В. Д. Черный

ИСКУССТВО
СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ

Рекомендовано
Министерством общего
и профессионального образования
Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений.

Москва
"Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС"
1997
Посвящаю моим родителям — Райсе Ивановне и Дмитрию Леонтьевичу

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эпоха русского средневековья охватывает огромный исторический период — свыше восьми столетий. Её отсчет начинается с середины IX в., когда на территории Восточной Европы проявляются первые признаки складывания государства Киевская Русь, и заканчивается на рубеже XVII — XVIII вв., когда уже явственно проступают черты Нового времени. Созданные в этот период (наиболее продолжительный по сравнению с последующими историческими периодами) разнообразные и удивительно самобытные произведения, представляющие творчество многих поколений людей, обеспечили древнерусскому искусству признание во всем мире.

В нашей стране изучение средневекового искусства началось сравнительно поздно — со второй половины XIX в. Общество XVIII — начала XIX столетий, разорванное связь с древними традициями, еще не накопило достаточных знаний для постижения ценности древнерусского искусства. Только с начала XX в. появляются первые обобщающие труды на эту тему. К настоящему времени издано немало учебников по истории отечественного искусства, в которых тем не менее его средневековым страницам отводится весьма скромное место. Данное учебное пособие — первое, полностью посвященное истории русского средневекового искусства.

Основное внимание в данной работе сосредоточено на пластических искусствах: архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном. Разумеется, и отдельные произведения, и асамблии входили в культурно-исторический контекст. Поэтому их оценка осуществляется с учетом происходящих событий и конкретно-исторической ситуации, с привлечением разнообразных свидетельств, характеризующих среду, к которой они принадлежали.

Древнерусское искусство далеко не однородно. Оно вобрало в себя элементы многовековой языческой культуры, на основе которой возникло. На него оказалась сильное влияние византийская ци-
вилизация, давшая Руси христианскую религию. Состояние искусства в период средневековья прямо соотносится с процессами становления и развития государства, так как от них в первую очередь зависели общие условия художественного творчества в стране.

Структура учебного пособия подчинена исторической периодизации средневекового искусства. Расположение и особенности интерпретации материала внутри разделов, а значит, и канва повествования зависят от количества дошедших до нас произведений, степени их сохранности и изученности. Там, где это возможно, произведения рассматривались в составе ансамбля, в тесном взаимодействии с другими видами искусства, что в наибольшей мере соответствует духу средневековой культуры. Там, где комплекс уже не поддается реконструкции, отдельные произведения занимают свое место в ряду других, подобных им памятников. К сожалению, не всегда удается проследить преемственность в развитии искусства, особенно в древнейший доосвященный период. По этой причине нежные трудности возникают при выявлении связей между произведениями.

Цель учебного пособия — представить общую картину развития русского средневекового искусства, четко обозначить его периодизацию, выделить основные направления и тенденции, дать системное изложение материала. Поскольку в оценках произведений нет и не может быть полного единодушия исследователей, в принципиальных случаях в пособии приводятся разные точки зрения.

Использование данной работы для изучения искусства не только не отрицает, а даже дополняет параллельное обращение к специальной литературе — монографиям, статьям, каталогам. Ведь рамки пособия не могут охватить все грани художественных явлений и конкретных произведений, все многообразие приемов их изучения.

Автор
щины-прадонродители (в скульптуре), переданные подчеркнуто объемно и натураллистично. Оценивая назначение изображений зверей, исследователи выделяют две их функции — быть объектом ритуальной охоты и тотемом — священное животное, яко бы давшее жизнь тому или иному племени. Последняя функция (хронологически более поздняя) тесно связана с обрядом жертвоприношения и соответствующим оформлением жертвеника — прообраза культового центра. Поздний палеолит был ознаменован созданием рукотворных жилищ с очагами. Строительным материалом для них служили кости, бивни и шкуры мамонтов. Получили распространение вытянутые обальные и небольшие круглые жилища, которые венчали просторные шатры куполов, накрытые шкурами. Найденные археологами древние стоянки и гробницы донесли до нас фигурки птиц, орнамент из бивней мамонтов, браслеты и прочие поделки, украшенные геометрическим линейным преимущественно ромбовидным орнаментом.

В эпоху мезолита (X — VI тыс. до н.э.) происходит резкое потепление климата. Ледник, покрывавший значительную часть территории, начинает таять. Потоки воды превращаются в реки и озера, способствуя росту лесов. Гораздо более сложной предсталась перед человеком Вселенная. Если ранее мир для него ограничивался поверхностью земли, то сейчас приобретает свою значимость небо и толща воды с ее богатым подводным миром. Недостаток ориентироваться при передвижениях в дремучих лесах и по многочисленным рекам все чаще заставлял обращаться к предкам, к солнцу и звездам. Новые условия жизни оказывают свое воздействие на круг занятий и особенности их отражения в художественном творчестве. Усложняются композиционные решения рисунков и сам изобразительный язык, который становится более усложненным. В частности, если в палеолите изображались одиночные фигуры зверей, то в мезолите уже встречаются сюжетные композиции — сцены охот на различных зверей.

Разные природные условия, в которых оказались люди после таяния ледника и изменения климата, способствовали становлению местного своеобразного уклада жизни каждого региона. Это объясняется тем, что в эпоху неолита (VI — IV тыс. до н.э.) от охоты и собирательства человека постепенно переходит к разведению скота и земледелия, т. е. более оседлому существованию. Именно с этого периода, как отмечают ученые, можно говорить о языковых признаках славян. Прадонродители широкой полосой охватывали регион от верховьев Оdra на западе до среднего течения Днепра на востоке. Гораздо интенсивнее используя природные ресурсы, люди неолита открывали для себя новые материа-
расценивались как показатель наличия власти, столп необходимой землевладельцам в их повседневной жизни. Характерные овальные, заполненные линиями, символизируют дождь. Этот знак иногда дополняется изображением ритуального танца женщин, вызывающих дождь. Один или две параллельные линии часто обозначают землю; лента из черных треугольников — пашню; ромб, разделенный на четыре части с точками в их центрах, — знак засевного поля. Свои знаки (в виде елочек) имеют растения. Небо показано как ряд свисающих с линии полукружий. Впрочем, рисунок неба бывает неоднородным: верхнюю его часть может занимать зигзагообразный поясок, дополненный точками (твердь небесная с запасами воды). Нередко на трипольской посуде можно увидеть обозначение планет, прежде всего солнечные знаки, в которых солнце представлено в виде перекрученного кулака. Большой популярностью пользовался спиралевидный орнамент с вписанными в него знаками солнца. В этом ритмично повторяющемся мотиве восходящего солнца исследователи видят запечатленную идею Времени. Весьма примечательно, что роспись сосудов передает представление о трипольцах, об окружающем их мире. Их модель Вселенной состояла как бы из трех зон: земли с растениями, животными и человеком; «среднего неба» с солнцем и дождями; «верхнего неба» с залитыми водами. Одновременно складывается и новое — во всю высоту «среднего» и «верхнего» неба занимает изображение лошадь Великой матери — образ верховного божества.

На последнем этапе развития трипольской культуры, когда роль земледелия в жизни трипольцев ослабевает, а скотоводство усиливается, роспись сосудов становится более жесткой и схематичной.

Наступление бронзового века (I — 1 тыс. до н.э.) — время активных межплеменных связей, дальнейшего разделения труда, появления имущественного неравенства внутри родов. Все более заметное место в жизни занимает изделия из бронзы (сплав меди с оловом) — оружие, доспехи, украшения (брелоки, кольца, серьги), посуда и др. Археологическая культура, охватывая обширное пространство между Эльбой и Днепром, получила название по своеобразной форме сосудов культуры «шаровые амфоры» (конец III — сер. II тыс. до н.э.). Эти сосуды имеют сфероидную орнаментацию. Наиболее популярным узором в виде волнистой линии, которая, взятая всю, символизирует воду. Особенностью в оформлении сосуды можно назвать украшение дна сосуда, как внешней, так и внутренней его сторон.

Родственной вышепопказванной была так называемая культура шинуровой керамики (или культура боевых топоров). Ее яркими представителями были фатьяновцы (по археологическому памятнику у дер. Фатьяново Ярославской области; II тыс. до н.э.). В их арсенале медные и бронзовые изделия (топоры, наконечники копий и др.) с весьма сдержаным геометрическим орнаментом, украшения (из зубов хищных птиц, птичьих костей, раковин), лента керамическая посуда с выской или низкой шейкой. Сосуды фатьяновцев имеют насыщенный орнамент: нарезной и штампованный узор в виде сочетаний ромбов, елочек, зигзагов, решеток и т.п. На днище некоторых из них, носящих ритуальный характер, помещался солярный знак — «солнечное» солнце, что объясняет заложением гелиоцентрической идеи. Трехствольная Вселенная анеолита (верхнее, среднее небо, земля) дополняется еще одним компонентом — подземным миром, куда ночью, по представлению фатьяновцев, опускалось солнце. В качестве подтверждения сказанного может быть истолкован способ погребения фатьяновцев в скорченном положении на боку. Такую же позу специалисты истолковывают как позу амбриона: наши древние предки верили — после смерти человек рождается вновь в другом животном существе. К I тыс. до н.э. у предков славян завершается выработан названыя языкового мировоззрения.

Примерно с середины II тыс. до н.э. достаточно расширяется артизанский массив Центральной и Восточной Европы, включающий в себя предметы симмуляции, бальзам и гераниев, начинает постепенно размежевываться на более однородные общности. Начиная с I тыс. до н.э. (специалисты определяют это время по-разному — от I тыс. до X в. до н.э.) можно с достаточной определенностью говорить о "славянах". К позднему бронзовому веку относится типецко-комаровская культура. Ее сосуды обнаруживают связь с культурами предшествующих времен: трипольской (купальни с кувшинами, орнаментом, а также «верхнего» неба, небеса, дождя, растений) и шаровых амфор (солярный знак на днище сосудов). Поселки этой культуры состояли из 15 — 20 просторных полуземлянок (6 х 12 м). Основу конструкции жилища составляли мощные опорные столбы, стоявшие в середине длинных сторон домов. Зная славянские и святилищные сооружения, поднятые на уровень второго этажа, предположительно ими были антари. Для святилищ выбирались высокие места, вероятно, поблизости от воды (как это встречается в раскопанном селе западнее Чернигова). Расположенные по кругу опорные столбы являлись каркасом их конструкции. Конструкции образованный верх святилища имел соломенное покрытие, а стены были глиняными.

Тишицкую культуру сменяют генетически связанные с ней белогородская (XII — X вв. до н.э.) и чернолесская (X — VII вв.)
до н.э.) земледельческие культуры, которые находились в лесостепном правобережье Среднего Поднепровья. Этот этап жизни праславян определялся открытием и широким использованием железа. Наступил **железный век**. Если медь и олово были преимущественно привозными, то добыча железной руды, залегающей повсеместно, не составляла труда даже для отдаленных родов. Ведущим ремесленником становится кузнец, а наиболее ответственные части оружия и инструментов изготавливаются из железа. Но во времена белогрудцев и чернолесцев железные изделия еще соприкасались с бронзовыми, каменными, кремневыми, kostными. Показательными для обеих культур являются глиняные лепные тюльпановидные сосуды, украшенные гладким валиком, миски с отогнутым наружу краем. В чернолесский период наиболее распространенными становятся серовато-зеленые, а шероховатые — бархатисто-черными. В ряде случаев керамические изделия украшаются простым геометрическим орнаментом — полосками, треугольниками, полуциркулями и т.п. Для сосудов зарубинецких типична некоторая геометризация формы, в основе которой часто угадывается ромб.

Составной частью одежды зарубинецкого славянки были вышитые пояса из металла: бронзовые застежки — фибулы с треугольной ножкой, проволочные и плоские браслеты, спиралевидные подвески, железные кольца — одноочное, двойное — и тройные, бусы (ожерелья) из бесцветного стекла и цветной пасты и др.

«Великое переселение народов», начавшееся в конце II в., в значительной мере повлияло на славянский мир. В результате многочисленных перемещений и смещения, смена зарубинецкой пришла черняховская культура (II — IV вв.), испытывая сильное влияние античной цивилизации. Черняновцы жили в достаточно просторных (20 — 60 м²) наземных глинобитных домах и земляниках, расположенных рядом. В отдельных поселениях (Среднее и Нижнее Поднестровье) жилища превышали площадь 100 м² и, вероятно, предназначались для больших патриархальных семей. Жилище было не единственным зданием, находящимся в пользовании семьи. Рядом с ним размещались очаги, ямы-хранильщика, сараи. Весь усадебный комплекс отражался от соседних владений. Высокого уровня достигали ремесла: кузнецское, бронзоловатое, каменное, костяное, особенно онежарное. Примечательно, что ремесленники работали главным образом на заказ, и только незначительная часть продукции поступала на рынок. Вместе с тем торговые связи занимали уже заметное место в жизни черняховцев. Достаточно указать на клады римских монет, а также импортных предметов, обнаруженные в черняховских поселениях и погребениях, — амфоры, стеклянные нравы, краснолаковая керамика и т.д. Не случайно влияние античной культуры складывается на произведениях местных мастеров, прежде всего на керамике. Считается, что сам гончарный круг попал в черняховцев из римских провинций. Некоторые сосуды еще воспроизводят традиционные формы зарубинецких гончаров, однако уже в них встречаются образцы, заимствованные особенности античного ис-
кусства. Наиболее показательны в этом отношении кувшинчики. Они, в отличие от зарубинецких, точенейшие, обладают изящной строгой формой и соразмерными пропорциями. Например, шарообразные кувшинчики с двумя небольшими ручками у самого горла очень похожи на амфоры. Важную роль в облике сосудов играет орнамент, которым мастера довольно свободно владеют, используя узкие фризы, либо заполняя узором большую часть поверхности. Это и отдельные фризы из перекрещивающихся лент, и сочетания трех-четырех лент, заполненных треугольниками, и волнистые горизонтальные линии, обозначающие ряды, и вертикальные полосы из концентрических кругов — солярных знаков, и тонко нарашиваемые на поверхности геометрические узоры, и глубоко вдавленные в нее мирабдальные ожерелья.

Впервые в истории славян и их предков ювелирное ремесло представлено как цельное достаточно развитое явление. Используя бронзу в качестве основного материала, ремесленники хорошо владели секретами ее обработки. Они выковывали и отливали предметы разного назначения самым разнообразным способом. В их арсенале были прямые с "глазковым" узором, бусы с концами в виде змеиных голов, серьги луноколонной формы с тремя колечками, подвески в виде спиралей, топориков и кружков, бляшки, напоминающие человеческую фигуру. Особое место в украшении изделий занимала разноцветная эмаль — красная, синяя и желтая. Эта сложная техника требовала строгого выполнения технологии и мастерства.

На протяжении IV—VII вв. в результате экономического и социально-политического развития славяне вступают в период распада родовых связей, развития частной собственности и образования классов. Очередным шагом на пути создания государственности было объединение многочисленных славянских племен (возможно, их было свыше 150) в племенные союзы. Процесс объединения ускорился активизация кочевников в степях Причерноморья, постоянно нападавших на своих северных соседей. Об этом тревожном времени могут дать определенное представление кла́ды, состоящие из наиболее ценных вещей, которые в минуту опасности люди старались укрыть от незваных принцесс. Характер и уровень исполнительского мастерства находят различий — от весьма примитивных до поистине блестящих. И все-таки дошедшие до нас вещи говорят о новом отношении славян к окружающему миру, о новых средствах художественного выражения, используемых древним мастером.

Наиболее яркое впечатление производят произведения из клада, обнаруженного около с. Мартыновка на р. Рось (Киевская область). Это серебряные с позолотой пластинки в виде фигурок коней и людей, накопившихся для ремней, накладки для поясов (VI—VII вв.). Фигурки при всей их узнаваемости передают натуру в заметно стилизованном орнаментальным виде. Необычайно элегантно выглядят бегуны дико окаивавшиеся кони с позолоченными пастями, гривами и копытами. Внутренней динамикой наполнены фигурки как назвываемых плящих идолов, одновременно живущихся в присутствии. Крупные головы, посаженные прямо на плечи, могут напомнить современному человеку шлемы космических скафандров, как, впрочем, и плотно облегающий фигуру костюм, в котором выделяются обувь и перчатки (?). Одна ко здесь угадывается вполне реальное действие — ритуальный танец персонажа в маске. На груди танцующих плака с узором из косых, пересекающихся полосок, похожих на вышивку боктующих и сейчас народных украинских рубах. Ответим в пластинах, изображающих коней и людей, указывают на их назначение: они использовались в качестве нашивок к седлу, одежду или какой-либо иной поверхности. Как считают ученые, мартыновские фигурки отражают вкусу складывавшейся дружинной знати с ее тягой к изысканной роскоши и эмблематическому образу.

Широкое распространение в VI—VII вв. получили фибулы пальчатой формы, как бы обозначавшие руку с растопоренными пальцами (или полукруг восходящего солнца с пятью лучами). Другой конец фибулы (ножка) завершался обычно зеркальной мордой. Постепенно пальчатая форма уступает место стилизованным изображениям человека, животных и птиц, выполненным в декоративной манере с известной долей изящества. Довольно устойчивая типология фибул, находящая аналогии в этнографическом материале, прежде всего в шапках, указывает на народный характер подобных образов.

К VIII—IX вв. славянские племена занимали территорию Восточной Европы от Чудского и Ладожского озер на севере до Черного моря на юге. На страницы древнейшей русской летописи попала информация о тринадцати этнических группах, населяющих этот обширный регион. Среднее Поднепровье занимало полику. К западу от них обитали древляне, бужане (волыньяне) и дулебы. В междуречье Припяти и Западной Двины жили дреговичи. По левому берегу Днепра, по Десне, Сему и Суде — северяне, а по Соже — радимичи. В верховьях Оки селились вятичи, а в верхнем течении Днепра, Волги и Западной Двины и примыкающих к ним землях — кривичи. Полочане, занимавшие побережье Поляти, возможно, были родственными ответвлением кривичей. На севере около озера Ильмень обосновались славяне, а на
юге по Днепру, Южному Бугу и Днестру — уличи и тиверцы. Их западными соседями были хорваты — жители Прикарпатья. То обстоятельство, что каждая из перечисленных групп занимала значительное пространство, не уступавшее подчас целому государственно, привело современных учёных к выводу: летописец упоминает не об отдельных племенах, как это считалось ранее, а о племенах, объединённых союзами. Вероятно, эти политические союзы были основаны на этнической близости племен.

Исследования последних лет показали, что надеждены этнеплеменным признаком восточных славян могут служить женские кубельские украшения, особенно височные кольца. Кольца висели в волосах или нанизывались на палку, являвшаяся частью головного убора, по одному-два, реже несколько. Форма височных колец отличалась славян, живших в разных частях Восточной Европы. Так, вятичи носили ювелирные кольца, радимичи — соломенные (с заостренными концами), северяне — преимущественно спиралевидные, словене — ромбо- и овальные (расположенные в четырех-пяти местах в виде ромба или овала), дреговичи — чаще перстевобразные, кривичи (смоленско-полоцкие) — узкоскатые (или браслетообразные). Подобные украшения с некоторыми вариантами встречаются и в других регионах. Семилучевые височные кольца, напоминающие те, которые носили радимичи, были и у дулов.

Наряду с височными кольцами составной частью комплекта украшений славян были различных рода ожерелья: трубчатые, витые, пластинчатые; шейные гривы — пластинчатые, многоярусные, прямые, изображения стилизованных птиц.; разнообразные браслеты, перстии, фибулы и застежки. Для изготовления ювелирных изделий применялись цветные металлы — золото, серебро, серебро, медные, свинцовые, поделочные и драгоценные камни (сердолик), кость, рог, раковины, жемчуг, разноцветное стекло, хрусталь, паста. Для выполнения этих изделий использовались, ставшие уже традиционными к IX в., техники обработки материалов — литые и кованые, запечатываемые и гравировка, вышивать ямки и чернение. Примечательной особенностью художественного оформления произведений декоративно-прикладного искусства VII — IX вв. было явное преобладание геометрического орнамента и почти полное исчезновение изображений человека, зверей, птиц и фантастических существ.

Ювелирные украшения являлись компонентом костюма, общее представление о котором ученые получили благодаря археологическим и этнографическим данным. Основу мужской и женской одежды составляла длинная льняная, конопляная или шерстяная рубашка (с длинными рукавами). Женская отличалась большей орнаментальностью (узорным тканьем, вышивкой). Мало чем различалась обувь. Наиболее популярными были мягкие бескаблуковые башмаки — черевики. Башмаки имели узкий носок с невысоким подъемом. Иногда они орнаментировались вставками, цветными строчками. Похожую форму и орнаментику имели сапоги. В ходе были и льковые лапти. Женский головной убор напоминал бытовавший до XIX в. колоконь, такое называемый кичкообразный (от слова «кичка» — макушка) с высоким башмаком. На них покрывалась орнаментированная ткань, как бы воспроизводящая форму человеческого ушка. Наряду с колоконьми носили и более простые уборы, основной которых была широкая платная орнаментированная шапка. Головные уборы дополнялись височными кольцами, жемчужной обивкой. Излюбленным украшением женщин было ожерелье из бус. Реже использовались шейные гривы, перстни и браслеты. Верхняя женская одежда скрывалась около плеча фибукой.

Наиболее популярной мужской одеждой был костюм (т.е. шуба, сделанная из шкур животных мехом вонутой). Верхней мужской одеждой для внешней защиты был короткий, длиной плащ, застегивавшийся на правом плече. Особенности одежды складывались на протяжении многих столетий. Они в полной мере учили климатические условия и в свою очередь с ними реагировали на социальную и экономическую ситуацию в обществе. К сожалению, плохая сохранность костюмов в течение веков не дает возможности, опираясь на археологический материал, проследить особенности костюмов восточнославянских племен.

Гораздо больше в последние десятилетия было найдено остатков жилых построек VII — IX вв. По ним можно судить об основных типах жилищ восточных славян, их конструкциях в зависимости от климатических и природных условий. Для южного, степного региона типичны полуземляники (по сути, наземное сооружение с незначительным понижением уровня поля), имеющие столовую или срубную конструкцию. Среди них остатки квадратные (19 — 25 м²) почти квадратные в плане дома обнаруживались глиной. Для северной лесной зоны обычными были наземные срубные дома несколько большей площади, чем полуземляники. Что касается художественного оформления жилищ обоих типов, то на сегодняшний день научка пока еще не располагает достаточными данными для его реконструкции.

Выделялись в жилище как главное строение усадьбы, отмечено строение на ее территории хозяйственные постройки — сараи, амбары, а если речь идет о ремесленниках, то и мастерские.
Несколько десятков усадеб обычно составляли поселение, которое могло быть «племенным» или «ремесленным», т.е. формировавшиеся не на основе родства, а в результате общности хозяйственных интересов. Под такие поселки, как правило, выбиралась возвышенные места на берегах рек — торговых магистралей средневековья. Начиная с VII—VIII вв. поселения все чаще обносят крепостными деревянными стенами, составленными из многочисленных срубов в сочетании с валами и рвами.

В каждом поселении, возможно, на центральной площади размещалось небольшое святилище (диаметром всего в несколько метров) с идолом в центре, предназначаемое для жителей только этого поселка. Но были святилища, которые находились вне обитого места и обслуживали целую округу. Эти капища выделялись своими размерами (до 600 м² и более) и порой довольно сложным устройством. Один из таких ритуальных комплексов, датированный IX—X вв., был обнаружен у с. Ривкицы (Верхнее Подмосковье). Святилище представляло собой круглую площадь (диаметр 24 м), окруженную двумя валами (диаметр внешнего — 70 м). Между валами по кругу располагались вытянутые в плане четыре дома шириной около 5 м и длиной от 20 до 60 м, предназначенные для ритуальной трапезы. В центре площади находилась четырехугольная каменная стена. В некоторых археологических памятниках VIII—IX вв. центр комплекса занимает деревянная постройка храмового назначения. Ее размеры достигали длины бревна (от 5 до 10 м). Археологические остатки дают представления об убранстве языческого храма. Этот недостаток в какой-то мере восполняют письменные источники, из которых мы узнаем, что бревенчатые постройки обшивались брусьями в виде схематически вырезанных человеческоподобных голов. Над входом одного из подобных сооружений висел череп зверя — символ силы и благополучия. Следует иметь в виду, что украшение культовых построек могло быть гораздо более разнообразным. Не исключено, что роль своеобразных домовых храмов играли овцы — хозяйственные постройки, предназначенные для просушки и хранения снопов. Но были ли они как-то по-особому устроены или убраны, мы сейчас не знаем. Вместе с тем есть информация о поклонении славян горам, рощам, источникам и деревьям.

Священным деревом славяне считали дуб. Преимущественно деревенскими были и идолы — статуи языческих богов. Такой вывод следует из письменных источников. Самые же деревянные идолы из-за недолговечности материала пока еще не обнаружены. Зато сохранилось несколько каменных изображений. В большинстве своем это стилообразные статуи с плоско обработанной нижней частью и округло — верхней. Голове в пропорциональном отношении отводится наиболее заметное место, она выделяется и более тщательной обработкой. Не редки погрудные и головы идолы. Нижнее рельефы полноформенный статуи особенно тщательно прорисовывают руки, держащие рог изобилия. На обновленном лице плоскостно обозначены черты лица с усами и бородой. На голове — шапка с опушкой, напоминающей те, которые посели в период средневековья князя. Описанный тип идола идентифицируется с образом верховного божества Святовита (Рода) или Перун, около VIII столетия выдвинувшегося на ведущее место. Наряду с мужскими встречаются и женские изображения. К таким относится известный идол, найденный в Подмосковье около с. Акулинино на территории, некогда населенной вятичами. Это погрудное изображение, лишенное признаков какой-либо расстановки на лице. Большую часть трапециевидного камня занимает объемно переданный овал лица с массивным подбородком. Стремление древнего скульптора четко выделить нос делает лицо приподнятым и выделяет нос перед подбородком. Если трапециевидный нос акулинского идола в общем обычень для славянских статуй, то прорезанные над глазницами (и на либе) мидалевидные глаза выглядят необычно.

Из всех идолов наиболее пристальное внимание исследователи уделяют Збрекскому идолу (X в.), обнаруженному у подножья холма на берегу реки Збруч, приток Днестра. В отличие от остальных изваяний он имеет сложную структуру. Это не один святой, а целый союз, где место и сфера деятельности каждого из них четко обозначены. Збрекский идол имеет вид четырехгранныго столба (высота — 2,7 м). Каждая грань статуи имеет три яруса (звона). Больше половины звона занимают полноформенный рельеф верховного божества (Святовита) — зона неба. Нижний ярус определяется как зона подземного мира и его бога (Велеса?). Средний реестр населен маленькими фигурками (по одному в каждой стороне) и обозначает людей и землю — место их жизни, Фигуры из всех трех ярусов различаются своими размерами. Заметно выделяются наиболее значимые их части: руки, головы, гигантская «книжная шапка», венчающая верховное божество. Сам характер обработки камня, часто напоминающий резьбу по дереву, созвучен оформлению других известных сейчас идолов: плоский рельеф стоп и объемная проработка венчающей стополовой святовитовской.

Збрекский идол представляет перед нами не только как произведение искусства, но и как своеобразная картина мироздания, «нарисованная» славянами на закате языческой эры.
ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ.
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА IX — НАЧАЛО XII В.

Сложившееся к IX в. в Восточной Европе государство Русь стало результатом длительного и сложного процесса разложения первобытнообщинного строя, формирования новых социальных отношений у славян, населявших эту территорию. Объединение восточнославянских племен способствовало постепенному складыванию новой этнической общности — древнерусской народности. Помимо общей территории народность характеризуется единой культурой.

Сообразно древнерусской культуре определялось прежде всего длительным (на протяжении нескольких тысячелетий) развитием славян и их предков, а также их контактами с другими народами. Существенную роль в становлении русской культуры сыграло язычество, представляемое первобытным обществом на всем протяжении его развития и явившееся «строительным материалом» христианства.

В начальный период существования Киевской Руси язычество приобрело значение государственной религии. Как попытку реформировать язычество, лучше приспособить его к интересам княжеской власти расценивается создание князем Владимиром Святославичем в Киеве пантелея избранных языческих богов: Перуна (бог грозы), Хорса (солница), Даждьбога (света солнца), Стрибога (неба), Семаргла (посредника между небом и землей), Мокоши (плодоносившей земли). Опираясь на археологические данные, можно в общих чертах восстановить композицию этого ансамбля в центре находился Перун, вокруг располагались остальные. Из всего перечня богов явно выделялся Перун. В «Повести временных лет» описывается материал, из которого он был сделан: сам ствол — из дерева (вероятно, из дуба — «перунова древа», как его называли), голова — из серебра, а усы — из золота. Постепенно Перун, культ которого становится особенно широко распространенным в IX — X вв., приобретает черты княжеского бога — бога войны. Миниатюры Радзивилловской летописи изображают его в виде воина в доспехах и с оружием в руках. Известно также, что клетки перед Перуном приносились при обрядах и мечах. Атрибутами ритуала были кроны юбки и изделие из золота.

Время, когда язычество было официальной религией, донесено до наших дней чрезвычайно мало произведений искусств. Сохранившиеся из небольших материалов, побежденные и переплавленные позже, погребенные в небольших землянках вместе со своими хозяевами, уникальные воинственные кинжалы и даже упоминания о народности, но еще не атрибутированные искусственно, они нынешние множество тайном. К очень редкому комплексу находок относятся вещи из Черной могилы — дружинного кургана (высота — 14 м, окружность — 125 м) второй половины X в. (г. Чернигов). Еще в прошлом веке под насыпью археологи обнаружили остатки погребального костра и оправленные предметы, датируемые IX — X в. — мечи, шлемы, кольчуги, наконечники стрел и копий, орудия труда — глиняная и металлическая посуда, жемчужные украшения, золотые византийские монеты IX в., маленький бронзовый идол и др. Наиболее яркое впечатление оставляет, в частности, по-видимому, ритуальный сосуд из турецких рогов, искусно окованного со стороны устья серебром и украшенного росписью.

Возможно, конус был оформлен в виде пирамид. Вместе с тем каждый рог орнаментирован по-своему: меньший по размеру (длина — 54 см) имеет оконечку с растительным узором, переплетенным в гирлянды, другой (длина — 67 см) — ложную жемчужину, в которую объединены стволы, птицы и люди. Достаточно хорошо читается центральная сцена: мужская фигура с луком в руках, убегающая от гигантской птицы, в которую была выпущена стрела; рядом фигура женщины (она определяется по длинной косе), также ворующей луком. Существует предположение об отражении здесь черниговской библии об Ивите Галиновиче, а именно эпизод, когда Коней, уже отбывший к Ивану Марко, стреляет в женщу, но стрелы, пущенные им, поворачивают обратно.

Изображение выполнено в технике чеканки посередством некоторого опускания фона. За счет этого рисунок напоминает плоский рельеф. Некоторые положенные на заполнен бесчисленным множеством точек, похожих на зерныш. В отличие от фона сами фигуры, вероятно, не золотились. Поэтому их очертания прекрасно читаются на дробной поверхности. Каждая из фигур имеет
особым фактуре обработки, напоминающую детали одежды, пе
ря, шерсть, шелк и т.п. Равномерно располагались по кругу и
заполняли фриз на всю ширину, фигуры хорошо уравновешивали
общую композицию и тем самым обозначали смысловую связь всех
персонажей между собой. Опущение четких ритмов способствова
ли и медальоны со стилизованным обозначением линии, обрам
явшие чеканную пластинку с обеих сторон. Оформление тырных
рогов из Черной Могилы не имеет прямых аналогий с другими
произведениями этого же времени, однако их местное, черногов
ское происхождение также трудно опровергнуть.
В отличие от чрезвычайно редких языческих произведений IX —
X вв., открытых на сегодняшний день, христианское искусство
Кievской Руси изучено более полно. Крещение Руси в 988 г. было
насущной необходимостью государственного строительства, по
сколько язычество уже не отвечало новой исторической ситуации.
Христианство по своей идеологической сущности оказалось гораз
до ближе раннефеодальном государству, чем язычество, отбоя
гощения на протяжении тысячелетий многократных локальных веро
ваний, укоренившихся в народном сознании. Вместе с тем христи
анство утверждалось на базе развитой самобытной славянской куль
туры, отражавшей условия повседневной жизни народа. Высоко
го уровня мастерства достигли ремесленники-древоделы — стро
ители жилищ, крепостей, резчики посуды. Уверенно освоили гон
чарный круг горшки. Изменение официальной веры не пе
влияло на характер народного костюма. По-прежнему были рас
пространины самые разнообразные жанры устного народного твор
чества — сказки, предания, легенды, образованный поэзия, героиче
ский эпос, песни, архилические действа и т.д. Известно, что еще до
христианизации русские имели свою письменность и даже книги,
написанные загадочными «четами и резами». В княжеских до
рах еще в первой половине X в. появились каменные дворы, а на
подступах к ним стояли античные статуи, в том числе и не культов
ное назначение (например, «четыре коня медные», оставшиеся
ся за Десятинной церковью и в XII в.).
Принятие Русью христианства в целом можно считать как про
грессивное событие: укрепились связи молодого государства со
странами христианского мира, а через них и с великим наследием
античности, что способствовало обогащению русской культуры.
Рождается литература, вобралая в себя колоссальную информа
цию о прошлом и настоящем Руси. Начинается систематическое
строительство каменных культовых зданий немыслимыми доселе
объемами. Появились широкие возможности для развития мону
ментальной и станковой живописи. Изготовление многочисленных
книг требовало значительного числа грамотных людей, умельных
каллиграфов, художников-оформителей. Изменения происходи
ли в жизни разных социальных слоев — росло имущественное
неравенство. Появление особой категории церковных феодалов
тому времени лежало на всех остальных слоях населения, осо
бенно простолюдинов. Участвовавшие контакты с христианскими
странами способствовали обогащению определенной части населе
ния. Все эти социальные процессы оказывали ощутимое воздей
ствие на развитие искусства. В обиходе церкви и светских феодалов
все более заметное место занимают вещи, выполненные из драго
ценных металлов с изысканной художественной обработкой, им
портные ткани, украшенные золотым орнаментальным и лице
вым шитьем, изготовленные разными техниками ювелирные изде
лия, атрибуты власти, предметы культа и т.п.
Создание первых христианских храмов, которым отводилась
роль идеологических центров государства, началось в 989 г. Можно
предположить, что это сооружения, вставшие в крупных городах,
возводились из дерева, чаще из луба в привычных формах, заим
ствованных как у языческих храмов, так и жилищ. К этим по
стройкам относилась и известная по письменным источникам ду
ховная триада: брата София, срубленная в Новгороде. Вероят
но, собор был сооружен из клеев и имел золотую композицию.
Принципиально новый тип культовой постройки представляла цер
ковь Богоматери, заложенная в том же году в Киеве. Это был
каменный трехнефный храм, имеющий шесть опорных столбов
(27,2 х 18,2 м) и многоглавое завершение. Внутри церкви имелись
хоры, снаружи к ней с трех сторон примыкали галереи. Здание
возводилось из плоских кирпичей, именуемого «кирпич», которое
скреплялись цементом — известковым раствором с добавлени
ем тонкого кирпича. Внешняя сторона кирпича представляла собой
церковь крестообразного в плане, отбывших и отходящих в глубь рядов. Кладка
смешанным славением, типична для константинопольской строительной
традиции, помогает уточнить летописную информацию о гре
ческом происхождении создателей этого храма. Строительство за
вершилось в 996 г. На содержание церкви Богоматери князь Влад
имир выдела в десятину часть своих доходов, что определило вто
рое ее название — Десятинная. Церковь просуществовала всего
около двух столетий, что объясняет отсутствие досточно
чеких о ней представлений. Столь ранняя гибель выдающего
ся архитектурного памятника породила легенду о его некоем уди
вительном облике. Одной из подобных легенд, находящейся в
«Сказке русских городов и ближних» (конец XIV в.), говорится о 25 куполах Десятинной церкви. В действительности
же основной объем, судя по плану, венча- 
ло пятиглавие, а примыкающие к храму с 
западной стороны двухэтажные помеще- 
ния были предназначены для книгоха- 
ра, пилара, библиотеки, скриптория... Как 
митрополичьих храм (это было выяснено 
недавно) он имел богатое внутреннее уб- 
ранство - поля из разноцветного крема 
ра, стены, покрытые мозаикой и фреска- 
ми. Представление о фресковой росписи 
дает случайно сохранившиеся фрагменты 
митрополичьих храмов. Выполненная с 
большим мастерством, полная экспрессии 
живописью, основной манерой - подчеркнутыми боль- 
ными глазами, контрастными тенями и тяжелыми линиями - сближа- 
ется с архаичной античной традицией.

Еще более величественным сооружением является довольно хоро- 
шо сохранившийся Софийский собор в Киеве. «Повесть времен- 
ных лет» сообщает о Рюрикове главном соборе митрополии 
под 1037 г. одновременно с закладкой «города великого» (т.е. 
кремля) с Золотыми воротами и церковью Благовещения над 
ними, «посевными» (т.е. тем), монастырем Георгия и церковью Ири- 
ны. Здесь же расположен пространственный пантеон правящего 
тогда князя Ярослава Мудрого. Трудно себе представить, что стро- 
ительство всех этих объектов могло начаться одновременно. Воз- 
можно, летописная статья оценивает заслуги князя в целом. Как 
бы там ни было, данная информация интерпретируется историками 
архитектуры по-разному; один считает временем закладки 
Софийского собора, другие датируют по сути новгородской 
летописи, где дата более ранняя - 1017 г. Третье точка зрения 
как бы приравнивает две другие: в 1017 г. начинается строитель- 
ство деревянной церкви, в 1037 г. - кирпичной.

Это гигантский для своего времени пятиглавый и в своей основе 
крестово-купольный храм, с трех сторон охваченный двухэтажны- 
ми галереями (размер основной части - 29,5 х 29,3 м.; вместе с 
галереями - 41,7 х 54,6 м). Здание имеет обширное внутреннее 
пространство (около 600 м²) и необычайно просторные хоры (260 м²). 
Особенное освещение интерьера осуществлялось с помощью трида- 
циати глав, прорезанных длинными щелевидными окнами. С запад- 
ной стороны храм имел две лестничные башни, через которые мож- 
но было попасть в помещение второго этажа и на хоры.

Хотя собор возводили константинопольские мастера, что сказ- 
алось в использовании строительно-технических приемов и трак-
кале центрального купола было расположено мозаичное изображение Христа Пантократора (Вседержителя). Вокруг него — фрагменты четырех архангелов (только одна из них мозаичная, три других написаны М.А. Врубелем масляными красками на месте утраченных). Почти полностью утрачены и изображения двенадцати апостолов в простенках между окнами центрального барабана. Из четырех евангелистов, размещенных по традиции на парусах, сохранились только одна мозаика, изображающая Марка. На двух столбах под восточной аркой в хорошем состоянии дошли до нас композиции Благовещения: слева — архангел Гавриил, справа — дева Мария. Наиболее заметна мозаика в конце центральной абсиды — Богоматерь Оранта (взвывающая). Под образом молящегося Богоматери — «Евхаристия» — сцена причащения хлебом и вином («тело и кровь» Христа), обозначающая главное таинство христианского вероучения. Нижний ярус абсиды составляют «отцы церкви» — христианские писатели I—VIII вв.

Из всех мозаик выделяются монументальной статикой и довольно сдержанной цветовой гаммой изображения Христа Пантократора и Богоматери Оранты. Эти самые мрачные, близкие по манере исполнения и наиболее заметные на своем положении фрагменты, вероятно, создавались одним мастером. Своеобразно «Евхаристия» заключается в более сложном решении многогранный композиции. Здесь можно заметить ответку несколько тяжеловесной ритмичности восточных рельефов, поэту индивидуализировать облик каждого из двенадцати апостолов. Ещё в большей мере усилилась индивидуальная характеристика отцов церкви. Представленные в фас персонажи выполнены в более мягкой цветовой гамме. Их лики мозаичны, воспроизводят посредством точной моделировки, за счет чего и достигалась психологическая глубина образов. Несмотря на известную самостоятельность в трактовке отдельных мозаичных композиций, все они вместе с фресками составляют единый художественный ансамбль, связанный общим замыслом и изобразительным решением — размещением и соотношением размеров композиций и отдельных персонажей, единством приемов их воплощения, цветом. Закономерно выделение размерами Христа Пантократора и Богоматери Оранты (позднее получила наименование «Нерушимая стена») — наиболее значимых персонажей (и типов) в христианской идеологии. Дина

ничность «Евхаристия» определяется необходимостью продемонстрировать процесс причащения. Статичность фигур, тщательная проработка их лиц, неповторяемость портретных черт — все это было рассчитано на наилучшую привлекательность визуального изображения реестра низкой мозаики к зрителям. Отсюда предполагалось длительное сохранение присутствующих в храме «портретов» создателей вероучения, чьи индивидуальные черты воплощены на стенах церкви, в отчетливых образах. Не трудно себе представить, сколько силы и тщательности на древних русичей произвели софийские мозаики, выявляющиеся из полутемного светом живого огня светел и играющие всеми оттенками спектра.

Сложность технического исполнения мозаики воспретит-валась ее широкому распространению на Руси. И все-таки мозаикой были украшены Успенский собор Киево-Печерского монастыря, церковь Петра в Киеве, палаты епископа Ефрема в Переславле Русском. Сохранились четыре крупных блока с изображениями архангелов Фаддея и Стефана, Димитрия Солунского и «Евхаристия» из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (начало XII в.). Переноса михайловских мозаик, созданные, вероятно, при участии знаменитого киевского художника Алимпи, в отличие от софийских имеют более свободные позы, удлиненные пропорции. Расцветка мозаий яркая, сочное, рисунок пластичное. Налицо развитие этой техники монументального искусства в русских условиях. Но Михайловский собор стал последним архитектурным сооружением, в украшении которого использовалась мозаика. Напротив, фрески сужены было стать ведущим видом изобразительного искусства средневековой Руси, во многом определяющим развитие станковой живописи и книжной миниатюры.

Велик был удельный вес фресковой росписи и в киевском Софийском соборе. В центральной части, в трансепте (в главном понерном иере) раскрываются евангельские сцены, на хорах — нетканые и новозватные сюжеты; соответствующую тематику росписи имеют приделы (в боковых алтарях и небольших) Иоанна, Апостол, Михаила Архангела, Петра и Павла, Георгия. Деревянные художники сумели создать исключительно по своей эмоциональности и удовлетворенности образы, олицетворяющие религиозный фанатизм и непосредственность, суровость и мягкость, стойкость
и озарение. В тематическом плане самыми интересными изобразительными комплексами являются групповой портрет семьи князя Ярослава Мудрого, написанный на трех стенах в западной части центрального нефа, и сцены повседневных развлечений византийской эмъя, размещенные в лестничных башнях (охота, танцы, поединки, театральные действия и т. п.). Изображение княжеской семьи представляет собой вариант критской (китор — основатель композиции, в которой были запечатлены Христос Пантократор на троне в центре и все представители дома Ярослава, обращенные в модельных позах к Христу — сам князь, подносящий Богу Софийский сокровище (в виде модели), княгиня (по мнению некоторых ученых, рядом с троном стоят князь Владимиров и княгиня Ольга), пять сыновей и пять дочерей княжеской четы, участвующих в сцене дарения. Время не донеслось до нас центральной части этой некогда грандиозной композиции, частично сохранились только там, где обнажен обнаживший разницу в возрасте княжеских детей. Все они одеты в богатые княжеские одежды из привозных византийских тканей — бархата, шелков, асамбстров. Персонажи в разной степени отмечены портретными чертами, но нет сомнений в том, что рисунок сохранил отдельные особенности княжеского быта середины XI в., облик вполне конкретных людей. Критская композиция, которой в Софийском соборе уделяется столько места, объективно напечатана на прославленных заказчиков этого выдавшегося сооружения, она принимает их причастность и близость к новой религии. Только что созданный и «украшенный» («украсить» в Древней Руси означало не только расписать храм, но и украсить его иконами, книгами, произведениями прикладного искусства) культовый центр воспринимался современниками как чудо. В написанном вскоре после его освящения русским митрополитом Иларийковым «Слове о законе и благодати» с восторгом говорит о Софийском соборе: «в ясне церкви дива и слава всем окружением странам, яко же и слад быша людем землем и от восхоля до запада».

Сейчас, даже в отреставрированном виде, киевский собор заметно отличается по своей архитектуре и убранству от первого периода своего существования. В XVII—XVIII столетиях основательной перестройке подверглись древние формы собора — были надстроены вторые этажи над внешней галереей; купола, имевшие некогда сферическую (даже параболическую, т. е. несколько более выпуклую) поверхность, приобрели грушевидную форму в духе «украинского барокко». В этом же стиле были перестроены фасады, появились шесть новых глав. Но городские большие собор потерял, нежели приобрел. В первую очередь это относится к иконам, книгам, различного рода сосудам, орнаментальному и излишнему убранству, составлявшему когда-то главное вместо здания, мозаикам и фрескам единый архитектурно-художественный ансамбль. Нет ни одного такового произведения, происхождение которого можно было бы связать с Софийским собором. Больше того, осталось чрезвычайно мало художественных творений, которые бесспорно относятся к искусству Киевской Руси. И эти немногие памятники вольно или невольно сопоставляются исследователями с архитектурой, мозаиками и фресками Софии.

К числу таких произведений в первую очередь относится икона «Возгла Великая Панагия» («Ярославская Оранта»). Эта большая икона (194 x 120 см) с изображением подчеркнуто величественной фигуры молящейся Богоматери бесспорно напоминает Оранту Софии Киевской. Очевидно, что иконописец знаком с византийскими приемами письма. Он исключительно мягко моделирует словно выточенный идеально тонкий лиц Матери, с большим мастерством выявляет пазутивую, казалось бы очень дробную драпировку ее одежды. Однако заметное преобладание в них золота, покрытого широкими полосами, и почти полное отсутствие горизонтальных линий позволяет сохранить цельность и монументальность фигуры Богоматери. Некоторую дробность в образ вносят другие элементы изображения — красный орнаментированный пояс верхней части иконы, как бы обозначающие концы образованного верхней виа тройничка. В нижнем более крупном медальоне показан Спас-Эммануил (Христос в отроческом возрасте), выше — полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила, обнаженные белой красой. Некоторая разрешенность иконографии изображения, яркость красок, сюжетность к орнаментальности (которая особенно складывается в украшении мазоарий Марин жемчужной обширности, впрочем, обозначающей очень тонко и в глаза не бросающейся), некоторые неточности в рисунке (укороченные руки, неестественно сдвинутые в сторону ног и др.) выдают руку, вероятно, русского художника. Некоторые ученые даже прямо называют его имя — Алимпий. Отсюда и распространенная датировка иконы — до 1114 г., т. е. года смерти Алимпия (справедливость ради надо отметить широкий диапазон датировки этого произведения разными исследователями — от XI до XIII вв.).

Также с творчеством Алимпия связывает икона «Возгла Великая Панагия» («Свешниковская»). Согласно сказанию об иконе, она была
перенесена в 1288 г. из Киево-Печерского монастыря в Успенский Святой монастырь Брянска. Долгое время дата из письменного источника являлась определяющей при датировке этой небольшой иконы (67 x 42 см): практически все специалисты считали ее копией XI в. с произведения XI — начала XII вв., созданного Львом. Вместе с тем мастерство исполнения, смелость, даже размашистость ее художественной манеры все больше склоняют в последние годы исследователей древнерусской иконописи к выводу, что «Богоматерь Печерская» («Святейшая») — оригинальное произведение. Иконографический тип Богоматери на троне с младенцем — на руках и предстоящими фигурами был широко распространен в Византии (в качестве наиболее близкой аналогии можно назвать мозаику второй половины Х в. «Богоматерь с младенцем между императором Константином и Юстианином» из константинопольской Софии). Фигуры Богоматери и стоящих за обоими сторонами основателей Киево-Печерского монастыря Антония и Феодосия примерно одинаковы по росту, но сидящая на троне Богоматерь поднята несколько выше. Остальные три персонажа Феодосий, младенец Христос и Антоний расположены примерно на одном уровне. Все персонажи как бы находятся на одной плоскости, что указывает на архангельский композиционный реше- ния. Несмотря на некоторые неточности рисунка, выразившиеся прежде всего в нарушении пропорций фигур, высокие художествен- ные достоинства иконы не вызывают сомнений. Особый инте- рес представляют изображения Феодосия (слева) и Антония (спра- ва), наделенных индивидуальными портретными чертами. Палит- ра иконы сдержанная. В ней доминируют два цвета: красный — от алого (отк и хитон Христа) до очень темного, пурпурового, переходящего в черный (мафорий Феодосия), и темно-синий — от сильно разведенного (фактически сливающегося в единий мас- сив мафорий Христа и хитон Богоматери; оттенок хитон такого же цвета в мозаике Оранты из Киевской Софии) до почти нетро- нутого белилами. Таким образом, наиболее яркие тона оказыва- ются в центре композиции. Крупнозернистая живопись факту- ра красочного слоя, благородные сочетания сдержанной гаммы и золотистого фона вызывали мерцание красок и создавали эффек- тивное впечатление.

Столь же торжественный вид имели книжные миниатюры XI — начала XII вв. Самым древним из известных до нас памятников книжной культуры является «Остромиро Евангелие», написанное в Киеве в 1056 — 1057 гг. дьяком Григорием по заказу новгородского посадника Остромира, собственника великого киевского Изяслава Ярославича. В книге имеются три миниатюры (из четырех) с изображениями евангелистов Иоанна, Луки, Мар- ки, красочные засетки и «инициалы» (заглавные буквы). «Ост- ромиро Евангелие» представляет собой роскошный экземпляр, художественное оформление которого еще во многом придержи- вается византийских традиций. Миниатюры, написанные на праг- ментных листах плотными сочными красками, как бы наложены на сияющий металлическим блеском непроявившимся золотой фон. Четко читаемая линия рисунка способствует еще большей локализации цветовых пятен. Наиболее показательным в этом отношении является миниатюра «евангелика Луки» и «евангелика Марк» — их часто сравнивают с популярной в домонгольский период переработкой иллюстрации. Впрочем, миниатюры «Остромиро Евангелия» созвучны и с древнерусским мозаичным, что становится особенно очевидным, если сопоставить орнаменты, образующие средние иллюстрации и заставки с орнаментальными панелями, разделяющими мозаичные композиции. Несколько иные ощущения вызывает миниатюра «еван- гелика Иоанна» на гончарне, где живописная специфика книжной иллюстрации проявляется более определенно. Выстроенная ясно художником, она заключает в себе сложные противоречия поисков глубиной изобразительного пространства. Иоанн и Прокор вписываются в четырехлепестковую розетку, которая выполняет одновременно две функции — вертикально поставленной декора- тивной рамы и горизонтального основания. Нижний лепесток как бы упирается в золотым полом — на нем стоит Иоанн, слева чуть выше него — Прокор, справа — подставка для книг.

Живописные приемы миниатюристов свояются в сме- ло примененным проработке с и затем на обозначении драпировку одежды и выявляющих формы человеческих фигур. Если в миниа- турах и заставках византийское влияние сказывается ясно, то инициалы не именуют их числом. Здесь также можно увидеть яркий стиль западноевропейской живописи. Ранее при правлении средств художественной интерпретации образов, встречающееся даже в схемах одного памятника, говорит о творческой самостоятельнос- ти и профессиональной зрелости киевских миниатюристов. О при- знании высокого мастерства создателей книжных иллюстраций «Остромиро Евангелия» свидетельствует тот факт, что даже по прошествии полувека их воспринимали в качестве образца и копировали по заказу весьма состоятельных людей. В начале XIII века в новгородском киеве Мстислав заказывает полон Алексея Несторовичу Евангелие, близко напоминающее находившееся в то время в новгородском Софийском соборе. Вероятно, образцом для него был лицевое Евангелие, в сопровождении на которое создавалась и книга для Остромира.
Об особенностях развития книжной иллюстрации в Киевской Руси можно судить еще по двум сохранившимся памятникам: Изборнику Святослава (1073) и Трирской псалтыри, или Кодексу Гертруды (по имени ее владельцы — жены князя Илария; Трирская обозначает происхождение этой книги из западногерманского города Трира). Изборник Святослава Ярославича — русский список с болгарской рукописи X в. Из всех компонентов его оформления — востом вставок, рисунков на полях и отдельного листа с изображением княжеской семьи — пристальное внимание вызывает последний. Это оригинальное произведение русского художника. Композиция состоит из двух частей: на одной был показан Христос в троне (лист не сохранился), на другой — направляющаяся к его сторону княжеская семья во главе со Святославом. Данный тип изображения, имеющий в истории родственный георгиевский собор, с той лишь разницей, что вместо царства в руках Святослава сделанная за его счет книга. Правда, чтобы поместить на странице семь фигур, художник сгрупировал их иначе — более кучно. Несколько нарушая строгую взаимосвязь субординации, которой следовали фрески, миниатюрист выделяет на первый план (перед княжеской) самого младшего сына княжеской четы, что указывает на попытку художника подчеркнуть канону нарушить и привлечь внимание. На живописных изображениях опрессовываются княжеская одежда из дорогих тканей, изящные салазки князя, пышные шапок их сыновей, золотые щейные гравии и другие подробности. Вместе с тем фигурным уже часто недостает византийского изящества и утонченности, что еще больше упрощалось в «Остроимировом Евангелии». Они статичны, несколько однообразны, приземисты и больших головы. Наличие тенденция к уплощению изображения и улучшению его монументальности и декоративности.

Около 1075 г. к латинской рукописи Трирской псалтыри были добавлены листы с русскими текстами и миниатюрами. Как предполагают исследователи, этого сложного по своему составу памятника, его пять миниатюр были сделаны в западнорусских землях, возможно, Галицко-Волынском регионе. В них отразился причудливый синтез византийского и романского стилей с преобладанием последнего, выражавшегося в орнаментальной трактовке драпировок одежды. К одному из изображений — апостола Петра — миниатюрист приложил фигуру князя Ярослава Ярославича, его жены Ирины и матери Гертруды. На другом листе, образованном рамкой с геометрическим орнаментом, — сюжет, также включающий образы князя и его жены, — «Христос во славе, венчающий Яро-
назначенным рельефов в контексте художественного оформления архитектурного сооружения. По своей зависимости от пластических свойств материала, других компонентов ансамбля, скульптура наиболее близка к декоративно-прикладному искусству.

Развитие новых отношений в обществе и принятие христианства наложило свой отпечаток (и может быть наиболее ясственно) на декоративно-прикладное искусство. Ведь эти предметы обеспечивали жизнедеятельность разных социальных слоев и были облечены в те эстетические формы, которые в большей мере отвечали условиам существования тех или иных групп.

Основной комплекс вещей сохранял устойчивые формы, определявшиеся к Х в. По-прежнему главным в арсенале ремесленников оставались материалы, которые давали окружающую природу, — дерево, глина, поделочный камень, кость, металл, шерсть, лен и др. Вместе с тем все четче вырисовывается грань, различающая потребности и возможности города, а точнее, городской знати и деревни с ее патриархальным жизненным укладом. Конечно, номенклатура вещей и их типология в городе и деревне примерно одинакова. Однако новые условия, в которых находилась феодальная верхушка, вносили свои коррективы в выбор материалов, техник их обработки и, что особенно существенно, определяли идейное содержание произведений. Зная, вставая на платформу новой религии и первая воспользовавшаяся плодами художественной культуры христианских стран, заказывая необходимые изделия с христианской символикой из драгоценных металлов и камней, обработанные с применением техник, ранее не известных на Руси (например, перегородчатой эмали). Более того, в обиходе состоятельных семей все чаще попадались приправные произведения, вызывающие подражания русских мастеров.

Для обозначения декоративно-прикладного искусства древнерусские источники чаще всего употребляли слово «украшение». Это не совсем строгое понятие включало в себя предметы, используемые в быту и обладающие эстетической ценностью. К ним в первую очередь относили посуду из золота и серебра, ювелирные украшения («женская куза»), драгоценные камни («паволоки»), праздничные одежды и парадные доспехи, различную утварь (например, подсвечники, паннадия, предметы культа и др.). От периода Киевской Руси сохранилось крайне мало произведений, но их исключительно высокие художественные достоинства (которые, кстати, признавали современники-иностранные) не вызывают сомнений.

Наиболее ярким явлением в ремесле Киевской Руси было эмалерное дело, в значительной мере зависящее от уровня развития стеклодела. О масштабе производства стекла в древнем Киеве дает представление тот факт, что практически во всех городах археологи обнаруживают разнообразные стеклянные изделия (бралетты, бусы, бокалы и др.), которые, судя по специальному анализу, происходят из стольного града. Стекловидная масса является основой изображений в эмали, как, впрочем, и в мозаике. Порошок особого состава заполняет ячейки заранее намеченных из тонких золотых пластинок рисунка. После нагревания массы и образуется плотная эмаль. Для киевских эмаляй характерно наличие сияющего цвета определенных оттенков — темного, светлого, пепельного, бирюзового, а также красно-бурого, зеленого разной плотности, белого, иногда черного. Как показал спектральный анализ, аналогичного сияющего цвета стекло варилось для бус и браслетов в киевских греко-русских мастерских. Устойчивость цветовой гаммы местных эмаляй свидетельствует о стабильности ее технологии и помогает отличать византийские и русские произведения. Последние были более сдержанные по своей тонкости.

К числу самых распространенных произведений эмалерного искусства относятся так называемые колты — круглые подвески к головным уборам (по второй версии, подвески к иконам). Диски колтов (диаметром 4-6 см) выполнялись из золота, серебра или полированной меди, украшались эмалированными изображениями святых, птиц, сирен (имитации птицы с головой женщины) и орнаментами. Часто прочих встречаются композиции из двух птиц (или сирен) с обозначенными между ними древом жизни. Наряду с колтами встречаются аналогичные украшения в виде бляшек-реников для нащечных на одежды и более сложные по составу рисунки (парные, вертикально выстроенные композиции из нескольких дисков, как и колты, крепились к головному убору), диадемы (украшения в виде короны) и браслеты (свободные ожерелья).

Первой четверью XII в. датируется дабада (по иной версии — подвеска к иконе) с изображением возносящегося на небо Александра Македонского. Этому сюжету посвящена центральная часть пластики, остальные украшает растительный орнамент. Другая дабада (примерно этого же времени), также состоящая из объемных пластин с килевидным завершением, воспроизводит полножеркую декоративную композицию. Она включает в себя Христа (в центре), Богоматерь и Иоанна Предтечу, архангелов тактию и Михаила, апостолов Петра и Павла. Все эти элементы между собой вложенны в карточную силу и в отличие от них непосредственно статичны, если несколько складывается развернутыми в сторону ногами у один из персонажей, более решительным поворотом туловища — у других. Особую гордость принес в
композицию цвет — ярко преобладаює сочлина темного с
плуральным и голубого с зеленым. Сильно яркой красной нитью
связаны между собой пластинки красными эмалевыми надпиль
сами, сочетающимися особенностью греческой и русской палеогр.
фии. Некоторая цветность изобразительного решения диадемы
(четкая структура пластины и рисунка, яркость красок и контраст
ность их сочетаний) смягчается наборными чередующимися под
веками каплевидной формы и типа квадратик.

Киевские украшения XI — первой половины XII в., в том чис-
ле и рассматриваемые нами произведения, говорящие о высоком про-
фессиональных навыках русских мастеров, их умении, сформирова
нии возможностей техники обработки материалов, формировании само
стоятельного художественного стиля.

Древний Киев — самый значительный город Руси, «мать город
дов русских», как называет его Повесть временных лет, был не
единственным культурным центром государства. Средоточием зами
чательных ценностей были Переяславль Южный, Чернигов, Новгород,
Новгород-Северский, Галич, Полоцк, Смоленск, Сузdalь, Рязань и и
ные города. И хотя сейчас от бывшего великолепия остались ли
о отдельные свидетельства — случайно сохранившиеся памятники, археологические находки, информация письменных источников, они все-таки позволяют судить о некоторых особен
ностях развития искусства в русских городах той далекой поры.

Один из самых значительных культурных центров Руси был
Чернигов, возникший как городское поселение на земле племени
северян еще в IX в. В начале XI в. город становится столицей
огромного княжества, в которое входили Тмутарканские земли
на Таманском полуострове, а с 1026 г. — все русские владения по
левому берегу Днепра. В 1030-е годы в Чер
нигове по заказу самого могущественного в том период русского князя Мстислава Вла
димировича закладывается городской собор
Спас-Преображенского. Этот храм представляет собой трехнефное вятичное в плане со
оружение (33,2 х 22,1 м). В основе здание четырехстолпное, дополненное членениями с
западной (нартекс) и восточной (вика) сто
рон, что, соответственно, усложняет кон
струкцию, вводя еще две пары столбов. Как
показывают раскопки, к восточным углам собо
ра примыкали маленькие часовни, к югу
западному (симметрично лестничной баш
не) — двухэтажная квартальная, а главный —

5. Спасо-Преображенский собор в Черниго
ве. Около 1036

— вход был оформлен притвором. Зодчие исользова
ли смещение техники кладки, сочетающую кирпич и темно-се
ренную печь. В строительстве храма четко выделяются два пе
ревода, образовавшиеся в его архитектурном облике. Первый
в 1036 г., когда умер князь Мстислав. Опоясывая
шее его событие, летопись отмечает: «введен на (т. е. церкви) при
пение возвели яко на кони стояще рукою до еписка». Это летописное
сообщение в какой-то мере объясняет, почему на высоте 4 м
известна своеобразная граница пластических систем. Нижняя часть
(до 1036 г.) не имеет лепок и тем самым напоминает купольную
базилику, верхняя, оснащенная необходимыми членениями, тракто
вана в русле традиционного крестово-купольного сооружения. В
формировании фасадов заметное место наряду с конструктивными
деталями — профилированными лопатками и нишами — занима
ют также формирующие характер кладки. Здесь и «утопленные ряды», и с особой
характерностью обрамленные окна и ниши, и декоративная кладка
каннелюры — вертикальная, наклонная, зигзагообразная, манерная
(т. е. в виде ломаной линии) сложного рисунка, а также выпол
енные крести и солярные знаки и т. п. Наиболее насыщен
ным является западный фасад, ведь с этой стороны находи
ются княжеская терема, в числе которых был и каменный, остатки
которого обнаружены археологи.

Оригинальность внешнему облику черниговского собора прида
ет нравственная композиция верха здания, что достигается за
счет винного возвышения его центральной части и понижения бо
вых объемов. В результате такого решения центральная и бо
вые главы не мешают друг другу достаточно хорошо и равно
мерно освещают внутреннее пространство храма. Интерьер по го
раздо выделяет и вертикаль делится как бы на ды зоны. Так, це
тальный неф в значительной мере изолируется от боковых и
картин двухъярусными арками, напоминающими завесы. Те, в свою очередь, здания на два этажа. Верхние занимают хоры,
стоящие на плаские деревянные перекрытия, с трех сторон
каждой алтарной части обедающие интерьер. Таким образом, в
двойной в храм видит открытые удаляющиеся свободной простран
ственной.

Некогда собор имел богатое внутреннее убранство, о чем и сей
час напоминают крепкие колонны, поддерживающие арки. Под
основным объеме был устроен шестерными плитами, инкру
стированными каменными мозаикой, в алтарной части — панели
равномерными керамическими плитками. Парапеты хоров и карнизы
позолочены золотым штукатуром. Стены и своды украшали
рассеченные росписи. От нее осталась незначительные фрагменты.
Среди них выделяется полуфигурное изображение святой Феклы. Этот образ, не имеющий аналогий в древнерусской живописи, отличает изумительной пластичностью. Он словно вылеплен светом и тенью, настолько мягко пользуется художник находящимся в его распоряжении красками и прежде всего зелёными притенями. Безусловно, правильные черты лица и особенности художественной интерпретации образа приводят его исследователей к мысли об отразившихся здесь архангельских эллинистических традициях. Не исключено, что они были еще живы в византийских провинциях Причерноморья, с которыми через Тумтарацкие владения поддерживался связь древних Чернигов.

Спаский собор не единственная постройка в Черниговском княжестве, относящаяся к раннему периоду. Недалеко от него и сейчас стоит монументальный одноглавый собор Бориса и Глеба, датируемый концом XI — началом XII вв. Предположительно к концу XI столетия относится каменная сильно перестроенная Изильская церковь и прослеженная археологически каменная жила постройка на западном фасада Спасского собора. Строительству церквей черниговскими князьями не ограничивалось одним столетним городом. «Повесть временных лет» сообщает, что еще до обновления княжеского свиты Мстислав в 1022 г. заложил в Тумтарацкой церкви Богородицы «и сознаю». 

Несмотря на размах строительной деятельности в Черниговском княжестве, представляющей и значительное число памятников стаканной жизни, на сегодняшний день учёные не располагают ни одной иконой, которая могла бы быть связана своим происхождением с этим регионом. А вот отдельные произведения прикладного искусства большей частью вероятно относятся к творчеству местных ремесленников. Под названием «черниговская гравия» известна упоминания в научной литературе массивный золотой змеевик, принадлежавший, возможно, князю Владимиру Мономаху в годы его правления в Чернигове (1078 — 1084) и найденный недалеко от города. На лицевой стороне этого амулета изображен Михаил Архангел, на обороте — Медуза Горгона, вокруг которой надпись
Пожалуй, самый выдающийся памятник Новгорода эпохи Киевской Руси — Софийский собор, заложенный в 1046 г. Строительство продолжалось около пяти лет и было завершено в 1050 г. По своей плановой структуре собор в Новгороде мало чем отличается от Первопрестольного Киевского. Оба храма — значительные по своим размерам — пятнишечные, имеют галереи, внутри — хоры, а для входа на них — лестничные башни. Правда, северная София отличается от южной большей лаконичностью: здесь не два, а один ряд галерей; не две, а одна лестничная башня; не три надписи, а пять глав; не пять, а три архиерей. Кроме того, Новгородский собор уступает Киевскому и размерами (27 x 24,8 m; вместе с галереями 34,5 x 39,3 m). Особенность это заметно, если охватить взором сооружение в целом: длина Новгородской Софии меньше Киева в 7,2 м, ширина на 15,3 м. А вот высота собора в Новгороде (28,5 м) на два метра выше. Отсюда и более крупные расположенные главы, и более стройные пропорции новгородского храма, и совершенно разное общее впечатление от сооружений предположительно одной и той же строительной артели.

В качестве строительного материала зодчие кроме плинфы (как это было в Киеве) использовали булыжник и известняк разных пород и цвета, а в качестве раствора — известковый раствор — цемент, приправленный толченным кирпичом. Так, неоштукатуренные стены приобретали прочное, радужное оформление из фиолетово-серых, зеленых и желтых тонов, разделенных декоративно изолями швов розового раствора. Наряду со смешанной кладкой создатели соборов применили и чисто кирпичную кладку (в том числе и со скрытым рядом) в самых ответственных местах — арках, барабанах, лопатках, окнах, арках, что также расставляло определенные художественные акценты в облике храма.

Вытянутость пропорции Софийского собора, положительно сказывавшаяся на его внешнем облике, оказала значительное воздействие и на восприятие его внутреннего пространства. Сравнительно невольные площади основного здания, большие хоры, занимающие все западное членение центрального нефа, значительная...
ный средник и поля, украшенные простейшей денсусной композицией сверху и изображениями святых по краям, сопровождаемые русскими надписями. Заметное место в чешском уборе занимает традиционный для византийских произведений цветочный орнамент и необычное для них включение в ткань орнамента крупных восьмилучевых розеток. Плоскостно трактованные, приземистые, мощные фигуры изображены святых. На оладках названных икон стилистически близки чешским изображениям креста (соснов для причастия) мастера Браты святого Иоанна Богослова Александра Сиона (соснов для хранения церковных ценностей), также происходящих из Новгородского собора.

Кратель Браты — большой раструбной формы сосуд (при вложении сверху квадрифолионного окружения). Высокий поддон со строгой устной надписью «Се сосуд Петриев и жены его Варвары», ложажная обработка нижней части чаш, орнаментальные полосы, чередующиеся с чешскими фигурами на выпуклых гладко обработанных плоскостях средней части, и проходящая по венцу черепаховая надпись евангелистического содержания («Питье от нея вси, се есть кровь моя новаго завета...») делают сосуд очень нарядным. Особенно его украшают две красиво изогнутые с-образные орнаментированные ручки. Их же редко встречаются особенности крепатра относятся авторская надпись на днище: «Господи, помози рабу своему Флорови, Братия дьела». Достопочтения этого произведения, получившего высокую оценку современников, вызвало появление книг (а возможно, и не одной) крепатра Косты, принципиально не отличающегося от оригинала, за исключением подписи на днище: «... Коста дела».

Большой Сион — высокий (лизи 74 см) серебряный позолоченный сосуд в виде храма-родонды, увенчанной крестом. Гладкий купол украшен плоскими чешскими полувыделенными изображениями святых, помещенными в медальоны и составляющими денсусную композицию. Имеет на свыях даям колоколами по-русски. Удерживающая купол аркада опирается, в свою очередь, на шест розовых колон. Арки заполняются сквозным пленчатым орнаментом, в том, своим рисунком напоминающим традиционную резьбу по дереву, а также между колоннами — двумя дверными створками. На каждой из створок — искусно выполненные в технике чешки фигуры апостолов. Варили высокой рельеф, мастер очень точно передает фактуру одежды, позы персонажей, повороты тела.

Даже краткий анализ наиболее значительных произведений раннего Новгородского собора свидетельствует о формировании к началу XII в. устойчивых приемов художественной обработки металла и других материалов, выработанных в результате творческого окончания наслоения византийских мастеров и основанных на местных художественных традициях.

Византийский собор, бывший средоточием лучших произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства Новгорода, на протяжении позднего столетия оставался единственным в городе каменным сооружением. Правда, новгородские летописи под 1044 г. упоминают о возвышении «каменного города» (т. е. крепости), но сведения о том, было ли это доведено до конца или нет, не сохранились. В любом случае в этот период и позже дерево оставалось главным строительным материалом на Руси.

Возобновление каменного зодчества в Новгороде относится к 1103 г., когда по заказу князя Мстислава — сына Владимира Всеволодича — начинается строительство церкви Благовещения на Покрове. Это здание было разрушено еще в XIV в., но, судя по памятникам археологам, оно было почти идентично Никольскому собору на княжеском дворе, здание которого сохранилось до сих пор.

Николо-Дворишеский собор, поднявшийся на противоположном от Софии берегу реки Волхов, во многом напоминает ее архитектурные формы. Значительные размеры (23,65 × 15,35 м), стройные пропорции, мощное компактное пятый (в настоящее время четыре главы разобраны), строгие фасады с плоскими, далеко выступающими лопатками, чередование выстроенных рядов окон и двухступчатых нив и прочие детали обозначают заметное сходство их, будто смотрящих друг на друга, постройки. Вместе с тем в облике Никольского собора появились и новые черты. Его не украшает галереи. Разнообразная фигурная кладку Софийского собора сменяет почти сплошная затяжка стен рововым раствором. Исключение составляют арки церкови и промежей, где обнаруживается прием постепенно выступающих и западающих кирпичей. На ровном рововом фоне эффектно смотрелась живопись, выполненная яркими красками и заполняющая нивы.

Внутри, в западной части, шестостолпный храм имел хоры, украшенные на дубовых балках, и опирающиеся на их своды
боковые крылья. Вход на хоры, вероятно, осуществлялся через деревянный переход, соединявший княжеский дворец и церковное здание. На южной стене храма между охапками верхнего и нижнего ярусов и сейчас «читается» большой дверной проем — след этого перехода. Вскоре после завершения строительства интерьер собора был расписан фресками. Фрагменты росписи сохранились в откосах нижней части основного объема оконных проемов, подпружных арок, на столбах за иконостасом и на центральной апсиде. Самые значительные части композиций находятся на западной («Страшный суд») и юго-западной («Нов на гнозе») стенах. Особенно впечатляет последняя сцена. Здесь показаны два действующих лица — погребенной прокаженной Иов и его жена, подающая мужу пищу в узелке, прикрепленном к палке. Точный рисунок, правильно переданные пропорции фигур, утонченные черты лица, смело обозначенные драпировки, мягкая моделировка объемов указывают на причастность мастера к кievскому художественному направлению.

Два других сохранившихся памятника новгородской архитектуры начала XII в. — монастырские соборы. Сходные по формам и декору, они тем не менее заметно различаются размерами, архитектурными решениями отдельных компонентов зданий и строительной техникой.

10. Рождественский собор Антониево-Богоявленского монастыря в Новгороде. 1117

11. Неизвестный святой. Фреска собора Антониево-Богоявленского монастыря. 1125

Рождественский собор Антониева монастыря (19,2 × 12,7 м) самый пластичный из новгородских княжеских построек Новгорода. Шестистолпная трехглавая (третья глава над лестничной башней) храм был заложен в 1117—1119 гг. по заказу основателя монастыря Антония Римлянина. Кладка церкви отличается своей фактурой — наряду с плоской и местным камнем здесь использовались крупный, так называемый брусчатый кирпич, встречающийся в западноевропейском романском зодчестве. На стенах присутствуют двухъярусные ниши, стоящие на пьедесталах и предназначенные для монументальных сооружений XI—XII вв.; три круглые апсиды, возведенной на фундамент, пока не существует, как бы состоят одно целое с основным объемом. Собственно памятнику придает и круглая от самой основания лестничная башня, ведущая на хоры. Хоры также несколько иные: они занимают лишь западное членение храма — короткие, и не имеют боковых крыльев. Эта западная часть храма была достроена уже после возведения основного здания. Опорные столбы, кроме западных, не крестчатые, а шестигранные ( прямоугольная и T-образные (восточная пара). Стены интерьера в 1125 г. были расписаны фресками. Их фрагменты, обнаруженные главным образом в алтарной части и башнях, выдержаны в цветной колористической гамме, холодных тонах. Пропорции фигур несколько тяжеловесны, головы персонажей массивны, лица в общем выделены крупными мясистыми чертами.

Собор Георгия был заложен на территории Юрьевского монастыря в 1119 г. Вскоре после завершения строительства Антониева храма. Это одна из самых значительных построек древнего Новгорода, уступающих размерами только Софийскому собору (26,8 × 18,3 м). Поздняя новгородская архитектура донесла имя зодчего — сооружает соборного собора — мастер Петр. Следующий после храма это место времени планировке города, Петр воззвел высокий вытянуты...
Своим происхождением Юрьеву монастырю обязаны две иконы, возможно, первой половины XII в. — полнография — «Георгий» (232,2 × 142,9 см) и «Устюжское Благовещение» (238 × 169,6 см), сохранившиеся ныне.

Несмотря на многочисленные утраты древнего красочного слоя (лицо, значительная часть доспехов и одежды, кисть правой руки), пропорции приземистой мощной фигуры и поза святого вновь доносит до нас образ, созвучный искусству раннефеодального государства.

Менее одноначально атрибуция иконы «Устюжское Благовещение», датировка которой колеблется в диапазоне столетия: 1119 г. — начало XIII в. Однако строгая пропорциональность фигур Архангела Гавриила и Марии, изящная драпировка одежды, мягкость моделировок, золотой, ныне почти полностью стертый фон определенно указывает на знакомство художника с образами византийской живописи. В трактовке персонажей — некоторая грубооватость фигур, напоминающих статуи, округлость лиц и непосредственность их выражений, несколько притупленный колорит — черты, характерные для новгородского искусства уже в конце XII в.

Предположительно из Новгорода попала в Успенский собор Московского Кремля (где находится и теперь) двухсторонняя икона «Вотчина Георгия» с изображением на обороте Георгия. Лицевая сторона почти полностью заполнена живописью XIV в., то расписанный в 1937 г. оборот XIX в. доносит до нас иной образ Георгия, сочетаящий юность и красоту с мужественной силой. Несмотря на большие размеры (174 × 122 см), фигуре, показанной по пояс, тесно и атмосферно для нее ковчег (углубленности, ограниченной равномерным узким полем); она едва в него вписывается. Такое впечатление создается из-за плотной рамы зеленого поля, как бы «отнимающего» у золотого фона необходимую часть пространства. В живописи облике Георгия, созвучном героическому образу литературы Киевской Руси, легко угадываются идеальные черты героев своеобразного времени — прекрасного лица и телом, непобедимого и прямолинейного воина. Похоже, что святой воин миссионер художника, сидящий: На это указывает едва заметная расслабленность торса и абсолютное спокойствие его мускулатуры. Состояние покоя передает и левая рука, мягко удерживающая высокую поднятую рукоятку меча. В пропорциональном отношении фигура хорошо построена. Роль своеобразного украшения и без того очень выразительного лица играет аккуратная почти идеально круглая шапка волос, повторяющая форму нимба, выстроенная из трех рядов симметрично расположенных локонов, напоминающих элементы
орнамента. Чуть удлиненный овал лица, круто разделяющиеся брови над большими глазами, твердыми линиями прорисованные черты лица вызывают в памяти лиц Ярославской Ораникс. У Геор- пия довольно тонкая мягко написанная шея; мощный богатырский торс обычен к сверкающему, перекликающимся с мерным ритмом его локонов сосудов; ярко-красное корсето (верхняя книжечная одежда типа плаща) придает всей фигуре особую значительность. Вослевой настрой Георгия передает показанная нижня в центре изо- бражения рука, крепко сжимающая чуть наклоненное в сторону копье. К главным достоинствам произведения можно отнести необычную для икон юность образа. Она достигается как средствами рисунка (светотеньность позы, выразительность черт лица, особенно глаз, наклон копья, деликатное удерживание одними концами пальцев рукоятки меча), так и живописи. Художнику свойственна почти воздушная лепка формы. Он очень удачно опе- рирует светом и тенью, то варьирует в пределах одного цвета тона- ми разной плотности, то улавливает едва заметные зеленовато-желтые тени или постепенно выясняет обозначенные объе- мы. Несколько неожиданно живописец делает более светлой правую сторону лица Георгия и затеняет левую, тем самым создавая иллюзию того, что источник света находится справа. Все это дела- ет образ красоты с нежной мягкотелой и подвижной, а кожу руки и лица, едва тронутую румянами, трепетной и почти прозрач- ной. Художнику удается достичь эффекта как бы внутреннего све- чения красок, что обнаруживается в выдающемся произведении с мозаиками и фресками Софии Киевской.

В отличие от Великого Новгорода его западный сосед Полоцк — стольный город крупного западнославянского книжества — не сохранил памятников «киевского» периода. О времени расцвета книжества нами накоплен только низкий частный и столов пере- строенного в XVIII в. соборного храма Софии.

Здание возводилось в 1505-е годы в технике смешанной клад- ки, сочетающей пилястру и почти необработанный камень. Здесь также использовалась кирпичная кладка со скрытым рядом. Боль- шое пятиглавое сооружение с тремя абсидами в целом повторяет планировку своих знаменитых предшественников: Софийских соборов Киева и Новгорода. Едва ли не единственной принципи- ной особенностью плана собора Полоцкой Софии является дополнительное членение стен перед абсидами (вима), за счет чего сверху и южный фасады разделялись уже на пять прясел. Разме- рами своего основного объема (26.4 × 26.4 м) и высотой поло- кий собор не уступал новгородскому. Правда, из-за отсутствия галереи он выглядел не столь масштабным, но зато более устрем-
ского монастыря, собора Михайловского Златоверхого монастыря (1108), с трудом «читаемые» остатки церквей неизвестного наименования и, наконец, Спасская монастырская церковь в бывшем монастырском селе Берестове.

Сейчас из перечисленных храмов сохранились только некоторые: надвратная церковь Троицы Печерского монастыря, центральная и западная части Михайловского Выдубицкого собора (восточная еще в средние века обрушилась из-за оседания берега), западная часть Спаса на Берестове (в составе более позднего строения). До недавнего времени стояли и другие сооружения — в 1930-е годы был разобран Михайловский Златоверхий собор, а в 1941 г. взорван Успенский собор Печерского монастыря (руины, в составе музейного комплекса сохраняются доныне). Они были в свое время обмерены и сфотографированы специалистами, что позволяет использовать эти данные в научных изысканиях.

Рассмотренные киевские памятники дают представление об общих тенденциях развития зодчества древнерусского государства. По сравнению с граничными первыми каменными соборами последующие храмы обычно уступали им своими размерами. Заметно упрощалась их композиция: почти не встречаются галереи, на смену пятинефным сооружениям приходят трехнефные, а много-главым — преимущественно одноглавым (дополнительные две главы венчали уже не основной объем, а обособленную лестничную башню и крестильницу, примыкающие к основному объему с западной стороны). Храмы приобретают большую целость.

Архитектура Киевской Руси и искусство в целом стали основой для дальнейшего развития разнообразных школ и обережского художественного стиля.

ИСКУССТВО НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА РАЗДРОБЛЕННОСТИ РУСИ

Середина XII — начало XIII в.

К середине XII столетия Русь пришла к качественно новому этапу своего социально-экономического и политического развития, получившему наименование «феодальная раздробленность». Этот период характеризуется более высоким уровнем производства в общественных отношениях. Распад и укрепление городов — экономические и административные центры сельскохозяйственных угодий, усиливаются социальное расслоение, утверждаются новые формы собственности и совершенствуется система государственного управления. Князья, выполняяшие некогда роль наместников главы государства (великого князя) на местах, постепенно превращаются во владельцев этих городов и притягиваются к ним окруж. Вождь взял русские владения, обладая достаточным экономическим потенциалом, собственным управленческим аппаратом и людскими ресурсами, становились практически независимыми от великих князей кievского. Впрочем, зачастую богатство и подвластная территория местного князя превосходили то, что владел его сюзерен. В такой обстановке государство фактически утратило целостность, а на его месте складываются порядки патриарха автономных государственных образований. Состояние раздробленности Руси, когда каждое княжество-государство в своей повседневной жизни могло рассчитывать прежде всего на собственные возможности, оказывало решающее воздействие на искусство каждого из регионов.

Наиболее последовательным хранилищем культурных традиций Киевской Руси оставалось Киевское княжество и его столица. Здесь продолжали работать строительные артели, мастерские ремесленников разных специальностей и художников, основанные еще в
XI в. Киев продолжал поддерживать связи с Византией, отдельными западноевропейскими странами и некоторыми русскими землями, правда, как можно предположить, уже без прежнего размаха. Княжество переходит из рук в руки. Им владеют то черниговские, то холмские, то сандомирские князья. Его разоряют войны и распри. Поэтому художественное искусство в Киеве утрачивает свою прежнюю интенсивность, что в конечном итоге приводит к тому, что княжества, построенные в Киеве, не могут иметь значительных храмов. Одной из первых среди них была возведена церковь Успения Пироговца (1131 – 1136), ставшая иконой главной на киевском посаде. На высокий статус Пироговца указывает знаменитое «Слово о полку Игореве»: сюда, согласно его версии, в первую очередь направляется возвращающийся из полевого похода герой – князь Игорь Святославич. Церковь, достроенная до 30-х годов XX в., имела эфемерное значение, способствовало возможность ее конструкции, включая лопатки, находившиеся в полухолодных условиях. Снайперский зал не имел никакого декора. Возможно, его украшала только скромная архитектура на уровне пято разомкнут. Но данное предположение историков архитектуры не подтверждено археологией.

Самым известным памятником XII в. является Кирилловская церковь. Встроена в середине столетия на территории одноименного монастыря, она довольно хорошо сохранилась под землей. Ее оздобленные фрагменты, несмотря на то что они были напластованы своими первоначальными формами, хотя и имеют вид арсаковской постройки конца XVII в. Церковь Кирилла, нынешнего уступа размерами (31 × 22 м) Успенскому собору Печерского монастыря, явно следовала ему в построении плана. Тяжеловесный объем шестигранного в километры напоминает позолоченное здание, единственный массивный гвоздь (в XVII в. она была дополнена еще четыре года). Впечатление тяжеловесности подчеркивают и мощные стены, двинутые крестом пронизаны полотна метра, верхние вытянуты из светлого — желто-красного. В окна вставлялись рамы — оконники с набором круглых и трехугольных световых стекол.

В принципе сохраняется тип церковного здания, сложившийся во второй половине XI в., — шестигранная крестовокупольная одноглавая церковь. Но наряду с ним получает распространение и четырехугольные храмы, т.е. имеющие с западной стороны дополнительное окно (нартекс) перед основным помещением — моеральным залом. Композиция храмов XII в. заметно упрощается. Они становятся более статичными. Место лестничных башен устраивается лестницы в трех западной или северной стены, а примыкающие к крыльям крепость переходят в нартекс. Здесь же устраиваются ниши для хранения и хранения. Под коры отводится только западный пандус. Все это сказывается на упорядочении внутреннего пространства, на том, что объединение его ранее разобщенных частей в единое целое. Более симметричное становятся художественное оформление интерьеров, а сердце XII в. техника мозаики исчерпана из арсенала художников-монументалистов, используется только фреска росписи («а фресками» — живописи по сырой штукатурке и «а секко» — по сухому грунту).
Некоторая разобщённость внутреннего пространства объясняется сложным функциональным назначением западной части храма такого типа. Отсюда полукруг, завершённый в помещении под хорами, в значительной мере изолирован от подкупольного пространства, так что ощущение через многочисленные окна.

Значительные площади стен церкви (около 800 м²) покрыты фресками, датируемыми второй половиной XII в. Позднейшие вставки (местами их насчитывается пять) до начала 1960-х годов скрывали от исследователей древнюю живопись, после чего и началось изучение.

В целом расположение сцен достаточно традиционно — зеркала в центре занимали, вероятно, «Вознесение Христа», в простенках барабана — апостолы, на подпружных арках — сасанидские мученики. На арке алтаря размещена композиция «Благовещение», под ним — «Сретение», апостол Пётр и Павел. Центральная абсидя отведена под изображения «Богоматери Оранты», «Поклонение ветхозаветным царям» — и изображений святых (нижний ярус), которые к северу и югу расположены в медальонах, заключенных в рамы с пластами. К архитектурным декорациям относятся большие композиции на северной стене («Успение Богоматери» и южной («Рождество Христово») абсид.

Впервые встречающимся в древнерусской живописи сюжетам относятся «Страшный суд», написанный в варварском стиле. Суд вершится в среде зверей, восседающих на троне. Вокруг него — сидящие апостолы. Рядом — группа ангелов — исполнителей волей богов.

В раскрывшихся перед апостолами книгах читаются дела, поступки и помыслы каждого человека. Участники отдельны от грешников. Первые ангелы ведут в царство небесное — «логос Авраама»), последних ввергают в огненную пучину ада.

Из ассамблеи росписей Кирилловской церкви ярко выделяется круг изображений, занимающий южную абсиду и посвящённый изучению Кирилла и Афанасия Александрийских. Создатели цикла словно забывают о том, что данный фрагмент — часть общей картины мироздания. В общей системе росписей они как бы создают одну, внутреннюю, границу которой обозначены пределами южной абсиды. Семиадсят последовательно показанных и изображённых ярусами археологических (слева направо — сверху вниз, т.е. порядок чтения текста) сцен повествуют о деятельности святого, начиная с избрания его епископом в конце переборного. Отличительные особенности данного цикла — яркая каллиграфическая и характерна для книжной миниатюры мелочная детализация рисунка, богатство цветовых сочетаний и определённая проницаемость графического и живописного начала. Несмотря на
ской церкви. Благодаря археологическим разысканиям, всполняющим образовавшиеся по прошествии веков пустоты, представление о церковных дворах даёт фрагмент медной пластины, обнаруженной в окрестностях Киева на городище Кижикей гора. На пластине — условное изображение города с показаными на его фоне трёмя волами. Двери были выполнены в сложной технике золотой наводки. Порядок создания изображения был следующим: плоскость медного листа покрывалась воском, затем рисунок прорабатывался острым стилусом, образовывшиеся бороздки промывались водкой и заполнялись раствором ртути с золотом. При нагревании ртуть испарялась, а золото прочно соединялось с медной основой. В результате получался исключительно эффектный золотой рисунок на бархатистой темно-коричневой поверхности, образовавшейся после обжига.

Еще одним компонентом оформления церковного помещения был хорос (паникадило) — литая медная многослойная люстра на шест свечей, дошедшая до нас из XII в. Хотя хорос и собран из шести деталей, ему не откажешь в целостности. Основу конструкции составляют две ажурные чаше со сквозными узорами, соединенные между собой тремя тонкими цепями. В свою очередь, набор коротких цепей служил связующим звеном верхней части с крюком, закреплявшимся на своем месте. Прекрасно уравновешивает хорос тяжёлый также со сквозным рисунком поддон, выделенный в виде несколько вытянутого полуцилиндра. Самой заметной частью паникадила является его нижняя кольцевая чаша. Она украшена незатейливым ромбовидным узором и изысканным архитектурным венчиком. К основанию чаше подходит поддон с подковообразными пластины с изображением зверей. Нетрудно догадаться, сколько живописно смотрелся восхищающийся на сквозь хорос на фоне многоцветного ковра фресок.

Одной из последних в ряду традиционных киевских культовых построек была воздвигнутая в 1182 г. Васильевская церковь на Великом дворе, сложившаяся в домонгольское время придонным храмом (разобрана в 1353—1356 гг.). Эта небольшая одноглавая церковь (17 × 12 м; по другим данным — 15,5 × 10,5 м), в отличие от предшествующих сооружений, имели не шесть, а четыре столба и несколько необычный для такого типа храма вытянутый план. Похоже, зодчие, применяя новые для Киева конструктивные решения, были еще не готовы к отказу от сложившегося объемно-планировочного стереотипа церкви 30-х годов XII столетия. Ведь и архитектурный декор — архитектурный панно под закомарами, полуколонны (правда, довольно тонкие) на средних и кресты, выложенные на плоских лопатках, были типичны для киевского зодчества рассматриваемого периода.

В русле киевских традиций развивалось в середине — второй половине XII в. зодчество Чернигова, Переяславля, Волиня, Слуцка и Рязани. В Чернигове были вскрыты археологами остатки двух церквей — Михайловской и Благовещенской, выстроенных, соответственно, в 1174 и 1186 гг. по заказу князя Святослава Васильевича (создателя Васильевской церкви в Киеве). Первая — четырехстолпная, во многом напоминала Васильевский храм. Вторая — большая, шестистолпная, с двухэтажными галереями, судя по всему, подчеркивала формат пятинефных сооружений XI в. Об этом говорят и мозаичные полы храма, которые для XII столетия были исключительно редким явлением. Однако по технике кладки и приемам украшения здание не отличалось от других временних ему построек.

Помимо, к середине XII в. относятся две церкви в Переяславле: шестистолпная Воскресенская и четырёхстолпная Успенская (9). Оба храма в известной мере ориентированы на киевское зодчество, хотя в этом и есть и свои особенности. В Воскресенской церкви наряду с традиционными планом, равнобедренной ломкой, узкой (на хоры) и плоской (на быт), каноническая схема, не оставшияся вторичной, высокая нарочитая, по замыслу автора, квадратная, увенчанная двухъярусной куполом, более высокая, чем в других храмах, украшенная лопатками не допущены полуколонны. К редкому типу бестолпного сооружения относятся четыре, одна — в центре здания, олицетворяющаяся большим размером церковь (9,8 × 6,8 м). Её наружное убранство состояло из изысканных полуколонн, украшенных в том числе и узорами пилястр.

Не исключено, что во второй половине XII в. переяславская архитектура продолжала переходить во Владимир Вольинский. Во всяком случае в непосредственной близости от города (зубчатый «Старый город») обнаружены фундаменты так и не построенной бестолпной церкви с одной аркой, напоминающей переяславскую Успенскую. Отказавшись от возврата маленького здания, строители заложили шестистолпный трехъярусный одноглавый храм, раскрытый археологами на этом же самом месте. Исторической постройки ничем не отличается от киевской архитектуры. В 1160 г. на территории княжеского города Владимира был сооружен Успенский собор — одно из самых больших (94,5 × 20,6 м) зданий начала киевского периода раздробленности. Этот величественный храм можно назвать образцовым памятником традиционного направления своего времени. Бывший непосредственно дворцового ансамбля (на уровне второго этажа он соединился переходом с княжескими покоями), собор после
реставрации 1900 г. восстановил свой первоначальный вид и сохраняет его доныне.

В Смоленске после первого каменного городского собора 1101 г., выстроенного по заказу великого князя киевского Владимира Мономаха, следующий был заложен только в 1145 г. Это был Борисоглебский собор Смоленского монастыря: шестистолпный одноглавый с внушительной лестницей и полуколоннами на лопатках. Вслед за простым до XVII столетия Борисоглебским собором возводится более простые четырехстолпные церкви, по технике кладки, формам и декору мало чем от него отличавшиеся. Такой постройкой представляет перед нами полностью сохранившаяся в 1960-х годах церковь Петра и Павла (20,5 x 16,2 м). В связи с тем, что стены не оштукатурены, как это и было в древности, прекрасно видна фактура кирпичной кладки, на фоне которой рельефно выступают аркатурные пояса — на уровне пят закомар и в верхней части барабана, четко прослеживаются соседствующие с ними ряды поребриков, зубцы на угловых плоских лопатках. Некоторое изящество церковному зданию придают узкие вертикальные тяги, расчленяющие барабан и абсиды, трехступенчатые обрамления окон и порталов. Почти идентичной Петропавловской являлась церковь Иоанна Богослова, датируемая 60—70-ми годами XII в. Она хуже сохранилась (до сих пор) и ещё ждет своего восстановления. По размаху строительных работ в это время Смоленск не уступал Киеву. Кроме упомянутых трех храмов, в 40—80-е годы были построены по крайней мере еще пять. Среди них и небольшое прямоугольное в плане сооружение, в котором исследователи склонны видеть тему княжеского дворцового комплекса. Правда, имеющемся остатки сказать о его облике что-то определенное не представляется возможным.

За активными строительными работами в Смоленске должны были поспевать мастера, оформляющие появившиеся здания. Сейчас от некогда богатейших художественных комплексов остались лишь ничтожно малые участки фресок на стенах сохранившихся зданий и мелкие фрагменты расписной штукатурки в грудах строительного мусора. Опираясь на полностью или частично сохранившиеся памятники — церкви Петра и Павла, Иоанна Богослова, фрагменты фресок из разрушенных храмов неизвестного посвящения на Окском кладбище и особенно на Протоке и др. — можно хотя бы в общих чертах представить особенности местного стенного письма начального периода раздробленности. Смоленская роспись осущестовлялась преимущественно по сухой штукатурке, но писались и по сырой, например, в церкви Иоанна Богослова. Заметно стремление художников-монументалистов к воспроизведению сложных изображений, сопровождавшихся пространными подписями. Информативная насыщенность фресок, желание вместе с задуманным нанести общую масштаб изображений и разбивать сюжеты на повествовательные циклы. Мастера писали на ультрамариновом фоне роными цветными пятнами, которые затем смело прописывают почти не прерывавшимися коричневыми линиями, в одеждах и лицах моделировали ритмично расположенные орнаментальные полоски того же цвета, дополняя их пробелами. При размещении сцен в интерьере учитывались архитектурная конструкция каждого сооружения.

В Старой Рязани и сегодняшний день обнаружены остатки только двух памятников — Успенского и Борисоглебского соборов, которые могли быть построены в середине — второй половине XII в. Оба здания — шестистолпные, трехабсидные. В первом прослежены полукуполы на средних лопатках, во втором их наличие предполагается. Оба храма снаружи не украшались. В этом отношении особенно интересен Борисоглебский собор — он был сложен из кирпичей трех цветов: красного, розового, желто-голубого. Кроме того, на месте раскопки были найдены фрагменты резных белокаменных деталей — карнизов, порталов, консолей (деталей, подчеркивающих карнизы). Добавляя изысканности облица храма, зодчие явно делали ставку на различные цветовые сочетания. При этом белокаменный декор, похоже, был заимствован на владимиро-суздальской архитектуре. Организация внутреннего пространства в принципе отличалась от других храмов киевской школы. Объемы штукатурки с фресковой росписью и плафонные изразцовые плиты дают некоторое представление об облике интерьера. Внутри здания находились и резные белокаменные саркофаги с захоронениями в богатых одеждах из приношенных тканей, небольшие фрагменты которых были найдены тут во время раскопок.

К числу счастливых находок, сделанных в 1822 г. на территории Старой Рязани, относится клад вещей — ювелирных изделий, бывших некогда составной частью обихода очень знатного человека, возможно, князя. В состав клада вошли кольца, браслеты, перстни, серги и образки — всего сорок пять предметов. Самое сильное впечатление производят бармы
(оплечье), составленные из пяти больших медальонов (дим. 7,5 — 8 см) и прикрепленных к низу шести ажурных биконических бусин. Основной технический прием, посредством которого изготовлены сами бармы, — скань — оправа, сплетенная из тончайших золотых проволочек в виде спиралевидных завитков. Однако сканные рубашки — только фон для драгоценных камней и эмальевых изображений на трех средних медальонах (остальные украшены только камнями). Три полуфигуры — Богоматери (в центре), святых Ирины и Варвары — композиционный центр ожерелья. Набор святых определялся, вероятно, именами заказчиков бармы и ее ближайшей родственницы. Изображения являются собой прекрасные образы искусства пергаментной эмали. Выполненные на круглых гладких дробницах, они выделяются, несмотря на чрезвычайно пестрое их окружение: на внешнем узорчатом поле каждого медальона запечатлены по восьми драгоценными камнями — аметисты, альмандинды, турмалины... Из трех изображений выделяется качеством исполнения и художественными достоинствами фигура Богоматери. Она удивительно вписана в круг, имеет четкий правильный рисунок, яркие, хорошо сочетающиеся краски. Здесь нет контраста. Тонкий силует мафория сосредоточивает тонкой полосой плоского голубого хитона, выглядывающего из-под платы, и таким же нимбом. Столь же темной тонкостью телесный цвет помещенного ювелирной линии и букв, звучные краски эмали, перекликаясь с разнообразно расположенными по окружности драгоценными камнями, организуют всю плоскость медальона. Подобную роль выполняет и волосяная паутина перегородок, придающая изображению нарядность и объединяющая его с обширной плоскостью медальона. Две другие фигуры исполнены менее искусно. Они несколько скованы, не имеют устойчивого положения в круге; цвета, обозначающие одежды, не столь яркие и чистые; перегородки несимметричны. Есть все основания считать, что происхождение центрального эмальевого щитка связано с работой мастеров Киевской Руси (по мнению других исследователей — Византии), в то время как два других были созданы в Рязани спустя столетие, т.е. во второй половине XII в.

Об устойчивом своеобразии рязанских эмаеел говорят и два массивных (вес около 400 г.; дим. 12,6 см) «духов» подвешенных колта из этого же клада. На их лицевых сторонах эмальевые изображения князей-мучеников, похоже, Бориса и Глеба. Они, подобно фигуркам Варвары и Ирины, «плывут» в золотом пространстве щитка. Ощущения органичности их связи именно с круглой формой оправы нет. Это, вероятно, чувствовал и сам эмалевер. Чтобы как-то зафиксировать положение полуфигур, он по обе стороны изображений делает по декоративному цветку голубого (тонкого бирюзового) цвета с небольшими вкраплениями красной и белой эмали. Бирюзые цветовые штрихи вместе с таким же нимбом образуют треугольник, который придает некоторую жесткость расположению изображения. В цветовом смысле колта, как и рязанских эмаеел в целом, преобладают вариации синего цвета — от темно-синего, почти черного, до бирюзового, несколько отдающе- гося бежевым, словно выцветшим. Красной, зеленой и белой эмали отдается явно периферийное место: для обозначения границ каких-либо деталей, орнаментики, получения необходимых тонов основного — синего — цвета. Также роль декора в общей системе оформления колта была отведена обозначению звезды из мелкого речного жемчуга, выполненной одновременно и упругой функциях — она должна была закрыть место соединения щитка с оправой, украшенной сканьевым узором и шестью крупными драгоценными камнями. Оборотная сторона колта почти идентична лицевой, в том лишь разницей, что в центре щита вместо эмальевого изображения запечатлен крупный белый яхонт (горный хрусталь), и окруженный девятью аметистами, сапфирами и яхонтами, а пяти лучевого узора приправлены только по краям и за счет этого приподнимаются над поверхностью. Такое решение раскрывает новые средства художественности выразительности произведения: работает не только плоскость, но и дисообразительные слоя. Скрытые декоративные возможности пышно убранных колтов высвечивались бликами живого света, заставляющим играть эмали как камни, зеркальную золотую поверхность и узорные тени. Ведь колт, вероятнее всего, предназначен не только для украшения оlcdы иконы, перед которой должна была появиться жена свечу.

Вторые бармы, хотя и не имеют эмальевых изображений, близки напоминают по характеру оформления как бармы с Богоматерью Ириной и Варварой, так и колты с Борисом и Глебом. Особенно они близки к тем медальонам (или оборотным сторонам колта), центр которых занимает драгоценный камень. Крупные медальоны бармы (дим. 9,5 — 10,7 см), увитые плоским рельефным сканьевым узором и буквально усыпанные камнями разной величины, — преобладают темно-синие, темно-красные, темно-зеленые и совсем прозрачные (корунд, например) — запечатлены на обеих золотых биконических бус, повторяющих сканьевый рисунок на дисках. Гладкая поверхность оборотной стороны медальонов бармы (как, вероятно, и барм с эмаллю) однозначно указывает на их назначение в качестве нагрудных украшений.

Ювелирные изделия из рязанского клада не имеют прямых аналогий в русском и зарубежном искусстве. И все-таки появле-
ни, несомненно, произведения, которые поддерживали русское княжество с другими княжествами и странами. Возможно, самое известное произведение такого рода - это татарская земля, в которой русские княжества поддерживали свои связи с другими княжествами и странами. Из произведений, которые поддерживали русское княжество с другими княжествами и странами, можно отметить татарскую землю, в которой русские княжества поддерживали свои связи с другими княжествами и странами.

Искусство русских земель, возникшее на почве Киевской Руси и связанное с ней своими корнями, в новых условиях своего развития формировалось под влиянием художественных критериев, особенностей и даже школы. Правда, выявить эти особенности не всегда удается: сохранность материала, особенно живописи, иконографии, археологическая ценность территории Руси неравномерна, что отнюдь не умаляет архитектурного и художественного значения этих произведений. Из всех видов искусства наиболее ярко поддается систематизации архитектура. Этому способствуют ряд обстоятельств: отдельные памятники сохранились, другие открыты археологами, даты создания многих построек зафиксированы в летописях. Благодаря полученным данным, историкам архитектуры удалось выделить группу княжеств, в которых продолжали следовать традициям киевского зодчества, а также регионы, в которых происходило становление собственных архитектурных школ. К ним могут быть отнесены Галицко-Волынская, Полоцкая, Владимирская и Новгородская республики.

Первый шаг к созданию в Галиче самостоятельной архитектурной школы был сделан еще во втором десятилетии XII в., когда в Перемышль (ныне польский город Пшемысль) для строительства церкви Иоанна Крестителя была привезена из Полоцка артель росписей. Раскопки показали, что это была четырехстолпная храм без пирамид, сложенный из тесанных каменных блоков. Таким образом, зодчие романского стиля по требованию заказчика соорудили двухъярусную зданием из нового материала, а не из плинфы, как строили до этого, в схеме памятника осталась русской. Рядом стоял выстроенный в восточной технике терем.

На протяжении 20-40-х годов XII столетия на территории Галицко-Волынского княжества появляются несколько сооружений из белого камня. Среди них храм в Звенигороде, повторяющий черты извилистую церковь. Возведенный тут же Г-образный в плане квадратный дворец имел четыре помещения. Форму, аналогичную храмам, выстроенным несколько ранее, имел Успенский собор и дворец Спасо-Преображенского княжества в Галиче. Размеры составляли разные и отдельные детали. Так, например, Успенский собор выделяли своими габаритами и был с трех сторон окружен галереями. В отличие от других скромно украшенных галицких построек, Успенский собор имел пышный декор: аркатурные поясы, ионические накладки, базы и карнизы, резные в виде женских и звериных масок, складки, перспективные порталы. Учение предполагает, что в его строительстве принимали участие высококвалифицированные зодчие и скульпторы из Венгрии.

Со второй половины XII в. строительные работы в Галицком княжестве теряют свой прежний размах. Основная часть зданий переживает в Северо-Восточной Руси.

* * *

Особая часть территории Северо-Восточной Руси, лежавшая в междуречье Оки и Волги, в своих источниках называлась обычно Залесской землей, Ростово-Суздальским, а с 50-х годов XII в. — Владимиро-Суздальским княжеством.

Эта обширная территория, входящая в историческое пространство Кириковской Руси с ее многокультурными усечениями сельским населением, была основана в XII столетии. Помимо старых городов — Ростово, Суздаль, Ярославля — крупными центрами становятся также возникшие Переславль-Залесский (в XV в. сохраняющийся как наименьший город), Юрьев-Польский, Новгород. Входя в силу основанные в конце XI — начале XII в. — Москва и, особенно, Владимир. Росту городов и их укреплению способствовало интенсивное освоение края, увеличение населения на каком-то отрезке миграции из южнорусских земель, качественно новый уровень сельскохозяйственного производства и ремесла.

Земное обновление облика залесских городов связано с белорусским строительством. О его размахе свидетельствуют здания, включенные в Типографский летопись под 1152 г. о возведении на нем (в 1151 г. владычество и киевским патриархом) Юрьев Долгоруким (умер в 1157 г.) пяти храмов: Волховского и Спаса-Евфимия в Суздале, Георгиевского во Владимире, Спаса-Преображенского в Новгороде и Переславле, Георгиевского в Юрьеве. Два из них — Спасо-Преображенский в Переславле-Залесском и Борися и Глеба в Кидекше (под Суздalem) стоит и сейчас. Одна, две или более архитектурных причаст-
ны к созданию всех сооружений? По этому вопросу нет единодушного мнения. Ясно одно — строились они не один год, это практически невозможно, а по крайней мере с 1152 по 1157 г.

Одним из первых был заложен собор Переяслав-Залесского. Его постройка была, вероятно, связана c переносом в 1152 г. городского поселения — Клецина — от Плещевы (иначе — Клецина) озера на новое место — к берегам впадающей в озеро реки Трубеж. Здесь город и получил новое название — Переяславль-Залесский Новый, в отличие от Переяславля Русского (Южного), также стоящего на реке Трубеж (южнее Киева и восточнее Днепра). Выложен из тесанных квадратов белого камня почти квадратный в плане (18,3 × 15,4 м, длина вместе с абсидами) четырехстолпный, увенчанный одной мощной главой собор заметно отличался от плинфирных вытянутых в плане шести- и четырехстолпных храмов Киева. Зато план и техника кладки близки идентичным галицким сооружениям. Кубический объем собора, почти не имеющий декора, вызывает аналогии с теми же белокаменными квадратами — настолько он цельный. Массивность здания усиливает ещё заметную пирамидальность его формы: с середины высоты, начиная с горизонтального уступа, стены становятся тоньше. Ощущение наполненности придают храму широкий, не имеющий вертикальных членений барабан (повторяющий портрет основного объема), плавные, несколько «недописанные» до полукруга замкиры и близкие к полукругам высокие абсиды. Декоративное убранство постройки — двухступенчатые лопатки и порталы, карнизы с аркасурным поясом и поясом на абсидах и «городками» (ступенчатообразными горками) и рядом миниатюрных кошкообразных на барабане — не столько украшает облик храма, сколько как бы обозначает его конструкцию.

Почти все элементы декора, использованные здесь, уже встречались в кириличных сооружениях. На уровне второго этажа в западном присле северного фасада во внутрь помещения ведет дверь. Через неё на хоры из деревянного двора вел ход.

Около 1157 г. в Спасо-Преображенском соборе появились фрески, сохранившиеся до конца XIX в. Для него, согласно летописным свидетельствам, были написаны книги, создана необходимая утварь. Сейчас от интерьера остался лишь фрагмент фрески «Страшный суд» в Государственном историческом музее и так называемый потир (чаша на высокой ножке для причастия) Юрия Долгорукого. Правильный узор, звучные чистые и вместе с тем нежные цвета, близкие по тонкости исполнения — все это указывает на нравственность работавших тут художников трацией Киевской Руси. Пристального внимания заслуживает серебряный потир, по мнению исследователей, происходящий из Переяславского собора.

Данный потир — один из самых крупных русских сосудов подобного типа. Сочувствующий формам самого храма, он столь же прихотлив, окружён и устойчив. Несмотря на пропорциональное соответствие его составных частей — гладкой овальной чаше и резного подноса (или стояка), перехваченного большиным несколькими шпонированным «яблокою» — они заметно разнятся по характеру и приемам художественной обработки. Чашу украшают позолоченные гравированные надписи литургического содержания, продольные по её венцу, и десисна композиция из шести медальонов с погрудными изображениями, вырезанными мастерской руси. Композиция имеет два центра. На одной стороне это фронтально показанный Иисус Христос с обращенными в его сторону Богоматерью, Иоанном Предтечей, архангелами. На другой — икона Георгия. Выделение образа святого патрона Юрия Долгорукого и позволило специалистам связать сосуд с именем этого сановника. Ниже в пластине потира украшена преимущественно чеканной резушкой. Это разделяющее на восемь долей «яблоко», такое же количество в серебре, напоминающих плавно стекающие на основание стояка золотистые струйки меди; расстояние между ними наполнено волюнкобразными листьями аканфа. Не исключено, что потир мог быть составлен из самостоятельных частей, сделанных разными мастерами.

В отличие от переписывавшейся церкви Спасо-Преображения, вышедшей во всех фасадных городского собора, церковь Бориса и Глеба была дворцовым храмом в загородной резиденции сувальских князей. Ещё до XVII в. она утратила главу, своды и верхнюю часть восточных прясел и абсид. И все-таки представить себе первоначальный облик сооружения несложно. По плану и объему памятника постройке Княжевцы чрезвычайно близка переписывающаяся собору. Вместе с тем она обладает большим изяществом. Она выше, переход от более мощной кладки нижней части к более плавной верхней плоскости, линия раздела (отдела) отмечена переб...
риком и аркатурным поясом. Бóльший вынос лопаток из толщи стен дал зодчим возможность сделать в верхней части храма не два, а три уступа. Так же были оформлены и портальные.

От фресок Борисоглебской церкви остались очень незначительные фрагменты в нише (аркосолии) северной стены. Как показали проведенные исследования, в изображенных здесь двух женских фигурах следует видеть «портрет» княгини Ефросинии — жены князя Юрия Долгорукого, умершей в 1161 г., и изображение мученицы Марии, имя которой носила жена князя Бориса — сына Юрия Долгорукого (год ее смерти неизвестен). Они показаны в ряду, окруженные широкими темно-оливковыми пальмами с красными плодами и голубым и красным павлинами. Очень выразительно на белом фоне (что в монументальной живописи встречается весьма редко) смотрится левая фигура, облаченная в императорские одежды — темно-синюю хламиду (верхняя одежда), отличивающуюся пурпурным с золотисто-орхестическим орнаментированным отлетом и подобной полосой, подвязывающей подол. Наряд Евфросинии довершает белый плат с ромбовидным орнаментом и венец. Все ее одеяния усердино устроены. Одежда Марии гораздо скромнее: темно-синий хитон поверх красно-коричневого мантия, красная обувь, такая же, как и у Евфросинии. В скитской правиле мученицы был крест, сделанный из того угля, которым зажигались и сжигались; левая рука, прижата к груди, развернутая наружу ладонью. Эта фреска, тяготящая к архантовской византийской традиции, датируется концом 70-х первой половиной 80-х годов XIX в.

К храмам Переяславля и Кижи при гонении, характерной своей архитектуре примыкают несущиеся ныне прослеженные археологически Георгиевские церкви в Юрьеве-Польском (на его месте с 1234 г. было построено новое здание) и Владимире (полностью перестроена в XVIII в.). Возможно, с деятельностью зодчих, набранных еще при князе Юрии Долгоруком, было связано возведение крепости (1158—1164) вокруг города Владимира. Сообразный с этим событием, летопись выделяет две каменные проездные крепостные ворота — Золотые и Серебряные ворота. Главные — Золотые ворота, хоть в таком виде, стоят и сейчас. Они имеют аналогичные другим постройкам группы монолитную кладку и карнизы в форме четверти вала. Существующий надвратный храм Ризоположения сменил в 1779 г. другой, древний, появившийся вместе с башней. Сделанные в период перестройки чертежи воспроизводят черты несколько уменьшенного Спасского собора Переяславля-Залесского. Судя по чертежу, Ризоположенная церковь имела очень сдержанный декор: аркатурный пояс и поребрик — на основном объеме — и пояс из «городков» — вокруг барабана.

Начиная с 1158 г. во Владимире наряду с артелью зодчих, попавшую сюда в начале 50-х годов, появляется еще одна. О ее происхождении упоминает выписка, сделанная в XVIII в. из неизвестного сейчас источника. Согласно этому источнику, местными зодчами в городе была построена церковь в честь князя Андрея Михайловича, который по просьбе князя должен был стать центром митрополии и всей Руси. Поэтому одновременно с городскими стенами в 1158 г. закладывается новый собор — Успенский собор. Он начался новый этап развития владимирской архитектурной школы.

От своих близких предшественников Успенский собор заметно отличался постройкой, размерами и вытянутыми пропорциями (он несколько выходит за пределы соборов Киева и Новгорода). Это был большой (21,75—17,76 м) одноглавый шестигранный храм с прямым углом к нему с трех сторон призованы. Ориентировку на планы кievских сооружений, здание тем не менее использовало в качестве строительного материала белокаменные блоки (а также туф — более плотный камень вулканического происхождения), скрепленные известковым раствором, как это делала майор-мастер князя Юрия Долгорукого. Изначально становится весьма облик храма. И дело тут не только в его ином пропорциональном решении — почти двухкратном превышении высоты над шириной. Фасады собора приобретают редкую пластическую выразительность, архитектурные детали — большую сложность и изысканность, ранее гладкие плоскости превращаются — рельефные композиции.

Раджа по камню начинает играть важнейшую роль в художественном оформлении владимирских храмов. Многопрофильным, тонко проявленным лопаткам, дополняющим тонкими полуколонками с ажурными капителями, и архивольтам как бы вторым также образованные окна и роскошные перспективные порталы романского типа. Едва ли не самым заметным элементом декорации становится аркатурно-колончатый пояс, занятый на модульный кирпич. Колонки его еще не имели резных растительных капителей и копеек. Пышное убранство получал высокий двенадцатиугольный барабан. Его
обеагоют уже известные нам по другим постройкам поребрики, «городки» и аркатурно-колончатый пояс, существующий здесь не как самостоятельный архитектурный орнамент, а как оформление парными колонками окон. Впервые именно на фасадах Успенского собора занимает свое место пока еще немногочисленные скульптурные изображения: женские и львиные маски, а также сюжетные композиции — «Вознесение Александра Македонского», «Собор севастийских мучеников», «Три отрок в пещи огненной». Все эти сюжеты провозглашали идею божественного покровительства истишему христианскому правительству (под которым подразумевался владимирский князь) и его подданным, готовым к смертью ради важной веры.

Выстроенный в 1160 г. собор на следующий год был расписан. От первоначальных фресок в настоящее время сохранились лишь фрагменты орнаментальной росписи из окон и стены, несколько полууставших фигур пророков и двух павлинов в орнаментах — в нишах аркатурно-колончатого пояса. Несмотря на очень плохую сохранность этих изображений, в них угадываются уверенный профессиональный рисунок и яркая многоцветная живопись. Важно отметить, что фрески, украшающие наружные стены, были обрамлены позолоченными (обиты золотой медью?) колонками аркатурно-колончатого пояса, так же были оформлены лопатки с позолоченными и золотыми, декоративные пояса барабана и сам купол. Возможно, позолотой выделялись и скульптурные композиции. В результате складывается запоминающийся образ по-настоящему нарядного, поражающего своей красотой живописью и золотистой окантовкой «храма». В интерьере вели двери, «устроенные золотом», т.е. выполненные в технике золотой наводки. Внутри собора также был расписан, под покрытыми медные полированные плиты, его цилиндрические своды опираются на резные карнизы со стилизованными листьями аканфа и изображениями панарных хоров. Хоры, находящиеся в западной части интерьера, перерасполагались с епископским двором, стоявшим к северо-западу от Успенского собора.

Одновременно с кафедральным храмом началось строительство княжеской резиденции в Боголюбово (ныне с. Боголюбово в 10 км от Владимира), который интересен тем, что на его территории на сегодняшний день город. Однако будет правильнее считать его замком. Автор «Повести об убийстве Андрея Боголюбского» сравнивает загадочную резиденцию владимирского князя с киевскими Вишегородом (ныне село в 20 км от Киева), где также находился княжеский замок. Главной постройкой дворцового ансамбля был Рождественский собор (на его месте в 1731 г. построена новая церковь) — небольшой несколько вытянутый в плане трехцерковный четырехстолпный (с круглыми столбами) храм со сложнопрофилированными лопатками с точками полукулонками, звонящими куполами. Причем, колонны лопаток обозначали углы здания. Кроме пышного перспективного портала и аркатурно-колончатого пояса на фасадах имелись резные изображения: в центральных тимпах (полукругах под законом) — царь Давид среди зверей, в боковых — по гривону (в античной мифологии — венерский лев); вторым рядом — панорама северной стороны собора с пятистолпными церквями и в центре с ансамблем зданий, обрамленных высокими пышными пряслами. Декоративными фресками церкви была заложена церковь. Подобно Успенскому собору была снабжена водоспусками. Подобно Успенскому собору была снабжена водоспусками.

В православной традиции церковь «от верха до пола и по стенам и по столом ковано медью и двери же и ободьше (дверь рама. — В.Ч.) церкви золотом же ковано». В нижней части западного портала исследователи обнаружили гвозди с кусочками золоченой медной, что подтверждает достоверность описания.

Еще более сильное впечатление производил интерьер. По сло́вам того же повествователя, внутри «вся церковь башня золота». Здесь были «зодческие» иконы с золотыми окладами, покрытыми, в свою очередь, драгоценными камнями и жемчугом. Можно предполо- жить, что стены украшала фресковая роспись и резные изображения львов, а во время богослужений использовалась иконостасная утварь из золота и серебра. Все это освещалось в отполирован- ных до зеркального блеска напольных плитах из красной меди. Поэтому не выглядит преувеличением слова автора Повести об указывая в храмовом «узорочье», на которое больно было смотреть (не как зрити...)».

17. Успенский собор во Владимире. 1160; 1189

На Рождественском соборе происходит древнейший из известных в настоящее время памятников владимирской столовой жизни — икона «Богоматерь Боголюбская». Эта большая (1183 и 105) икона, написанная около 1158 г. (хранится во Владимире в древней церкви, руинированной в 17 столетии), имеет в русской живописи особый интерес. Она призвана была иконографическая и художественная разработка. Это - мощный рост трехчетвертного новорожденного. Ее
Воздетая вверх рука почти касается сегмента в правом углу с изображением Спаса, к которому и обращается Мария с молитвой, другая рука держит свиток. На верхнем поле иконы на зеленом фоне показан поисковый пятиглавый денсус.

Строительная фигура Марии, скрытая безшумно переданной драпировкой одежды и четко выявленная как бы струящимися по мафиию и листом рук серебристым светом, буквально обволакивающим ее со всех сторон (первоначальный фон также был серебристым), напоминает греческую статую. Несмотря на ограниченное количество используемых художником основных цветов, его пейзаж, благодаря большому количеству оттенков, выглядит богатой.

До восьми тонов насыщает красно-коричневый мафий, достигающий порогов чистого киноварного звучания. Четыре оттенка различаются в зеленом жите. Среди этими двумя цветами вариациями как своеобразное дополнение фона смотрит темный оливковый земля (земля) и ровное зеленое поле иконы, заключающее среднек в широкую раму. До завершения последнего этапа реставрации памятника (т. е. до 1980-х годов) читы лица Богоматери только угадывались. Сейчас же впервые открылось ее тонкое одухотворенное лицо. Возвращение наносилось на светлые зеленых санкций (основу), то более темное — в затененных местах, то более светлое с добавлением белил — на вспышках участников лица. Плотно прописываются глаза, носы, губы, подбородок, щеки, нос, руки, ладони, а губы — разбавленной киноварью. В технике личного письма реставратора видят влияние серо-балканской художественной школы.

На челе и плече Богоматери закреплены звезды из драгоценных металлов и камней. Подобным образом был изготовлен и венец.

В отличие от исключительно древнего Рождественского храма, с его укладкой (за исключением иконы «Богоматери Богоявленьской»), некоторые другие части дворца — северный переход и одна из двух лестничных башен (равных по длине и ширине центральной арки церкви), примыкающая к нему, стоит и сейчас. Переход — небольшое прямоугольное в плане помещение над проездной аркой, перекрытое сводом и освещенное двумя узкими окнами с западной стороны и одним с восточной. Он соединял хоры церкви и второй этаж лестничной башни. Лестничная башня — квадратная в плане, двухъярусная постройка, завершенная шатром (четыре или восьмиугольным), приподнятая на колоннах, к винтовой лестнице внизу и площадкой на верху. Отсюда через еще один переход можно было попасть в деревянный княжеский терем.
зымающий боходинский солдат, построенный по образцу столпа царя Соломона — памятника «удачного исполнения волей царя Давида о построении храма», был связан с утверждением во Вла-
даримо-Суздальской Руси культы Богоматери.
Вся территория Боголюбовского княжеского двора была вымо-
щена белокаменными плитами, оборудована желобами-стоками и
окружена каменными (I) стенами.
Великолепный архитектурный ансамбль Боголюбова, созданный
в 1138 — 1165 гг., оказали в центре бурной политической, хозяйст-
венной и культурной жизни. Его отличает особо выразительное
является в «Повести об убийстве Андрея Боголюбского», в которой
рассказывается о жизни и гибели князя в своем дворце от рук бои-
ноголовок в 1174 г. В ней и описание политических столкновений
инициирующих и информации о строительной деятельности князя и созданных
по его заказу сосудах из драгоценных металлов, украшенных эма-
лями, самоцветами камнями. Среди них упоминаются дарованные
дароотдачники и «кадыр разные». В обиходе богатых дворцов компь-
лекса ковры, одежды из аксамитов (бархатных) тканей, прямы,
зимних обычно из Византии. Картину, нарисованную Повестью, до-
полняют археологические находки, отдельные музейные предметы,
случайно обнаруженные вещи. Из связей со странами романского
мира свидетельствуют нижняя часть Большого Сюна (состава для
хранения церковных ценностей) московского Успенского собора
1486 г., наличники Андрея Боголюбского с изображениями «Рас-
щепленная» и «Воскресение».
В работе местных, владимирских, масте-
ров можно отразить значок для икон, на котором в технике золотой
наводки были запечатлены две птицы с переплетенными хвостами,
окружены разлетающими птицами. Но наибольший интерес уче-
ных вызывают предметы светского назначения — церемониальные
торники Андрея Боголюб-
ского (Исторический музей) и шлем его брата — Митрофана Юриевича
(«Московский Кремль»), вошедший в литературу как собственность более поздне-
го отрыва княжеского дома — Яро-
слава Всеволодовича.
Топорик выполнен в технике серебряной набивки. На поверхность выко-
ванного топорика нано-

20. Церемониальный топорик. XII в.
ку одежд. Определенный схематизм ощущается и в трактовке лиц — в стереотипной манере передачи волос, бороды, глаз, хотя здесь мастер и проявляет большее старание, пытается выделить индивидуальные черты каждого сюжета. Различный характер черепов на тульях и остальных частях шлема натолкнул специалистов на мысль о том, что он оформлялся поэтапно: орнаментальные оковки, возможно, во Владимирском княжестве, а наладка пластины и навершие (судя по сходству в трактовке форм с новгородским Большем Святым середине XII в.) в Новгороде. Тем более, что предполагаемый владелец шлема — Мстислав Юрьевич жил в нем с 1155 по 1157 гг.

Прежняя версия о принадлежности шлема Ярославу Всеволодовичу опиралась на следующие аргументы: доспех был найден в начале XIX в. близ Юрьева-Польского, где в 1216 г. происходила Лицирская битва между новгородскими и владимирскими войсками. Среди последних, потерпевших сокрушительное поражение, был князь Ярослав (христианское имя — Федор), который и мог потерять во время бегства свой именованный шлем. Но такая точка зрения не опровергает более раннего создания произведения по заказу князя Мстислава Юрьевича. Ведь оба князя имели одинаковое христианское имя, что и позволило Ярославу Всеволодовичу из владимирского княжеского арсенала взять именно этот доспех.

С военными походами владимирских князей тесно связан один из самых поэтических памятников древней Руси — храм Покрова на Нерли. Он был заложен в километре от Боголюбова у впадения реки Нерли в Клязьму в память о князе Изяславе — сыне Андрея Боголюбского, умершем от ран, полученных в бою на территории Волжской Булгарии. Молитвы, побудившие Андрея Боголюбского к созданию храма Покрова (дата начала строительства — 1165 г. и сроки его — один год), содержавшиеся в позднем житии великого князя, в целом не вызывают сомнений. Некоторых уточнений требует только продолжительность всех работ. Завершить их в один сезон было бы невозможно. Дело в том, что храм стоит на искусственном холме (высота — около 4 м), некогда облицованном и обложенным белокаменными плитами. На этом своеобразном постаменте, на сооружение которого строители потратили не меньше сезона, и был поставлен, по крайней мере в течение следующего года, маленький (13,5 x 10,3 м), изящный и вместе с тем величественный четырехстолпный храм. Высота его стен, равная длине (вместе с абсид), дополнялась примерно на треть легкой изящной главой, поставленной на четырехстолпный пьедестал (позднее скрытый кровлей). С трех сторон (запад...
да, севера и юга), отступив примерно на 3 м от основного объема, церковь окружали галереи, уравновешившие выступающие в восточной стороне абсиды. В юго-западной части галерей размещался лестничный переход, по которому можно было подняться на хоры. Дверь, ведущая туда, видна на западном фасаде церкви. Перекрытие галерей представляли собой бревенчатый накат, примыкающий к стенам основного объема чуть ниже аркатуры-колончатого пояса. Заложенные гнезда балок были недавно обнаружены историками архитектуры.

Удачно найденные пропорции, тонкая многоступенчатая профилевка выступающих из толщи стен лопаток с почти отрывающимися от них колонками, четкий ритм аркатуры-колончатых поясов на барабане, основном объеме и галереях, словно парящие под своими закомарами резные изображения — все это делает церковь Покрова на Нерли удивительно легкой и небольшой. Такое ощущение усиливала арка, окружаившая ее галереей, словно обозначившая воздушную среду вокруг храма. Одновременно галереи делали композицию сооружения более сложной — в виде трехступенчатой пирамиды (галереи — закомары — глава) и полностью завершенной.

Новые черты по сравнению с постройками предшествующего периода появлялись в архитектурном орнаменте и скульптуре Покровской церкви. Впервые в аркатуру-колончатом поясе вместо геометрических («клинчатых») консолей появляются фигуры в виде львов, барсов, грифонов, женских и звериных масок (львы, диких кабанов). Скульптура всех фасадов, за исключением восточного — занятого абсидами, — идентична. Под закомарами центральных прясел — сидящая на троне Давид. Одной рукой он придерживает лежащую на коленях псалтырь (странный музыкальный инструмент), другую руку — правая — застыла в благословляющем жесте. По обе стороны от Давида две стоящие на его пяти, чуть ниже — две львы с головами, повернутыми в сторону зрителя. Все это усваивается в одну композицию. Боковые тимпаны занимают грифоны, держащие в лапах львов. Второй уровень скульптурных изображений, ровный поясом охватывающим храм, составляют женские маски — по трои в центральных пряслах, по две — в боковых. Завершают общую картину размещения рельефов два лежащие львы с прочь скрывшимися хвостами под женскими масками центрального прясла.

Смысл изображений в центре композиции объясняется проповедью Давида о Богоматери. Сам он ассоциируется с богомольцем, архимандритом, основателем церкви Андрея Боголюбский. Птицы и львы, находящиеся рядом с ним, символизируют собой мир, власть над которым дана царю Дави

на птицы — орлы — образ воздушной стихии, львы — животные, символизирующие землю, солнце. Сюжет, прятательный орла, птицы и львы, находящиеся рядом с ним, символизируют собой мир, власть над которым дана царю Дави
Декоративное убранство храма Всеволода повторяет принципы оформления одноглавой постройки, включенной в систему его конструкции. Трехступальные (в верхней части — четырехступчатые) лопатки имеют колонки с резными капителями. Посреди высоты стен по карнизам абсид проходит аркатурно-колончатый пояс. Часть скульптуры собора Андрея Боголюбского — "Троица", "Отречение от впятой" — женские и львиные маски — были переданы на северный фасад, а композиции "Полет Александра Македонского на небо" и "Сорок счастливых мучеников" — на южный. Новых скульптурных композиций в маске создано не было. Тем не менее размах резных работ великолепен. К творениям резчиков 1180-х годов относятся четыре колонны аркатурно-колончатых поясов стен абсид, каждую из которых украшала фигурная консоль. Ещё шесть колонок с такими же капителями были созданы для угловых четырёх глав. Новые колонны уступили в пластике тем, какие украшали церковь Покрова. Упростился рисунок архитектурных листьев на капителях. Несмотря на попытки следовать высокому образцу и в рядах, изображениях, концы Успенского собора отличаются более простой трактовкой, напоминающей рельефную резьбу по дереву. Вероятно, артель резчиков по камню, выполнявшая заказ князя Всеволода на оформление кафедрального храма, состояла преимущественно из местных мастеров.

В 1189 г. после завершения строительных работ старое ядро собора и его обширные галереи были расширяны. Фрагменты этих фресок обнаружены в настоящее время на столбах за иконостасом и в небольших незначительных — на различных участках галерей. Наибольший интерес вызывает изображение созданное в резном узоре — Афроаду — одного из двух пророков на северо-восточной пиластре, пристроенной к северной стене старого храма. Ствол, вписанный в рамку орнаментального киота, дан на синем фоне. Внизу обозначено зелёный цвет. Афроаду одет в красный хитон и зелёный гиматий. По разбеленным краскам смотрится хорошо сохраненные крупные белые блики драпировки. Рисунок одеял прорисован яркими коричневыми линиями. Вырезанные юношеский пророка, почти лишённый моделировки, прорисованные линии складок тканями по зелёному фону. Блики определены глазами с капителями. Столь же резко белая тень лежит на синем фоне. Черты лица смотрятся значительно сильнее чем у других лиц, украшенных крупными бликами и густыми складками. Для фигур всех пророков обнаружены и на западной грани юго-восточной пиластры (за иконостасом). Верхняя фигура «читается» довольно четко. Лицо пророка, хотя и утратило верхний красочный слой (остался лишь санккирт), полностью
тойской постройки. Практически вся поверхность храма от аркатурно-колончатого пояса и выше — до самого купола — буквально испещрена резными изображениями. По сравнению с церковью Покрова на Нерли Дмитриевский собор уже не столь стройный. Его высота уступает даже больше двух метров, в то время как в Покровском храме эти показатели были равны. Он более статичен.

Одна из причин этого — равенство всех его боковых прясел. В церкви Покрова прясла восточного трансепта (членения) были заметно уже остальных. Ее глава как бы сдвигалась в сторону выступающих абсид, и орнамент обретал большую гармоничность (там абсиды не «перевешиваются») и подвижность форм. Как и церковь на Нерли, Дмитриевский собор окружают галереи (разобраны в начале XIX в.), прерывающие в западной части они имели не одну, а две на север двуярусные лестничные башни (некоторые ученые относят сооружение галерей и башен к первой трети XIII в.). Сохраняя принципиальные особенности архитектурного декора (многофигурные лопатки с полуколоннами, профилированные портики, аналогичные орнаментальные пояса и т.д.), поздние Дмитриевский храм тем не менее придал своей постройке подчеркнутый парадный характер.

Резной декор — главная примечательность дворцовой церкви Всеволода. Здесь в символических образах отразились представления о целом мире, сложном и противоречивом, который управляет всем миром разумом, миром и мудрым правителем. Скульптура барабана главы — наиболее значимая в сакральном отношении. Здесь мыслилась зона неба. Поэтому в медальонах, размещенных по вертикали между колонками аркатурно-колончатого пояса, наряду с изображениями зверей и птиц можно увидеть полуфигуры Христа, пророков и апостолов. И не случайно, что в одном из простенков, рельефы в котором в начале XIX в. были заменены на новые, была представлена Богоматерь. Над аркатурно-колончатым поясом, в простенках которого чередовались резные украшения и щелевидные окна, проходили ряды «городков», рельефных двухъярусных москов, поробников и под самым куполом — маленьких кокошников.

Главный идеальный смысл заключен в композициях под законами, где раскрывается тема соломовой мудрости. Соломон, сидящий на троне, занимает все три центральных тимпана. Близкие к ним по своему значению изображения находятся в боковых за
специалисты выделяют две манеры резьбы: плоскостно-графическая и барельефно-пластическая, но встречаются и гобелены. Происхождение рельефов связывается с творчеством местных мастеров, среди которых лидерами, вероятно, были резчики по дереву, а также с южнославянскими традициями резьбы по камню, на что указывают аналогии — памятники Афона, Студеницы и др.

В отличие от всех других владимирских храмов в Димитриевском соборе хорошо сохранилась почти в полном объеме масштабная живописная композиция «Страшный суд». Она расположена в западной части здания под хорами на склонах большого и малого сводов. В частности, на большие своды показаны двенадцать сидящих апостолов и гнетущие их за спинами ангелы. На малом (юго-западном склоне) запечатлен райский сад с Богоматерью на троне, стоящими рядом ангелом, Арахом, Исааком и Иаковом. Рядом изображено «Шествие праведных».

Его возглавляет апостол Петр, а замыкают два трубящих ангела.

Дошедшие до нас части первоначальной росписи не разочаровываются по своим художественным достоинствам. В ней различается по крайней мере три манеры письма, принадлежащие художникам разного уровня. Кисти главных, должно быть, греческого, мастера принадлежат образы судей-апостолов и значительная часть ангелов (правая группа) на этом же своде. Ему присущее тонкое композиционное чувство, безусловное владение рисунком, несомненный дар колориста. Позы апостолов естественны. Персонажи выступают большие внутренняя сила, огромный динамический потенциал. Эти качества передаются сочными цветами, проницательными, острыми взглядами, сдержанными выразительными жестами. Ритм, заданный фигурами апостолов, вводит четко прорисованные высокие анфиладные сцены, словно обозначающие значительность каждого из апостолов. Вероятно, это же цель преследуют яркие портретные характеристики главных действующих лиц данной сцены. Со временем утраты краски первоначально отличались своей насыщенностью, что прекрасно отвечало задачам рисунка. Накладывая краски уверенными мазками, художник широко применял переличные переходы цвета и тона, за счет чего и лепится форма. В палитре преобладают светло-коричневые, лиловые, красно-коричневые, зеленовато-желтые, синевато-стальные краски. Объемы лиц выявляются сначала белями бликами, наложенными поверх зеленоватой картины (основы для изображения ликов и кистей рук). Чередование цвета хитонов и гиматиев апостолов (например, чередование красного хитона и синего гиматия, синего хитона и красного гиматия…), художник достигает эффекта пульсирующего ритма цветных пятен. Пышные складки одеял, с удивительной точностью присутствие белилами, словно наполняют их воздухом и тем самым передают ощущение реальности этих фигур и достоверности воздушной среды. За спинами апостолов показаны письменные изображения ангелов. Они во многом повторяют позу апостолов.

Особенно это заметно по поворотам головы. Однако движения апостолов менее сдержанные. Они не только возвещают головы, не склоняют их, чего у апостолов не отмечается. Здесь более свободное движение и, соответственно, большее наклоны голов можно заметить в чудотворном ряду, в котором число ангел удваивается, а ритм оглавленных изображений становится более строгим. Очередные два ряда ангелов удаляются только по частично видимым неполному полукургам нимбов. В результате центральная композиция «Страшного суда» отчетливо изобразительной ритмикой первого плана с каждым следующим пластом приближается к орнаментальной декоративности.

Понимание большого мастерства монументальной живописи, созданной общей композицией на западном своде и фигур первого плана, над фресками Димитриевского собора работали и его русские помощники и ученики. Кисти одного из них принадлежит художественная группа ангелов. Лица их выполнены заметно грубо, ритм не имеет той точности, которая свойственна руке главного художника. В них нет глубокого психологизма. На смену привычной красочной лепке формы приходит статическая, но не жесткая модельировка. На дальних планах присутствуют угол и рука третьего художника. Лица его ангелов тяжелы и мягки, но крупные, робко обозначенные глазные впадины малы.

Сохраняющиеся в росписи малого свода русские надписи лучше всего говорят о приданной ей к созданию местными художниками. В показанном здесь «шествии праведных» ученики отмечают руку русского художника, писавшего левую группу ангелов на западном своде, а в размещении рядов ряда сцен — пробу кисти другого ученика греческого мастера.

Очень одновременно с фресками писали для того же храма и иконы, но с определенной симметрией в их исполнении. Некоторые фигуры, изображенные на снаряженных иконах, имеют сходство с с ним, но именем Димитриевским городом в качестве основных нет. Наличие блистающих души к дворцовому княжескому храму икона «Димитрий Солунский».

23. Голова Ангела. Фреска Димитриевского собора во Владимире. Конец XII в.
(156 × 108 см; Щетинкова галерея). Памятник происходит из древней церкви Димитрия Солунского г. Дмитрова. Время его создания, вероятно, приходится на 90-е годы XII в., когда интерес к образу святого достигает своего апогея. Ведь в эти годы строится и оформляется стольный Димитриевский собор, и греческого города Солун во Владимир перевозится «гробовая доска» (т.е. крышка гроба) Димитрия Солунского. Но исключительно, что в Дмитрове икона попала как вклад князя Всеволода в храм, посвященный его святому патрону. В этой связи представляется убедительной гипотеза исследователей о том, что данная икона является репликой аналогичного произведения из владимирского Димитриевского собора.

В известном смысле икона «Димитрий Солунский» — программный памятник. Патрон владимирского князя, впервые провозгласившего себя «великим», показан не в традиционном виде (стоящим в полный рост или по пояс), а в позе самодержца, т.е. сидящим на троне. Существует даже точка зрения, согласно которой в облике святого отражались портретные черты самого князя Всеволода.

Возможно, икона Димитрия Солунского на троне сложилась под влиянием западноевропейской традиции. Так изображение святого в сходной посуде прослеживается в книжных миниатюрах, рельефах и произведениях прикладного искусства XII в. Святой представляет в традиционном воинском одеянии — короткой красной рубахе с длинными рукавами. Поверх нее надет крошающийся доспех, а на плече наброшен темно-зеленый плащ. На коленях воина — ножны, которые он придерживает левой рукой, а правой вынимает из них меч. Силуэт монументальной фигуры контрастно вырисовывался на серебристом фоне (интенсивный золотистый фон широкая спинка трона появились в XVI в.), впечатления своей мощью. Очень выразительное лицо святого Димитрия искрясь отпечаток красной тяжеловесности. Его восточные миндалевидные глаза, спокойные без излишков души и тонкий нос с напряженными зрачками окружены плотными линиями по зеленовато-белой карнице. Обрамленные глубокими зелеными тенями воображаемые части лица создают иллюзию его низкого освещения.

Буквально залитым золотым светом воспринимается орнаментальное изображение Спаса, именуемое обычно «Спас Эладского» (58,5 × 42 см; «Московский Кремль»). Характеристика образа в многом сходна с рассмотренной выше иконой Димитрия Солунского. У Спаса то же выражение высокомерия и отчужденности чувства превосходства и внутренней решимости. Но его взгляд
шии иконы «Богоматерь Богоявленская» — древнейшего из стационарных произведений Владимира — становится особенно очевидной близость к нему дневного образа Марии, хотя последний заметно уступает ему своей пластичностью.

Другой Димитрий, так называемый Архангельский (72 × 129 см, Третьяковская галерея) отличается по составу от первого. Здесь композиция включает определенное Спаса Эммануила (в центре) и двух обращенных в его сторону ангелов. Это произведение редкой эмоциональной силы, как правило, считают исследователи, проникнутую чисто византийским духом. Рядом с внешним невозмутимым юном Христом особенно бросаются в глаза скорбные лик ангела. В византийском традиции тянет и цветоцветной строй произведения, где на золотом фоне чередуются розовый хитон и синий гиматий одного ангела и розовый гиматий и разбеленный но-синий хитон другого. В непротиворечивом коричневатого цвета хитоне с золотой отделкой показан Христос. Краски своей глубокой и насыщенностью напоминают эмаль. Лики святых точно моделированы по темному алебарде. Головы и жесты создания двенадцатого века описаны более лениво, у них иные формы, другие средства пластического выражения и колористической гаммы. Поэтому вряд ли есть необходимость в новых жертвоприношениях с помощью монастырями или какими-либо иными средствами. Тем более, что вопрос об углубленном изучении местной художественной школы пока еще редко.

В Северо-Западной Руси самым мощным политическим образованием была Новгородская земля, которая с 30-х годов XII в. постепенно приобретала черты реформационного устройства. Она большую роль в системе государственного управления играло такое террито-рально-административное подразделение, как концы (своединения территориальные округа) и улицы, где полноправными хозяевами становятся владельцы больших усадеб. Наряду с боярами усиливают свои позиции купцы и особенно церкви. Заметно ослабевает влияние князей.

Строительному буму в Новгороде, когда за тридцать лет вторая половина XII в. в городе было возведено не менее ста новых каменных храмов, предшествовало два десятилетия пятилетий с 1135 по 1167 гг. Здесь не было создано ни одной пятилетней строительной работы в подвластных им городах — «пригородах» Новгорода — Новкове и Ладоге.

За период с 30-х по начало 50-х годов во Пскове появляются четыре каменных храма: городской Троицкий собор, церковь Димитрия Солунского, собор Ивановского и Спасский Михайловский монастырь. Из них сохранились два монастырских храма, два других были полностью перестроены еще в средние века. Причем от первоначального Троицкого собора не осталось даже фундамента.

Приятно, что сохранились первоначальные формы Ивановский собор, построенный, вероятно, в 30–40-е годы XII в. Шестистолпная, плоскокоронная, трехкуполная и трехъярусная церковь с трапезной хорами (согласно другой точке зрения, они занимали только западное приделение) представляла собой образец дальнейшего развития новгородского зодчества периода Киевской Руси. Он был сложен из плит местного серого известняка и кирпича, включенного в кладку в виде прослоек, которые были скрыты наносным раствором. При довольно значительных размерах (18.5 × 12.8 м), навесных Рождественскому собору Антониеву монастырю, храм очень приземист. Его высота в два с половиной раза ниже новгородских Никола-Дворянского или Георгиевского соборов. Тем не менее, даже при столь незначительной высоте постройки, в ней были предусмотрены хоры. Ход на хоры был устроен не в отдельной лестничной башне, как это было во всех ранее возведенных новгородских церквах, а в толще западного угла. Сами хоры уже не опирались на своды, а представляли собой горизонтальный деревянный настил на балках, закрепленных на четырех столбах в вехней части четырехугольных, а в нижней круглых (западная папа) и восьмиугольных (такие же были в городе Антониев монастырь). Для освещения хор предназначены два небольшие стены, прорезанные небольшими окнами. Этой же целлю служил в глубину от крыши поднятый окна западного членения — нартекс (по одному с северным и южным фасадам). Главными же окнами по поняке, на уровне арок порталов лентой опоясывался хор, со всех сторон. Два уровни окон несколько оживляют лицевые сторон каждого вида стены, в то время как арктурные части под самыми куполами делают более живописными гладкие карнизы и вазы. Уже в одном из первых псковских каменных храмов, возвышшим был Ивановский собор, были заложены черты своеобразия местной архитектуры — внешняя неброскость, камерность объемов, приближенных к масштабам человека.
В отличие от городского Троицкого, монастырского Ивановского соборов и церкви Димитрия Солунского, построенных на средства городского князя Василия Григорьевича (Гавриила) Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства городского князя Мстислава II Мстиславича, проведшего год своей жизни (1137 — 1138) во Пскове, собор Мирожского монастыря возник на средства новгородского епископа Нифонтом. Его создание и завершение первый — домонгольский — этап развития псковского зодчества.

Композиция Спасского храма (конец 11 — начало 12 вв.) по степени изящества и архитектурных решений, которые он уделял, был построен на средства города-...
известного изящества, на редкость пластичная постройка произво- дит впечатление слепленной из глины, хотя использует тради- ционное для новгородского зодчества сочетание материалов — при- родного камня и кирпича. Снаружи стены разделены широкими плоскими лопатками на три неравных присла: самое широкое — центральное, а самое узкое — восточное. В верхней части лопатки несколько облегчаются дополнительным уступом, который выглядит не вполне оправданным, так как не опирается на линию отли- ва или декоративный пояс, а начинается как-то вдруг. С внутрен- ней стороны стены лопатки не обозначаются, стены здесь ровные. Столь же в плане не крестчатые, как в большинстве русских храмов XI — XII вв., а простые — квадратные. Внутреннее пространство, так же как и в храмах типа Спасо-Мирожского монастыря, за- тесано двумя угловыми камерами в западной его части, выполняющими функции приделов. Между ними на уровне второго яруса устроены помещение для хора. На хоры и в изолированные помещения вели лестница, расположенная в толще западной стены.

В интерьере Георгиевской церкви сохранились фрагменты яр- ких самобытных фресок, появление которых одни специалисты от- ставляют к концу 1160-х годов, другие — к 1180-м годам. В отличие от Мирожского собора, роспись Георгиевской церкви пред- ставляет собой набор довольно изолированных композиций и от- делочных фигур. До настоящего времени самые значительные участ- ки живописи сохранились в куполе, архитектурной и на южной стене. В куполе — «Вознесение Христово», в барабане — пророки, в центральной апсиде — иконы святителя и святителей Алешинского монастыря. Конь боковых абсид — северной (жертвенник) и южной (дьякония) украшают, соответственно, крупные полифигуры архангелов Гавриила и Михаила, под ними протоиерейская сцена («Очищение жертв в Иоакима и Анны»), а также выразительная композиция «Чудо Георгия о змея». Нижний изо- бразительный пояс составляют медальоны с вписаными в них полифигурами святителей. От праздничного цикла, украшавшего стены и своды, на южной стене остался фрагмент фрески «Кре- шение». Большая часть западной стены была отведена под масштабную композицию «Страшный суд», которая, несмотря на боль- шие утраты, дает полное представление об ее иконографии и художественных достоинствах.

Создателей росписи отличает прекрасное композиционное чут- тье, как в пределах каждого отдельного сюжета, так и системы отношения в целом.

Фрески были выстроены тремя широкими рядами, сочетающими с двумя узкими регистрами медальонов и цоколем, имитиру-
вящим мраморные плиты. Таким образом создается общий ритм внутренней декорации храма. Круглый орнамент, напоминающий книжные заставки и оплетавший фрески-картины, усиливал значимость каждого сюжета и оживлял весь строй стенописи. Круглофигурные плоскостно трактованные изображения не входят в противоречие с архитектурой. Наоборот, они способствуют выявлению конструкции здания и его форм, равномерно заполняя его членения, как бы расстилясь по плоскостям стен и сводов. Наполненные огромной экспрессией образы Георгиевского храма суровы и неистовы. Четыре лица пронзяной вылеплены асимметричными мягкими высветлениями, отходящими от изгибающихся линий рисунка. Графическая манера ладожских художников-монументалистов проявляется в использовании тонкой линии в рисунке, изящных форм фигур, прорисовке дробных драпировок одеж. Именно линия является здесь главным средством художественного выражения.

В палитре фресок преобладают приглушенные тона: золотисто-коричневый, охристый и кирпично-красный, мягко сочетающиеся с такими же глухими зеленовато-синими, серыми, голубыми, фиолетовыми и белыми бликами.

Ладожская роспись не имеет явно выраженного характера, свойственного монументальной живописи. В ней можно увидеть черты книжной миниатюры (подчеркнутая графичность изображений, типичные орнаменты) и иконы (изящная форма, внимание к деталям). Вероятно, Георгиевскую церковь расписывали местные художники, которые не были опытными монументалистами, а специализировались в иконописи и оформлении книг. На это указывают и русские надписи, сопровождающие фрески, с типичной новгородской орнаментикой (отмечается замена букв "ч" на "ц" и т.д.).

Возобновление строительных работ в самом Новгороде историк архитектуры относят к 1167 г., когда на месте деревянного храма 1146 г. был заложен княжеский собор Воскресения и Глеба. Завершенная к 1173 г. строительство одноглавая с лестничной башней церковь не уступала размерами грандиозному Георгиевскому собору Юрьевского монастыря, а формами во многом повторяла его. Вслед за громоздким архитектурным для своего времени Борисоглебским храмом в 70–90-е годы XII в. возводятся четырехстолпные трехапсидные с формами, найденными еще в ладожских постройках, храмы: Благовещение на Михаиле Озере (или в Аркахах, 1179), Успения в Аркахах (1188), Спаса в Хутынском монастыре (1192), Воскресения на Мячине (1193), Кирилла (1196), Ильи на Славне, Спаса на Нередице и Спаса в Старой Русе (1198).
Столько же святителей и во втором ряду, разорванном тремя алтарными окнами и расположенном непосредственно над панелью. Подобный характер росписи имел и лопатки центральной апсиды, заключавшие вместе с панелью всю композицию «Спаса во славе» с предстоящими в своеобразную декоративную раму. Рама эта как бы выкладывалась из мраморных плит (т.е. имитировала роспись под мрамор), в которые вписывались полуфигуры святых, а в нижней части лопаток — фигуры, данные в полный рост.

В палитре преобладают светлые, яркие краски — золотистая охра, белые, розовые, голубые, зеленоватые цвета. Прием живописи близок к фрескам Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Здесь также, только в большей мере приближающимся к орнаменту, выявлены на лицах персонажей, сходные трактовка образов, наполненные неистовством. В откосах окон найдены остатки декоративной росписи, которая также восходит к ладожским мотивам. Вместе с тем профессионализм мастеров архангельского храма следует оценить выше, чем их предшественников. Они лучше ощущают характер монументальной живописи, искуснее владеют рисунком, точнее кистью, с большим талантом используют орнаменты.

Образцовым памятником новгородской архитектуры второй половины XII в. является церковь Спасса на Горе Нередице, выстроенная в 1198 г. по заказу новгородского князя Ярослава Владимиrowича на его городском дворе за неполные четыре месяца. Несмотря на разнообразные небольшие размеры (15,7 x 11,4), она производит впечатление монументального сооружения. У нее толстые шероховатые стены, широкие и плоские далеко выступающие лопатки, массивный барабан в восьми углах, доходящий только до середины его высоты окна. Единственное украшение храма — архатурный носок под куполом. В целом его облик почти не отличался от других современных новгородских построек. Однако боковые апсиды здесь резко понизены, что после Мирожского собора не было. Это обстоятельство заставляет видеть в связи с тем, что начиная с XIII в. новгородские здания оставляли только в частной апсиде. Интерьер передней церкви был особенно прост: глава опирается на четыре квадратных столба. В западной части храма на деревянных настилах установлены приделы (в угловых отсеках) и хоры (в середине).

До Великой Отечественной войны церковь Спасса на Нередице практически не перестраивалась. Только четырехчастная крыша, укрывавшая в период позднего средневековья позакомарное покрытие, несколько искажала ее первоначальные формы. Внутри полностью и очень хорошо сохранились фрески двух росписей 1199 г., некогда интересные, как по содержанию, так и по своим художественным особенностям. В отличие от византийских и большинства русских росписей, монументальная живопись Нередицы не приспосабливалась к архитектуре здания, а как бы наносилась на стену и создавала довольно свободный несколько асимметричный рисунок. В основе организации стенописи — четко прочерченные изобразительные поэмы, внутри которых нет никаких разделятельных линий.

Купол занимал композиция «Вознесение», простенки барбакана — пророки, паруса — ангелы, между ними — фигуры Иоанна и Анны, образы Нерукотворного Спаса — на Убрусе (плакте) и на Человеке (черепице), которые впервые появились в живописи Спасо-Мирожского собора. В подпружных арках были размещены монастыря в погрудные изображениями вазовских мучеников. Ниже следовали рельефы, проходившие по стенам и столбам, где были запечатлены отдельные фигуры в целые композиции. Среди них — «Рождество Христово», «Сретение», «Благовещение», «Преображение», «Распятие» — в трансефтеке. В близком к алтарю членении — главным образом, мученики, святые вожны и жены. В западном поперечном нефе — ктиторская сцена: князь Ярослав Владимирович (с согласованной вереницей на картине, князь Иоанн — основатель более ранней, еще деревянной, церкви Спасса), на средства которого сооружался храм, подносит его представителем собственником на троне Христа. Западная стена под хорами была отведена под композицию «Страшный суд». С противоположной стороны в главной апсиде самое заметное место принадлежало Богоматери Оранте с полураскрытой Христа в медальоне на ее груди. Во главе направляющихся к ней святых князья Ворис и Глеб. Под изображением Богоматери еще четыре фигуры — «Евхаристия», два ряда святителей, Денис с полураскрытой Христа, смотрящим в трапезной, вписать в медальон. Панели были расписаны под мрамор. Кроме того, храм имел и наружные фрески, остатки которых сохранялись до 1941 г.

Художники (а их было около десяти) при всех различиях манер письма создавали единую по характеру ансамбль, в котором прекрасно чувствовали своеобразие именно монументальной живописи. Их изображения величественны, хорошо просматривающиеся под любой точки. Фрески написаны свободно и энергично. В них
нет и тени претензии на утонченность и аристократизм, чем обычно отличались произведения, созданные для высшей феодальной знати. Искусство Нередицы по-народному полнокровно, сюжеты просты и однозначны, фигуры персонажей плотны и угловаты, живопись, построенная на контрастах, напоминает пестрий, богато орнаментированный ковер. В палитре преобладают желтые, голубовато-сиреневые, красно-коричневые, белые и зелёные цвета, создающие напряженную гамму. Сочетанию красок был созвучен ритм росписи, сотканной из отдельных сюжетов и фигур. Особенно выделяются фронтальные идолоподобные фигуры с исключительно выразительными неповторимыми ликами. Они написаны с применением чистой охры, зелёных теней и белилных светов, то мягких, то резких, подобных орнаментам.

К сожалению, в годы войны храм был разрушен и почти все фрески погибли. И в восстановлении в 1956—1958 гг. здание сохранились лишь фрагменты росписи алтарной части и нижних участков других стен. Тем не менее, исследование и фотосъёмка фресок, проведенные искусствоведами в дооценный период, позволяют составить довольно полное представление о памятнике, ставшем одним из замечательных явлений в истории древнего новгородского искусства. На примере данной стенописи можно уже без затей воссоздать своевременный облик местной живописи, её неповторимости. Тем более, иконы, связанные с утверждением в конце XII в. местных художественных традиций, сохранились в ничтожно малом количестве. В их числе «Апостол Петр и Мученица Наталия» (по второй версии, «Иоаким и Анна») на обороте двусторонней выносной иконы «Богоматерь Знамение» из Знаменского собора в Новгороде (до 1170 г.), ещё одна «Богоматерь Знамение» с «Мученицей Ульяной» на обороте второй половины XII в. (согласно иной версии — рубеж XII — XIII вв.) и ещё две иконы, напоминающие стенописи Спаса на Нередице — поисковой «Никола с избранными святыми на фоне и полях и «Поклонение кресту» на обороте иконы «Спас Нерукотворный», датируемое концом XII — началом XIII в.

Гораздо почитаемее в средневековом Новгороде как чудотворная выносная икона «Знамение» (59 × 52,6 см; Сокольский собор г. Новгорода) едва ли не полностью утратила первоначальный красочный слой на своей лицевой стороне, где образ Богоматери полностью покрывает живопись XVI в. А вот на обороте хорошо сохранились фигуры апостола Петра и мученицы Наталии, представляющие, вероятно, одноимённых святых, покровителей заказчиков данной иконы. Обе фигуры показаны в молельных позах по отношению к Спасу, изображенному в полукруге в верхней части ковчега (углубления в иконной доске). По полю размещены своеобразным дискурсом (верхнее поле) из эпизодов («престола уготованного») и ныне почти стертых двух архангелов; по бокам отдельные полнофигурные святые — мученики Екатерина и Константин (слева), Евдокия (? и Никола (справа). Лучше прочих «читают» изображения Петра и Наталии. Оба персонажа имеют приземистое пропорции, трактованы объемно. Они написаны свободно, в манере, напоминающей фресковую роспись. Для иконы характерна довольно пестрая палитра из локальных цветов — киновари, голуба, золотистой охры.

Поясной «Никола» (67,6 × 52,5 см; Русский музей) особенно интересен как один из наиболее ранних примеров линейной трактовки светов на лице, а также воле говны и бороды. Колорит построен на контрасте светлых и темных тонов: небесного темнокоричневого гимата с неожиданно ярким золотистым с орнаментальной отделкой мафорием, киноварными и синими медальонами с белым фоном иконы и т. д.

Из всех упомянутых станковых произведений второй половины XII в. ближе всех к монументальной живописи Нередицы стоит сюжет «Поклонение кресту», находящийся на обороте иконы «Спас Нерукотворный» (77 × 71 см; Третьяковская галерея). В центре композиции — крест, стоящий на небольшой горке, под которой разумеется Голгофа. Средокрестие украшает венок. Под крестом на черном фоне среза горы показаны череп и кости Адама. На уровне большей перекладины креста можно увидеть стол (свет) и луну (справа), над которыми парят херувимы и серафимы с рипидами (опахалами) в руках. Под нижней перекладиной расположена водосвятная арка — часть стенописи Михаил с копьем и Гавриил с тростью. Белофонтовый ковчег окружен темно-зелёной растительностью, равномерно установленными звездами. Каждое изображение данного сюжета сопровождается надписи с типичной для новгородской орнаментики заменой букв «ч» на букву «ц». Столь же характерной для новгородской и, в частности, нередицкой живописи сочное размашистое написание внутренней экстрессивной письма, сочетающее яркие локальные краски, обычно прописанные белым.

Совершенно иной стиль изображения «Спаса Нерукотворного» на лицевой стороне этой же иконы — сдержанность в подборе цветов, точность, почти неувядающие переходы от света к тени. Об-
раз тяготел к таким памятникам кievской художественной традиции, как «Успешное Благовещение», «Ангел Златые власы», и исполненным в том же ключе иконам владимиро-суздальским (например, Деисусу с Богоматерью, Спасом и Иоанном Предтечей). Отсутствие в изображении ярко выраженных черт местной живописи вызвало разнобой у исследователей в определении его происхождения. Одни ученые указывали на Новгород, другие — на Владимир. Наиболее убедительная точка зрения связывает «Спаса Нерукотворного» с новгородской церковью Святого Образа, для которой предназначалась и рукопись «Лобковский Пролог» (пролог — сборник литературных произведений религиозного содержания) с заставкой, близкой по иконографии к рассматриваемой иконе. В заставке в центре композиции показан «Спас на Убрусе», а по бокам коленопреклоненные ангелы, т.е. были, по сути дела, объединены изображения обеих сторон иконы — «Спас Нерукотворный» и «Поклонение кресту».

К так называемому византийскому направлению новгородской живописи относятся и некоторые другие произведения, в которых ощущается ориентация на искусство Византии. Это поясной Никола со святыми на полках, «Богоматерь Белоаерская» и «Успение Богоматери», датируемые второй половиной XII — началом XIII в. Все они больших размеров, образы их наполнены сдержанной глубокой чертой, фигуры монументальны, тонко написанные невысоким узким набором красками. Однако в данных образах ощущается попытка художников приблизить их к местным художественным вкусам.

Подлинным асетеом представляет перед нами Никола на упомянутой иконе (145 × 94 см; Третьяковская галерея). Для обозначения соответствующих черт иконописец непременно вытягивает овал лица за счет увеличения ябла, наряду подчеркивают острые скулы и подбородок, которые не в силах скрыть небольшая бородка. Внутренняя энергия и независимость Николы угадываются в его узко посаженных асимметричных глазах и резко изогнутых, даже изломанных, напряженных бровях. Темные краски средника иконы контрастируют с красочной палитрой изображений на полих. Здесь появляются красные, зеленые и синие цвета, ярко выделяющиеся на белом фоне. Даже и самые персонажи не имеют ничего общего с Николой. Их линии крутые, а пробела положены белыми мазками. Относительно, фигуры на полях принадлежали уже мастеру иного толка.

«Богоматерь Белоаерская» (155 × 106,3 см; Русский музей), близка напоминающая знаменитую на Руси византийскую икону. XI в. «Богоматерь Умиление», получившую название «Владимирской» по месту своего нахождения с середины XII в. Икона, про
исходящая из собора г. Белоозерска (бывшего тогда новгородской провинцией), хорошо передает иконографию византийского памятника. В то же время, отношение к форме и цвету здесь уже совсем иное: фигуры оплоскены, подбор красок отражает местные вкусы. На серебряном фоне эффективно выглядят красные нимбы Богоматери и Христа. Как бы противопоставляются друг другу светлый фон иконы и сияния рама с ровно расставленными по ней полуфигурами пророков и святых жён в девятиугольных розовых и голубых медаляхках. Еще два круга в верхних углах ковчега занимают архангела. В целом, несмотря на неясные одежды персонажей, общий колоритический строй произведения отличает типичная для новгородского искусства декоративность.

«Успенние Богоматери» (155 × 128 см; Третьяковская галерея) — пожалуй, самая сложная по композиции икона домонгольского периода. В центре изображения лежит с умершей Марией и стоящим над ней Христосом в её душе в виде спленованного младенца в руках. Ложе окружают двенадцать апостолов, среди которых выделяются приникший к изголовью Иоанн Богослов и склонящийся к ногам Павел. В верхней части иконы обозначена воздушная среда: два ангела, отмеченные трижды (в разных стадиях полета), воцаряют на небо душу усопшей; рядом летящие на облаках двенадцать апостолов. Жесткая симметричность композиции несколько нарушается свободной компоновкой внутри каждой из групп. В результате в какой-то степени преодолевается статичность и внутренняя напряженность действующих лиц, движение становится зримым. Оно передается разными позами апостолов и устремленными к небесам ангелами, которые по мере отдаления от земли меняют свои размеры, положение тела и крыльев. Рук рукописного манускрипта выдаёт подчеркнутую плоскость изображения, тонкая манера письма, больше подходящая к книжной миниатюре, не всегда последовательная передача типа лица, некоторая нелогичность отдельных фигур, так до конца и не найденная цветовая сочетаемость плотных приглушенных тонов.

Для новгородской живописи второй половины XII — начала XIII в., как «демократического», так и «византийизирующего» направлений, характерно смешение византийской строгости, большая композиционная свобода, эмоциональность образов и подчеркнутая декоративность общего решения.
Своеобразие живописи Новгорода Великого во многом определялось влиянием на нее имевшей самое широкое распространение языческой скульптуры и декоративно-прикладного искусства, особенно рельефов по дереву. В культурном строе города были обнаружены многочисленные изображения идолоносных — паломников с навершками (дл. 3 — 10 см) в виде человеческой головы, остатки украшенной плоской резьбой посуды, вырезанных из дерева игрушек и др. Подражали узорам по дереву резчики по кости, а иногда и по камню. Эстетические требования к произведениям, сложившиеся в наиболее традиционных народных ремеслах, вольно превышались и к тем видам изобразительного искусства, которые появились в Новгороде вместе с христианством. Не случайно фигуры, напоминающие по исполнению деревянную резьбу, появляются в живописи в таких техниках, как чеканка (кратель мастеров Кости), перегородчатая эмаль (плетенка с изображением святого Ипатия; Новгородский музей). Одновременно нельзя отрицать и взаимного влияния «ученого» искусства на понимание и выявление формы изображений (например, использование драпировок одежды, цветовых сочетаний) в местных ремеслах.

***

К началу XIII в. тенденции развития архитектуры в различных русских землях приводят к складыванию общерусского типа храма — центрическо-балконного с динамическими уступами верхом. Стремление к уравновешенным ступенчатым композициям ясственно обозначалось в зодчестве Руси, начиная с государственной раздробленности, когда не византийский канон, а представление самих русских мастеров о прекрасном определяли формы культовых построек. Примечательно, что подобные поиски охватывали не одну и не две архитектурные школы, а становятся общими для всей страны. Постепенно на смену шестистольному храму с вытянутым планом приходит четырехстолпный с прямым равно длиной и шириной. Чтобы сбалансировать архитектурную композицию здания, зодчие варьировали размеры нефов, прежде всего поперечных, дополняя основной объем притворами и галереями, создавая более сложную и вместе с тем более организованную конструкцию перехода от стен к главе.

Показательные в этом отношении поиски полоцких мастеров, раньше и ближе других русских зодчих подошедших к созданию новых форм.

Можно предположить, что после возведения в середине XI в. Софийского собора строительная деятельность в Полоцке замерла на многие десятилетия. Возможно, только в 30-е годы XII столетия в Белцах монастырях возрождается каменное строительство в Полоцком княжестве. Стоявший здесь до XVI в. собор не известного посвящения и обычно называемый «Большим» сохранил основные типологические признаки современных ему кievских храмов. Особенно он был близок к церкви Спаса на Берестове, где которой полоцкий храм родили техника кладки с «утопленным» рядом, пропорции плана, форма абсид (треугольные) и притворов. Правда, по сравнению со своим прототипом, Большой собор имел некоторые упрощения и особенности. По у него уже не было выступающих за пределы основного объема лестничной башни и крестов (похоже, лестница на хоры была деревянной). Подкупольное пространство собора было единую не к востоку, как это обычно встречается в древнерусских храмах, а на одно членение к западу. Наличие попытка зодчих создать центрическую композицию, ведь на западной стороне здания упиралось притвором, которого, естественно, не было у алтарной части.

Определенный интерес вызывает и план Борисоглебской церкви (стоявшей до XX в.) того же Белца монастыря. В нем обращают на себя внимание очень узкие, по сравнению с центральным, боковые нефы, что указывает на желание зодчих выстроить динамичный по своим пропорциям храм. Поиски мастеров продолжались и в третьей монастырской постройке — Птицкой, многократно перестраивавшейся церкви (в настоящее время полностью уничтожена). Эта совсем маленькая церковь (5,75 × 5,1 м) с прямоугольной абою живо напоминала размерами и очертаниями плана деревянное сооружение. Возможно, к запада храм уравновешивалась небольшим притвором. Здание, бывшее довольно высоким (высота четверика около 7 м), внутри не имело столбов, а своды опирались непосредственно на стены.

Наиболее яркое воплощение поисков полоцких строителей нашли в Спасской церкви Екатерининов монастыря. По косвенным
данным жития Евфросинии Полоцкой выводится дата постройки этого сохранившегося до наших дней, правда, в перестроенном виде, здания — 50-е годы XII в. По тому же источнику известно и имя создателя Спасской церкви — «приставник над делателя церковными Иван» (иногда Иоанн). Вероятно, речь идет о руководителе строительства, кого сейчас называют архитектором. Мастеру удалось найти поистине оригинальное композиционное решение, сделавшее рядовой монастырский храм эталонным памятником в истории древнерусской архитектуры.

Сильно вытнутый план шестистолпной церкви (18,2 x 9,8 м) имел несколько неожиданное объемное продолжение: на нем «вырастали» три достаточно самостоятельные части — пониженный нартекс и такая же по высоте и длине далеко выступающая абсид, фланкировавшие центральный объем. Средняя часть храма, в плане близкая к квадрату, отличалась своей вертикальной устойчивостью. Динамизм ее форм определялся пропорциональным строем, очевидным использованием боковых нефов центрального, высоко поднятых повышенными подкупольными арками барабана. Той же роли было подчинено оформление архитектурных деталей. Козырьки — боковики над порталами и окнами нижнего эта — имели вид арочек, второго ряда — уже килевидные очертания, такие же, как и закомары. Пьедсталы обрамляли с четырех сторон выступающие трехлопастные и плоские килевидные коношики.

Спасско-Евфросиньевская церковь, являясь новаторским творением, не лишена определенных противоречий. Самое очевидное из них — вытянутый шестистолпный план храма и упрощенные выклад его формы.

В настоящее время в интерьере церкви идут работы по раскрытию из-под поздних слоев побелки и масляной живописи XIX в. первоначальных фресок, относящихся, вероятно, к началу 1160-х годов. Пока расчищены лишь небольшие фрагменты — лики и отдельные фигуры святых и преподобных старцев (южная стена, юго-западный и северо-западный столбы). Поскольку площади раскрытия фресок еще крайне незначительны, у нас нет возможности осветить общий замысел создателей росписи и систему расположения композиций. Но даже имея в распоряжении очень ограниченный материал, нетрудно заметить особое пристрастие художников-монументалистов к женским образам. Например, на южной стене раскрыто три женских лика, общий же образ юной святой представлен на восточной части северо-западного столба. Эта особенность в подборе персонажей объясняется личностью заказчика, точнее заказчицы — княгини Предславы (в монашестве Евфросины), обеспечившей постройку и «украшения» Спасского храма. Аскетический облик жизни сказывался и на характере живописи: ограниченном числе пигментов преимущественно темных нейтральных тонов, отрешенных выражениях лиц писавших. Фрески писались по черно-серой рефта густыми красками, сухими, плотными мазками (пастозно), местами даже фактурно, с широким использованием охи различных оттенков. Пристрастие большеголовые фигуры в темных коричневых и зеленых одеждах, со- ответственно зеленой или коричневой прорисовкой складки со- ставляют как бы единый массив с приглушенным темно-гулубым фоном. Лица святых, наделенные крупными чертами и немного замечательными подбородками, написаны гибкими, планировыми, широкими линиями. Выразительность придают им обращенные прямов к зрителю огромные глаза под широкими дугобразными бровями. Изображения сопровождаются русскими надписями. Вероятно, к созданию стенописи были приглашены местные художники.

Косвенным, но веским основанием для датировки Спасской рос- писи можно считать надпись на напрестольном кресте Евфросинии, вложенном в отстроенную церковь, где содержалась обширная инструкция, начиная с имени заказчицы, даты изготовления изделия (1161), заказы против воровства, указания его создателя — мастера Лазаря Богата и даже стоимости креста и оценки труда ремесленника (соответственно, 140 и 40 гравnek). Для сравнения отметим, что срок гравнеов составлял годовой налог целой волости. Обычно напрестольный крест изготовлялся вместе с другим утварью для оборудования храма, иначе говоря, всего необходимого для его нормального функционирования. Помимо ценности как эпиграфического памятника, крест обладал и выдающимися художественными достоинствами. К сожалению, это произведение, хранящееся в Минском государственном музее, бесследно исчезло в годы Великой Отечественной войны. Тем не менее, фотографии и старые описания креста помогают составить о нем определенное представление. Первоздано полукруглый трехконечный деревянный крест был оббит дваждатью двумя золотыми пластинаами с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пластины с золотыми пласт
и Гавриила, средокрестие — четыре евангелиста, ствол креста — патрональные святые Ефросинья, ее отца Георгия, сына Веселява и матери Софы. На оборотной стороне креста отсутствовали драгоценные камни, было меньше изображений и больше орнаментальных мотивов. Здесь же рядом с полукругами святых Стефана, Димитрия и Пантелеимона имелся прямоугольное вместилище — ковчег, предназначенный для хранения их мощей и крови.

Эмали креста Ефросиньи отличает прекрасное владение техникой. Лазарь Богла исключительно разнообразно использовал перегородки для составления рисунков и орнаментов. Он мастерски выкладывал наделенные крупными правильными чертами лица, тонко выявляющие формы драпировки одежды, мелкие витиеватые орнаменты. Характеризуя приемы мастера, отметим его стремление к завершенности рисунка (замкнутым перегородкам), параллельности линий, расположенных, как правило, по диагонали. В цветовой гамме эмалей преобладали сочетания синего и зеленых тонов, реже использовались красный и белый цвет. Судя по довольно несовершенным иллюстрациям XIX в., в эмалах наблюдаются и полутон — голубого, зеленого (изумрудного, бирюзового) и др.

Крест Ефросиньи и фрагменты древней монументальной живописи составляют образ некогда блестящего оформленного интерьера.

Церковь Спаса Ефросиньева монастырь — подлинная вершина полоцкого зодчества XII в., хотя строительные работы на территории здания продолжались по крайней мере до 1170-х годов. Творение Иоанна не стало обектом прямого подражания при сооружении последующих храмов. Поиск переходились по новой схеме Большого Бельцкого собора, т.e. шестистолпной постройки с тремя притворами. Подобным образом возводился ныне не существующий храм новоизвестного наименования в полоцком детинце. Здесь также подкупленное пространство было смешано с западу. Однако, по сравнению с его образцом, храм в детинце имел ряд усовершенствований. К основному объему вместо трех арсен и притворов — одна, боевая притвор, напротив, дополнилась абсидами, превращавшимися в приделы. Изменилась и профиль наружных лопаток, став многоустановочным, он тем самым подчеркивал вертикальную ус- тремленность сооружения. Историки архитектуры, сравнивая планы церквей в полоцком детинце с более поздними столообразными храмами (церковью Михаила Архангела в Смоленске), делают вывод о ее аналогичном сложном завершении. В некоторых случаях, как это было в храме-усыпальнице Ефросиньева монастырь, строители приходят к четырехстолпному варианту храма, окруженному с трех сторон галерей. Подобный вид имел и Борисоглебская церковь в Новогрудке (недалеко от Гродно), где также угловойся покраш полочок.

Полоцким зодчим, несмотря на ряд смелых новаторских решений в организации центральных архитектурных композиций, так и не удалось создать оптимальный принципиальный новый тип храма. Эта задача была решена несколько позже в других русских землях.

Здание с новой объемно-пространственной структурой появляется почти одновременно в Киевском, Смоленском, Черниговском и Новогрудском воеводстве. Отсутствие источников, указывающих точные даты их строительства, вынуждает определить это время примерно — начало 90-х годов XII столетия.

Одной из первых в ряду построек нового типа косвенные данные позволяют поставить церковь Василия в Овруче. При натурном исследовании памятника специалисты обнаружили на его штукатурке граффити с указанием 1192 года. Это значит, что храм был построен до 1190 г., когда в храме появился ведомство сооружений такого размера, и только после участия клятвы, т.е. спустя еще год, здание штукатурилось.

Церковь Василия почти до сводов сохранила древнюю кладку, а ее верхняя часть была восстановлена в 1909 г. по проекту архитектора А.В. Зуева. Однако недостаточная изученность памятника привела к неверной «прочтению» его завершения. Поэтому верхняя часть церкви была восстановлена в формах середины XII в., т.e. без высокого ступенчатого перехода к главе.

Храм (21,8 х 16,3 м) — четырехстолпный, трехпрестольный, имеет характерные черты новой архитектуры, появившейся в конце XII в., — центральные закомары. Центральные закомары зерны зернистой натяжкой на остальных, сложнопрофилированные наружные лопатки к торцовым полуколонкам. К уникальным особенностям строения относятся примыкающие к западным углам два кварталы лестничные башни. Его фасады, не оштукатуренные, нанесены наложены на тонкие декоративные орнаменты. Стороны выкладывались из кирпича разного цвета: красных (преимущественно, в нижней части), желтых (в верхних). В кладку вставлялись большие светлые камни с полированной лицевой поверхностью. Уступами и бровками обрамлялись окна и порталы. Особенно выделялись арки переплетаются с окном и порталом. Особенно выделялись арки переплетаются с окном и порталом. Особенно выделялись арки переплетаются с окном и порталом. Особенно выделялись арки переплетаются с окном и порталом. Особенно выделялись арки переплетаются с окном и порталом.
ваемой Русской землей, включавшей Белгородскую и Орловскую волости, а после смерти в 1194 г. киевского князя Святослава Всеволодовича обосновавшегося в Киеве. Одним из приблизительных Рюрика Ростиславича был зодчий Милоног (в крещении Петр), которого летопись сравнивает с легендарным библейским архитектором Весселем, и называет «притягатель» князя. С его именем и связывают ученые постройку в Орруге, хотя прямые свидетельства на этот счет отсутствуют. Летописное известие (1999) знакомит нас только с инженерной работой Милонега — возведении каменной подпорной стены у подножия Выдубицкого монастыря, потрясающей воображение современников смелостью своего решения. Конечно же, создателем и других построек, появившихся во владениях Рюрика Ростиславича, вполне мог быть лучший киевский зодчий и его приручитель Петр-Милонег. Тем более, все эти сооружения были отмечены стилистически единообразием. К ним, вероятно, следует отнести следующие церкви: Апостолов при дюре Рюрика в Белгороде (ныне в Белгороде) и существующую ныне Пятницкую в Чернигове.

Об освящении церкви Апостолов летопись сообщает под 1197 г. К этому времени высочайший в православии храм был расписан и обнаружил необходимой утварью («высотой же и величественном и прочим украшением всем вида удобреное»). Он был зодчим довольно значительными для постройки такого типа размерами (26,6 × 20 м) и полное его украшение к исходу 1197 г. закладку церкви следует отнести по крайней мере к 1194 г. Строить храм в своей Белгородской вотчине Рюрику Ростиславичу имело смысл, пока был жив киевский князь Святослав Всеволодович (умер в июле 1194 г.), так как после его смерти он занял престол в Киеве и перед ним возникла потребность обустроить свою киевскую резиденцию.

Несмотря на наличие шести столпов, композиция Апостольской церкви приближалась к центрической и была довольно близка к храму Василия в Орруге. Об этом говорит схема плана, идентичного профиля лопатки с пучками вертикальных тят, некоторые технические приемы, использованные в обеих постройках (например, расширение фундамента под лопатками). Однако церковь Апостолов, отличавшаяся более монументальными формами, завершалась не одной, а тремя главами (две — над западным членением).

Сразу же после сообщения об освящении церкви Апостолов летопись помещает информацию о создании князем Рюриком еще одного храма — Васильевского («во имя свое») в Киеве на «Новом дворе». Некоторые ученые склонны отождествлять дворец Рюрика Ростиславича с обнаруженными на Вознесенском спуске в Киеве остатками фундаментов, другие — атрибутируют их как церковь под двоюродным шведским купцом. Дело в том, что план этого строения и рисунок профилей его лопаток совпадают с некоторыми смоленскими постройками. Такая точка зрения не лишена вероятности, ведь в Смоленске правил брат киевского князя Рюрика Давыда.

Найболее совершенным памятником южнорусской архитектуры конца XII — начала XIII в. специалисты признают церковь Пятницы в Чернигове. Для этой небольшой (16 × 12 м) постройки характерно несколько типичных черт соотношения пропорций, оригинальной формы и подчеркнутого насыщенности форм. Цельность архитектуры достигается за счет сознательного преодоления разнообразия его объемов и членений. Задачу удалось сделать очень плавный переход от четверика к главе, повторяя кокошниками очертания центрального здания. Собранности форм способствует и объединение присущих в трехчастных фасадах, что происходит в результате резкого понижения боковых членений, завершения которых описываются уже не полукругом, а только четверть дуги. Особенность ярко обозначалась в храме динамизмом его композиции и ее вертикальная устремленность. Для этого в здании были усилены вертикали — четко прорисованы пучки плюсовых профилей на лопатках и точечные полукокошки на арках, «облегченная» щедрой орнаментацией верхняя часть стен (декоративными поясами, стрельчатыми обрамлениями окон основного объема и главы, сетчатыми фризами...), наконец, самыми активными деталями конструкции являются ступенчатые кокошки, размеренным ритмом восходящие к главе — своеобразной вершиной центральной оси всей композиции.

Пятницкая церковь завершает ряд стилистически близких построек Орруга и Вышгорода, представляя собой зрелый совершенной формы образец русской архитектуры, сооружения которого, вероятно, также было связано с деятельностью зодчего Милонега. Не исключено, что храм был заложен в 1211 г., когда черниговским князем становится бывший киевский правитель Рюрик Ростиславич — сыновей знаменитого мастера.

Названная группа памятников не единственная в южнорусском зодчестве конца XII — начале XIII столетий. Еще одну составляют церкви в Пятиле и Спасский собор в Нов...
городе-Северском. Ученыя выделяют и третью группу — церковь Гнителского монастыря в Киеве и Малый храм в Белгороде, а также несколько церквей Вишни, Трубчевска и Чернигова, причастность которых к той или иной группе пока неясна. Изучение перечисленных храмов осложняется тем обстоятельством, что ни одно сооружение рассматриваемого периода не сохранилось. Тем не менее, некоторые представления об особенностях их архитектуры дают вскрытые археологическими раскопками фундаменты.

Во вторую группу включаются четырехстолпные трехабсидные памятники небольших размеров, дополненные притворами и имеющие характерный лепестковый рисунок профилей пучковых пилястр — трилистник в центре лопатки и валик, заполняющий стык между лопаткой и плоскостью стены. Наличие общих черт в новгородском Спасском соборе и путинском храме не исключает их некоторых различий. В частности, первый имеет три прямоугольных притвора: западный, изолированный, а боковые — открытые, т.е. они составляли единое внутреннее пространство с основным объемом храма. Церковь в Путине, построенная, как доказали археологи, перед самым вторжением сюда монголо-татар (еще не убранный строительный мусор покрывал слой гари и пепла), вместо боковых прямоугольных притворов имела полукруглые, также открытые ворота.

Здания третьей группы некоторые исследователи считают творением мастеров Петерского монастыря. Эти маленькие четырехстолпные храмы были выстроены из кирпича малого формата, который прослеживается в строительных работах после землетрясения 1230 г. Раскопанные недавно фундаменты церквей Гнителского монастыря помогли воссоздать в общих чертах ее облик. У них были плоские лопатки (угловые двух-, а средние трехступенчатые), трехчастное завершение фасадов и одна глава, опирающаяся на квадратный пьедестал.

Иной путь к созданию столбовых храмов использовали смоленские зодчие. Следуя до 80-х годов XII в. киевскому архитектурным традициям, они неожиданно меняют ориентацию и начинают строить совершенно новым данным культурные здания нового типа.

Примерно около 1190 г. в Смоленске закладывается церковь Михаила Архангела, удивляющая современников красотой форм («...такое же несть в полушную стране, и всем приходящим к ней дивится изрядное красоте ея»). План ее шестистолпный (23,6 х 16,3 м), но восточная пара столбов стоит на одной линии с восточной стеной, от которой отходит прямоугольные боковые и полукруглая центральная абсиса. Подкупольное пространство об-
столба, благодаря чему восточная часть храма сокращается. Профили же лопаток становятся более сложными. Заметно упрощается плановая структура церкви Спаса в Чернушках, возведенной в 20—30-е годы XIII в., где можно отметить попытку превратить притворы в галереи. В ней выделяется только западный притвор. С северной стороны имелся притвор на всю длину стены, а с южной — небольшой придел, примыкавший к прямоугольной абсиде. Профили лопаток несколько огрубляются: их верхние уступы уже не окружяются, а остаются прямолинейными.

Сфера деятельности смоленских зодчих не замыкалась границами одного княжества. Следы их творчества прослеживаются в Киеве (церковь на Вознесенском спуске), на территории Рязанского княжества, Пскова и Новгорода.

В частности, план Спасского собора в Старой Рязани трудно отличим от церкви Михаила Архангела в Смоленске. Вероятно, на основе смоленского зодчества в рязанском княжестве создается и оригинальная конструкция крестообразного в плане бесстолпного храма со сложнопрофилированными лопатками и башнеобразным решением объема (церковь Нового Ольгова городка).

Предположительно смолянами был построен в 1193 г. Троицкий собор во Пскове, образовавшийся и восстановленный в 60-е годы XII в. Об этом позволяет судить его рисунок, выполненный в конце XVII в., незадолго до разборки древнего и закладки нового храма.

Вторым сохранившимся памятником смоленской архитектуры конца XII — начала XIII в. является церковь Пятницы в Новгороде — четырехстолпный одноглавый храм с тремя притворами. Церковь Пятницы не содержит буквально ни одно сооружение Смоленска. Тем не менее, примененные здесь строительные приемы — конфигурация плана, объемная композиция, формы деталей — выдают черты смоленских зодчих, возможно, даже создателя церкви Троицы на Кловке, к которой она особенно близка по плановой схеме и рисунку профилей пучковых пилястр. Но в строительстве новгородского храма принимали участие и местные мастера. Об этом говорят различия в кладке: нижняя часть стен выложена из кирпича, верхняя — в традиционной новгородской технике, сочетающей кирпич и камень-песчаник. Сотрудничеству мастеров разных школ и привело к этим особенностям, которые отличают новгородскую Пятницу от других построек этого времени. Если не крестчатые столбы, как у смоленских храмов, а круглые, как бы двухосевые абсиды — высокие (досягающие сводов) квадратные и вынесенные из их толщи более низкая полукурглая. Последняя, сопоставимая по высоте и объему притвора, рам, составляла вместе с ними правильный объемный крест. Верхняя часть стен, перестроенная еще в XV в., первоначально имела трехлопастное завершение, глава, окруженная четырьмя полукруглыми колоколами, опиралась на квадратный пьедестал.

Других храмов, подобных церкви Пятницы, в Новгороде, по-видимому, не было (во всяком случае, такой информацией наука пока не располагает). Однако постройки такого типа оказали свое влияние на дальнейшее развитие новгородского зодчества. Правда, здания новых поколений не обладали свойственной Пятницкой церкви стройностью пропорций, крестообразным планом, дополнительным членением с восточной стороны, не имели сложнопрофилированных лопаток. Зато они приобрели приближающийся к квадрату план основного объема с трехлопастным завершением его стен, одну невысокую полукурглую абсиду (вместо трех), а некоторые — притвор, оформляющий западный вход.

Еще в 20—30-е годы XIII в. в предместье Новгорода в урочище Первьень строится церковь Рождества, тип которой становится определяющим для новгородской архитектуры XIV—XV вв. Эта маленькая (9,8 × 7,8 м) четырехстолпная одноглавая церковь с низкой выпуклой абсидой и трехстолпным фасадом. У нее плоские лопатки, выступающие на углах, и двухступенчатое их обращение в верхней части, гладкие поверхность стен, прорезанные тремя окнами с каждой из сторон (за исключением западной), четырехконный барабан и крупный архитурный пояс на нем. Изначально здание подчеркивало вытянутый объем и барабан, несколько сужающиеся кверху. В последующих постройках менялись пропорции, форма покрытия, двери, приводились и исчезали западные притворы, но сам тип новгородских сооружений на протяжении более двух столетий оставался неизменным.

Более сложная неоднородная картина развития архитектуры наблюдается в начале XIII в. в Северо-Восточной Руси. Здесь в данный период сосуществуют два направления, представленные по крайней мере двумя артелями. Одна из них работает в традиционной технике владимирского зодчества и сооружает свои постройки из белого камня, другая использует в качестве строительного материала кирпич.

В 1202 г. во Владимире из кирпича был возведен Успенский собор Княгинин монастыря (перестроен в начале XVI в.). Найденные в результате раскопок лежальные плиты, предназначенные для кладки пучковых пилястр, привели историков архитектуры к выводу: Успенский собор имел вертикальную композицию со сложной конструкцией верха. Таким образом, уже в самом на-
чале XIII в. во Владимире появляются храмы, принадлежавшие к новому, общерусскому типу архитектуры. Близость планов собора Кияпининна монастыря с киевскими и черниговскими постройками Рюрика Ростиславича позволяет догадываться о происхождении создателя этого владимирского храма.

Свидетели продолжавшегося в Северо-Восточной Руси кирпичного строительства прослеживаются и в Дмитрове, и в Коломне, и в Ростове, и в Ярославле. Известно, например, что в 1214 г. закладывается церковь Бориса и Глеба в Ростове, а год спустя — Успенская дворцовая церковь, а еще через год — Спасо-Преображенский монастырский собор в Ярославле. Оба ярославских храма, судя по археологическим данным, имели близкую композицию, пучковые пиластры с полуциклонами и... резными боковыми деталями. В 1218 г. рядом со Спасским собором сооружается, вероятно, бесстолпный приделенный Введененнорусский храм. В том же году аналогичная бесстолпная постройка — Воскресенская церковь — появляется на торговой площади Владимира. В связи с тем, что упомянутые кирпичные здания не сохранились, их остатки в достаточной мере не выявлены, составить о них сколько-нибудь полное представление на сегодняшний день нельзя.

Гораздо больше известно о бесстолпном строительстве в Ростове, Нижнем Новгороде, Суздале, Юрьеве-Польском. Так, между 1208 и 1213 гг. в Ростове в период правления князя Константина Всеволодовича возводится церковь Константина и Елены. Сложена она была из белого камня и туфа (холодной горной породы), а украшена резными изображениями и орнаментом. От этой церкви сохранились два парных изображения львов. В 1213 г. начались перестройка разрушенного ростовского Успенского собора, затянувшегося до 1231 г. Вслед за более древней постройкой собор XIII в. стал шестистолпным. Его стены украшала орнаментальная резьба и зеркала, выполненные в технике золотой наводки, от которых сохранились в правые ручки в виде львов масок.

Начинается каменное строительство и в только что основанным (1221) Нижнем Новгороде: в 1225 г. закладывается церковь Спаса, а в 1227 г. — церковь Михаила Архангела. Если фундамент первой из них не обнаружен (от Спасской церкви сохранились только две резные детали — угол орнаментированного пояса и капитель колонны), то план Архангельской церкви довольно убедительно реконструируется. Это был четырехстолпный храм с тремя айсболами и тремя открытыми во внутрь притворами, также украшенный резьбой (о чем свидетельствует найденный во время раскопок фрагмент круглой скульптуры — голова льва).

В настоящее время частично (до половины высоты) сохранились два бесстолпных памятника начала XII в. — Рождественский собор в Суздале и церковь Георгия в Юрьеве-Польском.

Собор Рождества Богоматери был заложен в 1222 г. на месте более древнего здания начала XII в. Об этом сообщает летопись («на первом месте, владыкий старое здание...»), этот факт подтверждают и археологические данные. Шестистолпная плановая схема храма (27×18 м), характерная для начала XII в., была заимствована у постройки времени Владимира Мономаха, на основе которой он возводился. Одновременно собор получает три притвора, которые особенно широко распространялись в русской архитектуре в конце XII — начале XIII в. В качестве строительного материала здение использовали тuf кремового цвета, известняк и глину разорванной церкви. Учитывая плотность камина, мастера применяли известняк для кладки цоколя, плоских лопаток, абсид, а также декоративных деталей, от которых требовалась четкость рисунка — полукилона, порталов, аркатурно-колончатых поясов. Туф шел на облицовку стен. А их внутреннюю основу составляла кирпичная кладка. Храм, освященный в 1225 г., венчали пять глав (по другим сведениям, три). Замечное место в оформлении сооружения занимала резьба по белому камню. Она покрывала архитектурные и колонки порталов, зооморфные изображения подпирали колонны аркатурно-колончатого пояса. Особен- но пышно была украшена верхняя несохранившаяся часть собора, где женские маски (образы Богоматери), вписанные в растительный орнамент, олицетворяли гармоничное единство мира, природы и человека.

В 1233 г. в храме появляются фрески и, возможно, «золотые врата». От росписи, покрывавшей все стены и своды, сейчас остались лишь два небольших фрагмента в помещении южной абсиды (диаконике) — это головы двоих святых старцев. Первоначально их фигуры, представленные в рост, были вписаны в орнаментированные арки. Лики персонажей эмоционально сдержаны, внутренне напряженные. Такой трактовке образов соответствует скучная палитра фресок. Охристый фон отличает лишь тональность от более темного лика с выявленными густыми тенями складками, мягкими контурами и обозначенными короткими широкими асимметричными линиями-складками на лице. Волосы и борода старцев составляют как бы единый массив, в котором явно преобладают белые. Как предполагают исследователи, росписи Рождественского собора, не имеющие прямых аналогий в древнерусской живописи, были выполнены местными мастерами.
К замечательным произведениям прикладного искусства принадлежат сохранившиеся массивные двухстворчатые западные и южные церковные двери. С внутренней стороны они обтянуты зеленой бархатистой тканью. Снаружи — медными листами, украшенными многочисленными кистями (всего 54 изображения, 28 — на дверях, и 24 — на других дверях), выполненными в технике золотой наводки. Каждое из них образуется пышно орнаментированными продольными и поперечными валиками, по своей текстуре в южных дверях предпочитительнее отдается ветхозаветности, и, в частности, деталями ангелов, а в западных — новозаветным сценам и богочеловеческим сюжетам. Изображения рождественских врат свойственно пластика глиняной трактовки форм, органическая связь светотеневого цвета с орнаментом, что неожиданно родит их художественный почерк с белокаменной владимиро-суздальской резьбой.

Последним каменным сооружением Северо-Восточной Руси до монгольского периода стал Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230 — 1234). Он заменил стоящую на этом же месте постройку времена Юрия Долгорукого. Возможно, в его строительстве принимали участие также артель, которая возвела в 1227 г. церковь Михаила Архангела в Нижнем Новгороде. Во всем случае, план этих двух построек почти идентичен. Церковное здание сравнительно небольшое (17 х 13,5 м) — четырехстолпное с тремя аbrisами и тремя притворами, открытыми внешними зданиями. Западный притвор так же, как в Рождественском соборе в Суздале, был двухэтажным. Второй этаж западного притвора в Георгиевском соборе заменен хором. Возможно, несколько позже к нему пристраивался Троицкий придел, в котором в 1252 г. был похоронен князь Святослав Всеволодович, причастный к строительству и украшению церкви. Более того, летопись даже называет его мастером («...сам бъе мастер»).

Храм, состоящий до середины XV в., неожиданно рухнул. Восстановленный в 1471 г. В.Д.Ермоловым, он утратил свой первоначальный вид. Поэтому научные реконструкции форм Георгиевского собора до настоящего времени остаются предметом дискуссий. А все-таки исследователи сходятся в том, что завершение храма имело башнеобразный вид.

Огромных усилий ученых потребовала реконструкция изначальной композиции резных изображений храма, перепутанных в период восстановления памятника в XV в., а частично, утраченных. Резьба на лицевой поверхности извествковых блоков, из которых сложено здание, выстраивается в стройную геометрическую систему и единный художественный ансамбль. Здесь четко обозначаются своеобразные архитектурные стили, соответствующие эпохам — византийскому периода, византийского и киевского периодов. Сочетаясь, они образуют своеобразную киево-суздальскую резьбу, характерную для владимиро-суздальского искусства.

Георгиевский собор — последний памятник владимиро-суздальского высочества до монгольского периода. Через три года после его возведения на Руси начали орды хана Батыя.

Таким образом, оценивая развитие русского искусства в первое столетие государственной раздробленности, отметим как достижение глубокое переосмысление византийского наследия в каждом из них.

Наиболее заметным явлением этого периода становится создание общерусского типа купольных сооружений — башнеобразных, центрических, появившихся в конце XII в. в землях, тяготевших к традициям киевского зодчества, а затем распространившихся и в других региональных архитектурных школах.

Широкий размах каменного строительства на Руси вызвал необходимость формирования кадров своих, русских мастеров — каменщиков, резчиков по камню, художников-монументалистов и инкунабулистов. Уходит в прошлое такая сложная и дорогая особенность техники монументального искусства, как мозаика. Стиль живописи приобретает подчеркнутый декоративный характер. Все очевиднее становится разница в интерпретации живописи — монументальной, станковой, книжной.

В декоративно-прикладном искусстве во второй половине XII в. отмечается сближение аристократического и демократического
ПОСЛЕДСТВИЯ МОНГОЛО-ТАТАРСКОГО НАШЕСТИЯ ДЛЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. СКЛАДЫВАНИЕ МЕСТНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ
Конец 30-х годов XIII в. — середина XIV в.

На исходе 1230-х годов разоблаченные русские земли подвергались опустошительному нашествию монголо-татарских орд. В 1237 — 1238 гг. была разорена Северо-Восточная Русь, а в последующие два года — южно-русские владения. Огромная численность воинства, прекрасная оснащенность, высокая военная организация предопределили полный успех пришельцев. Завоевание городов сопровождалось потрясающей жестокостью: население большей частью истреблялось, ценности уничтожались, постройки разорялись огнём. Об этом свидетельствуют данные археологических раскопок, разнообразные письменные источники — летописи, литературные произведения, записи иностранцев и памятники устного народного творчества.

Картинны нападения хана Батыя на Русь рисует в своей «Повести о разорении Рязани Батыем» очевидец этого события Евстафий Корсунский. Описывая осаду Рязани, Евстафий останавливается на сценках убийства людей («…не осталось ни единожды…»), сожжении города и Успенского собора («…весь город погиб…»; «…а церкви вся погорела, а великая церковь померчела…»), захвате художественных ценностей («…и все узорочие нарочитое, богатство резанское и сродник их киевское и черниговское поимаша»). Довольно подробная информация о завоевании монголо-татарами Владимиро-Суздальского княжества содержится в летописях. В них сообщается о многочисленных городах, которые враг «взял коньем» и сжег, о разграблении ценностей,
портанити святъв. Уже въ феврале 1238 г., как отмечает владикаврскій летописец, былъ захвачены четырнадцать городов. На примере подробной летописной статьи о взятии татарами Владимира — столицы самого большаго и сильнаго русскаго княжества, можно судить о трагедии остальных городов и селений. Разрушавшие стонобитными орудиями большие части крепостных стен, враг ворвался в центральную часть разбитаго города. В захваченные часы было покончено с его населением — от младенца до стара («...от уго и до старца и сущаго младенца...»). Не удалось спастись и тем, кто затворился в соборном Успенском храме. Двери собора были взломаны, и те, кто еще не задохнулся в дыму городского пожара, были иссечены саблями. Были захвачены либо уничтожены и хранящиеся здесь ценности. Икона Владимира Богоотец лишилась своего драгоценнаго оклада («...чудную икону орада украшена алатом и серебром и камением драгым...»). Остальные иконы также остались без окладов либо были расколоты на части. Победители достались и другая разнообразная церковная утварь: кресты, сосуды, оклады книг, находившиеся здесь одежды первых князей («на памят собе»)...

Участъ северо-восточныя городов два года спустя разделились и южно-русеския поселения. Особенно чувствительный удар былъ нанесен по Киеву, названному в летописи «матерью городов русских». Более двух половин месеца осаждали татари Киев. Все это время их «пороки» (стонобитные орудия) планомерно разрушали крепость («Пороком же безпрестанно бьюющи и ночь, выбива стены»). Ворвавшийся в город, враг обнаружил новые укрепления по линии «город Володимира», но и этот последний оплот киевлян былъ взят. Тогда же была разрушена знаменитая Десинова церковь, разграблен Софийский собор и другие храмы («...всячина Киев татарове и святу Софию разграбили, и монастыри все и иконы, и кресты, и всю узорочье церковна взыси...»). Захватник Киев, какъ, впрочемъ, и другихъ городовъ, сопровождался неразбраненемъ его населения: «...если въ этомъ городе (Киевь. — В.Ч.) людей въ числа, а прочи въ плев повели...» Данные археологических раскопок подтверждают справедливость слов летописца — около обгоревших жилищ то и дело встречаются кости погибших в бою горожан. Въ одномъ изъ такихъ домовъ были найдены кости заяца всего большого семейства, состоящего изъ десяти человек — мужики, женщины, дети. О массовомъ убийстве жителей древней столицы говорятъ и две огромныя братски могиля, обнаруженныя археологами. Въ одной изъ нихъ погребено около 2 тыс. человъ.

О судьбе оставшихся въ живыхъ жителей покоренныхъ странъ расказываютъ въ своихъ запискахъ современникъ и очевидец монголо-татаръскихъ завоеваний папский посолъ въ Монголии Плано Карпини. По его словамъ, древний Киев былъ названъ «почти ни на что: едва существуетъ тамъ двести домовъ, а людей... держатъ они (татары — Б.Ч.) въ самомъ тяжеломъ рабстве». Показательны и сцены отбора пленныхъ, содержавшихся въ запискахъ папского послана: «Выдайте, чтобы сосчитать васъ согласно нашему обычку, — говорили татары осажденнымъ, — а когда те выдрутъ къ нимъ, то татарь оправдывают, что изъ нихъ ремесленники, и ихъ оставляютъ, а другихъ, исключая техъ, кого захотятъ иметь рабы, убиваютъ топорами». Какъ правило, ремесленниковъ уговаривали въ Орду, о чемъ пишутъ всевозможныя письменныя источники, но и тамъ русские мастерския люди находились въ рабскомъ состояніи.

Самыя искусныя мастера поселялись въ особыя кварталахъ ордынскихъ городовъ и продолжали занятияться въ неволе своимъ ремесломъ. Такъ, Плано Карпини упоминаетъ о русскомъ ювелире Козьме, сдабравшемъ ханскому трону и печать. Другой иностранецъ — французский путешественникъ монахъ Рубрукъ, побывавший въ Монголии въ 1252 — 1255 гг., сообщаетъ о другомъ преуспевающемъ русскомъ мастере — зодчимъ, строившимъ дома. Въ кварталахъ ремесленниковъ находили многочисленныя произведения мелкой пластикъ — кресты, тельники, литые и ширины иконы, датируемые XI — XII, такъ и XIII — XIV вв. Обнаружение въ ордынскихъ городахъ разрыхъ вещей (т. е. изготовленныхъ задолго до нашествия) объясняется темъ, что угоняяя въ плев люди брали съ собой семейныя реликвии. Более поздние же подобны заметны отливаются отъ нихъ качествъ исполнения. Они сделаны нехренько, безъ былъ продуманности и изящества. Утративъ привычную обстановку и связь съ Родиной, русские ремесленники теряли мастерство и само ощущение традиций своего искусства.

Изъ драгоценныхъ металловъ, попавшихъ въ руки ордынскъя знать, были чужды и непонятны ихъ новымъ хозяевамъ. Большина привезенныхъ прикладъ искусства шло въ переплавку. Вероятно, такая участь ожидала и изрубленныя на куски серебреныя предметы русского происхождення XI — XIII вв., найденные въ 1900 г. близъ казахскаго города Чимкента.

Такимъ образомъ, въ результатъ монголо-татарскаго нашествия русскъя земли были разорены, люди большей частью истреблены, и ремесленники вывезены на чужбину, значительная часть произведений художественной культуры уничтожена.

Наладить жизнь заново на Руси было чрезвычайно сложно. Для начала требовалось выжить. Однако этому препятствовали подорваный экономический потенциал и регулярно продолжающаяся борьба ордынцевъ, нарушавшие торговые и культурны.
связи между русскими землями (на столетия прервалась связь северо-восточного региона с южными и западными княжествами), а также с другими странами, отсутствие квалифицированных мастеров разных специальностей. В первые десятилетия ига создававшейся обстановка почти не оставляла места для художественного творчества.

И все-таки жизнь продолжалась. По всей вероятности, не прерывался строительство деревянных сооружений, ведь практически весь городской застройкой была уничтожена пожарами. Русичи, прекрасно владевшие плотницким делом, наряду с жилищами рубили и храмы. Известно, например, что в 60-е годы XIII в. в Ростове возникла деревянная церковь Михаила и Федора Черниговских — князь и его боярин, принявший мученическую смерть в Орде. Создание церкви с таким посвящением было в то время патриотическим актом, объективно направленным против ордынского ига.

Первые попытки возродить каменное зодчество наблюдается сразу же после Батыева нашествия. В 1239 г. ростовский епископ Кирилл освятил отремонтированную церковь Бориса и Глеба в Кидекеше — ту самую, с которой началась в середине XII в. владимирская архитектурная школа. Спустя четверть столетия она была восстановлена еще одна, Борисоглебская, церковь — в Ростове. Показательно, что в числе первых восстановленных после нашествия построек были храмы во имя первых святых русских князей Бориса и Глеба, ставших защитниками Руси от иноzemцев.

Примечем в эти же годы к Георгиевскому собору в Юрьеве-Польском с северо-восточной стороны пристраивается маленький Троицкий придел, до нашего времени не сохранившийся. Однако сколько-нибудь значительных построек ни на Владимирщине, ни в других землях не появилось до конца XIII столетия.

**

В Новгороде Великом, который не подвергся разорению ордынскими военными отрядами, но тем не менее испытал тягота, каменное строительство возрождается только в 1292 г. В этом году в 8 км от Новгорода у впадения реки Мсты в Ильмень-озеро возникает небольшая (10×10 м) и вместе с тем монументальная по своим формам монастырская церковь Николы на Липне (возможно, от древнерусского «липня» — липовая роща). До Великой Отечественной войны храм сохранял почти незамеченный свой первоначальный облик, но во время военных действий он был в значительной части разрушен. Тогда же погибли и его фрески. Реставрационные работы, проведенные в 1950-х годах, вернули памятнику его первоначальную форму.

Даже и сегодня оно достаточно для того, чтобы увидеть его сходство с одной из последних домонгольских культовых построек — церковью Рождества в Пермском крае. Обе церкви квадратные в плане, крестово-купольные, четырехстолпные, одноабсидные. Их трехчастные фасады не делятся лопатками на отдельные части, но закреплены ими только по углам, из-за чего объём храмов выглядят монолитными и хорошо уравновешенными. Правда, пропорции Николы на Липне более приземистые.

Как показало натурное исследование церкви Николы, ее фасады не были оштукатурены. Стены, сложенные из камня (примечательно, что пластика и ракушечника) разного размера и оттенков — жёлтого, голубого, зелёного, лилового, выглядели исключительно живописно. Дополнительный эффект производили белые извозловые (ребра добавления толченого кирпича) тщательно затерты швы и четкий ритм арок над окнами, выложенных из брускового кирпича темного цвета, пришепенного на смену домонгольской плифеты. Подобно драгоценным мозаикам на фонах грубой фактурой стен смотрелись фрески, никогда не заполнявшие нишу над западным входом в храм. К числу скромных его украшений относятся и аркатурные пояса в верхней части барабана над бровками окон и под трехчастными арбисами фасадов, и ни в небольшими рельефными каменными крестами.

Рядом интересных особенностей отмечен каменный интерьёр здания. Чтобы тут не затаивать и без того небольшое внутреннее пространство, нижняя часть западной пары столбов имеет шестигранную форму, а верхняя — крестчатую. Стояще столбы также на нижнем и верхнем уровнях имеют разное сечение, соответственно, прямоугольное (удобное для установки иконостаса) и крестчатое. На хоры, оправляющиеся на деревянные балки, вела открыты лестница (пришедшая на смену внутрицерковной) от юго-западного угла. Позднее, в XIV—XV вв., такое устройство хор и лестницы сделал обычным.

Интерьер Никольской церкви был расписан фресками в 1293—1294 гг. В XIX столетии их заменили масляными красками. Раскрытие первоначальной живописи началось в 1930 г., когда после
разборки позднего иконостаса на восточных столбах обнаружили хорошо сохранившуюся композицию «Благовещение», а над входом в диаконик еще одну — «Три отрок в пещи отшельниц». К сожалению, сколько-нибудь полно изучить фресковую роспись не удалось: ее большая часть, еще не раскрыта реставраторами, была уничтожена в годы войны. Однако, опираясь на остатки сохранившихся фресок и зафиксированную систему расположения масляной росписи, специалисты составили самое общее представление о характере липинской росписи конца XVII в. Это угадывалось в расположении сюжетов, своеобразной плоскостной трактовке отдельно стоящих фронтальных фигур, смелой манере письма, ярких пасточных красочных патин. В качестве особенностей росписи исследователи отмечают приверженность художников к геометрическим формам, используемым преимущественно как средство усилений декоративного начала росписи.

Возможно, кисти художника-монументалиста, расписывавшего церковь Николы, принадлежит и большой (189 × 129 см) храмовый образ, хранящийся ныне в Новогорском историко-архитектурном музее-заповеднике. Икона относится к редко встречающимся подписанным произведениям. На нижнем ее поле имеется надпись XVI в. (во многом повторяющая текст конца XVII в.) о создании образа мастером Алексей Петровым в 1284 г. Икона покояна по повелению Правой руки, благословляя предстоящих, в левой держит Евангелие. На уровне его головы изображены в полный рост Христос и Богоматерь, вручаящие Николе знаки епископского достоинства — Евангелие и омофор. Боковое поле занимают представленные в полный рост святители и мученики, верхнее поле — поясной апостольский чин с «Этнисами» («Уготованным престолом») в центре. Соотношение же огромного средника с буквально вписывшим в него несколько сутулым Николой и очень узкими полями, усеченными пестрыми фигурами святых, таково, что они в общем контексте изображения воспринимаются как декоративно оформленная рама.

Несмотря на традиционность иконографии и в общем-то устоявшееся принципы трактовки образа, «Никола Липинский» отменчен и некоторыми новыми чертами. Резко усилилась графичность и плоскость замысла, предмет живописного строения формы здесь почти не использовались, краски ровными слоями заполняли четко ограниченные линией плоскости. Вместе с тем икона очень нарядна. Такому впечатлению способствует и насыщенность средника кругами, ромбами, крестами, квадратами... пестрое многообразие красок, напоминающих эмали — изумрудно-зеленую, темно-синюю, вишневую.
штрихами. Также не похож на стереотипные лики киевской живописи русифицированный тип лица персонажей. Лики на данной иконе в большей степени натуралистичны, чем на средневековых иконах. В частности, в облике белокурого, белоглазого монаха Иоанна ощущается твердость духа и неистовость борьбы.

В духе «народных картинок» написана икона «Чудо Георгия о змеем», в четырнадцати клеймёх которой преуспели описанные в житии десяти святого. В подобных иконах сюжеты необыкновенно разнообразны: например, — в костюме царского дворца с фигурами царя, царицы и придворных; другое изображение дает изображение боя Георгия с великаном. В основе сюжета легенда о чудесном побеге святого воина над художеством, после чего умирший змей пожелал царевне привязать себя и таким образом ввести в город.

С красочно-фоновым фоном контрастирует белый фон и концов. Впрочем, различается и тематика центрального изображения, где Георгий предстает воином, в остальных, магнитных, в них святой уже не воин, а чудак. Такое совмещение черт мученика и воина в образе Георгия характерно для его трактовки в новгородской живописи икон XIII — первой половины XIV в. Композиция икон, несмотря на спокойствие позы всадника, довольно динамична. Здесь нет симметрии, выделяющейся коня и плавая горка, обозначающие одну диагональ, пересекающиеся конем святого воина, направленным строго по левому верхнему углу в противоположном. В клеймах же преобладает строго уравновешенная трехчастная композиция: Георгий в центре, по обеим сторонам его мучителя. В сцене заметна попытка художника обозначить объем формы, а на полях — зафиксировать объекты подчеркнутой ясностью. И все-таки единство стиля на конечное и окружающее его «рамк» компенсирует его излишество, ставя цельное художественное повествование о популярном на Руси сюжете, почитаемое в народной среде как безвестный борец со злом.


Хотя миниатюры «Симоновского Евангелия» уже в большей мере, чем предшествующие памятники, отражают специфику книжной иллюстрации (это сказано в четкой линейной организации изображений и более тщательной проработке деталей), они еще испытывают большое влияние монументальной, станковой живописи и даже прикладного искусства. Фигуры евангелистов величественны. Их одежда не имеет какой-либо декорации. Формы выявляются с помощью тонкими тональными притенениями. Лики обнаруживают неожиданное сходство с персонажами росписи церкви Спаса на Нерлидь. Краски используются чистые, яркие. Фон дымчатый, по сравнению с современниками, как это встречается в некоторых житийных иконах первой половины XIV в. Точно так же меняется и цвет архитектурных элементов, которые вписываются евангелисты. В свою очередь архитектура становится тонким развитым орнаментом. Примерно такой же можно увидеть на иконе «Николы Липецкого». Данный компонент оформления миниатюры явно сработан "под ям.

Поиск своего художественного стиля происходит в этот период и в декоративно-прикладном искусстве. Этот вид искусства новгородцев представлен очень немного памятниками: заметно появляется у мастеров драгоценных металлов (сказывался жесткое налогообложение Золотой Орды), а в изделиях из недорогих ликеев материалов короток. В их числе деревянный выпуск крест, обновленный серебром (вторая половина XIII — начало XIV в.), так называемые Васильевские и аналогичные Лихачевские вращения, выполненные в технике золотой мозаики, и деревянный розетный Людовикский крест 1359 г.

Централизованное изображение выносного креста (новгородского музей) — чеканное «Распятие» — дополнено еще рядом фигур: Спаса на престоле, Богоматери, апостола Петра, воинов,-чеканников, а также Спаса Нерукотворного. Рельеф чеканки не высок, рисунок, при всей его калиграфичности, не отличается ясностью: он прост и несколько груб. Почти все свободы от изображений плоскости заняты надписями или орнаментальными украшениями. Декоративны и переданы линиями складки одежды персонажей.

В отличие от выносного креста другое новгородское произведение — двухстворчатые Васильевские враты, созданные в 1336 г. по заказу новгородского архиепископа Василия для Софийского собора (ныне в Троицком соборе г. Александрова), использованы с большим изяществом. Здесь больше свободы в композиционных построениях и живости рисунка. Врата состоят из семи ярусов клейм (всего 28), разделенных валиками, также покрытыми узкими и растительным орнаментом.

Большинство клейм было резано в XV столетии, но некоторые из них созданы явно позднее. Это хорошо заметно по тех-
нике золотой наводки. Древние мастера оперируют линией по черному фону, в то время как их последователи XIV в. могли выполнять всю фигуру, а затем проработывать темы с помощью клейма. Сюжеты росписи посвящены преимущественно святцам и христианским праздникам. На круглых бляхах, обозначающих углы крепостей, показаны популярные в Новгороде святые — Георгий, Прокофий, Ипатий, Климент, Козма и Лавр. Над оформлением врата работали майры четыре мастера. Одного из них, вероятно, главного звали Ипатием. На это указывает сразу два изображения святого Ипатия. Все исполнители использовали свободную манеру письма, не связанную жесткими канонами. Здесь, в росписи, клейма угадываются отдельные непосредственные впечатления от живой природы и окружающей жизни.

Вероятно, из новгородской мастерской происходят и «Лихачевские двери» (Русский музей), принадлежащие некоему академику Н.П. Лихачеву. Их работа отличается большим искусством от Васильевых. На этом основании «Лихачевские двери» датируются нескольким более поздним периодом — примерно серединой XIV в. Последние имеют только шесть клейм. Верхние два отведены под сюжет «Владимир Мономах», нижние — под изображение четырех евангелистов. Они представлены в естественных позах в трехчетвертом повороте к зрителю. Прочим, положение каждого евангелиста неизвестно. Исследователи, обнаружившие аналогичную роспись в миниатюрах «Евангелия» XIV в. новгородского происхождения, сделали лишнее открытие предположение о обычном использовании миниатюры при выполнении золотой наводки.

Изделия из дерева, некогда распространенные в быту, в целом вида почти не дошли до нашего времени. Археологические находки, как правило, представляют собой фрагменты, а длительное использование деревянных предметов или даже хранение в обычных условиях невозможно. Тем ценнее те очень немногочисленные экземпляры, сохраняющиеся до наших дней. Едва ли не самым ярким из них является Лысогорецкий крест (в 2,30 м, ш. 1,87 м; Новгородский музей). В 1539 г. он был установлен жителями Лысогорского улуса в приходской церкви Флора и Лавра. Перекрестие образует двумя парами прорезанных крестов. Концы крестов оказываются соединенными друг с другом. Снаружи крест обрамляют растительные завитки, которые как бы обозначают его прошествие в так называемый «старый брат». Крест представляет собой художественно культуру. Однако со второй половины XIII в. поиск появляются в новом творчестве все больше самостоятельности. Стремление к политической независимости определенным образом сказалось и на псковском искусстве.

Еще более робкими были первые шаги на пути утверждения псковского искусства. Находясь в подчинении Великого Новгорода, Псков до конца XI-XII вв. находился под властью Руси, так как и его «старый брат», представлял собой художественную культуру. Однако со второй половины XIII в. поиск появляются в новом творчестве все больше самостоятельности. Стремление к политической независимости определенным образом сказалось и на псковском искусстве.

Хотя Псков, как и Новгород, не захлестнула волна национализма, город жил оживлением постоянной угрозы как с Востока, так и с Запада. В нем на долгие годы прекратилось каменное зодчество. Заменившее его строительство деревянных сооружений и асамблеи не оставило заметного следа в истории псковского искусства.

Икона «Успение Богоматери» (135 x 100 см; Третьяковская галерея), во многом повторяет композицию фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Если же сравнить эту псковскую икону с изображением «Успения» на двухторной новгородской иконе XII в. из Зверина монастыря, нетрудно отметить доморощенность и непрофессиональность ее живописи. Художник с трудом вмещает в вертикальную плоскость конечную композицию, располагающуюся в миросожской росписи по горизонтали. Значительна двух главных персонажей он подчеркивает не столько их физическими размерами, сколько величиной голов, гораздо более крупных, чем у ангелов и апостолов. Впрочем, они различаются и у последних. Рисунок, нанесенный черной линией, где просвечиваются сквозь жаркие краски, далеко не точен: лица персонажей однотонны, пропорции фигур негармоничны и противоречивы, складки одежды привычны. И все-таки живопись иконы передает ощущение подлинности, идущее от стремления художника, исходящее из собственных представлений, уточнить вопиющий образец, наделить изображение неповторимыми чертами. Это и привнесенные завершения, и тяга к декоративности (ромбический рисунок ложа, орнаментальная кайма запавесы), и попытка организовать композицию определенным ритмическим оформлением ее центральной части (равномерное, симметричное расположение ангелов вокруг небесной сферы), и своеобразный приглушенный колорит с набором излюбленных темно-зеленых, плотных вишневых, мутных синих, красных с оранжевым оттенком, серых, почти черных тонов, столь осмалеваю смотревшиеся на серебряном (ныне утраченном) фоне.

Одна из самых ярких местных памятников станковой живописи — икона «Илья Пророка» (141 x 111 см; Третьяковская галерея), пожалуй, самая ранняя в русской иконографии, имеющая житийные клейма. Кроме того, пока неизвестны примеры бытования в средневековой Руси житийного цикла Ильи, кроме данных изображений. В средние показан пророк Илья в пустыне. Верхнее поле отведено под семь полуфигур Девусус. На боковых полях запечатлен весь сон из жизни пророка. Еще четыре когда-то размещались в нижней части иконы: сквозь полустертые полуфигуры избранных святых и сейчас кое-где просматриваются фрагменты клейм.

Очень выразительна центральная композиция, статистически прорисованная черной линией, — луг, обозначающая черной невысокими горками, еще не отмеченными обычной для иконописных изображений стилизаций. Между горками на огромном камне (размеры которого больше любой из них) — монументальная ширококопистая фигура Ильи, прислушивающегося к «божественному гласу», написанная уверенно и точно. Лиц, открытые части рук и ног почти не имеют притенений. Широко поставленные глаза на плоском лице Ильи придают ему выражение задумчивости, полнотно соответствующее заданной теме.

Композиции иконы чрезвычайно проста. Она преимущественно двухчастная. Ее основу составляют человеческие фигуры, попарно сгруппированные. Архитектурные формы и элементы среды не играют определяющей роли в композиционных построениях. Скорее наоборот, они чаще нарушают уравновешенность изображений.

Особенно привлекает произведение своим колористическим решением. Лиловый хитон плотного тона, зеленый плат, седые волосы Ильи словно отражают серебристый цвет фона (ныне утрачен). Этот струящийся свет прекрасно взаимодействует с кирпично-матовыми холмами, заполняющими большую часть площади кончика.

Некоторые перемены, наметившиеся в псковской живописи в начале XIV в., можно проследить на примере иконы «Богоявление» (90 x 67,5 см.; Эрмитаж). Здесь представлена сцена крещения Христа. Обнаженный Христос — на переднем плане, в воде двух потоков, стекающих в гор. Рядом с ним аллегорические изображения реки и моря, Иоанн Предтеча (света) и четыре ангела (справа). В «Благовещении» несколько иным, по сравнению с иконами, созданными ранее, становится стиль живописи. Художник отказывается от черной линии в передаче рисунка. На смену ему приходит ритмическое сочетание цветовых пятен. Несмотря на сравнительно небольшие размеры композиции, она выглядит монументальной и справедливо сопоставляется исследователями с фресками, в частности, с росписью Снетогорского собора. Особенно живо напоминает эти фрески обнаженная, словно выплывающая, фигура Христа. Правда, в ней еще нет той неукротимой экспрессии движений и тоновых контрастов, но стиль псковской живописи развивается именно в этом направлении.

33. «Илья Пророк». Икона. Ковец XIII в.
Своего рода этапным памятником искусства Пскова стал архитектурно-художественный ансамбль церкви Рождества Богоматери Снетогорского монастыря (в 3 км от Пскова вниз по течению р. Великой). Это был первый псковский каменный храм, возведенный в условиях орденского ига. Его строительство началось в 1310 г., а завершилось в 1311 г. Своими формами здание почти буквально повторяло собор Спасо-Мирожского монастыря, возведенного еще в середине XII столетия. Примечательно, что псковские зодчие в поисках образца обрались к своим зодчим новгородским сооружениям, а к своей местной «старине». Правда, создатели Рождественского Снетогорского собора ориентировались не на изначальную композицию Мирожского храма (тогда все боковые объемы были пониженными), а на ту, которую он приобрел несколько позднее, во второй половине XII в., когда западные боковые кладки были уже надстроены до высоты центрального нефа. Таким образом, объемная композиция возведенного в Снетогорском монастыре храма с самого начала была асимметричной. Он имел с северной и южной сторон два прясла, высокое пространство западное кладки, примерно такое же в трапеце (центральный поперечный неф), среднюю апсиду и две низкие боковые. И все-таки различие между «лазером» и его «ко- пейкой» ощутимо. В Мирожском храме, несмотря на перестройку, хорошо читается изначально заложенная динамика симметричных объемов, это отношение к более позднему строительному периоду отсутствует западных боковых объемов не нарушила их профилей, в Снетогорском же монастыре на западных углах только отмечены плюсовые ниши. Если в Мирожском соборе, как и в прочих сооружениях, выстроенных по заказу новгородской администрации, наряду с природным камнем использовался кирпич, то в Снетогорском храме основным строительным материалом была известняковый камень — плитняк, а кирпич уже не применялся. Большая асимметрия форм Снетогорского собора, стройность его пропорций (выше стены и купол), менее тщательная отделка деталей, дополнительная орнаментальность его барабана (достать можно было видеть уже не арочный, а аркатурно-колончатый пойс и поребрик) придают ему еще более очаровательную живописность.

В 1313 г. инкруст Рождественской церкви, имеющий форму равноконечного креста (столбы в общепринятом смысле здесь отсутствуют), был расписан. Фрески покрыли верхний сырой слой штукатурки, не имевший предварительного рисунка. Такая техника письма вынуждала мастеров работать быстро, пока штукатурка обладала способностью впитывать краску. Отсюда свободная «скопированная» манера живописи, неточности в рисунке, неко-
В первые десятилетия ордынского ига на территории Северо-Восточной Руси, находившейся до вторжения Батыя в руках владимирского князя, возникает целый ряд новых самостоятельных владений. Среди них особенно выделялись Тверское и Московское княжества, главные соперники в борьбе за власть в русских землях. Появление новых административных и культурных центров было связано с разгромом старых крупных городов и оттоком населения в более труднодоступные лесные районы страны. Здесь аккумулировалась культура местного населения и беженцев.

Созданное в середине XIII в. Тверское княжество и уже в 60-е годы утвердившееся в своем стольном граде епископство, к концу столетия укрепило свои позиции настолько, что смогло стать одной из самых влиятельных политических сил на Руси. Здесь сравнительно рано начинается каменное строительство, складывается своеобразная художественная школа, развиваются ремесла и книжное дело. В 1285 г. в Твери закладывается городской белокаменный собор Спаса-Предобразования (разобран в XVII в.). Поскольку от храма, выстроенного к 1290 г., не сохранились даже фундаменты, для воссоздания его облика приходится обращаться к его изображениям на иконе «Михаил и Ксения Тверские» (XVII в.; Музей Андрея Рублева) и миниатюрам Лицевого летописного сво-XVI в. Везде Спасский собор показан одноглавым, иногда с крытыми галереями. Утюминие в письменных источниках о высоких лестничных вехах позволяет сделать уточнение: галереи, возможно, стояли на высоком подклете. Фрагменты найденных на месте собора вырезанных из камня человеческих масок указывают на адрес заимствований — владимиро-суздальское зодчество. В 1292 г. храм был расписан, похоже, местными мастерами, так как летопись происхождение художников не оговаривает. В XIV столетии, как сообщает летопись, здание было украшено майоликовым полем и врата, выполненными в технике золотой наводки.

Тверских икон, относящихся к началу периода ее развития, осталось очень мало — только две: «Борис и Глеб» и «Спас Вседержитель». Тем не менее они несут на себе яркие черты уже сложившейся тверской школы живописи. Борис и Глеб на тверской иконе (154 × 104 см; Киевский музей) ясно описаны с другой, более древней иконы киевского происхождения. Об этом говорит как значительные размеры произведения, устойчивость и популярность данного иконографического варианта, так и некоторые его художественные особенности.

Фигуры святых даны в полный рост. Их крупные тела с трупом вписываются в объемную композицию для изображения плоскость ковчега. Из-за этого массивные и приземистые фигуры выглядят еще более крупными. Если схема прибавить строго законченные позы, с помощью которых персонажи, бородовое образование художников к форме, использование плотной ткани на спине, то они возникают небольшое сравнение иконы с крупноформатными мозаиками Софий Киевской — Спасом Вседержителем и Богоматерью Ораной.

Однако в этой иконе, стоящей у истоков тверской иконографии, наружу с тяжкой к киевским образам обнаруживаются и особенности письма XIV столетия. В отличие от домонгольского периода каждый из образов довольно индивидуален: Глеб заметно тоньше Бориса, различны при наличии довольно близких черт лица: проработанные черты лица Глеба выражены в тонкости и тонкость. Состояние персонажей задается главным образом рисунком лицевых движений: у Глеба они тоньше, их изгибь мягче, у Бориса — жестче и суховато, особенно под глазами, где они представляют собой два сходящихся пучка коротких и острых лучей. В искусстве Киевской Руси чистые белила еще не использовались для имитации бликов света. Этот прием появляется в арсенале новгородских художников с конца XII в. Однако тверчи использовали белилы гораздо реже. Пробела в произведениях верхне-
волжских иконописцев в большей мере подчинены выявлению формы, чем в новгородской живописи.

Икона «Спас Вседержитель» (108 × 81 см; Третьяковская галерея) является одной из самых развитых образцов тверской живописи, созданной около середины XIV в. Здесь Христос изображен пояс. Пальцы его правой руки сложены в благославляющем жесте, в левой он держит закрытое Евангелие. Это давний сложившийся иконографический тип. Живопись Спаса отдаленно напоминает псковскую манеру письма первой половины XIV в. Вместе с тем иконописцы ушли дальше. В их образах больше экспрессии, и не «внешней», достигнутой прежде всего контрастными тоновыми сочетаниями, а «внутренней», как бы затаенной, проявившейся в результате тщательной проработки пластичности его лица. Плотная фигура, одетая в темно-синий хитон и синий, почти переходящий в черный гиматий с тонко отмеченными белилами складками, очень освежает выглядит на светлом фоне. Особенно много внимания художник уделяет передаче объема лица и рук Христа, проявляя в этом последовательность и аккуратность. В местах теней происходит с зеленой синевой подготовке, скулы и нос подкрашиваются разными черными гипсами. В области детально выписанных глаз тени дополнительно написаны акриховой краской, а освещенные участки отмечены белыми складками, но уже гораздо менее яркими, чем в иконе «Борис и Глеб», лучником белил.

Кисти тверского художника принадлежит лицевой список «Хроники Георгия Амартола» (Российская 6-ка), скопированный в Твери на рубеже XIII — XIV вв. с более ранней кievской рукописи, а может быть, и с промежуточной копией владимирского происхождения. «Хроника» насчитывает 127 миниатюр (часть из них была исполнена поэтом — в начале XV в.), написанных смело-ясными художниками. Две миниатюры, называемые выходными, выделяются качеством своих исполнений: Спас на престоле в смерцах христиан Михаилом Ярославичем и его матерью Ксенией (по другой версии — его жене Анне), а также «авторский портрет» (Листы 17 об., 18) Георгия Амартола. Возможно, создателем этих и некоторых других миниатюр был довольно искусный тверской мастер Прокопий, о котором сообщает надпись на передней стороне подпюска (подставки для пог) Христа: «Много хороший раб божий Прокопий [писал]...»

Заказчики рукописи Михаил и Ксения Тверские показаны стоящими в модельных позах перед сидящим на престоле Спасом. Правая его рука застыла в благославляющем жесте, в левой он держит раскрытую книгу. Фигуры вписаны в арочные проемы, а еще выше воспроизведены архитектурные кулисы: по краям — две башенки с конусообразными покрытиями, в центре — церковная гляшка. Некоторые исследования видят в главе и башенках образ Спаса-твёрдого собора. Хотя это и не исключено, отметить здесь черты реального сооружения не так возможно. Обращает на себя внимание другое — явное несоответствие между трехчастным проемом и подлинным ним перемещением. Различаются они по формам, цвету, орнаменту. Впрочем, подобные противоречия в изображении встречаются неоднократно. Нелито заметить разницу в трактовке центральной и боковых фигур. Несколько тяжело лежащим формам Христа противостоят не лишенные изящества позы Михаила и Ксении. Недовольство у них драшером одежды; спокойный ритм складок одежды тверского княязя, и его матеря совершенно не похож на рисунок складок гиматия Христа, беспокойный и запутанный. Неординарною художественного стиля данной выдержки и некоторых других миниатюр объясняется эволюцией самой живописи в домономской период, к которому относится компируемый образ «Хроники Георгия Амартола» и новыми тенденциями ее развития, обозначившимися с конца XIII — начала XIV в. В отличие от образа, тверской мастер стремится наполнить свое произведение более динамичным движением. К очевидным знакам нового относится и повышенная орнаментальность изображения (декоративные ножки престола, украшение тронной рамки, ткани седалищной подушки...).

Останавливаясь на цветовой гамме, нельзя не отметить сходный набор красок данной миниатюрки с дмитровской иконой конца XII в. «Димитрий Солунский». В ней встречаются общий набор основных цветов — синего, красного, зеленого, лилового и коричневого. Однако иной колорит тверского произведения выглядит более динамическим, тона плотнее, немного сильнее. Подвивающее большинство миниатюр «Хроники», илюстрирующих текст, с замечательной последовательностью воспроизводят композицию архитектурной (т. е. византийского оригинала). Объединенные киноварной рамкой, они вписываются в двухколончатый текст. Выводить здесь какие-либо особенности тверской живописи едва ли возможно.

Разнообразия свидетельства письменных и археологических источников, сохранившихся произведения изобразительного искусства, принадлежащие кистям местных мастеров, дают основания утверждать, что уже в начале XIV в. в Твери сложилась своя художественная школа.

Крупным культурным центром был и другой волжский город — Ярославль. Возникший еще в начале XI в. как крепость, он через два столетия становится многолюдным княжеским городом с об-
ширной территорией, хорошо развитым ремеслом и торговлей. Одних только культовых зданий в нем было не менее 17, о чем сообщает Лаврентьевская летопись под 1221 г. После Батыева разорения в ярославские летописи края переселилось значительное количество беженцев. Это способствовало быстрому его возрождению. Около 1260 г. после женитьбы на внучке Всеволода Большого Гнесда Мари Ярославича, возстает в Ярославе князь Юрий Святославич, происходивший из рода московских князей. Прочие традиции искусства Киевской Руси, утвердившиеся в Ярославле еще в XI в., и, возможно, устойчивые контакты со Смоленском, традиционно связаны с Киевом, во многом сказались на характере ярославской живописи.

Группа икон, относящихся к периоду становления ярославской школы иконописи, немногочисленна. С ней без сомнения можно именовать иконы «Архангела Михаила с зерцалом», «Спас Нерукотворный», «Богоматерь Толская (Троицкая)» и сложно хранящихся с Киевом, во многом сказались на характере ярославской живописи.

Группа икон, относящихся к периоду становления ярославской школы иконописи, немногочисленна. С ней без сомнения можно именовать иконы «Архангела Михаила с зерцалом», «Спас Нерукотворный», «Богоматерь Толская (Троицкая)» и сложно хранящихся с Киевом, во многом сказались на характере ярославской живописи.

Иногда в этой и без того не совсем однородной подборке икон добавляются иконы «Богоматерь Великая Пантанас» («Ярославская Оранта»), датируемую исследователями как концом XI, так и началом XII в. «Преосвященный единоверный, первый поливой XIII в. (Ярославской областной музея) и миниатюры «Спасовского Евангелия» (Ярославский музея-заповедник), создание которого также определится до недавнего времени очень широким рамками — второй половины XII — первой половиной XIII в., и только в последние годы благодаря специальному изучению этот период сужается до 1220—1230-х годов. Однако первые два памятника, особенно «Ярославская Оранта», хорошо ближе стоит к кievскому стилю, чем к остальным ярославским произведениям. Миниатюры «Спасовского Евангелия», хотя и обнаруживают большую композиционную свободу и тишу к декоративности, чем иные домонгольские книжные изображения, тем не менее также не вписываются в ярославскую художественную школу. Поэтому представляется наиболее оправданным начинать рассмотрение произведений этой школы с конца XIII столетия.

Икона «Архангела Михаила» (154 х 90 см; Третьковская галерея) была написана как храмовый образ для ярославской церкви Михаила на Которосли, выстроенной в 1235 г. и возобновленной около 1300 г. Святой покайовал в полный рост в императорских одеждах — расшитый золотыми нитями, золотою обшивает и унизанный арабесками камнями красно-коричневым дамаском. В правой руке у него котел, в левой — голубое зерцало (зеркало) с контурным изображением Спаса-Эммануила. Облаченная в драгоценный наряд фигура Михаила очень нарядно смотрится на чистом белом фоне. Правда, краски уже не обладают такой насыщенностью, как в дохристианских иконах, они жидкие и довольно блеклые. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить иконы «Ярославская Оранта» и «Архангел Михаил». Большая часть пигментов — белый, золото-коричневый, сине-зеленый, желтый — устойчиво встречающиеся не только в рассматриваемом памятнике, но и на других ярославских иконах XIV — XVI вв., вероятно, имеют местное происхождение. Другие, наиболее дорогие краски — золото, киноварь, сина — используются скупо. Золотом был обозначен нимб, киноварь — плащ и сапожки Михаила, синим цветом — пояс. Кроме того, точечные вкрашления киновари и синей краски, имитирующие зубы и акварели, можно заметить на лоре — длинной широкой ленте, надеваемой на позументы.

Плоскостно трактована одежда, создатель иконы, напротив, объясняет писать лики светящихся, мягкие платья которого как в твоем изображении с сопровождением его выражением. На краску шедро художник наделяет своего героя румянами, заливающими шее и щеки (одной стороной захватывают даже виски).

Стоит еще заметить, что изображение «Спаса Нерукотворного» (104 х 74 см; Третьковская галерея). Его правильной спокойной мягкотелой оттененой и имея чисто выраженные формы. И здесь ведущую роль играет киноварь. Она неожиданно активно выделяется на багряном лице Спаса. Свою очередь, белый киноварный рисунок, воссоздающий плат, только подчеркивает достоинства написанной насыщенностью красками головы Христа.

Образец уникальной для русской средневековой живописи икононографии представлен в иконе «Богоматерь Толская» (140 х 92 см; Третьковская галерея). Здесь широко распространен русский тип «Богоматери Умиление», обычно показываемый по формам, развернутый в полный рост. На иконе, происхождение которой связано с Толским монастырем, Мария изображена сидящей на троне (отсюда дополнительное название иконы «Троицкая»). На коленях Богоматери стоит прижавшиеся к ее щеке младенец Христос. Над широкой спицкой трона заполняют вершину углы иконой пластиной — два парящих ангела. Необычность иконографии вызывала противоречивые атрибуции иконописца. По происхождению он оценивался как византийский, и как италийский, и даже как грузинский. Наверное, будет правильным видеть истоки иконографии «Богоматери Толской (Троицкой)» в византийском искусстве, где подобные изображения прослеживаются еще в то время когда половина VI в. (см., например, иконастическую (выполненный...
нугу в технике восковой живописи) икону «Богоматерь с младенцем и святыми Федором и Георгием» из синайского монастыря св. Екатерины.

В отличие от византийских богослужебных икон с их утонченным аристократизмом, образ ярославской Марии простодушен. Рукокруска монастыря выдает плоскостную интерпретацию формы, отсутствие вычурных драпировок, тяга к многоцветию (присутствуют вишневый, коричневый, кирпичный, красный, желтый, розовый, зеленый, белый), которая не так заметна из-за присущей тональности красок и орнаментальности (особенно бросаются в глаза имитации многочисленных жемчужных обнажив и вкраепленных драгоценных камней). Конечно же, изображение этого, представленное первоначально на серебряном фоне (ныне злачное серебро), выглядело гораздо более нарядным.

Несколько иными представлял свои творческие задачи создатель другой иконы — «Богоматерь Толгская» (61 х 48 см; Ярославский областной музей изобразительных искусств). Это изображение почти в два раза меньше «Тронного». Здесь сцена умножена как бы лишена отвлекающих деталей: сама Богоматерь показана только по пояс, здесь нет трона и парящих над ним ангелов, гораздо меньше орнаментов, ограничен набор красок. Правда, живопись обогащает щедрым деталями, а цвет — активность: красно-коричневый мазок Богоматери, темно-зеленый с неожиданно ярким выстилением на плече гиматия младенца, очевидные притяжения складок и яркие пробелы, выявляющиеся формы фигур и лица персонажей, создают особый живописный строй, отличный от монументального образа «Богоматери Толгской (Тронная)». Ярким своеобразием и далекий лик Богоматери — упомянутый овал, плотно сомкнутые брови, сжатые губы, овчепривказанный гиматий ткань глазами передают скорбь, даже страдание.

Еще одно поясное изображение «Богоматери Толгской» (78 х 60 см; Русский музей), хотя, казалось бы, и повторяет рассмотренный выше памятник, является вполне самостоятельным произведением. Оно не столь экспрессивно, имеет свое колористическое решение (например, буквально залиты румяными лицами) и даже иконографические отличия. И тем не менее очевидно, что обе поясные иконы восходят к полнокровной «Богоматери Толгской (Тронной)».


Эти два изображения, равно как и остальные многочисленные инициалы, удаляют их святой первой половине XIV в. роскошной оформлении. Обновление золота, ярко-зеленой, небесно-голубой, плотной красной красок явно выделяют «Федоровское Евангелие» среди современных ему памятников. Наряду с этим нельзя не отметить некоторой противоречивости в построении изображения и самой манере письма. Федор Стратилат показан в полный рост, опирающимся правой рукой на цепь, а левой — на миндалинки, кисть с гирляндой фигурой белого барса — киевской эмблемы. Одетый в красную рубаху и такие же сапоги, золоченый доспех и малатитов-зеленый платье, святой воин отлично смотрится на белом фоне перекрестка. Незаметную сверху рамку заглавной миниатюры составляют снизу декоративная полоска с кириллицей и другими подписями, обозначающими одновременно подъем и два вертикальных стебля, украшенных красными, зелеными и синими листьями-цветами и увешанные росписями и увешанными росписями и

Вторая миниатюра представляет собой декоративную работу в виде тростниковой стены, которую в свою очередь образует два декоративных стебля. Вся рама заполнена золотом, по которому бириозовым и красным цветом наведен растительный орнамент. Внутренняя часть «рамы» небесно-голубая. На этом фоне и показаны инъекции с божественным гласом евангелиста Иоанна и расположившийся в центре на низком столике склонившийся над лисами будущей книги Прохор.

По-разному написаны фигуры: исключительно плоскостно гибкое тело Федора, из которого напротив, объемно выглядят благодаря дробным драпировкам Иоанна и Прохор. Лики последних выполнены с редкой тщательностью, при остаточках святых светотеневых переходов. Лики же Федора вылетаем крупными красочными мазками и более яркими высветлениями.

Наряду с произведениями, в той или иной мере ориентированными на киевские художественные традиции, в ярославском княжестве в первой половине XIV в. создаются иконы, которые не вписываются в ряд вышеназванных. Это икона «Спас Вседержитель» (92 х 64 см; Третьяковская галерея) с дневанием поясны-
ми апостолами на полях, исполненная исключительно плоскостно, практически без моделеровок, а также «Никола» (114 × 74 см; Третьяковская галерея), напоминающий деревянную скульптуру, бесхитростную, доморощенную. Эти памятники из ярославской провинции, принадлежавшие кисти сельских художников, не обнаруживают стремления их создателей приблизиться к высоким образцам искусства местного книжного центра.

Историческая судьба Ярославля была тесно связана с его ближайшим соседом Ростовом, крупнейшим городом Северо-Восточной Руси, известным еще с 862 г. В Ростовское книжество, существовавшее с 9 в., входил и Ярославль, вышедший из его состава в 1218 г. как столица самостоятельного владения. Ростов и его округа жестоко пострадали в период батыева нашествия и последующих лет, когда Ростовское книжество неоднократно разоряли ордынские рати. Именно этим и объясняется очень ограниченное число сохранившихся ростовских произведений XII — первой половины XIV в. в отсутствие более древних.

Пожалуй, самым значительным памятником ростовской школы живописи является икона «Спас Нерукотворный» (89 × 70 см; Третьяковская галерея), датируемая началом XIV в. Витальный икон Спаса вписан с идеально правильный круг, обозначающий нимб. Большие глаза, длинный тонкий нос, маленький плотный сжатый рот, четко очерченные усы, плоская шапка волос с писцами, прядями и довольно пышной бородкой создает запоминающийся образ, вызывающий тревожные чувства. Несмотря на использование художником мягких светотеневых переходов и ярких цветов при написании щек и лица, черты лица обозначаются им подчеркнуто жестко, что в сочетании с плоскими тенями красками и формирует ощущение реальной силы, исходящей от Спаса. Высокий уровень исполнения данного произведения, его сложившийся стиль свидетельствует об устоячивой местной художественной традиции.

Предположительно из Ростова происходит икона «Борис и Глеб» (143 × 95 см; Русский музей), которую до последнего времени с известными оговорками относили к московской школе живописи. Бесплотные фигуры князей-мучеников в одеждах, практически лишенных складок и объемов, как бы парят в воздухе. Такому впечатлению способствует и отсутствие под ногами святых подошв. Очень яркий карик Бориса и Глеба, состоящий из киноварных и темных с золотом растительным орнаментом одежд. Богатые, с имитацией жемчужных обнажений и дробное с драгоценными камнями они вызывают ассоциации (и не прямые аналогии) с изображением Федора Стратилата в оленепитом пышно декорированых одеждах из ярославского «Федоровского Евангелия». Сосредоточенные же, жестко написанные лица мучеников своей трактовкой определенно напоминают ико ростовского «Спаса Нерукотворного».

Даже случайно дошедшие до наших дней произведения станковой живописи конца XIII — первой половины XIV в., происходящие из Твери, Ярославля, Ростова, наглядно свидетельствуют о формировании в них в этот период местных художественных школ. Например, некоторые исследователи выделяют школу Великого Устюга. Конечно, крупными центрами культуры были и некоторые другие города Северо-Восточной Руси, но отсутствие материала или недостаточная его изученность еще не позволяют говорить о достижениях их живописцев. Наиболее же полное представление о возрождении духовной жизни на Руси можно получить на примере Москвы.

* * *

Рост и усиление Москвы, ставшей городским поселением еще в конце XI в., был обусловлен ее удобным географическим положением. Город, лежащий на пересечении двух крупнейших торговых путей — из Рязани в Новгород и из Киева в Владимир, поддерживал устойчивые связи с различными странами и русскими землями, что стимулировало развитие его экономики. Разгребленная и сожженная во время Батыева нашествия, Москва сравнительно быстро оправилась от потерь. Сюда, в лесистую московскую волость в первые десятилетия ордынского ига устраивались потоки беженцев с более подверженных постоянным набегам рубежей. Приток населения способствовал развитию сельскохозяйственного производства, возрождению ремесел, торговли. Став в середине XIII в. (или чуть раньше) центром удельного книжества, Москва постепенно выдвигается в число самых крупных городов Северо-Восточной Руси.

Московское искусство XIII в. изучено крайне слабо. Еще не стали предметом специального исследования произведения, обнаруженные во время археологических раскопок. Из памятников живописи сохранилась только одна икона, которую с известными оговорками относят к творчеству московских художников, — «Ивление архангела Михаила Иисусу Навину» (50 × 35,8 см; Московский Кремль). Архангел Михаил изображен в полный рост с мечом в правой руке, занесенным над головой, и ногами в левой. Слева у ног архангела едва угловатается полустертая
коленопреклоненная фигура предводителя одного из израильских племен Иисуса Навина (очень мелкая по сравнению с Михаилом). Несмотря на небольшие размеры архангела Михаила, облаченного в темное ярко орнаментированное золотом облачение и с трудом вмещенный в ковчег, выглядит очень значительным. Особенно, если мысленно воссоздать ошеломляющий общий фон, некогда очень украсивший эту икону. Хотя предание связывает образ с именем князя Михаила Хоробората, водившего московское войско в 1248 г. военным походом на Владимир, мнение ученых о его происхождении и датировке расходится. Одни считают икону памятником XIII в., другие — XIV в.; одни приписывают ее кисти византийского мастера, другие — владимирского, сузdalского или московского. Правда, доказать московское происхождение произведения невозможно, так как сравнить его не с чем: до 40-х годов XIV в. нет ни одного другого бесспорно московского памятника. Также отсутствуют убедительные доказательства принадлежности иконы к какой-либо иной художественной школе.

Первые каменные здания в Москве появились, вероятно, в 80-е годы XIII в. (что в последующие годы многими специалистами оспаривается), когда на княжеском столе утвердился князь Даниил, четвертый сын Александра Невского, основатель династии московского княжеского дома. Остатки фундаментов первого каменного храма, обнаруженные в 1960-е годы под Успенским собором, дали основание для его научной реконструкции. Размеры и формы он напоминают архитектурный памятник, возвращающий незадолго до вторжения на Русь монголо-татар в 1234 г. — Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Это была небольшая (если принять во внимание соотношение размеров столбов Георгиевского — 126 × 125 см — и Успенского — 136 × 136 см, — размеры последнего были несколько большими) четырехстолпный храм с троицей абсидами и тремя приделами, открытыми внутрь здания. Покрытая церковь черепицей, фрагменты которой также были обнаружены во время раскопок.

Вполне вероятно, к концу XIII в. относится и незначительные остатки кладки под Архангельским собором. Однако воссоздать по ним облик постройки невозможно. В этом храме, как сообщают некоторые летописи, был похоронен в 1303 г. московский князь Даниил Александрович.

Еще одно предположение исследователей о создании на исходе XIII столетия каменного (или каменно-деревянного) здания на месте Благовещенского собора трудно признать достаточно обоснованным. Гораздо убедительнее другая точка зрения, согласно которой фрагменты обнаруженной кладки, позволяющие восстановить характерный план с узкими в углах столбами, датируются концом XIV в.

Рассказ о московском изобразительном искусстве в многочисленных научных и научно-популярных изданиях обычно начинается с икон Руси и Глеб с житием» (134 × 89 см; Третьяковская галерея). Она происходит не из самой столицы, а из одного из самых крупных городов княжества — Коломны, вошедшей в его состав в 1302 г. Образы Бориса и Глеба на данной иконе удивительно мягки и одухотворены. Лики их написаны жемчужными красками так называемыми плавами. Такой прием выявления объемов был правилом в живописи Киевской Руси. Сами же фигуры светлые тонки, почти изящны. Наделяя своих героев чертами открытости и миролюбия, художник тем самым акцентирует свое внимание на теме жертвенности первых русских святых. В палитре произведения преобладает огненный киноварный цвет, также созвучный главной его идее. Альы короны, сапоги Бориса и Глеба, красный фон средника (каковым он был первоначально) иконы, перекликаясь с активными киноварными пятнами в клеймах, создали целую хорошо сбалансированную систему изображений.

Хотя манерой письма икона «Борис и Глеб» из Коломны не противоречит московской школе живописи, определить ее место в ряду других памятников очень сложно. И дело не только в том, что это единственное из известных на сегодняшний день московских краснофональных изображений. Сам характер колористического строя иконы весьма своеобразен. И в этом отношении ее интересно сравнить с другой коломенской иконой «Никола Чудотворец с житием» (135 × 86 см; Третьяковская галерея), написанной несколько позже — примерно в середине XIV столетия. В отличие от про-
фесиональной живописи борисоглебской иконы, никольская представляет собой «примитив». Вместе с тем это не немелое подражание какому-либо высокому образцу, а особый стиль, наполненный своей внутренней логикой. Рядом с точной лиричностью иконы «Борис и Глеб» повествование о Николе выглядит реалистичнее, прямовис- тнее, а живопись свободной и экспрессивной. Запоминается образ Николы в сходстве, особенно его лицо, оформленное безынтересными штрихами, обозначающими бороду и волосы, плотно структурированные черты его скудного лица как бы противостоят непомерно большому дубу, из-за чего взгляд Николы кажется произвольным, а в нем само угадывается большая внутренняя сила. К сожалению, изначальный цвет фона сходства нам неизвестен (если судить по полоскам вдоль клема, он был красив): древний лаков был вырезан еще в средневековье. Что же кажется равномерному распределению киноварных пятен в клеме, то этот прием обнаруживает некоторое сходство с иконой «Борис и Глеб с житием».

Целый комплекс произведений связан с периодом возвращения Москвы, наметившимся с 1325 г., когда впервые московский правитель Иоанн Даниилович получил титул великого князя Владимирского (т. е. главного князя Северо-Восточной Руси). Значительное экономическое и политическое усиление московского княжества способствовало перенесению в 1325 г. из Владимира в Москву резиденции главы русской церкви. В 1326 г. по инициативе митрополита Петра на центральной городской площади на месте церкви конца XIII в. был заложен собор Успения Богоматери. Посвящение храма было заказано умелическим собором, который с 1300 г. (после переезда из Киева во Владимир русского митрополита) был главным культовым сооружением Руси.

Новый московский собор имел план примерно такой же конфигурации, что и прежний, стоявший на этом же месте. Здание, возводимое из крупных квадратов известняка (37 × 37 × 37 см), было уж точно большее своего предшественника. Явно увеличивается площадь опорных столбов (выше 5 м против 2 м прежнего храма). Эта деталь, должно быть, указывает на сложную, а значит, и тяжелую конструкцию ступенчато-поясного верха.

Всего за эти годы правления Ивана Калиты (1325 — 1340, с 1328 г. до кончины — великий князь Владимирский) в Москве было построено по меньшей мере пять каменных храмов — кроме Успенского собора, церкви Иоанна Лествичника, «ниже под колокольней» (1329), церкви Спаса на Бору (1330), Архангельский собор (1333). Остатки еще одного строения Ивана Калиты (по другой версии, конца XIV в.) были обнаружены недавно на Красной площади совсем недавно при реставрации архитектурно-
пенского монастыря эта пергаментная книга была передана в соседний Антониев-Сыйский монастырь, которому первый был подчинен с XVII столетия. Отсюда и происходит название Евангелия — «Сыйское».

«Сийское Евангелие» было украшено двумя выходными миниатюрами. На первой изображено «Поклонение волхвов» (это никогда отделенный от рукописи лист хранится в РГАМГ). На второй — «Отхождение апостолов Христом на проповедь».

В сцене «Поклонение волхвов» Богоматерь с младенцем Христом на коленях восседает на троне. Слева от нее показана группа из трех келейников, слева из которых — Мельхиор — седовласый и белобородый старец держит в руках ларец с дарами, такой же ларец в руках последнего — Валтасара. Сохранность живописи данной миниатюры посредственная. Вполне удовлетворительным состоянием отличаются изображения волхвов, облаченных в разноцветные одежды: нежно-голубой хитон и коричневый плат — на Мельхиоре, розовый хитон и голубой плат — на юном Гаспаре и светло-зеленый хитон и неожиданно ярко-красный плат с золотым растительным орнаментом — на средовке Валтасара. Таким же красным цветом отделены сапоги всех волхвов, орнаментированные золотом подложки и подушки седалища. Посредством подобного распределения наиболее активных цветовых пятен художнику удалось четко выявить передний, главный план книжной иллюстрации. Желая выделить фигуру Богоматери, миниатюрист умело увеличивает размеры тульи Богоматери, тем самым искажая пропорции ее тела. Несколько архаичной манере изображения человеческих фигур и общему колористическому решению не противоречат тяжелые архитектурные кулисы палаты, составляющие фон для волхвов и Богоматери.

Вторая миниатюра иллюстрирует один из сюжетов «Евангелия» (от Матфея) об отправлении Иисусом Христом апостолов на проповедь «о приближении Царства Небесного» — Отсюда и название композиции — «Отхождение апостолов на проповедь». Здесь перед нами в высохнутом храме Христом предстоит группа из двенадцати апостолов. Копий и сама манера письма этого и рассмотренного выше изображений указывают на причастность к их созданию одного мастера.

Художник еще не оштудил в полной мере новых тенденций развития русской живописи. Написанные им фигуры больше всего и тяжеловесны. Лики апостолов при всей их выразительности однотипны и однообразны. Отсутствие внимания к индивидуальным характеристикам сказывается и в том, как сгруппированы ученики Христа в плотную толпу, где апостолы, стоящие в первых двух рядах, загораживают лица четверых из третьего ряда. Хорошо сохранившиеся живописи почти лишены фактуры и похожа на обычную раскраску акварелью. На местах высветлений используются не белила, а белизна самого пергамента. Рисунку отдает явное предпочтение перед живописью.

И все-таки миниатюры «Сийского Евангелия» несут на себе и черты своего времени. И это особенно хорошо чувствуется на примере второго изображения. Чтобы придать больше легкости и изящества своей композиции, художник совсем не показывает пола, даже не намечает его декоративной линией (как это было, в частности, в выходной миниатюре Иосифовского Евангелия). Тяжесть свободы движения сказывалась в неожиданно выщипанной драпировке одеяния, заметно оживляющей тяжеловесную статику коренчатых фигур. Светлое настроение создает вольный, построеный на сочетании просвечивающихся светлых тонов разнообразных оттенков.

Кроме миниатюр рукопись украшена 371 иллюстрацией. Все они выполнены в одном стиле и одной рукой. Возможно, их исполнителем был некий Иван. Его имя читается в основании заставки: «Господи, помяни многоречивому Иоанну [писателю] застави сию».

Оценивая художественное оформление Сийского Евангелия в целом, нельзя не отметить его определенной противоречивости. С одной стороны, это искусство еще не может избавиться от старых академических привычек. С другой — московские миниатюристы уже ориентируются на новую живопись, принципы которой формируются не без влияния византийской художественной культуры палеологовского времени.

Через год или два после «Сийского Евангелия» в Москве была написана и другая книга — «Евангелие Симеона Гордого» (Российская б-ка). Написана на серебряном окладе сообщает об изготовлении Евангелия 18 декабря 1344 г. по заказу великого князя Симеона Гордого. Как справедливо считают исследователи этого памятника, написал скорее датирует оклад, а не рукопись, которая была написана несколько ранее.

Украшение «Евангелия» составляют заставка тератологического (чудовищного) стиля и инициалы; миниатюра в нем нет. Заставка выполнена в виде причудливых переплетений ветвей, змей и драконов, раскрашенных гольбей, светло-зеленой, желтой и син...
ней красками. Так же как и в «Сииском Евангелии», в качестве фона инициалов использовался зеленый цвет с малахитовым оттенком.

Самое пристальное внимание в рассматриваемой книге вызывает не ее оформление, а оклад. Верхняя доска книги обита небольшими фрагментами пластики с тисненными растительными орнаментом разного рисунка. Они составляют фон, на котором в свою очередь закреплены еще тринадцать позолоченных пластинок с гравированными изображениями «Распятия с предстоящими», херувимов (в центре) и евангелистов (по углам), а также узкие полоски, составляющие так называемую «летопись», сообщающую о времени создания и заказчике данной книги.

Специалисты, обращающиеся к изучению оклада, единодушно отмечают отсутствие стилистической целостности его оформления и некоторый архаизм представленных здесь изображений. Единственное в ней видимо заметить несоответствие размеров доски и накладок. Последним тесновато отведенной для них плоскости. Дело в том, что оклад неудобно было переставлять в XVII – XX вв. В результате изменились размеры фона и узких полоски, а также, что характер ее художественной обработки. Желая выделить центральную, самую важную по смыслу часть оклада, мастер особенно тщательно вырисовывает резной рисунок распятия Христа и его надвердуную картину, освещен прогрессивных по разделам, прерывавшийся прежде всего по верхнему углу и правильностью рисунка. Явными достоинствами является их прозрачность, умеренность и колорит произведения. Своеобразный ритм цветотонов сочетается тонко изображениях, расположенных в самом центре иконы – верхнем и нижнем. Им под стать короны князе: красное у Бориса, сияющего на восходе, и темно-зеленое (почти черное) у Глеба, красные и зеленые кляйма инкрустационных шапок, зеленый сегмент небесной сферы – в правом верхнем углу и красивые одежды Христа. На фоне формы, почти лишанных объемов и светотеневом моделировке (за исключением обильно присутствующего белыми кафтаном Бориса), выделяются напряженные схемы с интенсивными выштампованными линиями света. Линии московской иконы своими сияющими чертами и в какой-то мере своей трактовкой вызывают ассоциации с образомами Бориса и Глеба на ростовской иконе начала XV в. Вместе с тем нельзя не отметить определенного влияния на рассматриваемое произведение византийской палеографической живописи, проявившейся в подчеркивании изящества фигур, неустойчивом душеобразном состоянии персонажей, в понимании роли света (еще довольно ограниченной), в рисунке иконописной гиоров, построенном ложкой линией. Особенно ясно эти следы византийской вмуровки в иконах «Спас Ярос Око» (100 × 77 см; «Московский Кремль»), написанной, как
показывают исследования, русским художником, учеником греческого мастера. Изображение, название которой известно по Описи Успенского собора начала XVII в., происходит из жертвенника кафедрального храма, где она занимала место в иконостасе Димитриевского придела.

Христос представлен здесь неистовым аскетом. Такое впечатление формируют различные иконографические средства: темная гамма красок, асимметрия силуэта, резко прорисованные складки на лбу и на щеках, плотно сжатые губы, небольшого рта, напряженные крылья носа, черные, пронизывающие зрачки карих глаз, словно выхваченные из темноты беспокойным светом верхняя часть лица и сокрытая тенью нижняя. Яркую индивидуальность образа в какой-то мере подчеркивают даже отдельные неточности рисунка, выделяющие еще не очень твердую руку молодого мастера: большая голова опирается на чрезмерно короткую, отточенную шею, которая в свою очередь выразительно из узких покатых, словно обрубленных, плеч.

Совсем иными художественными особенностями отмечены иконы «Троицы» (168х144 см; «Московский Кремль») и «Спаса Оплечного» (103х81 см; «Московский Кремль»). В первом из этих произведений большая часть живописи середины XIV в. находится под красочным слоем 1700 г. Поздний вариант «Троицы» был написан бессформенно одаренным живописцем XVII в. Тихоном Филатовым. Поэтому реставраторы не стали полностью освобождать икону от записи, а расчистили лишь голову первого православного ангела и Сарры. Раскрытые линии написаны плавными удилиющими мягким. У них утонченные черты лица, большие глаза. Они одухотворены, безмятежны и прекрасны. Живопись эта, с одной стороны, живо напоминает классические образы киевского искусства, с другой — предвещает приближение эпохи Андрея Рубleva.

Его строгое красивое, несколько вытянутое лицо идеально симметрично. Тонкий силуэт коричневого, зеленого, желтого и розового тонов используется в качестве телесной краски и достигает поистине золотистого звучания над надброневыми дугами, в верхней части щек, вокруг губ. Эти части лица словно излучают свет. Гладкая поверхность лица Спаса почти не нарушается. Женщины либо вблизи на лбу над бровями, резкие угловатые притеснения под глазами обозначают стилизовано переданные «мешки», мягко передается овал несколько выступающего подборodka, а из сросшихся бровей «выведен» точный длинный нос.

Несколько холодноватый аристократический «Спас Оплечный» рассчитан в отличие от «Спаса Ярого Око» не на активное, сюжетное воздействие на зрителя, а на последовательное глубокое постижение образа посредством его длительного созерцания.

Известные на сегодняшний день произведения раннемосковского изобразительного искусства составляют довольно пеструю картину. И все-таки их дают представление об истоках, питавших их, и тенденциях дальнейшего развития живописи Москвы. Не вызывает сомнений преемственность московской художественной культуры от Владимира — крупнейшего в Северо-Восточной Руси центра, где особенно бережно относились к киевскому наследию, а также к отпочковавшимся от него Ростова и Ярославля, установивших в первой половине XIV столетия свои школы живописи. Одновременно можно констатировать: в середине века в московской живописи уже обозначились два направления (особенно хорошо это видно на примере икон «Спас Ярого Око» и «Спас Оплечный»), наследие более блестящее воплощение в творчестве великих художников — Феофана Грека и Андрея Рублёва.
Начавшийся со второй половины XIV в. процесс дробления Золотой Орды и сопровождавшая его жестокая борьба за верховную власть отвлекали на какое-то время внимание ордынцев от вассальных земель. Благодаря этому на Руси наблюдается подъем хозяйственной деятельности, что особенно заметно на примере развития городов. В них увеличивается удельный вес ремесла, возрождаются многие техники, преданные длительному забвению после монголо-татарского нашествия, со всей очевидностью совершенствуется мастерство ремесленников и художников.

* * *

По мере развития феодальных отношений в Великом Новгороде вспыхивались сама система республиканского правления. Крупные социальные движения, имевшие место в середине XIV — начале XV столетий, умело направлявшиеся наиболее состоятельной частью новгородского населения, привели к постепенной ликвидации веяний чинов нарочных и сосредоточению всей полноты власти в руках боярства — «Совета господ». Его главой стал архиепископ Новгородский и Псковский — самый влиятельный представитель местной знати.

Своебразие социально-политической ситуации, а также прочные связи Новгорода с Лифляндией (Рига, Дерпт, Ревель), странами Скандинавии, городами и торговыми союзами Германии, с Сербией и особенно с Византией в более или менее мере сказалось на характере новгородского искусства рассматриваемого периода, часто и не без оснований именуемого «золотым веком». Именно к этому времени относятся создание лучших образцов новгородской художественной культуры — очень изысканных и нарядных архитектурных сооружений, стиль выдающихся памятников фресковой росписи, разных по стилю, но удивительно созвучных своей эпохе. Развитие иконописи потрясает контрастностью направлений: от последовательно продолжающего местные традиции, отразившего вкус широких народных масс, до искусства, чутко отзывавшегося на новейшие достижения византийской живописи.

Найдя свой тип храма еще в домонгольское время (церковь Рождества в Перштей) и утверждая его в конце XIII — первой половине XIV в., новгородская школа зодчества сохраняла его принципиальную структуру вплоть до присоединения в 1478 г. Новгорода к московским владениям. Четырехстолпные, одноглавые и одноабсидные с трехчастным завершением каждого из четырех фаса-
дов, они различались только размерами, пропорциями, формой лопастей и толщиной лопаток, декором, наличием или отсутствием пристроек. Во второй половине XIV в. храмов строится гораздо больше, чем в первой, и стали они более крупными: заметно увеличивается их высота. Подавляющее большинство зданий приобретает пишущий декор, главным образом на барабане (архатурные панели, барабаны, поребрики), фасаде (рельефные кирпичные крести, карниз — «бровка» над окнами и порталами, ниши...), обращенной в сторону улицы или площади, а порталы — стрельчатые перспективные образования. Поскольку камень-ракушечник, из которого сооружались церкви, был рыхлым и быстро выветривался, стены постепенно часто штукатурились и белились, а детали, выполненные из кирпича (карнизы, профили, валики, портики...) прописывались по белому фону гладко-коричневыми линиями. Каждое из сооружений имело свой неповторимый облик. Среди них почти одногабаритные церкви Петра и Павла на Славине (1367) и в Кожевниках (1406), а также Власовская на Вознесенке улицы (1407), где образ постройки формируется единое улыбками новыми формами. Однако именно они позволяют выделить удивительную мощность храма в Кожевниках и только затем заметить не менее яркое здесь убранство — нарядный четырехступенчатый портал с «бровкой», выполненные на одном уровне двухступенчатые окна, «прокопастевые» розетки, встроенные в стены кресты, традиционные поребрики и «бегунь». Несколько отличалась от других местных построек монументальная церковь Спаса на Ковалеве, расположившаяся в нескольких километрах от города. Построенная в середине столетия (1345), она была разрушена в годы Великой Отечественной войны и восстановлена в 60-е годы. Это единственный новгородский храм XIII — XV вв., имеющий не трехъярусное, а поясное покрытие, подобное тому, какое имеет, например, церковь Спаса на Нередице. Кубический массив храма окружают с трех сторон приделы. Архитектура церкви довольно противоречива: со стороны, здесь использовались, казалось бы, уже давно забытые формы, с другой стороны, план (квадратный четырехстолпный с одной аркой) и своеобразие общего композиционного решения отражают понимание зодчими современных задач. Из многочисленных зданий, появившихся в Новгороде после 1407 г. и до начала 30-х годов, сохранилось только одно — церковь Иоанна Милостивого на Мячине (1422). Она еще следует строительной технике и формам предшествующего времени. Вместе с тем здесь уже можно отметить тенденцию к уменьшению объемов здания и упрощению его декора. С северной стороны к церк...
Как сообщает поздняя летопись («Третья новгородская»), храм Спаса Преображения расписан в 1378 г. греческим мастером Феофаном, вшедшем в русскую историю под именем Феофана Грека.

Дошедшие до нас фрески сохранились фрагментарно, состояния их можно оценить как хорошее.

Самое заметное место в росписи занимает огромное погрудное изображение Спаса Вседержителя, размещённое по традиции в зеркале церковного купола. Вокруг него написаны, заимствованные из Псалтири и призывающие Христа усыплять голос простых смертных, «дабы возвещали на Сие о Господе...». Чуть ниже — четыре ангела и четыре сарматы. В простенках баптисмы — пророки Илья и Иоанн Предтеча.


Найлучшей сохранностью выделяются фрески северо-западной камеры на хорах, в которую документы XV в. называют Троицким приделом. По низу камеры проходит орнаментальный пояс из плах, выше — фронтальные фигуры святых, полуфигура «Знамения» с предстоящими ангелами (на южной стене, над входом) и престол с подходящими к нему четырьмя святителями. В верхней части стены — изобразительный пояс с пятью исключительно выразительными стопниками, ветхозаветной «Троицеи», медальонами с Иоанном Лествичником, Агафоном, Акакием, а также фигурой Макария Египетского.

Несмотря на каноничность росписи, она рельефно отразила яркую творческую индивидуальность ее исполнителя. Сохранившийся отрывок письма начала XV в. писателя Епифания Премудрого к тверскому епископу Кириллу дает представление о методах работы Феофана Грека и в какой-то мере объясняет незавершенность его произведений. Византийский столичный художник попал в Новгород зрелым мастером, уже расписавшим много церквей в Константинополе, Халкидоне и Галате (пригороды Константинополя), Кафе (в Крыму), возможно, и в некоторых других городах. Высказываемый «преславным мудрецом, философом зело искусством» Феофан, как отмечает Епифаний, совершенно не обращался к образцам, а писал, размышляя и разговаривая с приходящими полюбоваться рождением его творений.

Интерьер храма на Ильине улице Феофан расписал смело, размашисто, проник тонком композиционное умение. Он легко достигается от намеченных им же изобразительных регистров. Порой они заполняются не полностью: кое-где остаются просто закрашенные места, а иной раз сюжет занимает сразу два пояса. В целом, фрески состояли прекрасно сбалансированный ритм цветовых пятен. Здесь же можно отметить, что хорошо продуманный цветной макет: по мере отдаления от пола размеры изображенных фигур увеличиваются, как впрочем, и сгущается цвет.

Самая большая фреска «Вседержитель», господствующая над внутренним пространством храма, выполняет основную идеальную нагрузку, знаменуя собой второе просвящение Восточного Бога. Со второй половины XIV в. тип «Вседержителя» уже окончательно вытесняет из зеркала купола композицию «Вознесение Христа».

Набор остальных сюжетов и персонажей явно отображен со вкусом. Он отличается большой сложностью и значительностью событий из жизни Христа. При изображении сцен пропускаются обозначались самые важные, а среди множества других мучеников было особенно много святых, обычных именно в Новгороде. Главная тема росписи — проповедь апостолов, означающая реформы, оживление «Святого суда».

Естественной темой оживленные изобразительные средства, используемые Феофаном Греком. В колорите фресок преобладают темные тона, преимущенно твердые краски, красная и зелёная. Однако живопись все-таки не монохромная. Здесь помимо коричневой используются синяя, оранжевая, фиолетовая, зелёная, и черная краски. Все они представлены примерно в одной тональности. Поэтому этот художник модернизирует формы не столько грубо, сколько светым — яркими мазками бежевых или бурьих тонов. С их помощью он достигаеет объема и потрясающей экспрессии — несложности Христа Вседержителя, красной акцентичности стопников, колоссальной напряженности в «Ветхозаветной Троице».

Концом 70 — началом 80-х годов XIV столетия датируются обычно фрески церкви Федора Стратилата на Ручье, построенной в 1361 г. Учение, занимавшиеся данным писателем, единодушно связывают росписи с кругом последователей Феофана Грека, а некоторые — даже с ним самим. Очень плохо сохранившиеся фрески написаны в стиле же свободной манере, что и в церкви 41. «Ангел». Деталь фрески «Троицкая» церкви Спаса на Ильине. 1378
Спас на Ильине. Определенное сходство можно также отметить в принципах расположения композиций и отдельных фигур, в наборе красок, в использовании чистых белых. И все-таки разница в стиле между спасами и федоровскими фресками очутима. Фигуры последних более приземисты, выли. Блеск, нанесенные на них, не имеют той точности, которая четко выявляет формы, «заряжает» персонажи колоссальной первой энергией в росписи Феофана. Эти признаки заставляют искать авторов фресок церкви Феодора Стратилата в среде новгородских художников, испытывавших на себе сильное влияние византийского мастера.

К последователям Феофана Грека можно отнести и создателей росписи церкви Успения на Волотовом поле. Это небольшое архитектурное сооружение, построенное в 1333 г. (разрушенное в 1941—1943 гг.) четырехстолпное, одноглавое с трехчастным завершением и западным притвором, выделялось из числа прочих современных храмов отсутствием лопаток и каких-либо украшений на фасадах. Несмотря на камерность интерьера, внутреннее пространство не выглядело затененным — столбы с закругленными на высоту человеческого роста углами были изрядно обширные по площади. Благодаря этому, внутреннее пространство храма прекрасно освещалось, эффективно смотрелись фрески, украшавшие стены. В описи, византийские работы, украшавшие интерьер, были отложены на один из иконографических центров — на квадрате 60х60, что составляло 1/3 от всей площади храма. Относительно небольшие фрески в абсиде часто связывались с годом завершения строительства — 1352 г., а ее основную стенопись — с летописной известностью на этот счет от 1363 г. Другие эксперты полагают, что более архаичное по своему характеру письмо следует относить к 1363 г., а декорацию основного объема, по крайней мере, к 1380-м годам, поскольку в ней обнаруживаются черты, близкие монументальной живописи Спаса Преображения на Ильине. Таким образом, как бы выстраивается ряд зданий, последовательно украшенных Феофаном и его учениками: Спасса на Ильине (1378), Феодора Стратилата (конец 70—80-е годы), Успения на Волотове (80-е годы XIV в.).

В центральной части абсиды можно было увидеть сюжет «Поклонение жертвам» (имеющий также «Поклонение ангелу», или «Служба отцов»): Иоанн Златоуст, Василий Великий и два ангела, предстояющие престолу с поставленной на него жертвенной чашей. От остальной росписи запрестольная фреска отличается своими яркими красками, строгим иконописным характером, почти идеальной симметрией, плоскостью, линейным формообразованием.

Основная часть росписи являла собой полную противоположность первоначальному фрагменту живописи. Эпитеты «летучая», «страстно изваянная», которыми награждали ее исследователи, бесспорно соответствовали темпераменту фресок. «Подвижность» монументальных изображений в сочетании с идеально найденным масштабом стенописи словно разделяли границы тесного интерьера и наполняли его свежим дыханием ветра. Ощущение постоянного движения создавалось за счет диагональных решений композиций, разнообразных повторов и наклонов персонажей, редко вписывающихся в их оправление. На это впечатление «работали» сама манера письма и исполнительское мастерство художников. Его палитра, в которой преобладали голубово-серые и терракотовые краски, вызывала ассоциации с кольористическими призраками Феофана Грека. Столица искусства он владел маслом, сильным, свежим, бесшабашно создающим формы. В то же время на Волотове уже не увидишь доведенных до экстаза «небожителей». Они просторнее и мягче, их предметный мир более освещен, чему в немалой степени способствует частое использование мистелия светотеней.

Остальные монументально-художественные ансамбли Новгорода представляют уже иное направление. Эти памятники — фрески церквей Спаса на Ковалеве, Рождества Христова на Поле, Влаховенния на Городище и Михаила Архангела на Сквороде — объединяют сходство с иконой. В них та же тяга к статичности, мелкой манере письма, графичности («в ущерб живописности»), многоцветию, эмоциональной сдержанности.

Церковь Спаса на Ковалеве была расписана только через 45 лет после строительства — в 1380 г. Об этом событии сообщала храмовая летопись (надпись на стене внутри здания). Большие площади фресок (около 360 м²) сохранялись до Великой Отечественной войны, когда все сооружение, казалось бы, безвозвратно пострадало. Однако благодаря многоцветию (очень дабатильтом) усилиями реставраторов при участии В.А. Грекова удалось собрать фрагменты более половины всех существующих фигур и композиций. Из обломков складывались изображения, которые были закреплены на специальных титановых щитах, которые, в свою очередь, выставлены для экспонирования в восстановленном здании церкви Спаса на Ковалеве. Воссозданные фрески, фотографии довоенного периода, современные им исследования специалистов и являются сейчас материалом для дальнейшего изучения этого ансамбля монументальной живописи.
Фрески Спаса на Ковалеве не составляли стройной идеино-
художественной системы. Расположение многофигурных компо-
зиций и отдельных персонажей далеко не всегда оправдано тра-
дицией или здравым смыслом. Каждый из сюжетов заключается
полосами разграничения в своеобразные рамы и тем самым они изоли-
руются друг от друга.
Между тем в живописи этого монастырского храма можно вы-
делить две разновидности: монументальную по своим свойствам,
находящуюся в барабане и на южной стене, и явно напоминаю-
шую иконы — в остальных частях интерьера. Для ковалевской
росписи свойственны сочетания несколько необычной для других
новгородских памятников иконографии, отголосков феодовицкого
монументализма и приемов, почерпнутых из иконоискусственной техни-
ки. Здесь проявляется в глаза ряд очень редко встречавшихся в древ-
нерусском искусстве композиций: тетраморфа (объединенный си-
мвол четырех ангелов), «Не рыдай мне мать» (Христос в
гробу), «Предста царица одессную тебе» (Христос на троне в ар-
хиерейском одеянии с предстоящей с правой от него стороны Бе-
гоматерью). Аналогии данным и некоторым другим композициям
отыскиваются в памятниках древней Сербии.
Очень старыми и тяготевшими к кругу Феофана Грека,
рисунок и палитра и сам стиль художников Ковалевы. Изображе-
ния уступают им в точности, композиции не имеют легкости и
ритмичности росписи церкви на Волотовом поле. Кроме Кова-
левской церкви для новгородских фресок XIV в. необыкновенно све-
тлые и яркие. В них наряду с красно-коричневыми тонами преоб-
ладают белый, зеленый, голубой, фиолетовый, желтый и оранже-
вый цвет. Лики писались по зеленой подготовке плотным вы-
светлением и румянцем на щеках. Пробела наносились корот-
кими тонкими линиями, как это обычно было в иконописи.
Пестрый колорит стенописи, простые, хотя и не лишенные
внутренней встроенности, образы персонажей, некоторая ис-
кусственность в составлении композиции, конечно, делают фрес-
ки Ковалева известной противоположностью полноценно-
стой и остропсихологической росписи Спаса на Ильине.
Возможно, примерно в те же годы, что и церковь Спаса на
Ковалеве или несколько позже, была украшена фресками Благо-
вещенская церковь на Городище, возведенная в 1343 г. и разру-
шенная в годы Великой Отечественной войны. Не полностью со-
одержавшаяся и только частично раскрытая роспись (обнаружены
dva sюжета в нишах жертвенника: «Христос во гробе» и «Покло-
нение жертвам») доказывала связь с существующим и ныне мону-
ментальным художественным ансамблем церкви Рождества на Поле
(построен в 1382 г.). Хотя его сохранность весьма относительна
(фрески оставались лишь в верхней части храма, краски изрядно
выщелели), по уцелевшим фрагментам можно судить о художест-
венном своеобразии памятника и об общих тенденциях развития
постгогородской монументальной живописи.
Они отличаются тщательной проработкой деталей, стремлени-
ем к точности портретных характеристик каждого персонажа. Сами
типы лиц явно напоминают ковалевские. Фрески написаны плот-
ными красками с преобладанием красно-коричневых, синих, зеле-
ных, коричневато-желтых и фиолетовых тонов. Бросается в глаза
значенность особой композиции в отдельности и системы
декорации в целом. Все росписи четко делятся на регионы поло-
сами орнамента.
Пожалуй, наиболее ярко «иконописное» направление в новго-
родской монументальной живописи было представлено в монас-
тском монастыре Михаила Архангела на Сковородке. О ее строи-
тельстве «Новгородская первая летопись» сообщает под 1355 г.
разрушенных в годы Великой Отечественной войны. О времени
создания здесь фрески ученые много спорили. Одни считали, что
росписи должна быть построена в северо-востоке после возведения храма и
связанной с именем основателя здесь, в Сковород-
ском монастыре, свою жизнь археолога новгородского Алекси-
ка (умер в 1362 г.). Другие — по стилистическим признакам —
dатировали ее концом XIV — началом XV в.
Анализ фресок был раскрыт необыкновенно до начала войны. От-
сутствовала ее недостаточная изученность специалистами, видевшими эти
стенописи, фрагментарный фотоснимки и, как итог, довольно огри-
ченный материал для современных исследований. Известно,
что в куполе в окружении четырех архангелов был изображен Хрис-
топ Святитель, в простенках барабана пророки, в восточной
части храма наверху евангельские сцены — «Благовещение», «Вход
в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря», «Святилище во дом», «Воз-
несение» и «Успение», на алтарной каменной преграде — апосто-
лы; в разных местах — отдельные фигуры мучеников и пророков.
Некоторые неизвестные образы евангелистов, обычно размещавшиеся
на парусах, были запечатлены на подкрылых арках. Паруса же,
своды и ниша барабана обычно укрывали орнамент, сочетающий
мотивы митов в акафисте, с геометрическими узорами.
В росписи Сковородского монастыря со всей очевидно-
стью обнаруживается стремление к ясности композиционных ре-
шений, покою. Здесь заметно преобладают образы отдельных пер-
сонажей и очень мало многофигурных сцен. Фигуры необыкновенно
строены. У них длинные тонкие ноги и руки, маленькие
головы. Показанные преимущественно в трехчетвертных позах, они очень спокойны и грациозны. Их линии сосредоточены, но мягки, а одежды, хотя и пышно драпированы, наполнены спокойным воздухом. Ощущение покоя не нарушают и сложные, живописно расположенные архитектурные кулисы. Напротив, они как бы подчеркивали некую безуспешность персонажей этого живописного повествования.

В своих работах художники использовали изысканные сочетания нежных фиолетовых, светло-коричневых, оранжево-желтых, светло-зеленых и серых тонов. Светотеневой моделюровкой, очень мягкой и точной, изображения скорее напоминают книжную миниатюру, чем фреску.

Монументальная живопись в изобразительном искусстве Новгорода второй половины XIV в. занимает, пожалуй, самое заметное место. В это время строилось как никогда много каменных храмов, которые требовали соответствующего оформления. Однаково расписывали здания, как правило, не сразу, а через некоторый, порой довольно продолжительный период. Такого рода задержки можно объяснить только одним — нехваткой художников-монументалистов из-за явного ослабления традиций фресковой росписи после монголо-татарского нашествия и десятилетий последующего ига. Новый пуск в строительство, таким образом, был связан либо с деятельностью заезжих мастеров, либо с привлечением к росписи зданий иконописцев.

Как ни велика роль Феофана Грека в становлении цикла направления монументальной живописи, нет ни одного связанного произведения в зданиях на новгородской почве и бесспорно написанных в его руках. Впрочем, сомневаться в том, что такие работы были, не приходится, так как одновременно с фресками в том же храме создавались и иконы. Другое дело — они не сохранились. Столь же мало найти иконы, впервые изображенные в архитектурно-художественных ансамблях, расписанных в «иконном» ключе. Некоторые исследователи склонны видеть сходные черты в десятках икон «Архангела Михаила» (86 x 126 см; Третьяковская галерея) и росписях церкви Федора Стратилата, другие считают ее близкой к фрескам Успенского Волотово поле, третьи вовсе не относят ее к новгородским памятникам. Отмечалось сходство некоторых персонажей икон «Покрова» из Зверина монастыря (151 x 126 см; Новгородский музей) и фресок церкви Рождества на Поле. Уже много лет назад была замечена очевидная близость между иконой «Апостол Фома» (53 x 39 см; Русский музей) и пророком Авдем из росписи Сквородского монастыря. Оба персонажа очень изящны, позы их изысканы. Им присуща аристократическая утонченность и эмоциональная сдержанность. Эти качества, проявившиеся в новгородской иконописи уже в первой трети XV в., вероятно, можно принять и в виде аргумента по поводу датировки обоих памятников.

Сама манера письма этих и некоторых других произведений (например, росписей Ковалева, Городища, Рождества на Поле, а также ряда икон) рассматривается многими учеными в свете влияния на них южнославянской живописи (Сербия, Моравия). В этой связи следует упомянуть и о включении в арсенал новгородского искусства произведений балканских мастеров. В их числе были иконы «Покрова Богоматери» и «Председа Парич» (обе «Московский Кремль»), написанные, по всей вероятности, в конце XIV в. в Новгороде.

В отличие от фрески, новгородская икона, судя по сохранившимся образцам, отличалась большей консервативностью. Однак, тем не менее, она характерна для местных икон первой половины столетия, здесь уже нет. Если от предыдущего периода дошли только памятники новгородской провинции, то вторая половина века уже представлена иконами, происходящими из самого Новгорода.

В это время в новгородской иконописи выделяются два основных направления. Первое тяготеет к архангельским пастам, второе ориентируется на византийское позднепалеологическое искусство. Правда, такая классификация довольно условна: в произведениях «византизирующего» направления все равно пропускают черты стиля, присущие новгородским иконам XIII — первой половины XIV в.

Классическими образцами новгородской живописи второй половины XIV — начала XV в. можно назвать иконы: «Благовещение» (от Федора Тироном, «Борис и Глеб на коне» (обе из новгородской церкви Бориса и Глеба в Плотниках), «Отечество», «Пророк Илья» (обе предположительно из Новгорода или его ближайших окрестностей), «Власий и Спиридоний» (из церкви Власия на Волоково), «Богоматерь Знамение с избранными святыми — Панагией Хутынской, Иоанном Милостивым, Параскевой Пятницы и Анастасией» (возможно, из церкви Власия на Волоково).

Одним из самых характерных произведений «византизирующего» направления является икона «Борис и Глеб на коне» (116 x 93 см; Новгородский музей). В отличие от многих других икон, данная имеет более или менее точную дату создания — около 1377 г. Основание для такой датировки — время создания церкви Бориса и Глеба в Плотниках, для которой предназначаются эта и другие иконы.

Иконография новгородского памятника явно напоминает икону «Борис и Глеб» из Успенского собора Московского Кремля,
написанную в середине XIV столетия. Однако разница между двумя изображениями очевидна. Сама доска новгородской иконы несколько ниже и шире, фигуры святых не претендуют на стройность — они коренасты и большиеголовы, их состояние более статичное и напряженное, палитра красок более суровая.

Вместе с тем, если сравнивать икону из Благовещенской церкви с новгородскими произведениями предшествующего периода, можно заметить здесь очевидные перемены. В произведении 1377 г. набор цветов становится более разнообразным, от открытых чистых красок художник переходит к смешанным тонам. В изображении вводится золотой фон — своего рода пределение на изящность (сейчас фон закрыт поздним серебряным окладом), который не встречался в новгородской станковой живописи до домонгольского периода.

В конце XIV — начале XV в. была написана икона «Отечество с изображенными святыми» (113 × 88 см; Третьяковская галерея). Подчеркнутая графичность данного изображения во многом предвосхитила стиль зрелого XV столетия. Но палеография надписей даёт однозначные основания для датировки иконы. Кроме того, «Отечество», отвечая в целом общим тенденциям развития новгородской живописи рубежа веков, имеет ряд архаических черт. Это и отколовшее стремление к симметрии, своевременное памятники предшествующего периода, и изображение святых, явно напоминавшее их образами в росписи церкви Спаса на Ильине, и определённая близость в трактовке фигур с фресками Спаса на Ковалеве. Правда, по своему внутреннему содержанию икона кажется более простой, по сравнению с врезанными образами ковалевского храма, а живопись — более сухой.

Колорит станкового произведения, где заметно преобладают два цвета — красный (трон) и белый (одежда Бога-Отца) — заставляет нас вспомнить местные иконы конца XIII — первой половины XIV в. Конечно, здесь использовалась и иные краски: разбавленная охра (фон), зелёная (покр.), коричневая (башни столпников) и буквально крохотные вкрашения прочих, но соприкасаясь с основными цветовыми сочетаниями они не могли

Самое примечательное в «Отечестве» — его иконография, не встречающаяся ранее в других русских иконах. Воспринятая из Византии и в значительной степени переосмысленная, она обозначает догмат Троицы: на троне восседает Бог-Отец, изображать которого на византийских иконах было не принято, с малолетним Христом на руках; на фоне последнего показана сфера с белым голубем — Богом-Святым Духом. Каждая из иконок божества имела соответствующую надпись. По обе стороны трона написаны столпники, (что, возможно, было написано крестом веховозветной Троицы в угловой камере церкви Спаса на Ильине, рядом с которой также располагался столпник), а в правом нижнем углу, казалось бы случайная, фигура апостола Фомы (по другой версии — Филипп, вероятно, святого патрона заказчика этой иконы). Появление в Новгороде такой сверенной иконографии объясняется исследователями стремлением византийской церкви установить тесные связи с тронными божествами, активно описываемыми в этот период широко развернувшимися еретическими движениями. Данная композиция является по своей сутиности новозеланской Троицы, в отличие от веховозветной, построенной на основе сюжета из Ветхого Завета.

Впрочем, сходство с центральной фигурой «Отечества» — Богом-Отецом — обнаруживается в рядах икон «Илья Пророк» (75 × 57 см; Третьяковская галерея), время написания которой определяется участь в очень широком диапазоне — от конца XIV до второй половины XV в. Наиболее вероятной датой создания данного произведения следует признать первую половину XV столетия. Аргументы для такого утверждения дают уже само по себе похожесть лиц Ильи и Сауфы, не вызывающих осторожные оценки, тем более психологическое состояние персонажей очень различается, а сам стиль живописи. Живопись святого Ильи строже и суще произведений второй половины XIV в. В ней уже нет сухости и драматизма предыдущего периода, а яркие звучные краски чище и светлее.

Илья показан по пояс. Его левой рукой святок красного цвета, жёсткой правой рукой тягается как благословение либо как ораторский жест. Фигура, облачённая в коричневый с вышвавым оттенком плащ и желтый китон, сливающийся с так же окрашенными полами икон, эффектно вырисовывается на киноварном фоне. Четко выделенный силуэт, возможно, указывает на то, что икона находилась в пророческом ряду икон и поэтому она прекрасно «читается» и на большом расстоянии.

Самоё примечательное в «Отечестве» — его иконография, не встречающаяся ранее в других русских иконах. Воспринятая из Византии и в значительной степени переосмысленная, она обозначает догмат Троицы: на троне восседает Бог-Отец, изображать который на византийских иконах было не принято, с малолетним Христом на руках; на фоне последнего показана сфера с белым голубем — Богом-Святым Духом. Каждая из иконок божества имела соответствующую надпись. По обе стороны трона написаны столпники, (что, возможно, было написано крестом веховозветной Троицы в угловой камере церкви Спаса на Ильине, рядом с которой также располагался столпник), а в правом нижнем углу, казалось бы случайная, фигура апостола Фомы (по другой версии — Филипп, вероятно, святого патрона заказчика этой иконы). Появление в Новгороде такой сверенной иконографии объясняется исследователями стремлением византийской церкви установить тесные связи с тронными божествами, активно описываемыми в этот период широко развернувшимися еретическими движениями. Данная композиция является по своей сутиности новозеланской Троицы, в отличие от веховозветной, построенной на основе сюжета из Ветхого Завета.

Впрочем, сходство с центральной фигурой «Отечества» — Богом-Отецом — обнаруживается и в других русских иконах. Воспринятая из Византии и в значительной степени переосмысленная, она обозначает догмат Троицы: на троне восседает Бог-Отец, изображать который на византийских иконах было не принято, с малолетним Христом на руках; на фоне последнего показана сфера с белым голубем — Богом-Святым Духом. Каждая из иконок божества имела соответствующую надпись. По обе стороны трона написаны столпники, (что, возможно, было написано крестом веховозветной Троицы в угловой камере церкви Спаса на Ильине, рядом с которой также располагался столпник), а в правом нижнем углу, казалось бы случайная, фигура апостола Фомы (по другой версии — Филипп, вероятно, святого патрона заказчика этой иконы). Появление в Новгороде такой сверенной иконографии объясняется исследователями стремлением византийской церкви установить тесные связи с тронными божествами, активно описываемыми в этот период широко развернувшимися еретическими движениями. Данная композиция является по своей сутиности новозеланской Троицы, в отличие от веховозветной, построенной на основе сюжета из Ветхого Завета.
Исклучительную популярность в Новгороде XIV — XV вв. приобрели персонажи, связанные с повседневными занятиями городского и сельского населения. Наряду с уже названными Ильей Пророком-троновержцем, дающим земледельцу дождь, Николаю Чудотворцем — защитником путешественников и торговцев и Георгием Победоносцем — земледельцем, стражем деревенской стражи, предводителем «христолюбивого» винового, широкое распространение получили иконы, посвященные святым, нищему не почитаемым, как в новгородских владениях. Среди них — Власий, Флор и Лавр (покровители скота), Параскева Пятница (покровница в торговле) и др.

В этом отношении интерес представляют иконы «Власий и Спиридон» (65,5 x 49; Русский музей) и «Богоматерь Знамение с избранными святыми — Варлаамом Хутынским, Иоанном Милосердным, Параскевой Пятницей и Анастасией» (66 x 50 см; Третьяковская галерея). Сходный колорит обеих икон и ликов персонажей дает возможность рассматривать их вместе. По этой причине ученые датировали произведения одним и тем же временем: одни — 1407 г. — временем постройки каменной церкви Власия, из которой происходит одна из икон — «Власий и Спиридон»; другие — концом XV в. Сейчас трудно со всей определенностью остановиться на той или иной точке зрения, необходимы новые специальные исследования с применением современных методик.

Книжная графика Новгорода представлена сравнительно большим числом рукописей. Во всех сохранившихся экземплярах она в той или иной степени отдает дань манере письма Феофана Грека.

Самые совершенные по уровню исполнения книжные миниатюры украшают так называемую Псалтырь Ивана Гроано (Российская 6-ка), созданную в последнее десятилетие XIV в. На двух полосных миниатюрах «Псалтырь» изображены, соответственно, царь Давид и псаломпевец Асаф. Обе фигуры (Давид — в полный рост, а Асаф — по пояс) вписаны в архитектурные фронтисписы: стилизированные в виде «зеркального» орнамента изображения храмов. Скульптурные цветовые сочетания сияющих и красно-коричневых тонов, скудность живописных средств, некоторая экзотика и отсутствие какой-либо дробной детализации едва ли не миниатюры с техникой пергамента. Стиль же живописи, ее фактура, законченность форм, экспрессивность, точность манера, своеобразные «скольжущие» блики света вызывали у специалистов вполне конкретные ассоциации со стилем письма церкви Успения на Волотском поле.

Миниатюры других рукописей, в частности, «Погодинский Пролог» второй половины XIV в. (Национальная 6-ка) написаны более грубо. В Прологе, состоящем из избранных житий святых, перед каждым из жизнеописаний помещены небольшие «портретные» изображения: Симеона и его матери Марфы, епископа дамасского Анания, Козмы и Дамиана, пророка Наума, Василия Кесарийского и мученика Трифона.

Богато декорированные, тяжеловесные, подкучившие своей неопределенностью миниатюры примыкают прежде всего к местным традициям новгородской живописи, вскормленным народными исками. Одновременно художники «Погодинского Пролога» ориентируются на произведения круга Феофана Грека. Лики персонажей они освещают разными фигурами, которые асимметрично разрабатываются по ровному светло-коричневому фону, не имеющему моделировки. Подобного же рода «сыпучие» пропорции обозначают драпировки одеж. Использование белил в миниатюрах данной рукописи не всегда логично: блики не способствуют выявлению формы, а служат скорее усилению декоративного накала.

Как нигде бурное развитие монументальной живописи не только предопределило ее ведущее место в изобразительном искусстве Новгорода второй половины XIV — начала XV столетия, но и оказало влияние на произведения прикладного искусства. В этом отношении очень показательно оформление серебряного креста Ростова (Оружейная палата). На его лицевой стороне в технике гравировки наведены изображения Праздников — «Распятие» (в центре), «Воскресение», «Благовещение», «Крестение» и «Сошествие во ад» (на ветвях креста). На обратной — «Богоматерь Зна́мение» (в центре), подуфигуры Архангела Михаила и Архангела Гавриила, Николая и Михаила Исповедника (на ветвях креста).

Раскованный свободный рисунок, скудность в изобразительных средствах, отсутствие теневых проработок, экспрессия образов создает стиль византийский, с манерой художника-монументалиста, природа чей изобразительности Феофана Грека.

Определенные параллели с памятниками новгородской живописи вызывает панагия (ритуальный сосуд для освящения хлеба) из ризницы Софийского собора (Оружейная палата). Серебряный сосуд состоит из двухстворчатой панагии, высокой подставки и поддона. Панагия представляет собой две тарелки — верхняя служит крышкой, нижняя прикреплена к поддону. Подставка сконструирована из скульптурных изображений четырех коленопреклоненных ангелов, стоящих на четырех львах, которые держат друг друга зубами за хвост. Вся эта композиция решается на восьмистворчатый поддон с невысоким стеном и прикрыма такой же высоты ажурным бордюром — своеобразной крес-
товидной решеткой, ограждающей арену с бегущими по кругу львами. На верхней створке панагии имеется надпись, указывающая имя мастера — Иван — и дату создания панагиры — 1435 г.

Первое, что бросается в этом произведении в глаза, — поза ангелов, преклонивших колени и воздевших вверх руки. Фигуры ангелов тем не менее не имеют форм круглой скульптуры. Они больше напоминают плоский рельеф, хорошо известный по новгородским изделиям из дерева в народном творчестве и кости.

Влияние профессиональной живописи сказалось прежде всего на позах ангелов и на композициях, запечатленных на тарелках. Подобное положение ангелов довольно часто встречается в новгородских памятниках — в росписях куполов церквей Спаса на Нередице и Георгия в Старой Ладоге; на обороте иконы «Спас Нерукотворный», где изображена сцена «Поклонение кресту», а также в книжной заставке «Лобковского Плака». Все эти аналогии восходят к концу XIV в., ко времени, когда утверждались основы новгородской школы живописи. Ориентация на местную «старину» весьма характерна для периода правления архиепископа Евфимия II, в мастерской которого создавался панагиар.

Однако не только обращение к собственным образцам отличает работу мастера Ивана. Он знает и использует достижения московской школы иконописи. Если на внутренней стороне верхней тарелки выгравирована традиционная для Новгорода «Знаменитая Богоматерь», то на нижней — «Троица», близкая по изводу знаменитой иконы Андрея Рублева. С московскими произведениями XIV — XV вв. обнаруживает связь и композиция «Вознесение», составленная из литых фигурок и украшающая внешнюю сторону верхней тарелки.

Новгородский серебряник проявляет осведомленность и в знании западноевропейской тюдоровской пластики (художественной обработке металла). Об этом свидетельствуют характерные скульптурные изображения львов и орлов в виде крестовцев.

Таким образом, панагиар Софийского собора исключительно емко продемонстрировал арсенал различных технических приемов, круг привязанностей, познаний и высокий уровень исполнительского мастерства епископского ремесленника Ивана.

Случайно сохранившиеся до наших дней единичные произведения при всей их глубокой содержательности не могут дать полной информации о всех направлениях, существовавших в ремеслах Новгорода второй половины XIV — начала XV в. Пока еще скромные познания в этой области будут обогащаться и уточняться по мере обнаружения во время археологических раскопок и введения в научный оборот новых предметов. Сейчас же самым многочисленным собранием находок можно признать комплекс мемориальных каменных иконок, удивительно представляющих один из видов декоративно-прикладного искусства — пластику мелких форм.

Тот факт, что резные иконы составляют столько значительную группу, объясняется их широким и длительным (на протяжении XI — XVI вв.) бытования как в самом городе, так и в сельской округе.

Иконы имеют разнообразные формы (квадратные, продольговатые, со срезанными углами, крестовидные, овальные и т. д.) и размеры. Их высота редко превышает 6 см., ширина составляет порядка 3 — 5 см, а толщина около 1 см. Наиболее часто встречающаяся форма — прямоугольная или с закругленным верхом. Каменная пластика обмазывалась металлической оправой с кольцом в верхней части, т. е. приспособлялась для прикрепления к бочке и носков на шее. Предметом изображения в них становились как отдельные фигуры святых — Спаса, Богоявления, Николы, Архангела Михаила, Георгия..., так и группы с патронными изображениями Бориса и Глеба, Параксевы Пятницы, Козьмы и Дамиана, Домы и прочих, данных в разных сочетаниях и включенных в различные сюжеты, а также порой весьма сложные многофигурные композиции — «Ветхозаветная Троица», «Гроб Господень», «Христос и семь отроков эфесских» и др.

Стиль и техника обработки каменных заготовок далеко не одинаковы. Одну группу произведений отличает подчеркнуто плоский рельеф с «гравировкой внутрь», когда резное изображение не превышает по высоте рамок обрамления. Сюжеты в пределах одной плоскости разделены четкими арками, овалами или кругами. Драпировка одежды, архитектурные кулисы имеют явно выраженную декоративную приработку.

Другая группа икон имеет более выпуклые объемы, подчеркнутые глубокой выемкой фона. Здесь ритм рельефа становится заметно подвижнее, линейно-орнаментальная декорация приобретает доминирующее значение, а композиция — большую цельность.

Несмотря на такое широкое распространение данного вида мелкой пластики в Новгороде, она отвечала вкусам и пристрастиям не только низов, как это считалось еще недавно. Наряду с произведениями, прямляющими к архангельскому направлению, которое отнюдь не было преобладающим, выделяется мощный пласт изделий, созданных в русе современных для того времени тенденций развития живописи, делающих ставку на усиление экзорсивного начала. Особенно ценным представляется то обстоя-
тельство, что в рассматриваемый период о новгородской мелкой пластике можно говорить как о самостоятельном художественном явлении, отражающем, с одной стороны, общие процессы развития скульптуры грецко-славянского региона, с другой — подхватающей своей самобытностью.

Впрочем, сказанное в равной мере относится не только к мелкой пластике, но и к декоративно-прикладному и изобразительному искусству Новгорода периода его наивысшего расцвета.

* * *

Своегообразие исторического развития Московского княжества во второй половине XIV — начале XV в. в отличие от Новгородской републики определял объединительный процесс, проходивший под диктовку Москвы. В этот период московские князья, присоединяя к своим владениям всё новые и новые уделы мелких князьков и подчиняя своей воле крупных правителей Северо-Восточного Руси, впервые организуют борьбу за национальное освобождение от ордынской зависимости.

Огромную роль в подъеме национального самосознания сыграла Куликовская битва 1380 г. — самое крупное сражение русской средневековой истории. Одержав победу в открытом бою над войсками Золотой Орды, московский князь Дмитрий Донской окончательно утвердил авторитет Москвы как центра объединения русских земель в единое государство.

Идеи восстановления русской государственности заняли ведущее место в содержании художественных произведений, что в конце XIX в. выдвинуло искусство Москвы на передовые позиции.

Политика активной обороны, курс на которую был взят московской администрацией во второй половине XIV столетия, резко обострило отношения с Золотой Ордой. Ожесточенные бои за территорию и сохранение независимости, продолжались до середины XV столетия. В 1372 г. в Нижнем Новгороде в сражении против Оки и Волги закладывается каменная городская крепость, вокруг которой, похоже, так и не удалось завершить. В 1480 г. в бою на реке Оки сооружается деревянный город — Спасский. Обе крепости должны были стать серьезными препятствиями на пути ордынцев в глубь страны. И хотя их возводили местные — нижегородский и серпуховскй — князья, общерусское значение этих укреплений очевидно.
каменная крепость находила отражение и в произведениях изобразительного искусства. Из названного выше «Письма Еписава Премудрого к Кириллу Тверскому» известно, что Кремль был изображен Феофаном Греем в росписи кремлевского Архангельского собора и на стене одного из зданий, принадлежавших князю Владимиру Андреевичу Серпуховскому.

Исключительно велика была роль новых укреплений в становлении градостроительной структуры столицы. Если конфигурация укрепления времени Ивана Калиты была еще глубоко подчинена рельефу местности, то белокаменные стены и башни, значительно расширявшие городскую территорию, уже в городе меньше степени зависели от ландшафта. В постройке кремлестной архитектуры ощутимо проявлялись элементы регулярности. Из каждой площадной башни начиналась улица, придававшая иммобилии к Кремлю застройке посада большую правильность. Возможно, упорядочению планировки посада способствовала такая вынужденная мера, как строительство новой линии укреплений Москвы в 1395 г., когда возникла опасность вторжения на Русь средиземноморского полководца Тимура. Новый ряд начинали прокладывать от Кучково поля (в районе современной площади Лубяники) до Москвы-реки строго по намеченному плану. В результате чего были разрушены многие дома, стоявшие на его пути. Таким образом, планировка города получила более отчетливые очертания.

Наряду с Кремлем и Постадом летописи под 1365 г. впервые упоминают Загородье (к северу от Кремля) и Заречье. Эти части Москвы состояли из слобод (от слова «слобода») — преимущественно ремесленных поселений, освобожденных от налогов и повинностей. Композиционная система слобод была более свободна и живописна. Основная застройка группировалась здесь вокруг культовых зданий, занимавших наиболее возвышенные точки и господствовавших над местностью.

В средние века градозащитные свойства признавались не только за крепостями, но и за храмами. Поэтому часто в наиболее уязвимых местах вместе с укреплениями возводились церкви. Еще до возведения белокаменного Московского Кремля в 1365 г. у северной стены, которую чаще всего штурмовали врачи, закладывается собор по имени Чуда Михаила Архангела — предводителя небесного воинства. В 1374 г. на южных подступах Москвы рядом с дорогой на Коломну начинается строительство Успенского собора (завершено в 1404 г.) незадолго до этого основанного Симонова монастыря. Посвящение монастырского храма празднику Успения Богоматери объясняется тем, что в Богоматери христиане видели свою защитницу перед «божьим гневом». Также в 70-е годы XIV в. на опасных окских рубежах — в Серпухове и Коломне — возводятся, соответственно, Троицкий и Успенский соборы. Поскольку с образом Троицы ассоциировалась у русских мысли о единении Руси.

Хотя все перечисленные сооружения перестали существовать еще в XVI—XVII вв., в общих чертах их облик можно себе представить. Их в этом помогают письменные источники. Например, Успенский собор в Коломне (1378—1382) описывается архитектором из Антиохии Павлом Алешским (правда, есть мнение, что он описывается уже другая церковь, появившаяся на этом месте в XVI в., однако ее формы могли воспроизводиться более древние). Из описания становится известно, что церковь была построена из тесаного камня, поставленного на подклет, опоясанного декоративным фризом, имел вести куполу, снизу приподнятых... в каждой из четырех стен церкви... нечто вроде трех арок (закомары — около, над которыми другое поменьше, потом еще меньше купола (кокошник) — около)... Подобный вид собора встречается и в ряде минима Лицевого летописного свода XVI в.

Немало памятников так называемой раннемосковской архитектуры полностью или частично сохранилось до нашего времени. В их числе самая древняя каменная постройка Москвы — церковь Рождества Богоматери в Московском Кремле (1393), Успенский собор на Городке в Звенигороде (ок. 1400), соборы Рождественского Саввино-Сторожевского (1405), Троице-Сергиева (1422) и Писцо-Андроникова (ок. 1425—1427) монастырей.

КАЗАЛОСЬ БЫ, ЧЕТО ВНЕШНИЕ МОСКОВСКИЕ ПОСТРОЙКИ КОНЕЦ XIV — НАЧАЛО XV В. МАЛО ЧЕМ ОТЛИЧАЮТСЯ ОТ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКИХ ДОМОНОГОЛЬСКОГО ПЕРИОДА. ОНИ ТАКЖЕ ВОЗВЕДЕНЫ ИЗ ТЕСАННОГО БЕЛОГО КАМНЯ, ИХ РАЗМЕРЫ СРАВНИТЕЛЬНО НЕВЕЛИКИ. И ТЕ И ДРУГИЕ ХРАМЫ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО КРЕСТОВОКУПОЛЬНЫЕ, ЧЕТВЕРХОТВОРНЫЕ, ОДНОГЛАЗОВЫЕ, С ПОЗАКОМЯРНЫМ ПОКРЫТИЕМ И ХОРАМИ В ЗАПАДНОЙ ТРЕТИ ПЕРЕПОЛНОЮ И ВНУТРИТЕПЛЕННОЙ ЛЕСНИЦЕЙ, ВЕДУЩЕЙ НА НИЖНЮЮ МАСТИНУ И ВЕРХОВНУЮ, БОЛЕЕ ТОНКУЮ, ЧАСТИ. ОПРЕДЕЛЕННЫМ СХОДСТВОМ ОТМЕЧЕНО ПЕРСПЕКТИВНОЕ ПОРТАЛЬНОЕ И НЕКТОРЫЕ ДРУГИЕ ДЕТАЛИ ПОДВОДОКУПОЛОВ, УКРАШАЮЩИЕ АБСИДЫ И ИНОГДА ДОПОЛНЯЮЩИЕ ЛОПАТКИ, РЕЗНЫЕ ДЕКОРАТИВНЫЕ ПОРОЯ...
ла Архангела в Смоленске. Стремление продолжить развитие подобного типа храма отмечалось еще в московском Успенском соборе 1326 г., а спустя несколько десятилетий вышло в целое направление. Речь идет о конструкции башинообразных сооружений с вынесенными подпружными арками.

Из сохранившихся памятников, пожалуй, наиболее близка к владимирской архитектурной традиции церковь Рождества Богоматери, возведенная по заказу великой княгини Евдокии — вдовой Дмитрия Донского. Внешний вид мемориального здания (церковь не случайно посвящена празднику Рождества — в этот день в 1380 г. произошла Куликовская битва) по простоте статуйностью сокрыт многочисленными пристройками, буквально во всех сторонах обступавшими храм. Сейчас видна только часть наружной стороны стен, примыкающая к западному порталу. Даже сверху над древней церковью в XVI—XVII вв. появился еще один этаж и новая главка. Все это затрудняет научную реконструкцию памятника.

Тем не менее многие элементы конструкции и особенности оформления выдают явную приверженность владимирской архитектурной школе. Наиболее близок кремлевский храм к двоствойной церкви Рождества Богоматери в Толгоборисово. На западные круглые столбы опираются своды, удерживавшие хоры. На них велел лестница, проложенная в северной стене. Поверхность стен и деталей очень чисто отделаны, арки начертаны свободно и точко. В интерьере обращает на себя внимание большое количество ниш, что, возможно, связано с использованием в течение какого-то времени осколков в качестве дворцового козарака. Наружное здание имело рельефный далеко вынесенный цоколь. Стены членены изящными лопатками с небольшим выносом. Лопатки завершались капителями-карнизами. Слева от входа имеется круглое окно с орнаментом в виде восьмилепестковой розетки. Самый яркий элемент наружного убранства — пятистопный перспективный портал с резными «дынками» по бокам и квадратным архивольтам.

Что касается завершения храма, специалисты вполне допускают существование здесь круговой композиции с повышенным постаментом под главой. На этом, по их мнению, указывает отсутствие внутренних лопаток и некоторые другие признаки.

Своим техническим и архитектурным приемами церковь Рождества очень близка Успенскому собору на Городке, построенном в Звенигороде удельным князем Юрием Дмитриевичем. Здесь тако же рода свободная кладка, подобные цоколи, портала, капители лопаток с орнаментами, ниши с квадратными и многолепестковыми завершениями, круглые окна, оформленные восьмилепестковыми розетками... Возможно, оба храма были сооружены одной артелью.

Звенигородский собор сочетает удивительную устойчивость (чего особенно отличались постройки владимирской школы) с точным балансированием пропорций и даже изяществом. Известную пластичность зданию придают выступающие вперед детали, глубоко западающие плоскости верхней части стен, выпущкий цоколь, полуколонки на лопатках и углах основного объема, тонко прочерченные ступеньчатые профили, массивные трехрядные пояса, проходящие по линии отгиба и верха барабана, и, конечно, диагональные кокоски, смягчающие переход от четверика к главе.

Основное пространство в интерьере образуют четыре широко расставленных столба с опирающимися на них сводами. Над сводами поднимаются подпружные арки, несущие большую часть барабана, что обеспечивает прекрасную освещенность центральной части здания. Западную часть интерьера занимают хоры, предназначенные для монашеской семьи.

Совсем иное впечатление производит Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря. Он самый приземистый из известных памятников раннемосковской архитектуры. Высота его основного объема несколько уступает ширине, высота массивного барабана ощутимо превышает половину высоты четверика. Здание храма не стремится к увеличению числа вертикальных членений (лотаты здесь плоские без полуколонок) и, соответственно, не стремилось показать свое строение более высоким, чем оно есть самом деле. «Понагиевка» здание широкий трехчастный резной пояс, проходящий не только по стенам, но и по лопаткам.

Зато монастырский собор выглядит более живописным, чем придворный Успенский собор. Если в последнем все угловые прясла примерно равны, то в Саввино-Сторожевской церкви боковые фасады имеют прясла разной ширины: самые широкие — центральные, несколько более узкие — западные и самые узкие — восточные. Важную роль в организации композиции собора играет четкая система размещения окон: средних — в верхних частях центральных прясел, боковых — на одинаковых расстояниях от средних, но нижнее декоративного пояса.

В отличие от княжеских построек, в монастырских, в том числе и Саввино-Сторожевском соборе, хоры отсутствуют.
В обоих звенigorодских храмах сохранились незначительные фрагменты фресок, еще оживляющие своего глубокого изучения.

Очередной этап в развитии архитектурных форм раннемосковского зодчества представляет собор Троицко-Сергиев монастыря — своеобразный мемориал, возведенный в 1424 г. над гробницей вдохновителя решающего столкновения с Золотой Ордой Сергея Радонежского. В Троицком храме зодчее удалось добиться органичного сочетания мощи и живописности Саввино-Сторожевского собора с величием Успенского собора на Городке.

Приземлённость в какой-то мере компенсируется силным наклоном стен вовнутрь здания (до 45 см). Таким же наклоном облачает и высокий барабан. Определенную стройность Троицкому собору придает как бы ярусное строение его четверика, где каждый последующий ярус становится раза в два выше предыдущего. Самый широкий составляет нижняя часть стен от цоколя до линии отлива, второй — от орнаментального пояса до пят закомар, третий образуют сами закомары (также отделенные еще одной линией отлива), еще более тонкие по сравнению с верхней частью стен.

Шесть колонн, окружающих барабан, не прижимают к нему непосредственно, а отстоят от него на некотором расстоянии. Из-за этого массивный очень высокий барабан, поставленный на квадратный постамент, выглядит особенно значительным. Впрочем, такое впечатление соответствует действительности, как если сопоставить размеры главы (т.е. барабана, купола и креста) с основным объемом, то они окажутся почти одинаковыми. Именно «объянившую» мощь могучего десятиконечного завершения храма прежде всего совпадает с его назначением в качестве своеобразного мавзолея Сергия Радонежского.

При наличии симметричных вертикальных членений — широкого центрального прясла и более узких одинаковых боковых — сразу бросается в глаза сильно сдвигнутое к востoku завершение — постамент, окруженный по сторонам квадрата кокошниками, и сама глава. Однако столь емкое решение, преследовавшее цель как можно лучше осветить ту часть интерьера, где должен был разместиться иконостас, мог бы внести дисгармонию в композицию постройки. Чтобы уравновесить форму, трехчасть абсидная часть делается высокой (она почти достигает уровня четверика) и выпуклой.

В интерьере Троицкого собора становится очевидным несоответствие наружных членений и внутреннего пространства: лопатки на фасадах не отвечают расположению сводов. Последние плоско выходят из толщи стен, не образуя на их поверхности карнизов и лопаток. Подруженные ступенчатые арки, несущие на себе главу, подныряют выше сводов, что создает иллюзию очень стройного пространственного объема. Этому же способствует и четкий рисунок арок и сводов. Решающую роль в организации интерьера играло расположение барабана. Его приближенность к алтарю обнаруживает порядок размещения столбов — западные оказывались сдвижутыми к востоку, а восточные и вовсе скрытыми за иконостасом. В результате подкупольное пространство воспринимается довольно цельным и прекрасно освещенным.

Веческое подчинение средств архитектуры интересам внутреннего оформления здания, смелость общих композиционных решений натолкнули ученых на мысль об участии в данном строительстве прославленного русского художника Андрея Рублева. Тем более, точно известно, что он вместе с Даниилом Черным был привлечен монастырскими властями к росписи храма. Правда, этому специалистами эта гипотеза оскарвается как недостаточно обоснованная. До наших дней первоначальные фрески не сохра-
нились. Они были почти полностью счищены, а их место последовательно занимали все новые и новые слои стенописи. Что же касается иконостаса, то из его пяти ярусов три составляют произведения начала XV в. Впрочем, к созданию некоторых из этих икон причастны Даниил Черный и Андрей Рублев.

Еще дальше в осмыслении новой архитектурной композиции идут создатели (одна из версий связывает строительство и этого храма с именем Андрея Рублева) Спасского собора подмосковного Андроникова монастыря. Они решают на резное понижение угловых ячеек здания, что, по сути дела, разрушает монолит основного объема и выстраивает как бы дополнительный фасад перед конструкцией, напоминающей Пятницкую церковь в Чертанове конца XII — начала XIII в. Столбами динамичная композиция русское зодчество доселе еще не знала.

В ее основе центральный план, объемы, нарастающие от периферии вверх и к центру, ритмично чередование форм, высокие возносимые заломы кокошников, высокие своды над ними (к которым уже на 12 — 14 более, чем в других современных ему храмах) сводчатую главу с нарядным архитурно-колончатым поясом.

Следуя заданной логике, строители отказываются от некоторых деталей, встречавшихся в других постройках, например, от горизонтальных декоративных поясов. Одновременно здание получает дополнительные вертикали в виде тяги на абсидах.

Интерьер собора, прежде всего за счет подкупольного пространства, обладает редкой целостностью. Его протяженность по горизонтали определяла две пары симметрично расположенных во внутреннем пространстве столбов, а по вертикали — ритм уходящих вверх ступенчатых сводов.

Вскоре после сооружения собор был расписан Андреем Рублевым и Даниилом Черным. Однако эти фрески практически не сохранились. Сквозным напоминанием о них стали кроющие фрагменты орнаментов, оставшиеся главным образом в откосах окон.

С особым орнаментом связаны в конце XIV — начале XV в. тяпой небольших бесстолпных храмов можно сейчас познакомиться на примере Никольской церкви в селе Каменское.

Ее план имеет очень своеобразную форму вписанного в квадрат креста. Такая конфигурация плана продиктована расположением спорных столбов в углах помещения. Сливаясь со стенами, они как бы перестают быть столбами. Угловые опоры переходят в арки параболических очертаний, несущих конический свод. Венчают довольно низкий куб световой восемьконной барабан, опирающийся на круглый пьедестал.

Внешне храм выглядит простым и даже аксезитичным. Из характерных для раннемосковского зодчества деталей здесь приписываются только профилированный цоколь, перекрытый портals с килевидным архивольтом (южный) и такой же формы заоконниками (в окнах нижних ярусов они воссозданы не были). Вместе с тем церковь не имеет лопаток, кокошников. Особенно удивляет отсутствие окон на основном объеме (они есть только на барабане и в абсидах). Подобное не встречается ни в одном другом памятнике. Исследователя Никольской церкви считают, что столь сдержанное необычное оформление было продиктовано исконом — чрезвычайно популярным в Византии XIV в. философским учением, проповедовавшим отрицательство от мирского биения, самоочищение, необходимое для духовного единения человеческой природы с Богом. Известно было это учение и на Руси. Например, его определение «животное» испытал Сергий Радонежский, который в продолжительное время вел единственный образ жизни, исповедовал «болочничеством» («болочное» рассматривалось исконственно как одно из средств отхода от действительности). Согласно Житию Сергия, он следовал аскетизму во всех сроках бытия, что, в частности, сказано на его отношении к архитектуре: Сергий, по словам его Жития, не признавал ни храмов светлых и прекрасных.

В целом же роль исконов в русской культуре эпохи Куликовской битвы была довольно ограниченной. Отечественная история не знает его последовательных приверженцев. Нам-то ничего не известно о других архитектурных сооружениях, кроме церкви Никольской в Каменском, испытавших воздействие теоретических произведений Григория Паламы (1296 — 1359; идеолог исков). Гораздо большее подозрительных в этом отношении дает живопись, особенно произведения Софона Грека, где в центре внимания оказывается гравировка одного из полозов исконов — о божественном свете. Однако содержание и значение творчества прославленного мастера выводит далеко за пределы системы взглядов паламистов.

Оставил авторский след в новгородском искусстве, уже вскоре после росписи церкви Спаса на Ильине Софона Грек оказывается в Северо-Восточной Руси, в Нижнем Новгороде. Предположительно, в посвящавшем от жестокого пожара городе мастер участвует...
в воссоздании иконостасов и фресок в Спаском соборе и церкви Благовещенского монастыря (не сохранились).

Не исключено, что в 1392 г. Феофан расписывает Успенский собор в г. Коломне, создание которого летописи приписывают Дмитрию Донскому. Этот памятник, а вместе с ним и фрески, прекратил свое существование еще в средние века. До нашего времени дошла одна из икон — «Богоматерь Донская», происходящая, вероятно, из коломенского собора и своим стилем напоминающая творческий почерк великого мастера.

«Богоматерь Донская» (86х68 см; Третьяковская галерея) — двухсторонняя икона. На лицевой стороне «Богоматерь» относится к типу «Умоление». Изображение Мария решено в темных теплых тонах, имеет тщательно проработанные формы и довольно яркие, но лишенные резкости вытеснения у глаз. Если подойти к иконе совсем близко, можно заметить поверх мягких вытеснений резкие штрихи, подобные тем, которые встречались в новгородской живописи конца XV — начала XV в. Примерно в том же ключе написан младенец — Христос.

Несмотря на определенное колористическое сходство «Богоматери Донской» с росписью новгородской церкви Спаса на Ильме, бесспорно принадлежащей кисти Феофана Грека, первая ощу- тимо отличается от нее своим стилем. Обращает на себя внимание иная пластичность живописи, отсутствие на иконе той экспрессии, которая свойственна фрескам. Эти обстоятельства и внутрь некоторых сомнения по поводу принадлежности Феофана Грека к созданию данного изображения.

Что касается оборотной стороны иконы, то ее исполнение обнаруживает уже гораздо больше родственных черт с росписью ильинской церкви. Речь идет о композиции «Успение Богоматери», в которой художники удалось достичь напряжения исключительной силы. Такое впечатление достигается посредством сокращения числа персонажей, обычно представленных в этой сцене (в ней, например, отсутствуют ангелы, возносившие душу Богоматери на небеса и летящие на облаках апостолов), использования контрастных и энергичных белильных бликов. В иконе особенно выделяются два персонажа: Христос, чья фигура заметно превышает другие, обозначает центральную вертикальную ось изображения, и Богоматерь, возлежащая на смертном одре, представленном на первом плане. Причем, Христос в золотистом хитоне показан на темно-синем, почти черном фоне, а Мария в вишневом гиматии на белом ложе. Остальные персонажи — апостолы и два святителя, окружающие ложе, — составляют две взаимно уравновешивающие группы.

Весьма показателен прием выявления форм с помощью нанесения бликов, что было характерным для фресок Феофана Грека. Более того, сами типы апостолов и особенно святителей являются собой наиболее близкие аналоги столпников, запечатленным в ут- ловой камере церкви Спаса на Ильме.

Еще одно станковое произведение, датируемое концом XIV столетия, которое могло выйти из мастерской замечательного художника — «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни» (170х102 см; Третьяковская галерея). Икона с изображением крылатого Иоанна Предтечи, происходящая из села Городище (близ Коломны), сохранила лишь часть первоначального красочного слоя (централизованная фигура до колен). Тем не менее, особые цветовые сочетания, выскокое качество исполнения, характеристику приемы письма позволяют видеть в этом произведении черты, близкие самому Феофану.

Не исключено, что в период работы Феофана Грека в Коломне наряду с фресками и иконами Успенского собора в числе прочих неизвестных сейчас книг было создано напрестольное «Евангелие». Редкая надпись на серебряном оладе книги сообщает о ее украшении в 1392 г. по желанию боярина Федора Андреевича Кошки. На 327 листах «Евангелия» Федора Кошки насчитывается 375 красочных изображений, выполненных в виде растительных побегов или составленных из фигурок дельфинов, драконов, птиц, зверей. Иконы написаны сочными густыми несколько сумрачными красками с использованием золота. Здесь нет мелочной детализировки, что выдает руку художника-монументалиста. Сам же стиль письма, по мнению специалистов, со всей очевидностью указывает на принадлежность произведения мастерской Феофана Грека и, скорее всего, именно его кисти.

Кроме Кошкии следы пребывания Фео- рана Грека отмечаются и в другом городе Московского княжества — Переяславле-Залесском. В этом городе в Спасо-Преображенском соборе в начале XV столетия была обнаружена икона «Преображение» (184х134 см; Третьяковская галерея). Время ее создания определяется рубежом XIV — XV вв. Похоже, что это произошло около 1403 г., когда храм был реконструирован. В Лувре она представлена, пожалуй, самый яркий в русском средневековом искусстве образ Святого «Преображения» Христа — сцены его моленций с учениками на горе Фавор в Галилее в момент, когда проявилась его
божественной сущностью. В центре композиции Христос в белых одеждах, стоящий на вершине горы и излучающий свет, огласывающий стоящих ниже апостолов Петра, Иоанна и Иакова. Рядом с «сыном Божьим» показаны преклоненные фигуры пророков Илии и Моисея, ведущие с ним беседу.

Напряженная сцена верхней части композиции в нижней ее половине переходит в бурное движение. Оно передается разнообразными динамичными позами апостолов, повернутыми в разные стороны, живописной группой людей. Экспрессия добавляет к каллиграфическому решению: темно-сырая краска с преблажением коричневых теплых тонов, покрытых местами холодным зеленоватым струящимся светом.

Говоря об авторстве «Преображения» из Персиян-Задесского, исследователи придерживаются разных точек зрения. Одни считают произведение работой самого Феофана, другие приписывают ее его русскому ученику, третий — осторожно связывают икону с мастерской мастера и допускают совместительство грецеского и русского. К такому выводу специалисты склоняются, принадлежит, необычайной для русской живописи рубежа XIV — XV в. копия, которая согласуется с некоторой изысканностью и тяжеловесностью форм, в большей мере свойственной местному иконописанию.

Появление знаменитого мастера в Москве отмечено летописью под 1395 г., когда он вместе с Семеном Черным расписывал церковь Рождества. К сожалению, ни это, ни ряд других его известных работ в Москве — фрески Архангельского собора, росписи некоего здания на дворе князя Владимира Андреевича и терема великого князя Василия Дмитриевича (оба сооружения находились в Кремле) — не сохранились.

По последнему времени дошедшим до нас московским памятникам, в создании которого принимал участие Феофан Грек, считается иконостас Благовещенского собора. Он украшен собора летопись сообщает под 1405 г.: «То же весеню почаща подписы в церкви каменную святость сложили, не ту, иже ныне стоит, а мастеры братье Феофан иконник Гришин да Прохор старец с Городом да чернец Андрей Рублев, да того лета и конца я». Иконостас начало XV в. в 1489 г. был перенесен во вновь выстроенное здание, сменявшее прежнее. Спустя полвека

в 1547 г. во время жестокого московского пожара Благовещенский собор выгорел, а великолепный иконостас «Андреева писма Рублева, — по словам многочисленных летописцев, — погорел». Факт утраты Деисуса 1405 г. подтверждается многими другими летописцами. Тем не менее до начала 80-х годов ХІІ в. в научной литературе почти не возникало сомнений по поводу того, что иконостас более древнего храма все-таки не сгорел. И только проведение специальных исследований утвердило иное мнение: нынешний благовещенский иконостас попал на это место из другой церкви уже после 1547 г. Имеются некоторые аргументы в пользу происхождения иконостаса из Успенского собора Коломны. Известно, в частности, что в середине XVI в. в Благовещенском соборе оказывался икон «Богоматерь Донская», находившийся до этого в главном коломенском храме. Возможно, она попала сюда вместе с другими иконами иконостаса, созданного при участии Феофана Грека.

В Благовещенском иконостасе насчитывается двадцать пять икон конца XIV — начала XV в. Из них четырнадцать праздничных, одиннадцать деисусных. Причем персонажи Деисуса — Спас (210 × 142 см), Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, святители Василий Великий (ок. 210 х 160 — 120 см) — в большей или меньшей степени ассоциируются с мастерской живописи Феофана.

Среди деисусных икон самое значительное впечатление произведет «Богоматерь». Это хорошо сохранившееся произведение дает наиболее полное представление о мастерстве художника, занимавшегося беспрерывно ведущие позиции в создании иконостаса. Измельченные силуэты фигур, тонко выявленной линией драпировки одежды, намеренно трактуется образцово. Это отношение живописца к персонажу позволяет заострить внимание на основном — мольбертной поэзии Мари, почитавшейся главной защитецей людей перед Богом. Очень выразительны руки, протянутые к Христу, являющиеся собой некую противоположность омерзительно, несколько собранной фигуре Богоматери.

По мере приближения к изображению ее красочное звучание усиливается. Особенное благородство придает холодный синий мафорий с золотой отделкой и яркими вышитыми. Ясно подчеркнуто место в палитре занимают незначительные вкрашения золотого (чепец), светло-коричневого (поручи — своего рода мякоть), красного (башмачки). При ближайшем рассмотрении образы все отчетливо проявляются изобразительные приемы мастера и художественные особенности производства: тонкая киноварная опись носа и губ, румя
внешне на щеке, густые белильные блики с желтоватым оттенком, положенные по линии носа, на подбородке и шее.

Из других икон денсусного чина следует выделить образ апостола Павла, принадлежность которого кисти Феофана почти никак не оспаривается. Фигура апостола, облаченная в красный плащ, написана точно и скупо (т.е. без излишней детализации). Рядовой внутренней силой веет от его глубоко сосредоточенного лица мыслителя, удивительная физическая мощь угадывается в его развернутой плоской фигуре, сильных руках, прижимающих к себе Евангелие.

Существует мнение, что в 9-е годы XIV в., в начальный период своего пребывания в Москве, Феофан написал еще две известные сейчас иконы — «Апостол Петр и Павел» (196×138 см; «Московский Кремль»), представляющая близкую аналогию денсусному изображению Павла, и «Четыредесятинца» (20,5×14,5 см; Третьяковская галерея) — миниатюрная четырехчастная дощечка с многогипотензами композициями, выполненными в духе монументальной живописи. Однако вряд ли сейчас есть основания столь точно атрибутировать эти произведения. Будет более правильным отнести их к концу XIV — началу XV в. к кругу Феофана Грека.

Возвращаясь к благовещенскому иконостасу, необходимо отметить работу и других художников. Не вызывает сомнений, что рядом с Феофаном трудились и его ученики. Им, по всей вероятности, принадлежат денсусные иконы «Архангел Михаил», «Апостол Петр», выделяющиеся более мягкой трактовкой. Праздничные же иконы, к сожалению, плохо сохранившиеся, писали русские мастера, привлеченные московской школой живописи. Среди них были как представители старого поколения, так и новая поросль художников, чья творческая манера напоминает стиль Андрея Рублева.

Группу произведений Праздничного ряда, находящихся с правой стороны иконостаса, — «Тайная вечеря», «Распятие», «Положение во гроб», «Сошествие во ад», «Сошествие святого духа на апостолов» (80 — 81х61 — 63 см; «Московский Кремль») — отличает приверженность традициям середины XIV в. Композиции этих икон строго (может быть, даже жестко) уравновешены, яркие цветовые сочетания контрастны, выделения сочные, энергичные (сказывалось выучка у греческих художников), формы несколько тяжеловесны, а общее настроение скорее тревожное, чем праздничное.


Едва ли не самым ярким памятником праздничного чина, находящегося сейчас в Благовещенском соборе, следует признать икону «Преображение». Ее особенности наглядно выявляются при сравнении с аналогичной композицией, приписываемой Феофану Греку. Здесь прежде всего противостоят две различные трактовки сюжета: лирическая и драматическая. В благовещенской иконе больше свободного пространства, фигуры персонажей гармонично легче и изящнее, свет, которым наполнено изображение, не столь строго определяется по поверхности, сколько остается красками, особенно золотисто-белым хитоном Христа.

Произведения разных стилей, объединенные в составе одного иконостаса, говорят о причастности к его созданию нескольких мастеров, при котором мере не менее шести (не считая создателей «местных» икон). Более точно определить состав художественной группы и знать дальнейшие исследования. Если причастность Феофана Грека к созданию денсусного чина почти ни у кого не вызывает сомнений, то об авторстве праздничных икон вопрос остается открытым. Прежние атрибуции, приписывавшие их Прокопу и Андрею Рублеву, подтверждаются сейчас серьезными сомнениями. Ни одного произведения, бесспорно принадлежащего кисти Прокопа, науке неизвестно. Сравнивая работы Рублева (роспись в Успенском соборе г. Владимира и его икону «Троица»), с «Праздниками», ученые отмечают определенные стилистические различия. В частности, для последних характерна «геометрическая стилизация рисунка, упрощение ритма, более плотная фактура живописи», а также иные особенности личного стиля.

Праздничные и денсусные иконы, вместе с иконами «местного» ряда (т.е. наиболее чтимыми в данном храме) и пророческого, составляли таким образом высокий иконостас. Первый образец такого иконостаса представлен именно в Благовещенском соборе (правда, сейчас только тремя рядами). По сравнению с низкими алтарными преградами (деревянными или каменными) с однорядным рядом икон, такой иконостас имеет уже вид высокой неокопицейской стены. Изменился вид и состав чинов. Кроме позов денсусных икон появляются выполненные в полный рост — «точечных» — «воскресения», а центральное положение в нем занял Христос в образе судьи, т.е. восседающий на троне — «Спас в силах». На рубеже XIV — XV вв. появляется еще один, четвертый, ряд иконостаса — «пророческий» (в Благовещенском соборе этот ряд датируется XVI в.).

Стиль иконы во многом напоминает работы Андрея Рублева. Изображение Архангела Михаила похоже на ангела апокрифов «Троицы», в то же время Звенigorодские Архангел и «Спас» находят аналогии во фресках Успенского собора во Владимире, а «Павел» (особенно его лицо) обнаруживает близость с такой же иконой иконостаса Троице-Сергиева собора, несмотря на его фрагментарную сохранность.

Центральный образ чина — образ «Спаса» — следует признать одним из самых выразительных в русском средневековом искусстве. В нем впервые за время существования иконописания со всей очевидностью воплотились национальные черты русского человека, и, как это определили один из исследователей, «типично русская благообразность». Его спокойный открытоый взгляд, направленный прямо на зрителя, вызывает полное к себе доверие и расположение. Величавая поза (фигура дана в некотором развороте), размеры, несколько превышающие обычные человеческие, красивое живописное правильное лицо с благожелательным выражаением составляют высокий образец «совершенного человека», прекрасного лицом и душой.

С типом лика «Спаса» в известной мере перекликается облик «Архангела Михаила». В отличие от главной иконы чина, здесь сохранилась не только голова персонажа, но и почти все его одеяние, а также значительная часть левакаса с остатками позолоты в средине и на полях. Поэтому это изображение дает представление о колористическом замысле его создателя. Яркий красный плащ и небесно-голубая туника удивляют богатством оттенков и полутонах. Ощущение такого, что свет и воздух играют одеждами архангела.

С голубой туникой архангела перекликается исключительно «звоный» голубец хитона апостола Павла, покрытый серым с коричневым оттенком гиматием. Количества складок последнего как бы компенсируют его недостаточную яркость. Третьяковская лика Павла заметно отличается от двух других икон Звенigorодского чина. Если моделировка ликов Спаса и архангела Михаила отличается своими мягкими переходами от света к тени, то на лице апостола обозначены интенсивные выветривания (морщины) на лбу, около бровей и на скулах. В результате этот светлый выглядит более средоточенным, чем остальные. Однако сказать со всей определенностью о причастности к созданию Деисусного ряда из Звенigorода двух художников было бы, пожалуй, преждевременно.

Долгое время происхождение Звенigorодского чина вызывало споры. Одни искусствоведы называли местом его первоначального нахождения Успенский собор на Городке, другие — стоящий поодаль Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря, третий — некую несохраняющуюся сейчас церковь. В последнее же годы специалисты все больше склоняются к полуву Успенского храма. Согласно сохранившимся документам, в XVII в. эти иконы еще находились в нем, последние письменные свидетельства местонахождения «Спаса» (в частности, обнаруженные в графах для балок, поддерживавших Деисус) и проведенные раскопки допускают его размещение перед восточной парой столбов, как в Успенском соборе. Но надежных данных о месте хранения оставалось мало.

По крайней мере две-три руки выделяются и в росписи Успенского собора. На юго-восточном и северо-восточном столбах непосредственно над местом, где раньше находился иконостас, были написаны в кружках тонкие низкие полуфигуры Лавра и Флора (голова персонажа утрачена). Под последним уже в иной манере в традициях XIV столетий изображены святой Пахомий и ангел. Как «стилистически близкие» к эпохе Андрея Рублева определяются исследователями и недавно раскрытые фрески в куполе собора.

Возможно, наряду со Звенigorодским чином и фресками церкви Успенских Богоматери в «комплект» входило и «Евангелие Хитрово», названное так уже после XVII в. Это иконы его владельца главы Оружейной палаты боярна Богдана...
Матвеевича Хитрово. Эта великолепная по своему художественному оформлению рукопись включает в себя восемь миниатюр, изображающих четырех евангелистов и столько же их символов: орла (Иоанн), ангела (Матфея), льва (Марка) и тельца (Луки), четыре заставки неовизантийского (геометрическая рамка с растительным-цветочным наполнением) и одна балканского стиля (расчленённые петли в виде решеток и кружков), а также многочисленные инициалы в виде животных.

Московские книжные миниатюры, в том числе и «Евангелие Хитрово», в большей степени, чем стаканы или монументальные произведения, сохраняют черты византийских образцов. Особенно ясно это проявляется в двух первых миниатюрах с изображением Иоанна и Прокопия и ангела. Для них в первую очередь характерны выверенные точные рисунки, холодноватая палитра красок, очевидная отрешённость от мира их сосредоточенных ликов.

Пожалуй, другой художник написал Матфея, Марка и Луку. В их образах уже нет той холды, чисто внешней красоты, с которой сталкиваются в первых миниатюрах. Краски здесь светлее и мягче, моделировка форм плавная, лессировочная, сияют более округлые, черты лица мягкие, выражения — добродушные. Стиль данных изображений полностью соответствует направлению, представленному в московском искусстве начала XV в. Андреем Рублевым.

Очень близки к этим изображениям миниатюры «Морозовское Евангелие», происходящего из московского Успенского собора («Московский Кремль»). Иногда их также приписывают кисти Андрея Рублева, хотя проворит морозовской живописи глуше, а формы более расплетены на плоскости и угловаты.

Если рассмотренные выше памятники (которые иконы Праздничного ряда, находящиеся сейчас в Благовещенском соборе, и комплекс произведений, составляющих, вероятно, единный художественный ансамбль Звенигородского Успения на Городке) по стилю причислялись к творчеству Андрея Рублева или его кругу, то участие прославленного мастера в росписи Успенского собора во Владимире подтверждается письменными источниками.

Московский летописный свод, составленный в 1408—1409 гг., сообщает: «Того же лета (1408 г. — В. Ч.) мая в 25 начата бысть подписывать велика и соборная церковь Пречиста Володимерская по волю великаго князя, а монастырь Данило иконник да Андрей Рублев». В этой записи Андрей Рублев упомянут велел за Даниилом Черным, которого более поздние документы называют и его учитель, и «содуругом» (другом), и «сопостником» (т. е. близким человеком, с которым они вместе постились — делили постную пищу). Тот факт, что в этом известии Даниил назван первым, вполне позволяет видеть, в нем более опытного художника. Вполне вероятно, что встреча этих мастеров состоялась не в 1408 г., а гораздо раньше.

Дальнее не все фрески, написанные в начале XV в., сохранились в Успенском соборе. Сейчас отдельные фрагменты живописи можно увидеть главным образом в западной части собора: центральное место занимает композиция «Страшного суда», а жертвенник — сцена из жизни Иоанна Предтечи.

В среднем нефе под хорами в ордёре серафимов изображен Христос, верший суд. Его правая поднята вверх рука указывает путь праведникам, а опущенная левая — место грешникам. «Шествие праведных в рай» (северный склон южного нефа) — пожалуй, самая значительная фреска усенской стенописи. В первых рядах процессии Петр, Павел и другие апостолы, вслед за ними шествуют пророки, святители, мученики, прпред доброделы, праведные жены и миряне.

Изображение «престола уготованного», символизирующего «второе пришествие», на левой стене центрального нефа с предстоящими — апостолами Петром и Павлом, как бы продолжается на склонах свода. Здесь показаны ведущие десять остальных апостолов, держащих раскрытые книги, и стоящие за их спинами ряд ангелов.

Непосредственно на арке стоят две тонкие фигуры трубящих ангелов, собравшихся на Страшный суд живых и мертвых. Кроме того, к началу XV в. относятся и другие композиции. Среди них — завеса неба со святыми, символы четырёх царств (Вавилонского — медведь; Мракового — грифон; Римского — дракон; Антихриста — рогатый зверь), представленные в центральном нефе; «Лоно Араамиового» (роговый неф); «Господь с предстоящими ангелами» (стена под южным нефом).

Суть стилистических различий живописи этих групп сводится к тому, что первая группа характеризуется большей традиционностью. Поэтому создателем данных композиций называется старший по возрасту мастер — Даниил.

Другие исследователи не видят оснований для столь четкого разделения стиля на две группы, а предлагают рассматривать монументальную живопись Успенского собора как результат совместного творчества двух крупнейших древнерусских художников. Учитывая современный уровень изученности рассматриваемой проблемы, будем, пожалуй, правильным придерживаться именно такой точки зрения. Тем более, что нам сейчас неизвестно в деталях общая организация живописных работ, ее последовательность, общий состав художников, входивших в дружину Даниила Черного и Андрея Рублева, и их конкретный вклад в создание произведения.

В целом сохранявшаяся роспись едина по своему замыслу и, несмотря на отдельные архаизмы, стиль. Ей свойственно добротное светлое чувство, на которое в силу появляются даже тема «Страждующего суда», иллюстрируемая мастерами. Общее приподнятая настроение упесенских фресок формирует прозрачное светлое краски, точно уравновешенные композиции, легкие нежные фигуры персонажей, их нелепы спокойные и благородные лица, едва уловимое постоянное движение, подобное мягкому дуновению ветра, в котором как бы пребывает зацветшее дыхание.

Вероятно, сразу же после завершения фресковой росписи для собора был написан крытый иконостас, насыщенный первоначально не менее богатой галереей одной иконы, двадцать один икона, двадцать пять праздничных, пятнадцать икона пророческих. В настоящее время их осталось только двадцать тридцать дошедших, пять праздничных, два пророческих. Среда же поражает масштабность комплекса. Достаточно назвать высоту икон — 3,14 м.

Иконостас Успенского собора (в литературе его также называют «Васильевским»), по месту нахождения с XVIII в. по 1922 г. в с. Васильевском под Владимиром) может показаться слишком своеобразным и скромным по используемым изобразительным средствам. Несколько неслучайно выглядят иконы светлых: широкая средняя часть (в области тела) переходит в узкое плечи и маленькую головку наверху и тонкие длинные ноги с маленькими ступнями — внизу. Локализованы и ограничены в количественном отношении цвета, использованные художниками. Наиболее популярны сочетания темно-зеленых с золотисто-желтыми и красными тонами, синих — с вишневыми.

Конечно, если рассматривать иконы Васильевского иконостаса в музейной экспозиции — с близкого расстояния, они не производят сильного впечатления. Однако важно иметь в виду, что этот колоссальный по набору икон и размерам иконостас должен был обозреваться при слабом освещении и на значительном отделении. Только тогда ненамеренные художественные достоинства письма станут очевидными.

Вновь созданный трехрядный иконостас дополнял иконы местного чина. Самое почетное место в нем занимал образ «Богоматери Владимирской» — прославленной византийской иконы конца XI — начала XII в., признанной в средние века национальной святиней. Вероятно, в период проведения художественных работ в интерьере владимирского собора была сделана одна из икон этой иконы. Ее не без оснований некоторые исследователи приписывают к кругу произведений Андрея Рублева.

Икона «Богоматери Владимирской», созданная около 1408 г. (101 × 69 см; Владимирский музей), практически повторяет размеры и иконографию древнего образа. Тем не менее, это самостоятельное произведение, близкое по стилю к упесенскому иконостасу. Сочетание цветов в иконах, кисти и краски нероссийские: ирский вишневый наряд Мари появляется на красноватом оденном младенце. Святому украшение изображения составляет золотистая отделка икона, и такие же ассизы на одежде Христа. Богоматерь в нем цементозного цвета, на золотом фоне средника, а светлая фигура Христа столь же архив формируется на темно-вишневом цветовом пятне. Особенно привлекательна женский Богоматери, написанный по медленному акценту живописями оркой и слегка притянутой. На нем, в отличие от византийского образа, отразилась не глубокая скоробоб маджи и полная отключивость от всего предстоящего Христа, а мягкая, мечтательная грусть, созвучная настроению ее сына.

Говоря о владимирском списке «Богоматери Владимирской», нельзя не упомянуть и о других подобных произведениях начала XV в., в большей или меньшей степени принадлежащих русскому направлению. Эти иконы хранятся в настоящее время в Государственном музее-заповеднике «Московский Кремль» (102 × 68 см) и Русском музее (29 × 17,5 см).

К последнему периоду жизни Андрея Рублева и Даниила Черного относятся их участие в росписи собора Троице-Сергиева монастыря. Информации о нем существуют в настоящем времени в Гос. историко-культурном музее-заповеднике «Московский Кремль» (102 × 68 см) и Русском музее (29 × 17,5 см).
рье практически не сохранились. Что касается иконостаса, то он и сейчас украшает Троицкий собор. В трехрядный иконостас входило более 40 икон (сохранилось 40 — 15 деисусных, 19 праздничных, 6 пророческих), кроме того, расписанные царские врата. Особая ценность Троицкого иконостаса заключается в его целевом назначении для только отстроенного храма, где он находится уже около шести веков.

Художественное исполнение этих икон существенно отличается от других произведений Андрея Рублева, созданных как самостоятельно, так и с Даниилом Черным или другими неизвестными нам мастерами. Здесь уже нет той изумительной выверенности пропорций фигур, гораздо короче становятся руки, меньше ладони, а образы в целом приобретают некую стереотипность. Заметно изменяется и палитра живописи: в ней мы не увидим звучных светоносных красок, в троицких иконах цвет более сдержаный и локально ограниченный. Возможно, на художественном своеобразии иконостаса сказались то обстоятельство, что ведущим мастером могли принадлежать только общий замысел и руководство, а также отдельные иконы или их детали. Определенная эмоциональная сдержанность произведений, должно быть, продиктована монашеской средой, для которой был написан иконостас.

Какое-то время в местном роду троицкого иконостаса находилось самое замечательное произведение Андрея Рублева — «Троица» (142 x 114 см; Третьяковская галерея). До последнего времени икону «Троицы» считали специально созданной для Троицкого храма. Между тем недавно в изданный научный обзор документы сообщают о вкладе знаменитой иконы в Троице-Сергиев монастырь Иваном Грозным, т.е. только в XVI столетии. Несправедливы и датировки произведения, также поставленные в прямую зависимость от его происхождения. Специалисты, которые относят «Троицу» к периоду оформления каменного Троице-Сергиева собора, датируют ее, как и иконостас, 1425 — 1427 гг., другие связывают икону с деревянной церковью, построенной в 1411 г. на месте каменного монастырского храма, третья отмечают ее близость к Зевингородскому чину... Таким образом, время создания «Троицы» определяется в границах широкого хронологического диапазона, охватывающего около четверти века.

Сюжет композиции «Троицы» основан на библейском повествовании о явлении трех юношей-странников старцу Аврааму и его жене Сарре. Узнав в них Бога, пожилая пара оказывает им сердечный прием: усаживает их под тенью Мамврийского дуба, угостив пресным хлебом, велит слугу заколоть для трапезы молоденького телянка.

Перевод этой сюжет в изображение, византийские и русские художники обычно стремились повторить в деталях повествовательность библейского текста. Они находили место не только для трех ангелов, обозначавших Троицу, но и для прислуживающего им Авраама, Сарры, даже для слуги, закаливающего телянка. Примерно так была изображена ветхозаветная Троица и во фреске церкви Спаса на Ильине в Новгороде.

Иконография Троицы Андрея Рублева чрезвычайно проста. Из персонажей здесь показаны только три ангела, сидящие за столом, на котором стоит чаша с головой тельца. На заднем плане — дерево, палаты и гора.

Композиционный центр иконы — жертвенная чаша, объединяющая ангелов за символической трапезой. Определенные сложности вызывают идентификация ангелов. Поскольку в кругу фигур, расположенной справа, — Бог-Святой Дух. В центральном ангеле исследователи видят как Бога-Отца, так и Бога-Сына. К тому последнему прежде всего склоняет вишневого цвета хитон, традиционный для изображения Христа, а первым — местоположение и поза ангела, олицетворяющего «домашнее начало». Левый ангел, соответственно, либо Христос, либо Бог-Отц. С персонажами иконы соотносятся по смыслу аксессуары второго плана композиции. Горы над правым ангелом истолкованы как волчье язы, лук над центральным ангелом — прямая ветвь жизни, а палаты над левым символизируют дом, в широком смысле мировоздания. Каты, роль создателя мира принадлежит Богу-Отцу. Однако Христос также часто именуется «домостроителем».

Самое ценное в иконе — художественное воплощение идеи. Индустрия основной домашней церкви о троичности божества, Андрей Рублев сумел средствами искусства показать перестроенное родство всех трех его ипостасей. Это не означает, что похожесть ангела буквы. Их родство — духовное, а доходство каждого — индивидуально. Детальное начало образовывает персонажа, находящийся в центре композиции на несколько пронзитом седалище. Его поза самая динамичная: торе развернут, голова обращена навстречу движению плеч, взгляд устремлен перед ангела. В левом ангелке явно угадывается готовность к действию, он смотрит вперед, и тверд. Направил его видит Бог-Святой Дух. Он словно вбирает в себя готовность повернутого в его сторону ангела. Его вид самый стройный: голова низко склонена, плечи расслаблены, руки возвыше узкие. Духовное общение ангелов идет как бы по кругу — против света. И такое очарование композиционного решения «читается» не только в поворотах голов ангелов, круг обозначает на плоскости иконы красивое
пятно, составленное из ангельских одежд. Выявленную круговую абруса в какой-то мере способствуют диагональные развороты боковых стенок седалища, подобный же ракурс изображения палат и решет к наклон к центру горы. Впрочем, идея круга может иметь не только плоскостное, но и пространственное выражение. Глубину пространства ощутимо обозначает ширина стола, разделяющая центрального и боковых ангелов. Передний план изображения, обусловленный более свободным, можно воспринять как призыв к стоящему перед иконой включиться в жертвенные действия.

Важную роль в формировании играет линия — гибкая, скользящая. Она не входит в противоречие с живописью, а сосуществует с ней наравне. И все-таки нельзя не согласиться с утверждением мнением: душа творения Андрей Рублева — их колорит. Тонко подобранное сочетание нежных мутающих светло-голубых полутонов. «Пульсация» красок достигается не за счет резких контрастов и бликовых, а в результате покрытия основного цветового пятна тонким прозрачным покровом голубоватого или зеленоватого цвета. Отказываясь от использования краски, художник, вместо нее смешал в свои работы и, прежде всего, в «Троицу» липец-лиазур — ультрамариновую краску. Рядом с интенсивными цветами (голубым, вишневым) особенно нежными кажутся лики и руки ангелов с их мягчайшими переходами от света к тени.

Икона Андрея Рублева «Троица», столь талантливо представившая современникам образцом гармонии и единства, могла быть создана только на волне могучего подъема национального самосознания, когда символ веры воспринимался как пример для единения народа, дабы «возвысить на святую Троицу побеждали ненавистный страх розни сего мира».

Жизненный путь Андрея Рублева и Даниил Черный окончил в подмосковном Спасо-Андрониковском монастыре. Его монахами они были на протяжении многих лет, в нём работали (в частности, расписывали собор Спасса Нерукотворного; фрески сохранились очень небольшими фрагментами), а после смерти, остались в один и тот же год, вероятно, в 1430-ы, были здесь похоронены.

Как ни велико было влияние Феофана Грека и особенно Андрея Рублева на художественный вкус Москвы конца XV — начала XVII в., оно не определяло всего многообразия его изобразительного искусства. Рядом с этими признанными мастерами работали художники, чей творческий почерк отличался своей самостоятельностью. Именно таким художником был создатель большой иконы «Архангел Михаил с оврагами» (235,5 × 182 см; «Московский Кремль»), находящейся в иконостасе Архангельского собора Московского Кремля. Хотя сохранность красочного слоя произведения весьма посредственная, его самый высокий художественный уровень не вызывает сомнения.

О времени написания иконы существует не два версии. Первая основана на легенде о явлении ангела Еванки — вдовой великого князя Демьрия Донского, что и повлекло ее указание ангела с изображением ангела для донской церкви Рождества Богоматери. Видение было зафиксировано в летописи под 1407 г. Позже, как отмечали некоторые исследователи, икона была перенесена в Архангельский собор. Согласно иной точке зрения, икона «Архангела Михаила» была создана в период расписи Архангельского собора в 1395 г. (руководила этим работами Феофан Грек) как храмовый образ. В пользу второго мнения говорит огромная величина иконы, явно несоразмерная маленькой церкви Рождества. Поэтому датирование памятника 1395 г. и его предназначение для большого (второго по величине храма в Кремле) Архангельского собора представляется более предпочтительным.


Особенно сильное впечатление производит образ Михаила Архангела в средине иконы. Здесь он представлен в воинских доспехах в полный рост с энергично развернутым тихом. Его правая поднятая на уровень груди рука — меч, в опущенной и вставленной в сторону левой — нежны. Особую мощь и без того впечатляющей фигуре Михаила придают напряженные широко расставленные крылья. Грозный лик святого выражает решимость действий в клеймах наполнены резкими поясственными движениями. Общему драматическому настрою произведения в полной мере соответствует необычайно точно найденное основное цветовое соотношение сильно разбиваемого зеленого и ярко красного. Обшир-
нее киноверное пятно плама Архангела Михаила в средние «от-зывается» яркими вспышками в клеймах За счет этого не только подчеркивается смысловая связь центрального и периферийных изображений, но и усиливаются композиционное единство много-составной структуры образа.

Ведущее положение живописи в русской художественной культуру времени Куликовской битвы оказалось решающее воздействие на развитие декоративно-прикладного искусства. Сюда же больше проникают изобразительные мотивы. Все очевидно проявляют задачи мастеров-прикладников с художниками.

Сами показательными в этом отношении являются памятники исповедов. Хотя их сохранилось мало, в отдельных случаях они способны даже восполнять недостаток в точно датированной изобразительной продукции. К числу выдающихся произведений относятся «воздух» (пространственная ткань для покрытия литографических смесей) княгини Марии Александровны и негробы покров Сергия Радонежского.

Воздух (Искусственный музей) был изготовлен, как сообщает об этом надпись на надгробии, в 1389 г. пожалованной великой княгиней Марии Александровны — вдовой московского правителя Симона Ивановича Городцова. Многофигурная композиция, украшающая полотнище, ставит цветовыми шелками. В средине воздуха — Денус, развернутый на три стороны, и в пространстве за ним изображены святые и святая княгини: святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий, святой великомученик Димитрий.

Наряду с этим видом шелковок широкое распространение на Руси получала «золотая шапка», в которой вышивка выполнялась нитками, обитой тончайшей золоченой проволокой. К числу выделяющихся произведений такого рода относится «Большая сокровищница» (платное высокого духовного лица) митрополита Фотия (Музей Кремля). Снимок с византийского гробового алтаря в начале XV в. описывает поход украшения более чем ста изображениями персонажей библейской истории и портретами современных политических деятелей: великого князя Василия Дмитриевича, его жены Софии Витовтовны, великой княгини Анны и ее мужа, наследника византийского императорского престола, Иоанна Палеолога, а также самого Фотия. Здесь кроме золотой и серебряной нитей использовались обилие из мелкого речного жемчуга, которым обозначались символы фигур. Надписи над изображениями греческие и русские, что указывает на творческое содружество в работе над оформленной сокровищницей местных и греческих мастеров.

В украшении металлических изделий на смену стилизованным (жанровым линиям, когда с черным) произведениям времени Ивана Калиты приходят изображения явно живописного пла-на, зачастую с обозначением светотеневой моделировкой. Особенно характерно для Москвы рубежа XIV — XV столетий использование в прикладном искусстве литых фигурок, которые, обычно, накладывались на оклады иконы, прикреплялись к иконам высокого духовенства, драгоценным сосудам, различного рода конечным (ларец для хранения реликвий), панагиям (отли-
чительный знак архиерея) и др. Примечательно, что мастера-прикладники уже не повторяют буквально известные ранее композиции, а составляют свои. Сами сцены заметно оживляются рельефными фигурками, словно вырывывающимися из ранее нерушимой плоскости изображения.

Своевременной иллюстрацией к указанному может стать панагия Симонова монастыря конца XIV — начала XV в. (Русский музей). На ее наружных тарелках воспроизводится сцена «Вознесение Христа» и «Распятия». Составленные из литых фигур, они свободно заполняют средник диска. На внутренних сторонах створок тонкой гибкой линией выгравированы «Богоматерь Знамение» и «Троица».

Гораздо в более художественном, чем произведения из металла, дошли до наших дней деревянные предметы, особенно скульптура. Причина не только в том, что этот материал на Руси подолгу сохранялся неизвестен. Скульптурные изображения в галереях типичных церквей ассоциировались с иконографическими идеями. Поэтому периодически подвергались уничтожению даже памятники вполне «православного» содержания.

К числу уникальных творений эпохи Куликовской битвы относится деревянная фигура святого Георгия (по иной версии — Димитрия Солунского), находившаяся в экспозиции Третьяковской галереи. Как указывает А. И. Корчагин (170 × 170 × 22 см). Несмотря на большие утраты (местами обтнутая поверхность, отсутствие ступеней ног, правой руки с копьем, замена левой руки в более позднее время, почти полностью исчезнувшую раскраски и позолоты), скульптура в нынешнем состоянии дает представление о своем первоначальном виде.

В подобной позе изображаются в древнерусской живописи святые воины — Димитрий Солунский и Георгий. В данном иконографическом типе они представлены в полный рост с копьем в правой руке и щитом в левой. По назначению Георгий относится к стационарной скульптуре, а по разновидности — к горельефу. Между тем, повреждения первому апетиту, его вполне можно приписать круглой пластике. Только плоская обрезная сторона панагии отличает его от статуи. Фигура воина была прикреплена к плоской доске и заключена в киот, в которых обыч но находились наиболее именные иконы. Так образом, и данная скульптура трактовалась как своеобразная икона. Об этом в какой-то мере говорило и оформление изображения: поверх плоскости обозначенной фактуры одежды и доспехов Георгий был положен левкас, покрытый темперой, а к деревянному нимбу крепился серебряный бамбуковый венец (день кого-то остались отдельные ветви и отверстия). Нечто подобное фрагменты позолоты и красок, обнаруженные на статуе, помогают представить ее в первоначальном виде. Остатки красного пигмента на плите святого заставляют некоторых специалистов видеть в нем именно Георгия (Дмитрий Солунский, как правило, облекался в зеленый плащ).

Обращение мастеров художественной культуры к образам святых воинов очень показательно для XIV — начала XV в. Их вдохновляло на разное искусство и особенно в мелкой пластике этого периода часто встречаются Михаил Архангел, Георгий, Димитрий Солунский, Борис и Глеб и некоторые другие персоналии, связанные с воинской темой.

Куликовская битва и победа, ставшая результатом значительного усиления Московского княжества, в свою очередь, оказал решающее воздействие на рост национального самосознания. Это выразилось в более присутствующем внимании современников битвы к отечественной истории, к высоким образцам Киевской и Владими рской Руси. Не последнюю роль в совершенствовании профессионального мастерства московских ремесленников сыграли их устойчивые контакты с другими русскими землями и зарубежными странами. Не все произведения языковых мастеров сохранились до наших дней и не всегда понятны, когда дошедшие до нас экземпляры попали в московские края. Однако появление здесь некоторых из них явно можно рассчитать как свидетельства культурных связей Москвы.

Например, в конце XIV столетия в серпуховский Высоцкий монастырь из Константинополя присылается семифигурная икона «Деисус» (146 — 149 × 169 × 93 см; Третьяковская галерея). Большая группа мастеров-вазописцев находилась в ведении русского митрополита Фотия, грецеского происхождения, занимавшего в московской церковной иерархии 1-й престол в начале XV в. Вероятно, умельцы из округи Фотии создали такие выдающиеся произведения, как «Малый сиакос» митрополита и митрополиго (часть облачения священника в виде полосы ткани), выполненные в технике золотого шитья, орнаменты иконы «Владимирской Божией» и «Евangelia Успенского собора» («Московский Кремль»), где особенно выделяется тончайшая скань.

Усиление связей со славянскими странами, наметившееся в конце XIV в. и получившее в литературе название «второго южнославянского периода культуры».
вянского влияния», привело к появлению на Руси художников и ювелиров из Сербии, Далмации, Македонии и Болгарии и, соответственно, их работ. Это влияние особенно ясно прослеживается в Новгороде. Однако отрицать его по отношению к Москве только лишь на том основании, что сохранившиеся сербские иконы «Предок Царицы» и «Похвал Богоматери» (обе — «Московский Кремль») попали в Москву из Новгорода, вряд ли будет справедливым. В Москве также трудились выходцы из балканских стран: болгарин митрополит Кирилл, написавший ряд произведений в конце XIV — начале XV в., Лазарь Сербский в 1404 г. на башне за кремлевским Благовещенским собором установил часы — первые в столице княжества, а во второй четверти XV в. официальным московским агиографом (создателем житий святых) был также серб Пахомий Лагофиц. Возможно, о работе балканских ювелиров напоминает трехчастный складень 1412 г. с указанием даты и имени его создателя — Лукиана. Последние исследования специалистов по прикладному искусству с достаточной степенью убедительности доказывают, что мастер Лукиан был либо сам выходцем из Далмаци, либо одним из учеников иностранного ювелира.

Очень сложно определить вклад в московскую художественную культуру рассматриваемого периода других русских земель. Нам почти неизвестны подписные и точно датированные произведения. К редчайшим образцам такого рода можно отнести серебряный наконечник рогатины тверского князя («Московский Кремль»), украшенный вписаным символико-аллегорическими композициями. По краю втулки проходят две строки надписи: «Рогатина великого князя Бориса Александровича». Годы правления князя (1426 — 1461) являются отправной точкой для определения времени создания рогатины. Она указывается по-разному: от 20-х до начала 50-х годов. Согласно одной из версий, рогатина была посвящена в Москву в середине XV столетия в качестве подарка Ивану III к его свадьбе с Марейей Тверской.

Как бы там ни было, специалисты отмечают созвучие некоторых особенностей изображений на тверском и московских памятниках середины — второй половины XV в.

На довольно широкое распространение владимиро-суздальских и новгородских произведений, прежде всего прикладного искусства, в московских пределах указывают их полновесные коллекции в столичных и подмосковных музеях. Многие из этих предметов попали в музей из местных монастырей, где они пребывали порой многие столетия.
ИСКУССТВО ПЕРИОДА ОБРАЗОВАНИЯ ЕДИНОГО РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА
Середина XV — начало XVI в.

К исходу первой четверти XV в. территория Московского княжества охватывала почти всю Северо-Восточную Русь. Это стало возможным благодаря устойчивым экономическим связям с другими регионами и насильственному присоединению других. В то же время существовавшая система княжеского землевладения еще оставляла возможности удельным правителям претендовать на московский престол. Столкновение княжеских интересов зачастую приводило к конфликтам, а иногда и к военным действиям.

Более четверти века (1425 — 1453) продолжалась война между великим князем Василием II (1425 — 1462), с одной стороны, и его родственниками: дядей Юрием Звенигородским и Галицким и его детьми Дмитрием Шемякой и Василием Косым — с другой. Начавшаяся как династическая, война постепенно превратилась в гражданскую, в которую оказались вовлечены самые широкие слои населения. Победа, одержанная Василием II над противниками централизации, далась дорогой ценой — страна была разорена, культурная жизнь замерла. Более чем два десятилетия в Северо-Восточной Руси почти не строились каменных зданий, а живопись этого времени, по образному выражению одного из специалистов, «стала светить отраженным светом», т.е. подчас слепо подражать высоким образцам эпохи Андрея Рублева. Не создаваясь декоративно-прикладные произведения из драгоценных металлов. Они шли на дорогую остановку, на выплаты дань казанскому хану, воспользовавшемуся состоянием Московского княжества. В частных пожарах гибло художественное наследие прошлого.

Несмотря на колоссальные экономические потери в годы далекой войны, политические позиции Москвы в середине XV в. значительно укрепились. В связи с тем что размеры населения старшего сына великого князя намного превышали владения младших братьев, был сделан новый шаг к утверждению наследственной монархии. На территории Московского княжества удалось ликвидировать самые крупные удельные владения и сильно ослабить еще сохранившиеся. Уже имеющиеся достижения позволили московским князьям поставить перед собой новые задачи, среди которых наиболее значительными были восстановление русской государственности и окончательное освобождение от ордынской зависимости.

...
Это миниатюрная четырехстолпная одноабсидная одноглавая постройка, каждый фасад которой был расчленен тремя лопатками и имел трехчастное покрытие. Представляя в целом традиционные формы, она тем не менее заслуживает уже новой оценки в развитии новгородской архитектуры. Столь же и подкупительное пространство впоследствии, хотя и в преддверие времени, отсутствуют. Фасады церкви почти не декорированы. Исключение составляют два каменных креста на сторонах скромно оформленного (как и впрочем, и все остальное) южного портала. Заметно шире становятся оконные проемы. На месте оконницы появляются железные решетки, а рама вставляет и ясно видна в связи с предметами помещения.

Весьма близка к церкви Двенадцати апостолов церковь Симеона Зеврина монастыря, построенная в 1467 г. Хотя приписана и имеет более нарядный декор, но не в этом ее главное отличие от названной выше. Симеоновский храм поднят на снаружи никак не отмеченный подклет (подцерковь), который использовался для хозяйственных нужд. В 60-е годы XV в. подобного рода помещения становятся неотъемлемой частью культовых построек Новгорода. Приписана по местным традициям и идеалам проявилась в и в изобразительном искусстве последних десятилетий новгородской независимости. Проявление своей искренности получало в живописи своеобразное, свидетельство средневековому образу миры, выражению. Так, в середине XV в. поднимается новая волна бурного почитания иконы «Богоматерь Знамение». Это находит отражение в многочисленных иконах. На некоторых из них на верхнем поле в сегменте, обозначающем поле, появляются поясные изображения иконографического типа «Знамение». Таковы, дойдя до нашего времени, иконы «Ангели Великий, Костомаров и Елена» (54,5x43 см; Русский музей), «Илья Пророк, Николай и Анастасия» (66,5x50 см; Третьяковская галерея), «Варлаам Хутынский, Иоан Милостивый, Паращика Пятница и Анастасия» (66x50,5 см; Русский музей).

Самая древняя из трех сохранившихся икон, повествующих о битве 1170 г., — «Знамение о икони Богородицы» (133x90 см; Третьяковская галерея) — была написана около середины XV в. (согласно иной версии, — во второй половине XIV в.). Трехчастная композиция (сверху вниз) представляет три эпизода: торжественный перенос иконы «Богоматерь Знамение» из церкви Спаса на Ильине в Софийский собор, противостояние новгородского и судальского воинов, решающее наступление новгородцев. Последние два действия проходят под иконой «чудотворной» иконы, выставленной на кресте из стены. Покровительство новгородам, чудотворная икона в то время объективно противостоят судальцам, образ которых, но всей видимости, ассоциировалось в том произведении и мечтой и их очередной попытке покорить «вольный город».

Икона написана в тонкой манере. Некоторая сухость письма в какой-то мере компенсируется свободным живым рисунком, разрешенной композицией и вполне ощутимой глубиной пространством, определяемой широким «лигитим» поэзмой. Подвижность композиционного строя и изящный рисунок, столь характерные для новгородской иконописи середины и второй половины XV в., органично уживаются в произведении с традиционными звучными сочетаниями красного и белого цветов, экпрессивной живописью ликов персонажей и жесток выразительных архитектурных кулисами.

Одним из самых ярких колоритных новгородских произведений специалисты по праву считают икону, условно названную «Молитвенный новгородец» (112x85 см; Новгородский музей). Согласно надписи, которую еще можно было прочесть в XIX в., заказчиком икона выступал боярин Антип Кузьмин. Тут же была зафиксирована дата — 1467 г., а также хорошо читаемые и сейчас имена изображенных новгородцев: «Молятся боярин Григорий Марья, Яков, Стефан, Евста, Тимофей, Олимпий и с лады Спаса и прочих Богородицы о греших своих».

Конечно, на доске представлены не только новгородские миряне, иначе ее нельзя было бы назвать иконой. Изображение двухчастное: верхнюю половину занимает святой Иоанн Денисус. Под ним — семь вторых Денису фигуры взрослых людей и двух детей (их имена не упомянуты). Как показали исследования, на иконах показаны уже умершие родственники заказчика, а поэтому, но представлением того времени, уже стоящие перед божественным престолом. Умершие как бы выступали ходатайством перед Богом за его жизнью семьи.

Если икона действительно была создана в 1467 г. (некоторые специалисты высказывали сомнения на этот счет), поскольку дата
была написана или воспроизведена позднее изображения), то было бы естественным связать ее появление с господствовавшей в 1466—
1467 гг. в Новгородской и Псковской землях эпидемией, унесшей многие тысячи человеческих жизней. Примечательно, что в это же время строится "соборная" (одинодворная) церковь Симеона Зве- 
рина монастыря, которая по поводу должна была стать своеоб-
разным обращением ко Христу о прекращении мора. Характер распо-
ложения фресок в храме вызывает ассоциации с иконой "Моляще-
ся новгородцы", степенью верхней части полностью соответствует 
канону, а внизу вместе многофигурных композиций пять крестов 
отдельных полукружий святых (надо полагать, снимаемых прихожа-
нами), как бы пополняющих ряды молящихся в этом здании.

При всей органичности изображения иконы, единой системы 
организации, верхняя и нижняя ее половины заметно отличаются 
друг от друга. Донуса был явно скопирован с образца. Его фигу-
ры объемны, драпировки пышны, уверенно прописаны белилами 
лики. Молящиеся же новгородцы здесь подобны апоплофорам. Их 
одежда ровно и плотно раскрыта, на лицах нет столь энергич-
ных бликов. Некоторая вялость образов родственников Антипы 
Кузьмина, очевидно, объясняется не таковой поставленной 
перед художником задачей. Своеобразная произведение графиче-
ски, вытянутость изящных фигур, тщательная разработка рит-
ма — все это созвучно новым веяниям в новгородской живописи.

70-е годы XV в. ознаменовались окончательным покорением 
Новгородской республики и включением ее в состав Российского 
государства. Новгородское искусство сначала попадает в сферу 
активного влияния Москвы, а затем развивается в русле общерус-
ских традиций.

Художественная культура Пскова исцелена недостаточно для 
воссоздания целевой картины его состояния в XV в. Многие архитек-
турные сооружения представлены только археологическими осе-
тками, глубокое систематическое изучение живописи этого ре-
гиона, по сути дела, только начинается.

Псковское зодчество знало различные типы культовых постро-
ек. Это были и четырехпрестольные храмы с поздакомарным покрыти-
ем, тремя абсидами и одной главой (например, церковь Васи-
лия с Горки, 1413), и здания, подобные новгородским, — с вось-
мискатной кровлей, одной главой и одной (церковь Ильи в Вобу-
тах, XV в.) или тремя абсидами (церковь Николы на Устье, XV в., 
Михаила Архангела в Кобyleм городе, 1462), и небольшой 
бесстолпной сооружений второй половины XV в. с остроугольной 
конструкцией, перекрывающими ступенчатых сводов (пример 
церкви Василия на Горке) и сводом с носушей распалубкой (цер-
ковь Николы Каменоградского). Однако наиболее характерным 
типом псковского храма следует признать церкви с понизенными 
угловыми обвейками. Первый такой храм возведены в Пскове еще 
в середине XII в. — Спасо-Преображенский собор Мирожского 
монастыря. В начале XIV в. по его образцу строится Рождествен-
ский собор Снетогорского монастыря, а в 1365 г. принципиальная 
композиционная схема аналогичного плана повторяется уже не 
впервые в Троицком соборе, заложенном "по старой основе" конц 
дц XII в. Отталкиваясь от объемно-пространственной структуры Трои-
цкого собора, псковские мастера середины XV в. создают новые 
построеки — церкви Космы и Дамиана с Примостью (1462) и 
Успения в с.Мелетове (1462).

Оба храма четырехпрестольные, одноглавые, с тремя абсидами; 
имеют многоскульптурную кровлю: четыре "шпитц" завершают среди 
попытанные прямые, пониженные угловые части перекрытия 
тремя треугольными пласкостями. Обычно покрытия этих зданий 
называют шестнадцатискатными, в то время как в меловском 
храме их на самом деле на восьмь больше. Особенно эффективно 
смотрится меловская церковь, глава которой оформлена вось-
мичнощиковыми кошачками. Форма и размеры кошачников 
вторит ритму основных членений фасадов и придают сооружению 
торжественность и нарядность. При определенном внешнем сходст 
в построек их конструкция неоднакова. Главное различие 
включается в том, что в Мелове подпружные арки ступенчато 
повышены, а в Примостье — пониже.

Особую непосредственность и живость цервым придавала 
многообразные пристройки: притворы, приделы, не только из 
кинами, но и из дерева (посредство многочисленные, звонницы в виде 
плоских арочных пролетов, галереи).

Использование псковскими зодчими в качестве строительного 
материала мягкого известняка обусловило сравнительно неболь 
шую высоту зданий, мягкость их линий, скромный декор и удиви 
тельную пластичность. Эти качества псковская архитектура со 
храняла и в XVI в. после присоединения к Российскому государ 
ству (1510).

Буквально единичные храмы Пскова сохранили до наших дней 
свои фрески, что объясняется прежде всего отсутствием устойчив 
ной местной традиции монументальной живописи. Отсюда недо 
статочная осведомленность художников в вопросах технологии стр 
оительства, и, соответственно, недолговечность росписей.

В связи с вышесказанными особую ценность для исследователей 
представляют фрески церкви Успения в Мелове, выполненные 
в 1465 г. Из-за расслоения грунтов они во многих местах оказыва 

204

205
лишь безвозвратно утраченными. Еще одна причина плохой сохранности изображений верхних регистров заключается в том, что они писались по сухой штукатурке зачастую в один слой. Необходимо применение технологических приемов, чтобы старые изображения сохранялись в более высоком качестве.

Целесообразно в меловской церкви настелить на постаменты композиций досчатый пол, что позволит избежать неудобной обувью, оставляющей следы на поле, а также предотвратит попадание влажности на струны нанесения.

Стоит отметить, что многие композиции в меловской церкви были выполнены в технике сухой штукатурки, что позволяет сохранить их в более высоком качестве.

В целом система росписей традиционна. В куполе центральное место занимала полуфигура Пантократора, ниже — фигуры пророков, архангелов и херувимов, композиция «Неопалимая купина» (такое слово неизвестно), в парусах — ангелы, ангелы... Большая часть сводов и стен отведена под евангельские сцены. Относительно хорошим состоянием отличаются фрески в куполе, — «Видение Петра Александрийского», «Гала Милютина на Смерти, одеяние», фигуры и полуфигуры апостола Петра, епископов, святителей и святых в нижних частях.

Наряду с широко используемыми в древнерусских росписях сюжетами в Меловской церкви есть и такие, которые не встречаются в других памятниках. Это композиция в основании алтарной кони, определяет специалисты как «Три ветхозаветных престола», и фреска на западной стене храма с изображением скомороха. Необычно сильное воздействие включания в систему росписей скомороха вызывает пристальный интерес к этой фреске со стороны специалистов разного профиля. В частности, литеры свое включена в изобразительное пространство скомороха — «Повесть об Анте Скоморохе» из «Лимонина» (литературного сборника, тематически связанного с Новым Заветом) взятый из библии. В Повести говорится о скоморохе, посвященном в своих песнях восток, за что его постигла кара — у скомороха отсохли руки и ноги. Только после появления пришел исцеление, и певец стал уже проливать те, которые он еще совсем недавно худил.

Сюжет представлен два эпизода: в верхнем регистре — ложе с пораженным карой скоморохом, а в нижнем — восседающий на троне скоморох со струнным инструментом в руках, а рядом плащующая женщина и зрители. Таким образом, художник проникновенно передает все содержание «Повести об Анте», а соединяют свое внимание на одной теме — исцеление человека, вставшего на праведный путь.

Уменьшение размеров композиций не помешало меловским художникам (исследователи выделяют шесть—семь рук) сохранить свободную чистую фресковую манеру письма, размашистую и живую. Стеноопись, выдержана в красно-коричневых тонах (остальным краскам — бархатной, желтой и зеленой — отведено явно второстепенное место) с энергичными белыми выштамповками, одинаково ассоциируется с «покровом» знаменитого Феофана Грека.

Некоторая замедленность развития, свойственная псковской живописи XV в., позволяла ей сохранить многие архангельские черты, которые неоднократно редким памятникам, отстоящим друг от друга на многие десятилетия. Именно поэтому ученые часто отмечают сходство северогерманских и меловских фресок, которые разделяют полотна столетия, или затрудняются в датировке многих станковых произведений. Иконы, такие как и стены, с редкой последовательностью характеризуются некоторой композиционной неустойчивостью, тяжеловесностью фигур и суховатостью ликов, нередко приводящей к неоднозначным и несуразным формам. Это хорошо видно на примере иконы конца XV в. в Богоматери Великая Панагия, Никола и Георгий (83х68 см; Третьяковская галерея).

На фоне многочисленных труднодоступных псковских произведений второй половины XV в. особую ценность приобретает «Толковая Палея» (рукопись, кратко излагаемая библейские книги и апокрифы), украшенная большим количеством миниатюр и имеющая на последней странице подробную летопись с указанием имени писца — дьякона Нестора, а также и даты — 1477 г. (Исторический музей).

Эту бумажную рукопись иллюстрировали два мастера. Первый пространственно размещал фигуры, стараясь не затерять изображения сложными кулисами. Его композиции чрезвычайно просты и понятны. Лики и руки художник оставляет незакрашенными, используя в полной мере чистый фон бумаги (пергаментных в таких случаях приходилось грунтовать и закреплять). Рисунок второго миниатюриста отличается более элегантностью. Его композиция чрезвычайно насыщена архитектурным стилем, явно заимствованным с западноевропейских образцов. Краски, используемые им, преимущественно розовых и голубых тонов, прозрачны, их сочетания изысканы. Динамизм и сложность композиций, необычность для псковской школы колористического стиля, вероятно,
можно расценить как стремление художника ныскать новые художественные решения в технике, которая создавал для этого города больше возможностей, чем фреска и икона.

Художественное наследие Твери середины — второй половины XV в. дошло до нашего времени в очень фрагментарном виде. Сама большая его утрата — архитектурные сооружения, которые особенно в большом количестве возникли в Твери и других городах княжества в середине века. Более того, до сих пор не открыты и не изучены даже их археологические остатки. Сохранились только одни памятники, который некоторые истории архитектуры относят к 1425 — 1461 гг. (времени правления князя Бориса Александровича), — церковь Рождества Богоматери в с. Городца (ивановский город Ветлянск). Другие специалисты отмечают признаки двух строительных периодов: нижняя часть здания относится к второй половине XIV в., а верхняя — к первой четверти XV в.

Церковь выстроена из мягкого известняка (отсюда ее пластичность) на высоком берегу Волги. Она четырехстолпная, поднятая на высокий подклет. Основной объем здания завершается полукуполом, закрытым гранитами, от которых сейчас не осталось и следа. Глава установлена на подстели, опирающимся на подпружные арки, между которыми обозначен к нижним переходом. Есть основания считать, что создателями этого небольшого храма были провинциальные зодчие: формы храма недостаточно четко выявлены, техника кладки довольно груба, а качество отделки деталей столь же невысоко.

От фресковой росписи в интерьере осталась лишь ничтожные фрагменты орнаментов в откосах окон и флош сохранившийся лик святого (вероятно, Никилы), находившийся в подклете. Голова святого написана охрами красно-коричневого тона на синем фоне. У святого соседствовали взгляд, выглядящие, плотно сжатые губы. Этот не лишенный внутреннего напряжения образ — единственный релик монументальной живописи древней Твери.

В то же время тверскую художественную культуру рассматриваемого периода убедительно представляют разнообразные станковые произведения. Высокое качество исполнения этих работ говорит о том, что к середине XV в. искусство Твери достигает своего расцвета. Представлять очевидный подъем художественной культуры верхневолжского региона связаны с общей исторической ситуацией в Северо-Восточной Руси. Когда во второй четверти XV в. почти все княжества оказались втянуты в феодальную войну, Тверь гораздо меньше других участвовала в военных действиях, купила силы и средства для утверждения себя в качестве общерусского центра. Сюда со всей Руслан, в том числе и из Москвы.
тонов, ясственно выступающих на светлом зеленовато-желтом фоне. Тонкая иллюстрация цвета, помимо пластических задач, позволяет художникам решить и проблемы иного свойства. В частности, придать своим персонажам состояние просветленности, гармоничного равновесия красоты внешней и внутренней.

Ко второй половине XV в., возможно, к последним годам тверской независимости (ранее устоявшаяся датировка первой четверти века), относится икона, получившая в специальной литературе название «Голубое Успение» (113х88 см; Третьяковская галерея). Это наименование произведения связано с изображением в центре композиции очень красивой по цвету, словно мерцающей голубой мандроры (силиющего сферы вокруг фигуры Христа). Ближайшие аналоги данной иконы (например, храмовый образ Успенского собора Московского Кремля) были созданы в последней четверти XV в.

Композиция «Голубого Успения», несмотря на сознательные асимметрические сдвиги, прекрасно оббалансирована. Пропорции фигур с маленькими головками заметно вытянуты, позы заставляют. Красочный слой — густой, непроницаемый. Цветовые сочетания изысканы. Эффектно смотрятся главные персонажи: Христос в мерцающем ирреальным светлом ареоле и Богоматерь в своих хитоне и вишневом мафории, лежащая на ярком киноварном ложе с бархатным зеленоватым занавесом. Особое благородство изображению придает холодный свет, переданный обильными белыми прописями. Под силу напряженным контрастам колориту иконы несомненно персонажей, чьи позы и линии выражают отчуждение от него. Определение силы присущей тверской иконе, исследователи отмечают разорванность осанки ее создателя — устойчивую для тверского княжеского двора «глухофильскую» направленность живописи, повышенное внимание к утонченным образам балканского искусства, определенные параллели пропорциональных решений московских художников, проявления в лицах мятежных местных архангельских черт.

Присоединение Тверского княжества к Москве содействовало превращению бывшей столицы удела в провинциальный заурядный город, который утрачивает свои прежние связи с другими странами и русскими центрами. В новых исторических условиях искусство Твери постепенно приобретает консервативный характер, «архаизирующее» направление становится преобладающим.

Можно предположить, что сходные процессы происходят в тот период и во многих других регионах. Современная картина находит свое отражение во второй половине XV столетия в московской метрополии.
Всего в это время было создано около 30 каменных сооружений. В их числе культовые и административные здания, трапезные и жилые палаты, кирпичные стены и башни.

Примечательно, что ранее палаты различного назначения строились в пределах Северо-Восточной Руси только из дерева. Все чаще в качестве строительного материала использовался кирпич, впервые упомянутый в московских исторических источниках только в связи с возведением в 1450 г. Крестовоздвиженской церкви. А всего в последующей четверти века известно одиннадцать таких строений. Применение кирпича бесспорно способствовало расширению масштаба строительных работ. Ведь его изготовление не требовало столь больших затрат времени и сил, как требовались на добычу камня в каменоломне и последующую его доставку к объекту. Кирпич компактнее и прочнее известняка, что позволяет строить из него сравнительно легкие, сложные и прочные конструкции самого разного назначения.

Правда, та же твердость кирпича и его характерный цвет требовали иных способов художественного оформления зданий. Выстроенные из кирпича храмы утратили ту особую пластичность, которая отличала московские постройки эпохи Куликовской битвы. Они обрели большую плоскостность, сухость и дробность, а вместе с тем и каллиграфичность форм. Резные белокаменные пояски заменили подобные им, составленные из керамических балюсин и плиток с характерными растительными орнаментами.

Типология храмов в целом осталась прежней. Чаше всего строились одноглавые (изредка трехглавые) крестово-купольные здания средних и малых размеров с широким расставленными четырьмя квадратными (ранее чаще встречались крестчатые) столбами в интерьере. Основные объемы устанавливались уже на подклеты, чего не было в московском зодчестве XIV — первой половины XV в.

Представление о внешнем виде палаты можно получить по изображению Троицко-Сергиева монастыря на иконах. На одной из них, хранящейся в Сретенском-Постском музее-заповеднике, изображена каменная трапезная, построенная в 1469 г. Ее размеры немного превышают показанный на некотором отдалении Троицкий собор. Она была двухэтажной и стояла на подклете.

Существенно дополняет иконописное изображение Троицкой палаты ее описание Павлом Алешеевым из Антиохии, посетившим Россию в середине XVII в. «Эта трапезная... выстроена из камня и кирпича с затейливыми украшениями, расположенными (т. е. на интерьере. — B. T.) один столб, вокруг которого расставлены на полках в виде лесенки все возможные серебряно-выделенные кубки».

Следует уточнить: Павел Алешинский описал главное помещение палаты, занимавшее верхний этаж и используемое в особо торжественных случаях. На первом этаже располагалось так называемая „малая трапеза отцов“, где постоянно обедала монастырская братия.

Помещения подклета использовались для приготовления пищи и хранения продуктов.

Судя по изобразительным источникам и более поздним аналогиям, часть фасадов трапезной палаты была облицована гранеными белокаменными квадрами, имела парную группировку окон второго этажа, заключенных в арочные проемы, подобной же формы ниши, нарядные многоуточечные карниз и межэтажные пояса (наборные в виде бегуна, поребрика и керамических плит).

Основной корпус окружали деревянные и каменные крыльца, галереи и пристрои. Над одним из углов трапезной возвышалась бащенка.

Конечно, облик гражданских сооружений в зависимости от их назначения, местонахождения и используемого материала мог быть разнообразным. Тем более, что палаты возводились и на митрополичьем дворе, и в монастырях, и на территории усадеб.

Так, через два года после утверждения автокефалии (неизвестного) русской церкви от братства, в 1450 г. митрополит Иона строит в своей резиденции белокаменную палату с залом для торжественных приемов.

Пожалуй, первым в Москве жилым кирпичным зданием были палаты купца Федора Таранова, заложенные на его дворе в Кремле в 1471 г.

Вероятно, функции храма выполнили многочисленные помещения кирпичной палаты митрополита Геронта (1474), стоящих на четырех белокаменных подклетах.

Предметом постоянного внимания в средневековом городе были кирпичные стены. Они обеспечивали безопасность его жителей и обитателей ближайшей округи. Уже в 50-е годы XV столетия (на это указывают косвенные данные) проводятся работы по ремонту наряду обквашихх белокаменных стен и башен Московского Кремля (1367). В это время восстанавливаются, по уже в кирпиче, Троицкая проездная башня. В 1462 г. обновляется вся стена, идущая вдоль реки Неглинной от Свибловской стрельницы (через Троицкую) до Боровицких ворот. Этот этап строительства проходил под руководством Василия Дмитриевича Ермолина, принадлежавшего известному купеческому роду. Летопись считает необходимым указать и материал, которым пользовались строители Ермолина: — камень.
Не исключено, впрочем, что ремонт кремлевской стены в середине XV в. был произведён по всему периметру, о чем летописи умаляются. Во всяком случае, не вызывает сомнений обновление Фроловской (позднее — Спасскую) призданной башни, прежде чем на ней в 1464—1466 гг. были установлены статуи двух святых конных воинов — Георгия Победоносца и Димитрия Солунского, вырезанные из белого камня. Выполнение заказа по изготовлению скульптур также взял на себя Василий Ермолин.

О скульптуре Димитрия Солунского известно крайне мало. Первоначально она была установлена на воротах «изнутри града», а назване Георгия, соответственно, с наружной стороны главной кремлевской башни.

Четверть века находились скульпторы на Фроловской башне в качестве гордельных икон. В связи со строительством в 1485—1495 гг. новых кирпичных укреплений статуи были сняты со своего места и спустя некоторое время перенесены в церковь Георгия с приделом Димитрия Солунского, где они прекратились храмовыми образами. С разборкой обвешившего храма в начале XIX в. «Георгий Победоносец» попадает в Воздвиженский монастырь, а след «Димитрий Солунский» теряется после XVI века. В 1928 г. часть разобранного Воздвиженского монастыря в какой-то мере разделила и скульптуру Георгия. Она была размножена на множество фрагментов. Верхним торцом изваяние некоторое время хранилось в Третьяковскую галерею, где она хранилась в течение, и сейчас, а остальные 29 частей скульптурного изображения остались в фондах музея Кремля.

Фигура святого и его коня были составлены из отдельных каменных блоков, соединенных между собой железными штырями. Так же монтировались древнерусские деревянные скульптуры. Своими размерами изваяние ориентировано на реальные габариты всадника.

Тяжёлосовький конь с напряженно вынутой шеей как будто перекрывает энергию сидящего на нем воина. Георгий, очевидно, держится в седле, упираясь несколько выставленными вперед ногами в стремена. Его плечи широко развернуты, голова наклонена вниз, левая рука прижата к груди, правая поводья коня, а правая, поднятая вверх, коротким замахом направляет коня в пасть змею. Конь уже остановился: его задние ноги находятся в спокойном состоянии, а приподнятые передние попирают змею. Порядок наездника обозначает короткий разбегавшийся палец.

Скульптор не использует в полной мере возможности податливого подмосковного камня. Фактура пластинчатых доспехов и одежды Георгия трактована плоскостно. Формы переданы уютно, а движения персонажей скованы. Вся композиция была ярко раскрашена. Хотя изображение конного воина и производит впечатление круглой скульптуры, это — рельеф, который накладывался на плоскость и обозначался только с одной стороны. Тельца его стороны не имела тщательной обработки.

Нет сомнений в том, что устойчивых традиций вания из камня московские мастера не имели. В то же время навыки и приемы деревянной резьбы здесь явно присутствуют.

С именем Василия Ермолина обычно связывается и резная из камня икона «Воистину Один Грядет» (26,5х19,3 см; Спасско-Посадский музей), которая, так же как и скульптура Георгия Эмеборца, выполняла функции надвратного образа. Предположительно икона происходит из каменной панни Троице-Сергиевского монастыря: на facade этого здания обозначено имя в виде своеобразного наличника с таким же, как у «Воистину Один Грядет», щипцевым завершением (уже упомянутое иконописное изображение монастыря). Несмотря на небольшие размеры и невысокий рельеф композиции, она не утрачивает своего монументализма, столь необходимого для фасадной скульптуры. Точный рисунок, бережное отношение к форме и очень мягкая моделировка ликов подают руку скульптора высокого класса.

Долгое время создателем известных скульптур и архитектурных сооружений 60—70-х годов XV в. считался Василий Ермолин. Однако ни один источник не называет его непосредственным исполнителем. Летописи называют Ермолина «представителем», т.е. организатором работ. Признанием его организаторских способностей стали самые престижные заказы по обновлению и Московской крепости, и украшению главной кремлевской башни, и строительству каменных палат в самом крупном и почитаемом русском монастыре — Троице-Сергиевом, а также по восстановлению в 1469—1471 гг. прославленных памятников прошлого — Золотых ворот Владимира (1158—1164), Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234), собора Воздвиженского монастыря в Кремле (1407).

Особенно значительным следует признать «реставрацию» Георгиевского собора, незадолго до этого обрушенного, где, подняв невысокую, обновленную в 1447 году, восстановить не только конструкцию, но и чрезвычайно сложные по своей структуре композиции редких связей. Натурное обследование кладки дошедшего до наших дней храма дает вполне правильное представление об объеме работ, который был произведен артелью строителей. Мастерам удалось почти полностью переложить южную и восточную стены, восстановить архитектуру. На оттомах были заново сооружены четыре столба с подпруж
ними арками и сводами. К северо-восточному углу здания зодчие пристроили маленький Троицкий придел, стоявший тут ранее.

Восстановленный собор стал несколько иным: более приемлемым и тяжеловесным, утратил свой архитектурно-колончатый пояс и ряд рельефов, не всегда правильно были поняты и, соответственным образом, воссозданы композиции его фасадной скульптуры. И все-таки, благодаря усилиям строителей, самого Василия Ермолина, который, по словам летописца, «собрал все изнора и поставил как прежде», памятник с его уникальной резьбой был сохранен.

По мере преодоления последствий феодальной войны второй четверти XV в. и усиления экономического потенциала центральных властей растут их притязания, отражавшееся в масштабах строительных работ.

Летом 1471 г. великому князю Ивану III удалось организовать военный поход на Новгородскую республику, собрав под свои знамена воинства едва ли не всех зависящих земель. Подбадривал отважную экспедицию войсками в битве на реке Шелони, и последовавшие за ней аркады — арест самых влиятельных новгородских бояр, захват их земель, получение большей денежной выкупе — предопределили дальнейшую судьбу Новгорода.

Вероятно, именно с этим событием было связано решение митрополита Филиппа о строительстве в Москве нового Успенского собора. Уже осенью 1471 г. было дано распоряжение о подготовке необходимых запасов багрового камня, а в апреле 1472 г. состоялась торжественная закладка храма.

О серьезности намерений заказчика главного собора митрополита Филиппа говорит большая подготовительная работа. Ещё задолго до начала строительства московские мастера Иван Крыцов и Мышкин (его имя летописи не называют), на которых остановил свой выбор Филипп, были наставлены самим иерархом в качестве одного из основных условий, поставленных перед зодчими, стало требование использовать как образец Успенский собор во Владимире. Не исключено, впрочем, что требование заказчика носили и более конкретный характер. После пребывания во Владимире, где Крыцов и Мышкин тщательно изучили и омерили древнее здание, началось возведение нового кафедрального храма в Москве.

О далеко идущих претензиях инициаторов и исполнителей строительства говорит тот факт, что московский собор должен был быть на полторы сажени (т.е. примерно на 2,5 м) шире, длиннее и выше своего градообразного прототипа (его размеры: 31,3×37,8 м).

В 1474 г. возведение здания уже близилось к концу, осталось достроить только главы, когда произошла катастрофа — собор рухнул. Вызванное из Пскова для экспертизы зодчие, похвалил аккуратность кладки, причиной обрушения сооружения назвали недостаточную клейкость раствора. Данный недостаток был подтвержден и в наше время: на вскрытой во время раскопок фрагменте кладки постройки Кривцова — Мышкина явственно прорезали потеки раствора. И все-таки причина аварии глубже — более двух столетий на Руси не стояли монументальных пятиглавых храмов. Пожалуй, отсутствие должного опыта и внесло свои роковые коррективы в расчеты московских строителей.

Поскольку псковские мастера-эксперты отказались от предложения великого князя взятить на себя возведение собора, зодчих пришлось искать в других краях. Однако вряд ли будет справедливым считать, что способных строителей на Руси не нашлось. Дело, вероятно, в ином. В 1472 г. великий князь Иван III женился на Софии (Зое) Палеолог — племяннице последнего византийского императора Константина XI Палеолога. Этот брак давал русскому книжеству определенные основания считать наследником царства в 1453 г. под натиском турок-османов Византийской империи. Рост престижа Ивана III на международной арене и личные связи его супруги Софии сделали возможным приглашение в Москву итальянских архитекторов — лучших строителей в Европе.

В 1474 г. в Италии было отправлено специальное послание под руководством дипломата Семена Толубезина со специальным заданием найти мастера, способного осуществить замысел московских властей по возведению главного храма государства. После долгих поисков и переговоров удалось подрядить («и по десяти рублей на месяц давать ему») жителя Болоньи Аристотеля Фьораванти, известного своими инженерными работами.

К моменту встречи с посланником русского князя итальянскому инженеру было уже около шестидесяти лет, и он обладал немалым опытом разнообразной профессиональной деятельности. Архитектор Фьораванти устанавливал колокола на башнях, вынимал колокольни, передвигал здания, поднимал с морского ана корабли и грузы, прокладывал каналы, строили мосты, осваивал новую технику каменщиков, проектов, строил и ремонтировал храмы, дворцы, крепости и мосты. Свообразной данью высокому мастерству Аристотеля стала его широкая популярность. Мастера неоднократно приглашали для выполнения ответственных работ в различные города Италии, Венгрии, а недалеко от станции в России (по одним псковским летописям) он получил предложение от турецкого султана. В одном из документов, повествующих о назначении Аристотеля архитектором болонской коммуны (1464), был на-
зван, может быть, и с некоторым преувеличением, зодчим, равных которому нет не только в Италии, но и во всем мире.

26 марта 1474 г. в день празднования Пасхи русское поселение вместе с Аристотелем Фьораванти прибыло в Москву. Итальянский архитектор не стал восстанавливать обрушенный храм. Подкопанные стены были обложены поленами и подожжены, после чего легко разрушили «бараном» — бревном, обитым железом и подвешенным на цепях. «Еже три года делали, во едину неделю и меньше развалили» — отмечал летописец.

Бероятно, требования заказчиков, высказанные приезжему архитектору, мало чем отличались от тех, которые были предъявлены Кривцову и Мышкину. Поэтому итальянец также вынужден был отправиться во Владимир, что, впрочем, не исключает посещения им и других городов. Аристотель высоко оценил Успенский собор во Владимире. Согласно летописной записи, он «пхвалил дело, рече: неких наших мастеров дело».

Прояснив суть стоящей перед ним задачи, архитектор приступил к реализации своего замысла. Изучивший горьким опытом (а в жизни Аристотеля были случаи, когда его сооружения из-за технических просчетов рушились), зодчий заложил для нового собора очень глубокие фундаменты, которые превышали 24 сажени, т.е. составляли порядка 3,5 м и более. Предварительно дно рва было укреплено дубовыми сваями.

Уже глядя на очертания фундаментов, опытный глаз мог подметить новышства, запланированные Аристотелем Фьораванти. Длина собора почти соответствовала размерам храма Кривцова — Мышкина и достигала 40 м, ширина стала уже метров на пять (около 34 м). В нем уже не планировались галереи, которые предшественники итальянского зодчего пытались механически повторить из владимирского образца.

И все-таки принципиальная новизна заключалась не в этом. Главная неожиданность заключалась в строгой разбивке плана собора на сетку из девятицати равных квадратов, в которых средневековой Руси никогда не делалось. Сторона каждого из них равнялась ширине средней арки Успенского собора во Владимире. Внутри собора сооружаемые углы квадратов обозначают шесть столбов, а навесы — точно соответствующие им далеко вынесенные лопатки, членящие стены на абсолютно равные прясла. Это был первый на Руси храм зального типа с крестовыми сводами.

Необычной выглядела и трактовка алтарной части храма. Правда, как и в других русских постройках, здесь по линии восточной пары столбов была заложена каменная алтарная преграда, но роль абсид в композиции будущего здания архитектор явно переоценил по-своему. Если в русских церквах абсиды свободно выступали с восточной стороны, то в новом кафедральном соборе они оказывались как бы вдавленными в массив основного объема. Только центральный выступ читается более или менее отчетливо, боковые же абсиды со стороны северного или южного фасадов практически не видны — их заслоняют специально для этого выстроенные пилястры. Определенная нелогичность с точки зрения традиционного московского зодчества, может быть, усмотрена и в соотношении размеров нефов и промежуточных между ними абсид: лишь небольшие полукружия воспринимаются как продолжение нефа, двум же боковым нефам противостоят уже четыре полукружия. Одновременно, чтобы разница в размерах абсид не была столь очевидной, зодчий ввел дополнительные вертикальные членения: полуколонны, задающие контурные пропорции всей алтарной части единый ритм.

Для возведения Успенского собора использовался белый камень и так называемый «фьоравантийский» кирпич, отличавшийся
размером (28х16х7 см) и особой прочностью («нашего русского кирпича уже да продолговатее и тверже»). Кладка стен не имела обычной для московского строительства зауботки, когда промежуток между внешней и внутренней оболочками заполнялся обломками камня, а представляла собой сплошной массив белокаменных блоков (по другой версии, внутри стены проходил слой кирпича), скрепленных раствором. Явно со слов очевидца фиксирует летописец информацию о качестве раствора — очень густого в момент употребления и необычайно твердого на следующий день: «ножем не можно расколоть». Наиболее отчетливые элементы конструкции, требовавшие особой прочности и одновременной легкости, — столбы (облицованы белым камнем), подзорные арки, своды и купола строились из кирпича. Причем, своды и купола выкладывались толщиной в один кирпич.

В 1479 г. возведение Успенского собора было завершено. Перед московскими предстала монументальный пятиглавый храм, на первый взгляд мало чем отличавшийся от других шестипрестольных русских культовых построек. Современники увидели и высоко оценили основное достоинство нового здания — его редкостную цельность («киз един камень»). Сразу же бросилась в глаза геометрическая правильность и соразмерность всех частей храма. Четырнадцать приделов боковых, равных по ширине и высоте, завершились совершенно одинаковыми полукружьями заокон. Четыре «прочерченные» лопатки как бы подчеркивали себе горизонтальный аркатурово-колончатый пояс, делая его более плоскостным и нейтральным. Не вступали в противоречие с лопатками и два ряда узких, щелевидных окон, верхний из которых проходил в тимпанах, а нижний вписывался в «книги» аркатурово-колончатого пояса. Практически не нарушали монолитности сооружения укрытия за пилястрами абсиды.

Опушком оживляли статичные формы собора мощное единство к абсидам пятиглавия с выделяющейся своими размерами центральной главой. Примерно так строили завершения храмов и русские зодчие. Однако именно здесь особенно ясно проявлялись некоторые противоречия между формами и конструкциями в постройку Аристотеля Флораванта. Во-первых, сдвигая главу к алтарю, русские строители уменьшили композицию храма за счет откровенного вынесения из основного объема полуцилиндров абсид, варьирования размеров нефов. Во-вторых, стремление к увеличению подкупольного пространства вело к значительному расширению и центрального нефа, поэтому выделенного и размеры среднего барабана. В кремлевском же соборе центральный барабан, господствует над угловыми, однако размер нахождения под ним нефа ничем не отличается от остальных.

Тем не менее, по чисто внешним данным собор вполне отвечает признакам русского храма, что, надо полагать, было непременным условием заказчика. Подобно своему образцу — Успенскому собору во Владимире — у него пять глав, позакомарное покрытие основного объема, пять абсид, аналогичные портала и окна, пусть не совсем такой же, но аркатурово-колончатый пояс.

К наиболее значительным достижениям Аристотеля Флораванта относится решение им внутреннего пространства храма. И хотя церкви подобного «зального» типа, распространенные в романской и готической архитектуре, на Руси известны не были, русские по достоинству оценили интерьер собора: «Всей же та церковь чудна величеством, и высотою, и святостью, и звоною, и пространством...»

Значительные размеры здания еще не были гарантией всех прочих качеств, обеспечивавших хорошую освещенность, прекрасную акустику и, главное, незатейливость и наполненность воздушным помещения. Успеха удалось достичь во многом благодаря отказу от традиционных хор, размеренной расстановке столбов, не предусматривавшей расширение подкупольного квадрата в ущерб другим частям интерьера. Вместо тяжелых дубовых связей, скрепляющих конструкцию в сооружениях предшествующего периода, здесь были применены более надежные и менее заметные железные стяжки. Большие просторы создавали и две пары круглых столбов, стоящих в молебном зале. Два восточных столба, отделенные арочной преградой, оставались квадратными. Их плоские грани были лучше приспособлены для установки иконостаса.

Сравнительно невысокая алтарная преграда и составляющий с нею один цельный первонакальный иконостас, делившие зал на две части, все-таки не препятствовали ощущению единства всего внутреннего пространства.

Успенский собор Аристотеля Флораванта сыграл исключительную роль в истории отечественной архитектуры. Он стал высоким образцом для нескольких поколений русских зодчих, свободных от новой школой повышения мастерства. Под влиянием кубачского храма в России был выработан особый тип собора городского (или монастырского) — мощный, шестипрестольный, пятиглавый храм. На протяжении двух столетий такое сооружение появляется в самых разных городах России. Многие из них дошли до нашего времени. Это соборы в Москве — Иконе Смоленской Богоматери (1525) Нововедомцевского и Спасо-Преображенского (сер. XVII в.) Новоспасского монастыря; в Вологде — Софийский (1570); в Ростове — Успение Богоматери (XVI в.) и того же времени в Троице-Сергиевом монастыре.
Несмотря на очевидное сходство, все перечисленные постройки имеют свой индивидуальный образ, более или менее отличный от кремлевского образца. Пожалуй, последовательнее всех ориентируются на храм Иерусалима строители Троице-Сергиева собора, а наибольшей самостоятельной трактовкой оригинала отличаются зодчие Новодевичьего собора. Последний в отличие от Успенского собора имеет подклет, обходную галерей, парные приделы, мощные, хотя и невысокие арды. В нем все сюжетовы выделяются размеры центральных нефов.

57. Успенский собор в г. Ростове. XVI в.

Чрезвычайно важное место занимает Успенский собор и в составе ансамбля Московского Кремля. Грандиозное здание главного храма митрополии стало своеобразным композиционным центром Соборной площади, заботливым маэстро и характер последующей застройки величественной резиденции.

Под стать кафедральному собору и в строгом соответствии с назначением и их положением в иерархической системе ансамбля увеличиваются размеры других кремлевских сооружений. С архитектурой главного собора должны были в какой-то мере согласовываться формы и цветовое оформление остальных построек. Примечательно, что Успенский собор, согласно данным миниатюры Лицевого летописного свода XVI в., был полихромным. На книжных изображениях лопатки, барабаны и пояс собора отмечены красным цветом. Кроме того, фасады могли украшать наружные фрески. Косвенно указывает на это наименование в летописях под 1476 г. архитектурно-колончатого пояса «китами», под которыми обычно понимаются образы иконы — шкафчики или рамы. Другие церкви и гражданские постройки Соборной площади также получили многоцветную раскраску.

За период возведения Успенского собора и ближайший год после этого в стране произошли события, стимулирующие разные и темпы строительных и художественных работ в столице и других городах. В 1478 г. к Москве была окончательно присоединена Новгородская республика с ее обширнейшими владениями на севере Восточной Европы. Под властью московского князя оказывается большая часть территории, входившей в состав древнерусского государства. В 1480 г. наступил решающий момент в борьбе за национальное освобождение от монголо-татарского ига. В ответ на требование хана Большой Орды Ахмата дани русские князья выслали войска навстречу врагу. Выйдя на южные и юго-западные окраины Руси и встретив воинство ордынцев на берегах реки Угры (приток Оки), великихунская рать не упустила Ахмата в глубь своих земель. Довольно долгое противостояние войск (столкновение на Угрее) завершилось несогласием татар, которые вскоре были разбиты союзником Ивана III — крымским ханом Менгли-Гиреем. Так завершилась более чем двухвековая (1238—1480) зависимость Руси от монголо-татар.

Эти знаменательные события воспринимались современниками как факт восстановления государственности. В свою очередь, Москва из главного города княжества превращается в столицу огромного государства.

В 80-е годы XV в. возведение многочисленных новых сооружений в Московском Кремле, судя по всему, осуществлялось по четкой программе. В ней можно выделить две группы строительных объектов. Одна из них была сосредоточена на центральной площади, а другую составляли кремлевские постройки — стены и башни. Именно с этими сооружениями, в первую очередь, связывалось представление о государственной резиденции.

В 1484 г. на Соборной площади (такое название закрепилось за ней после XVI в.) закладываются сразу два храма — Ризоположения и Благовещения — домовые церкви митрополита и великого князя. Они должны были строительство псковские мастера, те самые, которые давали заключение о причинах обрушения Успенского собора Кривцова — Мышкина. Из летописной информации известно, что псковичи обучались «каменосечной хитрости» за рубежом, что псковичи обучались «каменосечной хитрости» за рубежом («от немцев»). Мы, правда, ничего не знаем об их строительной деятельности во Пскове, но зато в летописях названы работы этих мастеров в Москве и Троице-Сергиевом монастыре, которые предшествовали возведению кремлевских построек. Из них сохранилась одна — небольшая строительная церковь Святого Духа на апостолов (1476). К особенности данного храма можно отнести шестипролетную эпоху в основании барабана. Других подобных зданий сейчас не осталось, да и трудно сказать, насколько они были распространены. В остатком же Духовская церковь несет на себе черты типичного московского храма. Она угадывается и в выборе строительного материала — кирпича, и в характерных формах одноэтажного храма с квадратными зданиями и колокольнями, и в вертикальных и декоративных поясах... Таким образом, приступая к возведению кремлевских храмов, псковские зодчие уже достаточно искушенные в архитектуре Московской резиденции.
ми напротив его западного входа, кажется миниатюрным. Впрочем, было это вполне оправданно. Ведь Рязанопольская церковь предназначалась для одного человека — митрополита, с покоями которого она и соединялась переходом. Несмотря на небольшие размеры, церковь не выглядит приземистой. Ее заметно строить высокий подклет. Подклет и основной объем здания сложены из кирпича и только некоторые детали декора выполнены из белого камня. Из трех прясел, на которые расчленен каждый фасад, среднее шире и выше боковых. Такое композиционное решение позволило зодчим преодолеть впечатление статичности, обычно свойственного небольшим постройкам. Ощущение пропорционности и торжественности усиливают калевидные завершения стен и легкая выпуклость, поставленная на восьмигранный пьедестал (называвшийся по псевдойскам храмам того же времени), главка. В интерьере видны три входа, некоторые оформленные белокаменными перспективными портиками (до нашего времени сохранился один — южный). При входе можно было, поднявшись по ступенькам, попасть в галерею.

Особую нарядность придает храму декоративные пояса, «обертывая» его со всех сторон. Выполненные из терракотовых плиток, они воспроизводят характерные московские и псевдославянские орнаменты, в свою очередь связанные с домонгольской архитектурой. Таковы пояса в виде заплетенных в кольца растительных побегов, восходящих к убранству раннего московского зодчества. Ряды, составленные из балюсин и накладных до этого воспроизводимые в Духовской церкви Троицы Сергия монастыря, по мнению некоторых специалистов, явились переработкой балюсин белокаменных колонн и «городцов» владимиро-суздальской архитектуры. Пояски, представляющиеся в верхней части барабана — переборки, арочные ниши, бегуны и другие, встретились еще в домонгольских постройках, прежде всего в южно-русском регионе. Что касается бегунов, то они особенно часто попадаются в сооружениях Северной Руси и Пскова. На абсиде, обращенной в сторону Успенского собора, выведен аркушно-колончатый пояс, родившийся Рязано-положенный к налет из церковь со специальным собором. По-своему привлекательен интерьер домовой церкви, удивительно соразмерной по масштабу человеческой фигуре. Здесь в конструктивном плане особенно интересно, что глава поставлена не на паруса, а на угловые части крестовых сводов. Такое решение, конечно же, навязано незадолго до этого построенными Успенскими соборами.

Благовещенский собор строился намного раньше. Только в 1489 г. строительный трехъярусный храм, окруженный с трех сторон галереями, открыл свои двери для мужской половины великокняжеской фамилии. Продолжительный период его возведения объясняется не столько размерами здания, хотя оно почти в два раза больше Рязанопольской церкви, сколько его архитектурной связью с дворцовым комплексом. Свообразный блок этого комплекса включал в себя помимо Благовещенского собора Казанский двор с Казанским палатским, переходы, две церкви, включая лестницы: одну на сторону площади, другую — к Архангельскому собору — и, возможно, некоторые другие строения. Причем, создателями собора, как уже отмечалось выше, были иностранные мастера, а его наружные ходы были выполнены преимущественно итальянскими архитекторами. Подобно домовой церкви, пропорциональному строю Благовещенского собора придает та же вертикальная наружная устремленность формы, прямая, затем (должно быть, в процессе строительных работ) она была несколько сужена превращением открытых галерей в закрытые. В то же время княжеский храм гораздо наряднее митрополичьего. Он имел три главы, установленные на высоких постаментах. Среднюю из них обступали калевидные кошки, повторяющие очертания лестниц. Все барабаны украшены аркушно-колончатыми поясами. Такой способ оформления глав отмечен впервые в московском зодчестве. В дальнейшем он получил широкое распространение и не только в столичных постройках. Высокие абсиды имели несколько рядов терракотовых фризов, утвержденных в XVIII — XIX вв. Обращают на себя внимание порталы основного объема здания. Если южный, перспективный, является типичным для храмов северо-восточного региона, то северный и западный имеют несколько необычных форм. Широкая «наборная» арка опирается на массивные карнизы, поддерживающие парные колонны. Колонки и оконные порталы, покрытые золоченым рельефным узором, ярко выступающим на фоне фризов, — работа итальянских зодчих. Внешнее убранство собора дополняла полихромная раскраска его фасадов.

Затеснение интерьера объясняется наличием там хор, украшенных мощными столбами. На вход можно было попасть по
внутренней лестнице. Конструкция домового княжеского собора вполне сопоставима с памятниками псковского зодчества. Он имеет подобное мелетовской церкви ступенчатое сводчатое завершение рукавов креста.

Несмотря на очевидные различия в архитектуре Ризоположенской церкви и Благовещенского собора, продиктованные спецификой их назначения и требованиями заказчиков, обе постройки представляют один тип архитектурного сооружения. Истоки его развития восходят к церквам с башнеобразным построением объема конца XII — начала XIII в. (таким, как Пятницкие церкви в Чернигове и Новгороде) и храмам раннemosковской школы начала XV в. Кремлевские домовые церкви великого князя и митрополита отражают очередной этап развития общерусского типа культовой постройки. К этому же направлению принадлежат возведенные несколько позднее и дошедшие до нашего времени соборы Рождественских монастырей в Москве (1505), в Ферапонтово (1490), Успенского в Кирilloвле (1497) и др.

Еще не было завершено строительство Благовещенского собора, когда между ним и Ризоположенской церковью была заложена огромная по тем временам палац, именуемая «Большой» (1487—1491). Так же, как и Благовещенский собор, она являлась частью великомихайловского дворцового комплекса. Ее вынесение на цент-
ральную площадь столицы и значительные размеры объясняются функцией палаты — главного правительственного здания. Автор проекта и его исполнителем стал итальянский мастер Марко, получивший в России прозвище Фризин (т.е. «Итальянец»).

Почти квадратная в плане палата разделена внутри на два этажа. Нижний — высокий подклет — предназначен для хозяйственных нужд. Верхний — представляет собой основное помещение (около 500 м²), способное вместить несколько сот человек. Для обеспечения перекрытый над залом в его центре был устроен столб полуготеретмовой толщины. На него опираются крестовые своды четырех камер, на которые подвешивается зал. Примерно так же конструкцию имели Ефимьев палаца в Новгороде (1433) и трапезная Троицкой Сергиевой монастыря (1469). Сведениями о том, как первоначально был украшен интерьер кремлевской тронной палаты, наука пока не располагает. Скромными репликами этого убранства остаются восстановленные рельефы в виде вызолоченных узоров на красно-коричневом фоне нижней части столба и портала, соединяющего палату с другими дворцовыми помещениями. Известно, что в конце XVI в. палата была расписана, а сохранившийся сейчас стенописи осуществлен на исходе XIX столетия палехскими художниками.

Внешний облик постройки, как, впрочем, и внутреннее ее оформление, принадлежало уже другому архитектору — Пьетро Антонио Солари. Он пришел в облик здания черты дворцов северной Италии. Палата, выстроенная из кирпича и облицованная белым камнем, имеет подобную им огранку камня на главном фасаде (отсюда ее название — «Грановитая»), вызывающую богатую игру светотени. С трех сторон стен были прорезаны парадными окнами с двумя стрельчатыми арками и колонками посередине (растянутыми в XVII в.) и круглыми оконными отверстиями «второго света» (верхнего яруса). Исключительный интерес вызывает горельефное погрудное изображение человека на северной стене, к сожалению, сильно повреждение. Специалисты отождествляют его с портретом самого Пьетро Антонио Солари. Венчала сооружение высокая четырехскатная кровля, явно ориентированная на традиционные крыши русских теремов. Фасады имели яркую расцветку. Оштукатуренная поверхность архитектурных деталей воспроизводила фактуру храмов различных цветов. Составной частью декора была надпись под карнизом, выполненная золотыми буквами.

Несколько оживило статичный объем Большой палаты Кремля куполом с длинной трехмаршевой лестницей, проходившей по диагонали вдоль южной стены до уровня второго этажа. Как дый марш лестницы завершался площадкой, украшенной фигурой льва, установленной на каменных перилах. Крыльцо было демонтировано в 30-е годы нашего столетия, в связи со строительством нового здания Верховного Совета. В настоящее время Кремль купол восстановлен.

Грановитая палата не оказалась сколько-нибудь значительного влияния на русскую архитектуру, чему есть свои объяснения. Во-первых, конструкция палаты мало чем отличалась от построек, уже существовавших к тому времени на Руси. Во-вторых, потребности в зданиях подобного рода были очень ограничены. В какой-то мере откладывался на главное правительственное сооружение Кремля столовая палата, построенная в конце XV в. в XVII веке по заказу брата великого князя Ивана III уделевого князя Андрея Большого (после второго убийства также стала изначально служить дворцом князя Дмитрия). Парадная палата уделевого князя также была заложена из кирпича и имела огромные по меркам того времени размеры. Однако о прямых заимствованиях от кремлевской постройки здесь говорить не приходится.

Трехэтажное здание имеет иное структуры и орнаментацию. Своим обликом смотрится восьмискатная кровля, словно перенесенная сюда из новгородских храмов. Отсутствие белокаменной облицовки и, соответственно, резных украшений восполнялось устройством фронтонов декоративных фризов, вошедших в арсенал кремлевских архитекторов — выполненных из кирпича переборок и багетов, шестерен с баллонами и керамических плинф, с рельефами в виде кривых с заплетенными в кольца растительными побегами. Крыльцо в угловой палате скорее всего было деревянным.

Окончательно ядро кремлевского архитектурного ансамбля оформилось в начале XVII в., когда, одновременно с завершением строительства великокняжеского дворцового комплекса, на Соборной площади поднимались собор Михаила Архангела и церковь Иоанна Лествичника, «иже под колоколом».

Архангельский собор (1505 — 1508), храм-усадьба представителей московского княжеского дома, стал вторым по величине и значимости сооружением Московского Кремля. Строительство пантеона московских князей было поручено итальянскому архитектору, которому русские летописи
называют Алевизом Новым (в отличие от Алевиза Старого — одного из создателей дворцовых построек и крепостных сооружений). План собора мал, чем отличался от шестиугольных крестоцентровых церквей времён Бона Фрязина. Во всяком случае, гораздо ближе, чем Успенский собор Ивана Великого в Кремле, а ведь это только восточное направление. Отсюда асимметричный ритм его основных залений. Однако уравновесить объемы более сложными залениями удалось, если судить о восточном камне мастера. Длинные, к востоку купола в «переизбыщении» западную часть здания, имеющую «широкое» пяти заления. Ранние размеры присутствуют обусловлены размерами цокольных башен, восточная воронка имеет более узкий «чейк», чем западная.

Особенно бросается в глаза пышное убранство фасадов Архангельского собора, напоминающее двухэтажное палладос эпохи Возрождения и как-то неначающее с наличием храма-некрополя. Намеченные на чертеже заления на этажах не отражаются внутренней структурой здания. Необычно, что здания русской традиции, выделяющаяся из пятна пестрыми и карнизами, круглые окна западного фасада, освещавшие лоджию, яркие резные порталы, боковые элементы в тимпанах и высокие изящные выточенные камни соседних фланелей на закомарах (не сохранились). Белый декор исключительно эффективно смотрелся на фоне красно-кириличных присад.

После возведения основного объема Алевиз обрастает собор из трех сторон открытыми арками-галереями. Рожок полукружьего повторяет заления фасада. Поэтому указы пролеты соседствовали с более широкими. Насыщенно эффективно выглядят храм, дополненный аркой, можно судить по миниатюрам «Книги изображений на царстве» XVII в. Галерея создавала определенный эмоциональный настрой перед вступлением в помещение московского княжеского пантеона.

Несмотря на некоторую необычность внешнего вида Архангельского собора, он был с очевидным одобрением принят московичами. О популярности его создателя говорят тот факт, что в кремлевском храме-некрополе он строит в Москве еще одиннадцать церквей. Правда, русские зодчие с известной осторожностью подошли к заимствованию у Алевиза Нового каких-то элементов декора. Ситуация меняется к концу XVI столетия, когда в архитектуре культовых зданий начинают широко использовать многопрофильные лопатки и архивольты. В XVII в. в тимпанах церквей самых разных регионов страны появляются разнообразные варианты алевизовских раковин.

Доминанта кремлевского ансамбля — церковь Иоанна Лествичника (1565—1568) — возводилась под руководством итальянского архитектора Бона Фрязина. Долгие годы исследователи считали, что эта церковь-колокольня имела два яруса, которые позже были надстроены третьим. Однако последние натурные обследования, а также изображения на миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в. несомненно показали: еще в начале XVI в. это величественное сооружение, достигшее в высоту не менее 70 м, состояло из трех ярусов. Сложность конструкции и колоссальная нагрузка на нижнюю часть здания требовали исключительно точных инженерных расчетов. Чтобы укрепить сравнительно небольшой пятиметровый фундамент, Бон Фрязин предварительно вдли вдоль траншей дубовыми сверху и только затем уложил в основание будущей колокольни крупные блоки. Для стен и сводов использовался более прочный материал — кирпич. Из белого камня были выполнены цоколь, карнизы и некоторые архитектурные детали, которые четко читались на фоне красных стен (их раскраска воспроизводила кирпичную кладку).

Особой мощью выделяется первый ярус, который удерживает два последующих и испытывает самую большую нагрузку. Толщина его стен достигает пяти метров. В два ряда тонкие стены второго яруса, но в его кладку, так же как и нижнего, для прочности заделывались металлические сварные. Третий ярус по сравнению с другими не имеет и метра толщины. Массивный барабан, словно выступающий из верхнего восьмерика, был надстроен позднее — в 1600 г. До этого грань имела гораздо меньше размеры. После этой перестройки колокольни за ней и закрепилось наименование «Новый Великий».

Наиболее значительной толщиной стен нижнего помещения, где располагалась церковь, очень мало. Верхние комнаты, назначение которых не установлено, имели с каждым ярусом все уменьшающиеся площади.

Композиция колокольни основана на плоском переходе от нижнего массивного приземистого восьмерика ко все более высоким и легким верхним. Строение сооружения подчеркивает плавное утолщение верхних частей ярусов, где на площадках, окру
женных открытых аркадами, помещены колокола. Каждую грань восьмиконечников прорезает узкое длиною окно, усиливающее впечатление легкости сооружения. Плюсные и гладкие пилястры и карнизы, образующие грань столообразной постройки, позволяют лучше выявить ее пропорциональный строй, обратить внимание на изящность форм колокольни. Желая смутить резкие горизонтальные линии карнизов, здание покрыли под ними декоративные поясы из арочек и зубцов.

Колокольня Ивана Великого играет в ансамбле Кремля исключительно важную роль. Собрана вокруг себя все постройки Кремля, она является самым ярким ориентиром градостроительного ядра Москвы. В проклятине нескольких столетий эта величественная постройка была замечательным и вместе с тем неотъемлемым образцом для многочисленных церковных, городских и монастырских колоколен. И дело не только в том, что повторить эту пропорциональность было чрезвычайно сложно, но и в верховом представлении — не допускать строительства более высоких сооружений.

Ансамбль Соборной площади, будучи центральным в городе, задавал масштаб, образный строй и общее композиционное решение остальной застройки, прежде всего ближайшей. И хотя комплекс великохожского и митрополичьего дворов дошел до на...
ниц), обычно завершавших стены башен. Очевидно, высота, на которую вывел башню Марко Франческо в 1487 г., уже не удовлетворяла заказчику, который хотел видеть Кремль более непрпистным и впечатляющим. Тогда к ее достройке в свете новых требений приступил другой архитектор — Пьетро Антонио Солари. Он-то и внес самый значительный вклад в создание московских укреплений. Работая в русской столице с 1490 по 1493 гг., Солари, кроме Беклемишевской строил Боровицкую, Константинопольскую, Фроловскую (Спасскую) и Никольскую проездные и некоторые другие малые башни.

Централизованное место в ансамбле стен и башен Кремля заняла Фроловская башня, оформляющая главный вход на территорию государственной резиденции. Помимо основного четырехугольника башни имеет отводную стрельницу. В виду прямого к ней выносящего объема. Сооружение имеет высокий белокаменный цоколь, далеко выступающие лопатки, закрепляющие углы обоих объемов, прямоугольную нишу над входом в стрельницу (место для иконы), четко прочерченные белокаменные профили. Правда, нужно признать, что первоначальный белокаменный декор почти не сохранился, так как в иные годы неоднократно ремонтировались и перестраивались. Строительство Фроловских ворот было завершено в 1493 г., что было отмечено двумя памятными досками на русском и латинском языках, вырезанными из белого камня и закрепленными над воротами с внутренней стороны Кремля. Надпись сообщает имена архитектора и заказчика, в роли которого указан великий князь Иван Васильевич государя и самодержца всей Руси...»

В 1493 г. после завершения и укрепления русла Неглинной — притока реки Москвы — начинается завершающий этап строительства крепости. Он был связан с особенно трудностями: редко пересекали многочисленные овраги. Чтобы водяная потоки не размывали стены, ведущий архитектор этих работ Алексий Старый (к этому времени Пьетро Антонио Солари умер) поставил ее из арочных перекрытий, не препятствующих стоку. Благодаря подготовительным мероприятиям, стена получила одинаковую высоту на всем ее протяжении и почти идеальную прямолинейность.

К исходу XV столетия стены, включающие восемь башен основных башен Кремля, поднялись на полную свою высоту. Их общая протяженность составила 2235 м, толщина, в зависимости от уязвимости того или иного участка, колебалась от 3,5 до 6,5 м, а высота (без зубцов) — от 8 до 19 м.

После пожара 1493 г., уничтожившего вокруг Кремля почти всю застройку, великий князь Иван III приказал расчистить небольшое пространство на 109 саженях (ок. 232 м) и впредь не занимать его никакими зданиями. Таким образом, Кремль приобрел черты ярко выраженного композиционного центра столицы.

Архитектурный ансамбль Московского Кремля оказал решающее воздействие на формирование градостроительной структуры и облика города. Его позднее ворота закрепили направление главных улиц и тем самым способствовали упорядочению городской застройки, на его здания ориентировались, многократно изменив стены за пределами кремлевских стен. Последующие перемены по совершенствованию системы градостроительства и градообразования — регулировка размеров улиц (1520-е годы) — и появление вокруг Кремля новых колец укреплений (Китай-города в 1535 — 1538 гг., Белого города в 1585 — 1593 гг. и Скорофимова в 1591 г.) — доверили начальное кремлевский строительству. В результате Москва получила детально разработанную и функционально организованную структуру города.

По примеру московской архитектуры сооружаются крепления во многих других русских городах. Еще до возвведения стен и башен в великолепной резиденции по приказу Ивана III начинается капитальная перестройка новгородской крепости (1484 — 1490). Воздигнутый на старой основе XIV в. детинец Новгорода, тем не менее отвечал уже требованиям современной фортификации. Сло
женный из каменных плит, бульжника и кирпича (последний использовался прежде все-
го в качестве облицовочного материала), он имел протяженность 1385 м и насчиты-
вал тринадцать башен (снижилось девять), выступающих из периметра стен.

Также традиционные очертания, во-
многом повторяющие план старых укрепле-
ний, имеют крепости в Нижнем Новгороде
(1500 — 1512) и Коломне (1525 — 1531).
Своей протяженностью (свыше 2000 м)
стены Нижнего Новгорода уступают лишь
московским. Больше перепад рельефа при-
давал композиции крепления живописный,
а форма — своеобразие. Приспосабливаясь к перепадам высот, дента стены где-то изломывалась, где-то ступенями «карабкалась» в гору. Верхняя часть крепости громоздилась на плато, занимаю-
щее вершину холма, нижняя — проделала у его подножия в непосредственно-
ственной близости от берега Волги. Примечательно, что из тринадцати башен крепости (снижилось одиннадцать) большинство (восемь) были круглыми. Для сравнения: такую или близкую к ней (т. е. многогранную) форму в Московском Кремле име-
ли только три угловые башни. Главная же роль в нижегородских укреплениях отводилась двум прямоугольным в плане проездным башням: наверху — Дмитриевской, внизу — Ивановской. Они выделялись своими размерами и формами (только эти сооруже-
ния имели крепеж под основным объемом дополнительной второго яруса).

В основании толщина стены составляет около 5 м. Примерно к середине ее высоты на наружной стороне выше белокаменного полуба обозначен отлив — отсюда стена заметно сужается. Устраи-
тельно этих откосов компенсируют отсутствие на стенах баш-
нях (за исключением Дмитриевской) вязьных бойниц — маши-
ножек: даже подойдя вплотную к стенам, враг оставался в зоне видимости и обстрела. Тем более, что высота стен (12 — 15 м) и башн (в 18 — 22 м) не была слишком велика.

Венчают стены и башни прямоугольные зубцы, верхняя пло-
шадь которых оформлена в виде «ласточкин хвоста», т. е. причем так, как было это сделано в Московском Кремле. Возмож-
но, к созданию данного декоративного элемента, происходившего из Италии, был причастен Петр Фрязин — один из итальянских зодчих, посланный в 1508 г. в Нижний Новгород на подмогу местным мастерам (по другим источникам, на два-три года позднее) великим князем Василием III.

Подвижная композиция, соразмерность пропорций, удивительная пластичность форм, выразительный силузт позволяют рассмотривать нижегородские укрепления не только как образец военного зодчества, но и как замечательный памятник художественной культуры.

Стоило же крупным событиям в истории русской фортификации стало строительство укреплений в Коломне. Протяженность ее стен почти такая же, как в Нижнем Новгороде (около 2000 м), а семнадцать башен (со-
хранялось восьмеро) не уступают по высоте и мощи московским. Этому есть свои объясне-
ния: Коломна обеспечивала защиту непосредственных подступов к Москве. Да и внешний облик коломенской крепости походил на стены и башни столичного города.

Элементы правильной планировки, воплощенные в укрепле-
ниях Московского Кремля, нашли логическое развитие в крепос-
тях Иван-города (1492; 1496 — 1507), Тулы (1507 — 1520) и Зарайска (1528 — 1531). Все эти сооружения в плане имели фор-
му прямоугольника. Такой план лучше отвечал задачам обороны и придавал сооружению осмысленный вид, с точки зрения архи-
тектора. Все эти крепости имеют небольшие размеры. Самая крупная из них — тульская — лишь немногим превышает в периметре 1000 м. Можно отметить и принципиальное сходство в расположе-
нии башен и в регулярных укреплениях: углы стен фиксируют-
ся кружами или многогранниками башнями, рядовые имеют пря-
моугольную форму, все стрельницы почти полностью выделяют-
ся из толщи стены в наружную сторону.

Своевременным оформлением среди прочих крепостей выделя-
ются стены и башни Зарайского кремля. Построенные из кирпича, они облицованы квадратами белого камня. Круглые прямоугольные башни до половины высоты, угловые двенадцатигранные — до уровня «верхнего боев». Чередование контрастных красных и белых пятен создавало аттракционный об-
зор по границам города Зарайска.

Систему городских укреплений дополняли монастыри-крепос-
ти. Разбросанные на некотором отделении от городов, они спо-
собствовали распылению вражеских сил и служили дополнитель-
ными препятствиями на их пути. Большое число такого рода окра-
стных стражей имели Москва, Коломна, Ростов, Серпухов и некоторые другие города. Подвигающее большинство монастырь-
ских крепостей второй половины XV — начала XVI в. были деревянными. Многие из них только в последующие столетия получили каменные ограды.

Восстановление русской государственности, вызванное необходимостью создания большого числа каменных крепостей, храмов и гражданских построек, в той же мере требовало участия и мастеров иных специальностей. Правда, в отличие от долговечных крипичных зданий произведения художников и ремесленников были в большей степени подвержены испытанию временем. Поэтому многие разделы живописи и декоративно-прикладного искусства сейчас представлены лишь отдельными репликами.

Из некоторых многочисленных произведений художников, собравшихся в Кремле в последней четверти XV в. для выполнения заказов московской администрации, выделяется большую икону «Успение Богоматери» (179х164 см; Успенский собор Кремля). Икона была написана как храмовый образ для Успенского собора, где и сейчас занимает свое исключительное место (вторая справа от царских врат). Связь иконы с началом функционирования собора позволяет сравнительно точно датировать ее около 1479 г.

Величие и особая торжественность, свойственная Успенскому собору, продиктовано его статусом главного культового сооружения России, определенным образом сказавшихся на характере храмовой иконы. Сцена, запечатленная на ней, выдается сложным композиционным решением и праздничным многообразием. Именно с данной иконой связывается в отечественном искусстве начало «реализма», например, в русской средневековой живописи, наиболее полно раскрывшееся в последующем столетии.

Необычной наполненностью выделяется первый план изображения. Здесь, помимо апостолов, святых и святых, обычно встречавшихся в иконах, посвященных иконе Марии, смертное ложе Богоматери окружают две группы ангелов. Условленность и сам сюжет: один из ангелов занят мечом над пронзившем, пытавшимся ограбить ложе. Это известный по одному из апокрифов «неистребим» Анфисий, попавший за свой простор откровенными руками.

В отличие от переднего плана, верхняя часть иконы выглядит очень разреженной. Такое впечатление достигается благодаря значительному уменьшению (примерно в три раза) масштаба фигур Богоматери, четырех ангелов, возносящих ее на небо и двенадцати апостолов, летящих на облаках, к смертному дому Марии.

Верхняя и нижняя части изображения различаются также по общей тональности: темная затененная, лишенная воздуха сцена переднего плана явно противопоставляется светлой воздушной среде со свободно расположеными фигурами.

Некоторое напряжение в целом суховатой гамме «Успения» придают светлые ярко-желтые пымбы ангелов, белые саккосы святых и равномерно распределенная по всем плоскости ковчега в мечу с иконы струя чистой кипарис.

Драматизм палитры автора храмового образа перекликается с рядом произведений эпохи Андрея Рублева — прежде всего с отдельными иконами Праздничного чина Троицкого («Распятие»), «Омовение ног») и Благовещенского («Успение», «Сошествие Св. Духа») иконописцев, а также с еще более очевидными с некоторыми периферийными памятниками середины XV столетия («Благовещение») на надвратных сених из с. Благовещене). Последняя и некоторые другие аналогии и дали исследователям возможность сделать предположение о причастности к созданию средневекового Успения мастера одного из городов московской провинции. Сложившийся как художник в среде, приверженной архангельским традициям, в столице он тем не менее сумел приспособить к уровню современных задач, стоящих перед московской живописью в период восстановления русской государственности.

Различные аспекты взаимодействия проповеднического и стилистического искусства только в последнее время стали предметом специального анализа. Тем не менее бытовавшее долгие годы представление об однородности московской живописи второй половины XV — начала XVI в. сейчас полностью отвергнуто. Выявлено большое количество произведений, представляющих периферийные течения и региональные особенности изобразительного искусства рассматриваемого периода его развития. Среди них икона Троице-Ветхозаветная (151х119 см; Музей Андрея Рублева), написанная около 1486 г. и приписываемая мастеру Иванычем, «Страстный суд» (185х11 см; Московский Кремль) и «Собор Богоматери» (сборник П.Д. Корнина) конца XV в. и др.

И все-таки определяющую роль в становлении общерусского стиля сыграли стилистические мастеров и прежде всего Дионисия и художников его круга. Источники прямо не сообщают о том, как началась творческая деятельность Дионисия. Первое упоминание его содержится в житии Пафнутья Боровского, составленном в 1305—1515 гг. В нем сообщается о замечательных фресках Рождественского собора Пафнутьево-Боровского монастыря, написанных в 1467 г. (разобран и выстроен заново в конце XVI в.) и расположенных в течении последующего десятилетия старцем Митрополитом и Дионисием — «живописцы... пресловули тогда паче всех в таковом деле».
Названный в житии Пафнутия "старцем" Митрофан фигурирует в документах 40 — начала 60-х годов как "иконник" и "соборный старец" подмосковного Симонова монастыря, бывшего, похоже, его постоянным пристанищем.

Дионисий же был мирянином и в период росписи собора Пафнутиева монастыря еще довольно молодым человеком (после данной работы он прожил не менее четверти века).

Творческое содружество пожилого мастера и только воплощено в пору зрелости талантливого художника сложилось, конечно же, ранее, чем состоялось их приглашение в известный боровский монастырь. Многие специалисты склонны видеть в этом союзе учителя и ученика, уже чьи сочинения на ноги приведенные его ученчества. Именно через Митрофана Дионисий мог воспринять традиции московской живописи, сложившиеся во времена Андрея Рублея.

Боровские фрески уже знаменитых мастеров вскоре после их создания увидел русский самодержец. Это, вероятно, произошло в 1480 г., когда великий князь со своим воинством возвращался в Москву после так и не состоявшейся битвы с ордынским ханом Ахматом на реке Угре. Эта стена, вызывающая удивление самого государя, во многом определила дальнейшую судьбу Дионисия. В 1480—1481 гг. Дионисий и еще несколько художников получили заказ от ростовского архиепископа Василия — государева духовника — на роспись кафедрального Успенского собора в Муроме "Того же лета владыка Ростовский Василий дал сто рублей мастеру иконником Денису да пуло Тимофею, да Ярку, да Копе, писати Дисеус и вовну церковь святую Богородицу, иже и называеться центра велами и с Праздниками, и с Пророком." Возможно, каждый из перечисленных художников имел статус главы особой дружины. Отсутствие в этом списке старца Митрофана объясняется либо его кончиной, либо крайней неплодотворностью. Учитывая, что Дионисий назван первым в летописном известии о росписи главного русского храма, в нем и следует видеть ведущего мастера.

Иконостас, созданный при участии Дионисия для кремлевского собора, не дошел до нашего времени. Некоторое представление об этом иконостасе дает опись Успенского собора первой половины XVII в., т.е. предшествующие времена создания в 1653 г. нового иконостаса. В составе старого комплекса, высоту которого была свыше девяти метров, значится главная алтарная преграда (высота 3,5 м), почти полностью сохранившая первоначальную роспись, выполненную, вероятнее всего, в 1481 г. Изображения на преграде полупигменты преподобных — монахов-подвижников, занимали место между десятками рядом, проходившим выше, и местными образами, стоявшими в книтах ниже.

Сейчас в галерее преподобных можно увидеть двадцать три изображения (начала их было двадцать пять — двадцать шесть). В их числе Алексей Человек Божий, Пантелейм Капитейский, Иоанн Лествичник, Иоанн Купец, Павел Флорийский, Моисей Мурин, Федосий Великий, Исак Смирнов, Ефрем Смирнов, Евфимий Великий, Адам Великий, Иларий Великий, Савва Освященный, Симеон Столпник, Арсений Великий, Пимен Великий, Иоанн Иосиф, Варлаам и др. Подбор святых, представленных на алтарной преграде, был довольно традиционным для живописи практики XV — начала XVI в. Однако отразить наличие в росписи исторических параллелей с современными событиями и персонажами нет оснований. Особенно убедительным выглядят отдельные специалисты сравнение индийского царства Иосифа и его духовного наставника Варлаама с великим князем Иваном III и его духовником Василием. Тем более, что буквально за год до начала создания иконостаса в Успенском соборе Василия в своих посланиях, адресованных Ивану III и действующую армию на реку Угру, требовал от него активных действий против ордынцев.

В размещении фигур также замечены определенные закономерности. Преподобные, чьи праздники отмечаются зимой, занимают места с северной стороны стены, а «летние» святые — к югу от царских врат.

Трактовка образов принципиально сходна. Подвижники показаны по-южно слегка фронтально. У них маленькие головы, узкие плечи, которых малья ниспадают одежды. Спокойные, сидящие жесты, одухотворенные лица с твердым взглядом, ветхозаветные поезди придают персонажам особую убедительность и благородство. Выведенные пропорции, хрупкие формы, сдержанная палитра красок, золотистые зачарования в глазах и колоть строки — это и некоторые другие черты, присущие фрескам Успенского собора, стали классическими для русского изобразительного искусства конца XV — начала XVI в.

В галерее преподобных при всем единстве стиля росписи различаются руки тех-четверех мастеров. Среди них качественным исполнением выделяются два изображения — «Алексей Человек Божий» (вверху с северной стены собора) и «Спас благотворитель» (над воротами в Петропавловский придел — рядом с первым), которые и приписываются обычно кисти Дионисия. Правда, по сравнению с фресками Федалонтона — бессрочно созданными этим
большим художником — персонажи алтарной преграды выглядят более статичными и дробными. Однако следует учитывать и двадцатилетний разрыв между названными памятниками, и заведомо «станковый» характер успешных праведников, и не совсем ясный вопрос об организации работ в одном и другом случаях.

Определенные ассоциации с изображениями пропорциональных выявляют фрески алтарных помещений собора. В южных помещениях — в Петроводелкином (Петроевском) приделе и жертвеннике — композиции «Апостол Петр испытывает недуг», «Семь епифанцев отроков апостолов», «Три отрока в пещи отгнанный» и «Скорь мучеников севастийцев»; в южных — Похвалыском приделе и рядом — «Рождество Иоанна Предтечи», «Похвала Богоматери» и «Поклонение волхвов» — верхняя часть сюжета «Собор Богоматери».

Между тем в абстракции этой стенописи исследователи расходятся, и порой очень резко. Один специалисты ведущую роль в выполнении сохранившихся здесь композиций отводят Дионисию. Они даже склоняют волшебную «подпись» художника в виде изображения его соконенного святого Дионисия Глущикого (рядом с фреской «Три отрока в пещи отгнанный»). Другие утверждают, что «стиль и манера исполнения алтарных фресок отличаются от того, что в женском монастыре и в детьми»; а в пояснительной фигуре святого меланоколь не видят «патрона» мозаики (подпись не читается). Неординарность письма в алтарных помещениях одна сторона объясняет разнокачественность манер внутренности домка аксессуаров ритмов 80-х годов XV в. (т.е. неоднородность украшения внутренностей приделов). Например, к «занятой» композиции (т.е. датированной приделом XVI в.) иногда относят «Трех отроков в пещи отгнанный», где выделяются яркие сложные сцены аксессуаров — художники, возможно, скопированные с западноевропейских гравюр.

Из алтарных фресок Успенского собора особенно выразительны композиции Похвалыского придела. Центральная из них — «Похвала Богоматери» — занимает свод помещения. По сюжету она связана с темой «Рождества» и основана на Акафисте — хвалебном христианском песнопении. Богоматерь показана сидящей на троне в позе, характерной для «Благовещения». Над ней — Спас Эмануил, по сторонам — полуфигуры пророков с развернутыми свитками. Все фигуры образуют узор из крупных разительных побегов. Изысканная поза Марии, ее пропорциональный строй, необычайная манускриптовая цветность, окутанная наполненность формы, очень плотно прописанные большие эскизы, мягко переходящие в глубокие тени, — эти особенности фрески вызывают у специалистов композиций с их заведомой живописностью. Более того, исследователи предполагают участие в росписи Похвалыского придела сербских художников. На это указывают и надписи, выполненные с характерными для южнославянской традиции палеографическими признаками.

Эта композиция в период существования сравнительно невысокого иконостаса X в. была видна со стороны модельного зала.

На северной стене того же Похвалыского придела размещена сцена «Поклонения волхвов», которая иллюстрирует песнопение, предназначенное для праздника Рождества Богоматери. Здесь, как и в сюжете «Похвала Богоматери», в центре Мария на троне. На сей раз на ее руках — младенец Христос. По обе стороны вверху — обращенные к ней ангела, внизу — волхвы, пастухи и алтарные вспоможители. По своим живописным признакам это изображение, привлекающее внимание к тому, что расположено на своде. Вместе с тем, похоже, «Поклонение волхвов» принадлежит кисти уже другого мастера, который испытывает пристрастие к нескольким иным, более контрастным цветовыми сочетаниям.

На южной стене, изначально отделенной от Похвалыского придела, в проходе к соседнему Димитриевскому приделу помещена фреска «Рождество Иоанна Предтечи». Она отличает от уже рассмотренных сцен и отмечена, по-видимому, не очень умело подражанием современным местным образцам. Ряд пропорциональных эскизов, неспоспособен гармонично построить композицию, несмотря на однообразие ритма, допустимое в иконах, данное быть, указывает на специализацию художника. По всей вероятности, он был не монументалист, а иконоисц. Вытянутая и утонченная фигура, художнику тем не менее не удается довести их формы до логической завершенности. Движения его персонажей скованы, как одиночные фигуры, и волшебный напряженный свет волшебный, голубой и ивой, то в сцене «Рождества» наиболее заметное место в гамме красок занимали зеленый (теплые оттенки) и кипеющий цвета.
В известной мере по пропорциональным решениям фрески «Рождество Иоанна Предтечи» сопоставимы с композицией, выполненной на южной стене Петропавловского придела — «Апостол Петр исцелил недужных».

Большой выразительностью и эмоциональной окраской выделяется среди всех алтарных изображений композиция «Сорок мучеников севастийских», размещаемая рядом с упомянутой выше сценой, посвященной апостолу Петру. Несмотря на фрагментарную сохранность, довольно четко читаются двадцать четыре фигуры и головы, по крайней мере, еще десять мучеников.

В основе изображения событие начало IV в. в Восточной Римской империи, когда императором Лицинием были казнены сорок воинов из г. Севастии, исповедовавших христианскую религию. На фреске мученики предстают стоящими в водах замерзающего озера, куда были замычены по приказу своего мучителя.

Подобно воображаемым волкам, построены постройками этой фризовой композиции: персонажи в стили размеры, то распределены более свободно. Некоторые из них вытянуты во весь рост, другие — наклонены. Образ каждого мученика индивидуализирован — различаются их позы, внешность, возраст, физическое состояние. Объединяет же севастийских христиан общее страдание, переданное позами, жестами и даже выражением лиц.

Сейчас трудно сказать, были ли расписаны в 80-е годы XV в. все алтарные помещения или их оформление было завершено уже позже — в 1515 г., когда, согласно Великолепному летописцу, Успенский собор был полностью декорирован. Но все это происходит еще в 1642 — 1653 гг. на ее месте появились новые фрески, во многом сохранившиеся и сейчас. В соответствии с церковным уставом художники XVII в. должны были повторять расположение и содержание этих икон.

Одновременно с работами по созданию фресок в Успенском соборе 1479 г. писались книги и иконы, изготовленные различная церковная утварь. Среди икон конца XV в. наиболее заметный пласт составляет произведения, связанные с донскимым направлением в живописи. В их числе житийные иконы «Святой Радонежский», «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей»; а также «О тебе радуется» и «Апокалипсис». Точки зрения специалистов на время их появления охватывают диапазон трех — пяти десятилетий, а иногда и более.

Своеобразной точкой отсчета станковых произведений Дионисия является икона «Богоматерь Одигитрия» (135х111 см; Третьяковская галерея). Из Софийской летописи известно, что этот греческий образ, находившийся в соборе кремлевского Вознесенского монастыря, пострадал при пожаре 1382 г. Вместо утраченного красочного слоя Дионисию было поручено воссоздать изображение Богоматери («...написа Денисий иконник на той же дике в той же образ»). Даже обремененное условием точно повторить греческую икону мастер сумел произвести свою неповторимую творческую индивидуальность. Икона написана с необычайной мягкостью, теплотой и изяществом. Стройный и художественно обводной светло-холодноватого оттенка фон. Фигуры Марии как бы дематериализуются. Лики написаны очень точно, мягкими тоновыми переходами от света к тени.

Самыми яркими памятниками, происходящими из Успенского собора Московского Кремля и созвучными творчеству Дионисия, являются парные иконы митрополитов Петра (197х151 см; «Московский Кремль») и Алексея (197х152 см; Третьяковская галерея). Учитывая идентичность размеров и разметки, а также оформления этих икон, можно предположить, что они составляли единый ансамбль. Вполне возможно, их включал в свой состав местный ряд иконостаса, в котором они были уравнены друг другом. Либо они располагались друг против друга на стороне какой-либо преграды.

В этих произведениях отразились уже те художественные качества, которые были свойственны фрескам Ферапонтова монастыря (1502). Поэтому представляется весьма вероятной точка зрения авторов, определяющих время создания икон конца XV — началом XVI столетия.

Иконы посвящены двум, пожалуй, самым прославленным московским митрополитам — Петру, впервые перенесшему центр русской Митрополии в Москву (1325), и Алексею, исключившему политику, бывшему на протяжении четверти века (1354 — 1378) фактическим правителем княжества. Создание этих изображений вскоре после восстановления государственности было вполне оправданным — необходимость требовалась соответствующего освещения границ русской истории и воззвеличивания своих героев.

Иконы очень нарядны. Такое впечатление формируют изящные формы персонажей и использование гаммы красок, преимущественно светлых тонов: зеленой, желтой, голубой, розовой, золотой, красной. Особенно активную роль здесь играет белый цвет.
Фигуры митрополитов в средниках икон даны фронтально в полный рост и лишены какой бы то ни было живописной лепки. Они буквально расплетены на плоскости. Выявленные точками нитями поверхности лиц совершенно невозвышенны. Поэзия одетых в саккосы митрополитов удивительно спокойна и величественна. Своей правой рукой митрополиты благословляют предстоящих перед ними, левой, также отведенной в сторону, удерживают плат и ковер, обращенный к зрительному своей лицевой доской оклада.

Репрезентативность центрального образа усиливает почти белил с ярким зеленоватым накладом фон, словно воссоздающий воздушную среду. Этот фон делает фигуры иерархов почти освещенными и не соприкасается с белыми облачками, омофором (широкая полоса, надевающаяся поверх архиерейского облачения) и донском саккосом. Напротив, чисто белый фон используется в клеймах, а накладывающиеся на них горки и архитектура окрашены в желтые либо зеленоватые тона.

На примере данных произведений можно говорить о качественных изменениях, происходящих на исходе XV столетия в этом виде икон. Уделился вес жизненной капли в них заметно возрастает. По своему масштабу клейма становятся больше. Увеличивается размер фигур в них. Усложняются архитектурные купола. Исчезают вертикальные перегородки сюжетов на верхнем и нижнем полях икон, что теснее связывает отдельные эпизоды в целый рассказ.

Примерно в одно время с изображениями митрополитов были написаны иконы «О тебе радуется» (146×110 см; Третьяковская галерея) и «Апокалипсис» (184×151 см; «Московский Кремль»). В них со всей очевидностью обозначилась общая тенденция в развитии русской живописи с ее тягой к многофигурным сложным композициям, имеющим приподнятую праздничное звучание.

Оформление Успенского собора, возводившегося в 1479 г., продолжалось не одно десятилетие. Рядом с Донским и художниками его круга работали мастера иных направлений и специальностей, их смешали ученые и последователи великого живописца, выходцы из иных, порой отдаленных русских и зарубежных городов. Сейчас из самых разнообразных произведений изобразительного искусства и церковной утвари сохранились лишь отдельные образы, говорящие, тем не менее, о высокой профессиональной подготовке их создателей.

В комплекс этих произведений входило так называемое Симовское Евангелие («Московский Кремль»), имеющее вкладную запись о том, что оно было дано в 1499 г. в Успенский собор «в гробу чудотворца Петра» митрополитом Симоном. Книга не имеєт миниатюр, но ее листы украшены вострообразными звеньями в золотой и неизвестной по имени, и более чем четвертью третицами инициалами – золотыми и киноварными, вынутыми по вертикали и знаменными элементами вязи, исполненными работающими в садовническом и новгородском художестве.

Большой интерес специалистов вызывает серебряный оклад Евангелия, в котором особенно хорошо жемчужная свинца и искусные литьные накладки. Композиция оклада довольно традиционна. В центре в прямоугольном дробнице с килевидным завершением размещено Распятие, в углу в небесных «книотках» – венецианцы. Поле оклада составляет плоское кружевное скани, на котором рельефно выступают дробинцы и дополнительные ленты лента, впервые выявленные в развитом ткань в обложке (т. е. с огненным фоном) техники. Основа скани характерного рисунка с включением лепестков из гладкого проволоки находится аналогия в новгородском декоративно-прикладном искусстве. В то же время в качестве фона дробинец использовался ярко-зеленая амаль. Именно в Москве на протяжении всего XV столетия амаль употреблялся только в этом качестве и не использовался в изобразительные мотивы. На этом основании специалисты делают вывод, что оклад создавался в Москве при участии новгородского мастера.

В 1486 г. специально для кафедрального собора по приказу великого князя Ивана III были сделаны два серебряные позолоченные Сиона (или Иерусалима) – Большой (высота 84 см) и Малый (высота 63 см). Оба сосуда имели форму овальной церкви и были предназначены для богослужений.

Большой Сион представляет собой конструкцию, скомбинированную из разнообразных деталей. Его верхняя часть с трехчастными фронточками, увенчанная пятым светом, относится к конце XV в., а нижняя массивная в плане с дважды горизонтальными вазами изображениями апостолов является частью русского религиозного XII столетия работы кремлевского мастеров.

Свое знакомство с произведениями западноевропейского декоративно-прикладного искусства обнаруживает и создатель Малого Сиона, хотя он и воспроизводит формы типичного московского храма – квадратного в плане с одной главой и тремя рядами колонн. Это сказывается в своеобразной манере трактовки фигур апостолов, в почти скульптурной чеканке изображений, несколько необычном начертании подписей. Впрочем, в изготовлении сосуда мог принять участие и иностранец ремесленник.
Вероятно, для Успенского собора вышла пелена, воспроизведение крестный ход с иконой «Богоматери Одигитрия» в верное воскресение 1498 г. (6х9,5 см; Исторический музей). На пелене нашли отражение реальные исторические лица: Иван III, его сын Василий, внук Дмитрий, мать последнего — Елена Волошина, дочь молдавского господаря Стефана Великого; жена Ивана III Софья Палеолог, митрополит Simон и др. Яркость разноцветных преимущественно светлых шелковых нитей, крупные орнаментальные узоры на кайме, необычные веточки с контрастно раскрашенными листьями, пестрая многолюдная — все это придает произведению красочность, напоминающую современные ему живописные композиции. Вместе с тем колорит, особенности, не характерные для русского щитья, а также орнамент, некоторые аналогии привели исследователей пелены к выводу: ее автором был Елена Стефанова, принесшая из Валахии свои приемы и манеру лицевой и орнаментальной вышивки.

Участие в формировании архитектурно-художественного ансамбля Успенского собора в конце XV — начале XVI в. представителей различных регионов и школ не повлияло на его цельность и органичность. Дело в том, что ведущая роль в организации интерьера принадлежала иконостасу, а все другие составляющие его образную структуру уже ориентировались на заданный им масштаб, ритм, цветовые сочетания и стиль. Даже фрески, появившиеся в основном объеме в 1515 г., не могли игнорировать комплекс замечательных икон и алтарных росписей, выполненных под руководством Дионисия.

Значение творчества Дионисия в художественной жизни России чрезвычайно велико, хотя до сих пор и остается ряд незрелых вопросов о конкретном вкладе мастера в произведения, ассоциируемые с его именем. Обычно, критериев анализа и оценок этих работ исследователи черпают из материала стенописей собора Ферапонтова монастыря, что вполне понятно — в том памятнике наилучшим образом выявлена индивидуальная особенность мастера. Вместе с тем нельзя игнорировать и крайне фрагментарно представленный документами и произведениями двадцатилетний период деятельности Дионисия от работ в кафедральном храме до его лебединой песни в Ферапонтове.

Не возникает сомнений, что жизнь Дионисия была заполнена многолетними поездками, связанными с заказами — росписью столичных и провинциальных храмов, оформлением книг, созданием иконостасов и отдельных икон.

Из статьи Никоновской летописи о большом московском пожаре 1547 г. становится известно о сгоревшей монастырской церкви Спаса в Чигасах (была возведена в 1483 г. за Яузой, притоком реки Москвы), где находились фрески Дионисия («подписаны у церкви того храма была Дионисия иконописец»).

С середины 1480-х годов Дионисий особенно много трудился в Успенском Волоколамском (Иосифо-Волоцком) монастыре, служившем для большого художника еще по Плаунцовскому монастырю бывший его монах, а затем и настоятель Иосиф. Въездной в 1485 г. новый соборный храм был расписан Дионисием совместно с его детьми Владимиром и Феодосием, старшем Панасом и двумя племянниками Иосифа монахами Досифеем и Василием. Некоторое время спустя он писал Денусу и местным иконам в другую монастырскую церковь — «церковь Смоленскую», «ниже под колоколомы». Тесные узы связывали Дионисия с ростовскими епископами. Для нее он, по всей вероятности, писал Денусу в собор Спасо-Каменского монастыря, стоявший до 30-х годов нашего столетия на одном из островов северного Кубенского озера, а в 1485 г. — храмовый образ для церкви села Воробаево (Белозерский край). Последняя икона «Поклонение в воле» в Волоколамском монастыре (67,5х55 см; Музей Андрея Рубле- ва) сохранилась до наших дней. Впрочем, у специалистов нет единого мнения относительно ее атрибуции. Один ее относит к творениям самого Дионисия, другие связывают с его мастерской или направлением. С той же степенью вероятности атрибуруются находящиеся в плоском состоянии фрагменты росписи алтарной преграды Воскресенского собора в Волоколамске, икона «Успение Богоматери» (135х106 см; Музей Андрея Рублева) и две иконы, из которых одна с Андреем и Даниилом из Книги Пророков 1489 г. (Российская б-ка).

Пожалуй, с большой уверенностью можно признать авторство Дионисия по отношению к очень плохому сохранившемся иконе «Богоматери Одигитрия» (131х108 см; Музей Андрея Рублева), единственно дошедшей до нас из иконостаса собора Иосифо-Волоцкого монастыря. Ведь о причастности Дионисия к этой работе говорится в «Жития» Иосифа Волоцкого и описях монастырского имущества. Святая Мария имеет здесь более монументальные формы, чем на его же иконе того же сюжета 1482 г., и колорит гораздо насыщеннее. В верхних углах кончаги иосифо-волоцкской иконы уже не показаны полуфигуры архангелов, как это было на той, которая написана ранее.

С конца 90-х годов XV в. Дионисий и его помощники осуществляют ряд работ на Севере в районе Белого озера. Этот период творчества художника получит в специальной литературе наименование "белозерский". С этим времем связалось создание ико-
ностаса Павлова-Обнорского монастыря, росписи и иконостаса Рождественского собора Ферапонтона монастыря, ряда отдельных икон — «Дмитрий Прилуцкий с житием» (139,5х111 см; Вологодский музей), «Кирилл Белозерский», в рост (127,7х62 см; Русский музей); «Кирилл Белозерский с житием» (150,5х116,7 см; Русский музей); выхолашенными монастыря Лествицы в рукописи Герасима Замышского (Российская 6-ка) и некоторых других произведений Дионисия и художников его круга, расписка и последующее изучение которых еще впереди.

По всей вероятности, непосредственно перед ферапонтовским циклом произведений Дионисий и его ближайшими помощниками были написаны иконы для собора Павлова-Обнорского монастыря. Произошло это в 1500 г., о чем сообщается надпись на церковной иконе «Спас в силах» (192х130 см; Третьяковская галерея). «В лето 7708 (1500) писан диверх и прорози Денисова письмена». Кроме этой, схожей с сохранившейся иконы диверхского ряда до нашего времени дошли еще две «праздничные» — «Уверование Фомы» (85х54 см) и «Распятие» (85х52 см; обе — Третьяковская галерея).

Сравнение последних двух произведений показывает, что при очевидном стилистическом сходстве «Уверование Фомы» все-таки уступает «Распятию» изысканностью цветовых сочетаний, тонким цветовому ритмам, глубокой образной характеристике. Похоже, автором иконы «Уверование Фомы» был один из помощников Дионисия, а «Распятие» писал он сам.

Специалисты уже не раз отмечают черты преемственности иконографии «Распятия» Дионисия от аналогичных икон кремлевских Благовещенского и Троицко-Сergievского соборов. Однако это еще не свидетельствует о прямой зависимости произведения Дионисия от конкретных работ его предшественников. Источником иконостасной «Распятия» мог стать многолетний опыт мастера, охвативший в себя лучшие знания из известных ему решений отечественной и зарубежной живописи. Основа же изображения, его иконографическая схема довольно проста и традиционна. Свободной осью композиции является фигура распятого Христа, показанная на фоне иерусалимского костела. Крест как бы вырастает из неповторимого холма, обозначающего Голгофу. У подножия Голгофы изображен погребенный на ней череп Адама. Справа от Христа — Иоанн Богослов и сотник Лонгин, слева — четыре женские фигуры, передняя из которых Богоматерь. Чуть выше — под перекладиной креста — в виде маленьких женщин полуфигурок, словно носимых ангелами, представлены Церковь и Синалога. Над перекладиной — два скорбящих ангела. К числу особенностей данной иконографии относится только персонификация церкви и Синалоги, столь популярная в западноевропейском средневековом иконостасном искусстве и несколько необычна для русской художественной традиции.

Готические памятники в какой-то мере напоминают и чрезвычайно вытянутые пропорции, и повышенная точка зрения на сцену, и изящная форма креста.

Как и другие произведения Дионисия, «Распятие» очень красиво по цвету. Здесь преобладают наиболее часто встречающиеся в его произведениях малиново-лиловый тон, охра разных, преимущественно светлых, оттенков, киноварь, изумрудно-зеленый, нежно-голубой и другие. Заметная роль в изображении живопись здесь играют белые. Замеченный грандиозное движение и позы персонажей гармонично согласованы между собой. Плывущему изысканному изгибу тела распятого Христа созвучен трепетный отзвук в фигуре словно еще не вершейся седой полностью Богоматери и уже наполненного гоем коленопреклоненного и потутившее свой взор Иоанна Богослова. Расположение этих трех персонажей прекрасно уравновешивает композицию, компенсируя некоторую неустойчивость художественных тем и зубчатой фигуры.

Едва ли не самым замечательным достижением русской монументальной живописи следует признать фрески собора Ферапонтова монастыря, доходящие до нас почти полностью и в прекрасном состоянии.

Храм Рождества Богоматери, возведенный в 1490 г. (по другой версии, в 1490-е годы), был одним из самых первых каменных зданий на русском Севере. Относится он к типу четырехстолпных однофасадных церквей, однако был отменен рядом особенностей. Очень строивший его высокий подклет, квадратные оконные прорези, второстепенные подклеты, переходящие в четверик, абсиды и двери главы. Если центральная дверь, ведущая в храм, выглядит вполне обычно, то главка над юго-восточным углом (обозначающая Никольский придел) — явление, прямо сказем, не частое.

Гармония форм и архитектурного декора Рождественского собора прекрасно взаимодействуют с фресковой росписью, с которой можно встретиться уже перед входом в храм. Западный вход в церковь образует трехъярусная композиция, вполне симметрично пропорциям построения иконостаса. Верхний пояс запи-
мае восьмифигурный (т.е. четный, что встречается очень редко) полнографитный «Деисус». В нем выделяются фигуры Спаса на троне, вписанная в медальон, и Иоанна Богова, который стоит четвертым с левой стороны (в то время, как справа от Христа изображены только трое). Специалисты склонны видеть в Иоанне образ святого, соенного ктитору данного храма, но кому именно, пока сказать трудно. Чуть ниже, непосредственно над порталом, т.е. на самом видном месте, размещена изумительно красиво исполненная развернутая сцена «Рождества Богоматери» — праздника, которому посвящен собор. По обе стороны от входа изображены крупные фигуры архангелов Михаила и Гавриила со свитками в руках, представленные как стражи и писцы-привратники. Так же, как и в интерьере, оформлена самая нижняя часть росписи, имеющая вид римчанского «злотопана».

Фрагменты сохранившихся наружных фресок южного фасада давно принадлежали руке другого мастера, писавшего объемнее, пластичнее и более живописно. Здесь центральное место, похоже, занимала Богоматерь с младенцем. Ей предстояли архангелы Михаил и Гавриил и святой Никола, а к ногам припадали основатели монастыря Ферапонт и его преемник Мартиниан, много сделавший для обустройства своей обители. Движение персонажей энергично. Под стать им насыщенная, интенсивная цветовая гамма, построенная на сочетаниях ярких, синих и охранных тонов.

Большой интерес для специалистов представляет и оформление северного входа, хотя его и не обрамляют наружные фрески. Зато на северном фасаде (выписанной книзей поверхности арки) северной двери зацеплена летопись, сообщающая о времени создания росписи собора: «В лето 7... месяца августа и 6 на Преображение Господа нашего Иисуса Христа начало быти сотворенное Церкви в конечна 2 лета месяца септимы 8 на Рождество Пресвятого Владычица наша Богородица Мария при благоверном великом князе Иване Васильевич Ивановиче всю Руси а при архиепископе Тихоне, а писцы Деонисие и иконы с своими чады. О Владыче Христе всех царей, избави их господи мук вечних». Самым неизымным в этой надписи до последнего времени оставалась почти полностью стертая дата, которая первоначально читалась как 7008 (1500). Сравнительно недавно в результате специальных исследований ее отчертание удалось уточнить — 7010 (1502)

Начавшиеся в этом году работы были завершены через 2 года («в 2 лето»), т.е. в 1503 г.

Интерьер храма является собой образец организованного единения живописи и архитектуры. Это происходит вследствие очень близкого отношения художников к созданному ими зданию и внутреннему пространству. В результате не только лучшие выявляются архитектурная конструкция, но и с большей ясностью обозначается общая структура живописной декорации и ее основные акценты. Так, наиболее орнаментальные композиции и фигуры размещаются в куполе, барабане, на столбах и аркадах, что позволяет выделить самые значительные части храма. Гораздо свободнее трактуется сюжеты на сводах. Прочтение росписи способствует и четкая их разбивка на зрительные группы и удачное соотношение их размеров.

Содержание росписи во многом определяется посвящением собора. Однако наиболее популярные сюжеты богослужебного цикла и фрески, не связанные с культом Богоматери, вполне вписываются в традиционную систему храмовой декорации. Художники выделяют четыре изображительных ряда.

Первую часть фресок составляют композиции на сводах и люнетах, посвященные евангельским сценам. Господствует же над внутренним пространством погружной образ Пантактора, который окружают расположенные ниже — в простенках между окнами барабана — пророчества, в парусах — фигуры мучеников, а на подруженных арках — медальоны со святителями и мучениками. В евангельском повествовании пристальное внимание уделено Христу, особенно по тем эпизодам, которые доказывают перед неверующими его величие и могущество.

Пожалуй, самое заметное место в ферапонтовских росписях занимает изобразительный ряд, иллюстрирующий Акафист Богоматери — торжественное хвалебное песнопение в честь святой Марии. Своеобразным началом этого цикла являются две сцены Благовещения в восточном частях помещении. На том же уровне на южной и северной стенах можно увидеть еще семь сценах эпизодов из жизни Богоматери и Христа, где упор сделан на прославлении Марии. Тут же цель предстать композиции «Похвал Богоматери» (северная стена) и «О тебе радуется» (южная стена).
Под Акафистом проходят ярусы с изображениями семи Вселенских соборов и отдельных фигур святых. Появление в росписи Соборов, утвердивших основные положения Христианской веры, вероятно, объясняется необходимостью противопоставить их заметному оживлению в начале XVI в. еретических движений.

В самом нижнем регистре по традиции изображаются белый плат с орнаментальными медальонами.

Особой тематикой отмечены фрески в арсиде и дьяковнице. В конус арсиде можно увидеть величественную фигуру сидящей на троне Марии с младенцем Христом на руках. По обе стороны трона два коленопреклоненных ангела. В северо-восточном алтарном помещении, дьяковнице, был размещен придел Николая Чудотворца — одного из самых популярных на Руси святых. Никола, почитаемый как защитник бедных и помощник попавших в беду, представлен в изображении главным образом в момент совершения своих подвигов. Венчает этот тематический житийный цикл полифигура Николы в крестовых ризах, благословляющего предстоящих.

До последнего времени манера письма художников, работавших в храме, выявлялись визуально. Отсюда известна субъективность оценок исследователей. Специфический анализ палитры росписи, проведенный реставраторами, несколько лет назад, позволил получить более объективную картину в данном вопросе. Как было замечено, различные участки храма имеют устойчивые наборы пигментов и свои особенности построения красочного слоя, что связано с индивидуальными приемами и пристрастиями мастеров. Описаны на эти дополнительные аргументы, делается вывод об участии в стеноаписи не менее трех художников. Одному из них принадлежат композиции верхней части храма, второму — сцена Акафиста, «Вселенские соборы»; «Страшный суд»; «Покров», своды арок около центра, нижние части столпов и портал фреска; третьему — живопись всей алтарной части.

Если, пользуясь визуальными наблюдениями, основная часть ученых была склонна считать работу самого Дионисия поражающей росписи, центральные изображения Богоматери и Николы, святителей в алтаре и композиции в некоторых люнетах, то натуральное обследование красочного слоя привело реставраторов к иным выводам. По их мнению, «однозначно» Дионисию принадлежит верхняя часть росписи — зеркало купола, барaban, подпружные арки. Впрочем, различные аспекты, связанные с организацией работ внутри артели живописцев, еще требуют дополнительных изысканий и подтверждений.

Как бы там ни было, фрески Рождественского монастыря представляют собой исключительно цельный и гармоничный ансамбль. Его характеризует прекрасная сбалансированность всех компонентов храмовой композиции, единство колорита и стиля. Воплощение в оббор, словно погружается в атмосферу особого мира — праздничного и удивительно светлого. Светоносным краскам росписи (золотистым охрам, белилам, нежным розовым, пурпурно-вишневым и др.) полностью созвучны величавая негорлоплость действий, которое развертывается на фоне лазоревых небес, кристальная ясность композиции и точно выверенные пропорции невесомых фигур персонажей.

Говоря о значении монументальной живописи, оформлении интерьера храма, необходимо все-таки отметить, что композиционным и смысловым центром архитектурно-художественного ансамбля культовой постройки всегда является иконостас. В Рождественском соборе было два иконостаса — основной и Никольского придела. Если иконостас Никольского придела не дошел до наших дней, то значительная часть икон большого комплекса сохранилась. Правда, представить его в целом довольно сложно. Для этого приходится обращаться к поздним описаниям монастырского имущества, которые утверждают, что не только древние иконы, но и те, какие вошли в иконостасы в последующие десятилетия, а то и столетия. Так, в описи Рождественского монастыря 1795 г. в его составе упоминаются 17 девусных икон, 14 местных, 26 праздничных и 18 «лиц» пророков и праотцев, которые были представлены на дно, трое, четверо на доске.

В настоящее время к ферапонтовскому иконостасу относятся 17 девусных, 2 местных и 7 пророческих икон. Праздничный ряд не сохранился. Кроме того, не все известные памятники этого ансамбля можно атрибутировать как работу иконописи Вероятно, несколько позже были сделаны девусные иконы «Апостол Андрей» и «Иоанн Богослов». У большинства специалистов уверенности и в принадлежности к иконостасу начала XVI в. пророческих образов. Гораздо больше доверию вызывают «местные» — «Богоматерь Одинигия» (141,2×105,7 см) и «Сошествие во ад» (126,5×99 см; обе — Русский музей), а также иконы девусного типа — «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Димитрий Солунский» (Тре-

В отличие от росписей, в которых преобладает холодная сиять, обозначающая небесную сферу, в иконостасе доминирует теплый золотой блеск фона. Можно представить, как умножалось это сияние оттеплей свечей, размываемыхся перед иконами.

Находясь в прямой зависимости от общей системы оформления храма, иконы прежде должны рассматриваться в составе иконостаса как единого ансамбля. Известной жесткости его структуры Дионисий противопоставляет плавный ритм линий и несколько асимметрично расположенных цветовых пятен. Однородные пропорции и лёгкое движение, пронизывающее все почти невесомые фигуры, придают ансамблю редкостную цельность. Светлая гамма красок созвучна лирически звучащему рисунку. Прекрасно согласуются жидкие плавные личного письма с непроницаемыми почти эмалевыми переданными одеждами, что подчеркивает круглых безплотных форм персонажей. Яркость розовых, красных, фиолетовых, синих, зелёных и золотистых тонов делает иконостас уже нарядным, а подчеркнуто декоративный характер многих изображений говорит о наращении в русской живописи парадно-репрезентативного начала, достигшего своей зрелости в грядущем XVI столетии.

ИСКУССТВО РОССИИ ПЕРИОДА
УТВЕРЖДЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ
XVI — начало XVII в.

Приходя как факт восстановление государственности к 1480 г., когда под властью Москвы оказалась большая часть исторической территории Руси, нельзя забывать, что активный процесс объединения русских земель продолжался до 20-х годов XVI столетия. Вслед за присоединением бывших автономных к России требовалось еще немало усилий и времени для их включения в систему государственных отношений — социально-экономических, политических и культурных.

К началу XVII в. территория России по сравнению с первой третьей XVI в. увеличилась почти в два раза и составила порядка 2400 тыс. кв. км. Произошло это прежде всего за счет присоединения русским владениям значительных регионов Поволжья, Приуралья и Западной Сибири. Пополнившись многими нанами (мордвой, марий, чувашами, удмуртами, башкирами, казанскими, астраханскими и сибирскими татарами, самоедами, манси, хантами и др.), Россия становится пионером многонациональным государством.

Почти в два раза по сравнению с началом XVI в. увеличилось число городов, которое превысило 170. Однако их рост был связан не столько с теми городами, которые уже существовали на новых присоединенных территориях (городов там было очень мало), сколько с созданием новых, особенно за счет крепостей на восточных, юго-восточных и южных рубежах. Вместе с тем создавались города-бывшие собственность феодалов, и торгово-промышленье, возникавшие, как правило, на местах с развитыми ремеслами и посадами при монастырях. В условиях, когда плотность населения в целом по стране была крайне незначительной, города, сосредоточившие сотни и тысячи людей, были важнейшими
очагами общественной и культурной жизни, через которые, главным образом, и осуществлялась государственная политика.

На протяжении XVI столетия в России формируется центральное и местное управление, что в той или иной степени затрагивало вопросы строительства городов и отдельных объектов, определяло размах и содержание разнообразных художественных работ. В этой ситуации возрастают значения служебного дворянина, бывшего в авангарде государственного строительства. Особая роль в сфере регулирования духовной жизни в массовых странах принадлежала церкви. Усиление ее влияния на процессы, происходившие в России, объясняется совершенствованием административной структуры церковной организации, что привело к утверждению в Москве в 1589 г. патриаршества.

Образование единого Российского государства и наделение всевозможных внутренних связей способствовали формированию русской народности. Не последнюю роль в этом процессе играло сходное уклад жизни в русских землях, общий язык, обеспечивающий общение между людьми, и элементы общей культуры.

* * *

Заметное место в содержании русской культуры XVI в. занимала идея укрепления и прославления России. В русской истории, которые на исходе первой трети столетия оформилась в теорию «Москва — третий Рим» и литературно-публицистическое «Сказание о князьях Владимирских», проходило осмысление концепций развития государства и обоснование его исторической миссии. В теории «Москва — третий Рим» Москва провозглашалась преемницей таких религиозных центров, как Рим и Константинополь: «всех христианских царств... сидит какое-то во Москве царство, два убо Рима падоша, а третий (Москва). — Б.Ч. стоит, в четвертом не будет». В «Сказании о князьях Владимирских» выделяются две составляющие особого достоинства великих русских князей, олицетворяющих собой государство. Согласно первой легенде, свой род русские князья ведут от римского императора Августа — «обладателя всей весть нашей», т.е. царя по крови. Согласно второй — русские самодержцы являются обладателями главных царских регалий: царского венца, «шапки Мономаха», животворящего креста и других даров византийского императора Константина Мономаха, вместе с которыми на Руси «от грек достойнейшая честь переходит». Честь эта заключается в «богоизбранности» византийских императоров, наследуемой сни-
браным для этого по царскому указу под руководством, как правило, государева мастера. Из царской казны выделялись средства на повседневные нужды работников и оплату их труда. Любые изменения в первоначальном проекте требовали одобрения московской администрации.

Конечно, высочайшие указания и контроль касались в первую очередь крепостных сооружений. Новые каменные укрепления получали Можайск (1541), Серпухов (1556) и присоединенные к России Казань (1555) и Астрахань (1582 — 1589). Современные требования фортификации, согласно которым очертания городских стен подчинялись определенным закономерностям устройства и оберегали правильные формы, решающим образом влияли на упорядочение всей застройки. К этому склоняла прокладка магистральных, выходящих из проездных въездов дорог и возлежащих улиц, увязка между собой всех градостроительных компонентов: кремля, посада, слобод, переулков, площадей... Тем не менее, при всей очевидности тенденции к регулярности городской застройки в XVI столетии, говорить о ее правильной планировке еще преждевременно. Структура города оставалась довольно противоречивой. С одной стороны, в ее основу был положен принцип монополистического отражения духу политического устройства России. В городах выделялась центральная часть с главным собором, дворцом князя или иного феодала, обнесенная крепостными стенами. Как своеобразный признак кремля рассматривался находящийся рядом главный город и торгово-ремесленный посад. Прочие составляющие городской структуры занимали по отношению к центру подчиненное положение. С другой стороны, по мере расширения территории городов в их состав включались слободы служилых людей, обладавших, как, впрочем, и отдельные части посада, известной автономией и, соответственно, самостоятельной, более свободной планировкой и независимой коммунальной организацией.

Стремление к упорядочению городской застройки с особой настойчивостью проявилось в Москве — самом большом городе России, в котором в этот период проживало порядка 100 тыс. человек. В течение столетия столица становится хорошо сбалансированной системой гармоничным и целевым образом. Московский Кремль, получиший в конце XV в. статус административного центра государства, становился по прошествии нескольких десятилетий таким центром по существу. К этому времени из Кремля выводится почти все боярские усадьбы, а на юго-восточной бровке Боровицкого холма отстраиваются здания приказов. Изменяется плотность и характер застройки Великого посада. Большая часть торговцев и ремесленников была вытеснена из его пределов, а их место заняли дворы бояр и духовенства, подворья монастырей, торговые и дипломатические представительства иностранских государств, а также официальные государственные учреждения: Патриарший и Псковский дворы. Здесь вслед за Кремлем происходят регулирование улиц и переулков, ширин кото
ленных пунктов. Укрепления становились органической частью их композиции и обладали самостоятельной художественной значимостью. Свообразным украшением Москвы стали стены и башни Китай-города, построенные под руководством итальянского зодчего Петра Малого. Кольцо этой щитадели начиналось от набережной Беклемишевской башни Кремля и, охватив территорию Большого посада, замыкалось около другой его башни — Собакиной (Угловой Арсенальной). Протяженность стен превышала 2,5 км, высота и толщина имели примерно одинаковые размеры порядка 6 м. Несмотря на сравнительно небольшую высоту укреплений, их мощь не уступала кремлевской. В стенах и башнях Китай-города были устроены бойницы на трех уровнях, разделенные тонко профилированными полушарниками — для подтеневых, среднего и верхнего боев, в также отверстия для навесного боя — машикули. Разной формы приземистые башни — прямоугольные, круглые и многоугольные в плане — хотя и расставляли определенные акценты в обзорном ансамбле, не противоречили характеру городской застройки. Напротив, стенам и башням Китай-города принадлежала организующая роль: воротные башни подчеркивали направление основных радиальных arteries столицы, многоугольные и кривые — фиксировали общую конфигурацию плана центральной части города, глухие четырехугольные — почти не выделялись на фоне ровно прочерченных стен. Благодаря сравнительно небольшой высоте новой крепости панорама города с ее появлением не претерпела серьезных изменений. В настоящее время от этого некогда обширного кольца укреплений сохранились два небольших участка стен: один из них ведет к Москве-реке, другой — к театральной площади, одной из центральных московских площадей, и угловая башня около гостиницы «Метрополь».

Выдающимся оборонительным сооружением были и Птарев (ныне прозванный Великим) город, построенный в конце XVI в. под руководством «городовых дел мастер» Федора Савельевича Коня. Хотя стены и башни Белого города были разобраны еще во второй половине XVIII в., о их достоинствах мы можем судить по письменным и археологическим данным, и прежде всего по планам Москвы, составленным на рубеже XVI — XVII столетий. Это были грандиозные сооружения из кирпича, протяженность стен достигала 9,5 км, а число башен равнялось 27 (даже были преградами). Иностранцы, оставшие описание крепости, в один голос отмечали значительную толщину и высоту стен, мощь башен. Приезжие неоднократно обращались внимание на эстетические качества Белого города, называя его красивой (Джером Горсей) и даже «изумительной» (Павел Алешинский) постройкой.

Лицевая поверхность стен украшалась валиками, переходившими на башни. Верхние переходы отгораживались двурами в виде ласточкина хвоста зубцами. Особой выразительностью выделялись башни с шатровыми кровлями, фиксировавшие крайние точки окружающей крепостью территории и игравшие заметную роль в силуэте города. Есть основания полагать, что большие другие были украшены воротные башни. Их угла скрепляли широкие лопатки, соединявшиеся на трех уровнях перекладинами; арочные проемы ворот, окон и ниток для икон образовали белокаменные резные профили. Кирпичные стены были побелены известковой. Отсюда название — Белый город.

Наглядное представление о творческих возможностях архитектора Федора Коня дают дошедшие до наших дней укрепления Смоленска. Возвышенный в состав России в начале XVI в., город к концу столетия стал важнейшим оплотом на ее западных рубежах и одним из самых многочисленных в государстве (в нем проживало порядка 20 тыс. человек). Возвешенная в 1596—1600 гг. крепость сразу же получила самые высокие оценки современников строительства. Ее называли «непобедимым укреплением своего отечества», «крепжеем» Московской Руси. Иностранцы подчеркивали высокие инженерные качества сооружения, говорили о невозможности взойти их приступом. Серьезной проверкой прочности смоленской щитадели стала более чем двулетняя (1609—1611) осада города войсками польского короля Сигизмунда III.

Крепость имела внушительные размеры. Длина периметра ее стен составляла 6,5 км. На всем ее протяжении довольно равномерно (примерно в 150—160 м друг от друга) располагались 38 башен (сохранилось 16, в том числе 3 проездных). Закономерно в расстановке башен, их согласованность с планировкой города, четкость и строгая геометрическая форма склоняют специалистов к мысли, что строительство осуществлялось по чертежам и предварительным расчетам.

Для усиления прочности стен и башен, основания их фундаментов на отдельных участках предварительно укреплялись дубовым свяями. Сам фундамент был выполнен из крупных белокаменных блоков. Также из белого камня, тщательно обработанного, сооружался высокий наклонный цоколь, на уровне которого проходил нижний ряд башен. Основная часть лицевых поверхностей стен выкладывалась кирпичом, а внутреннее пространство между ними заполнялось необработанными камнями и бульяжником. Для облегчения массы и укрепления конструкции с внутренней стороны стены возводилась в виде аркады, представляющей
собой поставленные в ряд большие полуциркульные ниши. В их устоях на значительной высоте от земли размещены амбары среднего бои. Нижние и средние башни чередовались в шахматном порядке, что повышало плотность огня и тем самым усиливало оборонительную мощь крепости. В непосредственной близости от проезда башен в мае стен были устроены лестницы, выложеня на боевые площадки и переходы. Снаружи эта часть постройки прикрывалась зубцами, как гладким — прямоугольными, так и прорезанными башнями — "ласточкинными хвостами". Всё это крепость тесовая крепость: шатры — башни и двухскатное покрытие — стены. Примечательно, воротные башни завершались шатрами со смотровыми площадками.

Как и в других крепостях, здесь также можно подразделить башни на три типа: имеющие ворота, рязаные (т. е. стоящие в ряду) и угловые. Условность такой классификации очевидна, так как план укреплений почти не имеет ряда обозначенных углов. В линию были выстроены только воротные башни, выходящие в сторону реки Днепр. Тем не менее, самое заметное место отводилось прорезным башням, которых насчитывалось девять. Центральной среди них была Фроловская (заметим, что это старое название посёлка главная башня Московского Кремля), оформленная в виде почетного въезда на территорию города. Она имела большие размеры и наиболее длинное белокаменное убранство. Она уступала воротным габаритам глухих прямоугольных башен (их было 13). В отличие от некоторых они имели большие выступы из ряда и обладали кромчатым декором. Многогранные башни использовались как для фланкирования выступов участков стены, так и для защиты стен от артиллерийского огня.

Среди московских выстроенных сквозных церквей, прежде всего, можно отметить Георгиевский собор Успенского собора Московского Кремля, и ряд бесстолпных посадских храмов с кремовыми и возвышающимися на фасадах ренессансными орнаментами, входящими в кремлевский Археологический собор. Еще одним выдающимся открытием XVI столетия в области архитектуры стали каменные шатровые церкви.

Свообразной точкой отсчета в ряду построек данного типа обычно считается церковь Вознесенения в Коломенском (1532). Однако, в некоторой степени, что подобные сооружения могли появиться и ранее. Например, построенная в 1483 г. церковь Алексея митрополита кремлевского Чудова монастыря (не сохранилась) неоднократно в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в. изображается шатровой. Справедливый интерес вызывает и находящийся в Спасо-Ефимьевом монастыре, в Суздаль, Успенская трехапсидная церковь (церковь Алексея Чудова монастыря также была при трехапсидной палате), которая была сооружена из кирпича в 1252 г. (по другой версии, во второй половине XVI в.). Основной объем составляют расписные черки, стоящие на высоком подклете, короткий квадрат, завершающийся на четверике и служащий, в свою очередь, основанием шатра с небольшой площадью. Сравнительно невысокий шатер заметно строит узкие ворота, обозначающие его грань. Подобным образом...
обработаны восьмерик и далеко выступающая алтарная часть здания, оживленная также поясами килевидных ниш и кокошников с вмонтированными в них горшочками, заполненными иконостасом и повернутыми горлом в сторону лицевой поверхности. Спокойные гладкие поверхности четверика несколько оживляются полукруглыми кокошниками, выступающими непосредственно из стен четверика и органично вложенными в их двухрядное ожерелье, представляющие главное украшение храма.

Из дошедших до нас шатровых каменных построек самой сооруженной является церковь Вознесения в подмосковной великомученической усадьбе в селе Коломенском. В основе здания крестообразный план небольшой площади (8,5 х 8,5 м). Высота здания, напротив, очень значительна (ок. 62 м). Вытянутый объем, воздвигнутый на подклете, состоит из двух главно перекладочных снизу вверх ярусов — крестообразного «четверика», соединенного ступенчатыми килевидными кокошниками с восьмериком, увенчанным стройным шатром с маленькой главкой. Динамичную устремленность масс вмести подчеркивают поимо кокошников стрельчатые обрамления окон, узкие пилистры, фризующие формы обоих ярусов, выложенные белым камнем, гранит шатра и ромбовидный узор на его плоскостях с вытягивающимися на меру приближения к главе ромбами.

Редкостная сбалансированность всех компонентов здания подчеркивает соответствующим им пластическим решением. Наиболее плоскость легко ажурной белокаменной сеткой оформляет ся многогранник шатра. В более жесткий корсет пилистра, килевидных арок и панильников добавлен восьмерик. Самый высокий рельеф имеет нижняя часть храма, к которой ведут три яруса ступеней-коношников. На четверике обращают на себя внимание никогда не встречающиеся доселе остроконечные профилирующие щипцы, заполняющие все наружные плоскости его крестообразного объема. Устойчивость устремленных ярусов стены придавалы открытые и широкие (позднее перестроенные в куполы) галереи с тремя светоприемными сочленами (центральный не сохранился), подвешенные вниз на уровне подклета.

В особую проблему при изучении данного памятника выделяется вопрос о происхождении архитектора, его построившего. Недавнее мнение на этот счет нет. Один специалист, указывая на приверженность отечественных зодчих формам шатровых храмов (правда, в деревянных постройках) и на возможное вмешательство со стороны царя Ивана IV, отводит церковь ближайшим сооружениям, в частности приходского храма в селе Лукояново, упомянутого в архиве XVI—XVII веков. Важно отметить, что строительство храма в с. Константиновском было связано с деятельностью известного архитектора Ивана IV, внесшего значительный вклад в развитие архитектуры в этот период.

7.3 Церковь Вознесения в с. Городня. XVI в.
К числу еще во многом загадочных малоизученных постройках относится близкая крещениецерковь Преображения в Остроге. Она представляет собой крестообразное в плане столовообразное клеоское сооружение с одной абсидой, несущее восьмерик и невысокий главный шатер с винтовой главкой. Места перекрытий одного яруса к другому украшены огромным количеством кокошников (на основном объёме их 44). Обращает на себя внимание сбалансированная форма, профилировка мощных лопаток храма, арка, воронкообразный пол под карнизом четверика, обливы карниза и характер оформления порталов. На углах крестообразного яруса установлены дьяволы декоративных главок. Главное здание дополнено (возможно, позднее) двумя равноколонными одни из главных приделы, украшенными тремя рядами полукруглых кокошников. Храм окружала открытая галерея.

Пожалуй, наиболее близкой по своей композиции храму Вознесения в Коломенском является кирпичная церковь митрополита Петра в Переяславле-Залесском, построенная на «государевом дворе» в 1584 г. В плане она имеет равноконечный крест. Абсиды в ней снаружи не выделены — алтарь расположен в восточной ветви креста. Крестообразный четверик, стоящий на высоком подклете и окруженный с трех сторон (кроме восточной) открытый (поехала была перестроена в выступающую) галереей, завершает полукруглым законом. Оформление восьмерика (плоские лопатки на углах и кокошки) повторяет упращение нижнего яруса. На глазок шатре установлен многоярусный барабан с луковичным куполом. Несмотря на определенное заимствование в композиции храма, в нем нет никаких иных особенностей, позволяющих признать его работой иностранного зодчего.

Особую группу шатровых храмов представляют две дошедшие до наших дней церкви — Успения Брусенского монастыря (г. Коломна) и Ильи в с. Пруссы (бл. г. Коломны), возведенные в середине XVI столетия. Это небольшие кирпичные бесстолпные постройки, напоминающие крестьянские башни, не имеют восьмерика между четвериком и шатром — стиль обычного для шатровых культовых зданий. От башен храмы отличает использование абсид и кокошников, смячившие переход от четверика к шатру.

На прохождении каменного шатрового зодчества в отечественной литературе нет однозначной точки зрения. Один специалист видит его истоки в деревянной архитектуре. Другие — в формах крепостных сооружений, строительство которых получило в XVIв. небывалый прежде размах. Третьи — связывают появление каменного шатра в России с деятельностью итальянских мастеров. Все эти версии располагают целым рядом убедительных аргументов.

В частности, один из летописцев («Летописец квадрат»), сообщавший о возведении церкви Вознесения в Коломенском, однозначно упоминает: ее верх сделан из деревянного шатра. Правда, трудно согласиться с этим обстоятельством, что каменное и деревянное строительство оперируют принципиально разными конструкциями.

Несомненно сходство некоторых шатровых храмов с крепостными башнями. Однако, как правило, структура культового здания более сложно и органична. Если прямоугольный объем каменной башни завершался археологическим четырехгранным колпаком, то храм, полностью сложенный из одного материала (кирпич или камня), чаще всего представлял собой шатровое сооружение, в котором восьмерик, охватывающий шатер, завершается открытым изнутри восьмиугольным шатром с главой.

Трудно отрицать и наличие многочисленных элементов и деталей западноевропейского происхождения в ключевых постройках данного типа. Между тем немало и таких шатровых храмов, где «итальянцы» отсутствуют.

Таким образом, уровень изученности проблемы на сегодняшний день не дает нам достаточных оснований отдать предпочтение какой-либо одной версии. Похоже, каждый из факторов оказал свое воздействие на усвоение русским зодчеством новых форм. И, притом, новыми они были для каменного строительства, в дереве же шатры, судя по всему, бытовали издревле. Это обстоятельство и предопределило их быстрое и широкое распространение в камне. Своебразной лабораторией утверждения шатровых сооружений в русских землях можно признать крепостные укрепления. К определенным качественным изменениям в таком архитектурном типе, в том числе шатровых храмов, бесповоротно, привело влияние итальянских зодчих.

Увлечение столяровыми формами в русской архитектуре шло к середине XVI столетия, но только в развитии разнообразного вида шатровых форм. Создание устремленного ввысь столба требовало соответствующего его закрепления, придания его массе сбалансированность и уравновешенность. Этот идеи подчиты были прежде всего пропорциональным строем зданий и сопутству-
щие ему дополнительные архитектурные элементы и объемы. Такого рода дополнениями, придававшими храмам особую устойчивость, были в церкви Вознесения в Коломенском и некоторых других храмах Старого, в церкви Преображения в Острове — два придела, фланкирующих столп.

Наиболее сложные, по сути, новаторские архитектурные композиции, составленные из нескольких башенчатых объемов со сферическими завершениями (высокого центрального и сравнительно низких боковых) представляют церковь Успения главы Иоанна Предтечи в Дьякове и Покровский собор на Красной площади. Сходную композицию имел не сохранившийся пятиглавый Борисоглебский храм в г. Стариче (1561).

Храм в с. Дьякове, находящемся в непосредственной близости от с. Коломенского, был, так же как и шатровые церкви Вознесения, своеобразным памятником, связанным с именем царя Ивана IV Грозного. На это указывает посвящение главной церкви святому патрону самодержца, а ее приделов — «покровителям» подвигов царской фамилии. По этим косвенным данным постройку датируют 1547 — 1548 гг. (по другой версии ее возвели в 60—70-е годы XVI в.).

Сооружение состоит из пяти восьмиугольных членов с самым большим в середине и расположенными диагонально малыми. С восточной стороны главный столп имеет объемную полукуполную абоиду (у боковых снаружи алтарная часть на обозначается), а с противоположной — обращает на себя внимание звонница, уставленная на высокой стене, соединяющей два западных придела.

Особенно впечатляет центральный столп — мощный, высокий (почти вдвое возвышающийся над остальными) с невиданными для архитектурных формами. Здесь нет столь очевидной уступчивости масс вверх, как это было в церкви Вознесения. Его объем делится массивными многопрофильными карнизами на две части: спокойную нижнюю с глубокими уступами по периметру каждой грани восьмерика и насыщенную декоративными деталями верхнюю. Переход к основанию главы оформлен двумя ярусами очень рельефных полукруглых и треугольных косяков. Над ними проходит ряд декоративных шириночек. Главная же отличительная особенность храма — восемь полуцилиндров, окружающих барабан, увеличенных иногда, по всей вероятности, над церквью, также как ко всему столлу, до них образуется загадка. Нынешнее сферическое покрытие имеет явно позднее происхождение. Было ли оно таким же или иным? Ответ на этот вопрос могут дать лишь специальные исследования. Не исключено, что центральный столп имел шатровый верх.

Ворота скромное декор четырех приделов, которые как бы оттеняют величие среднего здания. Их основное убранство составляют три ряда однотипных трехугольных кокошников.

Многосоставность композиции церкви Иоанна Предтечи, ее грандиозность, ломкие очертания трехугольных кокошников, прямоугольные карнизы и профили напоминают деревянные постройки, чьи формы вольны или невольно натягивали здания на новые решения, на своеобразную интерпретацию архитектурного декора.

К числу самых значительных памятников русской средневековой культуры, на праву относится храм Покрова «что на Рву», построенный в 1555 — 1561 гг. на месте деревянного Троицкого собора в непосредственной близости от Кремля. Как деревянное, так и кирпичное здание, его смещение, были посвящены возвяти в 1532 г. русскими войсками г. Казани.

Покровский (Троицкий) собор создавался как «обетный» (т.е. обещанный Богу) храм царя Ивана IV Грозного. По совету митрополита Макария самодержец заказывает мастерам Постнике и Бармце «заветные восемь престолов». Однако здание по собственной инициативе решила на возведение девятнадцати столпов (соответственно, девятнадцатицерковной церкви. Надо полагать, композиция, составленная из девяти «башен», когда восемь церквей группировались вокруг самой большой шатровой, представлялась им более организованной и целой. В то же время вопрос еще на стадии плана удалось избежать лишней застройки и композиционной жесткости. Легкая асимметрия плана достигается выделением объемной алтарной части у среднего храма. А поскольку остальные объемы были сориентированы на геометрический центр главного сооружения, шатер оказывается несколько выступлением в западную сторону.

Несмотря на необыкновенную живописность ансамбля, расположение и размеры составляющих его храмов точно рассчитаны, что, впрочем, и позволило добиться такого эффекта. По сторонам света от огромного шатрового храма (высота — 65 м) были поставлены четыре самых высоких и массивных придела. Между ними по диагонали размещены четыре других, уступающих первым как по высоте, так и по объему.

По всей своей многосоставности Покровский собор производит изумление единого цельного сооружения. Он прекрасно обхор-
вается с различных точек и дистанций. На известном отдалении от памятника хорошо видна организующая роль его шатра, «свободного» столпа в одну «пирамиду». Ту же функцию выполняет галерея, охватывающая со всех сторон звездообразное восемьугольное основание сооружения. Правда, галерея становится заметной только при известном приближении к храму.

Сложная структура собора с ее четкой неразрывной повторяющихся архитектурных форм диктует соответствующий принцип их декоративного оформления. Почти все приделы имеют сходный характер обработки. Мотив полукружий, намеченный арками, — проетами, лежащими в основании галереи, — достигает своего наивысшего звучания в многочисленных ярусах кокошников, словно перебегающих с одного столпа на другой. Различного рода пиластры, карнизы, колонки, филенки, круглые окна, массивные и особенно стрелы не столько способствуют выявлению архитектурных форм здания, сколько соприкасаются с ней, придавая декору самостоятельное значение.

Небольшой бо́гатый форм и декора собора в полной мере отвечает вложенной в нем идеи храма-города, своего рода Нового Иерусалима. Тем более, что ряд иностранных источников однозначно именует Покровский собор Иерусалимом (кстати, самое пышное декоративное убранство имеет придел «Вход в Иерусалим»).

Возведение грандиозного Троицкого (Покровского) храма рядом с торговыми рядами в непосредственной близости от Кремля закрепляло за Торгом значение главной городской площади, получившей в XVII в. название «Красной». Создание исключительно яркого сооружения, заметим, ради ничтожно малого внутреннего пространства, преследовало цель достичь чисто внешней репрезентативности.

Небольшая высота площади собора на Красной площади так и не нашла повторений или творческих переработок в последующее время. Реализация подобного замысла потребовала бы огромных материальных средств и большого числа квалифицированных каменщиков. Осуществление такого строительства было под силу только царю, да и то не всегда. Опрчина (1565 — 1572), окутанный неуважением кремлевского хана и многолетняя Ливонская война (1558 — 1583) пагубно сказались на экономическом потенциале страны. В 70 — 80-е годы XVI в. каменное строительство теряет свой прежний размах. И все-таки отрицать влияние Покровского собора на развитие русского зодчества нельзя. Ни исключено, что именно под его воздействием обозначается тенденция превращения посадских храмов из отдельных строений в многоосновные комплексы сооружения, в которых основной объем дополняется приделами, а с XVII в. каменными трапезными и колокольнями. Несомненно и влияние архитектурного декора самого яркого храма русского средневековья на характер убранства культовых построек конца XVI и особенно XVII столетия.

На исходе века новый импульс получает развитие шатровой архитектуры. Самые яркие постройки этого времени при всем их своеобразии явно учитывают и используют опыт художественной интерпретации форм центрального столпа Покровского собора. Пожалуй, одной из них была церковь Богоявления (1592), построенная в фамильном вожине Бориса Годунова в с. Красном незадолго до его вступления на русский престол. Как и другие постройки данного периода, Богоявленский храм имеет четверик с тремя абсидами (напомним, что в шатровых церквах первой половины — середины века в основании лежал крестчатый либо восьмигранный объем). Форма полушариковых проемов, двухъярусного арочного подклета повторяется в рядах настенных кокошников восьмерика — двух ярусов крупных полукружий и одним, верхним, мелким. Пирамидами из мелких кокошников украшены в нижней части и плоскости шатра (кстati, как и в Покровском соборе). Небольшие кокошники у основания шатра — одна из показательных черт оформления шатровых построек последних лет XVI в. К столь же показательным датирующим признакам культовых построек открывает и два придела характерной формы, расположенных по бокам основного объема.

Практически все шатровые храмы конца столетия были в той или иной степени связаны с царским двором и сооружались по заказу самого монарха или лиц из его ближайшего окружения. Все это сказалось на облике построек, определило их план и некоторые элементы декора. Вероятно, не последнюю роль в определенной стандартизации архитектурных сооружений сыграл приказ каменных дел, деятельность которого началась в 1583 г. Судя по сохранившимся церквам (Смоленской Богоматери в с. Кушелево близ Твери, Рождества Богоматери в с. Беседы под Москвой, Благовещенской Лутиковой монастыря в Калужской области и др.), все они отличались высоким качеством строительства и несомненными художественными достоинствами.

К числу выдающихся памятников шатрового зодчества принадлежал не дошедший до нас церковь Бориса и Глеба Борисова Городка близ г. Можайска (разрушенная в начале XIX в.), достойно взвешивая развитию архитектурных форм данного типа в XVI столетии. Храм, выстроенный в 1598 — 1603 гг. (согласно другим данным, в 1585 — 1586 гг., что маловероятно) в личном замке Бориса Годунова, поражал современников своим величием. Его
высота лишь немногим уступала колокольне Ивана Великого и составляла около 74 м. Размеры, стройные пропорции храма, поднятого на двухъярусную галерею, и богатая архитектурная отделка явно выделяли его из ряда подобных построек.

Особую, довольно многочисленную группу составляли постройки, имеющие пирамидальную композицию, получившие в литературе наименование «памятники годуновского круга». Они построены в период правления Бориса Годунова и имеют очевидное стилистическое сходство. Однако прежде чем говорить об архитектурных особенностях этих храмов, нужно отметить их типологические различия. Речь идет о двух конструкциях, используемых мастерами: вариант крестчатого свода и крестовокупольную четырехстолпную систему. Тип бестолпного одноглавого «годуновского» храма представляют церкви Донской Богоматери (Старый собор Донского монастыря; 1593) и Троицкой в с. Хорошево (около 1598 г.). Со вторым типом построек знакомят пятиглавые соборы Троицкого в Болдинке (80—90-е годы XVI в.), Рождественского Пафнутьево-Боровского (1596) монастырь и церковь Троицы (Преображен) в Больших Везёмах, загородной резиденции Бориса Годунова (90-е годы XVI в.).

Монастырский храм, посвященный Иконе Донской Богоматери, имеет небольшой кубический объем, рассеченный распиранными ордерными пиластрами со стороны каждого фасада на три части. Переход от четверика к главе оформлен трехрядной горкой коношина. Вертикальной устремленностью форм Старого собора соответствует вытянутый барабан с изящным рисунком аркатурно-колончатого пояса.

Боле сложной композицией обладает церковь в бывшем селе Хорошево, принадлежавшем Борису Годунову. В отличие от Донского собора, хорошенский храм поднят на невысокий подклет. Его основной объем с севера и юга «подпирают» два небольших придела. Особую респектабельность зданию придавала открытая галерея, охватывавшая его с трех сторон. Свообразным нарядом, дополнившим декор храма, стали росписи фасадные блюда, украшавшие тимпаны трехрядных коношинов.

Выдающимся достижением годуновской архитектурной школы стала Троицкая (Преображенская) каменная церковь («пяти верх», в Больших Везёмах. Создателям сооружения удалось найти очень удачные про-

77. Церковь Троицы в с. Хорошево.
Около 1598
порциональные соотношения и добиться исключительной органичности всех его компонентов. Принципиальная композиционная структура обоих усадебных храмов — в Хорошове и Больших Вяземах — одинакова. Правда, галереи последнего выше и шире, как и лестницы, расположенные напротив заданного входа в церковь. Величественное и само здание, освещенное хорошо структурированными пятью главами, из которых только центральная охвачена рядом колонок. Более «безопасными» выглядят приделы, имеющие уже по три яруса полуциркульных арок вокруг барабанов, равных угловым. Своеобразной составной частью апсиды стала стоящая отдельно трехпролетная двухъярусная звонница, поднятая на террасу-подклет.

Примечательен выбор мастерами материала для строительства разных частей сооружения: галереи, приделы и венчающие части главного здания сложены из кирпича, а его стены — из белого камня, что делает формы храма по-скульптурному пластичными.

Построен, связанные с именем Бориса Годунова, характеризуют изумительную тонкую каллиграфию обработки деталей — тщательная профилировка карнизов, пиластр, многочисленных обломов архивольтов закомар и колонок.

Апофеозом строительной деятельности эпохи Бориса Годунова должно было стать возведение в Кремле грандиозного по своим размерам собора «Святых святых», который «мерю и подобен» должен был повторить храм Гроба Господня (Воскресения) в Иерусалиме. Для этой цели были изготовлены деревянная модель будущего сооружения (пожаже, создание моделей предшествовало и строительству некоторых других зданий), занесены камень, известняк и свинец. Вполне возможно, начало работ ознаменовало начало строительства колокольни Ивана Великого более обломкой и высокой главой (ранее считалось, будто бы колокольня надстраивалась и третьим ярусом), которую украшала трехрядная золоченная надпись, выполненная славянской вязью: «Созида́нием святы́х Троицы́ повеление́м Великого Государя царя и великого

киня за Бориса Федоровича все Руси самодержца и сына его благоверного великого государя царевича и великого князя Федора Борисовича все Руси храм совершён и поставлен во второе лето государства их 1085 (1600 г.). Продолжить строительство «Святых святых» не удалось. Этому помешал великий год 1601 — 1603 гг., последовавший за ним дестабилизация политической обстановки в государстве и, наконец, смерть самого царя, наступившая в 1605 г. Отечественные художественные достоинства памятников XVI в. или другой мастер, сказать сейчас трудно. Быть может, со временем ответить на данный вопрос удастся с большей определенностью.

К исходу XVI столетия зодчим удалось сделать очередной шаг в развитии национального типа храма. В своих творениях они сумели синтезировать особенности одноглавой постройки с ее динамичной пирамидальной композицией и пятитысячным сооружением — устойчивого и величавого. Как до него всеми традициями условленной структуры художественного образа можно растянуть через или же обязательное дополнение основного здания одновременно создаваемыми приделами. Разнообразный рода постройки в XVI и проходят, главным образом, под знаком градостроительных преобразований и дело здесь не только в широкомасштабном возведении крепостей, какое новое сооружение должно было занять свое место в контексте прочей застройки, рассмотреть в ней необходимые акценты.

Будучи ведущим видом искусства, архитектура XVI в. во многом определяла и сформулировала творчество зодчих и мастеров-прикладников. Ведь они шли следом за зодчими, расписывая и обустраивая здания, наполняя их необходимой утварью.

Своеобразной основой для построения изобразительного искусства новой эпохи стало наследие Дюиония. Отталкиваясь от традиций его школы, зодчие вели поиск идеальной и изобразительной интерпретации образов, совместных установок и вкусов того времени. Впрочем, это уже ощущалось в поздних произве-
дениях Дионисия — иконах «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей», где идея официального представительства находится соответствующее художественное выражение. Особенно ясно заметно черты этого стиля присутствуют в произведениях ученых и последователей Дионисия. К таковым в первую очередь можно отметить миниатюры из «Евангелия» 1507 г. (Национальная б-ка), выполненные Феодосием, сыном Дионисия. Миниатюры этой подпиной книги, еще хранящие известное изображение рисунка и нежных тонов цветов — светло-розовых, голубых, зеленоватых, сиреневых, — приобретают одновременно и неведомое ранее качество. Однако свободу персонажей заметно сковывают многочисленные ажурные орнаментальные рамки, переходящие на верхнюю часть фона, жестко выписаны архитектурный структурный и лепнины, почти полностью подменяющие воздушную среду, мелкая драпировка одежды.

Определенные параллели с живописью Дионисия вызывают некоторые фрески Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Стенопись могла появиться в храме сразу после завершения его строительства — в 1526 - 1530 гг. С такой датировкой согласуется итальянская разработка здесь темы о даровании ребенка престарелым Иоанну и Анне, которая была актуальна в период дальнейшего правления Василием III наследника, родившегося только в 1530 г.

Характер расположения композиций и отделок фигур в интерьере собора напоминает знаменитый фрязентовский храм. Масштаб изображений, ритм, планировочный переход от одной композиции к другой производят органическим взаимодействием неуместной живописи с архитектурными формами. Крупные фигуры с удлиненными пропорциями, приписываются к светлым нежным тонам также указывают на связь фресок с традициями предыдущей эпохи. И все-таки эта стенопись уже отошла от вышеназванной отрешенности образов — ней преобладает дух парадной торжественности. В ее красочной гамме больше многоцветия и напряженности, в фигуре персонажей — в семействе, а в их жестах меньше сдержанности.

Учитывая принадлежность собора к московскому монастырю, авторы росписи уделили немало места светлым женам. В них выделяется изображение святой Софии, сочинной Софьей Палеолог — матери Василия III, последней византийской царицей. Таким образом демонстрировалась связь московского княжеского двора с динантой византийских императоров.

Идеи собирания русских земель в единое государство соединяют единое, не главный смысл храмовой декорации. Обращает внимание широкий набор светских князей, представляющих разные центры страны: древний Киев (Владимир и его сыновья Борис и Глеб), Чернигов (Михаил Всеволодович и его боярин Федор), Тверь (Михаил Ярославич), Псков (Всеволод-Гавриил), Владимирович (Андрей Боголюбский).

Поскольку создание монастыря было связано с возвращением Смоленска в состав России, многие фрески были посвящены довольно широкой трактовке этого события. Речь идет об исторических ассоциациях, которые вызывали впечатление русских войск 1514 г. у создателей фресок. Так, в ванне восточной арки была воспроизведена икона Смоленской Богоматери — главная святиня возвращения. На группе столов в полный рост были изображены святые стили — Георгий и Димитрий, почитающиеся на Руси помощниками во всех сражениях православных христиан, Меркурий — небесный покровитель г Смоленска, Федор Стратилат — в день празднования которого начался победоносный смоленский поход, Мина — незримый святой дружбой большой победы — на его «память» приходилось бегство хана Ахматова с Угры (1480).

Первоначальная роспись собора Новодевичьего монастыря была во многом «обновлена», а в кое в чем и дополнена в конце XVI в. Об этом сообщает пространная надпись, выполненная внизу в нижней части стены. Позднее, в ней речь идет не об «обновлении», о «совершенствовании» стенописи по «желанию» и «усердию» Бориса Годунова, его жен и детей в 1598 г. Переделки коснулись преимущественно фресок на сводах. Композиции, запечатленные здесь, хотя по всей вероятности и повторяют более ранние, но по своему характеру уже отличаются от них. Они многослойны, предметный мир персонажей гораздо сложнее и приземленнее.

Самый большой размах художественных работ в русских городах приходится на 50—60-е годы XVI столетия. Средствами живописи пропагандировались и истолковывались официальные концепции отечественной истории, венчание Ивана IV-Грозного на царство, взятие Казани... Церковные соборы 1547, 1549 и 1551 гг. обогатили иконографию почти тридцатью новыми общерусскими святыми, ранее бывшими местными. На соборах 1551 и 1554 гг. предметом специального обсуждения стали вопросы художественной культуры. Вопросы изобразительного искусства были главными на этих соборах. В документах, принятых соборами, предписывалось писать иконы и книги по «священным правилам», под которыми подразумевались Правила Вселенских соборов. На них ориентировались и лицевые иконописные подлинники, вошедшие в обход в середине XVI в.

Главным местом, где апгробировались новые идеи и приемы живописи, стал Московский Кремль. Здесь в середине века сосредо-
точиваются крупнейшие художественные силы страны. Необходимость в этом была продиктована грандиозным московским поэзаром 1547 г., когда скопилась большая часть столичных построек. В их числе летописи называют стоящую на окраине Москвы церковь Спаса в Чигасах, известную замечательной росписью Дионисия, и дворцовый Благовещенский собор с фресками Феодосия — сына Дионисия — и иконописцем работы Феофана Грека, Прохора с Городца и Андрея Рублева.

Стенопись Благовещенского собора, как, впрочем, и иконостас «Андреева писца Рублева», вплоть до последнего времени исследователи считали тем не менее дошедшим до наших дней. Только после полного раскрытия фресок в 1984 г. утвердившись до этого атрибуция была пересмотрена. Сейчас мало кто сомневается в том, что сохранившаяся Благовещенская живопись относится уже к середине XVI в. Тем более, содержание и стиль росписи не противоречат таких датировок.

К отмечать ученые, содержание и иконография ряда фресок восходит к XIV — началу XV в., о чем говорят, например, кирилинские «портреты» великих князей Дмитрия Донского и его сына Василия. Другие изображения обнаруживают несомненную связь с живописью начала XVI столетия, что выражается в расположении ряда композиций, преимущественно евангельского цикла, в изяществе рисунка, ощущении ритма, трактовке фонов, в определенном созвучии колорита.

Тем не менее, стенопись Благовещенского собора несет в себе уже очень много принципиально новых черт. По сравнению с эпохой Дионисия и его ближайших последователей фрески дворцового храма выглядят явно переработанными как по содержанию, так и по своему художественному воплощению. Композиции собора отличаются многогранностью, дробностью архитектурных форм.

Здесь последовательно воплощаются зрительные образы важнейшие установки периода утверждения государственности. Главная из них — концепция о происхождении царского достоинства российских правителей от владимирских, киевских князей, которые, в свою очередь, наследуют его от византийских императоров. Своёобразный подтекст этой концепции состоял в богоизобранности как государей Московии, так и самого государя. Не случайно в состав росписи было включено много русских святых — патронов Новгорода, Пскова, Твери, Ярославля, Ростова, Чернигова... в том числе и тех, которые были канонизированы на Соборах 1547 и 1549 гг. (например, великий князь Владимирский и Новгородский Александр Невский, игумен Пахмиутин Боровский, митрополит Московский Иоанн и др.)

Примерно в один годы с интерьером собора переписываются фрески его критых галерей, где выделяются три категории изображений: традиционные сюжеты, «портреты» московских князей и фигуры греческих философов. К первым относится композиция «Григорий» (возможно, сохранившаяся от первоначальной стенописи галереи 1520 г.), «О тебе радуется», «Древо Иисуса», «Богоматерь Знамение», «Распятие». Князя представлены от основателя московского княжеского дома Даниила до Василия III. Образы «галичских мудрецов» — Аристотеля, Менандра, Птолемея, Фукидиды, Зенона, Горация, Вергилия, Эпифрона и других свидетельствуют о расширении тематики русской живописи и углублении интереса к философской проблематике.

Наряду с росписью стен Благовещенского собора и других зданий, пострадавших во время пожара, вместо сгоревших икон пытались новые и своевременны в Москву многие и чудные святые иконы из разных городов — Великого Новгорода, Смоленска, Дмитрова, Звенigorода и других. По царскому вызову в столицу съехались многие художники. Можно предположить, что большинство их составляли новгородцы и псковичи, внешние свежую струю в русское искусство. Известно, например, об изготовлении псковскими дружинами иконников четырех больших икон для Благовещенского собора.

Самой заметной из них была дошедшая до нас «Четверехчастная икона» (189х150 см; «Московский Кремль»). На доске, разделенной на четыре равные части, показаны сцены, посвященные сюжету — распятие Христа, Страшный суд, Исповедь и Страшный суд. Все эти сцены воспроизводятся в миниатюрах, и в стиле более позднебогоизобранности, которые были созданы в мастерской Андрея Рублева. В основе каждой из этих сцен лежит идея о богоизобранности как государей Московии, так и самого государя. Не случайно в состав росписи были включены много русских святых — патронов Новгорода, Пскова, Твери, Ярославля, Ростова, Чернигова... в том числе и тех, которые были канонизированы на Соборах 1547 и 1549 гг. (например, великий князь Владимирский и Новгородский Александр Невский, игумен Пахмиутин Боровский, митрополит Московский Иоанн и др.)
для московичей был образ Христа в воинских доспехах, сидящего на перекладине креста, рядом с которым ангел, борющийся с дьяволом.

В нижней левой части иконы, составленной, как, впрочем, и другие клейма, из нескольких отдельных композиций, особый интерес вызывает довольно многолюдная толпа народа, поклоняющегося Христу. Это не предусмотренные традиционной иконографией персонажи, а живые люди — представители разных сословий.

Последнее — нижнее правое клеймо — не несло в себе никаких либо особых откровений. Воспроизведенные здесь сцены — «Петровская Троица» (сидящие на тронах Христос и Спасо-Влахернитес, а Святой Дух — между ними), «Распятие» (в арке), «Последование во гроб» — были широко известны на Руси с давних пор.

Исторические источники XVI в. отразили больше интерес и реакцию современников на «Четвертьчастую» и некоторые другие только что созданные для кремлевских соборов иконы. Одним из возмутителей спокойствия стал глава Посольского приказа дьяк Иван Висковатый, публично высказывавший сомнения в каноничности этих изображений («то оне же божественное писание»). Дьяк, в частности, возражал против того, чтобы тело Иисуса Христа прикрывали ангелами и людьми, облачавшими в воинские доспехи, в чем Висковатый видел «латинские ереси мудрение». Столь же странным для некоторых московичей в середине столетия казалось изображение на иконах тех, кто не принадлежал к святым, либо еще живым людям.

Основной комплекс донных вопросов, касающихся содержания живописных произведений, рассматривался на церковном Соборе 1554 г. Аргументация митрополита Макария, по сути дела закреплявшая новшества в художественной практике, строилась на отсылках к древним греческим образцам и богословскому убранству. Так, объясняя противный вывод в «Четвертьчастной иконе» Христа в доспехах, он приводил слова из псалма Давида, повествующего о борьбе облаченного в «броню» Бога с дьяволом. Судя по данным последних изысканий, находимся подтверждение тому, что такие сюжеты, как «Троица с распятием», «Христос — воин», «Христос — распятый саранчей» были широко распространены в южнославянском регионе и были известны уже в XV в. на территории новгородской и псковской земель. Согласно решению Стояслава, разрешалось писать живых людей и неканонизированных исторических персонажей («царей и князей и святителей и народы»).

Блистательным образцом произведения нового типа является икона «Благословенное воинство небесного царя» (или «Церковь воинствующая» — 144х396 см, Третьяковская галерея), которая не только вызывала вполне конкретные исторические ассоциации, но и как бы представляла участников этих событий. Исследователи сходятся в том, что это композиция посвящена взятию Казани в 1532 г. и создана вскоре после этой даты, хотя полного единодушия в ее определении нет. Гораздо больше «разногласий» у специалистов в истолковании содержания изображения, особенно в атрибуции персонажей.

На иконе можно увидеть три колонны воинов, направляющихся справа налево от обычного шествия город к «Горному Сиону».

Для правильного понимания сюжета необходимо провести пространственную корректировку расположения действующих лиц и групп. Возглавляет шествие Михаил Архангел, показанный в кругу небесной сферы. Иначе говоря, предводитель небесного войска, как ему и следует, находится на небесах. Его непосредственное сопровождение составляют две крайние колонны, передний план которых занимают воины в нимбах. Последние словно подчеркивают их неземное положение. Не вызывает сомнения, что центральная колонна, имеющая в своих рядах как пехоты, так и конных, движется по земле.

Первый в строе земного войска безбородый воин со знаменем. Почти все исследователи видят в нем юного царя Ивана Грозного. Однако против такой версии есть весьма серьезные возражения: как правило, князь в русской средневековой живописи (то это представляется на многочисленных примерах книжной миниатюры, в частности, «Сказания о Мамаеевом побоище») не выступает в роли знаменосца. Кроме того, согласно изобразительной традиции, титулованный военачальник облачается не в доспехи, а в книжеское одеяние.

Таких персонажей на рассматриваемой иконе четыре. Все они находятся в центральной колонне. Самое заметное место, почти в геометрическом центре доски, занимает всадник в царском плаще, возвышающийся на фоне окружающей его пелены. В литературе в нем видели византийского императора Константина, в великих князях киевских Владимира Мономаха, из которого взялось обретение царских регалий, и Владимира Святославича, крестившего Русь. И все-таки, если признать убедительными аргументы, утверждающие, что ведущим всадником является знаменосец, а не царь, то покорителя Казани следует искать именно здесь, в центре композиции.

Столь же неоднозначно трактуется в роли предводителя второй группы средней колонны. В них узнавали князей Владимира с
Главная идея, которая здесь проводилась, — богоизбранность русских государств, представленная на фоне всемирно-исторического развития человеческой цивилизации. Используя центральный принцип расположения сюжетов, в верхней части палаты — на сводах — художники поместили Иисуса Христа, сидящего на радуге. Надпись, окружавшая сферу с Христом, гласила: «Бог, отец премудрости своею основа Землю и человека Небом благоволит». Основной контекст изображений составляли композиции, поясненные веховузовской истории и воспринимавшиеся современниками как аллегорическое истолкование современных событий — взятие Казани и Астрахани (цикл о победах Гедеона), болезнь и выздоровление Ивана Грозного («Разоблачение царя Елизаветы»), взаимоотношения царя и его «мудрого наставника» Сильвестра (царевич Иоанн и пустынник Варлаам) и др. Отражалась здесь и тема добродетели и порока. Друг другу противостояли фигуры, символизировавшие безумие, нечистоту, неправду, «буйство», с одной стороны, и разум, чистоту, правду, целомудрие — с другой.

Как самый яркий пример выбора истины подана в росписи Золотой палаты сцена выбора царя великим князем Владимировым в 988 г., которая занимала одну из стен (до сводов). Эта же зала, заняла полю на трех оставшихся стенах — читалось повествование о подвигах Владимира Мономаха на Царьград и получении там от византийского императора Константина Мономаха атрибутов царского достоинства: венца (шапки Мономаха), скипетра (жезла), державы (золотого пика с крестом наверху) и «многия царская дары».

Мысль о преемственности власти московских самодержцев от прославленных (в данном случае — канонизированных) русских князей илюстрирует фигуры святых в основании сводов (на пса). Наряду с царем и царем Ивана Грозного — московскими правителями Иваном III и Василием III — здесь можно было увидеть княжеских князей Владимира и его сыновей Бориса и Глеба, первого владимирского князя Андрея Боголюбского, Александра Невского, правившего как владимирским, так и новгородским князьями, Михаила Ярославича Тверского.

В отличие от Золотой палаты, во фресках Архангельского собора 1565 г. (главная в написанных в 1666 г. с сохранением прежней композиционной канвы) гораздо больше внимания было уделено представителям московского княжеского дома. Впрочем, это вполне понятно, ведь именно в соборе Михаила Архангела еще в XIV столетии был устроен главный некрополь Москвы. В храме выделяются три изобразительные зоны: верхняя — на уровне арок...
и сводов, которые занимают традиционные библейские сюжеты: средняя — от карниза до арох с изображением преимущественно деяний Архангела Михаила; и нижняя — от пола до карниза, где изображены более шестидесяти князей. Это «портреты» похороненных здесь московских князей от Ивана Калиты до Василия III и князей других русских земель, «воображаемые» на стенах и гранях шести столбов. Если в число последних попали только причисленные к лику святых, то фигуры, выстроенные на плоскостях стен, увенчались нимбами, независимо от того, были они канонизированы или нет. Словно одна принадлежность этих князей к московской династии поднимала их до высот святости.

Поскольку от рассмотренной стенной XVI в. в Архангельском соборе сохранялась одна иконографическая схема, говорить о художественном качестве фресок не приходится. Впрочем, некоторое представление о них могут дать фрагменты композиции, дошедшие до нашего времени на стенах дьякона, где еще при жизни Ивана IV намечалось установить его гробницу. В непосредственной близости от места захоронения царя изображены эпи-
было перестроено (у западной стены появилась трапеция) и украшено барочными "одеждами", что сказывалось в надстройке пилястрами фронтониками.

"Поновленье" в середине XIX столетия и последующей "реставрации" на рубеже XIX — XX вв. (когда фрески оказались опять записанными) подверглась и монументальная живопись собора. Только в 1960 — 1980-е годы во время восстановительных работ удалось открыть изначальный слой фресковой росписи. Несмотря на некоторые утраты, она занимает большую часть стен и сводов и дает четкое представление о системе расположения сюжетов, их содержании и художественном стиле.

Славянская стенопись представляет собой результат символико-религиозного переосмысления традиционного оформления церковного интерьера. Место Христа Пантократора в куполе занимает композиция "Отечества" (или "Новозаветная Троица"), где на престоле изображен Бог-Отец с младенцем Христом на руках, а в сферу на уровне груди последнего в виде голубя показаны Бог-Святой Дух. На сводах, на которых обычно размещались святые, Праведники, можно увидеть сцены из Ветхого Завета: сотворение мира и первых людей, их пребывание на небе, грехопадение и земную жизнь. В алтарной части вместо Евхаристии появляется тема литургического письменного "Великого входа". Здесь среди участников торжественного богослужения некоторые специалисты выделяют изображения царя Ивана Грозного и на стола монастыря Германа, в бытность которого строился и расписывался храм.

Под Новый Завет, главным образом, под живопись Богоматери отведена основная часть стен. В этом цикле представлены Иоанн и Анна — родители Мари, сцены "Рождества", "Благовещения", "Успения" и многие другие. На западной стене, где обычно писалась композиция "Страшный суд", был воспроизведен сюжет "Поклонение волхвов", имеющий несколько неожиданную интерпретацию: они показаны в виде коленопреклоненных паломников, приносящих Богоматери дары, а в виде всадников, высаживающих из за гор на белых конях и затем стоящих в нарядных одеждах рядом со святыми. Среди фигур, изображенных на трапезах столбов, присутствует особая необычность персонажей с фигурами человека и головой лошади — это мученик Христофор, надевающийся в христосовской иконографии головой пса. Заслуживает внимания и фреска "Христос — распятый сердцем" на арке над юго-западным столом. Свое на троне и вынесенное перед ним распятие обнаженное тело Христа, прикрытое крыльями ангела. С подобным очень редким иконографическим решением московские живописцы впервые позна.

комились в середине XVI в., когда псковские мастера написали для Благовещенского собора Московского Кремля знаменитую "Четырехчастную икону".

Широко фигуры, круглые лики, набранные резко очерченными линиями и сильно разведенными красками, напоминают характер живописи собора Чудова монастыря. На этом основании специалисты высказывают предположение о причастности к росписи Успенного храма в Свяжске миротворных художников.

Учреждение опричнины (1565 — 1572), когда территория России была поделена на две части — опричников и земли, отрицательно сказалось на развитии художественной культуры всей страны. Хвосты на опричных землях доверенные люди царя, нещадно разоряя обширные земские владения боярской аристократии, фактически разрушили основы государственных хозяйственных структур. Ситуация усугублялась серьезными неудачами в Ливонской войне (1558 — 1583), начавшимися после 1564 г.

Некоторое оживление художественных работ в Москве приходится на середину 70-x годов. Примерно в это время начинается создание крупнейшего в отечественной истории Лицевого летописного свода. Работы над ним, продолжавшаяся несколько лет, так и не была завершена. Только в XVII - XVIII вв. переплетенные листы, порой с нарушением порядка их расположения, составих десять томов (в настоящее время находятся в разных собраниях: Историческом музее, Национальной б-ке и Б-ке Академии наук). Еще одна вероятная часть свода — "Житие Николая Чудотворца" — была выделена как отдельная рукопись (Российская б-ка). Вполне возможно, что часть листов, не попавших в упомянутые выше тома, в конце концов всё равно прошла. Но и сейчас даже в неполном виде объемы Лицевого свода XVI в. потрясают импульсом, ведь повествование о мировой и отечественной истории (с 1113 по 1567 г.) иллюстрируют здесь 16 000 миниатюр.

Значение миниатюра в этом памятнике подчеркивается тем, что под рисунок отводятся все части листа, остальная же часть занимает текст. Текст писался сначала. Затем по его информации на свободное место наносился карандашный рисунок. Последний уточнялся во время прописи контуров наброска чернилами. Наконец, изображения раскрывались сильно разведенными красками. Над миниатюрами работали, по мнению специалистов, на протяжении нескольких лет не менее десятка художников, не говоря уже о писцах и различного рода редакторах, готовивших и обрабатывавших необходимые письменные данные.

Вполне понятно, организовать и финансировать такое масштабное мероприятие было по силам только царским властям. Впрочо
чем, на это указывает и содержание Лицевого свода. Его главная идея — показать историю становления Российского царства, пре- емственную связь власти московского самодержца с византийскими императорами. Именно поэтому в текстовой и изобразительной части официальной летописной хроники стол столетию про- сматривается концепция «Сказания о князьях византийских», ко- торая обосновывает права московских великих князей на царское достоинство. Не случайно так подробно иллюстрируется рассказ о получении Киевским князем Владимиром Мономахом царских регалий от византийского императора Константина Мономаха, так явно посредством княжеских заговоров, известных в разные эпохи, вы- деляются кievский (начиная с Владимира Мономаха), византий- ский (с Василия III) и всеволодский (с Василия II) периоды самодержества и так последовательно возвышаются роль московских властителей. Особенно много внимания уделяется личности Ивана Грозного, его влечению на царство. Об особой актуальности и важности данного события говорит тщательный редактура, который подчеркивает не только текст, но и миниатюры.

В отличие от лицевых рукописей предшествующих столетий, где миниатюры удавались лишь выборочные изводы, здесь четко обозначается тенденция к всеобъемлющему иллюстрированию. Композиция рисунков обретает непривычную насыщенность. Часто рамки одного рисунка вмещают несколько, порой не связанных друг с другом, послойно расположенных изводов. Создание повествовательности художественного языка в миниатюрах Свода способствовало постепенному разрушению прежней условной системы обозначений действительности и дала к необъяс- ти рассказа действий, узнаваемых событий и их участников. Окружающая среда, отражаясь в миниатюрах, приобретает все более отчетливые черты. Художник обеспокоен точностью расположения объектов относительно географических или топографических ориентиров, правильностью изображения наиболее характерных элементов тех или иных архитектурных сооружений. Разнообразие становится действием персонажей. Сами же они по-прежнему являются носителями прежде всего социальных признаков, правда, важность к ним проявляется гораздо больше. Заметны и пока еще робкие попытки миниатюристов индивидуализировать образы главных героев, в том числе и неканонизированных лиц, обычно за счет «закрепления» за ними бороды определенной формы и длины.

Даже при известной перегруженности рисунки Лицевого свода производят очень целое впечатление. Изображения прекрасно организованы и сбалансированы. Передний план, посвященный главному — итоговому — действию, имеет больший масштаб, чем верхние изобразительные слои, он, как правило, деталинее прораствает и плотнее раскрывает. Тем не менее, все пластики рассма- триваются художником как составные части одного целого. Они взаимодействуют не по со строению, то обязательно как со- стояющие одной композиции. Особая роль здесь принадлежит альве: единая цветовая гамма, сочетающаяся краски с большим до- бавлением белого (за счет чего гасят контрасты и сближаются тона), также содействует единству всех изобразительных компонентов миниатюры.

Очевидную близость к иллюстрациям Лицевого летописного свода обнаруживают миниатюры целого ряда рукописей, созданных, по всей вероятности, в Москве в царской мастерской при участии одних и тех же художников. В их числе три лицевых жития — Сергея Радонежского (Российская б-ка), Зосимы и Саввата Соловецких (Исторический музей), написанные в 90-е годы XVI в. (последняя рукопись датировалась 1623 г.), и миропо- лита Алекса 1605 г. (известно по публикации 1878 г.). И все- таки, несмотря на сходство миниатор иллюстрированных памятников и Лицевого свода, нельзя не заметить и определенных различий, свидетельствующих на исходе XVI столетия о наметившихся из- менениях стиля. Трактовка фигур с их вытянутыми пропорциями и укрупненным масштабом вызывают ассоциации с работами Дия- они и его последователей. В то же время принципиально новому интерпретируются архитектурные и пейзажные фоны, что особенно ощутимо в «Житии Алексея».

Примерно в одно время с упомянутыми выше лицевыми жи- тиями по заказу боярина Дмитрия Ивановича Годунова создается многочисленные иллюстрированные «Псалтири», предназначен- ные для расписной в различные монастыри. Качество и водяные знаки бумаги, как, впрочем, и характер исполнения рисунков говорят о том, что над ними работали те же художники из царской мастерской. Правда, иконография этих списков имеет существен- ные различия. Это объясняется стремлением одних миниатюри- стов повторить старые образы и попытками других — принципи- ально по-новому интерпретировать текст.

Выделяется из основной массы лицевых рукописей так назы- ваемый Егоровский сборник (Российская б-ка), также вышедший из царского скриптория. В его состав входят «Слово Иоанна Бого- слова на Успение Богоматери», «Слово на рождество Иоанна Предтечи» и «Слово Архангела Михаила». Здесь, по мнению специалистов, явно ощущается влияние немецкой гравюры. Оно угадывается в элементах пейзажа и архитектурного стиля.
рассуждениях персонажей, а главное, в воссоздании в изображениях черт органической среды, которая строится с учетом прямой перспективы.

Всевозрастающую потребность в различном род книгах, вызванная присоединением к России в XVI столетии обширных территорий, явилась главной причиной интенсификации книжного дела. С реализацией этой задачи было связано устройство в Москве книгопечатного дела.

Первая типография и, следовательно, первые русские печатные книги появились в столице в 50-е годы. Осуществлялась работа этой мастерской, предположительно, под ведением придворного священника Сильвестра — одного из руководителей Изысканной рады (неофициального правительства). К первому первому этапу отечественного книгопечатания сейчас относят по крайней мере семь сохранившихся изданий. В их числе «Евангелие» (три), «Псалтирь» (две), «Триодь Постная» (книга песнопений к Великому посту) и «Триодь Цветная» (книга песнопений к Пасхе и последующим религиозным праздникам). Названные книги не имеют выходных данных, что сильно затрудняет их изучение. Атрибуция изданий осуществляется по ряду внешних признаков — бумажным водяным знакам, полиграфическим особенностям, форме шрифтов (например, узкого, среднего, и широкоприфтового), упоминания об изданиях в переписных книгах монастырей и церквей, куда они попадали, а также по свидетельствам источников последующего периода (как народных, так и профессиональных) в переписных книгах и выводят на окружение Сильвестра и на его самого как организатора работ и на его продолжателей сына Сильвестра Африка. На основании художественного анализа графики, автору удалось реконструировать хронологию книгопечатания в церковной среде.

Ценность художественного убранства первых русских книг, не имеющих выходных данных, не столь очевидна, как у печатных книг. Но в то же время они являются уникальными образцами искусства, которое оставило неизгладимый след в истории русской литературы.

В 1564 г. увидела свет печатная книга «Апостол» (о деяниях апостолов) государственной типографии. В Поселении к изданию назначались инициаторы книгопечатания — царь Иван Васильевич и митрополит Макарий, сроки работы с 19 (29) апреля (по новому стилю) 1563 по 11 (21) марта 1564 г. и «делатели» — Николай Чудотворец Гостунского (церковь, стоявшая в Кремле на Ивановской площади с 1507 по 1847 г., В. Ч.) диакон Иван Федоров и Петр Тимофеев Мстиславец. На сегодняшний день выдано больше шестидесяти сохранившихся экземпляров «Апостола».

Высокий уровень полиграфии, некоторые технические особенности печати, сходство в начертании букв, мотивы ряда заставок и иницалов издания 1564 г. и книг, имевших выходных данных, говорит о том, что эта печатная книга была подготовлена и издана в Москве, а не в Санкт-Петербурге. Украсили «Апостол» фронтиспис с изображением евангелиста Луки, предваряющий основной текст (гребни помещены на лев, после предисловий и оглавлений), 48 заставок (24 большие и 24 малые), 22 буквицы, 54 рамки одинакового рисунка, 22 строки изложения, одна концовка (имеется в единственном экземпляре) и 24 лампады (вынесенными на наружное поле буквенное обозначение четырех наименований).

Естественно, самое пристальное внимание в этой книге привлекает фронтиспис — первая в истории русского искусства фигура Луки. Выполненная методом ксилографии (граффина на дереве), она представляет Луку, сидящим на низкой, с массивными ножками скамейке. Его собственное фигура закутана в просторный плащ — пелюс, который оставляет открытыми лишь часть одной ступни и кисти рук. На коленях евангелиста книга, рядом — аналог (свообразный плуттер) с письменными принадлежностями и свитком бумаги. Несколько необычный рукопись, под которым писал Лука, — точка зрения на персонально по-мещена. За счет этого в изображении удаётся передать сложное пространство, подчеркивая плоскостями седалища, подношения и
аналога, хотя позёма и фона в гравюре нет. Очевидные черты западного влияния несет драпировка одежды евангелиста, не выявляющая, а скорее скрывающая его фигуру.

Изображение Луки обрамляет декоративную рамку в виде триумфальной арки. Впервые рамка, бликая к данной, была обнаружена исследователями в «Нюрнбергской Библии» 1524 г., исполненной гравером Эрхардом Шеном. Позже этот элемент неоднократно воспроизводился во многих других изданиях, в том числе в «Чешской Библии» 1540 г., также опубликованной в Нюрнберге. Если учесть, что из книг 1540 г. были переплетены Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем некоторые дополнения к тексту «Апостола», причастность заимствования отсюда и рамки возрастает. Правда, было бы более правильным говорить не о прямом заимствовании этого элемента, а о его творческой переработке. В «Апостоле» он освобождается от некоторых деталей, например, шаров у оснований свода с сидящими на них обнаженными амурчиками. В самой арке не обозначается ее толщина, как это было в западных образцах. Лишь в своей монументальности и скульптурности, рамка московского фронтириса обретает подчеркнутую графичность.

О сновным прототипом для заставок первой книги Ивана Федорова специалисты признают рукописный «Апостол» 1540 г. (Российская 6-ка). Однако и в этом компоненте оформления книги граверы подходят к его трактовке по-своему. Они отображают многочисленные рамки, включающие в рукописи растительные мотивы, за счет чего заставка получает большую динамичность, четкость рисунка и выразительность. Так же, как и рамка, заставки имеют плоскостную трактовку.

На следующий год после публикации «Апостола» государственная типография выпустила в свет два издания «Часовника» (книги повседневных молитв), на которых стоял имена Ивна Федорова и Петра Мстиславца. На сегодняшний день известно шесть экземпляров, один из них находится у нас в стране (Национальная 6-ка). Яркой особенностью оформления «Часовника» являются своеобразные, как бы первые заставки в виде различных плетенок. Некоторые из них восходят к русской рукописной традиции, другие обнаруживают параллели в шведских, швейцарских, нидерландских и итальянских каллиграфах начала XVI столетия. Иначе говоря, именно в «Часовнике» русские книгопечатники попытались более открыто соприкасаться сообразы готической орнаментики и воплотить в заставках мотивы, имевшие самое широкое распространение в Западной Европе.

Около 1566 г. первопечатник Иван Федоров выпустил первое печатное издание «Апостола», изданное в Москве — измеримого Великого княжества Литовского и Гренландии, Иоанна Кремлевского и Ивана Федорова. В этом издании новое впечатление произвел текст св. Отца, который был напечатан на русском языке. В «Апостоле» упоминаются числа от 500 до 1500, а также содержание, которое впоследствии получило распространение в русской именовавшейся Москве. Иван Федоров создал пятилетие, которое посвятил московский диакон, и стало главной причиной его изгнания из города. Впоследствии книгопечатание в Москве получило распространение в Белополье и последователи Ивана Федорова — Невека Тимофеева и Никиты Ткаченко, не имея возможности открыть такую книгу, будучи в связи с преследованиями и осуждениями за ее распространение.

Книгоиздание было среди основных форм развития книжного дела в русской земли. Став составной частью оформления рукописей, в конце XV в., старопечатный орнамент на протяжении XVI столетия становился важной элемент художественного облика книги, привнося в нее новые технические возможности. Вместе с тем, русская рукопись включает новые разнообразные изобразительные мотивы и принципиально новое пространственное решение. Именно если в печатной и рукописной книге эти новации проявляются в течение XIX в., книгоиздание в русской монументальной и станковой живописи происходит противоречивые процессы. С одной стороны,
ны, здесь наблюдается стремление художников снова вернуться к осмыслению образов динамической атмосферы, с другой — налаживать путь точной и ясной изощренности в передаче образов.

Первое направление представляет так называемая Годуновская школа. Произведения, включенные в эту школу, в той или иной степени связаны с именем Бориса Годунова и его родственниками. Они умели в очень узкой хронологической рамке (после полтора десятилетия XVI — первое полтора десятилетия XVII в.), сравнительно немногочисленны и еще не достаточно изучены. Особенно слабо исследованы фрески гоулуновских храмов. Отдельные участки монументальной живописи сохранились в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря (1598 г.) и Троицкой (позже Спасо-Преображенской) церкви в Большом Вязьме (1602 г.).

Анализ фресок первого памятника затруднен следующим обстоятельством. На исходе XVI столетия монастырь-музей стал логическим местом для хранения старых фресок, и там, где фрески не были потеряны, они весьма точно восстанавливались как узаконенной традиции, так и как существующей.

Следовательно, достаточный храм в Большом Вязьме только недавно стал частью специалистов. Живопись с начала здания в значительной мере утрачена. Основную же часть стен занимают фрески «Бытня» или «Жизни Троицы». Ученые отмечают инородное содержание этого фрескообразования на стенах храма двух икон «Троицы»: вложенную в 1586 г. боярином Дмитрием Годуновым в костромской Ипатьевский монастырь (Третьковская галерея) и храмовского образа Андрея Рублева в Троицко-Сергиевском монастыре (Сергиево-Посадский музей; размер каждого стенка 160×28,5 см), изготовленных в 1601 г. по заказу Бориса Годунова. Для живописи Троицкой церкви характерно сочетание крупных вытапливших фигур, словно схваченных с динамической скоростью и измельченных зубцов с перегруженными деталями архитектурных формами. Она во многом повторяет особенности современной ей книжной миниатюры, утратив при этом композиционную ясность, свойственную фресковым росписям.

Иконы Годуновской школы довольно давно и хорошо известны по различным изданиям, хотя степень их изученности еще очень незначительна. В состав этой группы, кроме уже названных двух икон, которые входят в состав Годуновского и Ипатьевского монастырей, входят иконы, написанные Борисом Годуновым. В частности, икона Господь Вседержитель, созданная одновременно с иконами Годунова в 1598 г. (инокослушник был полностью переделан в конце XVII в.), икона Бориса Годунова и Георгия Победоносца из думского царя собора Пафнутьево-Боровского монастыря (Третьяковская галерея), выстроенного в 1596 г., и др.

К ярким явлениям русской художественной культуры конца XVI — первой половины XVII в. можно отнести «строевскую живопись». Это направление получило наименование в XIX в. по фамилии заказчиков работ кистей и промышленников Строгановских, обосновавшихся в Новгороде в районе Сокольников, Сольвычегодска и Усолья. Именно требования заказчиков и определили в конечном счете своеобразие строгановских произведений. Их создателями были преимущественно царские мастера, а также художники, работавшие в Сольвычегодске в иконоискусстве монастырских Строгановых. На оборотной стороне многих строгановских икон имеются надписи, содержащие упоминания о заказчиках и исполнителях, что крайне редко встречается в истории русской средневековой живописи. Однако не все эти скорописные тексты относятся к времени создания произведений, а некоторые из них и вовсе появились на них лишь в XIX столетии в период подготовки спекулятивного спроса на иконы строгановского письма.

Благодаря этим надписям стали известны имена художников, представляющих строгановскую живопись: Стефан Арефьев, Семен Бороздин, Истома Савва и его сыновья Назарий и Никифор, а также Михаил, Первуши, Прокопий Цыбин, Игнатьевич и др. Всех этих мастеров объединяет тяга к внешнему блеску, тонким проработкам деталей, ясной изощренности рисунка и сочной теме на Никоновских, подобных эмалей, красок.

Древнейшим памятником монументальной живописи строгановского направления является фресковая роспись Благовещенского собора Сольвычегодска. Величественное пятиглавое двуххолостое здание храма, окруженное галереей, было сооружено еще в 60-е годы, выгорело десятилетие спустя и обрело свое новое убранство на рубеже XVI — XVII вв. Частично раскрытая на сегодняшний день надпись на стенах сообщает дату появления фресок: «А подписан сей храм с приделом и олтарем стены писаны лета 7190 (1601)…» Другая, плохо сохранившаяся летопись на одном из столбов называет имя руководителя этих работ: «...украшил Никитин иконописец Игнатием чо товарищи». Некоторое время спустя в соборе был сооружен пятиярусный иконостас, украшенный в свою очередь серебряными и позолоченными оледенами. Часто иконы принадлежали кисти знаменитых царских мастеров — Прокопия Цынина, Истомы Савина и его сына Назария Истомина. Сейчас от всего грандиозного ансамбля сохранилась лишь небольшая часть произведений, еще ожидающая своих реставраторов и исследователей.
Далеко не полностью раскрыта от поздних записей монументальная живопись памятника. Отдельные участки фресок 1601 г. можно видеть в дьяконах (южном алтарном помещении), южной и северной стен. Общий же состав композиций, судя по всему, в результате повреждений стенок не изменился. Он довольно традиционен, хотя число композиций на северной и южной стенях явно увеличивается (достигая семи репозиториев) по сравнению с другими стенами и столбами (там пять ярусов). Каждый из ярусов отделен друг от друга широкими красиво-коричневыми линиями разграничи, а каждая сцена — вертикальными столбиками. Особенно подобно здесь представлена богородичная тема. Несколько уступает ей по своему размаху цикл «Хождение Иоанна Богослова». Наряду с ним заметное место в системе росписи занимают и другие композиции, посвященные утверждению христианского учения — «Собор семиадесяти апостолов», «Мученическая смерть апостолов», «Богоматерь живоносный источник». На столбах часто встречаются изображения святых, тезоименитых членов семьи Строгановых. К ним исследователи относят преподобных Иоанникия, Максима Великого и святых Никиты-воина, Софью, Андрея Стратилата.

Общобочность и ясность форм, некоторая грубость исполнения и незатейливость истолкования сюжетов выдают работу привилегированной художников, вероятно, из местной мастерской. Варьируя тремя-четырьмя красками, преимущественно светло-охристой гаммы, мастер со всей очевидностью стремится к созданию декоративного эффекта. Однако графическое начало в росписи все-таки преобладает: очертания фигур, ритмически повторяемых, откровенно обозначены толстым контуром. Оживляют изображения энергичные бедные штрихи на лицах персонажей и исполняемые розовой, светло-желтой или зеленоватой краской динамичные архитектурные формы, подчеркивают орнаментального свойства. Озвивная фреска соломенной безобразных сцен в сочетании с реалистическими выделками в целом, специалисты отмечают неустойчивость их стиля и неопределенность ориентацию на иконописание.

С наибольшей полнотой особенности строгановской живописи проявляются в иконах, принадлежащих этому направлению. При всей стилистической неоднородности они отмечают одним требованиям и обладают сходными чертами.

Один из старейших мастеров, стоявших у истоков строгановских писем, является Иоанн Савва, начавший свою деятельность, как предполагают некоторые исследователи, крестным художником Строгановых умерший в 1586 г. (по сведениям Сионников рода Строгановых, Российская 6-ка) уже царским иконописцем. Его именем связывается довольно широкий круг произведений. Это трехчастный складень «Богоматерь Новогородская с изображенными святыми» (размер каждой створки 35х15 см), «Происхождение честных дрет креста» (40х31 см; обе в Третьяковской галерее), три иконы десницу христа незвестного происхождения — «Спас», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча» (48х33 см; Русский музей) и др.

Пропорции и формы в работах Иоанна Саввы не отличаются особой изяществом, их движения и жести сдержаны и грациозны. Красочный слой его иконы неровен, но вполне плотен, что достигается многослойной пропиской. Композиции устойчивы и статичны.

Во многих местах в творческий почерк отца, Назарий Савва, добавляет в плане усилению внешней респектабельности образов. Фигуры в иконах Назария несколько вытягиваются и становятся более подвижными, композиции обретают большую свободу, что написанный в красках орнамент придает живописи убедительную нарядность. Одновременно художник так же бережно, как и его отец, относится к форме, подчиняя ее орнаментации, избегает ярких оттенков цветов и оттененности внешних эффектов. Среди произведений Назария Иосифина (Саввы) выделяются иконы «Богоматерь Семистрельная», написанная около 1614 г. (36х30 см); «Святой в царе, или Пустель гордого» (40х34 см; Русский музей). Ему же принадлежит основная часть икон иконостаса церкви Ризоположения Московского Кремля, созданного в 1627 г.

Пожалуй, самое яркое произведение строгановского направления принадлежит кисти Никифора Иосифина (Савина), брата Назария, и царского дьячка — Прокопия Чирини.

Из работ Никифора выделяются «Беседа Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста» (35х30 см; Третьяковская галерея), написанная под влиянием южного «Беседа трех святителей»; «Чудо Федора Тирона о змеях» (35х30 см; Русский музей) и трехчастный складень в центре (средний 40х30 см, боковые 40х36 см; Третьяковская галерея), написанная на котором южного святителя Никифора Савина и Прокопия Чирини (левая створка).

Икона «Чудо Федора Тирона» иллюстрирует христианскую повесть о героическом, освободившем из-под власти змея свою мать. Прекрасный по своим свойствам сюжет находит здесь соответствие художественному смыслу — яркое, красочное, выдержанный в духе народной повествовательности. В изображениях, разбитом на ряд последовательных эпизодов, преобладают чисто красочные светотона. Декоративность и переливчатость, миниатюр-
ность письма, точнейшая сеть орнаментов делают икону подобной драгоценной ювелирной поделке.

Своего рода олицетворением строгановской «школы» представлены в многи учебных пособиях и справочниках изданиях произведения Прокопии Чиркина. Новгородец по происхождению (об этом свидетельствует надпись на оборотной стороне иконы «Никита-воин», написанный в 1593 г. — 28×22 см, Третьяковская галерея), он около полувека проработал в Москве. Его заказчики были как строгановы, так и патриаршее и царское ведомство. С царскими мастерскими была связана большая часть творческой жизни художника. Во всяком случае с 20-х по 40-е годы различного рода документы именуют его «государевым мастером». И хотя Прокопий едва ли не дольше всех других иконописцев работал в русле строгановского направления живописи и был его признанным лидером, именно в его работах ясно обозначены черты грядущего кризиса средневековой живописи.

Кроме уже упомянутых икон «Никита-воин» и «Всех трех святителей», выполненных Чиркиным вместе с Никито-ром Савиным, кисти знаменитого художника принадлежат такие произведения, как трехцерковный складень «Вознесение Христово», «Вознесение Христово с венцом» (на Русском музее 1772 г. 27×22 см), «Избранные светы: князь Ворис и Глеб, Федор Стратилат, Федор Анкирский, Мария Магдалина, Ксения Римлянка» (37×31 см; Третьяковская галерея) и многие другие. Впечатляющий декоративный эффект в работах Прокопия Чиркина достигается за счет сочетания приглушенного выдержанных в одной тональности колорита, изысканных вытянутых четко выявленных фигур и точнейшего золотистого кружева орнамента. Позы персонажей утрачивают свою естественность, обретая взаимо-неопределяемость и неустойчивость. Эти иконы передают перед нами не столько произведениями живописи, сколько исполненными внешним блеском ювелирных поделками.

Важной частью строгановских икон были оклады, обычно браслеты с пышными растительными орнаментами, которые, соприкасаясь с живописью, зачастую подавляли ее.

Впрочем, такое положение, когда произведения декоративно-прикладного искусства, идя вслед за живописью, насыщались орнаментальными и изобразительными мотивами, очень характерно для XVI — XVII столетия. Опираясь на московские художественные традиции, мастера-прикладники, представляя различные регионы страны, внесли свежую струю в строгие стилистические об-
суджавших светлицы Евфросинии Старой, действительно глубокое понимание специфики лицевого шитья, с его плоскостной трактовкой формы и особой декоративностью. Эти художественные качества в сочетании с безупречной техникой вышивки создавали произведениям данной мастерской исключительно высокий престиж у современников и вызывали к жизни неоднократные повторения в последующие десятилетия.

В настоящее время в музейных собраниях страны насчитывается свыше двадцати плащаниц, созданных в светлице опальной старайской книги. Вероятно, традиционная судьба Евфросинии наложила отпечаток на ее деятельность в качестве руководительницы мастерской. Ей пришлось пережить смерть мужа (двоюродного брата царя) в темноте (1537), постоянные гонения со стороны Ивана Грозного, последующее построение в монахии и ссылку в отдаленный северный Горицкий монастырь (1563). В год казни сына, его жены и дочери была умерщвлена и Евфросиния. Быть может, поэтому в произведениях, выполненных под ее руководством и при непосредственном участии, столь отчетливо звучит тема плача. Быть может, поэтому плащаница «в вечный помин» рассылались в многочисленные монастыри и храмы, в том числе и самые известные. Например, одна из плащаниц в 1558 г. была вложена в Иосифо-Волоколамский монастырь (121x183 см; «Московский Кремль»), другой в 1561 г. — в Троице-Сергиев монастырь (174x276 см; Сергиеев-Посадский музей), третьий, самый большой, достигающий трех метров, в том же году — в московский Успенский собор (с 1812 г. в Успенском соборе Смоленска). Последняя плащаница наиболее монументальная, явно рассчитана на крупные размеры фресковых композиций кафедрального храма. Во время празднования Пасхи она возважалась на престол, символизировавший «гроб Господень».

Кроме плащаниц из светлицы Евфросинии Старой выделяли и изделия иного рода. В их числе преобладают произведения, созданные в 60-е годы: пелена «Спас Великий Архиерей» (101x88 см), паллада (квадратный кусок ткани, прикрепленный к посоху представителя высшего духовенства) «Распятие» (51x54 см; обе — Кирилловский музей), хоругвь (полотнище на древке, носящее во время крестных ходов) «Видение Иоанна Богослова» (66,6x62 см; Русский музей) и многие другие. Особой выразительностью отличается образ Спаса, представленного в качестве первоверховника. Это внутренне напряженная изящная полуфигура с суровым взглядом, длинной сильной шеей, очень многими выразительными жестами рук (паллады правой обозначают благословение, а левая удерживает книгу). Импозантность данному изобра-
жению придают роскошные плоскостно трактованные одежды, шитые золотными и серебряными нитями с яркими цветными прикреплями в виде орнаментальных кругов и удивительно пышная почти расцветающая драгоценная корона.

В последней четверти столетия на передовые позиции выдвигаются мастерские, действовавшие при домах бояр Годуновых. Самой же яркой фигурой в организации работ был Дмитрий Иванович Годунов, дядя царя Бориса Федоровича. Крупный государственный деятель, меценат, один из образовавших молодежь своего времени, он, по-видимому, принимал живое участие в создании произведений — в выборе тем, сюжетов, средств реализации замысла. Будучи тронным жениным, Дмитрий Иванович не менее всего раз дивился сохранению высокого уровня изделий, находящихся в его ведении светлицы, хотя определенное влияние на стиль вышивок оказывали и его жены.

Исторические источники упоминают многочисленные и разнообразные изделия из дома Дмитрия Годунова. Большинство из них осело в виде вкладов в костромском Ипатьевском монастыре, пользовавшемся всенародной поддержкой Годуновых — выходцев из Костромы. Немало пожалований получил Троице-Сергиев монастырь, кремлевские соборы и другие обители.

Из сохранившихся произведений обращают на себя внимание суваны (прямоугольный кусок ткани для покрытия литературных соусов с изображением святого патрона хозяина — Дмитрия Солунского (64,5×63,5 см) и пелена «Ветхозаветная Троица с доняными» (118×133,5 см; оба — «Московский Кремль»).

Очень вероятно, что именно патронатное изображение прежде всего отвечало выскокачественным требованиям хозяина дома, а поэто му и блестящую характеризу произведений искусства как свадебных светлиц. Этот суван по приобретенным мгновениям специалистам относятся к последним годам XVI столетия. Представленного в виде воин мученика святого Дмитрия отличают спокойные взаимные про мы, стройные пропорции, подчеркнутое внимание к драпировке его наряду и в некрупном письме его плаща, оттеняю щему статичность фигуры.

Пелена с Троицеей, согласно данным переписных книг, в 1595 г. находилась в Троицком соборе Ипатьевского монастыря, где была подвезена к храмовой иконе, размещённой в отдельном киноте. Вероятно, всего, знаменитом писцом был тот же художник, какой писал икону. Этим обстоятельством можно объяснить чрезвычайную близость шитого изображения к произведениям живописи. Пелена восприняла от современной ей иконописи склонность к повествовательности, тягу к сложным смысловым иллюстрированиям библейской символики. В ее пейзажах были запечатлены бытовые особенности ангелов, олицетворяющих силу Бога. Здесь можно увидеть творение Всемогущей («Ангел Великого совета»), изваяние из Рая сошествий людей, свершение с небес Сатаны, всмиряемые верхов и др. Наряду с известной стилизацией форм в рассматриваемом произведении нетрудно заметить и точность в передаче отдельных элементов натуры. Это проявилось прежде всего в небывалом чувстве свободы движения персонажей, правильности их пропорций, естественности поз.

Примерно в один год со светлицами дома Дмитрия Годунова функционировала престольный художественный шить, которой руководила царица Ирина Годунова, племянница названного боярина. Первые дошедшие до нас работы мастерской датируются 70-ми годами XVI столетия, последние — 1060-4 м — годом смерти молодой Александры (Ирины), принявшей монашество под этим именем после кончины в 1596 г. ее мужа цара Федора. К таким, в частности, относятся покровы с изображением Варлаама Хутынского (238х97 см; Новгородский музей), вложенная книга Ирины в Хутынском монастыре. Специалисты отмечают близость приемов шитья и особенностей рисунка данного покрова и произведение, вышедшие из светлицы Ефросинии Старой. Возможно, после смерти последней некоторые из ее мастеров обрели новое место работы. Здесь они сохраняли свою приверженность прежним художественным принципам и пристрастиям. Фигурная напарство и выразительность ликов, желание приобщить изображение к сцену, своеобразной произведениям Ефросинии, получили дальнейшее развитие в изделии вышедшем из мастерской Ирины Годуновой. Это особенно ярко видно на покрове с изображением Василия Всемогущего (250х117 см; Покровский собор), изготовленном на следующий год после канонизации последнего (1589). Справедливость ради следует сказать, что в светлице царицы Ирины трудились художники и шиве, представляющие иные направления.

Грандиозным творением ирины светлицы стал вышитый в 1592 г. походный четырёхрядный иконостас (Русский музей), на счету которого около 100 икон. Или верхних ярусов представляют собой одно полотнище, которое дополняли фигуры местного ряда. В дошедших до нашего времени отделных его иконах ощутимы признаки нескольких художников шиве.

Стилистически близость отличает изображения местного, донецкого и пророческого чинов. Их выделяет четкий рисунок, тщательная проработка деталей, выразительность ликов с небольшими горбинками носов. «Праздники» и медные фигуры на полях
исполнены с меньшим тщанием, в эскизной манере. В целом, иконостас производит впечатление очень нарядного нарядного изделия, чем как бы подчеркивается его назначение — быть главным составным элементом походной церкви царя Феодора Иоанновича. Почти вся поверхность шитых икон покрыта золото-серебряными нитями с яркими многоцветными прикрасами. Об уровне мастерства золоченцев говорит разнообразие видов и форм, гораздо большее, чем в иных памятниках светлицы Ирины. Обращает на себя внимание и декоративное оформление иконы: их золотые обрамления цветными розетками и розами, надписи, сделанные на золотых фигурных дробицах. Эти декоративные детали в сочетании с плотными золото-серебряными фигурами изображений делают образы произведения более похожими на ювелирную поделку, нежели на вышивку. Впрочем, ничего удивительного в этом нет — шитые золотыми и серебряными нитями полотна часто соседствовали с иконами, закрытыми драгоценными окладами, ритуальными сосудами.

В отличие от светлиц семьи Годуновых, деятельность которых продолжалась начиная с 70-х годов XVI в. около тридцати лет, строгановские мастерские лицевого и орнаментального шитья работали почти полтора века, вплоть до 30-х годов XVIII столетия. Первое датированное произведение строгановского шитья — пелена «Успение Богоматери» (98×81 см; Сольвычегодск) — относится к 1592 г. Эта пелена была выложена Н. Г. Строгановым для украшения стоящей в киоте храмовой иконы местного свято. В данном и других памятниках этого круга рубеж столетий (например, сударис с Демидовым — 34×57 см; Сольвычегодск) использовалось довольно мало золотых нитей. Однако выделяются общие технические и художественные особенности вышивок еще очень сложно. Они явно ориентируются на стольное искусство. Пожалуй, лишь откровенная плохость в трактовке форм и гиан к цветовому контрасту объединяет их в особую группу.

Устойчивые признаки школы складываются в изделиях строгановских светлиц только к 30—40-м годам XVII в. Этот этап представлен сравнительно небольшим числом памятников. В их числе подвесные пелены «Богоматерь Владимирская» из Сольвычегодска (37,5×25,5 см; Сольвычегодск) и «Богоматерь Казанская» из Усолья (35×29 см; Пермская галерея). Здесь уже можно отметить идентичность оформления, рисунка и техники шитья, шедрое использование золотых нитей. И там и там изображение Богоматери и младенца Христа обрамлено надписью, выполненной славянской вязью. В обоих памятниках обращает на себя внимание условная система светотеневой моделировки, доведенная до схематизма.

Таким образом, общие тенденции развития лицевого шитья и изобразительного искусства практически полностью совпадают. Объяснение этому лежит на поверхностности: как правило, изображения на полотнах знамениты те же самые художники, которые писали иконы, входившие с ними в состав одних ансамблей. Как и в памятниках живописи, в шитых пеленах, покровах и прочих изделиях все внимание было сосредоточено именно на изображении. В других видах декоративно-прикладного искусства роль изобразительных мотивов в XVI столетии хотя и нарастает, но не становится преобладающей. На первом месте по-прежнему остается функция предмета, его традиционная, определенная форма, совокупность техники обработки материалов и характерные для них приемы художественного оформления.

Неотъемлемой частью русского зажиточного дома или храма были изделия ювелиров. В их числе олады икон и напрестольных Евангелий, паникалии и ризы (нагробья), церковная и бытовая посуда.

Разнообразные техники художественной обработки металла воплощались в серебряных оладах 1568 г. (33,5×21 см; Московский Кремль). Здесь мастера искусно сочетали литье, скань, зернь и гравировку. Примечательно, что этот олад, созданный по заказу царя Ивана Грозного для кремлевского Успенского собора, был изготовлен Кузьмой Волковым с олады знаменитого Евангелия Федора Косы 1392 г. В другом же оладе, вложенном в 1571 г. по распоряжению Ивана Грозного в Благовещенский собор (Московский Кремль), ярко прослеживается новый вклад и новаторские приемы оформления. Основу композиций составляют пять круглых дробинок с черными изображениями евангелистов (по углам) и сцены Воскрешения Христа (в центре), оплетенные и соединяющие между собой лентами с многочисленными надписями. Фон дробинок составляет крупная скань в виде цветков и листьев, равномерно покрывающих плоскость олада. Расщепленные они неброского цвета, клейкой, зеленой и белой эмалью. В украшении Евангелия щедро использовались и драгоценные камни — синие сапфиры, красные турмалины, желтые топазы — различных размеров (мелкие были орнаментиро-
ны нимбы евангелистов и Христа, а также крест над центральной дробницей, крупные округлы центральное изображение и располагались по полю оклада.

Характер убранства Евангелия 1571 г. в ряде элементов пере- кликается с деталями оклада иконы «Троица» Андрея Рублева, сделанного в 1561 г. по приказу Ивана Грозного для Троице-Сергиева монастыря. Золотой чеханый оклад к этому прославленному образу, с накладными тремя венцами в виде корон, тремя цата- ми (подвески на груди ангелов) в форме лунницы, иконной рамы и некоторых других деталей, украшала такая же, как на Еванге- лии, крупная скань с напяленными лепестками и листвами, покрытая эмалью. Все компоненты оклада были щедро убраны драгоценными камнями. В последующие столетия этот оклад неоднократно обновлялся и дошел до нашего времени в измененном виде.

Около тридцати лет продолжалась работа московских мастеров над серебряной ракой (трубником) Сергия Радонежского (Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря). Начатая в 1556 г. при Иване Грозном, она была завершена только в 1585 г. при царе Федоре. Рака имеет вытянутую прямоугольную форму. Ее длинные стороны обложены тремя фигурными, а торцовые такими же одинаковыми щитами. На каждом из них запечатлены выполненные славянской вязью рельефные тексты из «Книги» Сергия Радонежского. Эти текстовые вставки, разделенные строгими пятыми, вырезанными, выступают на фоне растительного орнамента. Крышкой раки первоначально была икона с золотым окладом с изображением преподобного Сергия. Позднее, в XVIII столетии икону заменила массивная барочная крышка.

Устойчивость форм бытовых и ритуальных сосудов во многом обеспечивается в одних случаях традицией народной, в других — требованиями церковных канонов. Формы эти сложились в глубокой древности, и претерпев незначительные изменения, прослежены сквозь столетия. Например, ковши, блюда, братинки известны по археологическим раскопкам слоев еще домонгольского периода. Правда, ранние образцы посуды были изготовлены из дерева. Из них украшали резным и росписным орнаментом. Позже, в связи с распространением металлической посуды и применением иных техник художественной обработки материалов, меняет и характер орнаментации. Наиболее внимание к художественным качествам сосудов проявлялось мастерами при работе с драгоценными металлами.

Из многочисленных древнерусских ковшей своим оригинальным декором выделяется большой серебряный ковш князя Ивана Кубенского («Ковш» Костромского). Его плоскую золоченную ручку украшает прорезной орнамент в виде россыпи мелких цветов и изображение схватки барса с фантомом. Особенно эффективно смотрится емкость ковша, которая заполнена воспроизведенным орнаментом, находящимся от расположенной в центре круглой «миски» с отпечатанным на матовым орнаментом. Свободной заменной орнамент схватился надпись, проходящая по верху ковша и сообщающая имя владельца и год изготовления сосуда — 1535 г. Надпись размещается на четыре фрагмента краями с геральдическими изображениями зверей.

Принципиальное сходство с оформлением ковша Ивана Кубенского обнаруживает золотое блюдо («Царский Ковш»). Все его обширное золоченное дно занимает узор в виде круглого медальона с резным изображением двуглавого орла и венчающего его от центра несколько изогнутых лепестков («ложки»). Узкий борт блюда покрывает тонкая сетка растительного орнамента на черном фоне и шесть подобных разорванной ленты фрагмента, где черным по золотому сообщалось о создании блюда в 1561 г. по заказу царя Ивана Грозного для царцы Марии — христианской книжны, второй жены самодержца.

К концу XVI в. произведения декоративно-прикладного искусства ощутимо меняют свой облик. И дело тут не только в наступлении декоративного начала, а в более широком применении самоцветных камней. В изделиях, связанных с семейством Годуновых, гораздо реже, чем в произведениях предшествующего времени, встречаются такие техники художественной обработки металлов, как чеканка, скань и зернь. Ведущие же позиции занимают гравировка и чернью по золоту. Избранная рельефная поверхность, мастерами, работающими на Годуновых, достигала большей целостности форм. Гравированный рисунок с бархатистым черным оттенком очень живо наполнял изображение, создавал имидж на бумаге.

Особенно привлекают своей изысканностью ковчежец 1589 г., сделанный по повелению царя Федора. Золотой ковш Ивана Годунова (13,6 см), потерт, 1597 г., вложен в Корсикнине Годуновом в Троицке-Сергиев монастыре, и кадило, выполненное в 1598 г. по заказу его сестры Ирины для кремлевского Архангельского собора (все — «Московский Кремль»).

Приятные впечатления от нежелицевого ковчека украшают два совершенно разных по характеру изображения. Подчеркнутый пышностью украшена лицевая створка, на которой в технике выской чеканки воспроизведен полный рост образ Богоматери Одигитрии. Гранвины створки и средника обрамляют жемчужную обивку. Центральное изображение, подобно клеймам в жемчужной иконе,
окружают изумруды и рубины, чередующиеся с крупными жемчужинами.

Совсем иначе оформленна задняя створка. Здесь средник занимает фигура мученицы Ирины, удивительно точно выписанная на гладкой плоскости. С помощью чернили мастеру удалось передать даже светотень моделировку форм. Рамка заполнена мелким резным растительным орнаментом, на фоне которого четко прорисованы восток узоры черной плетенки. Венчают ковчег два четырехлепестковых узора с закрепленными в них изумрудом (передняя створка) и сапфиром.

При первом же взгляде на потолок 1597 г. бросаются в глаза изящные вытянутые пропорции, чем-то созвучные столь же стройным фигурам в изобразительном искусстве рубежа XVI — XVII вв. Сосуд представляет собой сравнительно небольшой, по весу объемной чашу, на расширяющемся граненом ножке, перекрещенном «яблоком» и плоско переходящим в устойчивый поддон. Вся поверхность потолка усечена растительным орнаментом, выполненным в виде виноградной грозди. Самые же эффективные изображения расположены на восточной стене. Это вписанная в медальоны фигурки Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи — классический Денсус. Он прекрасно смотрится в окружении золотой сетки маленьких витражей. Дополняют впечатление крупные драгоценные камни, закрепленные на чаше и «яблоке» потолка.

Капела в форме храма появилась в составе церковной утвари давно, по крайней мере в Московском княжестве они встречаются еще в начале XV в. Тем не менее, капела, изготовленная мастерами Оружейной палаты в 1598 г., несет на себе яркий отпечаток своего времени и своей мастерской. Этот изящный одноярусный с двумя рядами колонн храм также, как и другие произведения, выполненные по заказу Годуновых, покрывается легкой сетью гравированного с черной растительным орнаментом. Его верхнюю часть украшают крупные драгоценные камни: изумруды, лазурит, сапфиры. Особенно впечатляют вытянутые, словно нартциссы, виноградные рисунки, фигурки святых, в том числе показанным в фас, сидящим членам царской семьи. Эти грациозные и выразительны, а по своим художественным достоинствам не уступают лучшим образцам книжной миниатюры.

Хотя династия Годуновых и прекратила свое существование в 1605 г., на некоторых изделиях более позднего периода все еще лежала печать замечательных произведений исхода XVI столетия. К ним в первую очередь можно отнести два изящных ковша, выполненных царскими мастерами — 1618 и 1624 гг. Создатель последнего ковша был мастер Третьяк Пестриков. Возможно, он был одним из тех, кто в свое время работал на семью Бориса Годунова.

Представление о развитии декоративно-прикладного искусства было бы неполным, если не принять во внимание произведения из дерева. Ведь дерево на Руси всегда было главным поделочным материалом и именно обработка его была самой массовой, а успехи в этом деле наиболее значительными. Правда, из-за недолговечности материала деревянных изделий сохранилось очень мало, преимущественно церковного обихода. И все-таки даже немногочисленных их образцов дают емкую информацию о видах, способах и особенностях обработки дерева в русском искусстве XVI в., о месте произведений такого рода в церковном интерьере и за его пределами.

Из существующих двух разновидностей скульптуры — круглой и рельефной — безусловное предпочтение отдается последней. Даже те произведения, которые могут выглядеть статуями, т.е., казалось бы, требуют кругового обзора, на самом деле являются горельефами. Они, как правило, находятся в нишах (подобно иконам), и поэтому зритель видел и должен видеть их только с лицевой стороны. К таким относятся широко распространенные скульптуры Николы Мокжского, Парацелса Пятницы, Георгия Победоносца и ряда других святых.

Исследователи уже неоднократно обращались к таким памятникам, как вьрезанные мастерами в 1534 г. фигура Николы (174х86х18 см; Псковский музей). Скульптура святого, почитавшегося защитником городов, была установлена на городских воротах. На это уже указывалась и иконография изображения: Никола показан в рост с распространенными руками, в правой он держит меч, в левой — модель псковского кремля с собором. Несмотря на некоторые утраты и переделки (почти стершийся первоначальный слой; на изображении Святого детей), он представляет собой неповторимый образец произведения и выявлять технологию изготовления. Впрочем, эти технологические приемы в разных памятниках почти идентичны. Как правило, для резьбы использовался липа. Готовая фигура последовательно покрывалась лавандой, левкасом и красками. Иногда мастера обходились и без паволожки. К очень редким явлениям относится надпись на обратной стороне фелони (верхняя одежда священника) Николы, сообщающая о дате, когда «сей образ» был привезен во Псков по приказу псковского митрополита Макария, а также и о времени его «починки»). Данная летопись недвусмысленно указывает на Новгород как на место создания скульптуры. О том, что Новгород
является крупным центром по изготовлению художественных изделий из дерева, говорят данные письменных источников и сами произведения, сохранившиеся в этом регионе.

Об устойчивых традициях обработки дерева в новгородской округе говорят и разнообразные по своему назначению работы. Началом XVI в. датируется памятный крест Саввы Вишерского (334х192х15 см). В средние столетия была сделана скульптура Параскевы Пятницы (164х70х12 см; обе — Новгородский музей), стоящая, как предполагают исследователи, в церкви Пятницы на Ярославовом дворище. В 1580 г. была вырезана деревянная гробница Варлаама Хутынского, крышка которой имела горельефное изображение фигуры святого (Новгородский музей). Аналогичные назначения имели доски с вырезанными фигурами старцев Евфимия (173х45х17 см), Иоанна (192х54х14 см; обе — Русский музей), созданные в середине XVI в., и др. Объемная конструкция представляет собой амвон (возвышение в храме для богослужения) Софийского собора в Новгороде (231х195 см; Русский музей), именовавшийся также «Халдейскими пещицами» (имеется в виду известный сюжет из Библии об испытании трех орком-крышатником огнём). Примечательно, что о факте установки в новгородском кафедральном соборе амвона сообщается под 1533 г. Николаевская летопись, с восторгом описывающая это чудо монастырского творения. Амвон имеет вид полого цилиндра. В основе его конструкции двери и дверцы разных колонок, скрепленных по горизонтали на четырех уровнях перпендикулярно вдоль церкви, образующиеся веяния заполняют три ряда изображений: внизу двери и дверцы крупных скульптур, выступающие в после тематических фигурах святых. Конечное, самое пристальное внимание привлекает именно скульптура. Это однотипные статичные плоскостно трактованные изображения, как бы удерживаемые головой и широко расставленными руками верхнюю часть. Эта работа, выполненная в традициях древнерусской живописи, ярко демонстрирует мастерство и талант создателей, призванных передать в образах идеи и символы, присущие миру новгородской скульптуры.

В отличие от северных регионов, где архитектурная структура опирается на строение в деревянном доме, в северных регионах на обработку дерева в большей мере влияет профессиональное искусство. И дело здесь не только в местных традициях, но и в сложившихся требованиях заказчиков. На эти требования оказывал влияние изобразительное искусство, работы ювелиров, художественные контакты с другими странами. Фигуры в скульптурных изображениях очень стройны, а узоры декоративной резьбы точны и изысканы.

Выделяющимся произведением деревянной резьбы и декоративного искусства является «Царское место» (или Мономахов трон) Ивана Грозного, созданное в 1551 г. для Успенского собора Московского Кремля, где находится до настоящего времени. Назначение этого монументального деревянного сооружения в виде чугуна с многоцветной резной высокой сени — обозначить молельное место царя в кафедральном храме. В основе сооружения помещен, стоящий на четверех скульптурно вырезанных львах, окруженный глубокими метровыми стенами и увенчанный восьмиугольным шатром, опирающимся на четыре резных колонки.

В оформлении мольерского места включавшегося подчеркивалась мысль о его предназначении для царей. Используя в качестве подношения царственных зверей — львов — в тронах древних и средневековых правителей было распространено довольно широко, особенно в странах Востока. Определенные ассоциации с парадной, великолепной шапкой вызывает верхняя часть постройки, украшенная тремя рядами разнообразных по форме и декору кошечок, цветами-ретушками и прочими элементами. Главный же смысл вложен создателями в сооружение, отразился в рельефных стенах.

Вход под сень предвращал двери в виде двух створок, резные надписи на которых, выполненные взято, содержат текст о получении киевским князем Владимиров Мономахом царской регалии от византийского императора Константина. Этот текст представляет собой отрывок из «Сказания о князьях Московских», объясняющего истоки царского достоинства своих правителей. На трех других стенах, разбитых на четыре части каждой, помещено двери и дверцы рельефных изображений, снабженных соответствующими надписями. Эти сюжетные композиции построены по теме храма, что и произведения изобразительного искусства. Здесь, как и в современных царском месте иконах, участвует большое число персо-
повернутой назад головой и выступающим из пасти языком. Подобная иконография имеет давние истоки. Сходные парные рельефные фигуры можно наблюдать, например, в консолях архитектуроколончатого пояса и на капителях столбов знаменитого архитектурного памятника XII в. — церкви Покрова на Нерли.

Большое декоративное значение сцен показывает верхняя часть сооружения. В этой части виньеты переплетаются разные формы, мотивы и технические приемы резьбы. Промежуток от квадрата в плане объёма основной части к строгому шестигранному изображению двуглавого орла, заполняют детали, взятые из арсенала современной архитектуры. Период квадрата завершается мелкими профилированными полукруглыми кошками. Выше единую группу составляют квадратные, несколько вытянутые трехлопастные и острооконечные треугольные кошники. Тимпаны последних и грани шатра заполнены преимущественно растительными прорезными узорами, находившими аналогии в резных порталах Грановитой палаты, Архангельского и Благовещенского соборов Кремля. Как известно, порталы этих зданий были вырезаны итальянскими мастерами. К «изысканным» Царского места, вероятно, можно отнести и небольшие кубики, установленные на углах основной его части и шпилях квадратных кошников. Наконец, что подобные кошники присутствовали в своём времени в верхней части кремлевского Архангельского собора.

Таким образом, «Царское место Ивана Грозного» представляет перед нами как чрезвычайно сложный памятник, сочетающий разнообразные приемы резьбы по дереву, воплощённые в себе противоречивые процессы развития русского искусства в рассматриваемый период и поиски новых выразительных средств. В этом отношении сень, обозначающая местонахождение царя в кафедральном соборе, является очень характерным произведением XVI столетия. Многослойная повышенная художественное обозначение царя, поставленного на уровне глобальных обозначений, найти в традиционных изобразительных структурах новые решения определяли стратегическое направление развития русского искусства XVI — начала XVII в. в целом.
ИСКУССТВО РОССИИ
НА ПОРОГЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Начало XVII в. получившее от современников название «Смутное время», явилось своеобразным продолжением социально-экономических и политических процессов, остро обозначавшихся еще во второй половине предыдущего века. Ливонская война и поражение в ней России (1558 — 1583), годы Опричнины (1565 — 1572) роковым образом сказались на хозяйственной, социальной и политической стабильности государства на протяжении многих десятилетий. И без того сложная ситуация была усугублена на рубеже столетий неблагоприятными погодными условиями, вызывавшими повсеместный голод, а ввезенная смерть царя Бориса Годунова в 1605 г. сняла последние препятствия на пути грядущего хаоса. При поддержке поляков магнатов на московском царском престоле оказался самозванец Лжедмитрий I, который успешно снарядивший от смерти в 1591 г. сын Ивана Грозного царевич Дмитрий. Вместе с ним в Кремле оказался большинство оппозиции последнему российскому царю и поляка плихта со своими военными отрядами. И хотя менее чем через год в результате всеобщего недовольства Лжедмитрий I был свергнут с престола и убит, а на его место утвержден боярин Василий Шуйский (1606 — 1610), до выхода страны из кризиса было еще далеко. По-прежнему мощь на Москву строили самозванцы, крупные крестьянские восстания охватывали обширные регионы государства. В 1609 г. началась открыта польско-литовская и шведская интервенция в Россию, над которой нависла реальная угроза утраты национальной независимости.

Подъем национально-освободительного движения в России пришел к тому, что на исходе 1612 г. народное ополчение под предводительством князя Дмитрия Пожарского и инжегородского земского старосты Кузы Марина одержало решающие победы над интервентами. Вскоре после освобождения России на Земском соборе 1613 г. царем был избран Михаил Федорович Романов (1613 — 1645). Оба эти события решающим образом способствовали стабилизации политической обстановки в России, восстановлению ее хозяйственной структуры. Однако еще не менее двух десятилетий проявлялись рецессии социально-экономических последствий второй половины XVI — начала XVII в. В таких исторических условиях русская культура еще не обрела необходимый для полноценного развития потенциал. Для разоренной страны на первый план выдвигались вопросы выживания, обеспечения населения самым необходимым и восстановительные работы.

Только на 20-е годы после длительного перерыва приходится возобновление строительства новых архитектурных сооружений. В числе этих построек были кирпичные церкви Покрова в Рубцове и Казанской Богоматери на Красной площади, воздвигнутые в честь победы России над поляками войсками.

Возведение Покровской церкви в дворцово селе Рубцове (ныне в границах Москвы), начатое в 1619 г., было завершено только через семь лет. Столб продолжительный срок строительства, вероятно, указывает на последствия Смутного времени — снижение технических навыков зодчих, недостаток квалифицированных каменщиков, сложности с изготовлением материалов и другие проблемы.

Веселолийный храм Покрова во многом напоминает постройки голубовского времени. Это и поднятый на подклет основной объем, и венчающая его четырехгранныя горка кокошников, и крестчатый свод с величественной световой главой. Особенно близка церковь в Рубцове Старому собору Донского монастыря 1593 г. Правда, композиция русского храма была значительно более сложной. Здесь к основному объему примыкают придел и открытая галерея (второй переборована в закрытую). Впрочем, и эти структурные компоненты уже использовались в усадьбных постройках конца XVI в.: храмах Троицы в Хоршове и Преображения (Триицы) в Вольских Владыках. В то же время Покровский храм более пространный и менее собран, его формы тяжеловесные, детали лишены отточенности и изящества.

Примерно в один год с Покровской церковью соорудился Казанский собор на Красной площади. В 1625 г., когда строительство подходило к концу, храм сильно пострадал во время пожара. Восстановительные работы завершились лишь к 1636 г. Ровно через триста лет памятник был уничтожен. В настоящее время он воссоздан заново на прежнем месте на фундаментах храма, раскрытых в результате археологических раскопок.
Структура основного объема Казанского собора принципиально не отличается от церкви Покрова в Рубцове. Тем не менее собор производит несколько иное художественное впечатление. Массивная глава собора, удачно найденные соотношения рядов крупных и мелких кошшников, широкие четко прорисованные пилястры придают ему сравнительно небольшому зданию подчеркнутую монументальный вид.

Несмотря на очевидную ориентированность архитектуры 20-30-х годов XVII в. на зодчество предшествующего столетия, в ней уже появляются новые декоративные элементы, ранее не получившие распространения. В первую очередь обращают на себя внимание килевидные кошшники, пришедшие на смену полукруглым, и внедрение наличников с поползновенными завершениями, явившихся основой для разработки нового множества их разновидностей.

Начиная с 20-х годов в различных регионах страны возобновляется строительство каменных церковных построек. В 1624—1625 гг. принципиально обновляют свой облик Спасская башня Московского Кремля. Она получила сложную надстройку — двухступенчатый цоколь, на котором опирается высокий восьмерик, увенчанный шатром — шпилем. Руководители работ Бажен Огурцов и англичанин Христофор Головей усилили сооружение новым белокаменным декором — гранитными ками и балками на фасадах и приподнимительным пирамидальным перекрытием основного четверика, дополненным пирамидами, фигурками львов и медведей, другими декоративными деталями. Одно из самых заметных мест на перестроенном здании западных частей — куранты, установленные по проекту Головей. Декор и фигуры зверей несут на себе очевидные черты христианского искусства. Поленевский откровением для москвичей стала установка в нишах скульптур обнаженных человеческих фигур. Скульптуры в их рядах были столь велики, что скульптуры пришлось одевать в кожаные кафтаны. После пожара 1628 г. обогревшие изваяния пришлось снять. Больше они не восстанавливали.

Еще в 1620 г. недалеко от Серпухова в селе Девино была возвезена шатровая церковь, напоминающая храм Петра Митрополита в Переславле-Залесском 1565 г. (Переславль — до XV в.) Она стала памятником русскому зодчеству, оставшиеся в ней с восточного торца удивительно ясно выраженного трехчастового храма. Обе составляющие объединяются в единое здание играявой архитектурными деталями и общим декором — размеренной ритмичностью лепных и межстенными валиками, покосом килевидных низших и многоуровневым карнизом, опоясывающим оба объема. Скромным усилением стен служат не большие продольные окна, обрамленные рамами с тройными балконами.

Самой эффективной частью сооружения несомненно является церковь. Ее разнообразное решение связано, прежде всего, с разбашковым шатром, соотношением их размеров, корнями христианского ковшников и продуманной структурной организацией всей постройки. Москвский самый высокий шатер храма был сдвинут ближе к середине трапезной и установлен на более мощном основании, чем
Шатер церкви, удивительно легкий и высокий, ощутимо доминирует над остальной частью постройки и другими ее формами. Четыре главы, покоящиеся на углах четверика, окружающие шатер, не поднимаются выше его основания. Еще ниже на одном уровне располагаются такого же размера главы двух приделов, средней апсиды и звонницы, стоящей на парапете галереи (ранее открытой).

Специалисты не исключают участия зодчих, построивших церковь в Медведкове, еще и при своей работе были признаны по введении больничного храма Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевом монастыре. Строительство больничного храма началось в 1635 г., когда храм Покрова в усадьбе Пожарского уже поднялся по всей своей красе. В пользу этого говорят и формальное близость силуэтов обоих памятников, особенно шатров. Тем не менее, каждое из сооружений обладает своим неповторимым обликом.

В отличие от «руской» Покровской церкви храмы Зосимы и Савватия выглядят более монументальным, что, впрочем, объясняет окружающая его застройка. Ее составляли невысокие больничные корпуса, крепостные стены и башни, примыкавшие к монастырю посадские дома. Высокая шатровая церковь играла роль доминанты не только для какой-то части монастыря, но и города — на её была ориентирована одна из его улиц.

Невозможно сказать, что при строительстве церкви Зосимы и Савватия зодчие решили не столь утилитарные задачи, сколько стремились к разрешению градостроительных проблем и к расстановке определенных художественных акцентов в композиции больничных построек. Об этом говорят и исключительно эффективный внешний вид храма, и довольно скромный его интерьер. Здесь сухо не впервые полость шатра отделена от интерьера каменным сводом. В результате внутреннее пространство здания можно оценить как весьма камерное. Здесь нижний потолок и совсем небольшая площадь. Зато снаружи абсиды убраны декором в виде дорического (примерно таких, какими украшена Духовская церковь XVI в. Троице-Сергиева монастыря), а тяги, лопатки и пояски имеют многочисленные вставки в виде зеленых поливных изразцов. Такие изразцы ранее в архитектуре Северо-Восточной Руси не встречались (прежде были только красные одноцветные). Среди них немало таких, на которых была запечатлена военная тема — вооруженные люди, пушки и т.д. Все это напоминает о Смутном времени, об окрестных штукатурных Троице-Сергиева монастыря и его защитниках.

Обращение к основным постройкам первых десятилетий XVII в. позволяет составить общую картину состояния зодчества в этот
исторический период. Его развитие проходило под знаком восстановления нарушенных войной архитектурных традиций XVI столетия. И хотя восстановительные тенденции здесь преобладали, в их недрах уже обозначалась тяга к большей свободе в трактовке форм, композиционных и пропорциональных построениях. Отсутствовало, героический пафос, который оказал решающее воздействие на характер архитектуры, его торжественный настрой, выражавшийся в особом пристрастии заказчиков и зодчих к прозрачным сооружениям.

В отличие от каменного строительства, замирающего на долгие годы, иконописание не прерывалось даже в самые тяжелые для страны времена. Такое положение вещей исключало резкое изменение характера живописи в первой трети XVII в. по сравнению с концом предыдущего столетия. Это особенно хорошо видно на примере произведений столичных мастеров, точнее, тех наиболее талантливых художников, большинство из которых попали в Москву из разных городов России уже во времена относительной политической стабильности (т.е. до 1650 г.). Работая по заказу царского и патриаршего двора, выполняя задания других заказчиков, художники отдавали должное духу времени, стремясь к отечественному искусству к исходу XVI в., — «голубому» и «святопарниковому». Несмотря на приверженность той или иной манере, они, особенно в зависимости от заказа, легко использовали и приемы иной «шкалы».

Важную организующую роль в развитии изобразительного искусства сыграло создание в Москве иконописной палаты. Это произошло около 1620 г. Ведущими мастерами палаты были Прокопий Чирин и Назариий Истомин (Савва). Если первый был наиболее последовательным «староговскими» иконописцем, то второй уже безусловно синтезировал материалность, свойственную традициям царских мастеров, и утонченную декоративность «староговских».

В числе самых известных работ Назария Истомина икона «Богоматерь Петровская» и основная часть иконостаса церкви Рождества, находящейся в Московском Кремле. Икона «Богоматерь Петровская» (36х30 см; Третьяковская галерея) была написана около 1614 г., когда Назарий был еще сравнительно молодым живописцем. Это погруженное изображение с высоким блюстящим в масле Христа на иконографии повторяет произведения XIV в., написанные, по поводу, митрополитом Петром. Здесь тщательным образом работается форма, исключительно мягко моделируется лицо, драгоценным золотистым налетом покрываются одежды.

В 20-е годы Назарий Истомин выделяется в число ведущих российских художников. В этот период, в 1627 г., по заказу патриарха и под его руководством создается иконостас кремлевской церкви, сохранившийся до наших дней. Хотя в работе участвовало несколько исполнителей, все компоненты ансамбля были выполнены единой художественной идеей. Характер решения каждого из рядов иконостаса зависит от его места в общей структуре и смысловом наполнении. Жестче и контрастнее других написаны пророки — самой верхней, а потому слабоусловной. Ближе всего же к посетителям храма и наиболее освещенные иконы центрального яруса, напротив, выделяются своей фактурой и более мягкими тоновыми сочетаниями. Особым величием наполнены образы Деймосу — смыслообразного центра иконостаса. Это строгие, написанные монументальные фигуры, в восприятии которых важна не только выразительность, но и читаемость лиц художников.

Именно именно деймосу, выполненный самим Назарим Истоминым, играет ключевую роль в объяснении икон в этом ансамбле. Построение данной задачи здесь и первую очередь способствует слабо уплотненному использование цвета. Самым ярким контрастным пятном иконостаса особенно образное является центральное икона «Спас в силах», сосредоточивающая на себе все полошу внимания, исходящего в храм. В наперечной колористической гамме иконы, написанные сближающиеся к ней изображения: «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча». По меру удаления от центра живопись утрачивает насыщенность цветов, становится мягче.

Живопись иконостаса Истомина более строгая, чем на иконах «Богоматерь Петровская» и ряд других произведений Назария Истомина. В ней гораздо меньше внешнего блеска и сознанного стремления к акцентировке. И все-таки говорить об изменении художественного стиля мастеров под влиянием общей тенденции развития искусства явно преждевременно. В данном случае речь скорее может идти об избирательном отношении художника к использованию тех или иных изобразительных средств в зависимости от запросов заказчика и сотрудничества с ним. Над ними, как и в других произведениях, происходят кардинальные изменения характера изобразительного искусства в первой трети столетия еще не происходит, можно отметить большую свободу исполнителей в выборе тех или иных художественных техник.

Тяжелые последствия Смутного времени испытывало на себе и традиционно-прикладное искусство. Сразу же после освобождения Москвы от интервентов сюда со всей страны привлекались лучшие ремесленники, многие из которых оставили в столице на долгие годы. Возобновление деятельности кремлевских мастерских...
совпало с полным истощением государственной казны. Требовалось время, чтобы обеспечить полнокровную жизнь этих мастерских, создать необходимые условия для творчества работавших там ремесленников. Начиная как бы заново, мастера прежде всего заботились о восстановлении прервавшихся традиций. В качестве образцов они зачастую использовали лучшие произведения XVI в., в большей или меньшей степени повторяя их или отступая от оригинала.

Так, на протяжении XVII в. неоднократно с различными вариациями повторяется золотое блюдо Марии Темрюковны 1561 г. Чрезвычайно близко к золотому кубку 1598 г., сделанному по заказу царицы Ирины Годуновой в виде одноглавого орла, аналоgeticкое по назначению изделие 1616 г. Правда, место тонкого плоского черевого орнамента занимает уже чешский растительный узор и гораздо большее число украшающих кадило драгоценных камней. Характер оформления золотого кубка 1618 г., принадлежавшего царю Михаилу Федоровичу, явно созвучен произведениям времени правления Ивана Грозного. Традиционный по форме куб украшен изящными черевыми узорами и дротвенной надписью, жемчужной обнажкой и крупными сапфирами. В 1631 г. известным мастером золотого и серебряного дела Гавриилом Овдокимовым был «построен» кубок Екатерины, повторяющий композиционный орнамент 1571 г. Новое произведение, как и его образец, представляет гармоническое сочетание червей и скандинавского золота, расцветочного эмали и дополненного вкраплением зерни. Все плоскость лицевой стороны кубка составляет своеобразный фон для россыпи крупных драгоценных камней. Однако если общая тонкость эмали и камней кубка Екатерины довольно светла, то в работе Гавриила Овдокимова преобладают более плотные насыщенные цвета. Синей и зеленой эмалью покрыты здесь не только скандинавские растительные узоры, но и значительная часть черевого орнамента, а место нерягих сапфиров, топазов и других камней занимают в основном глубокой синей окраски сапфиров и изумруды.

Самые значительные усилств личных московских ремесленников и ювелиров направлены на создание атрибутов царского достоинства. Важнейшим стимулом в этой работе было избрание на царский престол в 1613 г. Михаила Федоровича Романова - основателя новой царской династии. В круг изделий такого рода входят как государственные регалии - венцы, сцены, жемчуги (эмали, драгоценные камни), державы (шия с крестом и наверху), троны... а также парадное оружие и доспехи. Для изготовления такого рода произведений государственная казна в первую очередь изыскивала средства и материалы. Выдающимся произведением оружейного дела является шлем, предназначенный для царя, выполненный в 1621 г. Никитой Давыдовым, ставшим впоследствии знаменитым мастером. Основу шлема составляет колпак конической формы. К ней крепятся пластинчатый подкожный, два и подвижной носовой щит. Листицио гладкую металлическую покрывает золотой травчатый орнамент, в котором преобладают восточные мотивы, и два стилизованных изображения короны, переплетающихся с формами, блиставшими в западноевропейском средневековом искусстве. Венец шлема и наушники украшают золотыми в гнездах красные яхонты и алмазные, наряду с которыми используются и жемчуг. Самой эфемной, хотя и несколько чужеродной частью шлема, является верхняя овальная часть стрелы с чешской фигурой Михаила Архангела, покрытой яркой разноцветной эмалью и обрамленной драгоценными камнями. Очевидно, что и здесь используется западноевропейская иконография.

Во время пожаров и голоданных московских мастеров в 20-е годы создается ряд основных предметов при дворного церемониала. К таковым в первую очередь относится официальный головной убор царя.

Можно предполагать, что не все венцы, созданные в эти годы, дошли до нашего времени. Например, не сохранились корона 1624 г. работы иностранных ювелиров. Должно быть, данный венец не в полной мере угодил заказчику, уже через три года мастера создают новый комплект государственных регалий, а также сапфировый прибор (налеты и кольца для стрел).

Венец 1627 г. напоминает в общих чертах другой царский убор - «Казанскую шапку» - относящуюся к середине XVI в. Вместе с тем в новом изделии ощущается иная пластическая форма и оригинальное декоративное решение. Вместо двух рядов пластинских кошачий-лепестков остается один ряд, нижний. Он не имеет жесткости, присущей в более раннем венце, рисунок узора в нем гибкий и витиеватый, как бы разрушает пластичность кошачьих. Выше и жарцер становится венчающая часть царской короны. Гораздо ярче и многоцветнее ее убранство: многочисленные рубин, изумруды, сапфры, алмазы, зеленые и белые эмали. Примерно в таком же ключе реше-
ны держава и скипетр. Между тем существует точка зрения, согласно которой они были изготовлены иноzemными мастерами на исходе XVI в. и в 1604 г. подарены Борису Годунову.

Те же иезуиты, которые изготавливали венец, к 1628 г. завершили работу над саакадом. По роскоши отделки этот прибор не знает себе равных среди прочих образцов парадного оружия. И науход, и колпак оправлен тончайшей золотой сарказм, раскрашенной многоцветной эмалью, и убраны драгоценными камнями. Самое заметное место в оформлении саакада занимают раскрашенные круглые клейма с чеканками граверными изображениями двуглавых орлов, гривона, единорога, львы и всадника, поражающего змея. Эти знаки подчеркивали официальный государственный статус обладателя данного прибора и назначение последних в качестве атрибутов придворного церемониала.

Все упомянутые выше произведения декоративно-прикладного искусства первых десятилетий XVII в., созданные мастерами Оружейной палаты и оставшиеся в ее собрании до настоящего времени, убедительно свидетельствуют о сохранении в них ряда устойчивых черт, свойственных изделиям предшествующего периода. Вместе с тем уже в это время проявилась тенденция к усилению декоративности произведений. В известной мере развитие этих тенденций способствовало историческим условиям, сложившимся в России после Смуты, когда в столице были собраны лучшие мастера из различных регионов страны и зарубежных государств. Им творческое содружество и привлекло к оригинальным художественным решениям, открывало новые возможности в использовании выразительных средств. Мастера Оружейной палаты задавали тон в направлении поисков провинциальных ремесленников. Тем более, что роль высокого образца в декоративно-прикладном искусстве была особенно велика.

Таким образом, на протяжении первой трети XVII в. в русском искусстве наблюдается созна́тельная ориентация мастеров на произведения второй половины предшествующего столетия. На этом этапе, несмотря на воплощение ряда новых идей и приемов, в художественной культуре еще не происходит очевидных качественных изменений.

По мере стабилизации политической ситуации в России и преодоления хозяйственного хаоса все с большим отчетливостью давалось о себе знать новые исторические условия, принципиально повлиявшие на характер художественной культуры. Социальные по
Структура сооружения (ранее так не строили) имеет тем не менее сходство с хоромами, срубленными из дерева: характерную ступенчато-ырскую структуру, автономию отдельных частей, остроточную кровлю, нарядное крыльцо, пролетные лестницы, гульбища и т.д. Согласно традициям, нижние этажи подклета использовались под хозяйствственные нужды, третий этаж открывался под служебные надобности, (по другой версии — временные покой царской и ее детей), четвертый — для жилья. Венчал здание эффектный небольшой теремок с двускатным полом и смотрительной башенкой у его торца.

Выразительная высоко поднявшаяся над окружающими строениями форма, крупные размеры и контрастная окраска сделали Теремной дворец композиционным центром всего дворцового комплекса. даже на значительном расстоянии на ярко красном фоне четко прорисовывались притуленные очертания белых наличников, лопаток, карнизов и декоративных поясов. Если приблизиться к зданию, то включаются дополнительные художественные средства — изумрудный блеск изразцов, вязь кружев белокаменной резьбы. Обращают на себя внимание его раскованные растительные узоры, вплетенные в них пионьи, животные, зачастую поданные в качестве геральдических фигур — львов, гривицов, двуглавых орлов, масок. Необычно выглядели для того времени и оконные проемы сложной формы с нависающими декоративными мотивами.

Контрастному, осязаемому своим праздничным видом наружному оформлению сооружения в какой-то мере противостояли более дробная по тональности роспись интерьеров, где также заметное место занимали растительные мотивы. Об этом можно судить по сохранившимся незначительным фрагментам живописи XVII в., а также по воссозданной в 1837 г. монументальной стенописи.

Гораздо более полное представление о тенденциях развития столичной живописи в это время дает в значительной мере сохранившаяся стенопись Успенского собора (1642 — 1643) и церкви Ризоположения (1644) Кремля.

Крупным событием в истории русского средневекового искусства надо признать роспись Успенского собора, в которой принимали участие около 150 художников из Костромы, Ярославля, Ростова, Суздалья, Новгорода, Рязани, Великого Устюга и многих других городов России. Руководителями работ были царские мастера Иван и Борис Пищеи, Сидор Поспев, Важен Савин, Марк Матвеев, Степан Ефимьев.

Фрески середины XVII в. должны были в общих чертах повторить прежнюю роспись 1515 г. Поэтому непосредственному созданию стенописи превосходили перенос на бумагу старых изображений, освобождение стен от штукатурки и подготовка новой основы для фресок. Сознательная ориентация на живопись XVI в. и статус кремлевского Успенского собора предопределили строгое соответствие росписи канону, подробность в изложении основ христианского вероучения и известную сдержанность в выборе выразительных средств. Очевидно стремление художников отказаться от внешних эффектов, добиться цельного восприятия монументальной декорации, четкого «протяжения» отдельных сюжетов. Композиции усманских фресок отличает удачное сочетание симметрии и раскрепощенности. Фигуры персонажей стройны и пропорциональны, их позы и жесты величавы, порой изысканны, а наполненные воздухом одежды точно передают пластику разнообразных движений участников действия. О сосредоточенности мастеров в изображении особенно заметно на фиксации самого события говорят и тот факт, что архитектурные кулисы здесь очень просты и нейтральны. Особый торжественный настрой придает фресковой росписи колорит, построенный на контрастных сочетаниях красного, синего, желтого, неонового, голубого, зеленого и других тонов. Все это красочное многоголейне исключительно нарядно смотрелось на сияющем золотом фоне, проложенном тонким листовым золотом.
Общую картину оформления интерьера Успенского собора завершал построенный в 1653 г. грандиозный иконостас, составленный из шестидесяти девяти больших икон (в том числе впервые вводится новый ряд — «апостольский Десниц»). Самая грандиозная из них достигала в высоту пяти метров. Современники, в том числе иностранцы, посещавшие Россию в середине XVII столетия, писали об усеченном иконостасе как о не имеющем себе подобных. По всей вероятности, его создавали те же художники, которые расписывали стены собора. Об этом можно догадываться, так как первоначальный красочный слой еще скрыт под записью XIX в.

Нет никаких сомнений в том, что роспись Успенского собора Московского Кремля, так же как и его архитектура, создавалась в качестве образцовых. Не случайно фрескам кафедрального столичного храма подражала монументальная живопись других соборов. Такова, например, стенопись Успенского собора Княгини-на-монастыре во Владимире (1647 - 1648). В еще большей мере влияние образца ощущается в росписи церкви Ризоположения, являющейся домовым храмом патриарха и стоящей напротив западного входа в кремлевский Успенский собор.

Работы в церкви Ризоположения выполняли три мастера — Сидор Поспеев, Иван Борисов и Семен Абрамов. Первые две при

85. Фресковая роспись церкви Ризоположения Московского Кремля. Западная стена. 1644

нимали участие в росписи Успенского собора. По составу, иконографии и манере исполнения фрески маленькой домовой церкви очень близки к усеченной стенописи. Это, в первую очередь, относится к акафистным сценам, которые здесь явно превалируют. Правда, ризоположенная живопись воспринимается уже более изолированно, она не столь монументальна, в ней сильнее проявляется повествовательное начало. Небольшие размеры композиций росписи сближают их с ансамблем иконостаса и позволяют говорить о достижении гармонического взаимодействия двух видов живописи в этом маленьком храме.

Своего рода этапной вехой в русском искусстве XVII столетия надо признать московскую церковь Троицы в Никитниках. Возведенная в 1631 - 1634 гг. на дворе богатого купца Григория Никитникова, она еще долгие годы (по крайней мере на протяжении трех десятилетий) достраивалась, отдельными частями и расписывалась. Архитектура храма представляет собой сложную, асимметричную, динамичную, прекрасно балансированную композицию. В ее основе вытнутый четверик (бесстолпный) и прямоугольные к нему разновеликие приделы, поставленные на высоком подклете. По средству грандиозного главного объема церкви и большой северной придел связаны с галереей. Малый южный придел, появившийся, вероятно, в 1653 г., не имел трепезной и, соответственно, выхода на галерею. Галерея, окружающая храм с двух сторон — с северной и западной, фланкировалась колокольней и крыльцом. Уравновешенность многоярусной композиции Троицкой церкви достигается благодаря тонко проработанному соотношению пирамидальных объемов — основного четверика с четко противопоставленной горкой килевидных кокошников, увенчанной плотно обвитой куполом кокошники, сегментами и арочными оформленными одноглавыми приделами и выразительными шатров колокольней и крыльца. Даже галереи зодчие пытались придать более динамическую форму, полукругом появляющимся центральном участком ее западной стены и устройством над нею и трепезной четырехскатную кровлю. Игру объемов дополняет пишный декоративный убор, сочетающий разнообразный набор архитектурных деталей, поливных изразцов и контрастную окраску стен.

Новаторский характер архитектуры храма в Никитниках очевиден. Ранее в русском зодчестве еще не было культовой постройки
со столь сложной подчеркнутой асимметричной композицией. Впервые в практике московского строительства колокола органично включается в состав храма. Ранее звонницы, имевшие обычный вид трехпролетных арок, устанавливались либо отдельно от церковного здания (например, в Большах Вязмах), либо на его кровле (звонницы церковного типа) и не рассматривались в качестве неотъемлемой части архитектуры церкви. Правда, нельзя не отметить, что первая, пока еще очень робкая попытка включить в ансамбль храма колокольню и двухстолпнюю (с северо-восточного угла) галерею была предпринята в Ярославле в 20-е годы XVII в. зодчими церкви Николы Надеина. К нахождкам зодчих, работавших на Никитиновом, можно отметить удивительное совмещение пятиглавия, закрепившееся на протяжении предыдущего столетия за соборами, с динамическими формами малых храмов с их тягой к декоративности.

Декор здесь не подчинен архитектуре, а как бы сосуществует с ней на равных. Появляется в нем и ряд новых элементов. Традиционные лопатки заменяют парные полуколонки, членящие фасады основного объема на три части. В оформлении отдельных окон и порталов используется плоская орнаментальная резьба по бокам, очень напоминающая декор Теремного двора. Возможно, это указывает на принадлежность к оформлению обеих построек одной артели резчиков.

Сравнительно небольшое, не имеющее столпов, а следовательно, нерасчлененное внутреннее пространство Троицкой церкви, освещенное центральным главой (другие барабаны глухие), способствует исключительной целостности всей декорации интерьера. Рисунок храма начался не со стен, как это чаще всего бывало, а с создания в 40-х годах пятиугольного позолоченного иконостаса. Иконостас получает очень четкую структуру, сочетающую широкие таблетки и тонкие колонки, широкие панели, красные и тёмно-синие, растягиваемые настилами, заложенными в узоры, квадратными, в квадратах и мотивами тем, которые присутствуют в оформлении белокаменных порталов. Иконы верхних рядов (первых четырех) представляют собой «трёхголового» письма. В нижнем ряду были сосредоточены наиболее значительные произведения. Это, прежде всего, «Трехцветная Вера», «Всехсвятая София», «Святые Апостолы», «Богоматерь Иверская», «Насаждение древ — государства Российского» — их авторами были известные мастера: Иван Казанец, Гавриил Кондраков, Иосиф Владимирович Иванов. Около сорока лет прославленных в Оружейной палате и получивших признание здешнего художника своего времени.

Для церкви Троицких в Никитниках Симон Ушаков с 1656 по 1668 г. пишет несколько икон. Здесь он создает икону «Великий архимандрит» (1656 — 1657) и первого из многочисленных «Ермаковых Спасов» (1638), наглядно демонстрирующие поиски художником реалистической трактовки человеческого лица. Именно она дарит славное «лицо» в изысканной иконах «Благовещения с Акафистом» (1659), написанной вместе с Иваном Казанцем и Гавриилом Кондраковым, отдавшем дары строгановским традициям. Наиболее же примечательным произведением мастера надо признать икону «Богоматерь Владыческая», или «Насаждение древа царства Российской» (105х62 см; написано в Третьяковской галерее), относящуюся к зрелому периоду творчества (1668), когда художник осваивает за собой право высказывать в доступной ему форме свое отношение к теме русской государственности. На иконе изображен куст виноградной лозы с распустившимися фантастическим цветами, противостоящим из неф Успенского собора Московского Кремля. В центре этого «девушки» в большом овале воспринимается образ прославленной иконы «Богоматерь Владыческая», главной съемной Руси, долгое время хранившейся в Казанском митрополичьем храме. Именно этот медальон наиболее красиво убран цветами. На двух боковых ветвях в малых медальонах показаны полные фигуры святых, церковных и государственных деятелей — Алекзандр Невский, Сергий Радонежский, Симеон Пророк, патриарх Филарета, его сына царя Михаила Федоровича, и др. Совершенно очевидно, что древу русского государства уподобляется Успенский собор, на фоне которого и оставляет сказочное дерево первая московская митрополит Петр и великий князь Иван Калита. В их бытность в 1326 г. был основан первый в Москве собор Успения Богоматери. По обе стороны от центрального действия даны изображения правившего в момент создания иконы царя Алексея Михайловича и его жены — Марии Ильиничны с двумя сыновьями.

Откровенное стремление Симона Ушакова к живописи сказалось в подчеркнутую объемной светотеневой моделировке лиц многочисленных персонажей иконы, точно воспроизведенных фрагментов виноградной лозы, близкой к реалистической передаче формы Успенского собора и кремлевской крепости с ее довольно сложной системой фортifikационных сооружений. Художник тщательным образом прорабатывает все детали, что несколько снижает цельность восприятия произведения. Тем не менее, налицо выделение цент-
В отличие от монументальной живописи Успенского собора Московского Кремля, придерживавшейся традиций и строгих правил, фрески Никитинской церкви гораздо в большей мере аккумулируют современные вкусы и тенденции. Они отвечают запросам новой социальной среды, очень непосредственно и быстро откликаясь на новшества. Заказчик росписи уже не мог удовлетворить традиционные иконографические схемы. Для реализации поставленных задач художники выбрали обращаться к новым образцам, которые они изыскивали в книжных разборах Библии Петра ван дер Ворхра, опубликованной в Амстердаме в XVI в. и переизданной в 1639 г. Н. Пискатором. Особенности показаны в этом отношении сцены Апокалипсиса, запечатленные в приделе под колокольней. Подобно смерчу сметают на своем пути грешники-притеснители четырех апокалиптических всадников, олицетворяющих мор, войну, голод и смерть. Хор художников и используют в качестве образца голландскую гравюру, они далеки от прямого копирования источника. Движение всадников на фреске, в отличие от более разреженного на гравюре, превращается в плотный буриющий поток, где почти не остается свободной воздушной среды.

Весьма примечательной можно назвать и попытку создания группового портрета представителей семьи Никитинских в южном приделе храма. Однако автор этой фрески был еще не готов освоиться с росписями над ним иконописных приемов. Он обозначает участников сцены в плотную группу и показывает лица только пяти персонажей, у остальных же шеи видны только макуши.

Глубоко осмысливаются художниками роль цвета в системе росписи. Они довольно изящно подходят к определению колорита не только в пределах каждого из объемов, но и отдельных их частей. В главном помещении широко используются киноварь и золотистые охры смягчаются по мере перехода к сводам. Более плотными красками прописываются изображения северной стены и более нежными — южная и западная — лучшие освещены дневным светом.

Особый скачок настоий вносит в оформление храма обряд, украшающие его двухстворчатые железные двери и решетки. Это выполненные в разной технике орнаментальные кованые восьмилепестковые розетки и прорезные бляхи, дверные петли в виде грифов и единообразных, высеченные на металлических полосах Сирин, павлины, русалки, кабаны, львы, кошачьи, имеющие географический смысл. По мере же исполнения они подчеркивают простотой и незатейливостью, свойственной народному искусству.

Архитектурно-художественный ансамбль церкви Троицы в Никитниках ярко и многогранно представляет основные тенденции,
Ни стениописи Троицкого храма (точнее, прориси с нее) в качестве образца говорят сохранившиеся памятники Ярославля, Ростова, Костромы, Вологды и других городов. В их числе отдельные фрески церквей Иоанна Богослова в Ростове (ок. 1680) и Иоанна Предтечи в Ярославле (1691), Успенского собора Троице-Сергиева монастыря (1684), Софийского собора в Вологде (1686)...

Признавая архитектурно-художественный ансамбль церкви Троицы в Никитниках заметной вехой в русском искусстве, тем не менее не будем преувеличивать его непосредственное воздействие на конкретные памятники. Ведь в подавляющем большинстве случаев речь идет не о последовательном копировании архитектурных форм или живописи нikitниковского храма, то во всяком случае о совпадении значительной части деталей. Такое положение вещей естественно для произведений, находящихся в ареале одной культуры. Гораздо важнее другое — именно в Троицкой церкви воплотился тот решительный шаг, который должно было сделать русское искусство от XVI к XVII столетию, и объяснить созвучие многих идей и решений в произведениях второй половины XVII в.

* * *

На состояния художественной культуры страны в XVII в. сказался общий ход многовекового социально-экономического развития страны и те исторические процессы и события, которые непосредственно предшествовали наступлению времени перемен. Со всей очевидностью в России проявляются кризисные явления, охватившие все стороны жизни. Средневековая культура исчерпывает свои возможности. Ей на смену приходит новая система ценностей, в которой центральное место отводится человеку, деятельному преобразователю окружающего мира. Ранее человек рассматривался пассивным объектом воздействия как добрый, так и злых сил.

К середине XVII в. с восстановлением экономического потенциала государства создаются предпосылки для полнокровного существования различных видов искусства. В сложившихся к этому времени ряда специализированных хозяйственных зон, активно участвовавших в общественной торговле, создаются произведения с ярко выраженным чертами местного своеобразия. Более того, в отдельных случаях на такой основе формируются свои архитектурные и художественные школы, возникают свои промыслы декоративно-прикладного искусства.

Наличию достаточных средств, подготовка значительного числа высококвалифицированных мастеров различных профилей от-
крывали возможности широкого выбора для заказчика и проявле-
ния творческого кредо для исполнителя. Этому способствовало и
явное ослабление в первой половине XVII в. контроля церковной
организации за культовой подвигом, росписью храмов и иконо-
писанием, что объясняется изменением исторической ситуации.

Небывалая прежде торгово-хозяйственная деятельность разрушила
локальную замкнутость регионов, а вместе с ней снижалась
эффективность регламентирующей функции церкви. Изменяется
её положение в государстве. Соборное Уложение 1649 г., свод
законов России, лишает церковь значительной части судебных
привилегий и земельных владений. И все-таки в середине века в
период обострения внутриполитической борьбы, приведшей к круп-
ным социальным потрясениям, роль церкви в вопросах регламен-
tации культурных процессов становится особенно заметной. Хотя
в результате реформ 30-х годов XVII в. сама русская церковь в
интересах сближения с другими православными церквами карди-
nально обновляет многие свои обряды, ее принципиальные пози-
ции относительно новых явлений культурной жизни остаются преж-
ними: новации рассматривались как отход от правил, осязаемых
ными веками.

Согласно так называемому закону «освященного пятнадцатого»
1652 г. храм построился «стороня по правилам святых апосто-
лов и отцов... о единой, о трех или о пяти главах, — а шатровой
верху отнюдь не строить». Так прекратило существование одно
из ведущих направлений культового зодчества XVI — XVII вв.
Парадно, по-прежнему строились шатровые деревянные храмы и
колокольни, на которые также не распространялся «закон освя-
щенного пятнадцатого».

Строгому контролю подвергалась и живопись, особенно ико-
норисование. Допускалось даже уничтожение икон, не соотвество-
вавших, по представлению церковных иерархов, канону. Это
несоответствие касалось не столько иконографии, сколько характе-
ра письма, в котором все отчетливо прописывалась черты реалистиче-
ского искусства. Иконы подобного рода наносились «фришес-
скими», иначе говоря, записанными на итальянский манер. Их
раскрашивали, закапывали в землю; на таких иконах персонажи
вызывали глаза и в иконе носили по улицам.

Своеобразные «чистки» были направлены и в сферу других
видов искусства, например музыки. Как раз в этот период на сме-
ну скоморохам, артистам-уличникам приходят танцоры, певцы
и музыканты, специализирующиеся в каком-либо одном жанре
музыкального искусства. Велелек интереса в народной среде к
инструментальной музыке и вызвал бурный протест «настоящих
ной администрации». Как писал немецкий путешественник Адам
Олеарий, посетивший Россию в середине XVII в., «высший пат-
риарх... прежде всего велел разбить все инструменты кабачков
музыкантов, какие оказались на улице, затем запретил русским
вообще инструментальную музыку, велел собрать инструменты
в домах. И однажды пять телег, полных ими, были отправлены к
Москве-реке и там сожжены».

Объективно крутые репрессивные меры церкви были направ-
лены на то, чтобы воспрепятствовать резкому отходу русского
искусства от сложившихся к XVII в. традиций. Такую цель пре-
следовали, в частности, создаваемые в 40-е годы круизки «реви-
тителей древнего благочестия», в их состав входили священники и
миряне, в том числе будущий патриарх Никон и священник позже
его институциональным протопоп Аввакум.

Стремление определенной части общества сохранить традици-
онность русского искусства нашло воплощение в ряде произвед-
ений, появившихся в середине столетия. На старые образцы ориен-
тировались росписи Успенского собора и церкви Ризоположения
в Московском Кремле. Сознательная стилизация под владимир-
скую архитектуру ощущается в формах церкви Двенадцати апос-
тов на Набатном дворе (1552 — 1556). Строительное тяготение и
обрамляющие их аркатурно-колончатые пояса, по-видимому,
должны были напомнить один из прославленных русских собо-
ров — Успения Богоматери во Владимире, на протяжении не-
скольких столетий являющийся эталоном величины русской культу-
рной архитектуры. В какой-то степени повторять облик главного
храна России, кремлевского Успенского собора, стремились со-
здавать собора Новоспасского монастыря, который должен был
стать усыпальницей новой царской династии — Романовых. Если
бы столь монументальное сооружение появилось в предыдущем
столетии, этот факт вряд ли привлек бы столь пристальное внима-
ние, но в XVII в. практика возведения таких масштабных постро-
ек, во всяком случае в Москве, уже прошла.

Желанием утвердить «правильную» архитектуру в России и
заявить о претензиях русской церкви на ведущие позиции в пра-
вославном христианском мире, вероятно, можно объяснить обра-
щение инициаторов строительства Воскресенского Новопереслав-
ского монастыря к «президентам». Выбор этого гражданского
проекта принадлежал патриарху Никону, который попытался
воссоздать в Подмосковье образ Иерусалима, «символа христи-
анства. Справедливости ради надо отметить, что мысль о возведе-
нии монастыря, претендующей на статус новоиспеченного хра-
ма, стала особенно популярной еще в конце XVI в., когда царь
Борис Годунов вынашивал замысел о грандиозном соборе «Святая Святых». Примерно в эти же годы за Покровским собором на Красной площади закрепляется еще одно наименование — «Новый Иерусалим». Как ни популярна была идея о Новом Иерусалиме, до планомерной реализации витавшей в воздухе идеи дошло только в 1638 г. В этом году произошла закладка Воскресенского собора, точно повторившего сложный план и размеры иерусалимского храма. Он и должен был стать композиционным центром будущего ансамбля. Завершенная к 1688 г. грандиозная постройка монастыря представляет собой комплекс сооружений. Это четырехстолпный крестчатый в верхней части одноглавый храм Воскресения с двухъярусными галереями и высокой колокольней, примыкающими к нему с запада огромная ротонда «Гроба Господня» и с восточной стороны — заглубленная в землю церковь Константина и Елены, имитирующая пещерное здание. За длительный период строительства, связанный со сложностью заказа и уходом с патриаршего престола Никона, а также отвлечением мастеров на другие работы, вероятно, пропал изменений и первоначальный архитектурный замысел. Хотя, используя разнообразные источники об иерусалимском соборе, чертежи, модели, описания, здание воспроизводило основные элементы иерусалимского храма, облик его сооружений уже изменил свой оригинальный характер. Его динамичные богато орнаментированные формы говорили о сознательном отказе мастеров от сухого аксехимизма прототипа. Особенно заметную роль в декоративном оформлении храма играли многоцветные поливные изразцы. Из них составлялись пояса, обрамлявшие храмы, барабаны куполов, наличники окон, порталы, а внутри храма — даже иконостасы. Создателями изразцов были безорусские ценикаты (от слова ценик — дорогой, ценный), которыми руководил Петр Заборский. В состав артели входил и Степан Иванов, получивший несколько позже призание, а вместе с ним и прозвище — Полубес.

В настоящее время сильно пострадавший в годы последней войн собор реставрируется.

Откровенные попытки церковных кругов вернуть в середине XVII в. русскую художественную культуру в лоне нормативного средневекового творчества не могли учиниться успехом. Ни высокие образцы прошлого, ни административные запреты сами по себе не создавали тех новых исторических условий, которые сложились в государстве к этому времени. Между тем именно они определили потребность общества в новой культуре. Художественные процессы в России, начиная примерно с середины века, проходили под знаком поиска новых путей развития.

Утверждение новых идей в искусстве со всей определенностью проявилось в теоретических трактатах о назначении и изображаемых возможностях живописи, написанных в 50—70-е годы. Это были первые в отечественной истории работы, посвященные проблемам эстетики. Острый полемический характер носят «Послание некоего изографа Иосифа Владимирова к цареву изографу и мудрейшему живописцу Симону Федорову» (1656—1658), которое не без оснований приписывается видному художнику, участвовавшему вместе с Симоном Ушаковым в росписи церкви Троицы в Никитниках. По всей вероятности, последнему было адресовано это «Послание».


Несмотря на довольно прогрессивные взгляды Иосифа Владимирова, в своем творчестве сам он мало в чем отошел от традиционного иконописания.

Со своим сочинением о живописи, «Словом к любопытному (любителю) — В. Ч.) иконному писанию» выступил и самый знаменитый художник XVII в. Симон Ушаков. Основная мысль, прописываемая в «Слове», заключается в привычке к буквальному отражению мира, созданного первым художником — Богом. Живопись же произведение мастер уподобляет зеркалу, отражающему реальность. Заслуживает внимания выдвинутый Симоном Ушаковым критерий оценки художественного образа, который должен исходить из того, насколько он «приносит красоту». При этом, что примерно так же, с позиций чисто внешнего «благолепия» оценивал иконы и Иосиф Владимиров, считавший недопустимым мольтизировать плохо написанным иконам.

Симон Ушаков, как и его старший товарищ Иосиф Владимиров, не различал требования, предъявляемые к иконам и светским изображениям. Вероятно, этим объясняется тот двойственный характер, который был свойствен его иконам. В своих произ-
ведениях он соединяет черты иконы и картины, традиционную иконографию с элементами видового пейзажа и портрета, жизнь светотеневой моделюру ликов с суровостью плоскости трактованного дичного (т.е. кроме личного — открытых частей тела) письма, отдающего должное "строаговскому" искусству.

"Новое" и "старое" в произведениях Симона Ушакова присутствует в разных пропорциях. Во-первых, за более чем сорокалетний период активной творческой жизни мастера претерпела изменения его манера письма. В своих работах, как это видно по копии с иконы "Богоматерь Владимирская" 1652 г. (Русский музей), художник еще не стремится к новаторским решениям. Здесь нет той светотеневой лепки ликов, которая отличалась его более поздние иконы. Во-вторых, особенности письма иногда диктовались заказчиками. Например, в 1663 г. в традиционном ключе он пишет для Успенской церкви Флорищевой пустыни икону "Успение Богоматери" (Третьяковская галерея). Основная же часть произведений Симона Ушакова выполнена в "смещанном стиле".

К ним можно отнести иконы "Богоматерь Кикская" (130x76 см) и "Архангел Михаил, попирающий дьявола" (23x20,5 см; обе — Третьяковская галерея), созданные, соответственно, в 1668 и 1676 гг., где наряду со светотеневой моделировкой личного письма ощущаются черты престрастия художника к строговскому живописи, к чисто внешним эффектам. В писаний в 1671 г. "Троице" (Русский музей) рублевская иконография, лежащая в ее основе, получает тщательнейшую пространственную проработку, привносит новые, выполненые, проектные решения. Можно предположить, что художник был более последователен при написании "трапезы", но они не дошли до наших дней.

Как замечательный рисовальщик, Симон Ушаков царем в России задумал аналогичный атлас, выполненный в виде набора гравюр на меди, который заключал в себе "все черты человеческого тела". К сожалению, судьба этого атласа неизвестна. Был ли он составлен? или нет? Какой отклик нашла данная идея в среде художников? Косвенное представление о такого рода гравюрах дают некоторые сохранившиеся образы, в первую очередь, "Семь смертных грехов" (Музей изобразительных искусств). Произведение относится к 1663 г. и демонстрирует обнаженные фигуры греховника и черта. Несмотря на сложный рисунок изображения и раскрашенные позы персонажей, мастер со знанием дела точно воспроизводит формы человеческого тела.

Два сочинения посвящены вопросам живописи Симона Полоцкого, один из влиятельнейших деятелей русской культуры второй половины XVII в., воспитатель будущего царя Федора Алексеевича: "Записку" (1666 — 1667), адресованную на имя монарха, и "Беседу о почитании святых икон" (1677). В своих работах он выступил в защиту портретного искусства и против снижения качества иконописания. Симон призывал к поощрению обычных, имеющих место в других странах, где "царей своих образов не презирают", пишут образы величия, а родители заказывают изображения своих чад. Труд портретистов, деятельность которых, подчеркивал автор, можно наблюдать и в России, очень почетной и благодатной ("...и не им почитание велие и мудру изобиловать...")

Своедневной творческой работой сегоднях и новым искусством с 1640-х годов становится Оружейная палата, где в это время учреждается иконописная мастерская. Здесь под руководством оружечного Богдана Хитрова собираются лучшие русские художники и иностранные живописцы. В частности и те, о которых глядя упоминает в своей "Записке" Симон Полоцкий. На службе в Оружейной палате состояли представители различных художественных направлений и ориентаций: Никита Павловец, Федор Зубов, Иван Бемин, Тихон Филатьев и многие другие русские мастера. Сюда были приглашены на работу иностранцы — гамбургский художник Петер Эйгелс, обучавший своих учеников законам прямой перспективы; смоленский шляхтич Станислав Лопушский и Даниил Вухтер, учили русских "живописному делу..." Некоторые из иностранных художников, принятых в Оружейную палату, остались в России навсегда. Одним из них был армянин Богдан (Иван) Салтанов, который из Перси, проявивший к иконописи, живописцу, педагогу и архитектору, создатель портретов, батальных картин и даже триумфальных акропы в свои выдающиеся заслуги Богдан Салтанов был поставлен потомственным дворянством.

Никита Ерофеевич Иванов (Павловец) попал в Оружейную палату в 1668 г. уже в зрелом возрасте и признанным мастером, проработав там десять лет, до конца своей жизни. Сохранилось несколько подписных икон, выполненных Никитой Павловцем, и отдельные произведения, близкие к ним по стилю. Это — "Богоматерь Вертоград заключенный" (33x29 см; Третьяковская галерея), "Троица" (Русский музей), "Богоматерь Жировицкая" (24,5x18,5 см; Сергиевос-Посадский музей). Очередные близкие к ним иконы "Уара вони и Артемий Веркольский" (33x28 см; Третьяковская галерея).

Никита Павловец как бы воссоздает древнерусскую иконописную традицию. В его произведениях сохраняется старая иконография и типично средневековая манера письма, мягкость
моделировки форм. Одной из самых ярких работ мастера можно назвать икону «Богоматерь Вербоград заключенный». На ней Богоматерь, облаченная в драгоценные, орнаментированные крупным травяным узором одежды, показана на фоне цветущего вертограда (сада). Художник проявляет подчеркнутое внимание к декоративной стороне изображения. Средник венчает пышный ста- ропечатный орнамент и вязь надписи. Заключенный в строго очерченный овал, данный в прямой перспективе вертоград, похоже, воспроизводит образ широко распространявшихся в это время в России регулярных садов. Здесь очень аккуратно и архитектура в форме золоченые садовьи вазы и балюсны ограды. Бросается в глаза четкая планировка сада, равномерное расположение павильонов. Регулярная разбивка вертограда контрастирует с «диким» колхозными пейзажем за пределами ограды. Особый декоративный настро середины произведений Никиты Павловна дает исследователям определенные основания считать данный художник палеозавым представителем текстового декоративного направления в иконописи XVII в.

Один из авторитетнейших художников Оружейной палаты Федор Евтихьевич Зубов был зачислен на должность жалованного иконописца в 1666 г. уже опытным художником. За его спицами были годы работы в Усолье Камском, Устье Великом, Ярославле и других городах. Выполнял он заказы и в Москве. В 1635 г. Федор Зубов участвовал в создании грандиозного иконостаса Кремлевской Успенской соборов, а в 1652 и 1666 гг. вместе с Симоном Ушаковым расписывал собор Михаила Архангела — усыпальницу московских князей. Разнообразная была деятельность Федора Зубова как мастера Оружейной палаты: написание икон и книжных миниатюр, роспись храмов, украшение мебели, ковров, со- ставление чертежей и т. п. Дошедшие до нас произведения позволяют говорить о нем как о выдающемся художнике, сумевшем выйти из арены влияния страгоновского искусства и обратиться к новым изобразительным средствам.

Довольно традиционным, если не сказать архаичным, представляет образ Николы из подмосковного села Озобышки (106х78 см; Музей «Коломенское»), предназначенный для церкви Троицы, построенной на средства руководителя Оружейной палаты Богдана Никитича. Николы показан по пояс. У него величественная осанка, выражительные руки, глубоко одухотворенное выражение лица. Мягкому освещению листового письма противостоит плоскостное трактованное одеяние святого. Отдавая дань вкусам XVII в., мастер слепон покрывает ее тончайшей паутинкой золотого орнамента. Технически это осуществляется следующим образом: про-
Кисти Ивана Безмима, начинаящего свою творческую деятельность в составе иконописной палаты, принадлежали как иконы, так и парусы. Правда, в отличие от многих других художников, принадлежавших к Оружейной палате, сложившихся на своих работах, иногда им не столько довелось тесно работать с иконописными традициями. С именем Ивана Безмима связано использование новой техники иконописания — письмо по тафтам. Образцами применения такой техники являются иконы иконостаса церкви Распятия в Теремном дворце, выполненные в начале 80-х годов XVII в. Их авторами были Богдан Салтанов, Иван Безим и ученик последнего Василий Познанский. Одна из представленных здесь икон — «Страшный суд» — была написана Иваном Безмимым. В качестве материала художники использовали холст, на котором иконы было нанесено письменами и красками, а одежды обозначались кусочками шелка, т. е. посредством аппликации. Тем самым художники пытались сделать свои изображения более «настоящими».

В подобной технике создан и портрет патриарха Никона (220х120 см; Исторический музей), где он показан в полный рост с поворотом в три четверти. Пышное одеяние Никона скомпоновано из цветного шелка и золотой атласной ткани. Помимо пышной формы, визуальное удивление психологическим качеством. Никон показан сильной личностью с пропорциональным взглядом и резьбчатыми глазами. Высоко качество паруса, использование специфических технических приемов и стиль, по мнению исследователей, указывает на Ивана Безмина как автора этого произведения. Наиболее вероятной датировкой паруса следует считать 1660-е годы. В эти годы обнаруживается использование приемов живописи по тафтам, и портретное искусство достигает определенной степени зрелости. Для того чтобы наглядно представить путь, который привел кинетическое искусство к нескольким десятилетиям, достаточно сравнить паруса второй четверти XVII в. с произведениями 70-90-х годов.

Ранние паруса (от слова «персона») еще мало чем отличались от икон. К числу самых ранних из сохранившихся памятников такого рода относятся: «портрет» царя Ивана Грозного (36х34 см; Патриарший музей); царя Федора Иоанновича (42,1х32,2 см; Исторический музей) и князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского (40х34 см; Третьяковская галерея). Все они написаны темными красками на иконах досках, причем одного размера; паруса Ивана Грозного имеют следы обреза в нижней части. Вместе с тем здесь уже проступают черты чи-
Петра I боярина Льва Кирилловича Нарышкина (204×138 см; Исторический музей), воеводы Ивана Яна Власова (113×151 см; Нижегородский художественный музей), стольника Василия Люткина и некоторые другие.

Весьма показательным для конца XVII столетия является то обстоятельство, что создание «парсун» не ограничивается стенами Оружейной палаты. Явно жестких в мастерам в 1680-е годы написан похоронный портрет волгоородского купца Григория Фетекова (93×78 см; Волгоородский музей). Так же, как и основная часть стольных «парсун», волгоородская выполнена масляными красками на холсте. Художник объемно трактует фигуру купца, одетого в красный кафтан, старательно обозначает рисунку лицо, отмеченного индивидуальными чертами. На исходе XVII в. портрет перешел в географические связи и состоящие границы, окончательно выделившиеся из лона традиционного искусства.

Наряду с Оружейной палатой важная организующая роль в утверждении новых идей в культуре принадлежала Посольскому приказу. Учреждение, осуществляемое внешней политике государства, занималось не только внешними прямымыми обязанностями, но и активно способствовало становлению русского театра, оставляло и перевозило иностраные книги, относящиеся к различным областям знаний, вкладывая в русское образование новые иды, кварки, европейскую моду, укрывало много другие вопросы. С 60-х годов XVII в. при Посольском приказе оформляется золотописная мастерская, во главе которой стоял художник Григорий Благушин, который в 80-х годах содействовал Карлу Золотареву. Если ранее работа золотописцев Посольского приказа ограничивалась украшениями дипломатических грамот, то со второй половины столетия мастерская уже выполняет разнообразные церковные заказы: изготавливает и расписывает карты, мебель, иконостасы, знамена, ковры и т. д. И все-таки одним из основных направлений золотописной мастерской было оформление рукописных книг и грамот. Наиболее продуктивным периодом по созданию замечательных произведений книжного искусства в Посольском приказе приходится на 70-е годы XVII в.

В 1672 г. по указу царя Алексея Михайловича здесь «строится» «Книга о описании великих царей и великих государств царей российских, откуда корень их государственной прозиады...», больше известная под названием «Титулярник». Рукопись, составленная под руководством главы Посольского приказа боярина Аристарха Матвеева, получила роскошное оформление, включающее заставки, орнаментальные рамки и виньетки, изображения государственных гербов и печатей, портреты российских и ино-
странных правителей, патриархов вселенских (восточных) и отечественных. Гербы и орнаменты писались Григорием Благушным, Феодором Лоповым и Матвеем Андреевым, а «портреты» — Иваном Максимовым и Дмитрием Львовым. Кроме основного экземпляра, сделанного для Посольского приказа, в том же году было изготовлено еще два, предназначенные для царя Алексея Михайловича и его сына Федора. В последующие годы «Титулярник» повторяется по крайней мере дважды, а может быть, и больше. Всего до наших дней дошли три списка.

Особый интерес вызывает первая, официальная книга «Корня великих государей» (Архив древних актов), содержащая 75 портретных изображений. Основная их часть выполнена в иконописной манере. Самый большой интерес вызывает образы современников авторов «Титулярника», в которых индивидуальные характеристики даны с наибольшей последовательностью.

Кроме «Титулярника» в 1672 г. в золотописной мастерской идет работа над еще одной примечательной рукописью — «Книги об избрании на пресвящейший престол царский и венчение царским венцом... Михаила Федоровича всес Великая Россия и возвведение на патриарший престол... Филарета Никитича Московского и всес Роси в лицах» (Оружейная палата). В ней на 57 листах бумаги крупного формата рассказывается о процедуре венчания царя и патриарха — сына и отца. Текстовое повествование сопровождается 21 иллюстрацией. Как и «Титулярник», «Книга об избрании на царство» имеет пышное декоративное оформление — рамки из цветов, мишинцев, заголовки, выполненные вязью. Причем, художники распределяются следующим образом: золотом и серебром расписывали Григорий Благушин с товарищами, два декоратора — Иванов Евдокимов и Федор Юрьев — писали травы, а Иван Максимов и Сергей Рожков — миниатюры.

Если техника создания книжных изображений практически не изменилась (рисунок выполнялся пером, а затем раскрашивался), то сам принцип воспроизведения сцен стал совершенно иным. Во-первых, художники, по сути дела, порывают с традицией повествовательной книжной миниатюры. Рисунки рукописи не имеют тесной связи с конструкцией книги и прежде всего с ее текстом. Выбор формата (вертикального или горизонтального) диктуется не архитектоникой рукописного произведения, а конкретным сюжетом и его мезанцеев.

В-вторых, в основе изображений лежит реалистическая трактовка событий. Здесь уже не совмещается в границах одной иллюстрации последовательная цель действий одних и тех же персонажей, как это было в изобразительном искусстве средневековья, а фиксируется лишь определенный момент происходящего в рамках конкретной пространственной зоны. Иначе говоря, в рисунках достигается единство времени и пространства. Многофигурные композиции часто включают в себя разнообразные объекты городской застройки, в передаче которой художники стремятся к скупой и выразительной точности. Излишняя тяга авторов к натуралличности, введение в изображение многочисленных построек, не имеющих прямого отношения к иллюстрируемым событиям, нередко отвлекает внимание от них. Примыкающая перспектива применяется Иваном Максимовым и Сергеем Рожковым не всегда последовательно, порой излишне утрированно. Воспринимается далеко не всех объектов соответствует общей точке зрения — с высоты «птичьего полета». То же самое можно сказать и о точках схода, которых несколько в каждом рисунке. Некоторая непоследовательность художников в использовании приемов реалистической живописи подрывает сохранение традиционных методов обозначения действительности. Особенно бросается в глаз, может быть, не всегда осознанное желание художников развернуть в сторону зрителя, насколько это возможно, фасады ближайших к переднему плану построек. Весьма показательным приемом раскрытия интерьера здания является удаление его передней стены, что очень убедительно представляет сцену торжественной службы в Успенском соборе Кремля.

Рисунки «Книги об избрании на царство» по всей их противоречивости обнаруживают переходный характер. Утратив чартовский миниатюрь, они приобретают некоторые качества идоловской графики.

В 1677—1678 гг. в Посольском приказе при участии почти тех же исполнителей — художников (вместе с Иваном Максимовым эту работу возглавлял Федор Зубов), декораторов и золотописцев, «встрystа» роскошное «Толковое Евангелие», украшенное 1200 миниатюрами, орнаментальными рамками, застежками, концовками.

При работе над рукописью, которая продолжалась «восьмь месяцев днем и ночью», художники использовали в качестве образцов западноевропейские гравюры. Рецепт идет не об их механическом копировании, а о творческой переработке, приспособленной к традициям русской рукописной книги. В качестве дополнения к
текстовым изображениям на полях размещаются маленькие маргинальные миниатюры, обычно встречающиеся в Псалтириях и толкующие содержание тех или иных положений текста. В них приически скрываются амплуа, заимствованные из гравер, фантастические и реалистические мотивы, воплощенные прежде всего в архитектурном пейзаже. Ряд миниатюр напоминает жанровые светские картины.

Конечно, замечательные экземпляры лицевых рукописей создавались не только в золотописной палате Поголевского приказа. Они выходили из патриаршей, монастырских и других мастерских. Содержание художественно оформленных книг было самым разнообразным. Тем не менее, в основном, это были книги официального свойства или предназначавшиеся для титулованных церковных служб. С XVII в. огромную популярность приобретает памятник национального содержания — «Лекарство душевное», которое включается в состав Синодиков (поминальных книг) в качестве его приложения. Здесь русский обыватель мог увидеть сцену разнообразного бытового характера: уборку сена, работу в саду, любовные отношения, атмосферу бани, побивание нищего и т.д. Один из скоплений «Лекарства душевного» 1670 г. («Московский Кремль») был украшен художником Троице-Сергиевского монастыря Никифором Кузьминичем «с товарищи». В миниатюрах воплощались многочисленные жизненные наблюдения художников, предметы материальной культуры того времени. В самой манере исполнения некоторых беглость, которая тем не менее усиливало ощущение подлинности воспроизводимых как бы с натуры сцена.

На рубеже 80 — 90-х годов в мастерской Патриаршего двора пишется граничное лицевое напрестольное «Евангелие», предназначённое для Антониево-Сийского монастыря (Б-ка Академии наук). Всего в нем насчитывается 2128 миниатюр, одним из исполнителей которых был патриарх иконописец Никодим. В миниатюрах этого фолианта сочетаются старые иконографические и новые живописные приемы. Евангельские сюжеты в ряде случаев трактуются как бытовые жанровые сцены. Сказанное в первую очередь относится к иллюстрированному «Месецелку», приложенному к «Евангелию». Представленные здесь миниатюры иллюстрируют круг занятий, соответствующих тому или иному месяцу. Художник пытается достоверно воссоздать общую обстановку, а также костюмы, инструменты, разного рода предметы в их реальной взаимосвязи. При этом миниатюристы прибегают во внимание законы прямой перспективы, проявляя знание анатомии. Как показали специальные исследования, главным иконографически
Довольно разнообразные по содержанию, манере художественного оформления, назначению изданий XVII столетия подготовили почву для появления уже в первые годы следующего века книг гражданской печати, предназначенных для «общественной пользы» и адресованных к массовому читателю.

Так же, как и в других сферах художественной культуры, передовые позиции в области декоративно-прикладного искусства занимали кремлевские мастерицы. В Оружейной, Золотой, Серебряной, Государевой, Парижской и других палатах, «светлицах» и иных мастерских трудились лучшие ремесленники страны, специализирующиеся в изготовлении изделий из драгоценных металлов, парадного оружия, уникальных образцов копной упряжи, экипажей, одежды, золотного литьевого и орнаментального шитья, иконостасов, мебели и прочей утвари. Вместе с мастерами из русских, украинских и белорусских городов в Кремле трудились немецкие, голландские, греческие, английские и другие специалисты. Здесь же была налажена своя система профессионального обучения. К середине XVII в., по данным источников, некоторые из иностранцев выпущены были возвращаться домой, поскольку число русских мастеров заметно «приумножилось». Особая ценность произведений кремлевских ремесленников заключалась в том, что большинство из них выполнялись по индивидуальным заказам в условиях высокой конкуренции искуснейших мастеров и поэтому являются уникальными в своем роде. Такая ситуация, когда к изделию, его форме, орнаменту, изображениям предъявлялись повышенные требования, во многом обусловлены необходимостью в более тесном сотрудничестве ремесленников и художников. Не случайно последние часто включались в группу мастеров, называемых «художниками-пейзажниками». Так, например, время знаменитых кремлевских иконописцев «по совместительству» работали Иосиф Владимиров и Симон Ушаков.

Пожалуй, наиболее устойчивую форму получили церковные сосуды и столовые посуды, предметы культа и повседневного обихода, выполненных из материалов, которые традиционно широко использовались для этих целей. К таковым можно отнести дерево, черное и некоторые цветные металлы — железо, олово, медь, отдельные сплавы (например, бронзу). Однако, сохраняя в общих чертах свою форму, изделия из простых материалов претерпевали ощутимые изменения в части декоративного оформления. Например, если в XVI — первой половине XVII в. церковные иконостасы в лучшем случае украшали довольно плаский резной декор, то с середины XVII в. появляется и в последующие годы приобретает огромную популярность очень сложная
объемно трактованная «флемская» (вероятно, от нем. der Främe — флеманская). Высокий рельеф такой резьбы состоял на карточной принцесвенной форме, напоминающих игру звезды плакаты, листья, лозу и разнообразные плоды, и не на себе ярко выраженные влияние стиля барокко. Нарядный убор обычно в виде вышивающего традиционный отлитые из бронзы пушки и колокола. За счет рельефных литых узоров, чеканки и резного орнамента большую внешнюю привлекательность обретает медная и оловянная посуда. Из железа выковывают имеющие эффективный символ из хитросплетённых завитков розетки, подношения, цветы (посвятки для ухаживающих), флаги... Изделия повседневного спроса, предназначенные для широких кругов городского населения, в большей или меньшей мере ориентировались на выдающиеся образцы, созданные незаурядными мастерами.

Именно такие виртуозные исполнители, творчество которых стимулировалось подчас необычными заказами, и были собраны в кремлевских мастерских. Там, тон в изготовлении производили из золота и серебра — церковных сосудов, ковров и икон, парадной столовой посуды, ювелирных изделий и т.п. — задавали Золотая и Серебряная палаты. В музее «Оружейной палаты» и сейчас хранятся разнообразные произведения, вышедшие из их стен. Полностью здесь представлена столовая посуда. Ее набор, на первый взгляд, был довольно традиционным: чарки, бра- ты, стаканы, ковши, корочки (небольшие ковши на поддо- нах), чаши, кубки, емкости, блюда, тарелки... И все-таки в застывших московской знати все же используются братья, связавшие несколько участников пира обрядом кружевного питья — братания; постепенно меняют свое первоначальное назначение ковши. Со второй половины XVII в. их все чаще употребляют в виде награды за государственную службу.

Форма и оформление наградных ковшей уже подчинялись определенному стандарту. Они обязательно снабжались соответствующей надписью с упоминанием имени награжденного и чекан- ным изображением на дне сосуда двуглавого орла. Такой серебряный ковш получил в 1676 г. «за прибор» (оборзаний в полную казны) купец Иван Турьев. За «службу и строение на р. Самаре Новому Богородицкого городка» в 1689 г. был удостоен награды подвигший Макар Полянский. Здесь же по венцу скорописью дополнительно назвали и имя мастера: «Резал сей ковш мастер череповчан 
для сурскую черню Петров Иванов черепянин».

Великолепный образец другого типа посуды принадлежит ольховику Василию Стреловичу. Это емкость 1644 г., крупный шарообразный сосуд на поддоне с высоким венцом и носиком для
ческого тела, весьма убедительна его светотеневая трактовка форм. Особенно изысканно смотрятся стаканы с очень тонкими резными изображениями библейских, батальных сцен (один из стаканов хранится в Историческом музее).

Пожалуй, самыми эффективными, популярными и созвучными общим тенденциям развития искусства в XVII столетии были эмалевые техники — эмали по сканье, резьбе, рельефу, а также расписные эмали. Причем, по резьбе эмали широко бытовали еще в XIV — XV вв., а по скани вошли в обиход на рубеже XV — XVI столетий. Каждая из эмалевых техник знала свои периоды подъема и спада.

К середине XVII в. обретает популярность техника наложения эмалей на чеканку, впервые отмеченная в 20 — 30-е годы. Яркий пример применения такой техники представляет оформление золотой чашей, сделанной в 1653 г. по заказу патриарха Никона для преподнесения в дар царю. Верхняя часть сосуда, имеющая гладкую поверхность, по традиции украшена выполненной славянской вязью надписью — черными по золоту — и четырьмя крупными драгоценными камнями — двумя сапфирами и двумя изумрудами, вставленными в гнездо. Нижняя часть чаши расчеканена на два нады в выпуклых долей-лепестков, каждый из которых заключает в себе букет из трав и цветов. Здесь ярко проявляется темно-железная эмаль. В более скромных пропорциях присутствуют яркие цвета: белое, бирюзовое, красное и черное. Все эти яркие цвета, гамма эмалей, гармонично взаимодействуют с золотой поверхностью венча, хроматической черной надписью, крупными и более мелкими драгоценных камнями — алмазами и рубинами, разделяющими подпись и чеканные лепестки, — придают сосуду удивительно нарядный, праздничный вид.

Иное впечатление производит золотой патер 1664 г., вложеный боярыней А.И. Морозовой в «во оставление грехов» в кремлевском Чудов монастыре. Этот красочный сосуд усыпан драгоценными камнями, обильно расшеплен эмалевыми. На его чаше в четырех медалях помещены эмалевые портреты на основе технического исполнения изображения Спаса, Богоматери, Иоанна Предтеч, составляющие десятую композицию, и Ростислава, Святой и ярлыский патрер как бы опускается на библейскую бечеву. Весь декор сосуда, необычайно пестрый и многослойный, «спрятал» с его формой и мешает цельному воспринятию произведения. Вместе с этим, опираясь на данный пример, можно говорить об увлечении декоративностью художественных изделий московских ремесленников и откровенной попытке использовать изобразительные возможности эмалей.

Образы техники эмали по резьбе являют две золотые породы: резьбу, выполненные в 1667 и 1675 гг. Создателями первой из них были «желательные мастера золотого и серебряного дела» Иван Юрьев и Леонтий Контантов. Тарелка имеет волнистый край. Каждое из шестичастей членений закрепляется маленькими ярко-красными хонтомами, находящими себе место между «волнами» и изумрудами. Размеры на изображении сделаны на плоскости дна, где на боре слово написаны стилизованные, подобные лисьям, зеленые бутонны. Большие красные цветы, представленные на гладкой золотой поверхности, окружают центр тарелки — мишень, вокруг которой внизу вырезаны имена и титул царя Алексея Михайловича, а внутрь изумрудного фона заносен двуглавый орел.

Другая тарелка, 1675 г., выполненная одним из выдающихся мастеров золотой палаты Юрием Фробосом, выходящем из Курландии, посвящена героическому зодчеству. В ней, по-видимому, внесено в рукопись схемы эмалей, художественное оформление тарелки не произведено цельного впечатления. Связки цветов и патроров как будто размешены на бою, подавляя их своей декоративностью. «Песчаной» выглядит короткая часть сосуда, состоящая из трех частей: черное двуглавого орла в центре и двух широких колец — травя-плюдо-цветочного и текстового, содержащего титул царя Алексея Михайловича. В данном произведении также можно отметить использование не свойственных ему красок для прикрепления. Речь идет о появлении песчаных подушек к общей месту, выполненных полуставленным, т.е. для этой темы были издавно отписаны самые поразительные начертания слов. Так обычным уточнением темы сюжетов в клиночках жестких икон и некоторых видах книжных миниатюр.
Наибольшего расцвета техника росписи по эмали достигает в исходе XVII в., особенно так называемые услойные эмали, распространение которых было отмечено в архиве г. Сольвычегодска (в то время — Усолье). На самом деле, как показали специальные исследования, проведенные в последние годы, истоки «усольских эмалей» следует искать в Москве. Объектом этого вида росписи становились предметы различного рода, преимущественно серебряные: ювелирные изделия, жемчужные цепи, золотые и серебряные вазы, кружки, чашки, кружки, вазы, шкатулки, вазы, чашки и иконы. Поверхность изделий покрывалась белой эмалью, на которую затем наносились изображения или орнаментальные композиции — погребальные, барельефы, тюльпаны, цветы, розы, ирисы. Для этой цели также применяли эмалировые краски. Среди них преобладали золотые, синие, лиловые и зеленоватые тона, оттененные более темной штукатуркой.

Первые обращения московских ювелиров к росписи эмалью серебряных изделий отмечаются в 70-е гг. В исторических документах этого периода упоминаются многие виды продукции. Сохранившиеся «усольские эмали» датируются 90-ми годами. В это время их производство осуществлялось в Сольвычегодске, и оно продолжало в первую очередь обслуживать московский рынок. Они присутствуют в золотом периоде истории русских эмалей.

При всем стилистическом единстве предметов, украшенных усольскими росписями, использованные в них изобразительные мотивы очень разнообразны. В этом отношении особенно интересно оформление росписей, в которых отражены основные изображенные образы, а края, где превосходили растительные узоры, обычно играли роль декоративной рамы. В центре композиции можно увидеть образы юношей и девушек, сирен, чародея, вписанного в природную среду. Правда, иногда на дне чаши встречается бутылка цветов, а на ободе мифологические или аллегорические фрагменты и т. п. Кроме того, эти короткие росписи расширялись не только внутренняя сторона чаш, но и наружная. К таким, например, относится сосуд, украшенный с внешней стороны тарелками и кружками. Дно сосуда выделено пышным бутылком, представленным на золотом фоне. С наружной стороны воспроизведены знаки Зодиака, алюрические фигуры, обозначающие времена года. Уникальным образцом является чаша с изображением вешних вечеров. Здесь запечатлены жанровые сцены с участием молодого человека и девушки, вписанной в разноцветные картуши, каждая из которых представляет на одном из чувств и имеет соответствующую подпись.

Музыкальные персонажи обозначают слух («звешение»), вдыхающие аромат цветов — обоняние («обоняние»), кормящие птицу — вкус («вкушение»), смотрящиеся в зеркало — зрение («видение»), а центральная композиция, где показана обнимаясь пара, — осознание («осознание»).

Расписанные яркими сочными красками, наполненные жизненными сюжетами, создававшиеся с незапамятным периодом, вместе с тем высоким уровнем исполнения произведения представляют вкусы зажиточного населения. На самом деле в основе многого мозаичной и изобразительных мотивов усольских эмалей лежали западноевропейские элементы гравюры, главным образом, «Библия Псевдо.: Не только упругий образец и интерпретирующий его на свой лад, эмальеры добивались принципиально иного художественного решения, близкого к традиционному народному мировосприятию.

Разумеется, указанные виды и техники декоративно-прикладного искусства не охватывают всего их многообразия, имевшего место во второй половине XVII в. Охватить все грани этого явления вряд ли возможно. Кроме того, в последующие годы годы произведений оказались уже позади (например, лицевого шитья, художественного литья, парадного оружия и доспехов), а время ощутимых успехов для вновь еще не наступило (например, художественного стеклоделия, делавшего в XVII в. свои первые шаги). И все-таки, опираясь на рассмотренный круг изделий, можно в общих чертах обозначить особенности развития художественно выполненных предметов, в наибольшей степени приближенных к повседневной жизни различных слоев населения. Важно отметить, что форма произведения не претерпевает принципиальных изменений. Не отрицая очевидного ухудшения декоративности в произведении этого вида искусства, отметим также появление в них удивительного вида изобразительных мотивов, обретающих зачастую самобытное значение. Материал для этой стеллы мастера-прикладники черпали преимущественно из книжных иллюстраций как русских рукописных книг, так и западноевропейских печатных. Типичный же трактовки заимствованных мотивов определяется средой, в которой работали ремесленники, социальным статусом и, соответственно, образом жизни потребителей.

Очаровательные качественные изменения в архитектуре, также как и в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, продолжаются на 80-90-е годы XVII в., что определяется наступлением очередного этапа в развитии русской художественной культуры, переходного периода. Игра роль объединяющего начала для разных видов искусства, архитектура формируется из них единый ансамбль, представляющий общую картину происходящих в обществе перемен.
Начиная со второй половины и особенно к концу XVII столетия резко снижается роль Приказа каменных дел как центра, генерирующего прогрессивные архитектурные идеи. Инициатива переходит к объединениям зодчих, обслуживающих определенные социальные группы населения. В процессе их деятельности совершенствуются сложившиеся ранее типы сооружений, формируются новые требования к архитектуре.

К концу века с ростом значения городов и предпринимательства в экономической жизни государства в них резко увеличивается численность населения и, как следствие этого, — плотность застройки и ее этажность. Данное обстоятельство также оказало прямое воздействие на характер построек и облик города в целом.

Весьма показательным является тот факт, что в 80-е годы надстраиваются высокими декоративными шатрами башни Московского Кремля. Ранее, в 1624 г. подобным завершением была отмечена только Спасская башня. Устремившиеся ввысь шатры кремлевских укреплений позволили сохранить за Кремлем прежнюю функцию архитектурного центра столицы.

В последние десятилетия XVII в. существенно перерабатывается тип приходского храма, который сложился в середине столетия. Одним из первых примеров нового объемно-пространственного и декоративного решения стала церковь Николы «Большой Крест», построенная в 1680 — 1688 гг. на средства богатых московских купцов Филипповых (утончена в 1930-е годы). Возведенная в центральной части Москвы, недалеко от Ильинских ворот Китай-города, она высоко поднималась над всей застройкой на горной части посада. Основу храма составлял вытянутый вверх четверик, поставленный на подклет, расчлененный по горизонтали на четыре яруса. Очевидная тяга к центричности архитектурных масс сказывалась в отделении от четверика в самостоятельный объем колокольни, ответ от сооружения трепезной, обычно соединявшей четверик с колокольней, явное уменьшение размеров приделов и абсид. В членениях фасадов использовались ордера, архитектурная, которая, как и в Архангельском соборе Московского Кремля, не отражала действительной структуры здания. Внутреннее пространство храма, вопреки обозначаемому наружным ярусам, оставалось единым. Система наружного оформления сооружения, несмотря на определенность архитектурных элементов (например, в колонках первого яруса используется дорический ордер, а во втором — коринфский, в третьем — пилястры сложной формы), благодаря удачно найденным соотношениям их размеров и форм, не нарушило целостности постройки. Каждому членению соответствовало пропорциональное ему окно. Окна нижних ярусов имели прямоугольные очертания. Они обрамлялись рамами с разрезными фронтонами. Восьмигранные окна невысокого третьего яруса, обложенные накладными белокаменными узорами рамами, являлись своеобразным переходным звеном к завершающей части храма — к ложным закамарам, тимпаны которых заполняли изящные раковины. Этот же мотив повторялся в южных, окружающих стройные пять глав, многочисленных, с витыми колонками на углах. Декор играл ведущую роль в формировании облика этого памятника. Он ритмично организовывал архитектуру здания, расставляя в ней необходимые художественные акценты и исподволь создавал общество к восприятию новых форм.

Примерно в одни годы с церковью Николы строится другой московский посадский храм — Воскресения в Кадашах. Во всяком случае, в 1687 г. он был уже сооружен. Правда, буквально через несколько лет началась его перестройка, целью которой было включение в состав постройки колокольни. Вероятно, согласно первоначальным планам колокольня должна была стоять отдельно от основного объема, как это было в церкви Николы «Большой Крест». Здание имеет вытянутый вверх двускатный четверик, осенный пятью аттиками, с двумя покатыми главами. На первом этаже устроено теплая зимняя церковь, на втором — холода летняя. С восточной стороны к четверику примыкали трехчастные абсиды, с западной — небольшая трепезная. На уровне второго этажа помещения, включая абсиды, окружают открытую галерею, на которую с трех сторон впереди в них двухэтажные лестницы. В 1695 г. перед входом в трепезную возводится нынешняя форма шестигранная с шатровым завершением колокольня, напоминающая замковую башню. Похоже, во второй половине XVII в. колокольня уже была построена на месте приходской церкви и ее отсутствие в Воскресенском храме в 1687 г. рассматривалось как очевидный недостаток. И хотя в течение последующих столетий памятник лишился роскошных руно
луков (лестниц), значительной части галерей и других элементов, он сохранил основу своей структуры и белокаменного резного убора. Изумительный по красоте силуэт и сейчас выделяет церковь бывшей Кадашевской слободы из окружающей застройки. При более близком обозрении памятника обращает на себя внимание прекрасно сбалансированная композиция постройки, в выявлении которой с большим тактом и вкусом использовался декор. Нижней, более тяжеловесной части здания соответствуют столь же массивные декоративные детали. По мере устремления архитектурных масс верх, они как бы утрачивали свою материальность, становятся легче, воздушнее. Особую выразительность и подвижность обретает белокаменная резьба. Сложное и тонкое становится вместилище наличников окон и порталов, с большим тщательностью «вычерчиваются» карниз. Наиболее явным акцентом резные украшения достигают в завершении храма, где место традиционных кокошников занимают ярусы гребеней, а грани барабанов смягчаются витыми колонками. Скульптурные белые с позолотой резные формы, взывающие подчас непредсказуемую игру света, очень эффективно смотрятся на фоне темно-коричневой кирпичной кладки.

Тенденция к вертикальному построению композиции, проявляющаяся в 80-е годы в посадских храмах, с еще большей определенностью выявлена в усадебных церквях последнего десятилетия XVII в. К этому времени в русской архитектуре складывается тип очень динамичной культовой постройки «восьмерик на четверике», который лег в основу так называемого нарышкинского стиля. Своим названием включенные в этот ряд постройки обязаны Нарышкиным — родственникам царя Петра I по линии матери. Структуры подобного типа, с четвериком в основании и стоящим на нем восьмериком (иногда даже несколькими), были давно освоены в русской деревянной архитектуре, а в каменном зодчестве — вошли в употребление в штатских храмах XVII в. Непосредственный же толчок к становлению «нарышкинских» храмов дала украинская архитектура. Известно, что именно на Украине для описания церквей, которым должны были следовать русские зодчие, отправлялись художники Оружейной палаты. Так, в 1681 г. на Украине побывал Карл Золотарев, доставшийся в Москве необходимые обмерные и изобразительные материалы для постройки церкви Воскресения в Новом городе. И хотя этот проект так и не был реализован, специалисты совершенно справедливо связывают его с своеобразной точкой отсчета «нарышкинского стиля».

Кlassические образцы подобных зданий отличаются от имеющих в основе «восьмерик на четверике» тем, что их композиция является полностью симметричной. В «нарышкинских» постройках притворы, идентичные альтарному выступу, окружают центральный объем со всех сторон. План таких сооружений напоминает изображение лепестков цвета. Отсюда и утверждавшееся за ним название — «лепестковый». Впрочем, лепестковые планы подразумевали довольно разнообразные объемно-пространственные решения.

Например, одно из первых зданий, в котором зодчие попытались объединить приуровоченную для крестовокупольных храмов схему плана (четырехстолпного с трехчастным альтарем) и центральную четырехлепестковую, закладывается в Донском монастыре в 1684 г. Это был собор огромных размеров с мощным пятителемием, венчающим почти на одном уровне ветви образующего «лепесткового» креста. Такое расположение глав, широкого каменного надвратнего усыпальниц, развитое на всех уровнях, с показательно законченной основой белокаменного узорочья, на контрастной цветовой орнаментации.

Строительство же храмов «нарышкинского стиля» начинаясь во владениях князей Потемкиных — с. Петровка (Дурново) в 1684 г. (разобран в 1930-х годах) и в 1688 г. — в подмосковной усадьбе Зюзино (ныне в черте Москвы). Обе церкви при всей их каменности и скромности убранства (в частности, здесь еще отсутствовали наличники) были отмечены всеми основными чертами стиля.

Наиболее же совершенным в ряду рассматриваемых памятников является построенная в Феодосии, воздвигнутая в 1683 г. и в 1686 г. вовсе Льва Кирилловича Нарышкина, дяди Петра I. Постройка имела два этажа. В первом был устроен зимний отапливаемый церковь Покрова Богоматери, верхний храм был посвящен Спасу Нерукотворному. На уровне летней церкви храм окружала широкая га-
лерея, опирающаяся на высокую аркуду. На нее неторопливо вели три роскошные двухмаршевые лестницы (перестроены в начале XIX в.). Очередную ступень после лестничных пролетов и галерей представляют четыре полукруга притворов и абсиды, отмеченные главками. Из них, в свою очередь, вырастают четверик с прорезанными в нем восьмилепетными окнами. Пожалуй, самой заметной частью композиции является стройный восьмерик, следующий далее и венчающий внутреннее пространство верхней церкви. Над перекрытием основного восьмерика выясняется еще один, последний, имеющий назначение звонницы. Звонница — самая легкая часть сооружения, сквозь ее пролеты видна небесная сфера. Возникающая внизу главка как бы фиксирует вертикальную ось сооружения, объединяющую в единую композицию его разновеликие объемы.

Весь структура Покровской церкви с большим тактом выявляется белокаменным декором с последовательным применением ордерной системы. Ритм вертикальных членений четко обозначает колонки пиластр, которые с каждым ярусом становятся тоньше и легче. Самые тонкие из них закреплены на гранях главок. Плоские профили карнизов явно подчинены рельефно выступающим колонкам. Более того, чтобы смягчить переходы от одного яруса к другому, зодчий обрамляет их гребнями затейливого рисунка. Их волны, поднимаясь вверх по ступеням ярусов, становятся все круче и динамичнее. Те же мотивы повторяют наличники окон, убранство которых также идет по линии нарastания: чем они выше, тем сложнее конфигурация оконных фронтонов. Если обозревать памятник на значительном расстоянии, то структурообразующая роль декора становится особенно очевидной. В непосредственной близости от храма активность декора ощутимо повышается. Отсюда хорошо заметно, что отделочные элементы декора и пластические свойства рельефы. Надо на соображение с ними, невольно сосредоточиваясь именно на логике развития декорации, ее усиливающейся экспрессии.

Сильное эмоциональное воздействие оказывал на observer интерьер летних церквей. Перед ним после тесного притвора неожиданно открывалось буквально взлетающее вверх пространство, где внимание впевшегося притягивал великолепный девятиарочный иконостас, увенчанный скульптурным Расписным. Поскольку иконостас невозможно было охватить единым взором, он воспринимался частями. Самая широкая нижняя часть его занимала одну стену четверика, другая, более узкая — грань восьмерика, а примыкающая к ней перекрытие фигура распятого Христа как бы парила над интерьером. Создатели этого чрезвычайно сложного сооружения свободно варьировали различными геометрическими формами и размерами. Над строем крупными прямоугольными рамами нижнего местного ядра находились небольшие овальные, вертикально и горизонтально располагаемые праздничные иконы, арочный проем над царскими вратами был предназначен для центральной иконы апостольского ряда «Царь царей» (традиционно это место занимала композиция «Спас в силах»). Рядом в восьмилепетных пролетах размещены изображения апостолов, представляющие собой своеобразные гравионные портреты. Еще выше можно увидеть квадратные, восьмилепетные и рамы-картины сложной конфигурации. В части восьмерика в иконостасе преобладает форма арки. А Расписание на наклонной стене свода образовывал треугольную раму, обращенную вершиной вниз. Все это многообразие форм строго подчинено конструкции иконостаса, которая, в свою очередь, определялась архитектурой храма. Основу конструкции составляют пышно украшенные резьбой капители и узкие гладкие тонко профилированные карнизы. Орнаментальные мотивы резьбы представлены очень разнообразным набором растительных элементов: листьями аканта, щедро упавшими на вино градиентами грядами, гирляндами трав и связками аэродинамических ветеранов (многих десятков видов). Покрытые позолотой, они исключительно эффективно смотрелись на чернолаковом фоне.

Убранство иконостаса прекрасно взаимодействует с примыкающими к нему киянами, клиросами, с находящейся напротив подножной над проходами арками двухъярусной царской ложей.

Живопись, представленная в храме, ярко забивается освещением столовым сиянием иконостаса и других композиций интерьера. Художники Оружейной палаты, работавшие здесь, словно заранее отдавали приоритет декоративно-прикладным формам, не пытаясь сопоставлять с ними. Один из них, больше тяготевший к традиционному иконописанию, были призваны иконостаса «маленького письма», практически неразличимого на расстоянии нескольких шагов; другие — живопись — хотя и использовали крупные формы, писали в сдержанный цветовой гамме. О противоречивом характере живописи церкви в Филиах говорит и орнаментическая техника, применявшая мазерами, в которой отдавали должное темпере и маслу.

Одним из последних витризовов «маленького письма» Оружейной палаты Кириллом Улановым в 1694 г. была создана икона «Успение Богоматери с девяностоми». Несмотря на подчеркнутое внимание к обозначению прямой перспективы в каждом из клейм, последовательной передаче объемности ликов персонажей и от-
дельных реалий, живопись Уланова довольно противоречива. Он явно следует традиционной иконографии, в ряде случаев подмечает перспективное изображение послойным, плоскостно трактует одежду, отказывается от светотеневой лепки формы, противопоставляет её освященной веками технику возрождения ликов, покрытых светлые части открытыми частей тела более плотным слоем охры. Вместе с тем в клеймах той же иконы ярко преобладает живопись манера письма, в частности, здесь обращает на себя внимание попытка художника передать воздушную перспективу. К одной из наиболее ярких особенностей данного произведения можно отнести использование в нем мотивов иконостаса. Каждое клеймо как бы забрано здесь в декоративную резную раму. Причем, подобные формы рам — квадратные, овальные, восьмигранные — очевидно, написаны с того самого иконостаса, для которого и предназначалась икона Кирилла Уланова.

Ярким художественным своеобразием отмечены иконы «Апостолы Петр и Павел» и «Иоанн Предтеча и Алексей Человек Божий», написанные Карпом Золотаревым — одним из талантливейших учеников Богдана Салтанова. Его произведения сценическая подчеркивает монументальность, раскрепощенность и внутреннее звучание непрерывность персонажей. Художник мастерски оперирует светотенью, реалистически передает пейзаж и сцены второго плана, наделяет своих героев индивидуальными чертами, принципиально по-новому воспроизводят драматургию сцены.

Композиции икон несомненно испытали влияние западноевропейской иконографии. В частности, апостолы Петр и Павел помимо обычных для восточнохристианской традиции атрибутов — ключей и Евангелий — держат в руках, соответственно, крест и меч. Тут же в глубине византийская сцена развития на кресте апостола Петра и «усечения главы» апостола Павла. Обе работы отмечены на позе и авторами: «Писал Карп Золотарев».

Не исключено, что Карп Золотарев был причастен к написанию и других икон местного ряда. Основная часть святых этого чина была сочинена членами семьи царя Алексея Михайловича, отца Петра I, и лаки некоторых персонажей несут на себе портретные черты Нарышкиных. В изображении же архидиакона Стефана и северных дверях иконостаса угадываются черты самого молодого Петра I.

Статус иконы наделен и скульптурное изображение «Распятия», занимающее в сакральном отношении самое почетное место в ансамбле иконостаса. Из композиции золоченной рамы выделяется под тонкая фигура распятого Христа. Она вырезана из кипарисового дерева и раскрашена темперными красками по левкасу.
Определенное сходство с храмами «нарышкинского стиля» имеет церковь Знамения в Дубровцах, построенная в 1690 — 1704 гг. в подмосковной усадьбе воспитателя цари Петра I князя Бориса Алексеевича Голицына. Тем не менее, это уникальное сооруже- ние, которое не имеет прямых аналогий с памятниками русской архитектуры. Из четырехлепесткового плана вырастает башнео- ровное белокаменное здание: четверик яруса несет высокой трех- частный открытый внутрь восьмерик. Вместо обычного для рус- ских храмов купольного завершения церковь Знамения заверша- ется стилизованным выколовым из железа и позолоченной коро- ной. Верх церкви, её цоколь и даже парапет покрыты рельефной резьбой, в которой преобладают западноевропейские растительные мотивы. Кроме того, фасады были украшены рус- тов (рельефный рисунок каменной кладки) и круглой скульпту- рой, где также угадывался портрет европейских мастеров. Необыч- ное убранство получало и интерьер, изображавший летними ре- льефами, выполненными итальянскими скульпторами (по другим версиям, немецкими или швейцарскими) и латинскими надписями. Сам факт создания такого «прозападного» храма свидетельст- вует о сознательной ориентации определенной части знати на ев- ропейскую культуру.

Выделяются два типа столичных культовых построек конца XVII в., тяготевших к центрической композиции, — посадский пятиглаз- 
ый храм с вытянутым вверх четвериком и восьмериком на верши- 
ке, использованный в сооружениях «нарышкинского стиля», нежела- 
боности вниманию и провинциальной архитектуре, отличавшейся 
устойчивым рядом признаков. Чертами ярко своеобразия в наибольшей мере отмечено зодчество ярославских и строганов- 
ских мастеров, зачастую определяемое специалистами как особые 
«школы».

Свою архитектурную школу складывается в Ярославле к сере- 
дине XVII в., когда город выделяется в числе крупнейших после 
Москвы торгово-ремесленных и культурных центров России. Свое- 
го рода опорным памятником ярославского зодчества можно при- 
знати церковь Ильи Пророка, поставленную на территории усадь- 
бы богатейших купцов Скрипниковых в 1647 — 1650 гг. Основой 
композиции храма является пятиглавый монументальный четы- 
рехстолпный объем на подклете. Однако здесь присутствуют и 
элементы, восходящие к церкви Николы Надеина, воздвигнуто- 
нную на ярославском посаде в 1620 — 1622 гг. Так же, как и в первой 
каменной посадской постройке, основной объем церкви Ильи Про- 
рока с северной и западной сторон окружают галереи, к которым 
примыкают колокольни и приделы. Кроме того, если северо-за-

tели. На первую из них была возложена позолота куполов, окраска 
кровель, кирпичных стен, решеток, прочих металлических деталей, 
rепсис дверей. Иные специалисты — иконописцы, живописцы, рез- 
чики по дереву, ремесленники различного профиля — выполняли 
внутренние работы. Ими, как правило, руководили ведущий худож- 
ник. Именно такая функция при оформлении интерьера церкви По- 
краева в Филиях и была возложена на Карла Зольтарева.

На протяжении 90-х годов возродился целый ряд построек, 
которые со всем основанием могут быть отнесены к «нарышкин- 
скому стилю». К 1695 г. завершилось строительство (без отделки) 
церкви Троицы в селе Троицкое-Лыково, принадлежавшей в то 
время боярину Мартемьяну Кирпилову Нарышкину. В 1694 — 
1697 гг. в селе Уборы, вотчинном владении бояра Шереметьевых, 
возводился церковь Николы Спаса. Обе постройки, несмотря на утрату 
отдельных деталей, являются выдающимися памятниками архитек- 
туры. Имея ту же принципиальную структуру, что и церковь 
Покрова в Филиях, эти сооружения обладают своими особенностя- 
ми как в плане композиции, так и декоративного убранства. Так, 
план храма в Троицком-Лыкове двух-, а не четырехлепестковый. 
Каждый из двух притворов освещен двусветной главой, из-за 
чего сооружение приобретает ярко выраженную трехчастность. 
Притворы четырехлепесткового плана церкви в Уборах в свою 
очередь имеют трехчастную форму. Первоначально их объемы 
были увеличены главами. Декор здесь яркий, пластичный и вместе 
с тем более дробный, чем в филейской и льковской постройках. Он 
напоминает белокаменное убранство церкви Николы «Большой 
Крест» и претендует на некоторую автономность от архитектуры.

О популярности «нарышкинского стиля» у современников го- 
ворят об обстоятельствах, что это «вотчинное зодчество», появив- 
шееся как принадлежность усадеб самых знатных фамилий, в конце 
концов перешедщую его границы и получило свое широкое рас- 
пространение. В 1697 г. над Святыми воротами Воскресенского 
новоиерусалимского монастыря возводится Внедоревская домонастырская 
церковь, имеющая классический четырехлепестковый план, в ос- 
нове конструкция — четверик с двумя усаживающими по объему 
восьмериками, и декоративную обработку ярусов в виде белока- 
менных «гребешков». Нарышкинскому декору придают к собор- 
ной Успенской церкви г. Рязани (1693 — 1699) — огромной шест- 
стиолпной пятиглавой постройке. В первой четверти XVIII в. в про- 
винции уже довольно часто встречается упрощенный вариант «на- 
рышкинских» храмов, сохранивший основу композиции — вось- 
мерик на четверике, но уже без притворов и второго восьмерика, 
с «облегченным» декором.

370

371
надный угол галереи «за-
крепляя» восмиметричную колокольню, то с противоположной стороны ее уравновешивал также завершенный шатром равной колокольни по высоте придел. Восмиметричная колокольня лишь одной гранью соприкасается с широкой галереей. Далее выступает и величественный шатровый придел, очень напоминающий больничный храм Зосимы и Савватия Троицко-Сергиевой лавры. В построенном с большим размахом сооружении главный объем, колокольня, приделы, являясь частью сложной композиции, воспринимаются и как вполне самостоятельные структуры. В нем нет той схематичности всех компонентов, которая отягощает современные ему приходские храмы Москвы. Иными словами, здание Ярославля такой цели не преследовало, они прежде всего стремились к созданию величественного архитектурного ансамбля. Объединяя масштабность городского собора с наиболее характерными чертами ярославской посадской архитектуры, авторы, возможно, сознательно повторяя формальные решения, придавая им своеобразное соотношение форм, какое сделало ее образцом для местных культовых построек второй половины столетия.

Украшение интерьера Ильинской церкви растянулось на многие годы. Если иконостас был построен в начале XIX в., то завершение строительства храма (в XVIII в., с 1782 года), планирование в нем фресок относится лишь к 1860 — 1861 гг. Над созданием икон и росписью стен трудились художники из разных городов, имеющих свой ярко выраженный творческий потенциал. Самое заметное место в иконописи в 1660 г. заняли иконы «сырыя» Федора Зубова, впоследствии одного из ведущих «рослающихся» мастеров Оружейной палаты, оказывающего огромное влияние на ярославских художников. Ведущую роль в степени центральной позиции играл, пожалуй, самому выдающемуся монументалисту XVII в. костромичу Григохе Никитичу и его земляку Силе Васину. Местных художников возглавлял Дмитрий Семенов.

Разбитые на широкие ярусы росписи главного храма подчинены общей архитектуре — пропорциональному строю здания, его членениям, формам сводов и арок. По всей вероятности, фрес-
туры Ярославля, ее формы и мотивы фресок буквально не повторяются ни в одном из многочисленных храмов.

Общие тенденции дальнейшего развития ярославского зодчества с наибольшей полнотой воплощались в ансамбле Коровинской слободы, складывавшемся на протяжении 50—80-х годов XVII в. Основной постройкой комплекса является церковь Иоанна Златоуста (1649 — 1654). Она представляет собой массивное пятиглавое здание кубической формы без подклета, опоясанное приемной галереей. Восточные углы основного объема флорищуют два больших шатровых придела, появления которых после соответствующего указа 1652 г. патриарха Никона (закон «освященного пятиглавия», запрещающий строительство шатровых церквей) можно считать уже незаконными.

Если церковь Иоанна Златоуста была предназначена для летних служб, то функции зимнего храма выполняла поставленная на значительном отделении от нее церковь Владимирской Богоматери (1669). Внешне, особенно с восточной стороны, обе постройки очень схожи. Правда, композиция зимних церквей пропадает — она не имеет галерей и приделов. Зато внутреннее пространство зимней церкви значительно отличается от главного храма. В габариты ее просторного четверика в целях сохранения тепла вписан невысокий каменный объем. По сути дела, остальная верхняя часть четверика можно оценить как исключительно декоративную, рассчитанную на наружное восприятие. Такой облик реализовал ее с церковью Иоанна Златоуста.

В 80-е годы на участке между двумя храмами была сооружена строгая шатровая колокольня, объединявшая оба храма в состав единого ансамбля. Вход на его территории был оформлен на рубеже XVII—XVIII вв. созданнием Святых ворот, украшенных двумя ярусами восьмериков с главкой. В процессе возведения новых объектов Коровинской слободы определенные изменения претерпевали уже построенные здания. Самые значительные из них приходятся на 80-е годы, когда изначально довольно скромное внешнее оформление церкви Иоанна Златоуста приводится в соответствие с более нарядным Владимирским храмом. К ней приписываются высохие с островерхой кровлей крылы, растянутые и обрамленные наличниками, составленными из полихромных израц, окна. Подобными вставками убираются и фасады. Вместо плоских лопаток появляются полуцилиндры с белокаменными капителями. В результате церковь Иоанна Златоуста превращается в одну из самых живописных построек Ярославля.

Удивительно выразительный и гармоничный ансамбль в Коровинках с большим размахом представил в своих отдельно стоивших сооружениях то, что в московском зодчестве с середины XVII в. обычно воплощалось в композиции одного здания: зимнюю и летнюю церкви, колокольню.

После возведения церкви Иоанна Златоуста в Коровинках ярославские зодчие еще не раз использовали различные варианты этой композиции. К таковым, в частности, относятся церкви Николы Морского (1665 — 1672) и Спаса «на Городу» (1671). Правда, в обоих памятниках помимо шатровых приделов к северо-западному объему примыкает и колокольня.

Почти полностью повторяет план и размеры главного храма в Коровинках церковь Иоанна Предтечи в Толчковской слободе (1671 — 1687). Однако ее столпообразные подвнутые к абсидам приделы находят неожиданное продолжение в завершающей части — вместо ставших уже привычными шатров их венчают плотные купы пятиствольций, поднятые на один уровень с главами основного объема. Таким образом, приделы не воспринимаются изолированно, а образуют с ним целый блок с исключительно живописным завершением. Кирпичная кладка храма оживляется поливными израцами, вставленными в декоративные ширинки и составляющие фризовые украшения. И весь такой декоративный материал не израц, а лекальный фигурный кирпич, впервые полностью заменивший тесанный от руки. Особенно изо...
щерно проработан декор нижних частей здания, наиболее приближенные к зрителю, его крыльца и порталы. Наружная роспись гладких абсид создает иллюзию "грантовой" поверхности.

В интерьере храма сохранились фрески, выполненные шестнадцатью костромскими и ярославскими художниками во главе с Дмитрием Плехановым. Работа эта продолжалась один год и один месяц — с 5 июня 1694 г. по 6 июля 1695 г. Эту роспись с полным основанием можно назвать лебединой песней монументальной живописи Ярославля.

Фрески в основном объеме церкви расположены на восьми девяти уровнях, что позволяет максимально полно охватить рабочий плановый круг тем. Здесь представлены Праздники, евангелийская история, «житие» Иоанна Предтечи, Последа Песней, входящая в Ветхий Завет, — своеобразный гимн любви. К особенному счету относится размещение в нижних регистрах северной и южной стен, там, где в любой церкви можно встретить орнаментальное "полотенце", святых — святых и праведников на всех двенадцать месяцев (около полутора тысяч персонажей). С небывалой полнотой (восемнадцать композиций) в алтарном помещении раскрыто толкование литургии. Плотно насыщена многочисленными иллюстрированными повествованиями и галереями, расписанная несколько позднее и вместе с собой всю историю человечества от сотворения мира до пришествия Христа, сцены Апокалипсиса, рассказы об иконах «Толгская Богоматерь», «О блаженном Тите», «Вирсаю», извлечения из сборников «Великое зерцало», «Звезда пресвятая», «Видение отца о загробных мукх его дочери» и др.

По набору тем и сюжетов фрески Толчкова не знают себе равных не только в ярославском, но и в русском искусстве.

Церковь Иоанна Предтечи мыслилась ее создателями как главный храм ансамбля, в который входила столпообразная многоярусная колокольня, увенчанная небольшой изящной главкой. Выстроенной на рубеже XVII — XVIII вв., она в прекрасном состоянии дошла до наших дней. Несколько ранее на одной линии с основной церковью были сооружены зимняя церковь (не сохранилась) и арочные ворота, надстроенны двумя декоративными восьмериками, стоящие и сейчас. Таким образом, ансамбль слободской церкви в Толчкове был построен по тому же принципу, что и в Коровниках.

Памятники ярославской архитектуры возводились не только в самом Ярославле и его ближайших окрестностях. В частности, замечательным образцом ярославской школы является Воскресенский собор Борисоглебска-Романова (ныне т. Тутаев), находящийся в 50 км выше Ярославля по течению Волги. Выстроенный в
два приема, начиная с 1652 и кончая 1678 г., огромный храм имел план и объем практически такие же, как в ярославских слободских постройках. Необходимо отметить, что архитектурное оформление основного объема сооружения высоко поднял, выделяющий его в восточном направлении в связи с укреплением восточного фасада. Впрочем, декоративная насыщенность форм, подчеркивающая членение сооружений, вполне согласуется с логикой конструктивного решения и внутренней декорацией. Пышно благоустраивалось храм доцентуру, недавно воссозданные, наружные росписи. Внутри здания было расписано в 1680 г. архитектурное изображение ярославских художников. В целом, традиционное для ярославских построек, оформление отмечено здесь рядом своих особенностей. В системе росписей, где главное место занимают ветхозаветные сюжеты, вплетены и отдельные картины русской истории: повести о крещении Руси, о новгородском библиотеке. В четвертное обращение на себя внимание главная картина Строительства Суда, очень акцентированно демонстрирующая мучения грешников в Аду. Существенным дополнением к фрескам (далеко не полностью раскрытым от поздних записей) и довольно сдержанно оформленным резным иконостасом начала XVIII в. стали произведения деревянной скульптуры: львы, служащие подпружинами кирпичных мест, фигуры Николая, помещенные в отдельном колите, ангела и сарафана, служащие украшением колом и сеню.

В состав ансамбля Воскресенского собора помимо главного храма входили Святое ворота, где располагались аналогичные постройки Коровниковка и Толчковская слобода. В непосредственной близости к береговому озеру, где построили Борисоглебский комплекс, как и другие ярославские постройки, было заложено об их внешней респектабельности.

Большое влияние ярославское зодчество оказывало на некоторые здания волжских городов. Однако решающее значение оно не получило. В ряду строений из Ярославля и не о прямых заимствованиях, а скорее об общих тенденциях развития архитектуры, продиктованных сходством исторических условий в городах региона. Это, в первую очередь, относится к костромской архитектуре. Наиболее ярким ее примером, считающимся сохраняющимся до настоящего времени, является церковь Воскресения на Дебре (1650—1652). Ее конструкция и композиция мало чем отличаются от ярославских храмов. Но главы здесь, особенно центральный барабан, не столь мощны и вытянуты, как в постройках Ярославля. Декоративный убор церкви Воскресения, в известной мере автономный от конструктивной основы, оформлен в виде узоров, из которых состоит основной объем, на московскую архитектуру. Полукруглые, завершающие стены по направлению к западу, по-своему, не являются закономерными, а косяками. Наружные членения стен не соответствуют конструкции. Вход в храм предваряет крыльцо с небольшим шатром, а в двухчастные ворота на прилегающую к постройке территорию ведут три еще маленьких шатра, напоминающие те, какие можно увидеть в памятниках Москвы, например, церкви Рожества в Путинках.

Общая типологическая схема ярославских храмов идёт от Троицкой собор (1650—1652) находящегося поблизости от Костромы Ипатьевского монастыря. Между тем его довольно трудно отличить от некоторых из них, построенных на этом месте с 1559 г. до 1648 г. Из этих, в частности, говорит характерная профилировка стен и перспективные килевидным верхом портала. Интерьер собора, как и в 1653 г. описан, является характерным, а в 1685 г. — главное помещение. Последними работами руко- водимый строитель, к этому времени знаменитым мастером Гурием Никитичем.

Завершая рассказ о ярославской архитектурной школе, мы должны отметить, что со временем и в других городов, а также в других постройках, было заложено об их внешней респектабельности.

Одним из самых ярких архитектурных ансамблей XVII в. является резиденция ростовского митрополита, большие известна как «местоблюститель». Посещение этого комплекса крестных, купольных и гражданских построек, а также его последующие об erotomство приходится на 60—80-е годы XVII в. и связано с именем митрополита Ионы Ссысоевича. Ионы, претендовавшего на патриарший престол и даже бывший его «местоблюстителем» в течение двух лет, не выпадая из попыток власти и в 1664 г. возвратился к своему митрополичию. Должно быть, находясь под впечатлением архитектурного Московского Кремля и больше не рассчитывая вновь вернуться на трон в «первопрестольную», ростовский митрополит начинает свое гражданское строительство. К его началу в Ростове уже стоял величественный собор XVI в., откровенно повторяющий формы и декор московского Успенского собора. Строившийся комплекс резиденции, хотя и не включил в свои границы обширную площадь с городским собором, мыслился его своевоб-
разным продолжением. На кафедральный храм был ориентирован наряду оформленный главный вход на территорию митрополичьего «замка». Композицию святых ворот составляли вытянутые вверх пятноглавая Воскресенская надвратная церковь (ок. 1670) с прыгающими к ней несколько выступающими вперед двумя крепостными башнями, покрытыми грушевидными куполами. Последние соединены между собой многофункционального назначения объединением. Здесь и воротные проемы, и настенные переливы, и церковная галерея. Именно передняя стена этого объединения имеет самый насыщенный из всех памятников ансамбль декор: профиля, повторяющие очертания воротных проемов, «широкирки», заполненные балюсинами или изразцами, нарядные наличники окон. Однако самым эффективным элементом оформления галереи стала арка перехода, повторяющая мотив аркатурно-колончатого пояса Успенского собора.

Остальные постройки ансамбля, среди которых выделяется соборная звонница (ок. 1687), вызывающая определенные ассоциации со знаменитой кремлевской звонницей середины XVI в., западная надвратная церковь Иоанна Богослова (1683), церковь Спас на Сенях (1675), выполняющая роль домовой, а также две палаты — Белая и Красная — имеют довольно скромный декор. Пожалуй, только убор надвратной церкви Иоанна Богослова ни-
в переломный период, когда радикальный отказ от традиций приближал художника к творческому открытию.

В самом конце XVII столетия на обширных строгановских владениях, простиравшихся от Предуралья по течению реки Камы до Новгорода, складывалась своя архитектурная школа. По имени знаменитых селемещенников, бывших заказчиками храмов этой группы, она получила в науке название «строгановской». До нашего времени сохранилось пять строгановских церквей конца XVII — начала XVIII вв.: Введенский собор в Сольвычегодске, Смоленская церковь в с. Гордеевке (ныне в черте Нижнего Новгорода), Казанская — в Устюже, Рождественская — в Нижнем Новгороде и Иоанна Предтечи — над главными воротами подмосковного Троице-Сергиева монастыря.

Введенский монастырский собор (1688 — 1693) имеет высокий четверик, освещенный пятиглавием. Выстроенный из кирпича и украшенный белокаменными деталями, он на первый взгляд напоминает рязанский Успенский собор, «одетый» в убор «маршаковских» храмов. Однако, в отличие от последнего, вытнутого в плане шестистолпного сооружения, Введенский собор строен симметрично и не имеет столбов, да и декор отмечен здесь рядом особенностей, прежде всего своей ордерной наценленностью, и исполняется с градицей большие детали. Строганный вверх четверик «вырастал» из двухярусной первоначально открытой галереи, завершаемой так же, как и основной объем, фигурными аттиками в виде «гребешков». Каждый из ярусов очень остроконечный, выделяется ордерной декорацией, построенной с большим знанием дела. Белоснежные колонки и антаблементы, используя темный красно-желтую стену как фон, «рисуют» свою отличную от конструкции ритмическую структуру здания. Таким образом, его несколько громоздкая основа ощутимо облегчается. Резные наличники окон с разнообразными фронтонами и накладными украшениями по сторонам полуокон смотрятся жестко обозначенный ритмичностью. В систему внешнего декора наряду с белокаменной резьбой включаются крупные рельефные панно, выполненные в технике полихромной мозаики, закрепленные на уровне второго яруса галереи. Они представляют собой натюрморты из фруктов и цветов, которые прекрасно гармонируют с белокаменными по- бегами лозы со свисающими грозными виноградами и связками дру- гих плодов. Примечательно, что детали, из которых он составлен, декор храма, были изготовлены в Москве и с соответствую- щей маркировкой отправлены в Сольвычегодск. Похоже, что керамические панно вышли из столичной мастерской, поскольку они очень напоминают изделия мастерской Степана Полубеса.

Интерьер Введенского храма, благодаря пяти световым главам и большим оконным проемам, прекрасно освещен. Оригинальная конструкция свода, прорезанного четырьмя распалубками, осов- бождает внутреннее пространство от столбов, высушивающих здесь из толщи стен. Их белая нерасписная поверхность контрастирует с семиметровым росписным иконостасом, вырезанным московским мастером Григорием Ивановым в 1693 г.

Гораздо более скромные габариты и иную композицию имеют две другие строгановские церкви: Казанская в Устюге-Железной и Смоленская в с. Гордеевке (ныне в черте Нижнего Новгорода). Разные по назначению (первая кладбищенская, вторая усадебная), они очень близки по своей архитектуре. Это небольшие пятиглавые храмы с трехъярусным алтарем. Кроме того, над западным входом Смоленской церкви поставлен двухъярусная колокольня, отсутствующая в Казанском храме. Камерные бесстолпные интерьеры зданий хорошо освещаются боковым верхним светом — в стенах прорезаны довольно большие окна, а над проемом в северном своде устроен высокий двухъярусный све- товой барабан. Подобную двухъярусную форму — айсбергрике — имеют все пять завершений, но лишь центральная глава является светопроной. Впрочем, для маленького помещения такого освещения было более чем достаточно.

Декор обоих храмов, прежде всего Казанской Богоматери, нельзя назвать пышным, в его размещении и подборе мотивов зодчий проявил известную сдержанность и такт. Резное убранство полоненно подчинено архитектуре зданий. Особенно выразительные аттики, завершающие стены четверика, смягчающие переход к главам и зрительно увеличивающие высоту построек. Они играют здесь примерно такую же роль, какая в московских храмах принадлежала колоконам.

Самые нарядные из строгановских церквей была заложена, вероятно, в самом конце XVII в. в нагорной части нижегородского города, близ святой двери ее заказчика — Григория Дмитриевича Строганова. Строительство Рождественского храма после перезвала в 1703 г. Строганова в Москву растянулось на многие годы и было завершено к 1719 г. — уже после его смерти.

Поставленное на склон кремлевского холма сооружение заняло очень выгодное место в застройке посада. Оно стало самым ярким ориентиром для тех, кто подпрыгивал к городу на судах как по Волге, так и по впадающей в нее Оке. Здание умело исполь- зовали рельефность местности, с его помощью обогащая силуэт и без того сложной композиции храма. Они не заменили колокольни вход в трапецию, что стало едва ли не правилом в русских посадских
церквах XVII в., а сдвинули ее с продольной оси вверх по склону. В результате семиархусная колокольня оказалась на 5 м выше по уровню основной части церковного здания и включалась в игру его ступенчатых объемов и поднята на разную высоту глав.

Храм, состоящий из трех связанных друг с другом объемов (четверика, трапезной и колокольни), имеет два этажа. Нижний, подклетный, оформленный очень просто, должен был служил в качестве складского помещения. Второй этаж занимает трапезная и модельный зал. Снаружи же фасады трапезной расчленены на два, а основного объема — на четыре яруса.

Очень своеобразно строится завершение четверика, углы которого кончены на один ярус, из-за чего верх имеет ступенчатую форму, а в плане образует крест. На его ветвях на одном уровне утверждены пять глав. Однако из широкого центрального барабана вырастает еще один, что позволяет сохранить ритм, заданный ступенями верхних ярусов.

Новый вариант построения светового витрина в Рождественской церкви подразумевает соответствующее устройство свода. В него врезаны четыре глубокие распалубки, дающие возможность поставить на свод помимо центрального еще четыре малых световых барабана. Пять открытых вонлутра глав вместе с рядами равномерно расставленных оконных проемов буквально залазили светом подкупольное пространство храма, тонкую резьбу нависаюдого гобелена (позволенного в середине XIX в.) иконостаса. Два больших живописных панно (не сохранились), выделявшихся на белом фоне. Вместе с живописными панно и иконостасом, заполненным реалистически написанными иконами первой четверти XVIII в., свою лепту в украшение зала внесла сама архитектурная конструкция. Все ее точно просчитанные и не покрытые росписью элементы прекрасно видны и по-своему эти узоры лишины очень красны.

Снаружи формы храма еще весят подчиненностью необычайно выпуклому декору, которому нет равных в русском средневековом зодчестве. Открывшиеся от плоскости стен колонки шилястр и наличников, высокий рельеф декоративных поясков и другие элементы составляют как бы первый план, отделяют тем самым основную оболочку сооружения на второй. Ордерная отделка обозначает дополнительное на существующее в здании нижне, расставляя в нем свои акценты, порой противоречащие его архитектуре. Особенно бросается в глаза очень сложные многогранные образления окон, как бы разымающие их форму. С большим мастерством вырезанные грифы из цветов, плодов и листьев, картинки, колонки, капители и другие декоративные детали придают храму нарядный праздничный облик.

В круг построек строгановской школы некоторые специалисты включают в церковь Иоанна Предтечи (1693—1699), поставленную на главных воротах Троице-Сергиева монастыря. Хотя деньги на ее постройство дал Григорий Дмитриевич Строганов, фактически заказчиком храма выступил патриарх Адриан. Он и определил общие требования к его архитектуре. Быть может, поэтому в храме так мало черт, присущих строгановской школе. Вытнутый четверик основного объема, стоящий на четверике ворот, завершают пять глав, центральная из которых двухъярусная световая. Подобные барабаны возводили большинство строгановских церквей. Впрочем, наиболее близким аналогом надвратному храму Троице-Сергиева монастыря является Преображенская церковь (1687—1689), оформляющая главный вход Новодевичьего монастыря (ныне в черте г. Москвы). Первовначальный верхний четверик Предтеченской церкви был окружен таким же открытым гульбищем, позже превращенным в закрытую галерею; имеет также такие же кокошники с вделанными в них раковинами, идентичные груздевидные многоугольные купола и ряд других сходных деталей. Очевидно, новодевичьей церквой Преображенской, возведенной при участии украинских мастеров, и некоторые другие их постройки оказали решающее влияние на архитектуру надвратного храма Иоанна Предтечи Троице-Сергиева монастыря. Более того, не исключено, что и двухъярусный, расширяющийся книзу световой барабан тоже пришел из строгановскую школу из украинской архитектуры, где, по приходу был уже давно освоен.

В целом же, как справедливо утверждают специалисты, «строгановские маэстро искани новое в пределах старых композиционных схем». Их внимание, главным образом, было сосредоточено на совершенствовании конструкции здания свода, от чих, в свою очередь, зависело освещение интерьера и его художественное решение. Важнейшей ролью в формировании облика строгановских храмов принадлежала декору, придававшему им особую выразительность, а также вносящему в структуру постройки органическое начало. Речь идет, прежде всего, об ордерной декорации, о четкой структурированности составляющих ее деталей, что входило готовило общество к восприятию построенных на рациональной основе архитектурных форм.
Кризисные явления в русской культуре и архитектуре, в частности, достигшие наибольшей острым в последней четверти XVII в., подвигали ход к отказу от традиционных форм и поиску принципиально новых художественных решений. Не случайно, как раз в этот период видоизменяются формы московского посадского храма, утверждается блиставшая "шармская" архитектура, достигает своего расцвета ирпеньское зодчество и складывается школа строевых строителей. Стремились к открытиям и отдельные постройки. Однако в один из вырвавшийся из плена традиций им было не под силу. Их новаторство ограничивалось использованием в своих сооружениях форм деревянной архитектуры, некоторых западноевропейских элементов либо сочетанием в одной композиции различных типов построек.

Замечательный образец влияния деревянной архитектуры на каменное зодчество является соборная Успенская церковь на Ильинской горе в Нижнем Новгороде (1672). С необычайной смелостью ее строитель соединил четверик с поставленной на него "крестчатой бочкой" (имеет вид двух пересекающихся цилиндров с заостренным верхом), обычно венчающей деревянные крыльца, ворота и сруб. Этот же элемент повторяется еще нить раз в качестве небольших постаментов под главами. Кстати, также установленных необычно для русских храмов — не по диагонали креста, а по его ветвям, на перекрестии и гребнях бочек. Несомненно, это самый ранний пример в русской архитектуре подобного расположения глав.

Довольно широкое распространение в конце столетия получают постройки, в которых четверик вместо обычного пятиглавья завершает пять ярусных восьмериков. Таким образом как бы совмещаются формы пятиглавья храма с типом "восьмерик на четверике". Более сложный вариант сочетания различных форм был представлен в московской церкви Успения на Покрове (1696—1699), разрушенной в 30-х годах XX в. Храм имел сложную структуру в виде поставленных в ряд на подклет трех четвериков, имею-
укоренившиеся веками традиции, лучшая приспособленность дереянного жилища к климатическим условиям России, большая дорогоизна каменных зданий и нехватка квалифицированных каменщиков. Как писал в 1662 г. австрийский дипломат Августин Мейерберг, «только несколько лет назад многие из них (русских — В.Ч.) стали строить себе дома из кирпича… Со всем тем строят себя спальни из сосновых бревен…» Дом богатого горожанина-кузнеца зачастую объединял в одном объеме хранителица, мастерские, подсобные помещения, комната для приема гостей, расположенные в его каменной части, и покой хозяина и его семьи, находившихся в деревянной надстройке. Подобные комбинированные жилища впервые в г. Пскове и на сегодняшний день довольно хорошо изучены.

Один из ранних образцов столь сложной по своему составу жилой постройки, выстроенной в первой половине XVII в., был Поганкины (т. е. купцов Поганкиных. — В.Ч.) палаты. Это были построенные «покой» (букв. «П») огромные по размерам трехэтажные каменные палаты с одним-двумя (в разных частях здания по-своему) деревянными этажами, заключавшими в себе жилище как таковое. По сохранившейся каменной части сооружения видно, что оно имело чрезвычайно толстые стены, крепкие, забитые решетками и железными ставнями окна первого этажа (хранилища) и несколько более крупные, но все-таки еще довольно маленькие оконные проемы без наличников на втором и третьем уровнях. Вход в каждый из блоков дома предваряло массивное однопролетное крыльцо, которое вело на второй этаж.

На протяжении второй половины столетия, как это видно на примере той же псковской архитектуры, облик жилых домов существенно менялся. Они постепенно утрачивали прежнюю монументальность. Вместо трехэтажной каменной основы использовался двухэтажный этаж: хранителица переводилась в отдельно стоящие здания. Тоньше делались стены, что облегчало и удешевляло постройки, делая их более доступными для менее состоятельных горожан. Сложные асимметричные очертания обретали планы жилищ и, как следствие этого, более разнообразной и живописной становилась композиция зданий. Да и сами дома владельцы стремились построить не в непосредственной близости от рынка, находящегося в центре города, а в его окрестностях, на высоких берегах рек. В сторону природных красот обращались гульбища жилых. Таковы палаты Тургенева, Трубниковских, Ямского и других горожан.

В отдельных постройках находит место элементы явно западноевропейского происхождения. Например, в доме Постникова на входе на первый этаж было устроено овальное окно, а в доме

Жуковой — аркер (полукруглый выступ в стене, накопляющий небольшой закрытый балкон), явно перенесенные из арсенала немецкой архитектуры.

С традиционным жилищем каменное гражданское зодчество связано не только привычка к дереву, из которого строили на протяжении многих десятилетий, но и с подобными постройками, так и многочисленные вспомогательные элементы (лестницы, переходы, террасы, гульбища и т.п.). Еще в большей мере эта связь проявилась в довольно устойчивой приверженности каменных жилых построек принципам планировки.

Тип каменного жилища, имевшего трехчастное построение плана, был самым популярным в позднем зодчестве. Он восходит к так называемой избе со связью, имевшей давние традиции в восточнославянском народном жилище, и был составлен из трех элементов: отапливаемой избы (построек), комнаты кухни и сени, связанных их жилых помещения. Изба была простым жилищем, холодной комнатой служил спальный в летнее время, в ней также принимали гостей, сени — хозяйственным отсеком. Аналогичные функции с некоторыми вариациями выполняли дома и каменных жилищ. Дом такого типа, построенный в XVII в., стоит и сейчас во многих русских провинциальных торговых городах. В их числе дома Судоплатова и Сапожникова в Коробове, Коробова — в Кудуре, Иванова — в Ярославле и др. Отказываясь от традиционной элементарной планировки, в каменном жилище строительство формируется более сложные решения. Тем не менее, и здесь на первых порах складывается влияние некоего стереотипа, сложившегося в деревянном зодчестве, когда основная жилая ячейка расширялась за счет прибора дополнительных клетей. Новое жилое помещение приравнивалось к существующему непосредственно, а с помощью «связи» — сени. В результате здание группы состояло из одноярусных связей. Примером механического соединения еще изолированных домов друг от друга ячеек могут служить палаты Меншикова (дом Яковлев) в Пскове.

Следующим шагом было объединение двух жилых блоков, образующих обычно в плане букву «Г» (глаголь), в единое взаимосвязанное целое. Складывание типа поселка зданий явлением глаголем проходило под влиянием богатых боевых палат и определенным образом относилось к основному жилищу состоятельного купечества: пристроенные объемы отводятся под жилые помещения, выходя за своими пределами на парные и парадные помещения. Однако на анализ топографической карты Пскова первой половины
XVIII в., только в одном этом городе специалисты насчитывают около десятка зданий, построенных «глаголем». К ним, в частности, относится дом Печенко, возведенный во второй половине XVII в.

Дома «глаголем», требовавшие значительных затрат, не получали повсеместного распространения в русских городах. Этот тип не привился в провинциальной среде, где предпочиталось отдавать предпочтение исконной трехчастной схеме. Их асимметричную композицию не было места и в регулярной городской застройке, которая диктовалась новыми градостроительными требованиями.

Также исходя из трехчастного плана, появляются дома с сеними в виде коридора и уже не двумя, а несколькими комнатами по его сторонам. Подобные постройки сохранились в Чёбоксарах — дом Зелёных, в Курске — дом Романовских, в Москве — дом Симона Ушакова (нижний этаж) и др.

Многокомнатный дом с уличными сенями, явно выигрывая в удобствах по сравнению с простейшим двухпальмовым «со сенью», обладал и очевидными недостатками. Особые неудобства вызывали длинные темные сени, занимавшие значительную часть полезной площади. Дальнейшее совершенствование планировки жилища привело к созданию четырехчастных домов — очень простой и удобной структуре, используемой и в наши дни. Эти дома, почти квадратные в плане, разбиваются крестообразно расположенными внутренними стенами на четыре сообщающихся между собой комнаты. При таком делении практически не остается места для сеней. Их роль выполняют маленькие комнаты либо пристройки.

Классическим образцом типа дома с четырехчастной планировкой является жилище Пушникова в Нижнем Новгороде и Жукова в Пскове.

Как дальнейший отход от традиционной схемы жилища можно рассмотреть отказ зодчих от наружных лестниц, создававших из-за неудобств в эксплуатации и требовалых большого количества дорогостоящих камня или кирпича. По этой причине лестниц начали устраивать в специальной пристройке, а затем и внутри основного здания. Это приводит к возникновению на рубеже XVII — XVIII вв. нового типа постройки — с парадной лестницей и вестибюлем. Тенденция к замене выносных лестниц встроенными отмечается к концу столетия в разных типах зданий, что позволяет говорить об общих закономерностях в развитии данного элемента жилища. Своего рода итог эволюции лестницы в древнерусском жилом доме представляют дом Конунгов в Городце, где сени, по пути, превращены в вестибюль, а лестница оформляет парадный вход на второй этаж.

От плана напрямую зависела объемно-пространственная композиция зданий. Как правило, она не отличалась разнообразием. Большинство палат имели прямоугольный план и, соответственно, объемы правильной формы. Более сложную живописную композицию имели сооружения, построенные «глаголем». Важным компонентом, формирующим облик постройки, были их деревянные пристройки и завершения, не сохранившиеся до наших дней. Восстанавливаемые гипотетически, они могут дать лишь приблизительное представление о формах этих частей жилищ. Известно, что палаты венчали высокие деревянные крыши. Иногда их основением служило рамки, окруженный гульбищем.

Фасады зданий членились по горизонтали междууярусными поясками и карнизами, а по вертикали — лопатками или колонками, отражавшими их конфигурацию.

Весьма заметными элементами оформления каменных жилищ были крыльца, образованные оконными и дверными проемами. Их формы развивались от элементарно простых и функционально оптимальных до подчеркнутого декоративных. По-видимому, весьма нарядным было и внутреннее убранство палат. Стены помещений расписывались красками или обивались тканью, глиняными блеском и сверкали изразцовые печи.

Самое сильное художественное впечатление производят комплексы жилых зданий, принадлежавшие представителям высшей знати. Они в большей мере, чем купеческие палаты, отражали индивидуальные требования заказчиков и поэтому наряду с типичными для своего времени признаками несли на себе черты яркого своеобразия.

К числу немногих сохранившихся до нашего времени комплексов относится главные усадьбы обширной лужанской Аверкия Кирпилова, возведенные в 1656 — 1657 гг. Речь идет о церкви и доме, некогда соединенных переходом. Палаты, составленные из нескольких разновеликих объемов, имели асимметричную композицию и характерную для своего времени планировку: комнаты в них располагались по обе стороны вытянутых сеней. В начале XVIII в. в соответствии с новыми вкусами предпринимается попытка дополнительной пристройкой выровнять асимметрию здания и завоевать его центральный фасад. Здесь сооружается двухэтажный корпус с силуэтом тремпельной арки, возвращающий себе парадную лестницу.

Еще более сложную и заведомо античную для конца XVII в. композицию имеют палаты бояр Милкова, называемые также палатами Сысоева, владевшего ими позднее. Они откровенно подражают деревянным хоромам. Каждая каменная клеть боярского
жилища имеют свои размеры, отдельную кровлю и даже особые формы декоративных деталей, например, наличников окон. Тем не менее, эти как бы перетекающие и уравновешивающие друг друга объемы тесно связаны между собой не только сенями и переплесдами, но и единой, глубоко продуманной образной системой ансамбля.

Сложный путь эволюции прошел в течение XVII в. палаццы боярина Троекурова. Дом, имеющий форму «глагола», был построен в середине XVII в. на верхней террасе реки Неглинки. Его два каменных этажа включали в свое основание белокаменные подклеты XVI в., вероятно, отдельно стоявших здесь фасадов. Третий этаж первоначально был деревянным. Однако после пожара 1691—1696 гг. он был заменен на кирпичный, изменился весь облик здания. Поскольку парадные помещения были переведены со второго этажа на третий, необходимость в двух открытых входах на второй этаж отпала. На третьем с открытым гольбищем балконом начинается парадная анфилада (ряд комнат, сообщающихся друг с другом по одной оси). Такая же анфилада появилась после перестройки и этажом ниже. По версии исследователей памятника, на его крыше стоял теремок и существовал «высочайший сад». Несмотря на то что палаты строились не единовременно, скажем они производят впечатление целостной постройки с компактным объемом и полным соответствием парадным помещениям внутренним. Эффективно и вместе с тем довольно строго оформлены фасады дома, запечатлевшие изменение декоративных форм с середины по конец XVII столетия. Каждое вертикальное членение, обозначение на уровне первого этажа плоскими лепнинами, на уровне второго — спаренными колонками и на уровне третьего — одиночными, заключает в себе три ряда окон. Нижние, со всеми маленькие, не были обрамлены. Окна второго этажа, тоже не очень большие, получили характерные для середины века наличники с килевидными сандриками. Окна первого этажа заметно больше тех, что расположены ниже. Из наличников просто роскошны. Они включают две колонны с элементами коринфского ордера, разорванный фронтон и две вальцы по сторонам.

С еще большей определенностью переход от свободной композиции ворот к регулярному осевому построению палат проявился в доме крупного политического деятеля князя Василия Голицына, построенном недалеко от городской усадьбы Троекуровых в 1689 г. (разрушенные в 1930-х годах). Здание представляло собой параллелипипед, близкий к правильной форме. Единственным отступлением от нее был выступ со стороны южного фасада, обозначавший главный вход. Внутри была устроена анфилада, убранных

на «фризский» манер, комнат. Согласно описям и некоторым другим документам конца XVII в., степени отдельных помещений обивались «немецкой кошей золоченной», расписывались под мрамор, украшались шпалерами. Заметное место в интерьере занимали паруса, веркала и расписные витражи. В круг бытовых вещей вельмож были включены золоченные кровати, дубовые и ореховые шкафы немецкой работы, наполненные фарфоровой посудой... Все это входило в противоречие с традиционным укладом жизни русского человека. И хотя степень распространения иноzemных вещей и форм на исходе столетия не стоит преувеличивать, они вызывали устойчивый интерес только у части высших сановников, считать данное явление типичным есть все основания. В разной мере влияние новой культуры, в том числе западноевропейской, испытали все слои городского населения. Изменения, происходившие в архитектуре жилища горожанки и в его соответствующем «означении», объективно отражали происходящие в обществе процессы.

Перемены не обошли и монастырские постройки, прежде всего камерные и сдержанные по своему оформлению. Сам облик монастырских комплексов, определяемый в первую очередь крестовыми стенами, приобрел в XVII в. несколько парадную представленность. Именно в это время многие монастыри обновляются новыми укреплениями. Несмотря на подчеркнутое величие стен и баши, они не вызывают ощущения монотонности, свойственной крестьянским. Они довольно легки и стройны, а завершающие их зубцы даже изящны и в большей мере служат украшению оград, чем ее обороне. Под стать стенам и башнями надвратные храмы, заняющие в этот период места над главными воротами монастырей.

На монастырских территориях становятся градообразующие функции, ранее заметные гражданские здания: кельи, трапезные и хозяйственные постройки. Они все чаще возводятся из кирпича и украшаются подобно городским палатам. Некоторые из них с полным основанием можно назвать выдающимися сооружениями своего рода. Среди них трапезные Симонова (1677—1685) и Троице-Сергиева монастырей (1685—1692), а также находящиеся в последнем Царские
Чертоги (конец XVII в.), своеобразный путевой дворец для царя, приезжавшего сюда на моление.

Обе трапезные достигают огромных размеров. Они имели вид вытянутого блока с примыкающим с восточной стороны храмом; были поставлены на подклет и окружены гульбищами. Внутри современники потрясали небывалые доселе бесстоличные залы (в Симоновской — свыше 400 м², а в Троице-Сергиевской — около 500 м²), а снаружи очень нарядное декоративное убранство. О подвиге их венчало заключение к декоративной обработке трапезных палат говорят тот факт, что первый вариант декора трапезной Симонова монастыря не получил одобрения монастырских властей. Судя по некоторым нарушениям иконы, мастер Павел Петров, осуществивший работы, принадлежал к старшему поколению и был уже не в состоянии ответить новым требованиям. Тогда к перестройке здания был привлечен очень популярный в конце столетия иезуибий Осип Старцев. С участием архитекторов связывались исполнение белокаменных деталей портала, ряда наличников и прочих элементов декора. Особенно впечатляет западный торцовый фасад, увенчанный фигурным ступенчатым фронтоном. Таких фронтонов, часто встречающихся в странах Западной Европы, русская архитектура еще не знала. Однако архитектурный декор многоцветной раскраски «в шахмат», имитировавший окрашенную кладку — «бриллиантовый» руст. Сходным образом, но по-своему, с еще большей изощренностью украшена трапезная Троице-Сергиева монастыря. Здесь нет фронтонов, подобных симоновскому, однако более последовательно использовались такие детали, как «риковины» в тимпанах кокошников и полуколонны, ритмично охватывающие объемы трапезной и церкви.

Вытянутый корпус (длина 86 м) Царских Чертогов определенным образом напоминает трапезную. Это правильный куб, к фасаду которого подошли две широкие лестницы (не сохранились), очень лестничный из видимости, белокаменным декором и росписью «в шахмат». Главным архитектурным мотивом Чертогов являются два яруса спаренных окон, опоясывающих весь объект. Интерьер здания построен исходя из новых принципов планировки. Продольная стена делит все помещения на два яруса, каждое из которых свяжется с последующим дверью. Находящиеся на одной оси двери объединены двумя небольшими арками, ставшими, начиная с XVIII столетия, обязательным атрибутом дворцов.

В высшей степени оригинальным вид имеет палатка, называемая обычно «Крутицким теремком», построенная в 1694 г. над двухпролетными воротами Крутицкого подворья (ныне в черте Москвы) — резиденцией митрополитов «сарских и подонских». Сплошь облицованный со стороны главного фасада полихромными изразцами, точно повторяющими форму колонок и наличников, терем не имеет аналогий. Созданный Ларином Ковалевым и Осипом Старцевым, он продемонстрировал что ли не абсолютную сложность архитектуры и ее декора.

Так же, как в культовом зодчестве последней четверти XVII в., в строительстве гражданских построек мастера начинали тяготеть сложившиеся традиционные типы построек. Они далеко не всегда отвечали новым запросам жизни и вынуждали зодчих выходить за их рамки. Иллюстрациям сказанному служат и новые памятники: Царские Чертоги и Крутицкий теремок, которые в предшествующий исторический период не было бы мест в монастырских и архиерейских ансамблях.

В еще большей степени противоречивость эпохи проявилась в Сухаревой башне (разрушена в 1934 г.). Это сложное по своей структуре и назначению сооружение было выстроено в два периода (1692—1695; 1701—1701) под руководством архитектора Михаила Четверикова и названо так по имени стрелецкого полководца Сухарева, который здесь служил дозорной службой. Сухарева башня представляла собой каменные палаты, возведенные над Сретенскими воротами Земляного города, окруженные гульбищем и завершенные тосканской башенной со штрабовыми кровлями. Включенная в систему укреплений, она, по сути дела, не являлась фортификационным сооружением. В ней не нашлось определенного места. Башня была впервые использована в качестве казармы, а затем и башенцем. После того, как в общих помещениях зданий открылась школа на математических и навигационных наук. В это же время четырехъярусный восьмигранный столп, венчающий сооружение, напоминает колокольню. На всех уровнях здания были устроены колокола, фиксирующие углы и пространства, а также наличниками и разнообразными фронтонами. Композиция и красно-коричневой окраски Сухаревой башни придавала ей некое сходство с западноевро- пейскими ратушами. Однако все ее компоненты были взяты из арсенала русского зодчества. Более того, планировку помещений,
строенной по схеме «избы со связью», вполне можно признать арханчей.

Сочетая старое и новое, русская архитектура XVII в. находилась еще в стадии интенсивного поиска своего стиля. Однако его направление уже достаточно четко обозначилось в рациональном подходе к трактовке форм, когда унитицируются детали и ордерный декор переходит в плоть архитектуры — ее конструкцию.

Кризисный характер русской архитектуры, со всей определенностью проявившийся к последней четверти XVII в., пожалуй, наиболее ярко отразил общее состояние культуры переходного периода от средневековья к Новому времени. По-новому организуя среду для жизни и деятельности человека и внося в нее регулярное начало, архитектура некоторым образом способствовала изменению традиционного уклада жизни. Оболочка здания объединяла в единый архитектурно-художественный ансамбль произведения различных видов искусства. Эта рукотворная природа, олицетворявшая в глазах средневекового человека мировой порядок, менялась вместе с его представлениями о жизни и окружающем мире.

На исходе XVII столетия русское искусство вплотную подходит к коренным преобразованиям Нового времени.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Оценивая средневековый период русского искусства в целом, нельзя не отметить его удивительно высокого нравственного настроя и постоянного стремления к красоте духовной, внутренней. Приближившись к его постижению чрезвычайно сложно. Для этого нужно погрузиться в атмосферу неспешно текущей жизни средневекового человека, пережить вместе с ним боль утрат и торжество побед.

Определяющую роль в формировании древнерусского искусства сыграл освещенный веками уклад жизни восточных славян, их народная культура. Благодаря ей, после принятия христианства, русское искусство не перестало быть русским и сохранило свою самобытность. По этой причине, ни в коем случае не принижая огромного влияния Византии и других восточнохристианских стран на Русь, говорить о прямой преемственности древнерусского искусства от византийского не приходится.

Содержание и форма древнерусских произведений во многом зависят от космологии средневекового мышления, сложившегося еще в первую очередь. В силу этого художественные изделия тяготеют к системному построению комплексов, к ансамблю. Образ Вселенной довольно отчетливо «читается» и в пределах отдельных произведений. Отсюда тесная структурная взаимообусловленность различных компонентов в составе воссоздаваемой картины мира, их смысловое единство и, наконец, художественная гармония.

Если рассматривать произведения в русле исторического процесса глазами человека того поры, важно отметить, что их содержание не ассоциировалось с фактами прошлого. Включенные в контекст повседневности, они были свидетельством непрерывной жизни человечества, имевшей тем не менее по христианским представлениям свое начало и конец. Мысли о предстоящем конце света как бы уравнивали и превращали в современников людей.
еще живущих и их далеких предков. На пути к новой грани отсчета та храмы, иконы, книги, церковные сосуды... становились своеобразными связующими звеньями минувшего с настоящим и вечным.

Древнерусское искусство, как неотъемлемая часть жизни народа, знало разные времена — ветхих и падений, расцвета и относительного застоя. Эпопея интенсивного культурного строительства, начавшийся после принятия христианства, смещалась длительным периодом государственной раздробленности, когда искусство обретает черты ярко выраженного местного своеобразия. Огромным потрясением всех сфер жизни Руси стало монголо-татарское нашествие и последующее более чем двухсотлетие его, роковым образом сказалось на состоянии художественного творчества русских земель второй половины XIII — первой половины XV вв. и дававшее о себе знать столетия спустя. Однако даже в этих чрезвычайно сложных условиях вместе с возвращением Москвы набирается силу искусство Северо-Восточной Руси, переживая «золотой век» Великий Новгород и его культура. Восстановление государственности на исходе XV в. сделало чрезвычайно актуальным вопрос о создании более целостной, что идейно и художественно едило региональные центры. Достигнут апогей своего развития в XVII в., средневековое искусство в значительной мере исчерпало свои возможности.

Каждый последующий период истории древнерусского искусства не похож на предыдущий. И все-таки общие тенденции его эволюции проявляются довольно отчетливо. По мере отдаления от эпохи Киевской Руси, когда влияние византийской культуры было особенно сильным, произведения русских мастеров постепенно утрачивают свое обобщенность и монументальность, гораздо больше в ней проявляются свои национальные художественные особенности. Искусство все менее подвергается регламентации и все более входит в повседневную жизнь человека, приспосабливаясь к ее требованиям. Логика развития цивилизации приводит к концу концов к тому, что средневековая система ценностей в России, завершив формирование, утрачивает свою перспективность и перестает удовлетворять различные институты общества. С разрушением самого уклада средневекового бытия уходит из обихода и космологический принцип построения художественных ансамблей и отдельных произведений. На рубеже XVII— XVIII вв. средневековое искусство как цельная система прекращает свое существование.

Ушл в прошлое эпоха средневековья, по произведениях этой далекой поры остались навсегда как высокие образцы искусства. Они и сейчас поражают нас удивительной цельностью, глубокой одухотворенностью и непосредственностью. В них есть то, чего мучительно не хватает сейчас в современной жизни.
11. Черно-белые иллюстрации в тексте

1. Золотые ворота в Киеве. Около 1037
2. Софийский собор в Киеве. Около 1037
3. Интерьер Софийского собора в Киеве
4. «Ивана Эллсуса». Мозаика Софийского собора в Киеве. Середина XI в.
5. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Около 1036
6. Собор Вориса и Геля в Чернигове. Конец XI века.
7. Корсунское врата в Софийском соборе в Новгороде. Деталь. XII в.
8. Крест Врачей. Первая половина XII в.
9. Николаевский собор в Новгороде. 1113
10. Рождественский собор Антониева монастыря в Новгороде. 1117
11. Незаветный святой. Фреска собора Антониева монастыря. 1125
12. Георгиевский собор Юрьева монастыря под Новгородом. 1119
13. Церковь Петра и Павла в Смоленске. Вторая половина XII в.
14. Собор Спасо-Преображенский в Переславле-Залесском. 1157
15. Потеря. XII в.
Рекомендуемая литература


Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. I.


Алпатов М. Андрей Рудлев. М., 1972.


Алефирова Г. В. Памятник русского зодчества в Кадашах. История его реставрации. М., 1974.


Анисимов Н. И. О древнерусском искусстве. Сб. статей. М., 1983.

Антонова В. И., Мельвилл Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи]. М., 1963. Т. I — II.

Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М. 1967.

Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева. Киев, 1982.

Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961.


Бочаров Г. И. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.
Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966.
Данилов И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.
Дёмина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. Сб. статей. М., 1972.
Дионисий и искусство Москвы XV — XVI столетий. Каталог выставки / Сост. Т.В.Биленбкона, В.К.Лаурин, Г.Д.Петрова. М., 1981.
Древнерусское пишьё XV — начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки / Сост. Л. Д. Лихачева. Л., 1980.
Древний Новгород. История, искусство, археология. Новое исследование. М., 1983.
Живопись домонгольской Руси. Каталог выставки (в Гос. Третьяковской галерее) / Сост. О.А.Корина. М., 1974.
Илии М. А. Зодчий Яков Бухнович. М., 1959.
Илии М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феодосия Грецка и Андрея Рубlevа. М., 1976.
История русского искусства. В 13 т. / Под ред. И.Э.Грабаря, В.Н.Лазарева и В.С.Кеменова. М., 1953 — 1959. Т. I — IV.
Колычев Б. А., Королёв А. С., Яцын В. Л. Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981.
Комен А. И. Каменная летопись Пскова XII — конец XVI в. М., 1993.
Костюкин В. В. Государев мастер Федор Койн. М., 1964.
Кызласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф.И.Буслаев, Н.П.Кондаков и др.). М., 1983.
Лазарев В. Н. Феодосий Грец и его школа. М., 1961.
Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978.
Макарова Т. И. Перерождение и майолик Древней Руси. М., 1975.
Максимов Н. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1986.
Михайловский Б. Б., Пушкарев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.; Л., 1941.
Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976.
Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского монастыря. М., 1977.
Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М., 1955.
Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. Памятник живописи и зодчества XVII века. М., 1970.
Орлова М. А. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь. М., 1990.
Памятники архитектуры Москвы. Земляной город. М., 1989.
Покровский И. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892 (Труды VIII археологического съезда в Москве. 1890 г. Т. 1).
Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965.
Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975.
Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV — XVI веков. М., 1979 (в серии «Центры художественной культуры средневековой Руси»).
Попова О. С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. М., 1980.
Разумовская Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.

Свирин А. Н. Древнерусская миниатюра. М., 1950.
Седова М. В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X — XV вв.). М., 1981.
Сидоров А. А. Древнерусская книжная графика. М., 1951.
Смирнова Е. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976 (в серии «Центры художественной культуры средневековой Руси»).
Смирнова Е. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. (в серии «Центры художественной культуры средневековой Руси»).
Телятевский Н. А. Зодчий Бухвостов. М., 1960.
Тыц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII века. М., 1966.
Ярославская иконопись XIII — XVIII веков. Каталог выставки (в Ярославском художественном музее) / Сост. И.Болотцева. Ярославль, 1981.
СЛОВАРЬ
специальных исторических терминов

Агиография — церковная литература, посвященная животам святых.
Акфест — разновидность хвалебного песнопения.
Ангелы — вестники, бесплатные люди, возвещающие людям божью волю. Подразделяются на девять чинов и группируются в три лика: 1) серафимы, херувимы, престолы; 2) господства, силы и власти; 3) начала, ангелы, архангелы.
Апокалипсис — одна из книг Нового Завета, содержащая пророчества о конце света.
Апокриф — произведение христианской литературы, не включенное в церковное число канонических и официально не признанное.
Апостол — богослужебная книга, входящая в свой состав отдельные книги Нового Завета — «Деяния апостолов» и 21 послание апостолов.
Апостоль — ученики Христова, избранные им для проповеди его учения.
Апокос — церковная книга (Евангелие или Апостол), чтения в которой расположены в порядке следования праздничных дней.
Архиерей — священнослужитель высшего сана, начиная с епископа.
Архиерей Великий — иконографический тип Христа, выступающего в образе новозаветного первосвященника.
Архимандрит — высшее духовное звание у монахов православной церкви, титул настоятелей крупнейших монастырей.
Аскетизм — религиозный принцип, характеризующийся ограничением и подавлением чувственных влечений в ими нравственного совершенствования.
Апология — свод из 66 книг, составляющих Священное писание христиан. Состоят из двух частей — Ветхого Завета (39 книг), повествующего о древнейших истории человечества, и Нового Завета (27 книг), отсчет времени которого начинается с явления Христа и заканчивается пророчествами о его втором пришествии.
Верги — тяжелые цепи или обруч, надеваемые на руки и ноги для истязания плоти, считавшейся греховной.
Вселенские соборы — собрания высшего духовенства христианской церкви IV — VII вв., на которых разрабатывалось и утверждалась система вероучения, формировались канонические нормы и богослужебные правила и т.п. Православная церковь признает решения семи Соборов.
Вход Великий — один из важнейших моментов литургии, связанный с перенесением Святых Даров с жертвенника на престол. Символизирует вступление Иисуса Христа на Голгофу.
Голгофа — холм в окрестностях Иерусалима, где согласно одному из апокрифов, был распят Иисус Христос.

Днунадесские пятачки — двенадцать важнейших православных праздников: Рождество Христово, Крещение, Сретение, Благовещение, Вход Господень в Иерусалим (вербное воскресение), Вознесение, Троица, Преображение, Успение Богоматери, Рождество Богоматери, Воздвижение креста, Введение Богоматери во храм.
Дрего житни — дерево, растущее посреди Рая, плоды которого дают бессмертное — образ праведной, благодатной и вечной жизни.
Дрего Иисусова — наименование родословия Иисуса Христа.
Евангелие — раннехристианские сочинения, повествующие о земной жизни Иисуса Христа. Разделяются на канонические — от Марка, Матфея, Луки и Иоанна, включенные церковью в состав Нового Завета, и апокрифические.
Евхаристия — благодарение; причастие. Христианское таинство, во время которого вкушают хлеб и вино, которые наделяются качествами тела и крови Христа, и таким образом верующие приобщаются к Богу.
Исихазм — покой, безмолвие; философско-религиозное учение о пути к единению человека с Богом через «очищение сердца» слезами и сосредоточение всех духовных сил. Возникло в IV — VII вв., возродилось в XIV в.
Канон — правило, установленное и узаконенное церковью.
Лекарство душевное — сборник правоверных сочинений, возникший как дополнение к синодикам.
Литургия (обедня) — главное христианское богослужение в православной церкви, во время которого совершается причастие.
Минеи — месячники, христианские богослужебные книги, содержащие тексты церковных служб годового цикла.
Минеи-четьи — («учения ежемесячные») — сборники житий святых, составленные по месяцам в соответствии с днями чествования каждого святого.
Обедня — см. Литургия.
Отцы церкви — деятели христианской церкви II — VIII вв., создавшие основу вероучения. В числе наиболее почитаемых в православии считаются Афанасий Александрийский, Василий Великий, Иоанн Златоуст и др.
Палестинские письменные памятники, содержащие краткое изложение ветхозаветной истории с апокрифическими сказаниями и толкованиями.
Престол — в сакральном плане священная часть алтаря, место присутствия святых даров, обозначающих тело и кровь Христа.
Целитель — одна из книг Библии, содержит 150 псалмов; в средневековье основная учебная книга.
Символ веры — краткий свод главных догматов — основа вероучения. Состоит из 12 частей.
Архатура, аркатурный пояс (или аркатурный фриз) — декоративный орнамент в виде ряда небольших одинаковых гладких арок.

Аркосолий — гладкая арочная ниша в стене.

Арматурно-колончатый пояс — аркатура, в которой каждый арочный элемент опирается на колонку, выступающие из толщины стены.

Архинолят — наружное обычно профилированное обрамление дуги арки.

Аттик — 1. стена, расположенная над карнизом, венчающим сооружение или отделный его ярус; 2. этаж, расположенный выше главного карниза, венчающего здание.

Балюстрада — ограждение в виде период балконов, галерей, лестниц и т.п.

Балдахин — декоративная стойбики с утолщением посередине, из которых состояли быки, либо опоры для лестничных перил (ограждений).

Барабан — многоугольное или круглое в плане завершение храма, имеющее купольное перекрытие; венчается куполом.

Бегунье — декоративный пояс в виде треугольных углублений, выполненных наклонным положением кирпичей в наружной кладке стены.

Бёма (или вима) — дополнительное членение между подкупольным пространством и абсидами.

Бойница — вертикальное щелевидное отверстие в стенах крестовых сооружений, предназначенное для ведения боя.

Бочка — форма кровли в виде полушария с килевидным завершением.

Брёвка — декоративная деталь в виде выступающего полукруглого валика над окнами.

Вёма — см. Бема.

Въезд — восьмигранник в плане объем.

Гирька — декоративная деталь в арочном проеме крыльца или окна, закрепленная снизу и в кладке железным стержнем.

Галава — барабан с наружной частью купольного перекрытия.

Голосенный — керамические сосуды, заложенные в своды и стены культового здания для усиления звука.

Городище — древнее укрепленное поселение со рвом и валами.

Гридинка — помещение для торговых приемов и пиршеств.

Гутор — профилированное ребро свода.

Детище — древнее название укрепленного центра города или крепости.

Дынька — декоративная деталь в виде утолщения на столбах, колонках в дверных порталах и наличниках окон.

*СЛОВАРЬ специальных терминов по архитектуре*

Абсцеда (ансида) — многоугольный или полукруглый (реже прямоугольный) выступ в восточной части храма, перекрытый коньком (см.) и служащий для размещения алтаря.

Акротерий — в архитектуре — выступ, венчающий среднюю часть или углы, предназначенный для размещения в нем декоративной скульптуры.

Алтарь — восточное помещение церковного здания, где находится престол, отделенное от основного объема алтарной преградой или (с XV в.) иконостасом.

Амвон — возвышение в храме, стоя на котором священники совершает проповедь и некоторые ритуалы.

Анталием — боковое перекрытие пролета или завершение стены, состоящее из архитрава, фриза и карниза (см. Ордер).

Арка — стоящие в ряд одинаковые арки.

* В данном и приведенных здесь других словарях даются термины, имеющие отношение к средневековому периоду русской истории.
Дьяконник — южное помещение в алтарной части храма. Используется как ризница (для хранения одежды и сосудов) или как придел.

Жертвенник — северное помещение в алтарной части храма. Считается для приготовления хлеба и вина перед епископами.

Заборы — свободный партер, прикрывающий со стороны наружной части крепости верхний ход по стене; щиты, прикрывающие бойницы от обстрела.

Закомыря — полукурганное, килевидное или иное завершение верхней части стен, обычно соответствующее форме лежащего на ней свода.

Замковый камень (кирпич) — нависший камень или кирпич, замыкающий свод или арочный проем.

Завоевание — сооружение обычно в виде арокных проемов, надстроенное на храме или поставленное рядом и предназначенное для подвешивания колоколов.

Израилев — керамическая плита без полива глазуровью (красный) либо глазурованная с лицевой стороны, имеющая с обратной стороны полку коробку (румп) для закрепления в кладке.

Капителль — венчающая часть колонны, столба или пиластры.

Канон — языческий храм славян; место приношения жертвы языческим богам.

Картин — горизонтальный выступ на наружной стороне стены в верхней или средней части здания, над окном, дверью.

Картуш — декоративная деталь в виде полураскрынутого снитка, встречающаяся в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве.

Казда — отсеченный прямоугольный каменный блок.

Квадрифолий — четырехлепестковый пласти здания в виде квадрата, каждая сторона которого одновременно является диаметром вытянутых в наружную сторону полукружий.

Кио — в древнерусской архитектуре ниша, используемая в качестве обрамления для скульптуры или изображения, а также футляр для иконы.

Кокон — декоративные элементы полукруглой или килевидной формы, располагавшиеся на стенах, сводах, вокруг барабанов чаще всего культовых зданий.

Колокольня — башнеобразное сооружение при церкви, предназначенное для подвешивания колоколов.

Контфирма — выступ, укрепляющий несущую конструкцию, главным образом, наружную стену.

Конха — полукруг, прикрывающий апсиду.

Крепость — по значению смыкается с более древним термином «детинец» — центральная, укрепленная часть города.

Крестовокупольная система — система перекрытия церкви, при которой в центре находится купол, опирающийся на четыре столба, а к подкупольному пространству примыкают четыре крестообразно расположенных цилиндрических свода.

Крецеля — помещение храма, предназначенное для совершения в нем обряда крещения.

Купол — 1. см. Купольный; 2. наружное покрытие барабана, имеющее форму вращения различных кривых.

Лемех — деревянное дощечки ступенчатой, треугольной или округлой формы, употребляемые подобно черепицы для покрытия кровли и различных ее элементов — глав, кокошников, шатров и пр.

Лопатки — конструктивные детали — плоские вертикальные выступы на стене, не имеющие базы и капители и обозначающие основные членения здания.

Луковица — форма покрытия церковной главы, напоминающая по виду луковицу.

Лукарь — чердачное окно.

Луко́ет — 1. поле стены, ограниченное аркой и ее опорами; 2. отверстие в стене под распалубкой свода.

Машкулай — навесные бойницы в верхних частях крепостных стен и баши.

Мейндр — декоративная деталь — лентообразный орнамент в виде ломаной или кривой линии с завитками.

Наличник — декоративное обрамление оконного проема, состоящее из фронтонов, двух вертикальных тяг (колонок или полуколонок) и подоконной части.

Нартекс — западное членение храма, довольно изолированное от основного объема помещения.

Нерф (Корабль) — вытянутое помещение или его часть, ограниченная с одной или с обеих сторон продольным рядом столбов.

Ордер — определенное сочетание стоично-балочной конструкции, состоящее из вертикальных несущих частей — опор в виде колонн, столбов или пиластр и горизонтальных несомых частей — антаблемента, включающего архитрав (нижняя из трех составляющих), фриз (средняя составляющая) и карниз.

Оконница — кусок прозрачного материала — стекло, стекло и т.п., — вставленный в переплет оконной рамы.

Оконничина — 1. оконная рама, оконный переплет; 2. кусок прозрачного материала, вставленный в переплет оконной рамы.

Острог — укрепленное место с деревянной оборонительной оградой.

Палата (Палаты) — каменное здание, чаще жилое, значительных размеров, с большим количеством помещений, иногда в несколько этажей.

Панель — площадка перед входом в храм.

Парус — части купольного свода, в виде вогнутых сферических тюбингов, при помощи которых осуществляется переход от столбов к барабану.
Печура — ниша в каменной стене.
Пилястры — большие столбы (или выступы), поддерживающие своды или фланкирующие стену, портал и т.п.
Пилон — башня, имеющая ордерные базу и капитель.
Плита — плоский широкий кирпич, применяющийся в домонгольской Руси.
Подклеть — нижний (или полуподземный) этаж дома или храма, обычно служебно-хозяйственного назначения.
Подпорные арки — арки, опирающиеся на столбы или стены, исключающие сводов и барабан купола.
Поребрик — вид орнаментальной кирпичной (реже каменной) кладки, уложенной под углом к наружной плоскости стены.
Портал — декоративное оформление дверного проема здания. Перспективный портал — обрамление входа в виде ряда уступов, уходящих в глубину стены.
Посад — обычно торгово-ремесленное поселение, расположенное вне стен центрального городского укрепления (депица, кремля).
Постамент — подиум, основание для памятника, статуи, барабана и т.п. (в многом смыкается с термином «подъезд»).
Придел — дополнительный храм меньшего размера, пристроенный к основному или устроенный внутри последнего.
Пристрой — дополнительные помещения, предваряющие вход в храм.
Приац — 1. часть крепостной стены от одной башни до другой; 2. часть стены здания от одного до другого членения или лопатки или пилястры.
Пит — свод, арка — нижняя часть свода (арки), опирающаяся на стену или столб.
Распалубка — небольшой свод, образованный двумя ребрами, между цилиндрическим сводом и врезанными в него дверным или оконным проемом.
Распор — горизонтальная сила, возникающая в сводчатой конструкции.
Ротонда — круглое здание, чаще всего перекрытое куполом.
Рундук — крытая площадка на наружной лестнице.
Рустика — рельефная кладка или облицовка стен камнями с грубо отесанной (или выпуклой) лицевой поверхностью, т.е. «пустышами».
Сайдрик — небольшой карниз, расположенный над проемом окна или двери на фасаде здания, иногда опирающийся на консоли. Часто завершается фронтом.
Свод — пространственная конструкция, перекрывающая сооружения, имеющие геометрическую форму, образованную выпуклой или вогнутой поверхностью. К наиболее распространенным видам сводов относятся: 1. цилиндрический — опирается на параллельно расположенные опоры (стены, стены столбов, аркады и т.п.) и в поперечном сечении образует часть окружности, эллипса, параболы и т.п.; 2. крестовидный — может опираться на свободные опоры (столбы) на углах и образуется при пересечении под прямым углом двух цилиндрических сводов; 3. сомкнутый — по всему периметру перекрываемого сооружения опирается на стены (или арки, барабаны) и образуется наклонным по заданной кривой продолжением; 4. крестчатый — сомкнутый свод, прорезанный двумя пересекающимися крест-накрест цилиндрическими сводами, на пересечении которых стоит световой барабан; 5. купольный (парусный) — обычно опирается на круглый в плане барабан или полуокружность в плане стены абсид и представляет собой полукруг.
Свай — деревянные или железные прямоугольные в сечении брусья, которые закладывались в стены или стискивали пята арок или сводов для полагания распора.
Се́ни — нежилое помещение, расположенное между отдельными клетями в избе или хоромах и между отдельными палатами в каменном зда- нии. Обычно в сени с улицы вела лестница.
Скипт — небольшой уединенный монастырь; кельи отшельников или общежитий старообрядцев, находящихся в отдалении от поселений.
Скуфый — верхняя часть купола, имеющая форму шарового сегмента.
Слю́ба — особые поселения (ремесленные, монастырские, иноческие, стрелецкие, ямецкие и др.) пригородные или вновь вновь построенные вещами городской черты, обычно расположенные от городов.
Солеи — несколько повышенная часть поля храма перед алтарем.
Софий — обращенная книзу поверхность полотнища, арки, вну- стоящего карниза и других архитектурных деталей.
Тёрен — верхний ярус в хорах или каменных жилых палатах.
Тупиц — внутреннее поле фронтона; углубленная часть строения (ниша) полуцилиндрического, треугольного или стрельчатого очертания над окном или дверью.
Трансепт — поперечный неф или несколько нефов, пересекающих под прямым углом основные (продольные) нефы в крестообразных в плане зданиях.
Трапезная — 1. в монастыре — столовая с церковью при ней; 2. западная пристройка к храму.
Тата — профилированный выступ, членящий стену по горизонтали или образующий панно.
Фи́й — декоративная деталь, венчающая фронтон, щипцы, балдахины и т.п. в виде шипа, стержня, вазы и т.п.
Филя — декоративная прямоугольная рама или выемка в поверхност-ти стены или пилястры.
Фриз — 1. средняя горизонтальная часть антаблемента; 2. декоративная композиция (изображение или рельефный архитектурный орнамент) в виде горизонтальной полосы, проходящей по верхней или средней части стены.
Фронтон — завершение фасада здания, порттик, колоннады, ограниченное двумя скатами по бокам и часто карнизом у его основания.
Хоры — верхняя западная открытая галерея, балкон внутри церквии или зала, предназначенный для привилегированных лиц.
Цемпакка — мелко измельченная керамика или толченый кирпич, служащий заполнителем известкового раствора; сам раствор, имеющий этот заполнитель.
Цоколь — нижняя, несколько выступающая часть наружной стены сооружения.
Часовня — небольшая культовая постройка без алтарной части.
Четверик — четверехранный (часто квадратный) в плане сооружение или его часть. В композициях многих шатровых и купольных храмов сочетается с восьмериком.
Шатер — покрытие в виде высокой четверехранный или многогранный пирамиды.
Шелигра — вершина свода или арки.
Шен — глухой барабан церковной главы, не имеющий оконных проемов.
Ширинка — ряд небольших квадратных или прямоугольных в плане вмеков в стене, образованных декоративными профилированными рамками. Внутри вмеков иногда помещались израции, терракотовые или белокаменные декоративные плитки.
Шишечка — верхняя остроугольная часть чаше-торцовой стены здания, ограниченная двумя скатами крыши и не отделенная карнизом (в отличие от фронтона).
Ярус — горизонтальное членение фасада, обычно соответствующее этажу здания.

СЛОВАРЬ
специальных терминов по изобразительному искусству

Аксессуар — в изобразительном искусстве — второстепенная деталь, дополняющая характеристику центрального образа.
Аллегория — инсценирование в изобразительном искусстве — олицетворение некоторых отвлеченных понятий через изображение заменяющих их образов, существа и предметов.
Аль фреско — см. «А фреско».
Ассамбль — в изобразительном искусстве — единство, гармоничная целостность художественного произведения.
Архитектоника — совокупность структурных элементов композиции.
А сёко — разновидность фресковой росписи; живопись выполняется по высочайшей известковой штукатурке.

Ассист — линии (щитрихи, лучи) или орнаментальные мотивы, исполненные листовым золотом по высохшему красочному слою.
Атрибут — постоянный отличительный признак того или иного героя или явления.
Атрибуция — определение принадлежности художественного произведения тому или иному автору, мастерской, школе, времени и т.д.
А фреско (фрески) — основная разновидность фресковой живописи; выполняется по свежей известковой штукатурке и в отличие от «а сёко» имеет соединительные швы и процикапаные поверхности контуры рисунка — прориси.
Блик — самое светлое, часто блестящее место на поверхности предмета, которое соответствует выступающим и наиболее освещенным его частям.
Буквица — см. Инициал.
Восковая живопись — см. Энкаустика.
Вохрение (охрение) — прием постепенного выветривания деталей лица и открытых частей тела многократными промывками по ровному основному тону (сапфир); основные разновидности вохрения — плавь и отборка.
Геометрический орнамент — разновидность орнамента, составленного из геометрических элементов и, как правило, лишенного наглядных признаков изобразительности.
Гравюра — 1. раздел графики, включающий произведения, выполненные посредством печатания с гравированной доски; 2. произведение соответствующего раздела графики.
Графика — вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные изображения, основанные на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выражительными возможностями.
Графит — древне и средневековье накиды, нацаранные на стенах зданий, сосудах и прочих предметах.
Графей — контурный рисунок, процикапаный по левесу или штукатурке, предваряющий живописное изображение.
Грифон — фантастическое существо с крыльями, львиным телом и головой.
Грунт — в технологии живописи — тонкий слой специального состава (克莱вой, масляный или эмulsionный), покрывающий основу (дерево, холст, картон и т.д.) с целью придать ее поверхности нужные художнику цветовые или фактурные свойства.
Динжей — светлые мазки, подчеркивающие выступающие части лиц, рук, ног и других деталей, завершающие профиль и вохрение.
Диотеус — отдельная композиция или ряд иконостаса, в центре которых изображен Христос, а по бокам в молитвенных позах Богоматерь и Иоанн Предтеча. Их представительство часто дополняют апостолы, архангелы,
иконостас — комплекс икон в виде перегородки с рядами (чинаями), отделяющей алтарь от основной части храма. В иконостасе с начала XV в. включаются снизу вверх местный, декуний, праздничный, пророческий, с XVI в. — праотеческий ряд; с XVII в. — страстной, апостольский и др.

иллюминирование — раскрашивание, расшепчивание рисунков или гравюр. Так же называется процесс выполнения книжных миниатюр и орнаментации средневековых рукописей.

иллюстрация — изображение (рисунки, миниатюры, гравюры), сопровождающее и наглядно разъясняющее текст. Воспринимается в единстве с текстом.

иншиировка (букини) — в средневековой книге — укрупненная художественно выполненная заглавная буква, открывающая раздел текста.

канон — система правил или отдельно взятые нормы, основанные на религиозных предписаниях, регламентирующие иконографию, композицию, цвет и некоторые другие компоненты средневекового изображения.

картина — прием изображения (обычно многослойное наложение красок) обнаженных частей человеческого тела.

картина — произведение живописи, имеющее самостоятельное художественное значение и обладающее своим законченностью. В отличие от фрески, иконы и миниатюры не связаны с определенной частью интереса или подборов, композиционная, цвет и некоторые другие компоненты средневекового изображения.

керамика — система соотношений цветовых тонов, образующая общее и определяющее художественные произведения. В отличие от фрески, иконы и миниатюры не связаны с определенной частью текста или текстов, композиционная, цвет и некоторые другие компоненты средневекового изображения.

кресель — в изобразительном искусстве — внешние очертания фигуры или предмета.

концентрация — графическая изобразительная или орнаментальная композиция, завершающая какой-либо раздел книжного текста или книгу в целом.

конха — художественное произведение, целью которого является как можно более точное повторение другого произведения.

кислота — в изобразительном искусстве — вуалировка, тонированием, тонированием или предмета.

концепция — графическая изобразительная или орнаментальная композиция, завершающая какой-либо раздел книжного текста или книгу в целом.

констанция — художественное произведение, целью которого является как можно более точное повторение другого произведения.
Левкас — грунт в виде порошкообразного нела (чаще — алебастра), размешанного на животном или рыбьем клею, обычно на дерновинной поверхности под оранжеру или позолоту.

Лессикриша — один из приемов живописной техники, состоящий в нанесении очень тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок, чтобы усилить или осветлить цветовые тона, обогатить колорит и добиться его гармонии.

Лицевая рукопись — наименование рукописей, украшенной изображениями, преимущественно миниатюрами.

Лицевой подлинник — см. Подлинник лицевой.

Личное письмо — термин, обозначающий изображения лиц и других открытий частей тела человека.

Локальный цвет — передача предметной окраски почти однородным цветовым пятном, линией или оттенком, соответствующим условиям освещения в натуре.

Лубок — народная картинка, выполненная в виде графических (преимущественно печатных) листов, зачастую раскрашенных.

Мандорла — сияние в форме овала, предел которого изображались Христос или Богоматерь.

Миниатюра книжная — цветной (или предназначененный для раскраски) рисунок, выполненный на страницах рукописи, связанный с содержанием текста и структурой книги. В свою очередь миниатюрки книжные подразделяются на выходные (как правило, открывающие книгу или ее разделы), текстовые (иллюстрирующие содержание литературного произведения), маркировочные, расположенные на полях рукописи (только отдельные положения текста).

Моделировка — передача объемно-пластических и пространственных свойств предметного мира посредством светотеневых градаций (живопись, графика) или соответствующей пластикой трехмерных форм (скюльптура).

Мозаика — особая техническая разновидность монументальной живописи, основанная на составлении из кусочков цветной смальты (непрозрачного стекла).

Монументальная живопись — живописные произведения большого размера (мозаика, фреска), связанные с архитектурой, но обладающие самостоятельным значением.

Монументальность — величие форм и содержания, обусловленное значимостью тематики, пафосом и силой идей произведения.

Набросок — рисунок, живопись или скульптура небольших размеров, быстро и быстро исполненные художником.

Образ — способ и форма отражения действительности в художественном произведении.

Орнамент — узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных мотивов.

Основа — материал, на который обычно наносится грунт (левкас) и красочный слой.

Оттенок — градация тона, контраст.

Окре́ние — см. Воскрешение.

Па́нкера — в древнерусской иконописи — кусок ткани, прикрепленной к поверхности доски перед нанесением слоя левкаса.

Па́лы — подбор цветов, характерных для живописной манеры определенного художника.

Па́скуа — (исп. слева — «паскаль») — произведение портретного жанра в русском искусстве XVII в., сохранившее отдельные приемы иконописи.

Па́стельность — качество неравномерно наложенного на грунт красочного слоя в живописи, что придает поверхности рельефность.

Перспективна — 1. научная дисциплина, изучающая закономерности и закономерности предметного мира в соответствии с его зрительным (оптическим) восприятием; 2. конкретное проявление перспективных закономерностей, как в самой натуре, так и в произведениях искусства.

Перспективна обратная — в некоторых отношениях противоположный прием перспективы, при котором характерные линейные размеры с увеличением расстояния уменьшаются.

Пи́нтёр — портрет, входящий важнейшей составной частью в состав краски и определяющий ее цветовое качество.

Пла́тье — один из приемов исполнения личного письма, отличающийся плавным переходом от светлых частей к темным.

Пла́ны — 1. пространственные зоны различной отделенности; 2. элементы объемно-пластической моделировки, соотносящиеся по положению, величию и очертаниям.

Пла́стик — 1. то же, что и скульптура; 2. особенности объемной моделировки в произведениях скульптуры, живописи, графики и архитектуры.

Пла́стические искусства — см. Пространственные искусства.

По́длинник ико́нописный толко́вый — сборник описаний сюжетов и персонажей.

По́длинник ико́нописный лице́вый — сборник образцов рисунков «прорисей», используемых иконописцами в качестве руководства при создании произведений.

По́ликсемия — многоцветная раскраска в скульптуре или других видах искусства.

По́лутон — светотеневой или цветовой тон, имеющий значение переходного в отношениях пояс другим тонам.

Портрет — один из жанров живописи, скульптуры и графики, посвященный изображению конкретного человека, передающий в целом его сходство и раскрывающий его внутренний мир.
Пробёлка — один из технических приемов исполнения светлыми частями доличного письма.

Производим — взаимоотношения форм (части) изображенных или реальных предметов, соответствующие определенному облику, характеру целого.

Пробрьсь — (перевод) контурный рисунок на бумаге, являющийся копией или оригинальным изображением и служивший образцом или воспоминанием материала для иконописца.

Производственные искусства — понятие, в основной своей части имеющее отношение к термину «производство искусства», но включающее архитектуру. Охватывает те виды искусства, которые благодаря своим критериям оценки принимают положение предметов в пространстве и противостоятся временным искусствам (литературе, театру, музыке и др.).

Раскруц — перспективное сокращение формы предмета, приводящее к изменению его привычных очертаний.

Реализм — метод художественного творчества, в основе которого лежит принцип объективного отражения действительности.

Рефть — краска, составленная из переработанного древесного угля и известия; используется во фреске в начальной стадии росписи (наносится на рисунок).

Рисунок — 1. в широком смысле, объединяет все стороны воспроизведения предметного мира: объемную и пространственную модельировку, пропорциональные отношения, передачу движения и пр.; 2. разновидность художественной графики, основанная на технических средствах и возможностях рисования. Выполняется преимущественно посредством карандаша и тоновыми красками; 3. отдельное произведение, соответствующее требованиям определенного вида графики.

Ритм — термин, определяющий некоторые структурные особенности художественного произведения. Паузы соответствуют, в первую очередь, повторяемым, чередованию тех или иных композиционных элементов произведения.

Рисунки — сюжетно-тематические, декоративные и орнаментальные композиции, выполненные красками непосредственно на поверхности стены, столя, столя и пр. по штукатурке или наклеенному на нее материалу.

Санкеры — темный тон основы, с которой начинается исполнение линий и прочих открытых частей тела.

Светотень — одно из основных средств изобразительного искусства, посредством которого выявляется степень и особенности освещенности предмета, его формы, состояния, связи с композицией и иными качествами.

Связующее вещество — в технологии изобразительного искусства вещество, входящее в состав краски и определяющее ее специальные свойства, главным образом, скрепление частиц пигмента между собой, с грунтом и другими материалами.

Складень — особый тип иконы, состоящей из складывающихся частей, выполненной как из дерева, так и из других материалов (кости, металла и пр.).

Скульптура — вид изобразительного искусства, дающий объемно-пространственные изображения предметов. По назначению подразделяется на станковую, монументальную, декоративную. По видам подразделяется на круглую и рельеф. По содержанию и функциям — на монументальную, монументально-декоративную и скульптурную (плоскую) майбу форм.

Смальта — 1. небольшие куски непрозрачного цветного стекла, употребляемые в качестве основного художественного материала; 2. синяя краска, приготовленная из стекла, окрашенного окисью кобальта.

Стакновое искусство — раздел изобразительного искусства, объединяющий произведения самостоятельного значения.

Статуя — значительное по размерам произведение круглой скульптуры.

Старофашин — второстепенные или мелкомасштабные изображения, как правило, заднего плана композиции.

Статуя — сознательное подражание какому-либо стилю прошлого.

Стиль — исторически сложившаяся общность идейно-художественных принципов, выраженных средств и образной системы, характеризующие художественное произведение.

Сюжет — конкретное художественное воплощение явления, события.

Тема — основной материал, связующее вещество которого состоит из поди и личного желтка.

Тень — один из основных элементов светотени. Термин обозначает качество наименее освещенной части предмета.

Тератологический — см. Зверинц.

Техника — совокупность специальных навыков, способов и приемов, посредством которых исполняется художественное произведение.

Тон — одна из основных характеристик цвета, определяющая его оттенок по отношению к цвету спектра.

Тональность — особенности колорита или светотени в произведениях живописи и графики.

Тонировка — подчеркивание утраченных частей поверхности художественного произведения.

Трепплирование — производство изобразительного искусства, состоящее из трех частей.

Фактура — освобождение свойства красочного слоя художественного произведения.

Фрэска — см. А фреска.

Фриза — изобразительная или орнаментальная композиция в виде горизонтальной полосы.
Фронтиспис — в книжной графике — страница с изображением, помещенная в начале книги на первом развороте непосредственно перед текстом.

Цветовая гамма — внешние цветовые особенности колорита.

Школа — совокупность общих принципов и стилистических признаков живописи, имеющей региональные и хронологические границы распространения.

Экспрессия — подчеркнутая выразительность; сила проявления чувств.

Эпигаустика — восковая живопись, выполняемая расплавленными красками горячим способом.

Ямчуга — см. Емчуга.

**СЛОВАРЬ**

специальных терминов

по декоративно-прикладному искусству

**Аграф** — фигурная засечка или прямая.

**Аксамит** — драгоценная ткань типа бархата с золотыми и серебряными нитями в основе, плотная и ворсистая.

**Аналой** — высокий стол небольшой площади в храме, на который кладут во время богослужения Евангелие, крест и иконы.

**Арча** — седло небольших размеров с подушкой, пристегнутой к седлу.

**Борды** — оплечье в виде круглого воротника из шитых золотом или серебром тканей или шейное украшение из драгоценных металлов.

**Бёсма** — тонкие металлические листы с тесным узором, используемые обычно для закрытия отдельных участков фона иконного изображения.

**Братья** — чаша для ритуального кругового питья.

**Буллард** — вид ударного оружия с шарообразным окончанием рукойтки.

**Воздух** — прямоугольный кусок ткани (чаще вышитый) для покрытия литургических сосудов.

**Гима́тия** — верхняя одежда в виде широкого плаща из прямоугольного куска ткани.

**Глаузурь** — тонкий стеклозвидный слой, которым покрывали керамические изделия в процессе их изготовления.

**Грива** (шейка) — металлический обруч, который носили на шее.

**Далматник** — парадное одеяние, род мантии с широкими рукавами.

**Декоративное искусство** — область пластических искусств, производимая которой наряду с архитектурой формируют окружающую человека среду, вносит в нее эстетическое идеально-образное начало.

**Декоративно-прикладное искусство** — раздел декоративного искусства, охватывающий ряд отраслей творчества, которые создают художественные изделия, предназначеные, главным образом, для быта.

**Держава** — здесь, золотой шар, украшенный крестом, символизирующий власть самодержца.

**Диадема** — головная (иногда ниспадающая) повязка или металлический обруч, служившая знаком отличия лиц, наделенных властью.

**Дискос** — ритуальное блюдо, используемое во время богослужений (на нем кладется освященный хлеб).

**Дробинцы** — небольшие металлические накладки различной формы, часто украшенные резьбой, чеканкой, чернью, эмалью, драгоценными камнями.

**Ендовá** — шарообразный сосуд с широким горлом и носиком для слива жидкости.

**Ешитрахийль** — длинная полоска ткани, сшитая посередине, одеваемая на шею священника во время богослужения.

**Зёрни** — мелкие золотые, серебряные или медные шарики, которые напивались на ювелирные изделия.

**Кадило** — подвесная металлическая чаша с раскаленным углем и ладном на цепочках. Используется при богослужении.

**Камей** — шелковая одноцветная узорная ткань.

**Камиль** — тонкая золотая, серебряная или медная нить, которой вышивали узоры на коже и ткани.

**Капфаренье** — фон, сплошь чеканенный пунктиром.

**Катруша** — декоративное оформление надписи или эмблемы в виде полуразвернутого свитка.

**Квадрифилий** — четырехлепестковый крест.

**Керамика** — все разновидности художественных изделий из обожженной глины специального состава и изготовления.

**Киврий** — 1. балдахин над престолом христианского храма; 2. сосуд для хранения «святых даров» (хлеба и вина).

**Кончёр** — здесь, вместо лицея, для хранения реликвий.

**Кончёцек** — церковный предмет в виде коробочки.

**Ковш** — деревянный или металлический сосуд, имеющий форму лады (или птицы) с одной приподнятой ручкой в виде головы или хвоста птицы.

**Кольца** — височные подвески.

**Корона» — верхняя одежда в виде покрывала или плаща, который застегивался на плече.

**Куколь** — монашеский головной убор в виде капюшона.
Лор — широкая длинная полоса ткани, украшенная жемчугом и драгоценностями камнями, являющаяся частью облачения императора.
Маффи — длинное верхнее покрывало, закрывающее голову и плечи женщины.
Милота — овчина, овечья шкура.
Митра — головной убор высшего духовенства, надеваемый во время богослужения.
Оброн — техника резьбы по металлу, при которой фон между рисунком удаляется с помощью резца, благодаря чему узор становится рельефным.
Оклад — украшение лицевой поверхности иконы или переплета богослужебных книг металлическими накладами с змейками, драгоценными камнями и проч.
Омофор — покрывало, длинная широкая полоса ткани, часть архипелагского облачения, спускающаяся одним концом спереди, а другим сзади.
Палацина — часть облачения духовенства в виде прямоугольного куска ткани, прикрепляемого к поясу.
Панагия — небольшая, обычно украшенная драгоценными камнями иконка, выполненная из драгоценных металлов, носимая на груди и являющаяся знаком сана высших церковнослужителей.
Панкияда — церковная жестяная на 12 и более свечей.
Пелей — ткань, подвещиваемая под одеждой, часто украшенная орнаментальным или лицевым шитьем.
Перчат — вид ударного оружия, окончание рукопти, которому состоит из нескольких ребер (перьевой).
Плащаница — ткань с шитьем (или рисованным) изображением композиции «Положение Христа во гроб» или «Оплакивание Христа».
Покра — прямоугольный кусок ткани, иногда с вышитыми изображениями царственного, для покрытия гробниц или для покрытия гробниц (или гроба).
Поливка — в технологии художественной керамики слой глазури.
Потир — литургический сосуд, чаша на высокой ножке, предназначенная для освящения вина и принятия причастия.
Рисабэ — способ художественной обработки дерева, кости, камня и других материалов.
Реликвий — вмещительство для хранения реликвий.
Резь — металлические прорезные круглые диски на оладье, крестах, дверях и прочих изделиях.
Райс — одежды, облачения священнослужителей или металлические покрытия икон.
Рашида — небольшое опахало; серебряный или золоченый круг на длинном шесте, который держат дьяконы во время архиерейского богослужения.
Садак — налого и колчан, футляр для ношения, соответственно, лука и стрел.
Сакско — верхняя архипелагская одежда с круглыми воротами и широкими рукавами, знак отличия архиерея.
Светлана — мастерская художественного шитья.
Сион — предмет церковной утвари, хранящий просфор (освященного хлеба), обычно изображение фрагмента храма.
Сиань (филигрань) — ювелирная техника; ажурные узоры из тонкой золотой, серебряной или медной проволоки.
Скипетр — жезл, один из символов власти монарха.
Стихарь — длинная до щиколоток одежда с вырезом по горлу и широкими рукавами, обычно парчовая; церковное облачение дьяконов, нижнее облачение священников и архиереев.
Стопа — подошвенный сосуд в форме расширяющегося кверху стакана.
Сударя (покровец) — прямоугольный кусок ткани, часто вышитый, для покрытия литургических сосудов (диска и потира).
Таширия — техника украшения изделий из стали или железа путем вбивания проволоки или пластины из драгоценного металла в прорези бороздок.
Терракота — металлурованные изделия из обожженной глины.
Торовки — обработка металла техникой чеканки, ковки, гравировки; совокупность художественных изделий, исполненных соответствующими техниками.
Угок — в ткачестве поперечные нити, проложенные между нитями основ перпендикулярно по отношению к ним.
Федий — плащ, широкая, длинная со спины верхняя одежда священников без рукавов с вырезом для головы.
Фибук — металллическая застежка для одежды, состоящая из дужки, иглы с пружиной и иглодержателя.
Филигрань — см. Скипетр.
Филхер — см. Эмаль.
Хитон — греческое название нижней длинной рубахи.
Хорос — см. Паникало.
Цан — металллическое украшение, которое подвешивалось к венцу икон, как сагрелый.
Чарка — небольшой сосуд в виде чашки, предназначенный для крепких напитков.
Чекан — здесь, металллические инструменты в виде молоточков, используемые как основные в процессе чеканки.
Чеканка — проработка лицевой поверхности металлических изделий посредством чекана.
**СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Архив древних актов</th>
<th>Российский государственный архив древних актов.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Б-ка Академии наук</td>
<td>Библиотека Российской Академии наук.</td>
</tr>
<tr>
<td>Исторический музей</td>
<td>Государственный исторический музей.</td>
</tr>
<tr>
<td>Киевский музей</td>
<td>Киевский государственный музей русского искусства.</td>
</tr>
<tr>
<td>«Московский Кремль»</td>
<td>Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».</td>
</tr>
<tr>
<td>Музей Андрея Рублева</td>
<td>Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева.</td>
</tr>
<tr>
<td>Музей изобразительных искусств</td>
<td>Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.</td>
</tr>
<tr>
<td>Национальная б-ка</td>
<td>Российская национальная библиотека.</td>
</tr>
<tr>
<td>Новгородский музей</td>
<td>Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.</td>
</tr>
<tr>
<td>Пермская галерея</td>
<td>Пермская государственная художественная галерея.</td>
</tr>
<tr>
<td>Псковский музей</td>
<td>Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.</td>
</tr>
<tr>
<td>Российская библиотека</td>
<td>Российская государственная библиотека.</td>
</tr>
<tr>
<td>Русский музей</td>
<td>Государственный Русский музей.</td>
</tr>
<tr>
<td>Сергиево-Посадский музей</td>
<td>Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.</td>
</tr>
<tr>
<td>Сольвычегодский музей</td>
<td>Сольвычегодский историко-художественный музей.</td>
</tr>
<tr>
<td>Третьяковская галерея</td>
<td>Государственная Третьяковская галерея.</td>
</tr>
<tr>
<td>Ярославский архитектурно-художественный музей</td>
<td>Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник.</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Глава</th>
<th>Цель</th>
<th>Страница</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Предисловие</td>
<td></td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>Древнейшие истоки русского искусства</td>
<td></td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>Источники</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Источники Начального периода развития русской культуры</td>
<td></td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>Середина XII — начало XIII в.</td>
<td></td>
<td>49</td>
</tr>
<tr>
<td>Последствия монголо-татарского нашествия для русской культуры. Складывание местных художественных школ. Конец 30-х годов XIII в. — середина XIV в.</td>
<td></td>
<td>115</td>
</tr>
<tr>
<td>Русское искусство эпохи Куликовской битвы.</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Источники XVI в. — середина XV в.</td>
<td></td>
<td>150</td>
</tr>
<tr>
<td>Источники периода образования единого Российского государства. Середина XV — начало XVI в.</td>
<td></td>
<td>200</td>
</tr>
<tr>
<td>Искусство России периода утверждения государственности. XVI — начало XVII в.</td>
<td></td>
<td>257</td>
</tr>
<tr>
<td>Искусство России на пороге Нового времени.</td>
<td></td>
<td>316</td>
</tr>
<tr>
<td>Заключение</td>
<td></td>
<td>397</td>
</tr>
<tr>
<td>Список иллюстраций</td>
<td></td>
<td>399</td>
</tr>
<tr>
<td>Рекомендуемая литература</td>
<td></td>
<td>403</td>
</tr>
<tr>
<td>Словарь специальных исторических терминов</td>
<td></td>
<td>410</td>
</tr>
<tr>
<td>Словарь специальных терминов по архитектуре</td>
<td></td>
<td>412</td>
</tr>
<tr>
<td>Словарь специальных терминов по изобразительному искусству</td>
<td></td>
<td>418</td>
</tr>
<tr>
<td>Словарь специальных терминов по декоративно-прикладному искусству</td>
<td></td>
<td>426</td>
</tr>
<tr>
<td>Список сокращений</td>
<td></td>
<td>430</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Учебное издание

Черный Валентин Дмитриевич

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ

Зав. редакцией Т. А. Савчук
Редактор О. К. Смирнова
Художник В. А. Фёдоров
Компьютерная верстка П. А. Чикин
Корректор Н. А. Гежа

Изд. лиц. ЛР № 064380 от 4.01.96 г.

Сдано в набор 06.04.96. Подписано в печать 09.04.97.
Формат 80×90 1/16. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 27,0×1,8 (окладка). Тираж 30 000 экз.
(1 завод — 20 000 экз.) Заказ № 520.

"Тулаантрийный издательский центр ВЛАДОС"
117571, Москва, просп. Вернадского, 38.
Московский педагогический государственный университет.
Тел./факс: 933-56-19, тел.: 457-95-98
Саратовский орден Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат
комитета Российской Федерации по печати.
410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.
Каждый последующий период истории древнерусского искусства не похож на предыдущий. И все-таки общие тенденции его эволюции проявляются довольно отчетливо. По мере отдаления от эпохи Киевской Руси, когда влияние византийской культуры было особенно сильным, произведения русских мастеров постепенно утрачивают свою общенность и монументальность, гораздо в большей мере проявляя свои национальные художественные особенности. Искусство все менее подвергается регламентации и все более входит в повседневную жизнь человека, приспосабливаясь к ее требованиям. Логика развития цивилизации приводит в конце концов к тому, что средневековая система ценностей в России, завершив формирование, утрачивает свою перспективность и перестает удовлетворять различные интересы общества. С разрушением самого уклада средневекового быта уходит из обихода и космологический принцип построения художественных ансамблей и отдельных произведений. На рубеже XVII — XVIII вв. средневековое искусство как целая система прекращает свое существование.

Ушла в прошлое эпоха средневековья, но произведения той далекой поры остались навсегда как высокие образцы искусства. Они и сейчас поражают нас удивительной цельностью, глубокой одухотворенностью и непосредственностью. В них есть то, чего не хватает сейчас в современной жизни.