кули-
ковской победы 1380 г.,
можно рассматривать
как памятник этого важ-
нейшего события в исто-
рии русского народа.
Архитектурное решение
собора, по-видимому,
производило впечатле-
ние торжественности и
величественной красоты.



Собор Успения на Городке в Звени-
городе. Конец XIV в. Реконструк-
ция.

Самым значитель-
ным событием в истории московской архитектуры второй
половины XIV в. было сооружение белокаменного Кремля,
который представлял собою сильную крепость и украшал
Москву. Центром города был Кремль, от которого радиуса-
ми расходились улицы Москвы, образуя радиально-коль-
цевую систему застройки, существующую до наших дней.

Лучше сохранились соборы, построенные вторым сы-
ном Дмитрия Донского, Юрием Звенигородским, в кон-
це XIV — первой четверти XV в. за пределами Москвы.
Самым ранним из них является белокаменный собор Успе-
ния на Городке в Звенигороде, сооруженный около 1399 г.
По плану этот собор близок к Дмитриевскому собору во
Владимире, но он меньше по размерам, проще и скромнее по
архитектурному убранству. Этот одноглавый собор имел
3 апсиды и хоры внутри. Наряду с чертами владимиро-суз-
дальской традиции XII в. в соборе необходимо отметить
новые особенности — килевидные завершения порталов, лег-

кие пилястры с тонкими полуколоннами и резными капителями. Фриз из трех полос резного, белокаменного орнамента украшал верхние части апсид и стены собора на середине высоты. Этот фриз напоминал резьбу, украшавшую деревянные жилые дома. Древнее покрытие собора заменено четырехскатным, но первоначально собор имел дополнительные яруса кокошников, а арки его были ступенчатыми. Большинство исследователей предполагают, что собор имел три яруса килевидных закомар, причем третий ярус был декоративным.

В западной стене собора были устроены круглые окна — розетки, освещающие лестницу в толще стены, ведущую на хоры.

Белокаменный собор Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде (1404—1406 гг.) — погребальная церковь основателя монастыря, был более приземистым по формам, но в основном повторял динамичную композицию Успенского собора, так же как и белокаменный Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря 1422—1423 гг., выстроенный при участии Юрия Звенигородского. Оба собора, выполнявшие функции усыпальниц, имели внутри ступенчатые арки, но без хоров, снаружи — квадратный постамент под барабаном, три ряда килевидных закомар, килевидные порталы и фриз из трех лент резного белокаменного орнамента.

В последних двух соборах отсутствуют хоры, стены расчленены лопатками без полуколоннок, но эти членения не соответствуют внутренним столбам. В соборе Саввино-Сторожевского монастыря утеря конструктивной логики здания выражена еще в том, что фриз на стенах храма перерезает его лопатки.

Во всех перечисленных памятниках раннемосковской архитектуры ступенчатая конструкция перекрытия используется для новой композиции масс здания. Верх храма получает пирамидальное завершение. Вертикальный подъем масс здания отвечает вертикальному подъему внутреннего пространства. Переработка композиции верха храма не нарушает его спокойного, торжественного характера, но усиливает праздничность и нарядность.

К более позднему времени (до 1427 г.) относится белокаменный собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве, сильно перестроенный и искаженный впоследствии. Предположительная реконструкция первоначального вида этого

собора рисует башнеобразный, пирамидальный, еще более динамичный храм с массивной главой, ступенчатыми, повышающимися арками внутри и соответствующими им рядами килевидных закомар, снаружи образующими два яруса.

Для русского зодчества конца XIII—XV в. характерно усиление национального своеобразия. Архитектура Новгорода и Пскова этого периода отличается «демократизмом», проникнута духом народности. Она претворяет в камне формы деревянной архитектуры. В Новгороде разрабатывается своеобразная и новая композиция масс, церкви получают шипцовые или трехлопастные покрытия, оригинальную декорацию фасадов. В псковском зодчестве наблюдается повышенный интерес к организации внутреннего пространства. Иным путем шло московское зодчество, развивающее владими́ро-сузда́льские традиции, созданные в процессе борьбы за централизацию государственной власти, сохранившее торжественный, репрезентативный характер образа.

Московское зодчество развивается в условиях усиления политической мощи великих князей, но зодчие Москвы иногда обращаются к формам деревянного зодчества. При всем различии этим двум направлениям в русской архитектуре XIV—XV вв. присуща общая тенденция — переработка старой крестово-купольной системы храма. Этот процесс, начавшийся еще в XII в., выражается в стремлении преодолеть дифференцированность внутреннего пространства и статичность масс храма, что осуществляется путем уничтожения хоров и развития системы ступенчато-повышающихся арок внутри, которым отвечает ступенчатый верх здания.

Раннемосковское зодчество положило начало блестящему развитию самобытной национальной архитектуры Московского государства конца XV — XVI в.

Памятники живописи Москвы XIV в. сохранились в небольшом количестве, что крайне затрудняет решение вопроса о характере и процессе ее развития.

Самой ранней иконой московского происхождения считалась до последнего времени икона «Спас Ярое Око» (20-е годы XIV в.) из московского Успенского собора в Кремле. Художник создал монументальный, величавый и суровый образ Христа. Его силуэт и темное, пластично моделированное лицо отличается асимметричным построе-

нием. Поднятая бровь и расширенные веки левого глаза дали название иконе. В колорите иконы обращает внимание прекрасный голубой тон хитона, не встречающийся в иконописи Новгорода и Пскова.

К 40-м годам XIV в. относится вытянутая по вертикали икона, изображающая всадников Бориса и Глеба, происходящая также из московского Успенского собора. Художник дал динамичную и выразительную трактовку композиции, царственные и властные образы. Князья уже не стоят в застывших позах, а как бы беседуют друг с другом. Они изображены в богатых воинских одеждах с копьями в руках, на фоне скалистого пейзажа. Колорит иконы построен на своеобразном сочетании мягких красных, зеленых и голубоватых тонов различных оттенков, отличающихся от красочной гаммы новгородских и псковских икон.

К числу ранних и точно датированных памятников московской живописи первой половины XIV в. относится миниатюра Сийского евангелия (Библиотека Академии наук СССР, № 189) 1339 г., изображающая Христа, стоящего перед маленьким храмом, и подходящих к нему апостолов с Петром во главе. Коренастые фигуры апостолов, образующие тесную группу и их крестьянские озабоченные лица, отличаются большой выразительностью.

Сопоставление первых двух икон с данной миниатюрой дает представление о различных течениях в московской живописи XIV в.

К середине XIV в. В. Н. Лазарев относит две иконы, происходящие из Коломны (обе находятся в ГТГ). Одна из них — «Никола в житии» — интересна свободой живописного решения, реалистическими деталями в сценах жития, выразительностью русских лиц с окладистыми бородами. Автором этого произведения, несомненно, был народный мастер, отражающий художественные вкусы торгово-ремесленных кругов.

Вторая икона, изображающая Бориса и Глеба в житии, более аристократична по трактовке центральных изображений Бориса и Глеба, с выразительными русскими лицами, полными благородства и даже эмоциональности (лицо Глеба). В этой плоско трактованной иконе с лаконичными сценами жития наиболее интересна красочная гамма средника, построенная на сочетании темно-вишневых, розово-

красных и изумрудно-зеленых тонов с оранжевыми и серо-розовыми.

Летописи сообщают ряд известий о крупных работах по росписи московских храмов в 40-х годах XIV в. В 1344 г. был расписан Успенский собор в Кремле греческими мастерами, призванными митрополитом Феогностом (греком, приехавшим из Константинополя). В этом же году была начата роспись Архангельского собора, построенного в 1333 г. Его расписывали два года русские мастера великого князя Симеона Ивановича Гордого, сына Ивана Калиты. Летопись перечисляет имена этих мастеров: «Захарка, Денисей, Иосиф, Николай и прочие дружина их и не подписаща ее того лета величества ради и мелкого письма». В 1345 г. была расписана третья церковь — Спаса «на бору», построенная в Кремле в 1330 г. «повелением и казной» жены Симеона Ивановича — Анастасии, умершей в том же году.

Из летописи мы узнаем, кто расписывал эту церковь: «А мастера были русские родом, а греческие ученики: Гойтан и Семен, и Иван и прочие их ученики и дружина».

В 1346 г. летописец упоминает о росписи церкви Иоанна Лествичника, построенной в 1329 г., но не приводит имена художников. Эти летописные сведения говорят о напряженной художественной жизни Москвы в 40-х годах XIV в.

Таким образом, в 1344 г. в Москве работали две артели мастеров — греческая и русская. В 1345 г. выступает третья артель русских мастеров, которые, по-видимому, прошли обучение у приезжих греков в 1344 г. Ни одна из четырех росписей кремлевских храмов XIV в. не сохранилась.

В последней четверти XIV в. летопись снова отмечает оживление художественной жизни в Москве. В 1395 г. Феофан Грек с Семеном Черным расписывают церковь Рождества богоматери с приделом Лазаря в Кремле. В 1399 г. Феофан Грек с учениками расписывает второй раз Архангельский собор (1333 г.). Эти работы знаменитого художника также не сохранились. Чрезвычайно интересны сведения о привозе в Москву из Владимира и других городов художественных произведений (иконы Владимирской богоматери в 1395 г. и т. д.) и о присылке в Москву икон из Константинополя.

Наряду с привозными иконами, представляющими иногда большой художественный интерес, в Москве существовала и своя местная школа живописи. Отдельные, к сожалению, плохо сохранившиеся памятники иконописи 80—

90-х годов XIV в. дают представление о характере московской живописи этого времени. Иконы Николы Угрешского 1380 г. (ГТГ), Одигитрии * Загорского музея-заповедника 80-х годов XIV в.; Одигитрии Кирилло-Белозерского монастыря 90-х годов XIV в. (ГТГ) отличаются от новгородских и псковских икон этого периода своеобразными «московскими» типами лиц, окраской, приобретающей более теплый розовато-желтый оттенок, мягким колоритом одежд, построенным на гармоничном сочетании тонов.

В иконах 90-х годов (Одигитрия Кирилло-Белозерского монастыря) наблюдаются новые черты эмоциональности и человечности, которые получили дальнейшее развитие в творчестве Андрея Рублева, в первой четверти XV в.

Из икон, исполненных в этот период, наибольшей известностью пользуется прекрасная икона «Донской богородицы» 80-х годов XIV в. (ГТГ), выполненная, по-видимому, русским учеником Феофана Грека. На обратной стороне этой иконы изображена композиция Успения богородицы, своеобразными типами апостолов и живописной манерой напоминающая фрески Феофана Грека в новгородской церкви Спаса-Преображения на Ильиной улице. Она выполнена, вероятно, другим талантливым учеником Феофана Грека, приехавшим с ним в Москву из Новгорода.

В Государственной Третьяковской галерее хранятся интересные иконы греческих и сербских художников, работавших в Москве в последней четверти XIV в. Наибольшее значение для истории древнерусской живописи имеют работы Феофана Грека, приехавшего в Москву в 90-х годах XIV в.

Из работ Феофана Грека сохранились только иконы, написанные им для Благовещенского собора в Кремле. Летопись сообщает нам об украшении этого собора фресками в 1405 г. — «гречиним» Феофаном, Прохором из Городца и чернецом Андреем Рублевым. Фрески 1405 г. погибли (собор был перестроен в конце XV в.), но сохранились два яруса иконостаса этого времени, в иконах которого ясно различаются работы трех указанных мастеров.

Иконостас (деревянный каркас, уставленный иконами в два, три или четыре ряда) в русских храмах появляется в XIII—XIV вв. Он заменяет фресковую роспись или со-

* Прямоличное изображение богородицы в рост или по пояс с младенцем на левой или правой руке. Одигитрия — путеводительница (греч. слово).

путствует ей и представляет наглядное выражение основных догматов церкви. Если иконостас исполнен крупным художником или группой художников, то он является продуманным художественным ансамблем. Иконостас 1405 г. Благовещенского собора в Кремле принадлежит к числу выдающихся произведений искусства начала XV в. Феофан Грек выполнил в нем наиболее важные центральные иконы второго яруса (композиция «Деисус») — изображения Христа, богородицы, Иоанна Предтечи, апостола Павла и др. Большие иконы (размером 2×1 м) написаны в монументальной, широкой манере, смело и свободно.

Суровые, выразительные лица темного, оливкового тона исполнены живописно, величавые силуэты выразительны. Образы Феофана полны строгой, несколько сумрачной сосредоточенности. О мастерстве художника говорит плавный ритм линий, тонкий рисунок, пластичность форм, продуманное распределение света и тени.

В этой работе Феофан выступает как замечательный колорист. Центральное изображение Христа в белоснежных одеждах дано на фоне трехцветного ореола — розоватого, изумрудно-зеленого и синего. На богородице темно-синяя одежда великолепного насыщенного тона, на Иоанне Предтече — золотисто-желтые и зеленоватые одежды и т. д.

Эти иконы Феофана не имеют аналогий в византийском искусстве начала XV в. и характеризуют последний период его творчества.



Феофан Грек. Богородица. Икона из Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 г.

**Живопись
первой по-
ловины XV в.
и творчество
Андрея Рублева**

Во второй четверти XIV в., как сказано выше, Москва становится единственным центром, вокруг которого происходит длительный, продолжавшийся около 150 лет (до конца XV в.) процесс объединения Северо-Восточной Руси. Позже она возглавляет и доводит до конца освободительную борьбу русского народа против монгольских завоевателей. Ее организующая и объединяющая роль получает всеобщее признание во время нашествия Мамай и после победы на Куликовом поле в 1380 г., укрепившей веру в возможность освобождения от тягостного ига.

Первые успехи русского народа в борьбе с татарами вызвали моральный подъем и уверенность в своих силах, пробуждение национального самосознания.

Конец XIV — начало XV в. является временем складывания великорусской народности, расцвета русского языка и русской культуры, литературы и искусства.

Наиболее яркое представление об идейных течениях этого периода дают произведения литературы. Московская литература с конца XIV в. выходит на первое место по количеству памятников и по широте своего общественно-политического значения.

Борьба с чужеземным игом, с татарами, является преобладающей темой московской литературы этого периода. Куликовская битва — крупнейшее политическое событие XIV в. — была настоящей «вдохновительницей эпохи». Ей были посвящены лучшие литературные произведения. Самым значительным из них является героическая поэма «Задонщина», прославляющая русскую победу в борьбе за независимость. «Задонщина» показывает, какие блестящие результаты дало объединение всех русских сил на Куликовом поле, соединяет похвалу оставшимся в живых с «жалостью» о павших бойцах. Ее героями являются не только Дмитрий Донской и Владимир Серпуховский, но и русское войско, благодаря храбрости которого был разбит Мамай.

В течение XV в. продолжается переработка народных преданий о борьбе с татарами в сложные литературные произведения. Основная мысль всех этих произведений — горделивая уверенность в моральном превосходстве русских людей над татаро-монголами, в мужестве и удали русских воинов, победить которых татаро-монголы смогли только благодаря громадному количественному перевесу.

В «биографической» житийной литературе первой половины XV в. появляются новые гуманистические настроения. Они выражаются в чертах индивидуализма и эмоциональности, которые не встречались раньше в произведениях такого жанра. Писатели этого времени — Епифаний Премудрый и Пахомий Серб много говорят о себе, пишут обширные предисловия, в которых рассказывают о причинах, побудивших их приняться за перо, раскрывают свои намерения, пишут о своих личных отношениях к святому. Их начинает интересовать человеческая личность, ее внутренний мир, душевное состояние и переживания; они пытаются передать «внутреннюю психологическую мотивировку действий своих героев» *.

Передовые идеи и настроения эпохи нашли свое отражение и в живописи первой половины XV в.

Наиболее глубоко они отражены в творчестве Андрея Рублева, представляющем высшую точку развития национальной художественной культуры периода образования централизованного Русского государства.

Годы рождения и смерти Андрея Рублева точно неизвестны. Большинство исследователей относят время его рождения к 1360-м годам, а время смерти — к 1430 г. Место рождения его и подробности жизни также неизвестны. О работах Рублева сохранились очень скудные, а иногда и противоречивые сведения. Из них особенно важное значение имеют источники XV в. — летописи и труды писателей того времени.

Самое раннее известие об Андрее Рублеве было записано в Троицкой летописи, составленной в Москве и доведенной до 1408 г. Летопись эта сгорела во время московского пожара 1812 г., но сохранилась в копиях и реконструирована советским ученым М. Д. Приселковым. Летописец, современник Андрея Рублева, сообщает под 1405 годом: «... Тое же весны почаша подписывати церковь каменную Святое Благовещение на князя Великого дворе... А мастера бяху Феофан иконник Гречин да Прсхор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончашаю».

Из той же Троицкой летописи мы узнаем о работе Андрея Рублева во Владимирском Успенском соборе в

* Д. С. Лихачев, Культура Руси эпохи образования Русского национального государства, Л., 1946, стр. 18.



Андрей Рублев. Введение праведных в рай. *Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.*

1408 в.: «...Того же лета мая в 25 начаша подписывати церковь каменную великую соборную Святая Богородица, иже во Владимире, повелением князя великого, а мастера Данило иконник, да Андрей Рублев».

Литературные произведения XV в. дополняют краткие записи Троицкой летописи. Из них мы узнаем о том, что старец Андрей Рублев выполнил с помощью других иконописцев-монахов фрески собора Троице-Сергиева монастыря под Москвой (Загорск) и Спасо-Андроникова монастыря в Москве. Он был монахом этого монастыря и одним из строителей собора; умер и был погребен в монастыре.

Фрески Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря Рублев выполнил с Даниилом, который упоминается на первом месте, как старший по возрасту, и с другими «некими» иконописцами, имена которых автор не знал или не считал нужным перечислять.

К концу XV — началу XVI в. относятся сведения об Андрее Рублеве, приведенные в одной из литературных работ Иосифа Волоколамского, крупного церковного деятеля этого времени. Иосиф рассказывает о знаменитых иконописцах Спасо-Андроникова монастыря в Москве — Данииле и «ученике его» Андрее и передает легенду, сложившуюся о них в этом монастыре.

В XVI в. об Андрее Рублеве говорит постановление Стоглавого собора 1551 г. о том, как писать ветхозаветную Троицу: «...Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие живописцы».

Это постановление имеет большое значение не только потому, что свидетельствует о славе и почитании Рублева в XVI в., но и потому, что впервые указывает на существование иконы «Троица» работы Рублева, которой Стоглавый собор рекомендует подражать.

Таким образом, последними работами Андрея Рублева и Даниила были фрески Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря под Москвой и собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве, выполненные в 20-х годах XV в.

Краткие известия письменных источников находят подтверждение в ряде реставрированных произведений живописи первой четверти XV в.

До Великой Октябрьской социалистической революции произведения Андрея Рублева были скрыты под позднейшими записями, грязью и копотью.

Наиболее известное и достоверное произведение его — «Троица», — написанное для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря под Москвой, было расчищено окончательно только в 1919 г. (реставрация была начата в

1904 г.). За ней последовала реставрация других икон, с большей или меньшей долей вероятности приписываемых руке Рублева.

Открытие произведений Андрея Рублева является неоценимой заслугой советских реставраторов, сделавших доступным для изучения творчество величайшего художника древней Руси.

Исходной точкой для изучения творчества Андрея Рублева является наиболее бесспорное его произведение — знаменитая «Троица», украшающая экспозицию Государственной Третьяковской галереи.

Одним из наиболее трудных вопросов в изучении искусства Андрея Рублева является его ранний период, относящийся к концу XIV — началу XV в. (до 1405 г.). Об этом периоде нет упоминаний в летописях и других литературных произведениях того времени, а реставрированные произведения живописи насчитываются единицами. Можно предположить, что Андрей Рублев, работавший с Феофаном Греком в 1405 г., участвовал под его руководством в выполнении более ранних фресковых росписей кремлевских соборов в 1395 и 1399 гг.

Фрески Благовещенского собора в Кремле, выполненные Феофаном Греком, Прохором из Городца и Андреем Рублевым в 1405 г., не сохранились до наших дней. Зато сохранились почти целиком два яруса иконостаса этого собора, которые все исследователи единогласно датируют 1405 г. В этих иконах очень четко различаются индивидуальные особенности трех мастеров (И. Э. Г р а б а р ь).

Работы Феофана Грека занимают центральное место в «деисусном» (втором) ярусе. Они, как сказано выше, отличаются суровым, сосредоточенным и несколько мрачным характером образов, мастерством силуэтов, широкой монументальной манерой выполнения, смелым и красивым колоритом.

Иконы Прохора из Городца в «деисусном» и праздничном* (третьем) ярусе говорят о художнике хорошего профессионального уровня, создавшем ряд интересных, но менее выразительных произведений, с более сухо и однообразно трактованными лицами и колоритом.

Произведения Андрея Рублева (изображения Дмитрия Солунского и Георгия в «деисусном» ярусе, шесть икон в

* В праздничном ярусе изображались сцены из жизни Христа.

«праздничном» ярусе) отличаются от работ Феофана и Прохора. Ближе всего к работе Феофана по живописи Георгий (Дмитрий сохранился очень плохо). В юношеском образе Георгия есть уже обаяние, свойственное Рублеву эпохи расцвета. Его округлое лицо, более светлое по тональности, чем лица Феофана, трогает мягким, светлым выражением, отличающимся от сумрачных образов Феофана. Колорит одежд, сочетающий мягкий, бархатистый синий и холодный алый тона, не повторяя красочной гаммы Феофана, отличается не меньшим блеском и мастерством.

Еще сильнее индивидуальные особенности творчества Рублева выражены в иконах праздничного яруса, к сожалению, сильно пострадавших от времени. Общей чертой этих икон является необычайно ясное и гармоничное настроение, ощущение молодости и свежести, которые достигаются ритмом линий и главным образом светлым радостным красочным строем. Основным средством эмоционального и художественного воздействия этих произведений Андрея Рублева является колорит, построенный на необычайном сопоставлении легких и нежных, как будто акварельных красок пейзажа и архитектуры и более интенсивных и разнообразных тонов одежд.

Следующей работой, в которой, согласно летописи, принимал участие Андрей Рублев, являются иконы и фрески Успенского собора во Владимире 1408 г. Иконостас этого собора был продан в 1775 г. крестьянам села Васильевского Шуйского уезда, где в 1922 г. специальная комиссия разыскала отдельные его части. Найденные в разрозненном и полуразрушенном виде иконы были реставрированы, и среди них оказались работы, близкие к художественной манере Андрея Рублева. Из икон «деисусного» яруса владимирского Успенского собора наиболее вероятно принадлежность Рублеву апостола Павла (ГРМ). Величественная, монументальная фигура, обобщенная трактовка формы, строгость и соразмерность пропорций, тонкий рисунок лица и красота силуэта сочетаются с выразительной и глубокой характеристикой мудреца и мыслителя. Художник с большой силой выразил в этом образе гуманистические настроения своего времени, передал не только внешний облик человека, но и черты его внутреннего мира, изобразил его мыслящим и чувствующим. Несмотря на утрату красочного слоя (сохранился только основной, зеленовато-желтый тон), лицо апостола Павла поражает благородством и чувством

человеческого достоинства. Одежды его падают свободными складками, в колорите их повторяется спокойное и гармоничное сопоставление мягких оливково-зеленых и сине-голубых тонов, соответствующее замыслу произведения.

Фрески Успенского собора во Владимире, выполненные в 1408 г. Даниилом Черным и Андреем Рублевым, сохранились частично в виде фрагментов грандиозной композиции «Страшного суда», занимавшей всю западную часть храма. Распределение этих уцелевших фрагментов между двумя художниками чрезвычайно затруднительно из-за плохой сохранности многих из них и трудности изучения (они расположены на сводах). Сохранившиеся фрески производят впечатление единства художественной манеры. Разница в трактовке образов и колорите фресок центрального и южного нефа не так уж велика. Вероятнее всего они принадлежат Андрею Рублеву, работавшему с помощниками. Об авторстве Андрея Рублева говорит прежде всего большая свобода и смелость в трактовке образов, которую трудно было бы ожидать от Даниила, связанного с традициями XIV в. (об этом совершенно справедливо говорит И. Э. Грабарь)*.

В творчестве Андрея Рублева эти фрески представляют новый этап, дальнейшее движение вперед.

Плохо сохранившееся изображение Христа-судии, занимающего центральное место в композиции «Страшного суда», интересно своеобразным сочетанием величественной, мощной фигуры и небольшой головы, с мягким, кротким выражением лица русского типа. Эта новая трактовка Христа, не похожая на суровый, царственный тип Христа Феофана Грека, отражает гуманистические настроения передовых людей начала XV в., характерные и для литературных произведений этого времени. Усиление русских национальных черт заметно и в облике апостола Луки, представляющем идеальный тип русского человека, полного мягкости и доброты, и в особенности в трактовке образа апостола Петра из композиции «Ведение праведных в рай». В его облике с изумительной силой выражены русский народный тип лица и русский склад характера. На основе жизненных наблюдений художник создал образ простого русского человека — крестьянина, полного добродушия, наивной веры,

* См. И. Э. Грабарь, Андрей Рублев. Сб. «Вопросы реставрации», М., 1925, стр. 71.

надежды, терпения и настойчивости. В трактовке Петра нет ничего общего с традиционными изображениями святых на иконах и в церковных росписях.

Ясные и светлые образы ангелов Успенского собора во Владимире полны лиризма и женственной мягкости. Их силуэты выделяются легкостью и стройностью. Некоторые лица отличаются кротким, задумчивым выражением, характерным для образов Андрея Рублева.

Колорит фресок 1408 г., построенный на сочетании холодных голубоватых и лиловых тонов, отличается исключительной гармоничностью и единством.

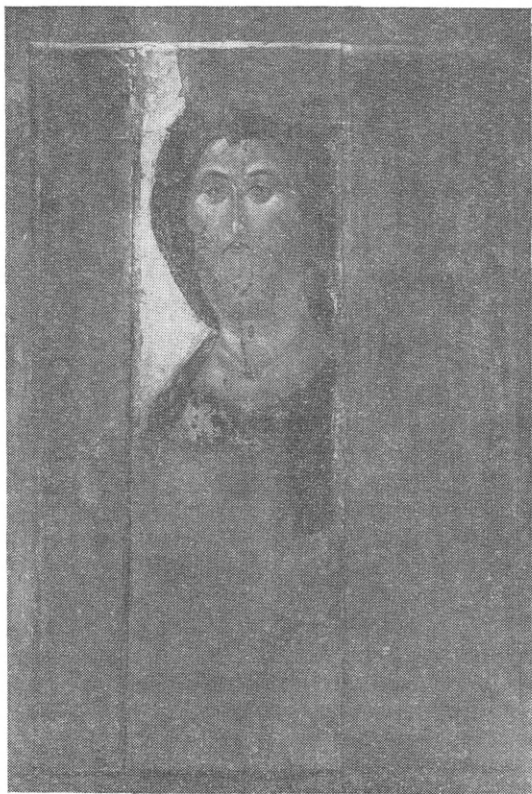
В этих фресках Рублев выступает как русский национальный художник. В разнообразии созданных им типов (Христос, апостол Лука, апостол Петр, отдельные ангелы и т. д.) нашли отражение жизненные наблюдения мастера.

В Звенигороде известный реставратор Г. О. Чириков нашел три иконы с остатками живописи, представляющие поясные изображения Христа, архангела Михаила и апостола Павла (по-видимому, остатки «деисусного» яруса одного из звенигородских соборов).

Из этих трех икон возможно отнести к кругу достоверных произведений Андрея Рублева изображения Христа и архангела Михаила, по характеру образов и художественной манере выполненные, по-видимому, в 1410-х годах.

Изображение Христа — «Звенигородского Спаса», как обычно его называют, — сохранилось хуже всего. От него осталась только голова, шея и часть одежды на груди. Образ Христа полон сосредоточенной внутренней жизни, отличается русским национальным характером и человечностью выражения. Прекрасный, величавый облик «благостного, душевного спаса» представляет сочетание силы и мягкости. В нем нашел отражение морально-эстетический идеал русских людей времени Андрея Рублева, характеризующийся миролюбием и кротостью, соединенными с твердостью духа, силой и мужеством. Этот гуманистический идеал, нашедший отражение в литературных произведениях, посвященных Куликовской битве, утверждается в творчестве Андрея Рублева, несмотря на религиозную оболочку его образов.

Архангел Михаил из звенигородского «деисусного» чина представляет новый этап в разработке юношеских типов Рублева. В его облике с большой силой выражены



Андрей Рублев. *Икона Спаса из Звенигорода.*
XV в. ГТГ.

черты задушевного лиризма и поэтического очарования, которые обычно считают наиболее характерными для творчества художника. Они, действительно, впервые появляются в творчестве Рублева, но не определяют его целиком, так как искусство Рублева гораздо шире и богаче отражает мысли и чувства передовых людей первой четверти XV в. В поэтичном облике звенигородского ангела, с тонкими чертами склоненного лица и задумчивым взглядом, Рублев достигает большей глубины в передаче внутренней жизни, чем в более ранних изображениях ангелов. Этот ангел является ближайшим предшественником ангелов «Троицы», яв-

ляющихся наиболее зрелым и совершенным созданием художника.

Колорит звенигородских икон своим гармоничным звучанием соответствует ясному и гармоничному идейному замыслу художника.

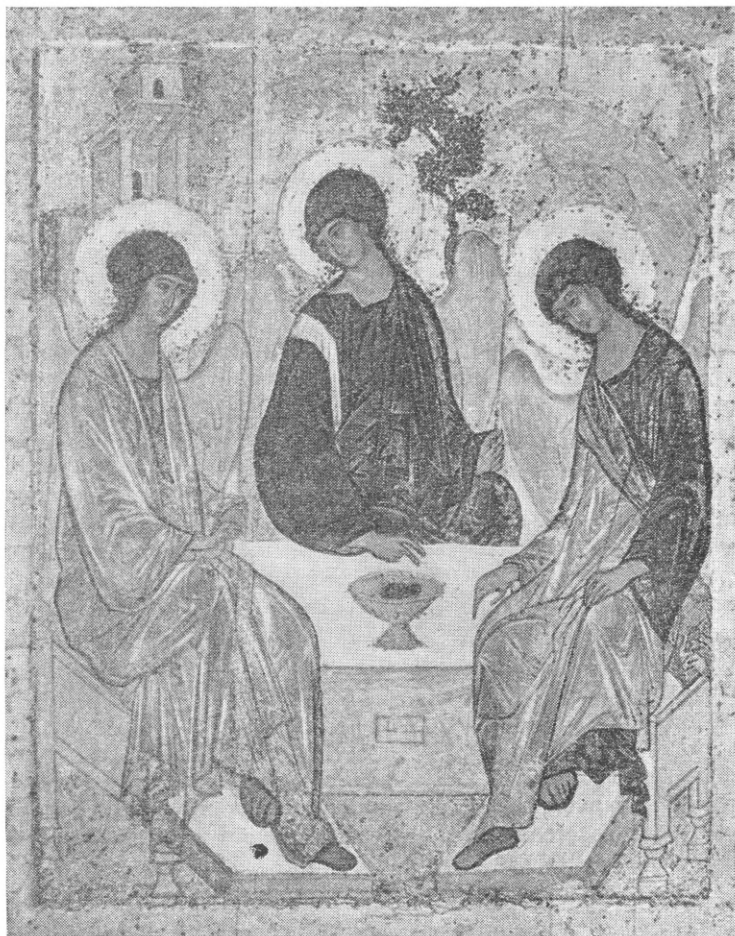
В 1904 г. иконописец В. И. Гурьянов начал расчистку иконы «Троица», стоявшей в первом ярусе иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (Загорск).

В 1919 г. расчистка этой иконы была закончена, но еще до окончания реставрации «Троица» была единодушно признана гениальным произведением Андрея Рублева, сведения о котором сохранились в литературных источниках XVI и последней четверти XVII вв. Икона была, по-видимому, написана для каменного Троицкого собора, законченного в 1423 г. *

Сюжет иконы, находящейся сейчас в Государственной Третьяковской галерее, основан на библейской легенде о явлении Троицы, в виде трех юношей-ангелов, Аврааму, угощавшему их под сенью Мамврийского дуба. Художник трактует этот сюжет совершенно по-новому и вкладывает в традиционную иконописную схему своеобразие и глубокое содержание. Рублев создал лаконичную композицию, акцентируя внимание на лицах и фигурах трех ангелов и избегая излишних деталей бытового характера. Он внес в это произведение необычайное богатство внутренней жизни и тонкое понимание красоты. Образы «Троицы» Рублева проникнуты ясной и светлой гармонией. Ангелы — стройные и прекрасные юноши, склонившиеся друг к другу в тихой беседе, полны глубокой человечности и монументального величия.

Прекрасные лица ангелов с тонкими чертами, полные человеческого чувства и благородства, свидетельствуют о высоком уровне общественной культуры Москвы XV в., о новом, более глубоком понимании человеческой личности. Эти лица выражают различные оттенки человеческих чувств — сердечную мягкость и внутреннюю силу. Глубокая эмоциональность и благородство образного строя «Троицы» передают на отвлеченном языке иконописи высокую идею братского единения людей, идею любви и мира, очень жизненную в те времена, когда феодальные распри мешали национальному объединению русского народа.

* Трудно предположить, что она была написана для деревянной маленькой церкви, построенной после нашествия Эдигея.



Андрей Рублев. Троица. Икона XV в. ГТГ.

Сила художественного воздействия «Троицы» основана на единстве художественной формы и содержания, при полном подчинении формы содержанию. Композиция способствует раскрытию содержания произведения, приковывая внимание зрителя к лицам и фигурам ангелов. Она отличается простотой, лаконизмом и чеканной ясностью. Гибкие контуры фигур образуют круг, однако это построение

не лишает естественности их движения и позы. Все три фигуры образуют единое нераздельное целое. Уравновешенность и единство композиции создают впечатление торжественности и монументальности, но в ней нет строгой симметрии и статичности. Симметрию нарушает склоненная голова среднего ангела, различные движения других ангелов и очертания силуэтов.

Светлый и жизнерадостный колорит «Троицы» является и здесь основным средством эмоционального и эстетического воздействия. Цветовое построение иконы организует внимание зрителя и создает впечатление уравновешенности. Этому способствует акцентировка цветом средней главной фигуры, так как самое яркое цветовое сочетание дано в центре композиции. Одинаково интенсивные цвета одежд правого и левого ангела образуют мягкий и звучный контраст. Цвет также способствует объединению фигур. Прекрасный звонкий «голубец» одежды среднего ангела повторяется в мягких голубых оттенках одежд правого и левого ангела. Разнообразие и богатство цвета, тонкие оттенки его сочетаются с прозрачностью и глубиной, которые достигаются благодаря применению лессировок*.

В «Троице» художник ставит новую колористическую задачу — тонального объединения и гармонизации цветов и решает ее с необычайным мастерством. Радостные, легкие, чистые и прозрачные, как бы переливающиеся, ослепительно голубые, сизо-голубые и серебристо-зеленые тона «Троицы», с цветовыми ударами вишневого, белого и золотисто-желтого, несмотря на смелость сочетаний, образуют звучную красочную гармонию.

Несмотря на большую акцентировку линии, контура, зритель воспринимает в «Троице» не линию, а цвет. Стройные силуэты ангелов, музыкальный ритм плавных и гибких линий, силуэтов и цветовых пятен еще более усиливает художественную выразительность и гармонию этого классического произведения искусства.

Андрей Рублев отразил в «Троице» идеалы и стремления народа, его представления о красоте человека и мира. Поэтому его произведения продолжает жить и в наши дни, воздействуя на современного зрителя не только красотой художественной формы, но и глубиной заложенной в нем идеи.

* Лессировки — тонкие прозрачные или полупрозрачные слои красок, которые наносятся на просохший или полупросохший слой живописи, чтобы усилить или ослабить красочные тона картины.

«Троица» имеет много утрат, оставленных на ней временем, многочисленными записями и реставрациями, хотя и снятыми в 1904—1919 гг., но сильно повредившими рисунок и красочный слой иконы. Однако утраты не мешают общему впечатлению от этого замечательного художественного произведения, характеризующего высокий уровень русской художественной культуры первой половины XV в.

Андрей Рублев, совместно с Даниилом Черным, выполнили для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря не сохранившуюся до наших дней стенопись, о которой упоминается в житиях Сергия Радонежского и Никона.

Чрезвычайно важно сообщение Пахомия об участии в выполнении этой стенописи «неких» мастеров — помощников Андрея и Даниила, украсивших собор «зело различными подписанми», а также на спешность работ, выполненных, по-видимому, в одно лето. Три сохранившихся яруса иконостаса Троицкого собора современны стенописи (деисус, праздники и пророки) и также относятся к 1425—1426 гг. Они выполнены Андреем Рублевым, Даниилом Черным и их неизвестными помощниками. Разнообразие индивидуальных художественных манер, характерное для этих икон, подтверждают сведения литературных источников.

Иконы Троицкого собора принадлежат к числу последних работ старца Андрея Рублева, который умер вскоре после их окончания. Рублева окружали более молодые художники, часть которых, несомненно, была его учениками и ближайшими помощниками. Совершенно естественно предположить, что эти ученики принимали участие в выполнении отдельных икон вместе с Андреем Рублевым. Анализ икон Троицкого собора подтверждает это предположение.

Среди икон «деисусного» яруса есть группа икон, выделяющихся особой идейной глубиной и монументальностью образов, красотой силуэтов и характерной для «Троицы» гармоничной гаммой мягких зеленых, синих, вишневых и желтых тонов разных оттенков. Их отличают и технические приемы: в одеждах — наложение одного тона на другой жидкими слоями «в приплекс», создающее впечатление вибрации и прозрачности цвета; в ликах — тонкий обобщенный рисунок, плотное и мягкое желтовато-розоватое «вохрение» (моделировка) и легкие дымчато-зеленые тени.

К числу наиболее достоверных произведений Андрея Рублева в иконостасе Троицкого собора является апостол

Павел из «деисусного» яруса. Его выразительный силуэт и монументальная фигура отличаются спокойной и торжественной величавостью. Лицо ясно выраженного русского типа отличается глубиной характеристики. Художник создал прекрасный тип мыслителя, «лишенного суровости и погруженного в тихое раздумье».

Идеальный тип русского человека, в основе которого лежат реальные жизненные наблюдения, представляет и апостол Петр из «деисусного» яруса Троицкого собора. Его мощная и в то же время легкая фигура характерна для творчества Андрея Рублева. В лице его еще ярче, чем в лице апостола Павла, выражены черты русского народного типа и русский склад характера — сочетание мягкости и добродушия со спокойной, уверенной силой. Художник создает здесь образ деятельного человека, более близкого к жизни, чем философ и мыслитель — апостол Павел. Мягкие желтые и светло-синие тона одежды Петра, так же как синие и вишневые одежды Павла, представляют новые вариации гармоничных красочных сочетаний «Троицы», но более приглушенные и спокойные.

О совместной работе Рублева с учениками свидетельствует голова Дмитрия Солунского, занимающего крайнее слева место в «деисусном» ярусе Троицкого собора. Силуэт Дмитрия и окраска его красных и зеленых одежд значительно слабее предыдущих икон и отличаются от художественной манеры Рублева. Но голова, выполненная, несомненно, по рисунку великого художника, поражает глубиной человечностью юношеского облика, полного ясности безмятежного спокойствия и чистоты. Внутренняя гармония, «душевность» образа и тонкий, прозрачный рисунок прекрасного лица носят печать рублевского гения. Этот образ отразил гармоничное и ясное мироощущение художника, для которого не существовало внутренних конфликтов, разлада и противоречий.

В третьем, «праздничном» ярусе иконостаса Троицкого собора к произведению Андрея Рублева, выполненным им одним или совместно с учениками, можно отнести две композиции — «Крещение» и «Жены у гроба». Обе композиции проникнуты характерным для Рублева торжественным, величавым ритмом.

Композиция «Жены у гроба», выражающая идею победы жизни над смертью, является, по-видимому, последней работой художника в Троицком соборе (она занимает одно

из последних мест в «праздничном» ярусе) и выполнена им также совместно с одним из учеников. На этой иконе лежит печать гения Рублева и в то же время в ней встречаются отдельные детали, выполненные рукой более слабого художника.

Андрею Рублеву принадлежит композиционный замысел иконы, мастерски построенной и проникнутой большой эмоциональностью. Прежде всего в ней поражает торжественный взмах крыльев ангела, повторяющийся в плавных линиях «горок». Еще большим совершенством отличается группа из трех жен, полных скорби и надежды. Высокая культура выразительной линии и гибкого, трепетного контура, характерная для искусства Рублева, достигает здесь вершины своего развития. Поэтичные женские образы, в особенности нежное и печальное лицо Марии Магдалины, носят ярко выраженные национальные черты. Здесь впервые встречается лирическая трактовка типа русской женщины, неизвестная в иконописи Новгорода и Пскова XIV в.

В построении композиции и ритма линий «Жен у гроба» много общего по приемам с ритмом «Троицы», в которой линии пейзажа и архитектуры подчеркивают круговое расположение группы ангелов. Но художник вложил в эту икону иное содержание — своеобразное соединение торжественного пафоса и лирического душевного порыва, нежной грации и силы. Икона отличается строгой простотой мягких зеленых, красно-коричневых, желтых и белых тонов.

Если «Троица», выполненная, по-видимому, около 1422 г., представляет высшую точку творчества Андрея Рублева, то «Жены у гроба» являются его последним словом, последним созданным им шедевром.

Другая работа Андрея Рублева — фрески собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве, построенного в 1418—1427 гг., погибли почти целиком (в последнее время в нем найдены фрагменты орнамента эпохи Рублева).

Таким образом, творчество Андрея Рублева, имевшего много учеников и последователей, было высшей точкой развития русской живописи XV в. Оно отразило передовые идеи эпохи образования Русского национального государства, дало ряд образов, проникнутых глубоко человеческим, гуманистическим содержанием. Созданные им типы отражали жизненные наблюдения художника. В этих типах

с большой силой выражены не только русские национальные и народные черты, но и русский склад характера, особенности которого характеризуют литературные произведения эпохи. В ряде образов Рублева нашел отражение морально-эстетический идеал русских людей его времени, сочетающий мягкость, кротость и миролюбие со спокойной силой и мужеством. Эмоциональность и жизнеутверждающий характер искусства Рублева на различных этапах его творческого пути имеет различный характер. Ранние произведения его полны молодости и свежести, более поздние отличаются спокойной, торжественной величавостью. Но ни в одном из них художник не повторяет самого себя, создавая разнообразные и глубокие решения.

Гений Андрея Рублева был порождением замечательной эпохи в жизни русского народа, когда русское оружие впервые нанесло могучий удар татаро-монгольским захватчикам, когда пришли в движение народные силы и пробудилось национальное самосознание.

Среди икон Троицкого собора в г. Загорске, возможно, есть работы Даниила Черного, второго крупного художника, работавшего вместе с Андреем Рублевым. Даниил Черный был годами старше Рублева (поэтому он упоминается в летописи на первом месте).

Писатель конца XV в. Иосиф Волоцкий, большой почитатель Андрея Рублева, в одном из своих произведений называет Даниила учителем Андрея. Таким образом, художественный язык Даниила Черного должен быть больше связан с живописными традициями XIV в.

Среди икон Троицкого собора есть одна икона, выполненная в традициях XIV в. и принадлежащая, без всякого сомнения, какому-то крупному мастеру с яркой творческой индивидуальностью. Эта икона — «Спас в силах» — центральная икона «Деисуса». Видное место, занимаемое ею, также говорит об авторстве одного из двух ведущих мастеров, как бы поделивших между собой самые крупные работы в иконостасе: «Троица» и «Спас в силах». Великолепно вылепленная голова «Спаса», с густыми темно-оливковыми тенями и острой, выразительной характеристикой царственного, властного лица с резкими суровыми чертами, отличается от более утонченной и мягкой трактовки лиц у Андрея Рублева.

Живописное и контрастное цветовое решение в темно-желтых, темно-синих (с широкими золотыми пробелами),

ярко-красных и зеленых тонах также говорит о совсем иной, но яркой и своеобразной творческой индивидуальности.

Иконостас Троицкого собора, включающий отдельные произведения Андрея Рублева и Даниила Черного, был выполнен большой группой художников — учеников этих двух выдающихся мастеров. Особенно выделяются в нем произведения учеников Андрея Рублева, в которых переплетаются воздействия художественной манеры учителя и их индивидуальные особенности. Исследование этой группы икон дает представление о «школе» Андрея Рублева, сыгравшей громадную роль в развитии не только московской, но и всей русской живописи XV в. (особенно близки к творчеству Рублева иконы Троицкого собора — «Омовение ног», «Сшествие во ад», «Вознесение», «Снятие со креста»). «Рублевские» традиции жили в произведениях многих (но не всех) московских художников, они развивались отчасти в живописи Новгорода и других местных школ XV в., насыщая их чертами человечности и эмоциональности. В последней четверти XV — начала XVI в. эти традиции были переработаны в творчестве Дионисия и мастеров его школы, в котором, однако, новое содержание привело к изменению изобразительных средств, к утрате эпической цельности и величавости образов, разнообразия в трактовке человеческих типов.



ИСКУССТВО ПЕРИОДА ОБРАЗОВАНИЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XV—НАЧАЛО XVI В.



Вторая половина XV и начало XVI в. характеризуются развитием феодального землевладения и укреплением власти помещиков-крепостников; идет процесс становления крепостного права. В этот период продолжают развиваться производительные силы феодальной Руси. Ускоряется процесс общественного разделения труда, развиваются деревенские ремесла и промыслы. В хозяйстве феодалов наряду с барщиной и натуральным оброком появляется денежный оброк. Еще быстрее развиваются и расчлняются городские ремесла, роль ремесленного люда в жизни Русской земли увеличивается. Растет внутренняя торговля, возникают ярмарки и торги, на которые съезжаются крестьяне, ремесленники и купцы; зарождаются местные рынки,

которые в XVII в. сложатся в единый всероссийский рынок.

Для дальнейшего роста производительных сил страны становится необходимостью окончательная ликвидация феодальной раздробленности и создание единого централизованного государства.

Завершение процесса объединения русских земель в единое государство, окончательное освобождение от монгольского ига и формирование централизованного управления на Руси происходит во время княжения Ивана III.

Одновременно с ростом и укреплением государственности растет политическое и культурное значение Москвы.

На основе территориальной общности к началу XVI в. складывается и развивается язык русской народности.

Общность территории, языка, психологического склада и культуры явились основой образования русской национальности.

Усложнение экономической и социально-политической жизни, рост международного значения Московского государства, борьба за независимость и рост национального самосознания — все это неизбежно вело к росту и укреплению русской культуры.

Освобожденные от оков татаро-монгольского ига, творческие силы русского народа проявляют себя в области литературы, архитектуры, живописи и прикладного искусства.

Подъем национального самосознания находит отражение в произведениях литературы конца XV — начала XVI в. Литература этого периода полна оптимизма и веры в могущество Руси, в силы и способности русского народа. Она посвящена вопросам государственного строительства и общественной жизни и лишена развлекательного характера*.

Архитектура Во второй половине XV в. развивается каменное строительство в Москве. Каменные здания строят бояре, монастыри и купцы. Необходимость удешевления строительства приводит к замене дорогого белого камня более дешевым кирпичом. Летописи сообщают имена зодчих, стоявших во главе артелей строителей, например В. Д. Ермолина, из сооружений которо-

* См. Д. С. Лихачев, Культура Руси эпохи образования Русского национального государства, Л., 1946, стр. 81.

го ничего не сохранилось. Наиболее интересной была построенная им в 1469 г. трапезная Троице-Сергиева монастыря (изображение которой сохранилось на двух иконах XVII в.). Она была построена из камня и кирпича, стояла на высоком подклете и представляла большой зал со столбом в середине. Этот тип здания был очень древним и, по-видимому, создан под воздействием деревянного зодчества. Этот тип монастырской трапезной известен в Симоновом (1484 г.)* и в Спасо-Андрониковом монастырях (1504—1506 гг.):**.

Из светских зданий конца XV в. сохранился дворец в Угличе. Высокое квадратное трехэтажное здание дворца покрыто восьмискатной крышей. Верхние части его фронтонов украшены узорной кирпичной кладкой, красными изразцами и балясинами***. Первоначально дворец, по-видимому, имел высокое деревянное крыльцо (сейчас оно заменено крыльцом XIX в.).

Каменные храмы второй половины XV в. не сохранились или были искажены перестройками. Среди последних большой интерес представляет Духовская церковь Троице-Сергиева монастыря, построенная в 1476 г. псковскими мастерами, работавшими в Москве. Она принадлежит к редкому типу высоких церквей «под колокола», имеющих звон под барабаном (в настоящее время верх ее перестроен). В плане — это обычный четырехстолпный храм с одним куполом. Фасады его завершались килевидными закомарами и расчленены на три части пучками тонких полуколонок, стены и барабан украшены поясами из терракотовых балясин и изразцов, основание «звона» и барабана — декоративными кокошниками.

Сочетание московских и новгородских декоративных приемов нашло отражение в однокупольном соборе Ферапонтова монастыря 90-х годов XV в., в котором покрытие тремя рядами килевидных закомар-кокошников, перспективные порталы и постановка здания, окруженного с трех сторон открытой террасой на высоком подклете, сочетается с тремя низкими апсидами и широким узорным кирпичным поясом с балясинами и красными израз-

* Трапезная Симонова монастыря не сохранилась.

** Сохранилась в перестроенном виде.

*** Балясина — невысокий фигурный столбик (может быть резной), поддерживающий горизонтальные крепления перил или других ограждений.

цами, украшающими основания закомар, верхи апсид и барабана.

Для всех перечисленных памятников характерно сочетание московских, псковских и новгородских особенностей, ярко отражающее процесс слияния местных архитектурных школ, усиление национального своеобразия и формирование русской архитектуры.

Развитие производительных сил и усиление политического могущества Русского государства вызвали широкий размах строительства, потребность в создании монументальных каменных сооружений, в первую очередь в перестройке Московского Кремля.

Белокаменный Кремль, построенный при Дмитрии Донском в 1367 г., к середине XV в. сильно обветшал и не отвечал требованиям военной техники того времени. Это обстоятельство вызвало необходимость начать большие строительные работы, которые были подчинены общегосударственным задачам. В грандиозных строительных работах по перестройке Кремля принимали участие лучшие русские мастера из Москвы, Пскова, Твери, Ростова и других городов. Не ограничиваясь этим, Иван III приглашал лучших итальянских инженеров и зодчих, которые в конце XV в. считались передовыми в Европе.

До начала постройки крепостных сооружений Иван III предпринял строительство внутри Кремля. Самому крупному из итальянских зодчих — Аристотелю Фиораванти была поручена постройка Успенского собора, выполненная им в 1475—1479 гг. Успенский собор был главным кремлевским собором, в нем происходило «поставление» и венчание великих князей и царей, он был усыпальницей московских митрополитов, поддерживавших московских великих князей в борьбе с татарами и в создании единого Русского государства. Древний Успенский собор 1326 г. в XV в. сильно обветшал. В 1472 г. Иван III начал строить новый собор. Московские мастера Мышкин и Кривцов, которым была поручена постройка, довели стены собора до сводов, но в 1474 г. они обрушились. Основной причиной катастрофы явилось землетрясение, которое было в тот день в Москве, плохое качество раствора и недостаточно прочная конструкция стены, в которой была помещена лестница, ведущая на верх храма.

Перед началом и во время работ Аристотель Фиораванти посетил Владимир и Новгород для изучения лучших



Успенский собор Московского Кремля.
1475—1479 гг.

сооружений Русского государства. В архитектурном образе Успенского собора нет ничего заимствованного из архитектуры итальянского Возрождения; он построен в традициях древнерусского зодчества. Собор представляет величественный массив, увенчанный пятью тесно сдвинутыми главами и покрытый по законам.

Стройная, легкая и мощная громада собора, сложенного из белого камня, приводит в восхищение своей грандиозностью, смелостью и простотой строгих пропорций, лаконизмом художественных средств. Немногие декоративные формы собора заимствованы из старых русских сооружений (аркатурный фриз с колонками, пилястры и перспективные порталы), но носят более правильный, геометрический характер. Здание было поставлено на высоком цоколе (3,2 м), и к входам его вели лестницы.

Интерьер собора с четырьмя легкими и стройными столбами представляет большой торжественный зал. Северный вход получил декоративную обработку в виде двойной ар-

ки с висячей «гирькой» посередине. Современники отметили, что собор построен необычным «палатным» образом и замечателен «величеством, высотой, светлостью и пространством». План собора, с членением на равные квадраты, и его архитектурные формы строго геометричны. При сооружении Успенского собора были применены новые технические приемы — глубокое заложение фундаментов, механизация строительных работ, новый тип кирпича, крестовые своды и железные связи. Своеобразной чертой архитектурной композиции собора являются пять низких и плоских апсид при трех нефках. В целом композиция здания сохраняет характерную для древнерусской архитектуры асимметрию: его пятиглавие смещено на восток, боковые порталы также расположены асимметрично (как в новгородской Софии).

Работая в тесном содружестве с замечательными русскими мастерами, Фioresанти создал выдающееся произведение русской национальной архитектуры и сыграл большую роль в знакомстве русских мастеров с техникой строительного дела и архитектурной культурой Возрождения.

В 1484—1489 гг. псковские зодчие выстроили в Кремле Благовещенский собор — придворную церковь великого князя и, по-видимому, церковь Ризположения — домовую церковь московских митрополитов (1484—1486 гг.). Обе церкви построены в традициях раннего московского зодчества конца XIV — начала XV в., но здесь нашли отражение и псковские композиционные и декоративные приемы. Благовещенский собор, связанный переходами с дворцом великого князя, первоначально был невелик по размерам. Это — четырехстолпная церковь на высоком подклете, перекрытая ступенчатыми сводами и увенчанная тремя рядами килевидных закомар. Есть предположение, что в конце XV в. собор имел только три главы. В середине XVI в. он был окружен (с трех сторон) арочными галереями и получил четыре квадратных придела по углам и шесть дополнительных глав (два — на основном кубе и четыре — на угловых приделах).

Таким образом, легкий и стройный храм был превращен в сложное сооружение с девятью главами, образующими живописную пирамидальную композицию.

В 1505—1508 гг. была предпринята перестройка древней церкви Иоанна Лествичника XIV в. Вместо нее зод-

чий Бон Фрязин выстроил новый храм-башню, столп Ивана Великого, который завершил ансамбль Московского Кремля. Этот столп восьмигранной формы в конце XVI в. был надстроен на два яруса.

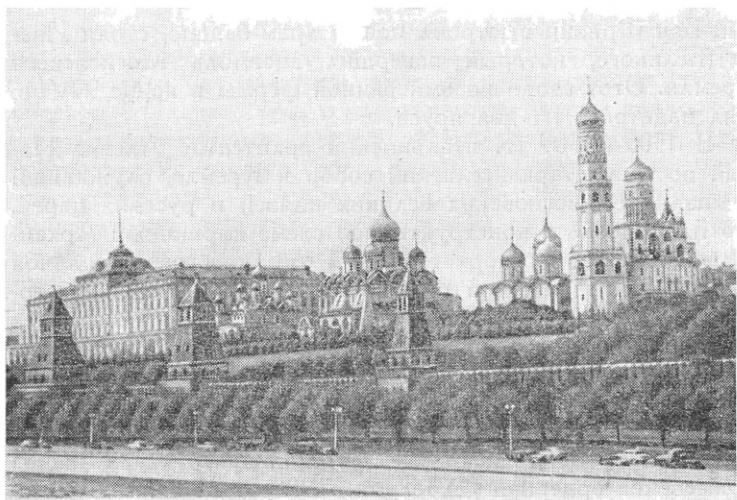
В 1505—1509 гг. итальянский архитектор Алевиз Новый построил Архангельский собор в Кремле, служивший усыпальницей московских великих князей и русских царей. По планировке и конструктивной схеме кирпичный Архангельский собор повторяет старый тип крестово-купольной церкви с квадратными столбами и цилиндрическими сводами. Он имеет три нефа, пять апсид и в западной части двухъярусный притвор, отделенный от внутреннего помещения собора стеной. Узкие окна размещены асимметрично и поставлены низко; поэтому внутри собор кажется темным и тесным. Гораздо интереснее наружная декорация собора, в которой впервые в русской архитектуре нашла применение ордерная декорация* Возрождения. Стены собора разбиты на два яруса и в каждом ярусе расчленены тонкими пилястрами с растительными капителями. Простенки нижнего яруса несут плоские аркатуры на особых пилястрах, создавая подобие триумфальных арок. Простенки верхнего яруса обработаны филенками**. Декоративные элементы нижнего яруса выполнены из тесаного камня, в верхнем ярусе они кирпичные. Отрезанные мощным богато профилированным антаблементом***, закомары украшены белокаменными раковинами. На западном фасаде имеется двухарочная лоджия****, а в средней западной закомаре — четыре круглых окна. Декорация Архангельского собора отличается пластичностью и сочностью. Эта итальянская декорация не лишает архитектуру

* Ордерная декорация — применение ордерной системы, сложившейся в Греции в IV в., поэтому ее называют классической. Так называется сочетание несомых и несущих частей в архитектуре. Несущие части — колонны с капителью вверху и базой у основания, несомая часть состоит из трех горизонтальных полос (нижняя — архитрав, средняя — фриз, верхняя — карниз), составляющих антаблемент.

** Филенка — прямоугольное углубление.

*** Антаблемент — верхняя часть здания, лежащая на колоннах; состоит из трех горизонтально расположенных одна над другой полос — архитрава, фриза и карниза.

**** Лоджия — помещение, включенное в общий объем здания, но открытое с наружной стороны, где имеется арка или колоннада, служащие входом в здание.



Московский Кремль. Вид стен и башен с южной стороны.

собора русского характера и прекрасно гармонирует с ансамблем Кремля*.

Вместо старых белокаменных стен Кремля, пришедших в ветхость и не могущих служить надежной защитой города, в 1485—1495 гг. были построены новые кирпичные стены и башни, хорошо сохранившиеся до наших дней. Постройка производилась по единому общему плану, в основу которого были положены белокаменные стены Дмитрия Донского, с небольшим увеличением площади Кремля. Несмотря на участие итальянских инженеров и зодчих, в планировке и характере крепостных сооружений нашли отражение русские художественные традиции. План Кремля имеет форму неправильного треугольника, что обусловлено характером местности, так как он расположен на холме, при слиянии двух рек (р. Неглинной и Москвы-реки). Связь архитектурного ансамбля с рельефом местности — характерная черта древнерусской архитектуры, придающая ей живописный, асимметричный характер. На углах неправильного треугольника поставлены высокие круглые башни, сильно выступающие вперед и замыкающие своими

* Алевиз Новый был больше декоратором, чем архитектором, поэтому он не внес ничего нового в конструктивное решение собора.

мощными объемами ансамбль Кремля. Середину каждой стороны треугольника занимают главные проезды башни прямоугольной формы с воротами, в древности снабженными подъемными решетками (герсами). Между ними и круглыми башнями расположены дополнительные, небольшие прямоугольные башни. Со стороны устья Неглинной угол треугольника срезает стена, идущая по краю холма. Здесь был устроен канал, соединяющий реки Москву и Неглинную. На месте Александровского сада на реке Неглинной были устроены пруды. Позже был устроен канал, соединяющий обе реки вдоль стены со стороны Красной площади. Таким образом, Кремль был превращен в укрепленный остров, и попасть в него можно было только через подъемные мосты. Кремлевская крепость представляла систему сильно укрепленных башен, расположенных на небольшом расстоянии друг от друга. Стены из белого камня, обложенные и дополненные кирпичом, имели три яруса (три боя), бойницы и зубцы в форме ласточкиных хвостов. С внутренней стороны они представляли открытые арки, на которые опирались галереи для бойцов, идущие вокруг всей стены. Башни внутри были разделены сводами и деревянными настилами на несколько этажей, в их толстых стенах также были проделаны бойницы. Над башнями помещалась перекрытая деревянным шатром боевая площадка с навесными бойницами. Башни были предназначены для различных орудий, на стенах размещались стрелки. В конце XV в. башни Кремля имели простой и суровый вид, нарядные декоративные надстройки они получили только в XVII в.

Кремлевские стены и башни строились постепенно, и при сооружении их на первом месте стояла оборонительная задача. Строительство Кремля было начато с участка стен, выходящих на Москву-реку, так как эта часть крепости обращена на юг, откуда мог появиться наиболее опасный враг — татары. Первой была построена в 1485 г. Тайницкая башня с воротами, занимающая середину москворецкой стены. В ней был устроен тайный ход к воде и колодезю.

В 1487—1488 гг. были заложены две угловые круглые башни со стороны Москвы-реки (Беклемишевская и Водовозная). Москворецкие стены были построены раньше других стен Кремля еще потому, что со стороны Красной площади Кремль был защищен земляным валом, а со сто-

роны реки Неглинной имел естественное прикрытие в виде крутого подъема берега и болотистой местности.

Крепостные сооружения Кремля были одними из самых мощных укреплений в Европе. Его стены господствовали над деревянными жилыми строениями, среди которых выделялись немногочисленные каменные соборы, дворцы и хоромы богатых людей.

Каждая сторона кремлевского треугольника имела своеобразный характер. Особенно выделялся кремлевский фасад, выходящий на Красную площадь. С этой стороны в Кремль ведут трое ворот. Главными были Спасские (Фроловские) ворота, на башне которых позже были устроены городские часы со звоном. Эта башня первоначально имела деревянную надстройку с шатром, которая в 1624—1625 гг. была заменена более нарядной кирпичной надстройкой.

Со стороны Красной площади Кремль ограждали три стены, которые возвышались друг над другом. Со стороны Неглинной главными воротами были Троицкие, у которых позже был устроен первый в Москве каменный мост (в 1516 г.). С этой стороны Кремля был только один ряд стен, хорошо защищенных прудами, устроенными на реке. В 1493 г. были снесены все постройки за рекой Неглинной на расстоянии в 109 саженей. Это мероприятие имело большое оборонительное и противопожарное значение. Со стороны Неглинной были устроены еще вторые, Боровицкие ворота, которые служили въездом во дворец.

Наибольшее значение для обороны имела москворецкая стена, которая была двойной (вторая стена, не имевшая башен, шла по самому берегу реки, ниже основной стены). Между Тайницкими воротами и Беклемишевской башней были три небольшие башни; между Тайницкими воротами и Водовзводной башней была только одна промежуточная башня (здесь находился дворец, и башни закрыли бы вид на него и из него).

В 1495 г. были снесены все постройки за Москвой-рекой, против Кремля, и там был разбит большой сад, уничтоженный только в конце XVII в.

Иван III не довел до конца устройство оборонительных сооружений Кремля, и работы продолжались после его смерти при Василии III. В 1508 г. на Красной площади был устроен ров, выложенный камнем и кирпичом (длинной 253 саженей, шириной до 17 и глубиной до 6 саженей),

наполнявшийся водой из реки Неглинной. Ко всем воротам, кроме Троицких, были устроены подъемные мосты.

Кремль соответствовал последним требованиям фортификационной техники, сделавшей в XV в. большой шаг вперед, в связи с изобретением пороха и огнестрельного оружия.

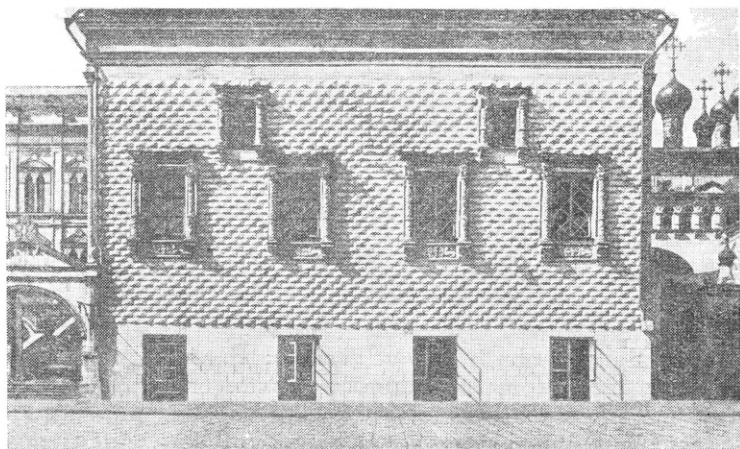
Московский Кремль был не только первоклассной крепостью, но и представлял величественный архитектурный ансамбль, наглядно выражавший мощь Русского централизованного государства. В планировке и архитектурной композиции этого ансамбля воплощены чисто русские архитектурные и градостроительные принципы.

«Для архитектуры итальянского Возрождения этого времени характерны замкнутость симметричной композиции, подчеркнутая четкость членений и пропорций отдельных сооружений. Итальянские замки-крепости имели правильные геометрические планы, редко приспособлявшиеся к рельефу местности; наоборот, при постройке крепости обычно выравнивалась местность и искусственно создавалась ровная строительная площадка» *.

Для Московского Кремля характерна живописная асимметрия ансамбля и сочетание разнообразных архитектурных объемов, связанных с окружающим пейзажем. Его сложная композиция обусловлена практическими потребностями и назначением сооружений, она обладает большой идейно-художественной выразительностью и внутренним единством.

В 1487 г. началось строительство грандиозного каменного дворца Ивана III, состоявшего из нескольких отдельных зданий. Одной из первых была построена Грановитая палата (1487—1491 гг.), сохранившаяся до нашего времени в несколько измененном виде. Снаружи эта палата была облицована граненым камнем, отчего и получила свое название. Грановитая палата была предназначена для торжественных приемов, придворных празднеств и церемоний. Здесь Иван Грозный праздновал покорение Казани, Петр I — Полтавскую победу. Величественный и просторный зал во втором этаже Грановитой палаты представлял собой квадратное в плане помещение со столбом в центре, на который опираются крестовые своды. Для своего времени это был громадный зал, площадью 460 кв. м и высо-

* «История русской архитектуры», изд. I, М., 1951, стр. 58.



Грановитая палата в Московском Кремле. 1487—1491 гг.

той до 10 м; толщина его стен превышала 1,5 м. К палате примыкала открытая парадная лестница, которая вела в обширные сени, расположенные рядом с главным залом. Над сенями находится помещение с небольшим проемом в стене, через который женщины могли наблюдать церемонии, происходившие в палате. Входный портал ее и столб были украшены белокаменной резьбой, напоминающей владимиро-суздальские рельефы. Стрельчатые, расставленные попарно окна были украшены одним наличником.

Грановитая палата была построена зодчими Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари по образцу русских гражданских построек XV в., не дошедших до наших дней. Рядом с Грановитой палатой была построена на высокой открытой террасе кирпичная Золотая палата и ряд других палат, образующих северное и южное крыло дворца (они были закончены в 1508 г.). Все палаты были соединены переходами на арках, имели отдельные нарядные лестницы и были увенчаны разнообразными, разноцветными кровлями.

В Кремлевском дворце Ивана III, законченном при его сыне Василии III в 1508 г., были отчетливо выражены русские национальные принципы строительства, согласно которым дворцовые постройки представляли комплексы отдельных палат.

Асимметричная композиция дворца, нарядные высокие кровли его отдельных строений — шатровые, бочковые, кубастые и т. д., яркие краски и позолота придавали необычайно живописный характер ансамблю. Новый дворец состоял из парадных зал и помещений, жилые части его до XVII в. оставались деревянными.

Архитектура Москвы второй половины XV и начала XVI в. представляет значительный этап в истории русского зодчества. Москва, творчески перерабатывая художественное наследие XI—XV вв. и обогащаясь путем творческого использования опыта других стран, оказала воздействие на строительство других городов. В это время усилился процесс формирования общерусского зодчества. В начале XVI в. архитектура Москвы превратилась в образец, которому подражали во всех концах Русского государства. Важной особенностью зодчества этого периода было решение таких крупных градостроительных задач, как перепланировка и перестройка центра столицы, создание сложного архитектурного ансамбля, высокий уровень строительной техники.

Такая грандиозная задача была поставлена впервые в русской архитектуре.

**Живопись
второй поло-
вины XV в.
и творчество
Дионисия**

Самым крупным мастером живописи второй половины XV и начала XVI в. является Дионисий, лучшие произведения которого проникнуты глубоким оптимизмом, отражающим подъем национального самосознания, веру в лучшее будущее русского народа.

Место и год рождения Дионисия неизвестны. По-видимому, он родился около 1440 г., вскоре после смерти Андрея Рублева, и был учеником одного из ближайших последователей великого мастера.

Литературные источники оставили нам сведения о ряде работ Дионисия. В конце 60—70-х годах XV в. Дионисий, вместе со старцем Митрофаном (возможно, его учителем), который был руководителем работы, расписывает фресками собор боровского Пафнутьева монастыря под Москвой. Один из современников назвал эти не дошедшие до наших дней фрески «совершенным украшением».

В Московском Успенском соборе 1479 г. сохранился древний придел «Похвалы богоматери», в котором уцелела фреска «Поклонение волхвов», датируемая в последнее время 1481 г. Эта фреска сочетает в себе черты рублевского

творчества с новыми чертами, характерными для известных нам произведений Дионисия. Красивая и гармоничная по колориту фреска отличается мягким и светлым лиризмом образов ангелов, девы Марии и волхвов, преклонивших перед ней колени. Медлительный ритм движений, переливы дымчато-голубых тонов фона, палевых горок, различных оттенков розовых, голубых, светло-зеленых и красно-коричневых в одежде — все это напоминает произведения Андрея Рублева. Новыми чертами являются изысканность красочных оттенков и своеобразная трактовка стройных, чрезмерно вытянутых фигур с маленькими головами и покатыми узкими плечами. В выполнении этой фрески, по-видимому, участвовал Дионисий, более поздние произведения которого близки к Похвальской фреске по колориту и пропорциям человеческих фигур.

В 1481 г. Дионисий становится уже руководителем работ и вместе с другими московскими живописцами, имена которых упоминает летопись («Поп Тимофей, Ярец, да Коня»), получает заказ на выполнение икон вновь построенного Успенского собора.

Из большого количества исполненных Дионисием и его помощниками икон сохранились три: «Апокалипсис» и изображения московских митрополитов Петра и Алексея. Большинство исследователей считают эти иконы произведениями самого Дионисия. Большие монументальные иконы Петра (Кремль) и Алексея (ГТГ) одинаковы по размеру и очень похожи друг на друга.

В центре иконы — торжественное фронтальное изображение митрополита в рост с молитвенно поднятыми руками. В одеждах преобладают холодные, светлые, преимущественно белые тона. Идеализированные лица русского типа бесстрастны. Наряду с официальной трактовкой центрального образа художник в клеймах той и другой иконы дает ряд интересных сцен, изображающих различные исторические события, в которых принимали участие Петр и Алексей. Эти сцены выполнены в другой, более сложной и жизнерадостной красочной гамме.

В изображении архитектуры необходимо отметить стремление передать формы русских деревянных и каменных зданий (храмы с одним или двумя рядами закомар, деревянные звонницы и т. д.).

В Государственной Третьяковской галерее находится точно датированная работа Дионисия — икона Одигитрии

1482 г., исполненная им для Вознесенского монастыря в Московском Кремле. Эта икона, написанная на старой доске, вместо обгоревшей во время пожара греческой иконы Одигитрии, носит печать официального холодка. Образ богоматери отличается строгостью, торжественностью и спокойствием, но художник сумел придать ее лицу русские черты и усилил цветовое звучание образа (вишневые, золотисто-желтые и голубые тона).

В 80-х годах XV в. Дионисий, вместе со своими сыновьями — Феодосием и Владимиром, выполняет стенопись и иконы собора Иосифо-Волоколамского монастыря (недалеко от Москвы). Вместе с ними работают и другие мастера — старец Паисий, Досифей и Вассиан, Михаил, сын Кони. Замечательные волоколамские фрески погибли (собор был перестроен), как и 87 икон Дионисия, собранных в этом монастыре.

Недавно в Государственной Третьяковской галерее обнаружена подпись Дионисия на иконе, изображающей Христа в ореоле, сидящего на троне без спинки («Спас в силах» из Павлово-Обнорского монастыря, Вологодской области). Это — центральная икона «деисусного» яруса, написанная в 1500 г.

Прекрасно сохранилась другая икона Павлово-Обнорского монастыря — «Распятие» из праздничного яруса (ГТГ), представляющая замечательный образец художественной манеры Дионисия.

Фрески Дионисия и его сыновей Феодосия и Владимира сохранились только на далеком севере, в Ферапонтовом монастыре (в 20 км от Кирилло-Белозерского монастыря). Точно датированные надписью на стене (1500—1502 гг.), фрески покрывают стены, столбы и своды собора Рождества богоматери Ферапонтова монастыря. Большая часть композиций посвящена девице Марии — покровительнице Москвы и Московского государства. Она изображена и в своде алтаря в торжественной позе, восседающей на троне среди ангелов, с младенцем на коленях, и в центральной части «Страшного суда», на западной стене, в композиции «Деисус», как заступница за человеческий род, умоляющая о милости и снисхождении. Ряд фресок иллюстрирует церковные песнопения, прославляющие Марию. Ее образ овеян мягкой, светлой лирикой. Композиции Дионисия полны торжественной праздничности, фигуры его гибки и грациозны, их движения медленны и ритмичны.

Художник вложил в эти образы не только религиозный смысл, но и человеческие переживания. Свое отношение к миру, свои мысли и чувства Дионисий выражает музыкально-ритмическим построением композиции, ритмом линий, то «плавно изгибающихся, то взволнованно трепещущих», гармонией легких, прозрачных тонов, воздушных и мягких. Во фресках Дионисия нет ничего мрачного и пессимистического. В композиции «Похвала богородице» художник поэтизирует материнство и изображает на фоне светлого скалистого пейзажа Марию с играющим младенцем в короткой рубашечке.

Во фреске «Покров богородицы» особенно ярко выражена идея заступничества Марии за людей, идея сострадания и посредничества между людьми и небесными силами. Богородица выступает в ней как покровительница Русской земли.

Торжественна и празднична композиция «О тебе радуется», в которой ангелы и святые прославляют Марию. Из фресок, иллюстрирующих акафист — цикл песнопений, посвященных той же теме прославления богородицы, особенно выразительны композиции «Упреки Иосифа» и «Встреча Марии с Елизаветой», передающие интимные человеческие чувства — любви, дружбы и ревности — не выражением лиц, а легкими движениями фигур, сдержанными жестами, ритмом линий и гармонией красок.

Наряду с композициями, посвященными богородице, в соборе Ферапонтова монастыря представлены и сцены из жизни Христа. В этой группе выделяется ритмичная композиция «Брак в Кане», построенная по овалу. На первом плане размещены стройные удлинённые фигуры с изящно склонёнными головами, узкими и покатыми плечами. Формы и линии плоско трактованных зданий на втором плане ритмически повторяют очертания человеческих фигур, играя роль своеобразного аккомпанемента. В композициях Дионисия все подчинено образу человека, а архитектура, несмотря на значительное место, ею занимаемое, играет второстепенную роль. Типы лиц отличаются мягкостью выражения, но они несколько однообразны, недостаточно эмоциональны и лишены в большинстве случаев черт психологизма, национальных и индивидуальных особенностей, так отчетливо выраженных в творчестве Андрея Рублева.

Черты индивидуальной характеристики и русского национального типа можно отметить в некоторых единолич-



Дионисий. Встреча Марии и Елизаветы. Фреска Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.

ных изображениях, в частности в обликах воинов, изображенных в рост на столбах собора. Их образы отличаются утонченным рыцарским благородством; лица более разнообразные, русские по типу, носят печать одухотворенности.

Стройные пропорции фигур, сдержанные жесты, легкая поступь придают воинам черты придворной изысканности.

Изображение Николая Чудотворца в правой апсиде является наиболее русским и народным по характеру. Глаза его ласково и заботливо смотрят на людей, белая с синими крестами одежда «подчеркивает чистоту его душевного склада» *.

В целом фрески Ферапонтова монастыря производят необычайно жизнерадостное впечатление. На легком сине-голубом фоне расположены тонкие, гибкие фигуры святых. Движения их мягки и плавны, краски одежд различных оттенков — голубого, розового, кирпично-красного, желтого, оливково-зеленого, серебристо-серого тонов усиливают впечатление светлой радости.

К работам Дионисия некоторые исследователи относят небольшую икону «Шестоднев», выполненную с тонким, блестящим мастерством. В центре иконы изображена композиция «Деисус» — Христос, Мария, Иоанн Предтеча и ангелы в сверкающих белых одеждах; под ними в полуовальных арках легкие стройные фигуры — сонмы святых и праведников, также в белых одеждах, на розовых, светло-желтых, голубых и светло-зеленых фонах. Вверху размещены шесть евангельских сцен.

В этой иконе художник создал прекрасные образы, полные радостного волнения. Звучная гармония колорита, тональная гамма, построенная на сопоставлении нежных оттенков, усиливает ее оптимистическое звучание.

Из сохранившихся икон конца XV в. возможно связать с творчеством Дионисия житийную поясную икону Дмитрия Прилуцкого из Вологодского музея и Кирилла Белозерского из Русского музея (единоличное изображение в рост).

Дионисий умер в начале XVI в., вскоре после окончания стенописи Ферапонтова монастыря. Он оставил целую школу мастеров живописи, которые продолжали его традиции и работали в течение двух первых десятилетий XVI в. Наиболее значительными из них были сыновья Дионисия — Феодосий и Владимир. Из работ Феодосия сохранились миниатюры евангелия 1507 г. (в Ленинградской Публичной библиотеке) и недавно расчищенные фрески Благовещенского собора 1508 г. (к сожалению, сохранившиеся плохо и почти утратившие цвет). Работы учеников

* Г. А. Недошивин, Дионисий, М., 1947, стр. 10.

Дионисия хранятся в Государственной Третьяковской галерее и в Государственном Русском музее.

Дионисий работал в один из замечательных периодов истории русского народа, когда Русское государство складывалось в могущественное и единое целое и начинался процесс образования общерусской культуры.

Лучшие работы Дионисия, проникнутые светлой радостью, выражали мечты и надежды русского народа. Однако в некоторых его произведениях, выполненных по заказу великого князя и крупных церковных деятелей, есть черты официальной торжественности, манерности и изысканности. Таким образом, в его творчестве есть черты противоречивости и двойственности; в нем уже нет эпической цельности и глубины, свойственных искусству Рублева.

Народное
деревянное
зодчество
XIV—XVI вв.

Дерево с древнейших времен было основным материалом русской архитектуры. Деревянные сооружения были дешевле, суше и теплее каменных; кроме того, они возводились быстрее. Вследствие недолговечности дерева как строительного материала и отсутствия древних памятников деревянной архитектуры чрезвычайно трудно восстановить облик сооружений XI—XV вв. Только начиная с XVI в. можно представить процесс развития русского деревянного зодчества. Сохранившиеся деревянные сооружения XVI—XVII вв., по-видимому, мало отличаются от более ранних сооружений; в них повторяются конструктивные и композиционные приемы, свойственные более раннему времени.

На Руси из дерева строились жилые дома крестьян и горожан, княжеские и боярские хоромы, крепостные сооружения и храмы. Наиболее широкое применение в строительстве имела сосна, строили из целых бревен и сращення их не применяли.

Конструктивные приемы, выработанные веками, были однообразны. Срубы выкладывались из горизонтально уложенных бревен, которые связывались в венцы при помощи врубок с остатком («в обло») или без остатка («в лапу»).

Для увеличения размера здания ставили рядом несколько срубов, применяли восьмиугольные и крестообразные в плане срубы. Покрытия деревянных построек XIV—XVI вв. были двускатные с фронтонами разных типов — простыми треугольными, пологими внизу («с полицами») и криволинейными с килевидным завершением, образуя-

щими бочечную кровлю. Квадратные и восьмиугольные здания имели покрытия в виде шатра — пирамиды. Кровельные покрытия делались из теса или лемеха — дощечек, похожих на черепицу и имевших вырезные концы.

Археологические раскопки дают представление о небольших жилых деревянных домах, квадратных или прямоугольных в плане. Постройки зажиточных горожан состояли из нескольких высоких срубов, с двускатными крышами и наружными крыльцами, ведущими во второй этаж к сениям, разделяющим дом на две половины. Хоромы купцов Строгановых в Сольвычегодске, датируемые 1565 г., судя по старинному рисунку, были трехэтажным зданием, состоявшим из поставленных рядом срубов, большая часть которых была покрыта общей двускатной крышей. На одном конце здания возвышалась шестиэтажная (около 30 м) башня, покрытая «бочкой». В сени, расположенные рядом, вело высокое двухмаршевое крыльцо с бочечной крышей над верхней площадкой и четырехскатной крышей над нижней площадкой. Рядом с сенями или над ними возвышалась вторая, меньшая башня с открытым верхом и четырехгранной шатровой крышей с полицей*. Такие богатые хоромы с высокими башнями, крыльцами и галереями, сложными силуэтами и резными украшениями должны были казаться величественными и монументальными. Они резко отличались от жилищ простых горожан, от которых отделялись оградой и хозяйственными постройками. Еще большей монументальностью отличались деревянные царские дворцы. Составленное в 1577 г. описание царского дворца в Коломне дает представление о сложном комплексе деревянных хором, связанных переходами в одно целое.

Архитектура деревянных церквей известна лучше, так как, кроме описаний и рисунков, сохранилось несколько сооружений XIV—XVI вв. Деревянные церкви в это время строились двух типов: клетские — прямоугольные с двускатными крышами и шатровые — восьмиугольные и крестообразные в плане.

Древнейшая из сохранившихся русских деревянных церквей — Лазаревская церковь Муромского монастыря на восточном берегу Онежского озера — построена, по местному преданию, до 1391 г. Эта маленькая квадратная по-

* Полицы — нижние части крыш с переломами (для отвода дождевой воды от стен).

стройка, покрытая высокой двускатной крышей с главой, шея которой поставлена прямо на конек, с квадратным прирубом для алтаря с восточной стороны и холодным притвором из стоек, забранных досками с запада, является хорошим примером простейшей клетской церкви. Другие сохранившиеся постройки этого типа, как например церковь в селе Бородавском, Кирилловского района, Вологодской области, 1486 г., и церковь в селе Юковичи, Ленинградской области, 1493 г., отличаются от Муромской церкви высотой своих срубов и крутых крыш с полницами или уступами. Такие храмы имеют более величавый характер, чем простая и скромная Муромская церковь.

Еще больше отличаются от жилых построек высокие шатровые церкви-башни, имеющие в плане вид восьмиугольника или креста, что позволяло увеличивать площадь здания. Примером восьмиугольной шатровой церкви может служить сгоревшая в XX в. церковь в Панилове Архангельской области, 1600 г. Она была покрыта стройным и величественным шатром, увенчанным массивной луковичной главой. Прирубы для алтаря и притвора были покрыты бочками, с западной стороны церковь имела двухсходное крыльцо. Здание отличалось монументальностью, движение его масс было спокойно и торжественно. (По такому типу была построена церковь в Ледском погосте Архангельской области 1456 г., разобранный в XIX в.) Первые шатровые церкви, по-видимому, появились очень рано. В одной псковской рукописи XII в. имеется изображение церкви, похожей на шатровую. Довольно ясные изображения шатровых храмов сохранились на иконах XIV в.

Одна из летописей, описывая постройку собора в Великом Устюге в 1491 г., говорит, что в это время «круглые о двадцати стенах», т. е. восьмиугольные в плане с четырьмя прирубами, церкви-башни считались старинным типом храма, повторяющим церковь 1290 г., в противоположность новому, «крещатому» типу. Самой древней, дошедшей до наших дней церковью «о двадцати стенах» была Введенская церковь в г. Сура, Архангельской области, 1587 г. Она обладала более стройными пропорциями, чем Паниловская, и имела бочечные покрытия на всех четырех прирубах.

Памятником другого, «крещатого» типа церковей этого времени являлась церковь в селе Уна на южном берегу Бе-

лого моря, 1501 г., сгоревшая в конце XIX в. В этой церкви выступы крестообразного сруба покрыты двойными бочками, возвышающимися одна над другой и создающими постепенный переход к восьмерику. В «крещатых» церквях шатровое покрытие не было обусловлено планом здания, как в восьмиугольных церквях. Появление его в крещатых церквях конца XV — начала XVI в. свидетельствует о том, что шатер был излюбленной формой покрытия у зодчих и заказчиков сооружений. Шатровое покрытие придавало зданию высоту, считавшуюся в глазах русского человека одним из признаков красоты здания, особенно в условиях равнинного русского пейзажа.

Наряду с шатровыми церквями в XVI в. строились ярусные церкви-башни, состоявшие из ряда постепенно уменьшающихся квадратных в плане срубов, поставленных один на другой. По такому типу была построена в 1595 г., не существующая ныне, церковь Ниловой пустыни на озере Селигер, состоявшая из трех четвериков, покрытых каждый на восемь скатов (здание это было похоже на церковь Широкова погоста XVII в., на озере Вселуг).

Древнейшие крепостные сооружения были в большинстве случаев деревянно-земляными. Они всегда были связаны с городским ансамблем и с рельефом местности. Сохранились известия о дубовом Московском Кремле Ивана Калиты (1339—1340 гг.) и дубовых стенах Серпухова (1374 г.), сооруженных одним из героев Куликовской битвы, Владимиром Андреевичем Храбрым. Эти деревянные стены ставились на земляных валах. Стены были рубленые «в забор», или представляли мощные «городни» (отдельные срубы) или «тарасы» (срубы, связанные друг с другом), заполненные землей или камнем. Наверху шла боевая площадка с бруствером («заборолом»); над воротами и по углам крепости ставились высокие прямоугольные или восьмигранные башни, покрытые шатрами.

Высокие и пропорциональные деревянные церкви, хоромы и крепостные сооружения производили впечатление торжественного величия и силы и отличались большой художественной выразительностью и лаконизмом.

Русское деревянное зодчество XIV—XVI вв. было тесно связано с народным творчеством, стояло на высоком художественном и техническом уровне и обладало вполне сложившимися национальными чертами.



РУССКОЕ ИСКУССТВО XVI ВЕКА



В XVI в. на основе дальнейшего экономического подъема происходит политическое укрепление и расширение Русского централизованного государства. Экономическими условиями этого процесса являлось дальнейшее развитие производительных сил, укрепление новой (поместной) формы собственности на землю, рост общественного разделения труда, расширение товаро-денежных отношений, развитие городов и товарного производства, обслуживающего феодализм. В XVI в. в состав Русского государства включаются народы Поволжья, Прикамья, Сибири и т. д. Роль объединителя национальностей выполняли великороссы, имевшие во главе исторически сложившуюся, сильную, организованную военно-дворянскую бюрократию.

Важным этапом в ликвидации пережитков феодальной раздробленности и завершении централизации были 50—60-е годы XVI в., время внутренних реформ Ивана Грозного. Опричнина Грозного являлась орудием борьбы

крепнущего самодержавия, опиравшегося на дворянство, и способствовала дальнейшей государственной централизации.

Укрепление аппарата власти централизованного государства было необходимо господствующему классу для удержания в узде эксплуатируемого большинства трудящегося населения. На протяжении XVI в. в новых условиях экономического развития происходило усиление феодального гнета: рост хлебного и денежного оброка, развитие барщины.

Усиление эксплуатации крестьян привело к обострению классовых противоречий. В связи с нарастанием оппозиционных настроений широкое распространение получают религиозные ереси и свободное толкование церковных вопросов. В борьбе с ересями и свободомыслием правительство и церковь уделяют большое внимание регламентации искусства и вопросам богословия.

В середине XVI в. был созван ряд церковных соборов («Стоглав» 1551 г. и собор 1553—1554 гг.), на которых выносились решения об упорядочении строя русской церкви, подчинении живописи определенным правилам и канонам и т. д.

В это время обостряется политическая борьба между двумя основными группами господствующего класса русского общества — дворянством и крупными феодалами, отстаивавшими старые формы феодальной раздробленности.

Изменения в социально-экономической и политической жизни страны, происшедшие в середине XVI в., нашли отражение в литературе и искусстве (борьба государственной централизации против феодальной раздробленности, противоречия между прогрессивными объединительными тенденциями и тенденциями к закреплению, к подавлению человеческой личности).

Острая политическая и идеологическая борьба нашла яркое отражение в литературе и искусстве XVI в.

Архитектура Расширение и укрепление централизованного Русского государства происходило в условиях напряженной борьбы с внешними врагами: с татарами — на юге и востоке, с немецким Ливонским орденом — на западе.

Сложное международное положение государства вызвало необходимость укрепления границ, поэтому крепостное строительство в XVI в. приобрело громадное значение:

московское правительство затрачивало большие средства и силы на строительство крепостных сооружений, которое принимает в это время грандиозные масштабы. Для укрепления границ была создана система оборонительных линий, крупнейшими звеньями которой являлась так называемая «засечная черта» на юге, строительство городских и монастырских крепостей вокруг Москвы, а также на северных и западных окраинах. Особенно важной была оборона южной границы, на которую постоянно делали набеги крымские татары. Эта граница была защищена «засечной чертой», которая шла по Оке от Нижнего Новгорода через Серпухов на Тулу и Козельск (в XVIII в. засечная черта была передвинута еще южнее). «Засечная черта» включала многочисленные укрепленные города, деревянные остроги (крепости) и острожки, связанные высокими земляными валами и образующие непрерывную и сложную систему укреплений. При устройстве «засечной черты» максимально использовались в целях обороны естественные препятствия — реки, болота, леса. Эта укрепленная полоса имела в глубину от 2 до 60 км и служила убежищем для населения.

Создание мощной «засечной черты» было государственным мероприятием необычайного масштаба и практической важности и служило наглядным выражением силы и могущества Московского государства. Это грандиозное строительство оберегало мирный труд русских людей и поднимало авторитет московского правительства.

Строительство каменных крепостей представляет блестящую страницу в истории русской архитектуры XVI в. В первой половине XVI в. были созданы каменные крепостные сооружения Нижнего Новгорода, Тулы, Коломны, Зарайска, перестроены стены и башни Пскова. В конце XVI в. была сооружена крепость города Смоленска. В государственную оборонительную систему были включены и монастыри, среди которых особенно выделялись своими крепостными сооружениями Кирилло-Белозерский, Троице-Сергиев и Соловецкий монастыри.

В XVI в. был выработан новый тип каменного города-крепости на основе дальнейшего развития градостроительных принципов, лежащих в основе строительства Московского Кремля. Большинство крепостей строилось с учетом рельефа местности и не имело правильного геометрического плана. Так, крепость Нижнего Новгорода (1500—1511 гг.),

расположенная на высоком берегу, при впадении Оки в Волгу, господствовала над рекой и городом. Она имела форму неправильного многоугольника с 13 башнями. Кирпичные стены, частично облицованные белым камнем (длиной 2—2½ км), отличались большой толщиной (6 м). Эта крепость неоднократно подвергалась осадам, но ни разу не была взята врагами. В первой четверти XVI в. были заново перестроены и расширены крепостные сооружения Пскова, которые надо было приспособить к новым условиям обороны, в связи с применением огнестрельного оружия. Эти стены и башни строило само население города из местной плиты и валунов. Они окружали не только Кремль, но и посады — средний, окольный город и запсковье, и имели протяжение в 9 км, высоту — в 12, толщину — в 4 м и 40 башен. Доступ в реку Пскову, протекавшую внутри города, был прегражден в двух местах мощными дубовыми решетками. Из сохранившихся двух круглых башен XVI в. наиболее живописна так называемая «Гремячая» башня 1525 г., разделенная на пять ярусов (высота — 20 м, диаметр — 15 м).

Кремль города Тулы (1514—1521 гг.) был расположен на ровной площади и представлял правильный прямоугольник с девятью башнями. Площадь его равнялась 55 га, длина стен из кирпича и тесаного камня — 1 км, высота — 11 м. Башни были круглые и квадратные (например, круглая Ивановская башня с подземным ходом к реке). Стены Тульского кремля имели двурогие зубцы, а не прямые, как в Нижнем Новгороде и Пскове, и белокаменный цоколь. Город был окружен деревянными стенами.

Крепость Коломны (1525—1531 гг.) была поставлена на высоком мысу, у впадения реки Коломенки в реку Москву. Коломна была пограничным городом Московского государства и крупным узлом торговых путей. План крепости был связан с рельефом местности и имел форму многоугольника с 17 башнями. Стены и башни были выстроены из кирпича, цоколь их был облицован белым тесаным камнем. Длина стен была 2 км, высота — 12—20 м; угловая башня, прозванная «Маринкиной», имела в высоту 31 м. Около Коломны были два монастыря-крепости. Эти три крепости являлись важнейшими звеньями в системе укреплений, прикрывавших подступы к Москве со стороны южных степей. Недалеко от Коломны была построена (в 1531 г.) небольшая крепость г. Зарайска, прямоугольная в плане, со стенами и башнями из тесаного камня и кирпича. Все перечисленные города-

крепости были окружены рвами с подъемными мостами; их дубовые ворота были окованы железом и снабжены опускаемыми решетками-герсами. Во всех этих сооружениях практическое назначение сочеталось с художественной выразительностью архитектурного решения.

Оборонительную систему городов-крепостей дополняли монастыри-крепости. В XVI в. деревянные стены и башни монастырей заменялись каменными сооружениями, приспособленными к новым требованиям военной техники. Монастыри-крепости были расположены в живописных местах, архитектура их была тесно связана с окружающим ландшафтом.

Постройка крепостных сооружений Кирилло-Белозерского монастыря была начата в 1523 г. Они представляли сложную систему внешних и внутренних укреплений, которые мощным кольцом окружали многочисленные церкви, жилые и хозяйственные здания, рощи, луга, огороды и небольшую речку, которая протекала внутри крепости. Крепостные башни имели нарядную обработку в виде узорчатых поясков, выложенных из кирпича, характерных для новгородской и особенно псковской архитектуры. Соловецкий монастырь, расположенный на острове Белого моря, был одной из самых неприступных русских крепостей XVI в. (1584—1589 гг.). Он имел форму прямоугольника, стены и башни его были сооружены из огромных валунов и гранитных обломков, промежутки между которыми заложены кирпичом и залиты известью. В длину эти стены имели более одного километра, в высоту — 16 м и в толщину — 6 м. Их лаконичная и выразительная архитектура гармонично сливалась с суровой северной природой. В 1545 г. был создан замечательный крепостной ансамбль Борисоглебского монастыря близ Ростова, строителем которого был зодчий Григорий Борисов.

В 1540—1550 гг. сооружены кирпичные стены и башни Троице-Сергиева монастыря, перестроенные в XVII в.

Для монастырских крепостных ансамблей характерны живописные силуэты стен и башен, окружающих разнообразные постройки. С XV в. в монастырях появляется новый архитектурный тип одностолпной каменной трапезной палаты. Ранний образец такой палаты, построенной в 1469 г., в Троице-Сергиевом монастыре не сохранился, но сохранились трапезные XVI в. в Андрониковом монастыре (1504—1506 гг.), Макарьевском Калязинском

(1525—1530 гг.) и др. Они представляют обычно двухэтажное здание, с обширной столовой палатой во втором этаже, перекрытой сводами и с одним столбом в центре. К этой палате примыкали небольшая церковь и хозяйственные помещения. В нижнем этаже устраивалась кухня и кладовые. Наружная архитектура трапезных палат отличалась большой простотой. Фасады членились лопатками, иногда их украшал нарядный карниз с фризом из керамических плиток (Андроников монастырь). Здание завершалось крутой деревянной четырехскатной крышей. Сооружение таких трапезных палат свидетельствует об изменениях в монастырской жизни. Монастыри становятся крупными феодалами, в их владении сосредоточивается около $\frac{1}{3}$ всей земли в государстве и огромное количество крестьян. Монастыри вели обширную торговлю рыбой, солью и хлебом. Накопление огромных богатств превращало церковные организации в реакционную силу. Крепостные стены нужны были монастырям не только для защиты от внешних врагов, но и для защиты от крестьянских восстаний.

Помимо перечисленных крупных монастырей-крепостей, в XVI в. сооружались и небольшие монастыри-крепости. Они были расположены полукольцом, главным образом, с южной стороны Москвы (Андроников, Новодевичий и другие монастыри).

Обширные масштабы государственного крепостного строительства, которым нужно было руководить из единого центра, привели к необходимости организовать правительственное учреждение, ведавшее государственным строительством — приказ каменных дел (в 1583 г.). Под руководством этого приказа были построены крепостные стены и башни города Смоленска, стратегически важного оборонительного пункта на западной границе Московского государства (1596—1602 гг.). Строителем этой крепости был замечательный русский зодчий — Федор Конь. Крепостные стены Смоленска окружали весь город, живописно расположенный на высоких холмах над Днепром. Зодчий сумел связать эти стены с рельефом местности и красивым пейзажем. В длину они имели 6,5 км, средняя высота их достигала 10 м, толщина — 5 м. В основание стен и башен были забиты сваи и положен настил из толстых дубовых бревен, на которых был выведен каменный фундамент. Стены с двурогими зубцами были сооружены

из кирпича с бутом и щебнем внутри, залитым известковым раствором. Цоколь* был облицован тесаным белым камнем. Крепость имела 38 трехъярусных башен различной формы (квадратных, граненых и круглых) и девять въездных ворот. Высота башен достигала 22 м. Внутри стены имели высокую глухую аркаду, придающую им конструктивную устойчивость. В толще их были устроены ходы сообщений и склады боеприпасов, а под землей — тайные галереи — «слухи». Башни имели деревянные четырехскатные кровли, декоративные выступы (лопатки) на углах и бойницы с наличниками. Главные проездные ворота были украшены пилястрами. Этот живописный ансамбль, сочетавший конструктивные и практические требования с художественной выразительностью, отличался тщательной отделкой архитектурных деталей. Борис Годунов писал об этой крепости: «Смоленская стена станет теперь ожерельем всей Руси... на зависть врагам и на гордость Московского государства». Смоленская крепость не один раз принимала первый удар врага и преграждала ему путь к Москве.

Одновременно со строительством укреплений вне Москвы возводились новые крепостные сооружения и в самой Москве. В 1534—1538 гг. были построены стены и башни Китай-города, окруженного рвом, с подъемными мостами у ворот. Высота трехъярусных стен достигала 9 м, толщина — 6,5 м (в толще стен были устроены казематы для пушек). Наверху по стенам шла широкая (4 м) галерея. Китай-город занимал пространство в 70 га и имел 12 башен разнообразной формы (круглых, прямоугольных и многогранных). Руководил постройкой Китай-города зодчий Петрок Малый.

Ансамбли Кремля и Китай-города, торгового центра Москвы, размещенные по сторонам Красной площади, представляли единое целое. Кремль занимал господствующее положение, он выделялся более мощными стенами и башнями, монументальными зданиями внутри. Китай-город имел более обширную площадь и обладал стенами большей протяженности. Архитектурным центром Москвы стал единый ансамбль Кремля и Китай-города.

В 1586—1588 гг. были построены в Москве, под руководством приказа каменных дел, новые крепостные соору-

* Цоколь — нижняя часть наружной стены здания, лежащая на фундаменте и выступающая по сравнению с верхней частью.

жения — стены «белого» города, второе кольцо укреплений. Кирпичные стены и башни «белого» города (покрытые побелкой) строил также Федор Конь, «городского дела» мастер. Они проходили по линии теперешнего «бульварного» кольца и имели протяжение около 9 км. Расположение стен и 28 башен было связано со сложным рельефом холмистой местности и системой речек и оврагов, пересекавших Москву, девять башен имели ворота, название которых сохранились до сих пор (Покровские, Сретенские, и т. д.). Толщина стен «белого» города равнялась 4,5 м, цоколь, облицованный белым тесаным камнем, имел в толщину 6 м. «Белый» город был уничтожен в начале XIX в.

В 1591—1592 гг. была построена третья линия московских укреплений — земляной город. Земляной вал, ров и деревянные (дубовые) стены его с 57 башнями проходили по линии современного Садового кольца на протяжении 15 км. Эти укрепления были выстроены так быстро, что получили название «Скородома». Таким образом, в XVI в. Москва получила три concentрических линии укреплений и 120 башен, что сделало ее исключительно мощной крепостью.

Каменное церковное строительство в XVI в. развивалось очень интенсивно и шло различными путями. Наряду с соборами старого типа, повторяющими с небольшими изменениями пятикупольный Успенский собор в Кремле (Собор в Новодевичьем монастыре 1525 г., Успенский собор в Троице-Сергиевом монастыре 1585 г. и др.), широкое распространение в начале XVI в. получает тип небольшого городского кирпичного или каменного храма, без столпов, крытого крещатыми сводами, которые являются оригинальным изобретением русских зодчих. Крещатый свод — сомкнутый свод с врезанными в него крест-накрест четырьмя цилиндрическими сводами. Световой барабан ставился в центре, на месте пересечения цилиндрических сводов (церковь Трифона в Напрудной слободе, начало XVI в., Москва).

Самым значительным достижением русской архитектуры XVI в. является создание нового типа башнеобразной композиции церкви. Пробразом такой композиции послужили памятники народного деревянного зодчества — деревянные шатры крепостных башен*, или башнеобразные

* См. «История русского искусства», т. III, изд. АН СССР, 1955, стр. 420.



Церковь в селе Коломенском под Москвой.
1530—1532 гг.

шатровые церкви, типа церкви в селе Уна на Белом море 1501 г.

Самым ранним, сохранившимся каменным сооружением такого типа является церковь Вознесения в подмосковной царской усадьбе — селе Коломенском.

Характерно, что летопись, рассказывая о создании этой церкви, указывает, что она была построена «вверх на деревянное дело». Нельзя рассматривать церковь в селе Коломенском как повторение или простое подражание памятникам деревянного зодчества. Она представляет творческую переработку типа башнеобразного храма. Подъем национального самосознания создал в этот период предпосылки для расцвета изобразительного искусства и архи-

тектуры, лучшие мастера которых обращались к народным художественным традициям.

Церковь в селе Коломенском представляет новый тип храма-памятника, сооруженного в 1530—1532 гг. в честь важного события — рождения у Василия III долгожданного сына и наследника престола, будущего Ивана IV. Башнеобразная центричная композиция церкви, напоминающей крепостное сооружение, представляет три яруса. Нижний ярус имеет форму квадрата с небольшими выступами на каждой стороне, придающими ему форму креста. Второй ярус — восьмигранный (восьмерик) — переходит в шатер с небольшим барабаном и незаметной маленькой плоской главкой. Переходы от одного архитектурного объема к следующему представляют систему ступенчатых арок внутри, плавные переходы килевидных кокошников — снаружи. Коломенская церковь была построена из кирпича с белокаменными деталями; сейчас она вся покрыта побелкой. Она не имела апсиды и была окружена широко раскинувшейся открытой галереей на арках, с лестницами, которые связывали церковь с окружающим пейзажем (сейчас эти галереи обезображены крышами). Необычайно толстые, до 3 м, стены церкви и узкие окна, похожие на бойницы, напоминают крепостное сооружение. В толще стены была устроена лестница, ведущая в шатер. Внутри помещение было очень тесное, но высокое и светлое, стены его не были украшены фресками.

Архитектурное решение Коломенской церкви отличается скульптурностью и динамичностью, в композиции ее преобладают вертикали. Церковное назначение этого сооружения играло второстепенную роль. Об этом свидетельствуют отмеченные выше особенности — отсутствие апсиды; незаметная маленькая глава, теснота интерьера. Коломенская церковь была задумана как монумент, поэтому она не была связана с дворцом. Ее стройная башня господствует над окружающим ландшафтом и словно вырастает из холма над рекой Москвой, с которым ее связывает широкая галерея, окруженная парапетами* и лестницами. С этой галереи открывается живописный вид на реку, леса, поля и луга. Стены церкви обработаны пилястрами на углах, острые декоративные стрелы-фронтоны, выразительно устремленные вверх, и ряды килевидных заостренных ко-

* Парапет — невысокая стена, ограждающая балкон, галерею и т. д.

кошников усиливают впечатление стремительного взлета, динамичности образа. Архитектура Коломенской церкви отличается художественной простотой, конструктивной смелостью, красотой пропорций: каждая деталь в ней подчинена единому замыслу — создать величественный памятник значительному событию. Цельность и органичность строгих геометрических форм связаны в этом сооружении с глубокой идейной насыщенностью архитектурного образа.

Идея величия мощного и сильного Русского централизованного государства выражена в Коломенской церкви в классически ясной и простой художественной форме, что обеспечивает огромную силу ее эмоционального воздействия. Для Коломенской церкви характерна тесная связь с окружающей природой, она занимает господствующее положение в пейзаже. Этот замечательный памятник мировой архитектуры сыграл большую роль для дальнейшего развития русского зодчества.

Летопись отметила высокое художественное качество церкви: «бо же церковь та вельми чудна высотой и красотою и светлостью, таква не бываше прежде сего в Руси».

Дальнейшим развитием этого архитектурного типа является церковь Иоанна Предтечи в подмосковной царской усадьбе — селе Дьякове. Сооружение этой церкви обычно относят к 1547 г. и связывают его с венчанием Ивана IV на царство. Таким образом, это сооружение является монументом в честь события, отражавшего возросшую мощь и международное значение Русского государства. Основным архитектурным элементом Дьяковской церкви является восьмигранная башня в центре с плоским куполом на высоком барабане. Центральную башню окружают четыре поставленные по диагонали восьмигранные башни меньшего размера. Эта живописная и монументальная композиция из пяти башен-столпов с гранеными барабанами и плоскими куполами производит впечатление царственной пышности и величия. Средняя башня доминирует над остальными, барабан ее окружен мощными полуцилиндрами. Переход от восьмериков к барабанам образует ярусы кокошников полукруглой или треугольной формы, которые, суживаясь кверху, образуют как бы усеченные короткие шатры. Стены башен, соединенных первоначально открытыми галереями, расчленены пилястрами, обрамлены выступающими карнизами, украшены прямоугольными впадинами и заостренными наличниками над окнами. И в этой церкви

наблюдается воздействие крепостной архитектуры и народного деревянного зодчества (восьмигранная форма башен, фронтоны, прямоугольные впадины — филенки и т. д.).

Для Дьяковской церкви также характерно смелое нарушение старых традиций культового зодчества, стремление создать новый художественный образ. Апсиды, надстройки над галереями и звонница пристроены позже, но они не искажают художественного впечатления от этого прекрасного архитектурного сооружения.

К такому же типу принадлежит церковь в селе Острове на реке Москве, построенная около 1550 г. В этой башнеобразной шатровой церкви с двумя симметричными приделами, объединенными крытой галереей, есть псковские черты — система ступенчатых сводиков в приделах, тройные орнаментальные пояса на апсидах и барабанах и т. д. Центральная часть, крестообразная в плане, завершенная кокошниками, переходящими в восьмерик, отличается большой строгостью и конструктивностью архитектурных форм. Сильно выделенные рельефные лопатки и выступающий карниз образуют как бы каркас здания.

Самым замечательным и новаторским сооружением XVI в. является собор Василия Блаженного, первоначально носивший название Покровского собора («что на рву»). Этот собор был построен в 1555—1560 гг., как монумент в память победы над Казанью. Он является одним из выдающихся созданий русского национального гения и занимает исключительное место в истории русского искусства. Композиция, планировка и архитектурный облик его необычайны. И в этом памятнике русские зодчие обращаются к достижениям народного творчества для выражения прогрессивных идей своего времени. Строителями собора считались до сих пор русские мастера — Барма и Постник, о которых почти не сохранилось сведений в источниках*. Собор получил позднейшие добавления — придел, колокольню, покрытия галерей, новую окраску; все это несколько исказило его первоначальный облик и симметричную, ясную композицию из девяти башен. Эта композиция была не случайна, восемь башен-церквей были посвящены праздникам и святым, дни почитания которых совпали с днями наиболее ожесточенных боев за Казань. Решающий штурм

* Недавно обнаружен документ, указывающий, что Постник и Барма — одно лицо (Постник — прозвище Бармы). Подлинность этого документа не является бесспорной.



Собор Василия Блаженного в Москве. 1555—1560 гг.

Казани произошел в день Покрова (1 октября), которому и посвящена центральная церковь. Зодчие прибавили к ним девятую церковь-башню, чтобы создать симметричную архитектурную композицию. Эта девятая церковь некоторое время оставалась без названия.

Собор выстроен из кирпича, а фундамент, цоколь и детали — из белого камня. Он представляет пирамидаль-

ную композицию из башен, соединенных открытыми галереями на арках, исключительно живописную и динамичную. Центральная башня, высотой в 47 м, напоминающая церковь села Коломенского, состоит из квадратной нижней части, которая переходит в восьмигранник, завершенный украшенным изразцами световым шатром на звездообразном основании. К этому шатровому храму примыкают четыре квадратных, также бесстолпных церкви, завершенных вверху рядами кокошников, расположенных в шахматном порядке, «в перебежку», как говорили в старину, и четыре восьмигранные башни, в которых переход от столпа к восьмигранному барабану оформлен при помощи двух рядов кокошников (полукруглых, килевидных и треугольных). Стены этих четырех башен украшены декоративными стрелами. Рельефный карниз связывал в единое целое все восемь башен, увенчанных разнообразными по форме и рисунку главами. Башни перегоняют друг друга в своем стремительном движении вверх и завершаются шатром и главкой центральной части здания, господствующей над остальными башнями и собирающей все формы здания в заключительный аккорд. Все девять башен, соединенных галереями, были поставлены на подклет — постамент высотой в 6,5 м.

Собор, образующий в плане геометрическую фигуру в виде ромба, поставлен углом к Кремлю и Красной площади, которая была центром общественной жизни Москвы. Место это было выбрано с большим искусством, оно являлось центральной точкой Москвы и давало возможность видеть сразу максимальное количество башен.

Стройная и гармоничная композиция и скульптурность объемов собора, рассчитанного на обозрение снаружи и со всех сторон, с необычайной силой передают идею народного памятника, торжество и ликование русского народа, одержавшего окончательную победу над Казанским ханством, своеобразный художественный язык этого сказочно-прекрасного сооружения напоминает поэзию русских былин и сказок. Для него характерно соединение величественной монументальности и движения, изумительное разнообразие и богатство архитектурных форм и гармония целого. Пирамидальная композиция и ряд деталей (восьмигранные башни, открытые галереи и т. д.) обнаруживают сходство с церковью села Дьякова, но здесь они получили дальнейшее усложнение и развитие. Собор Василия Блаженного

связан с традициями народного деревянного зодчества (план, ярусность, восьмигранные башни, треугольные кокошники, рельефные круги на углах и т. д.). Внутренние помещения собора, скромные и тесные, не соответствуют величине и монументальности наружного объема, нарядности внешней архитектуры. Они не имеют фресок и украшены только скромными архитектурными деталями.

Создание собора Василия Блаженного с его своеобразными национальными чертами, воплощающего идею мощи и величия русского народа, является важным этапом в развитии архитектурного ансамбля Москвы; он как бы связывает Кремль и Китай-город, к нему сходятся радиусы московских улиц.

В 1600 г. было завершено создание архитектурного ансамбля Кремля и закончено сооружение церкви-колокольни Ивана Лествичника, прозванной «Иваном Великим». Строительство этой колокольни было начато в первой четверти XVI в. Она являлась главной сторожевой наблюдательной башней кремлевской крепости и отличалась исключительной прочностью. Толщина стен нижнего яруса, укрепленных железными связями, равняется 5 м. Фундамент колокольни представляет усеченную ступенчатую пирамиду из белого тесаного камня, заложенную на 10 м глубины. Стены «Ивана Великого» построены из кирпича. Цоколь, детали и украшения выполнены из белого камня. «Иван Великий» свидетельствует о технических достижениях древнерусского зодчества и представляет высокохудожественное произведение архитектуры. Его пятиярусная башня, высотой в 82 м, возвышается над уровнем реки Москвы на 122 м. Если для Коломенской церкви характерен стремительный взлет ввысь, то в «Иване Великом» выражено спокойное величие, каждый его ярус уменьшается в диаметре и убывает по высоте, т. е. здесь применен прием конического утонения каждого яруса вверх. Столп «Ивана Великого» объединял в качестве основной вертикальной оси все сооружения Кремля и долго был самым высоким сооружением Москвы, занимая господствующее положение в ансамбле.

Для архитектуры XVI в. характерно дальнейшее развитие градостроительства, выработка новых композиционных приемов и форм в архитектуре, складывание типа русского каменного города-крепости, центра государственной и общественной жизни, укрывавшего население от вра-

гов. В шатровом церковном зодчестве культовое назначение отходит на второй план, что свидетельствует о постепенном освобождении архитектуры от идеологического влияния религии и церкви. Церкви-башни XVI в. являются величайшим созданием русской национальной архитектуры. Они отличаются выразительностью, своеобразием композиции, богатством архитектурных форм, цельностью архитектурного образа.

Необходимо отметить глубокую органическую связь русской каменной архитектуры XVI в. с народным творчеством и переработку в ней форм народного деревянного зодчества.

В XVI в. наблюдается подъем в области строительной техники, новые смелые конструктивные приемы в строительстве башнеобразных высотных сооружений, распространение бесстолпных перекрытий, изобретение крещатого свода, широкое применение железных связей. Высокое художественное и техническое совершенство русской архитектуры XVI в. заключается в органической связи идейно-художественной и материальной практической стороны.

Московское правительство широко использовало архитектуру в целях идеологического воздействия на народные массы, показывая в величественных памятниках возросшее могущество Русского государства и самодержавного царя.

Укрепление самодержавия и регламентирующее влияние церкви во второй половине XVI в. привело к росту консервативных тенденций в зодчестве. В это время в отдельных монастырях и городах сооружаются соборы по устаревшему типу Успенского собора Московского Кремля (Успенский собор в Троице-Сергиевом монастыре 1585 г. и Софийский собор в Вологде 1568—1570 гг.).

Живопись Рост просвещения расширение круга интересов русских людей XVI в. и сложная идеологическая борьба нашли свое отражение в живописи, которая, сохраняя в значительной степени традиционные церковные черты, приобретает в ряде случаев новый, более светский характер.

Основной особенностью живописи этого времени является обогащение и усложнение содержания, появление новых тем. Художники не ограничиваются кругом евангельских сцен из жизни Христа и Марии, изображениями святых. Они уделяют больше внимания сюжетам, взятым



Видение Иоанна Лествичника. Икона XVI в. (ГРМ).

из библии, апокалипсиса и житий святых, иллюстрируют события из русской истории и нравоучительные рассказы-притчи. Расширение кругозора русских людей, и в том числе художников, выражается в интересе к русской и всемирной истории, быту и аллегорическим темам.

Для характеристики нового этапа в истории русской живописи можно назвать три иконы Государственного Русского музея, относящиеся к 20-м годам XVI в. Эти иконы являются иллюстрациями к притчам — нравоучительным рассказам.

Из этих икон особенно интересны две — «Видение Иоанна Лествичника» и «Притча о хромце и слепце».

В «Видении», на фоне башнеобразного храма, слева, изображена группа монахов и старец Иоанн, рассказывающий им о своем «видении». Справа изображено само «видение» — «лествица» (лестница), ведущая на небо, прямо в рай, и монахи, поднимающиеся по ней вверх. В «раю», на облаках, их ожидают праведники, ангелы и сам Христос, стоящий у врат рая и помогающий одному из монахов попасть в него. Но попадают в рай немногие, хотя монахам помогают и ангелы. Два монаха сорвались с лестницы и летят вниз головой прямо в ад, изображенный в виде черной пещеры внизу; бесы с радостью приветствуют их падение.

Эта икона, по существу утратившая культовый, моленный характер, отражает критическое отношение к монахам, которые далеко не всегда выполняли требования монашеского устава, вели праздную, разгульную жизнь, пьянствовали, накапливали богатства и т. д. Художник, выполнивший икону, дал острую, даже сатирическую характеристику этих «грешников» и показал, что далеко не каждый монах заслуживает небесного блаженства. Характерно, что в адской пещере, в огненной пасти адского змея, он изобразил двух людей в коронах, по-видимому царя и царицу, и их приближенных рядом с сатаной. Эта новая и совершенно неожиданная по сюжету «икона» является уже в некоторой степени аллегорической картиной. Изобразительный язык ее еще связан со школой Дионисия, в особенности это заметно в построении композиции и трактовке архитектуры с характерными для Дионисия и его учеников удлиненными, стройными пропорциями.

Вторая икона — «Притча о хромце и слепце» — в более завуалированной форме осуждает священников, расхищаю-

щих порученный им «сад Христов» и наказанных за это адскими мучениями.

Третья икона — «Видение Евлогия» — менее остро трактует тему осуждения и наказания церковников и монахов, но отличается изумительным мастерством композиционного решения и красотой изображенной в ней архитектуры, напоминающей своими пропорциями башнеобразные церковные сооружения XVI в. Все три иконы выполнены одним мастером, возможно, вышедшим из школы Дионисия.

Среди икон XVI в. наряду с произведениями, повторяющими давно известные сюжеты и выполненными в старых традициях, встречаются и другие образцы новаторского отношения художников к содержанию художественного произведения, причем к середине XVI в. количество таких икон возрастает. В Русском музее находится интересная икона «Троица» (середины XVI в.). Эта большая икона состоит из средника с традиционной композицией ветхозаветной Троицы, окруженного клеймами с изображениями «деяний» Троицы. Центральное изображение, повторяющее старую иконографическую схему, имеет новые стилистические черты.

В нем характерно увеличение роли пейзажа и архитектуры, фигуры ангелов несколько теряются в сложном и дробном пейзаже с чрезмерно стилизованными скалистыми горками. Для клейм, окружающих средник, несмотря на миниатюрность изображений, также характерна сложная и дробная трактовка горок и отчасти архитектуры. Но в них есть и другие черты — интерес к бытовым, жанровым сценкам, вкрапленным среди иллюстраций библейских событий. Особенно характерно одно клеймо с правой стороны, изображающее женщину, по-видимому Сарру, стоящую за столом и месящую тесто. Рядом с Саррой стоит другая женщина, соседка или служанка, беседующая с ней. Обе фигуры даны внутри павильона с открытой аркой, условно изображающего дом. Слева на горке стоит корова с сосущим ее теленком. Эта мирная идиллическая сценка, несмотря на условность иконописного языка, отражает интерес к повседневной жизни и к быту, который не встречается в более ранних произведениях иконописи.

В маленькой иконе «Хвалите господа» Государственного Русского музея, середины XVI в., художник дает развернутый скалистый пейзаж и на фоне его животных (корова, слон, верблюд и т. д.) — диких и домашних, вместе с праведниками, прославляющими Христа, изображенного

вверху. И в этой иконе чувствуется интерес к миру, к его богатству и многообразию, который захватил художника, еще не умеющего выразить свои мысли и чувства правдивым, реалистическим языком.

Самым ярким и характерным произведением живописи середины XVI в. является хорошо известная громадная икона «Церковь воинствующая», выполненная в 1550-х годах (ГТГ). Эта икона, происходящая из Теремного дворца, представляет сложную композицию, насыщенную церковной символикой.

Справа, вверху, в круге изображен пылающий город; слева, в таком же круге, горки с мягкими очертаниями, напоминающие холмы с растительностью, похожей на русские елочки. На горках изображена стена и сооружение типа шатра, перед которым на троне сидит богоматерь с младенцем Христом на коленях. Ангелы, как птицы, летают к Христу, и он вручает им венцы, с которыми они летят к шествию воинов,двигающемуся тремя колоннами от горящего города. Смысл этой символической композиции разгадан уже давно.

В ней изображена пылающая Казань и шествие победоносного русского войска в Москву, представленную символически в виде шатра, с богоматерью, покровительницей Москвы и Русского государства. В центральной процессии, возглавляемой архангелом Михаилом, который скачет на крылатом огненно-красном коне в многоцветном ореоле — круге, среди воинов выделяются увеличенные героизированные фигуры императора Константина, утвердившего христианство в Византийско-римской империи, и великого князя Киевского Владимира с сыновьями — Борисом и Глебом. Во второй процессии, огибающей композицию иконы сверху и снизу, шествуют среди воинов Дмитрий Донской и Александр Невский, принимающий победный венец из рук ангела. Конную армию воинов возглавляет Георгий Победоносец в багряном плаще. За архангелом Михаилом изображена фигура юного вождя со стягом в руке, величаводвигающегося к Москве. Он повернулся назад к воинам и жестом руки как бы призывает их следовать за собой. В этом воине можно видеть молодого полководца Ивана IV, завоевателя Казани.

Эта картина-икона является своего рода апофеозом, прославлением величия Московского государства и молодого царя — Ивана IV, победы русского народа над полчи-

щами врагов. И здесь, сквозь абстрактные, условные формы иконы просвечивает живой мир, пестрый и многообразный. Художника уже не удовлетворяет схематическая трактовка человека и людской массы, характерная для иконы «Битва новгородцев с суздальцами» XV в., где воины изображены с одинаковыми лицами и одеждами, в виде сплошной, недифференцированной массы.

Икона XVI в. вносит некоторое разнообразие в трактовку толпы, хотя и не преодолевает окончательно приемов условного изображения. Процессия воинов представляет множество конкретизированных фигур, выполненных с большим мастерством. Всадники и пешие воины отличаются многообразием возрастов и одежд. Рядом с юношей изображен зрелый муж, за ним — старец почтенного вида. На воинах разноцветные шлемы (золотые, черные, розовые, зеленовато-серые), разнообразные одежды и доспехи (кольчуги), в руках у них узорные щиты различной формы (круглые, ромбовидные и т. д.). Из массы воинов выделяются более выразительные фигуры начальников и знаменосцев. Впечатление многообразия и жизненности усиливается благодаря разработке индивидуального жеста (например, жест Георгия Победоносца, простирающего руку к следующим за ним воинам). Движения лошадей лишены монотонности, несмотря на то что большая часть их чинно выступает. Некоторые из них строптиво задирают головы вверх. У одного из всадников верхнего ряда лошадь опустила голову и тянется к траве, увлекая его руку (движение всадника схвачено чрезвычайно верно). Такие детали придают жизненность символической композиции.

Трактовка пейзажа в иконе «Церковь воинствующая» также носит новые черты. Художник стремится передать в ней широкое пространство, в котором люди, горки, растительность, напоминающая иногда русские елочки, и условно изображенная река образуют торжественную панораму. Он развертывает процессию воинов во всю ширину и высоту картины, стремясь связать движение людского потока единством конкретного пространства. Нижний и верхний ряды процессии воинов единым изогнутым поясом охватывают центральную часть композиции. Однако верхний и нижний ряды процессии одинаково обращены лицом в сторону Москвы, что несколько разрушает иллюзию единого пространства. Реалистическая тенденция принесена здесь в жертву патриотической идее иконы (иконописцу казалось

невозможным повернуть воинов спиной к «богоспасаемому» граду — Москве). Другой особенностью данной иконы является стремление художника, не умевшего передать большую глубину, связать людской поток с конкретизированным пространством, в котором он помещает три колонны воинов — одну над другой. Он как бы распластывает шествие на плоскости, расчлененной на широкие полосы, из которых каждая представляет собой гористый ландшафт, имеет незначительную глубину, переданную горками и овражками, и собственное небо, условно представленное золотым фоном. Это своеобразное нагромождение ландшафтов придает композиции сказочный характер.

Несмотря на то что церковь в данной иконе стремится превратить воинский подвиг русского народа в дело религии, а победу над Казанью изобразить как следствие божественной помощи, «Церковь воинствующая» является шагом вперед в развитии живописи, в которой постепенно получают перевес светские реалистические черты.

Для многих произведений иконописи середины XVI в. характерна передача стремительного, порывистого движения, дисгармония и беспокойство, которых мы не встречали в живописи XV в. Композиции становятся дробными, асимметричными («Троица» в ГТГ), здания и горки более массивными. Колорит икон становится более темным и мутным, появляется изобилие черных пятен (пещеры, окна и двери), лица темнеют. На этом мрачном фоне выступают огненно-красные пятна и золотая разделка (шраффировка), придающие живописи угрюмую и тяжеловесную торжественность. В иконе «Вход в Иерусалим» горка напоминает массивный, каменистый кряж, продырявленный черным пятном пещеры, дерево с толстым стволом и пышным черным лиственным покровом отливает золотом. Иерусалим раздвинут вширь, становится приземистым и сложным по очертаниям, красноватым по окраске. Многолюдные толпы надвигаются на Христа. Христос грузно восседает на низко опустившем голову ослике, подавляя его своей тяжестью, черные одежды придают трагический характер его фигуре. Он склоняется к окружающим его людям, ведя с ними прощальную беседу. Ломающиеся, беспокойные линии каменистого пейзажа, а также резкое сопоставление черного, красного и золота усиливают драматическое звучание композиции.

Увлечение архитектурными мотивами приводит иногда к созданию композиций, в которых архитектура выступает основным, почти единственным объектом изображения. Для примера можно привести иконы «Зосима и Савватий» XVI в. с изображением архитектурного ансамбля Соловецкого монастыря и «Видение пономаря Тарасия», конца XVI — начала XVII в., где изображен Новгород с его церквями, звонницами, домами, стенами, мостами и лодками на реке.

Наряду с более передовыми произведениями иконописи XVI в., среди которых первое место занимает икона «Церковь воинствующая», известно много икон со сложными аллегорическими сюжетами чисто богословского характера, лишенными идейного, патриотического звучания. Появляется ряд икон с такими сюжетами, как «София премудрость божия», «Ты еси иерей», «Верую» и т. д.

В 1547 г. в Москве произошел пожар, во время которого сгорели многие церкви, иконы и палаты. Чтобы заменить погибшие памятники иконописи, Иван IV велел собрать в Москву из Новгорода, Смоленска, Дмитрова, Звенигорода и других городов «многие чудные святые иконы» и поставить их на время в Благовещенский собор. Ввиду того что для предстоящих огромных работ не хватало московских мастеров, были созданы иконописцы из Новгорода, Пскова и других городов; одни из них должны были расписать царский дворец, другие писали иконы для Благовещенского собора; некоторые иконы исполнялись во Пскове. По окончании работ все новые иконы были собраны, одобрены и поставлены в Благовещенский собор. Эти иконы с новыми символично-догматическими сюжетами, и отчасти дворцовые стенописи, возбудили сомнения у одного из ревнителей православной старины, дьяка посольского приказа Ивана Висковатого. Он нашел в них новшества, не согласные с древним преданием, указывал на то, что мастера пишут «по своему разуму, а не по божественному писанию», один и тот же сюжет трактуют различно, вводят в икону светские изображения; между прочим, Висковатого сильно поразила аллегорическая роспись Золотой палаты, где он увидел близко от изображения Христа соблазнительную фигуру «женки», которая «спустя рукава, как бы пляшет» (аллегория «блуждения»). Речи Висковатого, открыто осуждавшего новые иконы, сеяли смуту среди москвичей.

Чтобы положить конец брожению умов, в 1553—1554 гг. был созван церковный собор, на котором были рассмотрены и в основном отвергнуты сомнения Висковатого, как еретические, чтобы в дальнейшем светские люди не вмешивались в церковные дела. Висковатый указывал на черты «фрязи» — элементы западного искусства в новых иконах. Собор же стремился выгородить иконников, иногда, бесспорно, внедрявших в русскую живопись «латинское мудрование». Так, собор санкционировал изображение Христа, покрытого херувимскими крыльями, заимствованное из западной живописи. Своими постановлениями собор закрепил успехи нового, символично-догматического жанра, который был связан с противоеретической деятельностью официальной церкви и установил строгую регламентацию иконописи, что имело реакционный смысл и усложняло ее дальнейшее развитие.

Монументальная живопись XVI в. сохранилась очень плохо. К числу наиболее тяжелых утрат следует отнести утрату кремлевских дворцовых стенописей XVI в., представлявших большой художественный и историко-культурный интерес. В этих стенописях, выполненных под надзором высшей церковной и государственной власти, получил право гражданства новый стиль, который так сильно смутил Висковатого.

Одним из наиболее ярких его проявлений была роспись ныне не существующей Золотой палаты (1547—1552 гг.), о которой мы узнаем из обстоятельного описания известного художника второй половины XVII в. Симона Ушакова. Более свободная от церковных ограничений и иконописных канонов, чем церковная живопись, роспись Золотой палаты наряду с религиозными сюжетами разрабатывала светские сюжеты, в которых художники с наибольшей полнотой смогли воплотить свои представления о мире и государстве. В стенописях светского назначения отход от традиций живописи предшествующего периода был более решительным и полным. Фрески Золотой палаты представляли «изображение идей в лицах и событиях». Они прославляли Московское государство, истолковывали «идею монарха и его нравственно-политической миссии». В этой стенописи была развернута величественная панорама отечественной истории. В ряде картин изображалась история крещения Руси и история получения Владимиром Мономахом царского сана с его регалиями, иллюстрирующая

«Сказание о князьях Владимирских» конца XV в. Наряду с картинами на темы из русской истории (иногда легендарно трактованной) в Золотой палате были изображения великих князей русских — Андрея Боголюбского, Дмитрия Донского, Александра Невского, Василия III и др.

В ряде картин на ветхозаветные темы, среди которых особенно значительное место занимали битвы и победы еврейского полководца Иисуса Навина, иносказательно изображались деяния молодого царя Ивана Васильевича, завоевавшего в 1552—1556 гг. татарские царства — Казанское и Астраханское и тем самым в основном избавившего Русь от татарских набегов. В сценах, изображавших ратные подвиги Иисуса Навина, показывалось покорение городов и истребление врагов. Этот пафос беспощадного истребления был характерен не только для росписи Золотой палаты, но и для известного литературного произведения XVI в. — «Истории о Казанском царстве», где с большим драматизмом описывался разгром царства казанских татар Иваном Грозным. Рядом с историческими композициями на стенах Золотой палаты были размещены нравоучительные изображения популярных притч (о Варлааме и Иоасафе, о сеятеле, о богатом и убогом Лазаре и т. д.), а также отдельные поучительные изречения («Начало премудрости — страх господень»), представленные «в лицах», в виде жанровых сцен. Обращение художников к событиям русской истории, библии и притчам открывало доступ веяниям «мирской» жизни. Бытовой элемент проникал даже в символично-догматические композиции, которые занимали значительное место в стенописи Золотой палаты. В своде ее была помещена композиция «Премудрость созда себе храм», изображающая символическую трапезу премудрости. Эта тема решена в плане жанровой картины. Стол, уставленный золотыми сосудами, вокруг него — люди, пьющие, наливающие из сосудов и держащие их, ниже — заклание тельцов и толпа израильтян, явившихся на пиршество с женами и детьми. К жанровым сценам приближались и композиции на темы различных притч, например: притча о царствии небесном, изображенном в виде званого брачного пира. Особо следует подчеркнуть широкое использование мастерами Золотой палаты библии. В XVI в. библия заняла выдающееся место в качестве богатейшего источника многообразных сюжетов гражданского характера. Она интересовала художников своим драматическим пафо-

сом, суровой мощью образов и широтой эпических полотен. Их привлекали в библии патетические сюжеты и характерный для нее культ грозного божества, руками царей и пророков сокрушавшего народы и государства, истреблявшего ереси и крамолу.

В росписи Золотой палаты необходимо отметить чрезвычайно сложную символично-аллегорическую композицию, которая смутила дьяка Висковатого. Эта композиция представляла два цикла, из которых один изображал два возможных пути человеческой жизни, а другой — символический образ мироздания. Пути человеческой жизни были изображены в виде аллегорических образов — добродетелей и пороков, представленных рядом мужских и женских фигур. Мироздание было показано также в виде аллегорий: воздух — в образе девы, солнце, луна и земля — в виде кругов, в которые были вписаны аллегорические фигуры. Так, земля была изображена в виде круга с лежащей девой; над ней — твердь и солнце, внизу — воды и рыбы, а также ветры, в виде трубящих ангелов. Особая аллегория изображала «год», рядом с ней «смерть» и т. д. Над всей композицией был изображен юный Христос, сидящий на небесных дугах. Эта сложная композиция, являясь смелым новшеством, отражала стремление к целостному охвату мироздания, его сил и закономерностей, которое было характерной чертой живописи XVI в., но под давлением церкви воплощалось в мистико-символических образах.

Значение росписей Золотой палаты в истории русской монументальной живописи XVI в. было очень велико, поскольку в них с наибольшей полнотой раскрылось новое понимание искусства, связанное с эпохой Ивана Грозного, но подготовлявшееся на протяжении ряда десятилетий.

Об эволюции русской церковной живописи первой половины XVI в. невозможно составить представление ввиду почти полной утраты стенописей этого периода.

Единственным исключением являются фрески Смоленского собора Новодевичьего монастыря, выполненные в 1526—1530 гг.

Тематика этих фресок (расчистка их не закончена) отражает государственные и церковные идеи периода образования Русского централизованного государства, темы победы и славы, взятие Смоленска, в память которого был построен собор, и личные семейные интересы Василия III. Фрески насыщены праздничным настроением. Композиции

выполнены в крупном масштабе, в спокойном, торжественном ритме; для них характерно органическое сочетание живописи и архитектуры, иногда ритм композиции вторит ритму архитектуры. Главным лицом росписи является «дева Мария», которая сочетает черты нежной, любящей матери с некоторыми чертами официальности, парадности. Человек в этих фресках изображается полным достоинства и благородства. Его чувства выражаются жестами, иногда свободными и несколько преувеличенными. Особенно интересны изображения воинов на столбах, наделенные разнообразными характеристиками. В архитектурных фонах композиций наряду с традиционными эллинистическими формами встречаются русские архитектурные сооружения (пятиглавые храмы, покрытые по закомарам, и т. д.).

Колорит расчищенных частей росписи проникнут праздничным, светлым настроением. На синевато-сером фоне выделяются прозрачно-розовые, зеленые, бирюзовые, лиловые, красноватые, коричневые и белые тона одежд, прозрачно-желтые нимбы, желтые, светло-зеленые и белые здания. Стиль фресок Смоленского собора еще связан с искусством Дионисия, но уже содержит новые черты царственной торжественности и мощи, характерные для эпохи Ивана Грозного.

Церковные стенописи второй половины XVI в. сохранились, но в искаженном от позднейших поновлений и реставраций виде. Некоторое представление о стиле монументальной живописи этого периода дают фрески Успенского собора Свияжского монастыря 1560 г. (реставрированные в 1899 г. Сафоновым), собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле 1563 г. (поновлены в 1781 г. и в настоящее время частично раскрыты), Троицкого собора в Александровской слободе (г. Александров) около 1570 г. (также частично раскрыты).

К концу XVI в. относятся фрески Сольвычегодского собора 1600 г.

Наибольший интерес представляют Свияжские фрески, неоднократно привлекавшие внимание исследователей. По своему характеру они ближе других стенописей подходят к росписям Золотой палаты. Значительное место в этих фресках уделено сценам из ветхого завета и символично-аллегорическим композициям. Эти фрески отличаются торжественностью и холодным официальным характером. В алтаре Свияжского собора были изображены Иван IV

и митрополит Макарий, рядом с царем небесным прославлялся царь земной. Тема мироздания (дни творения) и возмездия, наказания за грехи, раскрывалась в этих фресках с большой эпической силой, образы фантастического мира — легионы ангелов и крылатых бесов занимают большое место на стенах собора. В грандиозном изображении «Страшного суда» вновь начинают играть большую роль адские мотивы.

Наряду со стремлением охватить мироздание в живописи второй половины XVI в. появляется новое драматическое восприятие действительности. Мир представлен в ней как арена борьбы между богом и дьяволом, который выступает теперь в качестве деятельной силы.

Церковные фрески XVI в. отличаются стремлением к абстрактной символической, к сложным аллегорическим композициям, отражавшим вкусы и стремления этого времени. Обилие символических мотивов сообщает им отвлеченный характер, которому соответствует линейно-плоскостной строй монументальной живописи, характерный для второй половины XVI в. Но эта победа линейно-плоскостного начала не ведет к «дематериализации» образов. Материальный мир в живописи выступает в качестве самостоятельной эстетической категории и иногда подавляет своим обилием образы людей. Пространство наполняется массивными предметами, горки превращаются в тяжеловесные каменные глыбы, архитектурный стаффаж* надвигается на передний план, архитектурные сооружения становятся массивными, усложняются, громоздятся друг на друга и подавляют человека. Усложнение архитектуры достигается внедрением новых форм, в частности форм русского зодчества, и многократным повторением простейших эллинистических форм. Живописцы избегают открытого, незаполненного пространства. Они не только замыкают композицию тяжеловесным архитектурным задником и прибегают к помощи кулис, но как бы отделяют своих персонажей от зрителя низкими стенами, создавая нечто вроде массивной каменной рамы. Человеческие фигуры становятся более весомыми, плотными и коренастыми, появляются угловатые, ломающиеся линии, зубчатые стены, лесенки, островерхие башенки и фронтоны, неправильные геометрические фигуры, линии и формы, прихотливо изогнутые, одутлова-

* Стаффаж — от слова украшение — изображение архитектуры на заднем плане иконы.

тые. Очертания человеческих фигур приобретают также известную топорность и угловатость. Язык живописи становится более резким, мужественным, иногда даже грубым. Интерес художников к реальной действительности выражается в стремлении передать «хаотическое» многообразие ее форм и явлений, отсюда характер композиций XVI в., запутанных, заполненных множеством громоздких фигур, предметов и сложных сооружений.

Художник XVI в. стремился конкретизировать свои художественные образы, приблизить их к зрителю. Выросшее национальное самосознание подсказывало ему обращение к русской действительности. На библейские легенды и события истории он начинает смотреть сквозь призму русского быта. В «палатное письмо» проникают мотивы русской национальной архитектуры, жанровые, повествовательные моменты. Эта повествовательность не нарушает торжественного звучания фресок XVI в. Массивность форм и развитие образов материального мира лишь подчеркивают монументальную основу живописных композиций, которые подавляют зрителей своей тяжелой мощью. Стремление к величественному и грандиозному является характерной чертой этих стенописей. К концу XVI в. усиливаются архаизирующие тенденции, и фигуры вновь застывают в торжественном величии. Но в эпоху Ивана Грозного эти черты проявляются не всегда. Во фресках Свяжского храма монументальность и торжественность сочетаются с динамикой, с элементами повышенного драматизма и даже трагизма. Фигуры часто изображаются энергично действующими, в резких и порывистых движениях. Сцены, рисующие жизнь прародителей после грехопадения и убийства Авеля, захватывают своим драматизмом, для передачи которого художник нашел простой и выразительный язык. Мы видим, как Адам порывисто роет каменистую землю, в то время как Ева стоит возле него с лопатой, утомленная тяжелым трудом. В сцене убийства Авеля Каин стоит с поднятыми руками, неумолимый и грозный; он уже нанес первый удар своей жертве, и Авель тяжело оседает на землю. Даже в изображение богоматери, сидящей на троне с младенцем на руках, художник вносит динамический элемент, нарушая симметрию (одна нога сильно отставлена, резко поднятый правый локоть вздымает плащ), само изображение ее расположено не в центре, а сдвинуто влево.

В росписи Троицкого собора г. Александрова (около 1570 г.) драматический элемент уже теряет свою интенсивность, он остается только в сценах «Страшного суда», в связи с грозной темой возмездия. В других композициях образы небесных сил застывают в царственном величии. Стремясь к величественному и монументальному, художники начинают избегать чрезмерно дробных, динамических композиций, которые становятся более абстрактными, линейно-графичными и монохромными. Они отличаются монументальной простотой, широтой плавных линий, величавостью контуров и торжественностью.

В конце XVI — начале XVII в. монументальная торжественность достигает своего высшего развития. Фрески папертей Сольвычегодского собора (1600 г.), созданные лучшими московскими живописцами (в Сольвычегодске работали Федор Савин и Стефан Арефьев), отличаются царственной пышностью, производят впечатление торжественного апофеоза.

Ярким памятником стиля этого периода является фреска «ветхозаветной Троицы» из Сольвычегодского собора, искусно вписанная в полукружие арки. В этой торжественной и чинной композиции образы материального мира приобрели ощутимую весомость. Композиция отличается равновесием частей и симметрией. За вытянутым по горизонтали столом, в центре, величаво восседает ангел с поднятыми вверх крыльями, по бокам стола сидят в одинаковых позах, друг против друга, два ангела с опущенными крыльями. Средний ангел заметно возвышается над боковыми, его левая рука держит жезл, правая покоится на золотом сосуде. Он глядит прямо перед собой, бесстрастный и величественный, не вступая в беседу с другими ангелами. На переднем плане, в центре, слуга закалывает тельца, справа и слева помещены изображения Авраама и Сарры, несущих яства в сосудах на благоговейно вытянутых руках. У них удлиненные фигуры и мягкая поступь. Большая роль отведена материальной среде: нижняя часть композиции занята каменной почвой с лещадками. Правая часть ее заполнена высокими скалами, поднимающимися по диагонали. Большое место занимает и архитектура: жилище Авраама представляет сложное и обширное сооружение. Оно заполняет левую часть композиции, до фигуры среднего ангела, образующего идейную и композиционную ось картины. Поднятые крылья придают ему особую величавость и торжествен-

ность, пышная крона мамврийского дуба возвышается прямо над его головой. Размещение боковых фигур строго подчинено иерархической идее. Боковые ангелы немного ниже среднего ангела, еще ниже поставлены фигуры Авраама и Сарры, образующие как бы нижние углы пирамиды. Равновесие частей фрески достигается симметричным расположением фигур и искусной организацией пейзажа и архитектуры. Массивные скалы громоздятся за правым ангелом и уравниваются высоким силуэтом здания, образующим фон для левого ангела. Для монументального стиля конца XVI в. характерно соединение широких и плавных линий с ломающимися линиями. Этот монументальный стиль отражал возросшую мощь Московского государства, вышедшего на международную арену в качестве величайшего государства Восточной Европы, торжество феодального абсолютизма над всеми противостоящими ему силами.

«Страшный суд» Сольвычегодского собора является венцом всех аналогичных композиций XVI в.; в нем царство антихриста предстает во всей мрачной и устрашающей силе. В ряде клейм изображены всевозможные мучения грешников, среди которых видны волшебники, чародеи, неправедные судьи и т. д. Угрюмой торжественностью отличается изображение самого князя тьмы в виде крылатого и бородатого мужа, восседающего на адском звере и окруженного свитой грешников — нечестивых царей в коронах, воинов в шлемах, иноземцев в тюрбанах или с усами на польский лад, духовных пастырей, монахов и т. д. Но несмотря на яркую и обстоятельную разработку образов преисподней, не они образуют подлинную идейную ось композиции «Страшного суда». Такой осью является колоссальный «Деисус» с коленопреклоненными Адамом и Евой.

Фрески внутренних частей Сольвычегодского собора отличаются от стенописи паперти. В них выдвигается на первый план деловитое и суховатое, несколько наивное повествование. В этом повествовании нет динамики, обстановка еле намечена, изображается лишь минимум предметов, необходимых по ходу действия, формы их примитивны и скромны. Фигуры людей, обычно укороченные, лишены динамизма, их положения и жесты скованы и бедны. Архитектура и одежды крайне просты и однообразны. Толпа не дифференцирована и дается как компактная группа немно-

гих тождественных фигур. Рисунок в этих фресках — сухой, прямолинейный. Композиции вытянуты по вертикали с преобладанием прямоугольника. Этот примитивно-повествовательный, сухой стиль отражает «провинциальное» течение в русской монументальной живописи и резко отличается от стиля лучших московских мастеров.

В конце XVI в. была украшена фресками Грановитая палата. Несмотря на гибель этой росписи, мы можем также составить о ней представление на основании описания, сделанного Симоном Ушаковым в 1672 г. Как и в Золотой палате, здесь большое внимание было уделено сюжетам из ветхого завета, притчам и отдельным легендарным событиям из русской истории. Здесь была изображена сложившаяся на Руси в XVI в. фантастическая генеалогия Рюрика, коронование Владимира Мономаха венцом византийского императора и т. д. Были изображены также фигуры князей и царей русских, начиная с Рюрика и кончая царем Федором Ивановичем и правителем Борисом Годуновым. Сцены, иллюстрирующие притчи, носили жанровый характер, среди них выделялась своей конкретностью и живостью притча о несправедливом суде, представляющая сцену пира с участием музыкантов, играющих на домре, гусях, скрипке, свирели и волынке. Космогонические мотивы были развиты в обширной композиции, изображавшей дни творения и историю первых людей.

Миниатюра

Особое значение в XVI в. приобретает миниатюра, которая иногда производит впечатление эскиза к монументальной росписи. Расцвет миниатюры относился к 1560—1570 гг. и был связан с усилением роли рукописных книг. Многие рукописи, созданные в царствование Ивана IV, украшены на каждой странице большими миниатюрами и представляют в сущности грандиозные альбомы с небольшим текстом под иллюстрацией. Такие миниатюры имели частично четьи-минеи Макария.

К концу 50-х годов XVI в. относятся две замечательные рукописи (находящиеся в библиотеке имени В. И. Ленина в Москве): сборник из собрания Егорова и житие Николая Чудотворца. В этих рукописях, украшенных миниатюрами, изображены изумительные ландшафты с как бы шумящими деревьями, города с множеством домов и храмов, реки и море, по которому плывут величавые корабли с надутыми парусами. В одной миниатюре изображено поле, на котором сеятель сеет, и тут же рядом крестьяне собирают жатву.

Сооружения повторяют формы русской архитектуры, иногда среди них встречаются немецкие готические здания со ступенчатыми фасадами.

В этих миниатюрах пространство расширяется и строится в несколько планов, предметы иногда уменьшаются в размерах, по мере приближения к горизонту; появляются реальные мотивы — деревья, в виде раскидистых крон, лес, изображенный целым, слегка дифференцированным пятном. Жесты приобретают большую экспрессию, в отдельных фигурах усиливаются моменты патетики (Иоанн Предтеча), передается волнение толпы (сцена осады Константинополя). Однако художники еще не умеют передать правильно масштабность, соотношение фигур и предметов, размещенных в разных планах. Так, человек, находящийся на горизонте, имеет иногда величину стоящего на первом плане и как будто «торчит» из-за края земли. В этих миниатюрах мы видим сложные композиции со многими фигурами, изображенными в движении. Рисунок, в особенности человеческого лица, схематичен. Он дан в контурах с легкой расцветкой акварельными красками — зелеными, красными, желтыми и розовыми. Линии — угловатые, острые, ломаные и отрывистые.

К 1560—1570 гг. относятся миниатюры лицевого летописного свода, излагавшего события мировой и русской истории начиная с сотворения мира. Эта грандиозная рукопись (известно 11 томов, украшенных 16 000 миниатюр) создана по распоряжению Ивана IV в царских мастерских. Последняя книга, посвященная царствованию Ивана Грозного, не получила его одобрения и была переделана вновь. Эта так и не законченная переделка носит название «Царственной книги».

Миниатюры лицевого летописного свода несколько отличаются от миниатюр 50-х годов, хотя и представляют также сложные многофигурные композиции. Они развернуты на фоне скалистых пейзажей и нагромождений архитектуры, полны движения и обычно совмещают несколько последовательных действий, происходящих в разных местах. Наряду с историческими сюжетами в этих миниатюрах встречаются сцены, трактованные в жанровом плане: кроме изображения пожаров, засухи и дождей, большой интерес представляют сцены сельскохозяйственных работ (сев, молотба, жатва и т. д.), отражающие черты русского быта. В изобра-



Жатва. Миниатюра Царственного летописца. XVI в.

жении архитектуры часто встречаются русские шатровые и бочкообразные сооружения.

Миниатюры летописного свода в большинстве случаев отличаются сухостью и графичностью трактовки. Изображения людей, данных в схематичных позах, условны и однообразны. Действия и переживания передаются жестами. Сложность повествовательного замысла и графическая четкость построения придают им монументальный характер.

Миниатюры лицевого летописного свода, так же как и миниатюры 50-х годов, выполнены контурным рисунком и подцветены прозрачными красками: серой, желтой, голубой и зеленой. («Убийство Андрея Боголюбского», «Ледовое побоище», «Построение Кремля» и т. д.).

К концу XVI в. относится замечательная рукопись жития Сергея Радонежского, украшенная прекрасными красочными миниатюрами. Житие Сергея дает художнику повод к созданию громадного количества жанровых картинок, ри-

сующих жизнь древней Руси. По этим миниатюрам можно узнать, как учили детей в школе, как пекли хлеба и носили воду, как плотники рубили избу, а каменщики выкладывали храмы; как знаменитый Андрей Рублев, сидя на подмостках, писал иконы; как монахи ездили верхом на конях, боярыни отправлялись в дальний путь в крытых колымагах, а мужчины сопровождали их верхом и т. д.

Самая интересная миниатюра показывает эксплуатацию крестьян монастырем, изображая на первом плане крестьянина, пахущего сохой монастырскую землю; на заднем плане представлен Троице-Сергиев монастырь, окруженный деревянным частоколом, и монахи. В этих миниатюрах надо отметить реалистические детали в пейзаже и архитектуре.

В середине XVI в. в Москве появляется книгопечатание, а затем и гравюра.

Гравюра

В 1556—1563 гг. в Москве было напечатано не менее восьми книг, украшенных заставками и иногда гравюрами (евангелие 1556 г. и апостол 1564 г.). Первые книги (1556—1563 гг.) были анонимными изданиями, но их можно датировать по дарственным записям. Организация типографии в Москве имела большое идейное значение и была частью широких внутренних реформ Ивана Грозного, его прогрессивных государственных планов. Создание ее естественно вытекало из мер по государственной централизации редакционной работы (митрополита Макария) и такой же централизации искусства (в царских иконописных мастерских). Техника печати в первых московских книгах вполне оригинальна, и книги эти стоят на большой художественной высоте. Основной чертой их является двуцветность и богатое использование киновари; их страницы производят пестрое и радостное впечатление.

Московская печать при Иване Грозном зародилась самостоятельно, без непосредственного руководства со стороны иностранцев, путем изучения различных печатных книг и стремления освоить их технику на основе длительных и трудных опытов. Предполагают, что мастерами первых трех книг (1556—1563 гг.) были Маруша Нефедьев (печатник) и Васюк Никифоров (гравер). Они создали печатное евангелие 1556 г., в котором была выполнена орнаментальная заставка с изображением евангелиста Матфея в ките *. Она представляет обрезную гравюру на продольном дереве (гру-

* Кит — деревянный ящик или рама для иконы.

шевая доска), выполненную белым штрихом по черному фону. Гравером и рисовальщиком был новгородец Васюк Никифоров, бывший раньше резчиком по металлу и применивший навыки резьбы по металлу к гравюре на дереве. Он же выполнял заставки и инициалы двух евангелий и псалтыри. Это был талантливый и самобытный мастер, изобретательный и даровитый художник. Орнаментика первых трех книг — растительного характера (мотив спиралевидно закрученного широколопастного растения, которое вьется вокруг узкого стержня).

Таким образом, Иван Федоров не был первым московским печатником. Техника его изданий иная, более совершенная (однопрокатная двуцветная печать с одной «раскрашенной» формы). Иван Федоров принадлежал к числу передовых и высокообразованных людей XVI в. Первая его книга — апостол 1563—1564 гг. — украшена одной гравюрой фигурного типа с изображением апостола Луки (фронтиспис), превосходными заставками и инициалами. Гравюра с изображением апостола Луки является прекрасным образцом обрезной ксилографии. Фигура Луки моделирована энергичными штрихами черных линий на белом фоне, иногда перекрещенных. Гравюрная техника в апостоле проста, убедительна и самобытна. Лука изображен сидящим с книгой в руках. Его склоненная фигура с крупной головой дана в ракурсе сверху. Она хорошо нарисована и пластически объемна. Образ Луки лишен канонического, церковного характера. Фигура Луки дана в архитектурном обрамлении, типа полуциркульной арки с колоннами, образующей рамку. Она согласована с этим обрамлением и образует с ним органическое целое. Это обрамление, напоминающее триумфальную арку, является сознательной творческой переработкой обрамления художника Эргарда Шена из библии 1524 г., изданной в Нюрнберге.

В русской гравюре Луки отброшена перспективность обрамления, гирлянда и 2 путти (амура) вверху, уточнен и отчасти выполнен заново орнамент, переделаны колонки, получившие русский характер. В результате была создана новая композиция, более декоративная, центричная и уравновешенная, иные масштабы и пропорции отношений между фигурой и рамкой, большая связь изображения с книгой. Апостол украшен замечательными разнообразными заставками, выполненными черными штрихами по черному фону. Они построены по единому принципу (из центра распрост-

раняются ветви растения с плодами в виде кедровых шишек или гранатовых яблок, с разнообразными листьями, которые упруго изгибаются, сплетаются и распластываются). В последнее время высказано интересное предположение, что мастером заставок и обрамления был сам Иван Федоров, а гравюру апостола Луки выполнил его помощник Петр Мстиславец, который, по-видимому, был рисовальщиком и гравером.

В 1565 г., вследствие преследования реакционными кругами, Иван Федоров и Петр Мстиславец бежали в Литву. Иван Федоров потом перебрался на Украину, где и продолжал свое дело.

Продолжателем дела Ивана Федорова в Москве был в основном его ученик Андроник Невежа, который работал в восстановленной московской типографии (с 1589 по 1602 г.) и украсил гравюрами ряд вышедших в Москве книг.

Скульптура и резьба XVI в. В XVI в. была распространена преимущественно скульптура из дерева, в которой преобладал плоский рельеф. Даже изображения святых в рост (Никола Можайский в Псковском музее) выполнены в технике плоского рельефа. Также плоскостно трактованы фигуры старцев и мужские фигуры на Новгородском амвоне 1533 г. (в ГРМ).

Наиболее известным образцом резьбы по дереву является «царское место» 1551 г. из Успенского собора Московского Кремля, боковые стенки которого украшены рельефами, иллюстрирующими легенду о происхождении шапки и барм Владимира Мономаха.

Художник изображает события и людей в современной ему обстановке и костюмах. Покрытые позолотой рельефы отличаются лаконизмом, простотой, композиция — мягкостью и пластичностью.

Первоначально они были выполнены на синем фоне. Орнаментальная резьба XVI в., сохранившаяся на многочисленных царских вратах, представляет плоский беспрерывный орнаментальный узор.



РУССКОЕ ИСКУССТВО XVII ВЕКА



Усиление крепостного гнета и разорения крестьянства в конце XVI — начале XVII в. привело к обострению классовой борьбы в Русском государстве. Стихийный народный протест против феодальной эксплуатации нашел выражение в крестьянских восстаниях, одновременно с которыми происходило обострение борьбы за власть внутри класса феодалов, что облегчило иностранную интервенцию польских, литовских и шведских феодалов.

Широкое общенародное движение привело в 1612 г. к освобождению Москвы, победе русского народа и к изгнанию интервентов. После него наступил период восстановления экономики, которая осуществляется за счет усиления эксплуатации крестьян и посадского населения. Дальнейшее развитие производительных сил, которое особенно усиливается с середины XVII в., и тяжесть крепостного гнета приводят к новому обострению классовой борьбы в середине и второй половине XVII в. За городскими восстания-

ми следует крестьянская война под руководством Степана Разина, потрясшая основы феодально-крепостнического государства.

Народные восстания отражали идейное брожение в широких демократических слоях русского общества и расшатывали основы официальной идеологии. Во второй половине XVII в. усиленно развивается ремесло и торговля, растут общерусские экономические связи, начинается складываться всероссийский рынок.

XVII век — время образования русской нации, развития светской культуры, расширения связей с Западом и проникновения западной культуры, что приводит к падению авторитета религии и церкви.

Укрепление внутреннего и международного положения Русского государства способствовало превращению Московского государства в обширную Российскую империю, подготавливало почву для исторических реформ конца XVII в. — первой четверти XVIII в.

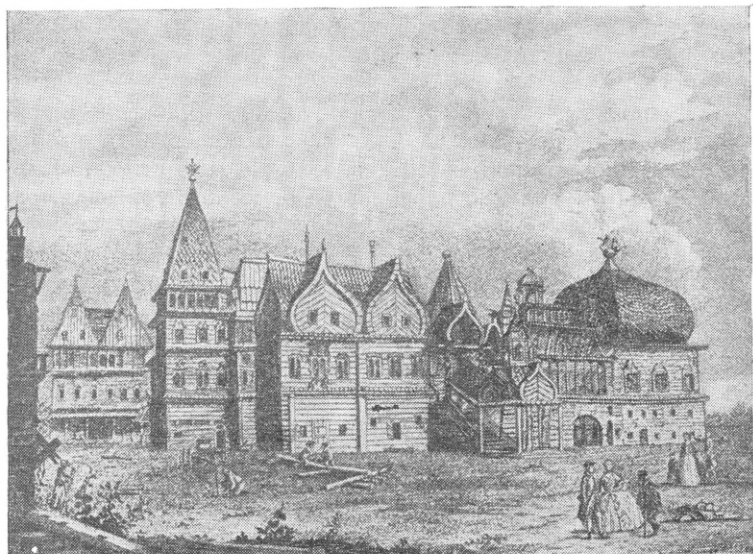
Сложные социально-экономические и политические процессы, происходившие в XVII в., нашли отражение в архитектуре и живописи этого времени.

Деревянное зодчество XVII в.

Наряду с широким развитием каменного строительства в XVII в. создавалось множество памятников деревянного зодчества, сохранившихся значительно лучше, чем памятники XIV—XVI вв. Из дерева строились крестьянские избы, церкви, дома горожан, крепостные сооружения, хоромы богатых людей и царские дворцы. Наряду с использованием старых приемов композиции в деревянном зодчестве появляются новые приемы, более сложные формы покрытий и убранства фасадов, отражающие иногда влияние каменной городской архитектуры. В более отдаленных, северных и восточных, районах страны деревянные сооружения XVII и даже XVIII в. следует рассматривать как продолжение и развитие более ранней деревянной архитектуры.

Деревянные крестьянские дома представляли односрубные жилые постройки, покрытые двускатной крышей с маленькими волоковыми окнами. Иногда такие дома делались на подклете и к ним присоединяли второй сруб для сенника и хлева, находившихся под одной крышей. Более богатые дома имели наружные крыльца и украшались резьбой.

Городские деревянные дома были двух- и трехсрубные, но часто каждый сруб покрывался своей крышей. В конце



Коломенский дворец. 1667—1681 гг.

XVII в. в Москве требования пожарной безопасности привели к запрещению строительства трехэтажных деревянных домов, только над сенями разрешалось строить холодные верхние этажи — «чердаки». Более богатые дома имели наружные крыльца с высокой крышей. Хоромы богатых людей отличались от обыкновенных жилых домов размерами и более сложными покрытиями.

Наиболее ярким примером деревянной дворцовой архитектуры был царский дворец в селе Коломенском под Москвой, построенный в 1667—1668 гг. мастерами С. Петровым и И. Михайловым, включившими в него и более старые части. В 1681 г. этот дворец был частично перестроен С. Деметьевым. Через 100 лет после постройки дворец этот был разобран «за ветхостью». Коломенский дворец состоял из семи хоромов (для царя, царицы, царевича и четырех царевен), связанных между собой переходами, и дворцовой церкви. Хоромы имели три и четыре этажа, состояли из нескольких помещений со своими сенями и наружными крыльцами и отличались разнообразными покрытиями — шатрами (иногда по два и три), простыми и крещатыми боч-

ками, кубами (четырёхскатные крыши с криволинейными очертаниями).

Живописной и сложной была не только композиция здания, но и обработка фасадов, богато украшенных резьбой (подзоры кровель, крыльца, галерей и наличники окон). В хоромаш царя, царицы и царевича фасады были обшиты тесом, внутри они были украшены орнаментальной и сюжетной росписью. Все фасады имели нижние этажи — подклеты, большие окна вторых этажей и легкие каркасные стены третьего этажа со сплошными рядами окон. Дворец был окружен каменной оградой, и его можно было обозреть только по частям. Его сложная композиция и ряд деталей (тесовая обшивка стен, роспись и т. д.) отличали его от произведений народного зодчества. С другой стороны, много в этом дворце было связано с древними народными традициями (компановка здания из отдельных срубов, подклеты, наружные крыльца, форма покрытий и т. п.). Таким образом, в Коломенском дворце отразилась и народная культура, и культура господствующих классов, хотя он был создан народными мастерами.

В деревянной церковной архитектуре XVII в. наряду со старыми типами клетской (квадратной) и восьмиугольной шатровой церкви появились новые типы — квадратные в плане шатровые церкви, с восьмериком на крещатой бочке, ярусные церкви из ряда восьмериков, церкви с кубоватыми покрытиями. Простейшие клетские церкви строились и в XVII и в XVIII вв., но они ставились на подклет, иногда с запада к ним пристраивалась большая трапезная, и они достигали высоты в 20—25 м. Богоявленская церковь Елго-моского погоста (Архангельской области) 1643 г. покрыта высокой крутой двускатной крышей с «полицами» внизу; так же покрыт и ее алтарь.

Шатровые церкви в средней полосе, в связи с запрещением патриарха Никона, уступили место клетским, ярусным и церквам «на каменное дело», имеющим вид кубических срубов с одной или пятью главами на четырехскатной крыше. На севере шатровые церкви по-прежнему строились в большом количестве.

Они возводились восьмериком, с двумя прирубами, как Владимирская церковь в селе Белая Слуда (Архангельской области) 1642 г., или «о двадцати стенах», как Селецкая церковь 1673 г. (Архангельской области), в которой боковые прирубы покрыты шатрами, поставленными на восьме-

рики и образующими переход от нижнего четверика к центральному шатру.

В XVII в. преобладает тип шатровой церкви с восьмимериком на четверике. Большинство таких церквей имели трапезную, подклет и иногда боковые прирубы.

Другим типом шатрового храма является церковь с шатром на крещатой бочке, маскирующим переход от четверика к шатру, который непосредственно на нем поставлен. (Архангельская церковь в Юромском погосте, Архангельской области, 1685 г.).

Крещатые шатровые церкви в XVII—XVIII вв. почти не строились, но их напоминали церкви, построенные восьмимериком на четверике и имевшие четыре одинаковых прируба, покрытых бочками*; иногда прирубы покрывались двумя или тремя бочками, посаженными одна на другую (церковь в селе Варзуга Мурманской области, 1674 г.).

Усложнение композиции шатровых церквей (постановка восьмирика на четверике, сочетание шатра с бочкой, подклеты, трапезные и приделы, галереи и высокие крыльца) придавало им большую живописность. Для деревянной архитектуры XVII в. характерно усложнение и обогащение объема и силуэта здания.

Ко второй половине XVII в. относятся церкви, покрытые кубом, увенчанные одной или пятью главами, с прирубами, покрытыми бочками (церковь села Кушерецкого, Архангельской области, 1669 г., в которой главы поставлены на маленькие декоративные кокошники, повторяющие форму бочки).

Стремление к живописности нашло выражение и в типе ярусных церквей.

Ярусные церкви с четырехгранными ярусами (церковь Ширкова погоста, Великолуцкой области, 1697 г.) встречались редко, преобладали церкви-башни, с восьмимериком на четверике, которые оказали воздействие на каменную архитектуру XVII в. Для усиления живописности их увенчивали большим числом глав.

Наряду с пятью- или девятиглавыми церквами известна церковь с 22 главами — Преображенская церковь Кижского погоста, Карельской АССР, 1714 г. Церковь эта представляет восьмирик с четырьмя прирубами. Каждая грань

* Покрытие бочкой — крыша или часть крыши здания, имеющая криволинейную форму (разрезанная луковица). Крещатая бочка — две бочки, перекрещивающиеся крест-накрест.

восьмерика увенчана бочкой, несущей главу. Над этим восьмериком поставлен второй, меньший восьмерик, увенчанный пятью главами. Каждый прируб покрыт двумя бочками, с двумя главами на них. Последняя, двадцать вторая глава стоит на трехстенной апсиде, пристроенной к восточному прирубам. В этой замечательной церкви впечатление великолепия создается только усложнением объема и силуэта. Обработка фасадов остается простой и сдержанной, многократное повторение бочек и глав придает зданию единство и цельность.

Внутри церковь в Кижях не высока, благодаря подвесному потолку. Такой контраст между внешним и внутренним видом становится обычным для русских деревянных церквей XVII в.

В XVII—XVIII вв. строилось много разнообразных по композиции колоколен. Они имели вид восьмигранных башен с шатровыми покрытиями или стоечную конструкцию и квадратный план. Такая открытая колокольня с пятишатровым покрытием сохранилась в селе Ракулы на Северной Двине. В восьмиугольных колокольнях стойки закрывались срубом (колокольня села Кулига Архангельской области).

Из дерева возводились не только отдельные здания, но и целые деревни, села и города.

В деревянном крепостном строительстве этого времени продолжали применять рубленые стены и стены из срубов, засыпанных землей, с проездными и угловыми башнями, квадратными и многоугольными. Они были неприступны в Сибири, где противостояли плохо вооруженным, неизвестным с огнестрельным оружием местным племенам. Деревянные крепости XVII в., сохранившиеся до наших дней, напоминают более древние крепостные сооружения из дерева. В Якутском остроге (1683 г.) сохранились стены, рубленые «тарасами», т. е. имеющие вид двух стен, соединенных между собой рядами поперечных стенок и засыпанных внутри землей, с навесными бойницами и бревенчатыми парадетами — заборками, квадратными башнями с невысокими шатрами и дозорными вышками. Они повторяли более ранние стены г. Олонца 1649 г. и шатровые башни деревянного острога Красного Яра в нижнем течении Волги (1648 г.). В Николо-Карельском монастыре, расположенном при впадении Северной Двины в Белое море (1691—1692 гг.), сохранилась надвратная башня, перенесенная в 1932 г. в село

Коломенское. Она имела дозорную вышку и шатер, но уже не была предназначена для обороны.

Художественные средства русских зодчих XVII—XVIII вв. в основном оставались без изменений. Они применяли те же сочетания и пропорции различных объемов зданий, силуэты верхних частей, размещение проемов, использовали фактуру стен * и кровель. С другой стороны, в XVII в. в русской архитектуре стали приобретать большое значение задачи декоративного порядка, как проявление протеста против средневекового аскетизма и официальной суровости, насаждаемых церковью. В деревянном зодчестве эта особенность выразилась в усложнении верхов зданий, в шатровых покрытиях квадратных срубов с восьмериком и крещатыми бочками, в применении кубоватых покрытий и ярусных верхов, иногда сочетавшихся с многоглавием. В хоромах и дворцах встречается и более сложная обработка фасадов — резьба наличников окон, причелин ** и подзоров *** кровель, перешедшая позже на богатые крестьянские избы. Эта резьба соответствовала свойствам дерева, способам его обработки и конструктивному назначению украшаемых частей.

Столбы трапез и колоколен украшались жгутами и дыньками, а столбики крылец — глубокими порезками и т. д.

Кровли крылись железом и тесом с вырезными краями. В декорации церквей и хором сохранилась свойственная народному искусству лаконичность, соответствие композиции зданий их назначению, архитектурных форм — формам конструктивным, детальной обработки — свойствам строительного материала. Связь с народной жизнью и отражение народной культуры обусловили высокий художественный уровень произведений деревянного зодчества XVII в.

В каменной архитектуре XVII в. нашли яркое отражение сложные социально-экономические и политические процессы, характерные для этого периода.

В первой четверти XVII в., в эпоху крестьянской войны, иностранной интервенции и хозяйственной раз-

* Фактура стены — обработка стены, использование эффектов материала.

** Причелина — доска, которую прибавали к краю крыши, иногда украшалась резьбой.

*** Подзоры — украшенные резьбой доски под крышей и между этажами деревянного здания.

рухи, строительство почти прекратилось. После изгнания интервентов и освобождения Москвы оно развивается не сразу. Созданные в 20-х годах памятники повторяют старые традиционные художественные формы и композиционные приемы. Наиболее известным памятником этого периода является церковь Покрова в Рубцове 1619—1626 гг. (в Москве), построенная в память победы над польско-шведскими интервентами. Она представляет бесстолпное сооружение, стоящее на высоком подклете, с двумя приделами и галереей (первоначально с открытыми широкими арками). Церковь покрыта крещатым сводом и имеет пирамидальное завершение с рядами кокошников и одной главой. Средние три ряда кокошников отвечают устройству крещатого свода внутри. Стены расчленены плоскими лопатками на три доли; обрамление закомар и кокошников, ширины галерей, аркатурный пояс барабана представляют простые кирпичные профили. Для этого сооружения характерно ослабление художественной образности. Архитектурные массы ее расплываются вширь, что объясняется наличием приделов и галерей; церковь имеет вид низкой тяжеловесной и приземистой пирамиды.

Церковь в селе Медведкове под Москвой 1623 г. представляет четверик с поставленным на него восьмериком. Переход от первого яруса ко второму образуется путем устройства системы ступенчатых арок по сторонам четверика. Церковь завершается стройным, изящным кирпичным шатром (высота его в $2\frac{1}{2}$ раза выше диаметра основания). На углах четверика поставлены четыре главки. Силуэт этой церкви более живописен и выразителен, чем силуэт предыдущего храма.

Чрезвычайно эффектна по силуэту и «Дивная» церковь в Угличе 1628 г., три шатра которой представляют уже декоративную надстройку, не связанную с интерьером здания.

Спасская башня Московского Кремля была перестроена в 1625 г. Она получила каменную шатровую надстройку и нарядные декоративные детали, придающие живописный характер ее ярусной композиции, в которой сочетаются красные кирпичные стены с белым камнем.

Вторая и третья четверти XVII в. являются периодом бурного строительства. В это время развиваются производительные силы Русского государства. Сложение всероссий-

ского рынка и буржуазных связей внутри феодально-крепостнического государства способствовало росту экономического и политического влияния купечества. В гражданском и церковном каменном строительстве принимали участие новые, более широкие круги служилого дворянства и купечества. С 20-х годов XVII в. возобновилась деятельность приказа каменных дел.

Со второй четверти XVII в. совершенствуется строительная техника: улучшается кирпичная кладка, разрабатываются сводчатые конструкции, растет добыча и применение железа (железные связи), уменьшается толщина стен, увеличиваются размеры и количество окон и дверей, получают распространение открытые галереи и парадные лестницы. При сооружении зданий применяется богатое декоративное убранство — поливные изразцы, резной белый камень, цветные росписи наружных стен, пышные, нарядные порталы и наличники, эффектное соединение различных материалов. Для сооружений этого периода характерно разнообразное сочетание немногих элементов и декоративность композиций. В центральных районах Москвы распространяется каменное жилое строительство, которое оказывает влияние на церковную архитектуру. Церкви получают праздничный и жизнерадостный облик.

Во второй половине XVII в. уменьшается различие между церковным и гражданским зодчеством: внутреннее пространство храма превращается в светлый и просторный зал, усиливается роль лестниц и украшенных шатрами крылец, поиски сложных и живописных композиций, разнообразие и богатство декоративного убранства, дробность и измельченность форм. В архитектуре находит отражение сложный процесс идейной борьбы между старым и новым укладом жизни. Слепая вера в непогрешимость заветов старины уступает место критическому отношению к прошлому.

Из гражданских сооружений второй и третьей четверти XVII в. большой интерес представляет Теремной дворец в Московском Кремле, построенный в 1635—1636 гг., после пожара старого деревянного дворца. Строители его, русские зодчие Константинов, Огурцов, Шарутин и Ушаков, воздвигли новый дворец на двухэтажном основании дворца Ивана III, образующего подклет для кирпичных третьего и четвертого этажей, представляющих жилые помещения. Над ними возвышается пятый кирпичный этаж —

светлый и просторный чердак, окруженный открытой галереей — «гульбищем». В нижнем этаже дворца были размещены мастерские, служебные и хозяйственные помещения. На чердаке происходили заседания Думной палаты. Жилые помещения третьего и четвертого этажей состояли из комнат одного размера с тремя окнами, двери их не были расположены на одной оси. Они покрыты невысокими сомкнутыми сводами, дверные порталы украшены резьбой; тесные и уютные комнаты были украшены красивыми изразцовыми печами, узорчатыми окнами, орнаментальной росписью стен и сводов, исполненной под руководством Симона Ушакова (реставрирована в 1837 г.) и обрамленной жгутами из резного белого камня. Нарядные оконные наличники, дверные порталы и парапеты галерей из белого камня были покрыты орнаментальной резьбой с узорами из трав, птиц и зверей, раскрашенными в яркие цвета.

Теремной дворец, расположенный на вершине холма и обращенный фасадом на юг, к Москве-реке, господствовал над Кремлем и представлял пятиярусное ступенчатое сооружение, каждый ярус которого был окружен открытой галереей. Шатровые крыльца, арки с проездами, внутренние сады и дворы придавали ему живописный вид.

В Москве и других городах (Псков, Гороховец, Ярославль) сохранился ряд жилых каменных домов XVII в. В Москве сохранились сильно перестроенные позже палаты думного дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной, построенные в 1657 г. и окруженные различными хозяйственными зданиями. Церковь, построенная в 1656 г., была соединена с хоромами галереей, составляя с ней единый живописный архитектурный ансамбль. Эта церковь (не существующая в настоящее время) и жилой дом были построены из кирпича и снаружи богато украшены цветными изразцами и резным белым камнем. Палаты были покрыты сомкнутыми сводами, церковь — бесстолпная с пятью главами (из которых четыре были декоративными) и рядами кокошников, так же, как и жилой дом, была украшена богатыми наличниками, парными полуколонками на углах и имела крыльцо с кувшинообразными столбами. Сочетание красного кирпича с резными белокаменными деталями и цветными изразцами в квадратных ширинках придавали живописный характер архитектурному ансамблю.

Сохранившиеся жилые дома богатых горожан XVII в. в Москве, Пскове, Ярославле, Гороховце и других городах,

ярко показывают связь жилого каменного строительства с деревянным.

Каменные жилые дома имели планировку, типичную для деревянных хором, представляющих две клетки, разделенные сенями с крыльцом и наружной лестницей. По такому плану построены бывший дом Лапина во Пскове, бывший дом Серина в Гороховце, бывший дом Иванова в Ярославле.

Особый отпечаток лежит на жилых домах Пскова, из которых наиболее своеобразны Поганкины палаты, построенные, по-видимому, по частям в XVI—XVII вв. и принадлежавшие богатым купцам Поганкиным. Это суровое и неприступное здание крепостного характера первоначально имело форму буквы «Г», потом, путем пристроек, приняло форму «П». Его лишённые всяких украшений гладкие массивные стены имеют асимметрично расположенные окна в глубоких впадинах и кровли на разной высоте.

Наиболее характерными памятниками церковной архитектуры Москвы середины XVII в. являются две церкви: церковь Рождества богородицы в Путинках 1649—1652 гг. и церковь Грузинской богородицы 1635—1653 гг., своими асимметричными планами напоминающие жилые хоромы. Они окружены пристройками-приделами, папертями, крыльцами и лестницами. Церковь Рождества на Путинках представляет сложную пятишатровую композицию, живописную группу из нескольких построек — церкви с тремя шатрами, придела и колокольни, также завершённых шатрами. Церковь Грузинской богородицы (Троицы в Никитниках), построенная богатыми купцами Никитниковыми рядом с их хоромы, поставлена на обширном подклете, который служил складом для товаров, покрыта сомкнутым сводом и увенчана тремя рядами декоративных кокошников и пятью главами, из которых центральная является световой, а четыре остальных — глухих главы имеют декоративное значение. Два придела, колокольня и шатровое крыльцо создают живописную, асимметричную композицию. Фасады церкви имеют троечастное деление и украшены приставными парными колонками, нарядными и разнообразными наличниками окон, резными белокаменными порталами. Разнообразие объемов, причудливые формы кровель и обилие декоративных деталей придают этой церкви облик гражданского сооружения.

Эта декоративность архитектурного решения ярко выражена в более поздней дворцовой церкви села Тайнинского (под Москвой), 1675—1677 гг., западное крыльцо которой напоминает парадные крыльца деревянных хором.

Симметрично построенное с двумя лестницами крыльцо имеет основу из шести столбов, соответствующих пилястрам здания. Столбы соединены кирпичными арками, которые служат опорами для сводов и площадок. Шатры и бочка крыльца были покрыты поливной черепицей. Стены украшены кирпичным узором, сочетающим выпуклые детали и глубокие впадины. Этот прием, рассчитанный на контрасты света и тени, усиливал декоративность стены, также как нарядные наличники в виде кокошников, трехлопастных арок и т. д., порталы, обрамленные раскрашенными полуколонками. Вверху стены украшены фризом из квадратных ширинок с фигурными, вырезанными и цветными изразцами. Узорчатость и праздничность, соединенные в этом памятнике с чрезмерной насыщенностью декоративными деталями и измельченностью архитектурных форм, лишали эти здания монументальной простоты архитектурного образа, характерной для предшествующего периода.

Вне Москвы сооружались церкви такого же типа (церковь Воскресения на Дебре в Костроме 1650—1652 гг.).

В городах Верхнего Поволжья церкви, построенные богатыми купцами, сохраняли иногда монументальный характер и крупные масштабы архитектурного ансамбля в целом, с живописностью композиции и красочной узорчатостью декораций. Такой характер приобретают некоторые церкви Ярославля, одного из самых крупных торговых и культурных центров Русского государства XVII в. Для лучших памятников архитектуры Ярославля характерны крупные масштабы, пятиглавие, применение столбов и световых барабанов глав. Разнообразные декоративные детали — кирпич и изразцы, богатая отделка порталов и оконных проемов не нарушают художественного и композиционного единства сооружений.

Не только архитектура, но и внутреннее убранство этих храмов, с их яркими красочными фресками, производит жизнерадостное, праздничное впечатление.

Новые, светские тенденции в церковной архитектуре находят также отражение в устройстве крытых галерей — папертей, окружающих храм с трех сторон и связывающих

его внутреннее помещение с окружающим миром. Наиболее характерными памятниками этого типа в Ярославле являются три церкви.

Церковь Ильи пророка (1647—1650 гг.) представляет асимметричное в плане сооружение, окруженное папертью с двумя крыльцами, шатровым приделом и колокольней, увенчанной также шатром, открытым внутрь. Центральная часть храма с пятью главами, имеет четырехскатное покрытие. Различные по форме и асимметрично расположенные архитектурные объемы образуют стройный и уравновешенный ансамбль, который дополняла каменная ограда с башнями (теперь не существующими).

Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654 гг.), симметричная в плане и композиции наружных объемов, имеет два шатровых придела по бокам и высокое крыльцо с арочками на висячих гирьках. На средней апсиде ее находится окно с богатым изразцовым наличником. Стройная колокольня — восьмигранной формы, стоящая отдельно, — завершается легким шатром, прорезанным несколькими слуховыми окнами. Нижняя часть колокольни, белая, с кирпичными пилястрами, верх ее богато украшен кирпичом и цветными изразцами.

Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове (1671—1687 гг.) также соединяет черты живописной декоративности с монументальной трактовкой ансамбля.

На примере ярославских сооружений можно видеть разнообразие архитектурных школ в XVII в., связанных с традициями народного искусства.

Крупный церковный деятель середины XVII в. — патриарх Никон пытался бороться с узорочно-декоративным светским направлением в церковной архитектуре и возродить древний тип крестово-купольного пятиглавого храма.

Его попытка искоренить шатровое покрытие храмов как форму, связанную с народным творчеством, окончилась неудачей и привела только к перемещению шатров на колокольни, приделы и крыльца.

План честолюбивого патриарха Никона добиться политической независимости церкви также потерпел поражение. В процессе подготовки его Никон создал несколько монументальных сооружений — Патриарший двор в Московском Кремле (1653—1656 гг.) и собор Воскресенского монастыря, так называемый «Новый Иерусалим» под Москвой (1656—1685 гг.), в котором он стремился вос-

произвести Иерусалимский храм. Собор представлял квадратное в плане сооружение с четырьмя столбами и громадным барабаном световой главы. Вокруг него был размещен сложный комплекс наземных и подземных помещений. С западной стороны находилась покрытая шатром ротонда*, связанная с храмом аркой, с южной — колокольня.

Построенный по модели Иерусалимского храма, собор получил совсем иное архитектурное решение. После ссылки Никона в 1666 г. постройка собора была приостановлена и завершена только в 1685 г., а весь ансамбль монастыря закончен в конце XVII в.** В середине XVII в. церковь уже не могла регламентировать художественные приемы в такой степени, как прежде, что и было причиной неудач Никона.

Ростовский кремль (митрополичий дом) 1670—1683 гг. представляет образец усадьбы церковного феодала — архитектурный ансамбль с площадью в центре. Его высокие стены и башни на берегу озера Неро очень живописны, но не являются крепостным сооружением. Над воротами устроены высокие бесстолпные пятиглавые церкви с башнями по сторонам, имевшими нарядное декоративное убранство (ширинки, изразцы, наличники).

Последняя четверть XVII в. — период сложения абсолютистского государства, подчинившего себе церковную организацию, характеризуется дальнейшим усилением светского характера церковной архитектуры, а также укреплением связей с Украиной, Белоруссией и Западной Европой. В это время строятся большие каменные палаты с четким членением фасадов на этажи и симметричной композицией (дом В. В. Голицына, 1689 г.). Другой тип зданий представляют трапезные монастырей, образцом которых является трапезная Троице-Сергиева монастыря (1686—1692 гг.) — двухсветный бесстолпный зал (длиной в 70 м, покрытый сомкнутым сводом, шириной в 18 м), поставленный на высокий подклет и окруженный открытой галереей — «гульбищем» с двумя лестницами. Стены трапезной покрыты яркой раскраской.

«Крутицкий теремок» — часть монастырского подворья (сложного комплекса зданий в Москве, окруженного каменной стеной с четырьмя башнями) — является его

* Ротонда — круглое здание.

** В 1723 г., после пожара, ротонда получила новый деревянный шатер. Этот собор был взорван фашистами во время Великой Отечественной войны.

единственным уцелевшим фрагментом (1693—1694 гг.). Он представлял двухэтажный переход, соединявший две постройки подворья. Нижний этаж имел вид мощной глухой аркады на круглых каменных столбах; верхний — галереи, с парапетом и двухскатной кровлей. Сохранившаяся часть этого перехода с воротами внизу и называется «Крутицким теремком». Его наружный фасад декорирован сплошь цветными изразцами и украшен приставными колонками, с коринфскими капителями. Строителем этой декоративной палатки над воротами был русский зодчий Осип Старцев (1694 г.).

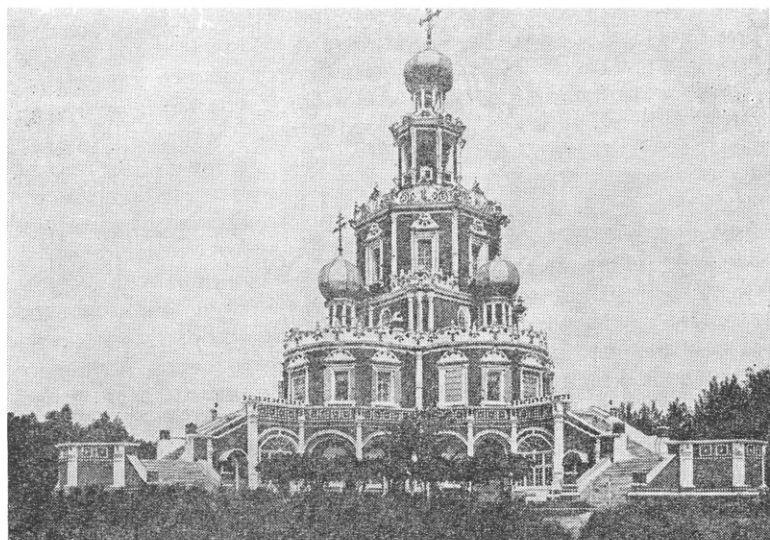
В последней четверти XVII в. строилось много жилых каменных домов, повторяющих обычный план деревянных хором (две клетки, разделенные в середине сенями). В этот период строят также каменные промышленные и торговые сооружения, склады.

Сложное и многообразное развитие архитектуры XVII в. завершается созданием в последнем десятилетии нового ярусного типа храма, отличающегося компактностью композиции и стройностью силуэта.

Из церквей такого типа, построенных в подмосковных усадьбах, наиболее значительны — церковь в селе Уборах 1693 г., построенная Яковом Бухвостовым, и церковь Покрова в Филях (1693—1694 гг.), построенная неизвестным зодчим. Церкви этого типа строились в усадьбах московской знати, чаще всего в вотчинах царских родственников Нарышкиных, поэтому стиль этих церквей получил в старой литературе условное название «нарышкинского барокко» или «московского барокко», хотя они ничего общего не имели с западноевропейским барокко.

Эти замечательные, художественно совершенные памятники архитектуры завершали развитие древнерусского зодчества и представляли переход к новому периоду развития архитектуры, связанному с образованием могущественной Российской империи. В высотных композициях церковных и общественных зданий конца XVII в. получает архитектурное выражение идея величия, мощи и политического могущества Российского государства. В сооружениях конца XVII в. применяется интересный прием соединения церкви и колокольни в одной композиции — «церкви под колоколами».

Наибольший интерес представляет церковь Покрова в Филях, окруженная широкой галереей — «гульбищем» на



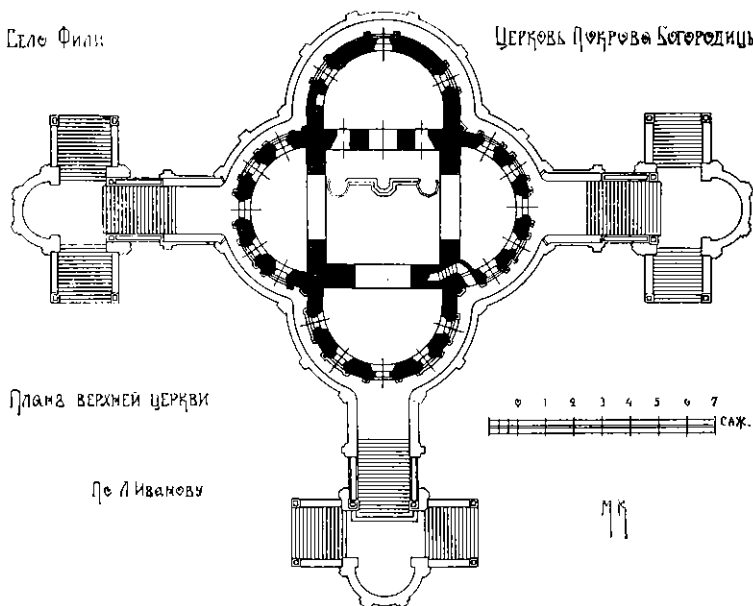
Церковь Покрова в Филях, под Москвой. 1693 г.

арках, связывающей сооружение с окружающим пространством посредством широких лестниц.

Основой башнеобразного здания, стоящего на высоком подклете, является четверик с полукруглыми пристройками, увенчанными главками на граненых барабанах. Над четвериком возвышаются два восьмерика, сокращающиеся в своих объемах по мере движения вверх, и восьмигранный барабан главы. Ярусный силуэт здания отличается большой выразительностью, композиция отдельных объемов и декоративное убранство их подчинено живому ритму, динамическому стремлению ввысь.

Центрический план здания, окруженного террасами, примыкает к древней традиции русской архитектуры (церковь села Коломенского), так же как постановка восьмерика на четверике, характерная для деревянного зодчества.

В конце XVII в. эти старые приемы получают новое художественное выражение благодаря строгой симметрии плана и фасадов, стройности силуэта, гармоничности ярусной композиции, красочности декоративного убранства, в виде богатых резных фронтонов (петушиные гребешки),



План церкви Покрова в Филях под Москвой.

завершающих отдельные объемы здания, больших и разнообразных дверных и оконных проемов, широких открытых парадных лестниц. Группировка архитектурных объемов приобретает компактный характер, композиция становится величественной. Колокольня находится в верхнем ярусе церкви, а лестница, ведущая в нее, помещена внутри толстой стены (2 м толщиной). Внутри церкви находились балконы для владельца усадьбы и его семьи. Церковь, построенная из кирпича и белого камня, выделяется своей изящной и живописной архитектурной декорацией, остроумным решением конструктивной системы ярусного построения, простотой плана и композиции.

Интересный тип культового сооружения конца XVII в. — городские соборы представляют древний образец кубического пятиглавого храма с четырьмя столбами. Новыми чертами этих храмов является строгая симметрия композиции и фасадов, появление карнизов вместо закомар, белокаменные детали на кирпичных фасадах, большие окна, широкие «гульбища» вокруг здания с парадной лест-

ницей на главном фасаде. Типичным памятником такого рода является Рязанский собор, построенный крепостным архитектором Яковом Бухвостовым в 1693—1699 гг.

Другой тип представляют постройки богатых купцов и промышленников Строгановых: собор Введенского монастыря в Сольвычегодске (1689—1693 гг.) и церковь Рождества в г. Горьком конца XVII в. — бесстолпные центрические сооружения с широким гульбищем вокруг и строго симметричным планом. Они покрыты сомкнутым сводом и завершаются пятью световыми главами. Эти сооружения соединяют монументальность с богатством отделки. Красные кирпичные стены украшены белокаменными резными деталями, нарядными изразцами, арочками с гирьками, ордерной декорацией с коринфскими и ионическими капителями. Сложность и роскошь убранства свидетельствует об интересе и внешней нарядности здания.

Последним церковным сооружением конца XVII в. является церковь Успения на Покровке в Москве (1696—1699 гг.), построенная зодчим Петром Потаповым. Для этой церкви характерна конструктивная система постановки восьмерика на четверике, симметричные фасады, троечастное членение плана*, пятиглавое завершение центрального объема. Колокольня этой церкви стоит отдельно. Традиционное пятиглавие приобретает здесь декоративный характер. Над боковыми пристройками помещены две дополнительные главы. Отдельные грани восьмерика имеют окналюкарны**. Церковь отличается изяществом белокаменных деталей, мастерством и художественным вкусом отмечена ее стройная и торжественная композиция, разнообразные архитектурные объемы.

В середине XVII в. стены зданий трактуются как живописный ковер, композиция их сложна и живописна, декоративные детали разнообразны.

В конце XVII в. композиция становится простой и ясной, фасады — строго симметричными, окна — большими, объемы получают четкое членение, в декорации применяется классическая ордерная система***.

* Троечастное членение плана — деление сооружения столбами на три нефа.

** Люкарна — оконный проем в чердачном помещении или куполе (круглый, полукруглый, овальный).

*** Классическая ордерная система — см. примечание к стр. 149.

К числу высотных зданий этого периода относится колокольня Новодевичьего монастыря 1690 г. (72 м) — высокое и изящное сооружение в пять ярусов с восьмигранным барабаном и луковичной главой. Все ярусы имеют открытые «гульбища» и белокаменные балюстрады (ограждения). Постепенное уменьшение восьмигранников кверху и кружевные резные белокаменные детали на кирпичном фоне стен придают необычайно стройный воздушный характер колокольне.

Во второй половине XVII в. происходит перестройка стен и башен Московского Кремля и монастырей, которая придает им более нарядный, декоративный характер.

Светский характер церковной архитектуры XVII в. нашел отражение и в церкви, построенной Б. Голицыным в его подмосковной усадьбе Дубровицы (1690—1704 гг.).

Этот храм, построенный целиком из белого камня, отличается богатством декоративного убранства, в котором сказывается увлечение западноевропейскими новшествами.

Церковь обильно украшена скульптурной декорацией снаружи и внутри. В плане она представляет изящное центрическое сооружение — башню, увенчанную, вместо церковной главы, декоративной золоченой короной из кованого железа. Эта церковь не вызвала подражаний и является единственным памятником архитектуры, напоминающим архитектуру итальянского барокко.

Из сооружений светского общественного назначения, которые строили в конце XVII в., большой интерес представляло здание казарм, а позже — математической и навигационной школы, получившей потом название «Сухаревой башни», в нижнем ярусе которой были Сretenские ворота. Построенное в 1692—1701 гг. сооружение состояло из трех этажей, с четырехъярусной центральной башней вверху. У основания этой башни были устроены четыре маленьких шатровых башенки. Четкое членение фасадов, большие окна с нарядными наличниками, «гульбище» вокруг здания, широкая лестница, ведущая к нему, высокая восьмигранная башня с часами и государственным гербом — все придавало значительность и монументальность этому общественному сооружению.

Таким образом, характерными чертами древнерусской архитектуры на всех этапах исторического развития является глубокое идейное содержание (отражение передовых общественных идей), оптимистический, жизнеутверждаю-

щий характер. Все это воплощалось в простых и выразительных художественных образах Древнерусской архитектуре были свойственны черты реализма, обусловленные практическим решением градостроительных задач, свободная и живописная планировка ансамблей, связанных с окружающей природой, применение цвета, разработка ярусных высотных сооружений.

Прекрасные произведения русской национальной архитектуры, выполненные руками народных мастеров, связаны с лучшими традициями народного искусства.

Живопись XVII в.

Наиболее крупным явлением в живописи конца XVI — первой четверти XVII в. были произведения так называемых «строгановских» мастеров, лучших московских художников, выполнявших заказы богатых землевладельцев, промышленников и купцов Строгановых.

Новой чертой этих икон является трактовка человеческой фигуры, которой художники придают утонченную красоту; удлиненные пропорции, небольшие головы, тонкие руки и ноги, едва касающиеся земли. Изнеженные и хрупкие фигуры, изящные манерные движения, жесты и позы, танцующая походка отличают иконы этого периода от икон и фресок более ранних периодов, фигуры святых облечены в богато украшенные одежды, расписанные золотом, и напоминают представителей высших классов того времени, придававших громадное значение богатству одежд и украшений.

Это искусство не было обращено к народу, оно создавалось для избранных, богатых людей, которым не приходилось бороться за существование, для тех, кто хотел уйти от грозных событий конца XVI — начала XVII в. в мир утонченной красоты.

Художники, работавшие для Строгановых, придавали большое значение деталям, но не для передачи реальных свойств предметов, а для того, чтобы сделать икону более нарядной. Форма в произведениях живописи дробится и усложняется, приобретая орнаментальный характер. Линии, блики света и тени становятся тонкими и узорными. Художники стремятся к декоративному обогащению композиции, многократно повторяя одни и те же сюжеты. Манера исполнения приобретает характер миниатюрной живописи, усиливается стремление к уменьшению форм и особой тонкости письма. Светлые желтовато-белые лица написаны

тонкими линиями и мазками. Большое распространение получают иконы небольшого размера, рассчитанные на помещение в жилых комнатах и семейных молельнях, а не в церквях. Но и в больших иконах манера письма остается такой же.

Характер колорита отдельных мастеров разнообразен. Тонкость и тщательность письма, обилие узора, золотая и серебряная разделка усиливают впечатление «ювелирности» этих икон.

На иконе часто встречается имя заказчика и мастера, иногда написанное не им самим, а владельцем или его приказчиком.

Для произведений живописи, созданных по заказу Строгановых, характерно стремление к повествовательности, усиление светских тенденций, уже отмеченное в более ранних памятниках живописи XVI в.

Из ранних произведений этого круга можно отметить икону Государственного Русского музея «Чудо Федора Тирона» конца XVI в., на которой сохранилось имя художника — Никифора («Письмо Никифорово»). Икона иллюстрирует легенду о Федоре Тироне, победившем страшное чудовище, принимавшее различный облик, и освободившем от него свою мать. Художник несколько раз изображает стройного Федора Тирона, его мать, нежную и хрупкую женщину, в белых одеждах; чудовище то в виде крылатого дьявола, то многоглавого змея; толпу зрителей в нарядных русских одеждах, охваченных волнением и чувством удивления. Сложная многофигурная композиция, соединяющая ряд эпизодов, развернута на фоне скалистых гор. Нежный и светлый колорит иконы — розоватый и зеленовато-серый, со светло-желтыми, светло-розовыми и изредка красными чистыми тонами, производит радостное, праздничное впечатление. Икона напоминает увлекательный рыцарский роман, с громадным мастерством рассказанный художником. Но религиозный, «моленный» смысл ее почти утрачен, в ней преобладают занимательные, чисто светские моменты.

Наиболее крупным московским художником конца XVI — начала XVII в. был Прокопий Чирин, самой ранней, известной работой которого, выполненной для Никиты Григорьевича Строганова, была икона Никиты-воина, написанная в 1593 г. (икона находится в ГТГ). В Государственном Русском музее имеется близкая к ней по компози-

ции икона «Иоанна-воина», написанная Прокопием Чириным в первой четверти XVII в. также для Строгановых. Стройная, удлиненная и хрупкая фигура Иоанна в богато украшенных узорных воинских доспехах, едва касающаяся земли, прекрасно характеризует трактовку человеческой фигуры в искусстве, обслуживавшем высшие слои московского общества конца XVI — начала XVII в.

Прокопий Чирин кончил свою жизнь мастером Оружейного приказа, будущей Оружейной палаты, знаменитого в истории русского искусства XVII в. объединения царских мастерских. Он умер между 1621 и 1623 годами.

Во второй четверти XVII в. начинаются работы по приведению в порядок кремлевских соборов, сильно пострадавших за годы интервенции. В 1642—1644 гг. был распisan вновь Успенский собор, фрески которого близки к более архаичным росписям конца XVI в.

К середине XVII в. относится ряд провинциальных фресок (Калязинского монастыря 1655 г., галереи Костромской церкви Воскресения на Дебре 50-х годов). В Костроме работают живописцы Гурий Никитин и Сила Савин, которые в конце 50-х годов попадают в Москву и работают в Москве, при царском дворе. В 1668 г. эти художники работают в переяславском Даниловом монастыре, в 1672 г. — в Богоявленском костромском, в 1675 г. — в ростовской Воскресенской церкви. Все эти росписи были выполнены в старых традициях и не имели большого художественного значения.

В иконописи с 20-х годов XVII в. наблюдается продолжение традиций «строгановской» живописи, которые живут в произведениях царских мастеров Оружейной палаты до конца 50-х годов («Иоанн Предтеча в пустыне»)*.

**Монумен-
тальная живопись
последней
четверти XVII в.**

Во второй половине XVII в. развиваются ремесла в городах и в крестьянском хозяйстве, разворачивается внешняя торговля с западноевропейскими странами и с Востоком, внедряются товарно-денежные отношения, крепнет купечество, возникают крепостные мануфактуры, заводы, начинается процесс «действительного фактического слияния всех областей, земель и княжеств в одно целое» и «создания национальных связей»**, акти-

* «История русского искусства», т. III, рис. к стр. 660.

** В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 73, 137—138, 218.

визируются городские сословия, подготавливается почва для реформ петровского времени.

В искусстве второй половины XVII в., наряду с угасающим реакционно-архаизирующим течением, самым ярким защитником которого был протопоп Аввакум, ведущую роль играют новые, светские реалистические устремления. Эти устремления с большей или меньшей отчетливостью проявляются в самых различных сферах культурной жизни тогдашней Руси. Слепая вера в заветы отечественной старины уступила место критическому отношению к окружающей действительности. В головах передовых русских людей XVII в. зарождались преобразовательные идеи. Высоко вздымавшиеся волны народных движений явственно свидетельствовали о начинавшемся кризисе патриархальной Руси.

Глубокие сдвиги в историко-культурном развитии Руси, четко определившиеся во второй половине XVII в., нашли отражение и в изобразительном искусстве. В живописи этого периода усиливаются светские черты и жизнерадостность, появляется динамика, дробность, нагромождение деталей, тяга к орнаментальности, расширяется красочная гамма и т. д.

Стенная живопись последней трети XVII в. развивает прогрессивные черты, зародившиеся в живописи XVI в. (реалистические тенденции, обращение к действительности, интерес к миру, к истории, быту, любовь к материальному и т. д.), но разрабатывает эти тенденции на иной основе и придает им новый характер. В ней еще больше ослабляется религиозная настроенность и прорывается мировоззрение чуждое, даже враждебное церковности, намечается процесс внутреннего высвобождения из оков христианской религии.

Русские художники XVII в., конечно, не были атеистами, их мышление было отягощено религиозными предрассудками, они создавали свои произведения по заказу церкви, в связи с нуждами религиозного культа. Но их творчество стало более свободным, оно отражало светские настроения и интересы, устремлялось к реалистической действительности, получало гуманистическое содержание и направленность, по существу далекую от христианского учения.

Таким образом, искусство пользовалось религиозной тематикой, но трактовало ее в светском, гуманистическом духе. Это противоречие между мировоззрением и художе-

ственным творчеством отражается на форме и содержании искусства. В XVII в. религиозный миф становится главным образом поводом для изображения бытовых, жанровых, исторических сцен или перерождается в сказку. Меняется и самый тип живописца. Храм расписывается шумной, большой артелью светских людей, ремесленников, подмастерьев, возглавляемых выдающимися мастерами. Новые сюжеты, выходявшие за пределы евангельской мифологии и не канонизированные иконописными преданиями (библейские, ветхозаветные, апокалиптические, житийные, легендарные, исторические), допускали в более широкой степени самостоятельное творчество и пользование западными образцами. Эти сюжеты вводились главным образом в росписях той части церкви, которая получила особое развитие в XVII в. и служила переходным звеном между храмом и внешним миром (паперти или крытые галереи).

Колыбелью нового стиля монументальной живописи второй половины XVII в. была Москва, о чем ярко свидетельствуют недавно раскрытые фрески церкви Грузинской богородицы 1653 г. Наиболее светский характер носят фрески церквей Ярославля, Костромы и Вологды. Эти города поставляли живописцев и для Москвы, из них вышли крупнейшие мастера-фрескисты второй половины XVII в. — Гурий Никитин, Сила Савин и Дмитрий Григорьев Плеханов. Росписи Ярославля были наиболее передовыми. В них отражено наблюдение действительности, реализм, они проникнуты светским духом. К ярославским фрескам приближались в различной степени другие росписи этого периода — в Костроме, Вологде, Романове-Борисоглебске (Тушаеве), Калязине, Суздале, Переяславле-Залесском, Ростове Великом, Троице-Сергиевой лавре (Загорск) и т. д.

Наибольший интерес из всех этих стенописей представляют фрески двух ярославских церквей — Ильи пророка 1681 г. (лучшая работа Гурия Никитина и Силы Савина) и Иоанна Предтечи 1691 г. (главный мастер Дмитрий Григорьев Плеханов).

Гуманистическое направление живописи XVII в. ярче всего сказывается в трактовке композиции «Страшного суда», в которой главный акцент делается на теме оправдания человека.

Центральным образом композиции становится душа человека, изображенная в виде нагого юноши. Он стоит под золотыми весами, на которых взвешиваются его грехи и

добрые дела. Бесы стремятся перетянуть на свою сторону чашу с грехами, но ангел кладет на противоположную чашу весов список добрых дел, и чаша опускается вниз. Живописцы придают душе человека облик стройного, красивого юноши в белом препоясании и отводят ей центральное место.

Композиция «Страшного суда» утрачивает свой мрачный, аскетический характер. Живописец любит прихотливой пестротой многолюдной толпы праведников и грешников, сказочным узорочьем райских трав и деревьев, пышными клубящимися облаками, сиянием небесного града — Иерусалима, причудливыми силуэтами четырех зверей, олицетворяющих царства неверных, аллегорическими образами стихий, отдающих мертвых, стройными фигурами ангелов, трубящих в золотые трубы.

Все здесь празднично и нарядно, даже мощные извивы адского змея, образующие грандиозный причудливый узор, гармонируют с общим декоративным характером росписи. Тщательно и любовно живописцы изображают нарядные и разнообразные одежды грешников, идущих в ад. Среди них видное место занимают иноземцы — евреи, ляхи, литовцы, крымляне, турки, эллины, арабы и др., изображенные в своих национальных, иногда фантастических костюмах, головных уборах и прическах. Эта нарядная, экзотическая, богато украшенная толпа, сверкающая яркими красками, напоминает народное праздничное шествие.

Даже ад теряет на фресках XVII в. свой грозный, суровый облик; трагический элемент в нем почти совсем исчезает. Вся композиция охвачена радостью и ликованием по случаю оправдания человека, привлекательный образ которого доминирует над огненным царством сатаны.

Лучшие изображения «Страшного суда» представляют эффектное и красочное зрелище. Сочетание светло-розового и светло-серого фона, золотых (охра) одежд с красно-зелеными тенями, звучная гамма лазурных, охряных, вишневых, белых и фисташковых тонов искусно комбинируется живописцами и создает впечатление ясной, земной радости, наивного восторга перед красочным великолепием мироздания.

Искусство XVII в. отличается полнокровной жизнерадостностью. Художник охотно рисует юношеские типы и избегает изображать стариков и старух, вводит в композицию



«Жатва». Фреска церкви Ильи пророка в Ярославле. 1681 г.

обнаженное тело, не брезгуя и натуралистическими мотивами. Природа занимает большое место во фресках ярославских церквей. Земля покрывается травой, цветами и деревьями разных пород, населяется всевозможными животными, на небе появляются клубящиеся облака, на земле — реки, моря и города. Животные изображаются на фресках по малейшему поводу, они становятся спутниками человека, им придаются грациозные позы, наивно и изящно стилизованные очертания. В сцене жизни Адама и Евы после изгнания из рая мастер Ильинской церкви окружает их целым стадом овец и лошадей. В той же церкви выразительно передана сцена жатвы в истории Елисея. Пророк Елисей занимает здесь второстепенное место, основной акцент в этой композиции сделан на сборе урожая. Золотистое поле пшеницы поднимается террасами вверх, жнецы в ярко-розовых рубахах энергично взмахивают серпами.

Художники охотно изображают земные радости, вносят праздничное ликующее настроение, любят пиры, пляски, торжественные процессии («Брак в Кане»). Все будничное художник XVII в. стремится превратить в праздничное, всякую трапезу — в пиршество, ходьбу — в танец, передвижение — в торжественную процессию.

Внимание художника привлекает прежде всего материальный мир, мир природы, истории, общественной жизни,

светский мир, который заслоняет божество, почти не оставляя ему места. Человек жадно присматривается к окружающей действительности, стремится познать ее во всей полноте и многообразии, жаждет радостей земной жизни, хочет проявить себя в энергичных действиях, поэтому художники стремятся к широкому охвату действительности, поскольку это возможно в рамках религиозного искусства.

По разнообразию и обилию сюжетов фрески церкви Иоанна Предтечи в Ярославле занимают первое место не только в России, но и во всей Европе. Эти сюжеты давали много материала для изображения жизни и быта и в то же время не имели установленных канонов, т. е. не были освоены иконописью.

Стремясь к изображению реальной жизни, художник XVII в. уклоняется от религиозной темы, вводит дополнительные, бытовые, жанровые сценки, переносит центр тяжести на моменты, лишенные религиозного значения. Так, в сцене «Обретение главы Иоанна Предтечи» (церковь Иоанна Предтечи в Ярославле) на первый план выступает изображение человеческого труда — сцена пахоты.

Фрески последней трети XVII в. отражали интерес к дальним странам, к отдаленным временам и жизни иных народов, который пробудился у русских людей под влиянием растущих сношений с Западной Европой и общего культурного роста. Изображение пейзажа играет большую роль и приобретает локальную окраску. Художники изображают колосистые поля, леса, пустыни, моря, шумные городские улицы и тихие лужайки. С наивным и жадным любопытством они тянутся к экзотическому, невиданному, с интересом изображают диких зверей — слонов, верблюдов, львов, китов, павлинов. На фресках ярославских церквей мы видим сцены при дворе египетского фараона, из истории еврейского народа, Византии и других стран. Эти сцены окутаны сказочной дымкой, переданы нежными и пестрыми красками и напоминают легендарную фантастику рыцарских романов. Восточные сюжеты давали повод мастеру покрывать все предметы орнаментом. В архитектуре и костюмах появляются и западные мотивы, причем наблюдается смешение различных времен и народов.

В изображении архитектуры городов условные эллинистические сооружения встречаются рядом с элементами

готики и ренессанса, с русскими формами и восточными зданиями вроде минаретов.

Внесение черт современного русского быта в изображение сюжетов из библейской мифологии, легендарной и действительной истории древних народов, усиливало сказочность, фантастичность смешения мотивов разных культур. Усиление национальных элементов было результатом реалистических устремлений, принимавших в этот период наивную форму. Оно означало обращение к окружающей действительности, внесение в живопись непосредственных наблюдений над природой и бытом. На фресках появляются черты русской природы, хотя и условно трактованные. Эллинистические скалистые горки получают подсобное значение. Основой ландшафта становится холмистая зеленая поверхность, деревья часто напоминают северные елки. В церковной архитектуре появляются луковичы и кокошники, шатровые церкви, звонницы, деревянные церкви и остроги, заборы из кольев, внутренность русской бани и т. д.

На фресках XVII в. постоянно встречаются русские одежды и предметы быта. В Ильинской церкви бородатый Каин в крестьянской одежде пашет сохой и погоняет кнутом лошаденку (сцена из жизни Адама и Евы после изгнания из рая). Крестьянский костюм носят и слуги на пирах («Брак в Кане»), гости одеты в боярские одежды, жених и невеста — в русские подвенечные наряды. На столах стоят свадебные пироги, штофы, лежат караваи, калачи и т. д. Такие детали говорят о широком использовании наблюдений окружающей действительности, о росте национального самосознания. В ряде фресковых росписей наблюдается обращение к сюжетам русской истории, не только имеющим церковную окраску, но и изображающим различные эпизоды борьбы народа с вторгающимися на русскую землю иноплемennыми завоевателями. Наряду с исторической героикой на фресках XVII в. зарождается историко-бытовой жанр (дипломатические переговоры московских и персидских послов, приемы иностранных послов, выезд князя на охоту, пожар города Костромы и т. д.).

Художники пользуются каждым удобным случаем, чтобы дать жанровую сценку, ввести в круг обязательных мифологических образов кусок быта современной или прошлой жизни, как она представлялась их наивному мировоззрению, причем мастер остается часто равнодушным к религиозному смыслу сюжета. Так, на паперти Ильинской

церкви «чудо» Моисея, истязающего воду из камня, производит впечатление путешествия по пустыне; главное в этой композиции — люди с сосудами, вытянувшиеся в очередь к найденному источнику, и верблюды, идущие на водопой. Художников интересуют сцены частного семейного быта и широкие картины массовой деятельности, кипучая городская жизнь и бурные сражения.

Существенным моментом было введение в живопись сцен труда, известных еще по миниатюрам и иконам XVI в., но трактованных более реалистично. В Ильинской церкви изображены русские плотники, рубящие церковь, евреи, собирающие манну в сосуды и толкущие ее, Адам и Ева, находящиеся в изгнании и занятые трудом, построение ковчега и т. д. В этих сценах художники впервые своеобразно передают радость труда. Земля носит всюду следы деятельности человека, причем особую роль приобретают огромные, бесчисленные города, представляющие сложные ансамбли с храмами, дворцами, частными домами, террасами, лестницами, балконами, балюстрадами, галереями, портиками, колоннадами, площадями и улицами. Если даже средний план композиции занят морем, лесом, полем и горами, то на заднем плане рисуются силуэты городов. Даже рай изображается теперь не как сад, а как город со стенами, башнями и множеством зданий.

Художники XVII в. в изобилии вводят в композиции натюрморты разнообразных вещей, орудий, утвари, мебели, тканей, колесниц и кораблей.

В живописи находят отражение успехи промышленности, процветание ремесел, развитие товарно-денежных отношений, настроения и запросы купечества и ремесленного посада.

Живописцам XVII в. свойственна любовь к передаче изобилия, земных благ; они облачают все вещи в праздничные наряды, покрывая их пышным узорочьем, цветистыми разводами. Горные массивы, иногда похожие на коралловые кусты, превращаются в орнаментальные обрамления изображения. Фантастически сказочное приукрашивание, увлечение декоративно-орнаментальными формами сочетается с реалистическими устремлениями, образуя сложное и противоречивое целое.

В трактовке пространства наблюдаются большие сдвиги — возникает ландшафт, архитектурный пейзаж и интерьер, фрески строятся по типу панорамы («Обретение

главы» в церкви Иоанна Предтечи, эпизоды из жизни Елисея в Ильинской церкви). Углубление пространства достигается или добавлением к первому плану задника, или кулисным построением композиции в несколько планов, расположенных друг за другом и иногда отделенных друг от друга (холмами и горками), причем каждый из планов разрабатывается довольно плоскостно. Иногда художники прибегают к ступенчатому лестничному построению пространства. Каждый из планов отличается известной обособленностью и имеет свои масштабы; фигуры располагаются не в глубину, а рядами, параллельно обрамлению. Когда художник хочет дать движение, идущее из глубины к переднему плану, например длинную процессию, он располагает ее винтообразно, в виде спирали, сохраняя параллельные ряды. Мягкие холмы поднимаются более полого, создавая впечатление известной дали, образуется подобие горизонта. Здания располагаются несколькими параллельными рядами (до шести), иногда ставятся вглубь, по диагонали; арки, ворота и пролеты раскрываются, и через них видны другие здания. Все эти приемы создают впечатление значительной глубины, причем частично вводится перспективное сокращение фигур заднего плана. В живописи XVII в. появляется и интерьер в собственном смысле слова, в виде здания с вынутой передней стеной, видимого снаружи и внутри, причем внутренний вид разрабатывается перспективно.

Живопись XVII в. стремится широко охватить мир как в пространстве, так и во времени. При помощи условных, наивных, но своеобразных приемов художник пытается наглядно передать движение, процессы. Действие распадается на ряд моментов во времени, которые объединяются в одной композиции или образуют ряд отдельных сценок.

Стремясь шире охватить действительность в пространстве и времени, внести в картину движение, показать непрерывное действие, художник XVII в. часто отказывается от разделения сюжетного цикла на отдельные «клейма», от четкого обрамления эпизода. Пояс росписей, посвященных известному сюжету, воспринимается теперь как панорама, как развертывание действия в пределах единого пейзажа. При нагромождении фигур и эпизодов оказывается затруднительным выделение одного сюжетного момента. Поэтому мастер, отказываясь от членений условной рамой,

прибегает к помощи реальных предметов, которые воспринимаются и как составная часть пейзажа (архитектурные элементы, горки, облака), и как приблизительная граница эпизода.

Своеобразное внесение в картину элементов действия было одним из проявлений повышенного динамизма, в котором выражалась бьющая ключом энергия русской живописи XVII в. В ней мы постоянно видим людей, захваченных оживленной деятельностью, находящихся в состоянии движения, выполняющих всяческие работы: сражающихся, пляшущих, убегающих и т. д. Художники находят множество ракурсов, поз, жестов, движений, разнообразие положений. В новых ракурсах изображаются не только люди, но и животные,двигающиеся прямо на зрителя.

Художники XVII в. свободно относились к старым иконографическим преданиям и к новым западным образцам, которые они перерабатывали различным образом. Многие в живописи XVII в. нужно отнести за счет внесения наблюдений действительной жизни и за счет творческого воображения художников, исходящих из восприятия реального. Они стремятся передать пестрое множество жизненных явлений материального мира, становящихся подлинной действительностью, но не умеют реалистически обобщать их, осмыслить в единстве. Полная бурного движения живопись XVII в. производит впечатление бытовой новеллы, авантюрного романа, фантастической сказки. Художник поглощен рассказом, иллюстрированием события. Это дает ему возможность удовлетворить стремление к познанию мира, жадную любознательность своего зрителя.

Повествовательность фресок XVII в. дробит стену и разрушает былую монументальность живописи. Вместо обычных для старых росписей трех-четырех ярусов, стена теперь членится на шесть-семь поясов. При этом мастер не слишком считается с величиной храма и дробит стену иногда на очень узкие ленты, заполненные множеством фигур и предметов, ослабляя связь живописи с архитектурой храма. Становится трудно рассматривать фрески, улавливать их содержание. Они воспринимаются часто как ковер, наброшенный на стену. Расцветка фресок способствует впечатлению ковровости, так как в области цвета также господствует дробление. Палитра художника значительно рас-

ширятся, основной цвет распадается на ряд оттенков и полутонов, то нежно-ярких, то слегка приглушенных. Все множество найденных тонов обогащает впечатление от живописи, но применяется не для моделировки формы и не связано с освещением. Орнаментальная декоративность стенописей XVII в. определяется не только этой пестрой, ковровой многокрасочностью, но и узорочьем линий и композиций. Преувеличенная орнаментальность фресок XVII в. вступает в противоречие с познавательными, реалистическими устремлениями и свидетельствует об известной ограниченности искусства этого периода.

Наивно-реалистический характер живописи XVII в. еще более сильно сказывался в том, что она слабо раскрывала внутренний мир человека. В ней художник всецело захвачен водоворотом событий, потоком вещей. Но художника интересует только внешняя сторона. Он создает множество поз и движений для передачи ситуации, но не находит жестов для выражения внутренних переживаний, его образы не индивидуализированы.

В искусстве XVII в. мы видим не только недоразвитость, ограниченность реалистических тенденций, но и борьбу с ними со стороны реакционной идеологии. Официальная церковность не прекращала своего наступления и во второй половине XVII в. Наоборот, XVII век был периодом большого политического и экономического могущества церкви, решительный удар которому нанес лишь Петр I. И в живописи XVII в. наряду с реалистическими стремлениями к отражению конкретной действительности, буйной динамикой можно встретить элементы статической репрезентативности, продолжающей архаические традиции живописи XVI в., символично-догматические композиции, строгую симметрию и плоскостность.

Симон Ушаков Крупнейшим мастером живописи XVII в. является Пимен, Федоров сын, по прозвищу Симон Ушаков (1626—1686 гг.). Симон Ушаков — уроженец Москвы, в 1648 г. был принят жалованным иконописцем в Оружейную палату, которая в XVII в. была крупнейшим художественным центром в Московском государстве. Она представляла мастерские, расположенные в Кремле, недалеко от царского дворца, и обслуживавшие потребности царской семьи, церкви, монастырей, представителей боярства, купечества и т. п. В них изготовлялось драгоценное оружие, произведения иконописи и стенописи,

портреты, знамена, хоругви, карты и планы, резная мебель, расписные яйца к пасхе, церковная утварь, оклады на иконы, посуда и игрушки. В состав мастеров Оружейной палаты входили живописцы, чеканщики, ювелиры, золотописцы, серебряники, резчики, оружейники, а также зодчие, плотники, кузнецы и др. Мастеров собирали не только в Москве, но и в разных городах русской земли — Новгороде, Пскове, Владимире, Ярославле, Костроме и других художественных центрах страны. Наряду с ними работали и иностранные художники: поляк Станислав Лопуцкий, грек Апостол Юрьев, немец Иван Детерс, голландец Данила Вухтерс, армянин из Персии Иван Богданов Салтанов и др.

Во главе Оружейной палаты с 1654 г. стоял образованный человек — боярин Богдан Матвеевич Хитрово (умер в 1680 г.). Во главе художественных дел в Оружейной палате был поставлен Симон Ушаков, который определял квалификацию и размеры жалованья («кормового» и денежного) мастеров, замещал свободные должности и распределял награды. Для выполнения этих функций Симон Ушаков должен был обладать разнообразными знаниями и быть хорошим организатором. Роль Симона Ушакова в создании русского художественного стиля XVII в. была очень велика, так как он в течение 38 лет сам работал в Оружейной палате и долго руководил ее мастерами.

Оружейная палата в то время была не только соединением мастерских, но и своеобразным учебным заведением, в котором на практике обучались и совершенствовались молодые художники. Ученики набирались из различных слоев населения: из посадских людей (горожан), духовного звания и крепостных крестьян. (Сам Симон Ушаков, по-видимому, происходил из московских посадских людей.)

Симон Ушаков уделял много времени педагогической работе и интересовался ею, он собирался создать гравированную азбуку рисования, состоящую из анатомических рисунков. До нас эта азбука не дошла, но, возможно, что некоторые изображения лицевого букваря Кариона Истомина, выгравированные мастером Серебряной палаты Леонтием Буниным, являются частями азбуки Симона Ушакова.

В средние века мастера передавали свои навыки и секреты замкнутому кругу учеников. Иначе поступал Симон Ушаков, который стремился сделать общедоступными свои знания и опыт, положить начало новой системе художест-

венного обучения, которая получила развитие в XVII в.

Симон Ушаков жил в период борьбы старых, патриархальных церковных воззрений с новыми, светскими реалистическими тенденциями. В области живописи также шли горячие споры сторонников старых икон, с темными аскетическими лицами святых, со сторонниками новой, более реалистической живописи, в которой лица святых были похожи на живые человеческие лица.

Один из друзей Ушакова, художник Иосиф Владимиров, в своем «Трактате об иконописании» защищал новшества в искусстве и был сторонником жизненного разнообразия в изображении лиц. Он протестовал против условного «темновидного» изображения святых и предлагал писать молодые лица белыми и румяными.

Более ярко и последовательно сформулировал новую эстетическую теорию Симон Ушаков, написавший трактат «Слово к любителям иконописания». Из всех искусств он выше всего ставит живопись, ибо ее изображению доступны все явления природы — она оживляет мертвых, напоминает о прошедших делах и т. д. Ушаков выражает широкие взгляды на искусство и его общественное значение, сравнивает живопись с зеркалом, обладающим способностью отражать жизнь такой, какой она на самом деле. Эти высказывания свидетельствуют о реалистических устремлениях мастера, порывающего со средневековым художественным мировоззрением.

Творческая практика Симона Ушакова частично отразила его теоретические взгляды, которые, однако, далеко опередили ее.

Он один из первых стал подписывать и датировать свои произведения, иногда сообщая интересные сведения о себе. Лучшие его иконы написаны для церкви Грузинской богородицы в Китай-городе, по заказу богатых купцов Никитниковых, для московских и подмосковных монастырей (Троице-Сергиева, Новодевичьего, Донского) и церквей. Его произведения украшали храмы и дворцы Кремля. Из стенописей С. Ушакова сохранились фрески церкви Грузинской богородицы 1653 г. Написанные им фрески Теремного дворца и реставрированные им же фрески Золотой и Грановитой палат не сохранились до наших дней, так же как живопись по холсту, украшавшая Коломенский дворец, выполненная под руководством Симона Ушакова.

Из ранних икон Симона Ушакова наиболее известна икона «Великий архиерей» (голова Христа в архиерейской митре) 1657 г. из Грузинской церкви. В изображении лица Христа наблюдаются особенности, не встречающиеся в более ранних произведениях иконописи. Лепка светотенью, реальная передача формы глаза, блеска зрачков, тени, падающей от бровей и ресниц, мягкая опись волос, светлый, «телесный» цвет лица — все это было значительным шагом вперед на пути постижения реального образа. Правда, это был первый шаг: светотень еще несколько условна, источник света — неопределенный. Но в основе этого изображения человеческого лица положен новый принцип реалистического наблюдения, обращения к природе, к рисованию с натуры.

Об интересе Ушакова к изображению человеческого лица свидетельствует другая икона Грузинской церкви — «Благовещение» 1659 г., окруженная мелкими сценами акафиста, написанная тремя мастерами: Яковом Казанцем, Гаврилой Кондратьевым и Симоном Ушаковым, который писал только лица, о чем свидетельствует надпись на иконе. По своему стилю эта икона относится целиком к первой половине XVII в. Скалистые пейзажи и фантастические нагромождения архитектуры, миниатюрные фигурки людей, яркие краски и золото — все напоминает иконы «строгановских» мастеров.

В 1668 г. Симон Ушаков написал аллегорическую композицию «Древо государства российского» (ГТГ). На иконе изображен Кремль и Успенский собор, у основания которого стоят Иван Калита, «собиратель русской земли», и митрополит Петр, сажающие «древо» государства российского. На ветвях дерева в круглых медальонах изображены различные деятели Московского государства — князья, цари и патриархи. Внизу, на кремлевской стене, стоит слева царь Алексей Михайлович, справа — царица Мария Ильинична с царевичами Алексеем и Федором, написанные с чертами портретного сходства. В центре дерева, в овале, изображена покровительница Москвы и Московского государства — Владимирская богоматерь. Образ богоматери, созданный Симоном Ушаковым, не является повторением древней иконы. Ее округлое лицо, нежный цвет розоватых щек и полные губы носят черты жизненности и обаяния. Наиболее реалистичны портретные изображения Алексея

Михайловича и членов его семьи. Основная идея произведения — возвышение и прославление Русского государства и его исторических деятелей.

С. Ушаков неоднократно вводил портретные изображения в свои иконы. В небольшую икону архангела Михаила 1676 г. (ГТГ) художник ввел очень жизненную фигуру молящегося человека в обычном одеянии простолюдина, возможно, заказчика и владельца иконы. Исторические свидетельства говорят о том, что Симон Ушаков писал настоящие портреты, «парсуны» (от слова — персона) масляными красками на холсте. В 1669 и 1682 гг. Ушаков написал три портрета царя Алексея Михайловича, в 1685 г. — портрет царя Федора Алексеевича. К сожалению, ни одного из этих портретов не сохранилось до наших дней.

Из иконописных работ Симона Ушакова необходимо отметить ряд изображений «нерукотворного Спаса», в которых художника больше всего интересует естественность и материальность передачи человеческого лица, и «Троица» 1671 г., выполненная по заказу греческого купца (ГРМ). В этой иконе ярче всего отражена борьба старого и нового в творчестве Симона Ушакова. Со старыми традициями связано композиционное построение иконы, повторяющее в несколько измененном и ухудшенном виде композицию Андрея Рублева, жесткие складки одежд ангелов, их золотые пробела, применение обратной перспективы в деталях (подножия). Новые черты выражены в большей материальности фигур, особенно лиц ангелов — полных, округлых и светлых по окраске, в богатом натюрморте на столе, довольно правдиво передающем формы сосудов XVII в., овощи и т. д. Наибольший интерес представляет трактовка заднего плана с могучим деревом, напоминающим вяз, горкой и портиком итальянского типа, изображенным в правильной линейной перспективе. Этот портик взят с картины Веронезе, которую Ушаков знал по гравюре (западные гравюры были хорошо известны мастерам Оружейной палаты).

В 1680 г. Ушаков написал икону «Тайная вечеря» (для Троице-Сергиева монастыря), в которой дана интересная попытка передать интерьер с применением линейной перспективы, довольно свободная группировка апостолов вокруг стола, более разнообразная трактовка их лиц (особенно выразителен образ Иуды).

Наиболее слабой стороной творчества Симона Ушакова является колорит, в котором преобладают однообразные темно-зеленые и малиновые тона с золотом.

С. Ушаков работал не только в области стенописи, иконописи и портретной живописи (масло, холст). Он известен также как гравер и рисовальщик, с рисунков которого делали гравюры другие мастера второй половины XVII в. Из гравюр, выполненных на медных досках, особенный интерес представляет гравюра «Семь смертных грехов», в которой Ушаков обнаруживает редкое для того времени знание форм человеческого тела. Художник изобразил обнаженную фигуру грешника с повязкой на глазах и цепями на руках и ногах. На согнутой спине его сидит верхом дьявол с уздой и бичом в руках; через спину грешника переброшены два связанных лукошка с животными и птицами, олицетворяющими смертные грехи (собака, змея, козел, медведь, лягушка и лев). Сзади стоит павлин с распушенным хвостом (гордость). Все изображения свидетельствуют о довольно верной передаче натуры. Фигура грешника дана в смелом и сложном ракурсе. Формы и мускулы ног, рук и спин переданы довольно правдиво. Точно и живо изображены звери и птицы. В рисунках Ушакова, гравированных другими художниками, наблюдается умение верно нарисовать человеческую фигуру, вписать ее в окружающую обстановку, передать перспективу комнат и находящихся в них предметов (гравюра к книге «Повесть о Варлааме и Иоасафе» 1680 г. и др.).

Симон Ушаков был художником-новатором. Его искусство проложило путь для развития нового реалистического искусства. Наибольший интерес представляли портретные работы Ушакова, не сохранившиеся до наших дней, так же, как и многие другие парсуны второй половины XVII в.

Из второстепенных парсун, случайно уцелевших и дошедших до нас в не очень хорошем состоянии, можно указать парсуну царя Федора Ивановича и парсуну князя Репнина (ГРМ). Первая парсуна копирует прижизненный портрет Федора Ивановича, умершего в 1598 г. Она выполнена на доске иконописной техникой и изображает Федора Ивановича в золотом нимбе, как святого. Но лицо его отличается резко выраженными индивидуальными чертами и хорошо передает характер слабоумного царя. (Парсуна эта, по-видимому, копирует портрет конца XVI в.).



Симон Ушаков. Троица. 1671 г. ГРМ.



Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева.
кон. XVII в. ГРМ.

Портрет князя Репнина выполнен масляными красками на холсте, в новой технике, которую постепенно осваивали русские художники. В портрете переданы индивидуальные черты внешнего облика боярина и его богатая одежда. Он изображен в величественной, статичной позе, по колено. В этой парсуне попытка передать облик модели с натуры сочетается с иконописной трактовкой композиции, с жесткостью рисунка и сухостью живописи. Хотя художник в этой работе еще не овладел новыми техническими приемами и их большими возможностями, однако портрет Репнина 80-х годов XVII в. представляет интерес как одна из первых попыток применения новой техники.

Еще больший интерес представляет парсуна Якова Тургенева 90-х годов XVII в. (ГРМ) работы неизвестного мастера, создавшего уже индивидуальную, с чертами психологизма, характеристику пожилого человека с печальными глазами, изображенного плоскостно и фронтально. Этот портрет представляет новый шаг в развитии русской портретной живописи, достигшей в первой четверти XVIII в. высокого уровня в работах А. Матвеева и И. Никитина, произведения которых можно поставить на один уровень с лучшими образцами западноевропейского портрета XVIII в.

Так, постепенное накопление светских и реалистических моментов в живописи древней Руси привело к новому качеству, к рождению светского реалистического искусства в первой четверти XVIII в.

По своим художественным достоинствам древнерусское искусство XI—XVII вв. занимает выдающееся место наряду с лучшими произведениями мирового искусства.

Основой величайших достижений древнерусского искусства является народность и связанное с ней национальное своеобразие, с наибольшей силой выраженное в глубокой человечности и задушевности русских образов Андрея Рублева, в величавой красоте сооружений деревянного зодчества и связанных с ним блестящих памятников каменной архитектуры XVI в.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . .		3
Глава I. Художественная культура восточных славян		6
Глава II. Искусство древнерусского государства .		12
Глава III. Искусство периода феодальной раздробленности (XII — первая треть XIII в.) .		35
Глава IV. Искусство периода феодальной раздробленности и начала объединения русских земель (XIII — первая половина XV в.)		84
Глава V. Искусство периода образования централизованного Русского государства (вторая половина XV — начало XVI в.)		141
Глава VI. Русское искусство XVI в.		163
Глава VII. Русское искусство XVII в.		200



Юлия Андреевна Лебедева
ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО
X—XVII ВЕКОВ

Редакторы *И. С. Савельев* и *А. М. Гузов*
Художник *М. В. Серегин*. Художественный редактор *М. Л. Фрам*
Технический редактор *М. Д. Козловская*. Корректор *З. И. Почаева*.

* * *

Сдано в набор 6/IV 1961 г. Подписано к печати 6/X 1961 г.
84×108¹/₃₂ Печ. л. 15 (12,30). Уч.-изд. л. 12,97. Тираж 23 000 экз.
А 09432.

Учпедгиз. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41

* * *

Типография им. Ханса Хейдеманна. ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19.
Заказ № 3642.

Цена без переплета 35 коп., переплет 15 коп.

Цена 50 коп.