

Стародубцев О.В.

Русское церковное искусство

в IX-XVII вв.

Учебное пособие для духовной семинарии

Содержание:

Предисловие

ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ

Предмет «Русское церковное искусство»

История, предмет, метод, объем и задачи
Источники

Православная Церковь и церковное искусство

Церковность искусства
Основные понятия об искусстве церковном и мирском.
Значение символа в Православной Церкви
Канон священных изображений
Православный храм – цель, символика, архитектура
Основные типы храмов. Внутреннее расположение христианских храмов
Монументальные росписи храма (план)

Обзор христианского искусства I - XI веков

Истоки христианского искусства
Искусство древних христиан I – III веков
Церковное искусство времени св. Константина Великого
Церковное искусство Византии
Византийская иконопись. Монументальные росписи, мозаики

Византия и христианское искусство

ГЛАВА II. СТАНОВЛЕНИЕ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ. ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ (ДО 1240Г.)

Становление славянской культуры

Древнейшие истоки славянской языческой культуры
Русь перед принятием Православной веры

Становление русского церковного искусства конца X – первой трети XII вв. Влияние византийской культуры

Каменное храмостроительство Киевской Руси конца X - первой трети XII веков
Монументальная живопись, иконопись (XI- первая треть XII вв.)
Преподобный Алипий Печерский - первый русский иконописец
Скульптура

Церковное искусство в период дробления единого Киевского государства (вторая треть XII-первая треть XIII в.)

Каменное храмостроительство (вторая треть XII - первая треть XIII веков)
Монуменальная живопись, иконопись (вторая треть XII - первая треть XIII века)

Книги. Ювелирное искусство. Шитье. Скульптура (X – первая треть XIII вв.)

Книги, книжная миниатюра.
Прикладное и ювелирное искусство.
Церковное шитье XI - начале XIII вв.
Заключение

ГЛАВА III. ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ (С КОНЦА 30-Х ГОДОВ XIII - XVII ВВ.)

Последствия монголо-татарского нашествия для русской культуры. Становление местных художественных школ (конец 30-х годов XIII - середина XIV вв.)

Каменное храмостроительство (конец 30-х годов XIII - середина XIV вв.)
Монуменальная живопись, иконопись (с конца 30-х годов XIII - первая половина XIV вв.)
Святитель Петр митрополит Московский
Книги. Книжная миниатюра
Прикладное и ювелирное искусство

Русское церковное искусство эпохи Куликовской битвы (вторая половина XIV - первая треть XV вв.)

Каменное храмостроительство (вторая половина XIV - первая треть XV вв.)
Монуменальная живопись. Иконопись (вторая половина XIV - первая треть XV вв.)
Феофан Грек.
Преподобный Андрей (Рублёв).
Книжная миниатюра.
Прикладное искусство.

Церковное искусство периода образования единого Российского государства (середина XV - начало XVI вв.).

Каменное храмостроительство (второй половины XV - начало XVI вв.)
Монуменальная живопись. Иконопись (середина XV - начало XVI вв.).
Дионисий.
Книги. Книжная миниатюра.
Прикладное и ювелирное искусство.
Скульптура.
Лицевое шитье. Золотное шитье (XIV – XV вв.).

Церковное искусство первой трети XVI - начало XVII вв.

Каменное храмостроительство в XVI в.
Монуменальная живопись. Иконопись (XVI в.).
Свт. Макарий митрополит Московский. Соборы 1551-1554 гг.
Книги. Книжная миниатюра. Начало книгопечатания (VI в.)
Прикладное и ювелирное искусство в XVI в.
Лицевое шитье в XVI в.
Заключение

Церковное искусство на пороге «нового времени» XVII в.

Каменное храмостроительство в XVII в.
Монуменальная живопись. Иконопись в XVII в.
Симон Ушаков.
Ювелирное и декоративно - прикладное искусство в XVII в.
Книжная миниатюра. Печатные книги XVII в.
Лицевое шитье в XVI-XVII вв.
Заключение.

Рекомендуемая литература.

Источник и литература.

Формирование структуры городов Древней Руси в X – XII вв..

Плановая структура русских поселений в XV – начало XVI вв.

Предисловие

С позитивным изменением положения Церкви в стране одной из наиважнейших и наиболее сложных задач стала необходимость повышения уровня духовного образования. За последние несколько лет в учебный курс семинарии был введен ряд новых учебных дисциплин. Среди предметов, необходимых для будущих пастырей, было введено преподавание «Церковного искусства».

Естественно, что появление новой учебной дисциплины актуализировало вопрос необходимости учебных пособий. Тем более, что, на сегодняшний день, в силу многих обстоятельств, учебника, удовлетворяющего современным требованиям преподавания, в духовных школах не оказалось.

Решением Совета Академии от 4 июня 1993 года по кафедре Церковной археологии за нами была закреплена тема кандидатской диссертации: «Церковное искусство Русской Церкви с Крещения до наших дней» (конспект для Духовной семинарии). Когда была выполнена основная подготовительная работа, стало очевидным, что общий объем собранного материала во много раз превышает размеры кандидатской работы. Советом Академии от 12 марта 2001 года было принято решение о разделении работы на две части. Первая часть, которая и составляет содержание представленной нами кандидатской диссертации, получила название «Русское церковное искусство в IX – XVI вв.» (учебное пособие для Духовной семинарии). Вторая часть предполагается как продолжение первой – «Русское церковное искусство в XVII - XX веках».

Достаточно большой информационный материал и множество специальных исследований по данной проблематике существует в отечественном искусствознании. Но, к сожалению, большая часть этих работ оказалась в определенной степени подверженной идеологической конъюнктуре, что создает определенные проблемы с использованием этой литературы.

Для более полной и исторически обоснованной картины изучения вопроса мы сочли необходимым обратиться к исследованиям по церковной археологии и искусству начала XX века. Эти публикации, в итоге, определили главные направления нашей работы и послужили основой для формулировки некоторых богословских выводов. Огромную помощь нам также оказали материалы исследований по русской иконе, изданные за границы в 40-60 годы XX века, и современные исследования отечественных церковных ученых.

В структуре и методах изложения материала мы ориентировались на учебные пособия по церковному искусству и церковной археологии для Духовной Академии приснопамятного профессора Московской Духовной Академии протоиерея Алексея Остапова (+1975 г.).

Подводя итоги проделанному, мы выражаем огромную признательность за практическую помощь в подготовке работы научному руководителю, доценту, доктору богословия М.М. Дунаеву, а также другим профессорам и Московской Духовной Академии: профессору, доктору Церковной истории К.Е. Скурату; профессору, доктору Церковной истории А.И. Сидорову, профессору А.И. Осипову, заведующему иконописной школой игумену Луке (Головкову). Приносим нашу благодарность за консультации и поддержку в написании работы профессору М.С. Иванову, доценту протоиерею Максиму Козлову, игумену Антонию (Паканичу), протоиерею Геннадию Сухареву.

*«Аще не Господь созиждет дом,
всуге трудишася зиждующий,*

*аще не Господь сохранит град,
всue бде стрегий»
(Пс. 126, 1)*

Глава I. Введение

Предмет «Русское церковное искусство»

При знакомстве с церковным искусством, в первую очередь, возникает необходимость определить сам термин *искусство*. Высшая красота есть Бог и все его творения прекрасны.

Человек получил от Бога возможность творить, ему было повелено «возделывать рай». Человеку Господь даровал возможности духовного совершенствования, заложил в него стремление к прекрасному и красоте.

Искусство - это естественная одаренность человека, дающая ему возможность в архитектурных формах, в слове или изобразительном материале фиксировать те или иные идеи, облакая их в конкретные художественные формы. Искусство – своеобразная форма познания мира и особая область духовной деятельности человека.

Специфическая особенность искусства состоит в том, что оно отражает действительность в художественных образах. Искусство активно воздействует на мысль, волю и чувства людей и играет огромную роль в жизни общества.

Церковное искусство, в отличие от светского искусства, *двусоставно*: оно имеет внутреннюю духовно-догматическую основу и внешнюю выразительную форму – причем, эти основы являются нерасторжимыми. Церковное искусство имеет свой исторический путь, берущий начало в апостольской эпохе и неизменно сохраняющийся в Церкви по сей день. Особо важно подчеркнуть, что церковное искусство неотделимо от самой Церкви, и в единстве служит делу спасения человека.

История, предмет, метод, объем и задачи

«Церковное искусство» до недавнего времени не являлось самостоятельной учебной дисциплиной, а входило в структуру академического курса «Церковной археологии». Впервые термин «Церковная археология» был использован иеромонахом Иродионом (Вертинским) в 1829 году. Учебный предмет «Церковная археология» был введен в программу высших духовных учебных заведений (совместно с литургией) в 1869 году.

Расцвет церковной археологии приходится на конец XIX начало XX вв. и связан с деятельностью выдающихся ученых-литургистов И.Д. Мансветова, Н.Ф. Красносельцева, А.П. Голубцова, архиепископа Владимирского и Суздальского Сергия (Спасского) и других. В 1911 г. Священный Синод издал распоряжение о преподавании в Академиях Литургии и Церковной Археологии, как самостоятельных дисциплин. В 1912 г. В.Т. Георгиевский на Всероссийском съезде художников впервые поднял вопрос о необходимости художественного образования всего духовенства и создания для этой цели специального учебного курса по церковному искусству для духовных семинарий. Работа над учебными пособиями по новому образовательному предмету была прервана событиями 1917 г.

В настоящее время объем накопленного материала и появление, благодаря работе археологов и реставраторов, все новых памятников церковного искусства побудили к вычленению из курса «Церковной археологии» курса «Церковного искусства Русской Православной Церкви». «Церковное искусство», как самостоятельную учебную дисциплину,

в Московской Семинарии стали преподавать с 1 сентября 1993 г.¹ Вопрос о преподавании этого предмета был поставлен на Совете Академии 5 июня 1993 г., а решением Совета Академии от 31 августа 1993 г., учебный курс «Церковное искусство» был утвержден в учебной программе Московской Духовной Семинарии.

С принятием новой концепции богословского образования Русской Православной Церкви (от 27 декабря 1996 г.), Священный Синод утвердил и новый учебный план, в который вошло обязательное преподавание предмета «Церковное искусство» во всех семинариях.

Предметом изучения церковного искусства являются наиболее известные вещественные памятники (архитектура, монументальная живопись, иконопись, скульптура, книжная миниатюра, прикладное искусство) Русской Православной Церкви за весь период её существования.

Метод изучения предполагает теоретическое знакомство с наиболее известными памятниками церковного искусства с момента Крещения Руси.

Весь материал изложен в хронологическом порядке. Наиболее важные даты, названия храмов, икон, росписей и имена создателей произведений церковного искусства выделены по тексту работы курсивом. Преимущественно самостоятельными, имеющими большой дополнительный информационный материал, представлены в работе подстрочники. Для самостоятельного изучения приводится список наиболее интересной и, что не менее важно, доступной большинству учащихся, литературы

В задачу изучения входит: 1) формирование цельной картины развития русского церковного искусства в историческом аспекте, 2) более углубленное изучение отдельных, ключевых памятников церковного искусства, 3) сопоставительный анализ различных периодов изучения.

При изучении предмета «Церковное искусство» необходимо помнить, что в отличие от искусства, в целом, церковное искусство представляет собой явление двусоставное. Во-первых, оно, подобно светскому искусству, имеет внешние вещественные эстетические формы. Во-вторых, будучи искусством христианским, свидетельствует о духовной сущности, величайших истинах Православной веры, несет на себе благодать Святого Духа. Надо помнить, что в Церкви нет ничего случайного и маловажного, все в ней подчинено основной цели – спасению человека.

Объем изучаемого предмета включает наиболее известные памятники искусства. Рассмотрение памятников церковного искусства, в ряде случаев, ограничивается лишь хронологическими датами создания и историческими событиями, связанными с ними. Достаточно кратко рассматриваются вопросы, связанные с иконографией икон. Кратко рассматриваются причины сложных явлений в русской иконописи во второй половине XVI в.

«Церковное искусство» находится в теснейшей связи с другими предметами учебного курса. В первую очередь, «Церковное искусство» теснейшим образом связано с такой учебной дисциплиной как «Литургика».² Знание литургического действия, его история и сакраментальный смысл дают понимание основных особенностей развития храмовой архитектуры (плановая структура храма), монументальной росписи (место и символическое значение росписей и мозаик) иконописи и прикладного искусства.

Важнейшее значение в изучении предмета «Церковное искусство» имеет «Догматика». Знание догматического учения Церкви дает понимание сложных иконографических образов, объясняет назначение элементов и составных частей храмовой архитектуры, учит правильному пониманию самого церковного искусства и его значению в жизни Церкви.

Предмет «Церковное искусство» теснейшим образом связан и с «Церковной археологией». «Церковная археология» дает основные понятия о древнейших памятниках

¹ В Ставропольской Семинарии подобный курс начал читаться несколько ранее.

² Первоначально эти учебные предметы даже изучались в одном курсе.

христианского искусства, указывает на прямую преемственную связь древнейших памятников и памятников нашего времени.

Несомненно, большую помощь в изучении первооснов христианского искусства оказывают такие учебные дисциплины как «Общecerковная история» и «Византология».

Изучение Русского Церковного искусства возможно только в контексте изучения предмета «Истории Русской Церкви» и «Истории России». Все важнейшие события в жизни Церкви и государства нашли отражение в церковном искусстве, порой кардинально повлияв на него.³

Важную роль в изучении Церковного искусства играют и светские научные дисциплины: История искусств, Искусствоведение, Археология и др.

К основным видам Церковного искусства относятся: 1) архитектура (храмы, часовни, колокольни, ансамбли монастырей); 2) иконопись; 3) монументальная живопись (фрески, мозаики, религиозная живопись); 4) религиозная живопись (иконы на холстах, картины на религиозную тему); 5) ювелирное и прикладное искусство (церковная утварь, оклады книг и икон, литье, резьба); 6) церковные книги; 7) лицевое шитье (пелены, покровы, шитые иконы, митры); 8) скульптура (рельефы, деревянная скульптура, монументальная скульптура).

Источники

Изучение любой учебной дисциплины невозможно без привлечения дополнительной исследовательской и научной литературы. Тем более это касается изучения богатейшей церковной культуры Русской Православной Церкви

Настоящая работа составлена, в первую очередь, на основе обширной литературы по Церковному искусству библиотеки МДА и материалов архива МДА. При написании работы были использованы архивы и других библиотек.

В данной работе не ставилось задачи передать все стороны и аспекты развития богатейшего искусства Русской Церкви. Вместе с тем, и круг источников, использованных при написании работы, сравнительно невелик – если иметь в виду все множество работ, написанных на данную тему. За рамками работы остались некоторые значительные, во многом уникальные исследования по церковному искусству. Отчасти компенсирует эту недостатку, список рекомендуемой для самостоятельного и углубленного изучения литературы.

Все материалы по церковному искусству можно условно разделить на две группы: литература и исследования, изданные в дореволюционный период; исследования и литература, появившиеся в период после событий 1917 г.

Первую составляют, в основном, собрания летописных свидетельств и материалы из Истории Русской Церкви. Только к рубежу XIX-XX вв. складывается самостоятельная наука, и появляются научные исследования по Церковному искусству. В свою очередь, все исследования по церковной археологии и церковному искусству можно разделить на две категории: светские исследования и исследования церковных ученых.

Большой и интересный материал был опубликован в выходившем в 1862-1877 гг. журнале «Христианские древности» (под редакцией В.А. Прохорова). Огромный интерес представляет большой труд по «Истории Русского искусства», вышедший в свет в нескольких томах и выпусках (под редакцией И. Грабаря). Этот труд уникален не только наличием первых исследований по церковному искусству, но и большим количеством фотографического материала.

³ Так же важную роль в понимании Церковного искусства играют и такие предметы как «История церковного пения», «Гимнография», «Пастырская эстетика», «Иконоведение» и др.

Совершенно новый уровень изучения церковного наследия в России был определен трудами основоположника художественного византиноведения Н.П. Кондракова, профессора Петербургского университета. Особого внимания среди них по праву заслуживают его работы «Русские древности в памятниках искусства» (1897 г.), «Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения» (1911 г.), «Иконография Богоматери» (1914-1919 гг.) и др.

Непреходящее значение для церковного искусства имеют труды публикатора и аналитика церковных древностей Руси и Византии Н.П. Лихачева, высоко ценимые и по сей день. Во многом дополняют дореволюционные исследования в области церковного искусства труды Н. Новицкого («История Русского искусства», 1903 г.), В. Никольского («История Русского искусства», 1915 г.), М. Красовского («История Русской архитектуры», 1916 г.).

В 1916 г. вышел в свет первый учебник по археологии «Церковная археология в связи с историей христианского искусства» под редакцией профессора СПбДА Н.В. Покровского.⁴ В работе Покровского, наряду с освещением древнехристианского искусства, дается картина развития и становления самобытного искусства Русской Церкви. Большой заслугой Н.В. Покровского в изучении церковного искусства стал его труд «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских» (1890 г.). В истории изучения церковного искусства важное место занимают труды по церковной археологии и церковному искусству профессора МДА А.П. Голубцова. Из многих трудов этого профессора необходимо, в первую очередь, назвать книги «Из истории древнерусской иконописи» (1897 г.) и «Из чтений по церковной археологии и литургике» (1918 г.).

Характерной особенностью всей научной и исследовательской литературы по искусству Русской Церкви в дореволюционный период было всестороннее изучение памятников, освещение всех вопросов истории в контексте с литургическим действием и историей Церкви. Однако во многом эти работы, в силу только нарождавшейся науки исследований христианского искусства и невозможности ознакомления со многими памятниками старины, представляют собой фрагментарные научные исследования, зачастую неточные и обобщенные, хотя изучение церковного искусства без первичных исследований было бы принципиально ущербным и неполным.

Вторая группа литературы представлена преимущественно публикациями советского периода. Эта самая обширная часть литературы по искусству, но, в большей своей части, она проникнута духом времени; многие выводы и научный подход, в силу этого, мало пригодны для изучения церковного искусства. В этот период сильно пострадали искусствоведческое и историко-описательное направления, поскольку была исключена возможность толкования памятников в литургическом или историко-церковном контексте. Функциональный анализ церковных архитектурных памятников или изучение семантики изображений, полностью исключался. Эта литература отличается формально-стилистическим подходом к изучению памятников церковного искусства (см., напр., работы Г.К. Вагнерв, Г.Ф. Владышевской, М. Алпатов и др.).

Серьезного внимания заслуживает большой коллективный труд «История русского искусства» в четырех томах (1945-1953 гг.). Фундаментальным трудом в области исследования древней живописи является работа В.Н. Лазарева «История византийской живописи» (1947-1948 гг.) и некоторые другие работы этого исследователя.

Из многих трудов по истории архитектуры заслуживает внимания коллективная работа «История Древней Руси» (1948-1951 гг.), исследовательские работы петербургского ученого П.А. Раппопорта «Русская архитектура X-XIII вв. Каталог памятников» (1982 г.), «Древнерусская архитектура» (1993 г.), «Строительное производство Древней Руси X-XIII вв.» (1994 г.). Интересна работа по церковной архитектуре А.В. Иконникова «1000 лет Русской архитектуры» (1990 г.).

⁴ Этот курс лекций в более ранней, рукописной редакции, хранится в библиотеке МДА.

В 70-80-х годах издается огромное количество замечательно иллюстрированных альбомов и книг о русских храмах, монастырях. Эти альбомы представляют собой большой интерес при изучении церковного искусства. Среди работ этого времени большой интерес представляет «Каталог икон ГТГ» (1963 г., 1995 г.), «Каталог икон музея П.Д. Корина» (1966 г.), «Каталог древнерусской живописи в собрании Эрмитажа» (1992 г.).

Из опубликованных за последние годы наибольший интерес представляет серьезная научно-исследовательская работа «Иконостас. Происхождение- развитие – символика» (2000 г.) - под общей редакцией А.М. Лидова; достаточно интересна книга В.Д. Ченого «Искусство Средневековой Руси» (1997 г.); интересны работы А.В. Чернецова «Русские церковные древности» (1996 г.), Л.А. Беляева «Христианские древности» (1998 г.).

Необходимо упомянуть о большом коллективном труде под общей редакцией Д.С. Лихачева «Великая Русь» (1995 г.). Этот прекрасно иллюстрированный фолиант, представляет аспекты развития русского искусства с X по XVII вв. К сожалению, пояснительные тексты и научные статьи этой книги написаны в духе полного непонимания цели и сущности церковного искусства.

В середине XX в. за рубежом (в Париже) трудился талантливейший популяризатор и одновременно крупнейший ученый иконовед и богослов Л. А. Успенский. Только на рубеже 80-90-х годов его труды стали доступны широкой читательской аудитории в России. Фундаментальным трудом при изучении русской иконы стала его книга «Богословие иконы Православной Церкви» (1989 г.).

Очень интересны, обширные труды по церковной археологии и церковному искусству профессора протоиерея Алексея Остапова (находятся в библиотеке МДА).

В 90-х годах проходят международные научные конференции по церковному искусству. В это время появляются труды преподавателей МДА. Среди работ последних лет надо отметить труды доцента М.М. Дунаева «Своеобразие Русской иконописи XII-XVII вв.» (1995 г.), «Своеобразие Русской религиозной живописи XII-XX вв.» (1997 г.). В этих работах раскрывается идейно-богословский аспект всей церковной культуры, проводятся исторические параллели, дается глубокое научное обоснование. Интересен большой труд «Русская религиозная антропология» (1997 г.) под редакцией Н.К. Гаврюшина и посмертно изданный труд по иконописи М.Н. Соколовой (монахини Иулиании), а также работы преподавателя СпбДА диакона А. Мусина «Христианские древности средневековой Руси IX-XIII вв.» (1997 г.).

Православная Церковь и церковное искусство

Церковность искусства

Прежде всего, надо определить само понятие церковности. *Церковность* – совокупность духовно-благодатной жизни Церкви, ее дыхание, ее проявление в мире и в душе человека, ее свидетельство и проповедь. Церковность – это язык, выражающий сущность Церкви. Без усвоения благодатного духа Церкви невозможна церковная жизнь. Все виды церковного искусства – архитектура, иконопись, монументальная живопись, прикладное искусство – дают в видимых образах и символах представление о духовном и горнем мире.

Сама Церковь является на протяжении многих веков хранительницей и истолковательницей Божественного Откровения. В своей жизни, помимо Священного Писания и Священного Предания, Церковь руководствуется определениями Вселенских Соборов и богатейшим святоотеческим наследием. Церковь неустанно учит всех словом, образом и богослужением. Важнейшую роль в этом занимает церковное искусство.

Наиважнейшим в Церкви является установленное Самим Христом Спасителем таинство Евхаристии. Таинство Евхаристии – центр духовной жизни Церкви и центр богослужения. Все богослужение в Церкви носит символический характер, используя богатый язык символов для выражения глубин своего содержания.

Православный храм – его устройство, утварь, иконы, росписи – несут на себе особую печать благодати Божией, печать этой благодати неизгладима. Все в храме имеет свой глубокий смысл и литургическое значение. С момента своего освящения храм становится особым местом присутствия Божия.

В теснейшей связи с богослужением стоит православная иконопись. Природа (символы) богослужения и иконописи одинакова – различны только способы выражения. Язык богослужения сходен с условным языком икон и монументальных росписей. Как христианское богослужение стало возможным после воплощения Сына Божия и Его искупительного подвига, так и иконопись стала возможна только в Новом Завете. Все это становится зримым выражением сущности Церкви. Видимое и невидимое, реальное и условно-символическое служат цели спасения человека. Этим Церковь живет и являет себя миру.

Как весь строй богослужебной жизни, так и все, что находится в храме, имеет свой установленный канон (устав). Вся церковная архитектура, монументальная живопись и иконопись объединяются воедино особым изобразительным каноном. Священные изображения охватывают весь круг церковного года, все события церковной жизни, выражают всю полноту христианской веры и учительства.

Подаяние благодати Божией через материальные посредства, как внешние выражения внутренних религиозных переживаний, вполне отвечают двойственному психофизическому составу природы человека.

В искусстве Церкви, как и в богослужении, следует четко различать две стороны: внутреннюю и внешнюю. Главной, существенной стороной, является внутренняя, духовно-догматическая сторона. Внешнюю, видимую сторону, составляют те условные, изобразительные (архитектурные, живописные) формы, которые служат раскрытию внутреннего содержания. По своим внешним (техническим) формам искусство Церкви родственно мирскому искусству, имеет историческую связь с ним, во многом выросло на его почве, но это лишь внешняя видимая связь. Даже внешние формы своего искусства Церковь одухотворила высоким содержанием, неся черты и образы неповторимой глубины и своеобразия.

По своей сути, церковное искусство принципиально отличается от искусства светского (мирского), которое несет в себе в первую очередь чисто эстетические задачи. Если церковное искусство в своей сущности и основе несет отражение молитвенного опыта человека, то светское искусство полностью пронизано духом чувственно-эстетическим. Для светского искусства критериями выступает внешняя красота, изысканность, порой – экстравагантность форм. В свою очередь, для церковного искусства критерием является исихазм, лежащий в основе понимания не только церковного искусства, но и всего восприятия мира. Искусство *Церкви, в отличие от мирского искусства, пробуждает в человеке лучшие стороны души и, вместе с этим, служит делу спасения человека.*

Говоря о церковном искусстве, необходимо помнить о том, что оно включает в себя искусство ***Православной Церкви*** и искусство Западной Церкви. Основы церковного искусства как Востока, так и Запада одинаковы, но в ходе исторического развития они получили принципиальные различия. Если церковное искусство Востока смогло сохранить и во многом преумножить древние традиции, основанные на исихазме, то церковное искусство Запада попало под воздействие искусства светского и быстро растворилось в нем, перейдя в искусство чувственно-эстетическое.

Основные понятия об искусстве церковном и мирском.

Древняя икона Православной Церкви представляет собой особое явление в мире изобразительного искусства. Для многих по сей день православный образ остается загадкой, многое в нем вызывает непонимание, многим кажется более близким и привлекательным написанное, «как живое».

Еще за IV столетия до Рождества Христова художники древней Греко-Римской империи умело писали картины не хуже тех, что ныне хранятся в наших музеях. С пришествием на землю Богочеловека на почве языческой культуры возник росток нового христианского искусства, которое возросло и оказалось чуждым, как взрастившей его земле, так и всему тому, что окружает его.

Икона не есть некое самостоятельное явление жизни, она – часть жизни Церкви Христовой. Христос Глава Церкви сказал о Себе: «Царство Мое не от мира сего», и Церковь Христова – не от мира сего, природа Ее иная, нежели земного мира. Сущность Церкви духовна, возвышенна, Ее жизнь и дыхание есть Глава Церкви, Господь и Небесная Церковь. Ее назначение – продолжение дела Христова.

Спасение мира и приготовление его к грядущему Царствию Божию есть миссия Церкви. Надмирность Ее сущности и Ее цели сообщили и всем внешним проявлениям Ее жизни особые формы, во всем отличные от форм и образов мирских, начиная с внешнего вида храма, резко отличающегося от прочих построек и кончая самым малым предметом церковного обихода. В храме все приведено в соответствие с надмирной природой Церкви, и все согласованно служит Ее конечной цели существования на земле – спасению человека.

Отсюда и искусство Церкви и, в частности, изобразительное искусство имеет особое содержание и совсем иные формы. В церковном искусстве внешняя форма неотделима от содержания. Уже этой необычностью своих внешних форм, кроме всего прочего, Церковь служит спасению человека. Обособленность всего, что встречает пришедшего в храм – в священнодействиях, в пении и образах –настораживает, пробуждает вопрос, заставляет задуматься, о вечности.

Итак, древняя икона есть часть жизни Церкви. Чтобы почувствовать разницу между жизнью искусства мирского и церковного, обратим сначала внимание на то, чем и как живет и «питается» искусство мирское.

Чтобы картина на любую тему получила силу жизни и способность производить впечатление на зрителя (что весьма важно), художник должен пройти нелегкий путь. Прежде всего, он должен овладеть приемами и методами изображения того, что видит, и научиться видеть правильно и внимательно. Обычно мы, обладающие нормальным зрением, соприкасаясь с одними и теми же предметами, не замечаем ни их конструкции, ни цвета, а если замечаем, то вскользь. По мере развития наблюдательности, начинает развиваться более обостренное, более тонкое зрение. Появляется способность проникать за внешнюю сторону видимого. Характер людей, содержание природы разных времен года, настроение постепенно становятся доступными пониманию. Художник научается не только видеть, но и передавать эти ощущения в образах и красках. В картину входят переживания художника, и через образы они становятся очевидны и зрителю. Другими словами, через внешний вид картины, через ее форму мы узнаем, какое настроение было заложено художником. Однако известно, настроение – это вещь весьма не постоянная, не устойчивая; поэтому, сколько настроений, столько может быть и внешних форм его выражения. Содержание и внешняя форма его выражения друг от друга неотделимы.

В творчестве мастера отражается его душа со всеми своими наклонностями, вкусами, настроениями, симпатиями и антипатиями. Видимый и окружающий мир является неиссякаемым и совершенно необходимым источником впечатлений для художника.

Через зрительное впечатление, «жарко вдохновившись», у художника возникает некий образ будущей картины. Начинается творческий поиск, опять с привлечением натуральных

зарисовок, видимых ранее образов и событий. Художник всецело погружается в творческий процесс. Во время такой работы художник, смотря по темпераменту, бывает даже похож на одержимого – по той увлеченности, страстности, с какой он все обдумывает и представляет. У известного русского художника Крамского, во время работы над картиной «Христос в пустыне», были даже зрительные галлюцинации. Так он был поглощен своей напряженной работой. Он видел эту сидящую фигуру Христа, и даже обходил ее вокруг. Такое творческое горение есть внутренний рычаг творчества художника. Без этого огня не возникает произведений искусства.

Работа над созданием картины порой продолжается много лет. Что же является собственно подлинным содержанием такого искусства?

Тема, несомненно, входит в понятие содержания. И именно темы делят все художественное творчество на «жанры» – виды: портрет, пейзаж, натюрморт и т.д. Тем не менее, тема не исчерпывает понятия содержания. Ведь одна и та же тема разными художниками может быть понята и разработана по-разному. Это искусство не ставит для мастера никаких рамок. Он совершенно свободен в решении поставленной им себе задачи. Он произвольно решает и светскую, и религиозную тему и даже икону, исполненную в реалистическом духе.

Подлинным, действительным содержанием картины является настроение автора, его душа. Тема отходит на второй план. Но и приемы и манеры письма у каждого мастера свои. Один пишет гладко, другой, наоборот, сохраняет каждый мазок в отдельности. Один выписывает множество деталей, другой пишет широко, большими планами и т.д. Во всем проявляется индивидуальность автора, «его лицо». Это в светском искусстве, вероятно, самое ценное.

Но можно ли представить, что художник, обладающий обостренным зрением, безошибочен в своем понимании и суждениях, в своем видении окружающего мира? Несомненно, он во многом может заблуждаться и показать образ однобоко, узко, примитивно. Что, например, и как он может написать в портрете, если он свою модель ненавидит, а в другом случае, если он ей симпатизирует. Это опять лишь его субъективное восприятие – и только. Поэтому, на каждой картине непременно стоит подпись автора, и это естественно, ибо это его понимание того, что изображено.

С внешней же стороны всякая картина является окном в окружающий нас материальный мир: пространственный, красивый, с хорошо известными нам образами, предметами, природой, лицами, такими «живыми», впечатляющими, восторгающими, умиляющими. И мы, смотря на картины, испытываем эстетическое наслаждение; у каждой, в той или иной степени, переживаем те же чувства, которые испытывал её создатель. В этом творчестве на любую тему наслаивается постоянно бурлящая, увлекающаяся, мятущаяся без конца, страстная, ищущая, ничем полностью не могущая удовлетвориться наша душевность. Постигнув одно, она уже ищет другого, уловив новую цель, скоро ее оставляет, стремится вперед к новым художественным задачам – и так без конца. Какова наша жизнь: суетливая, страстная, переменчивая, увлекающаяся – таково, по сути, и светское искусство – ее зеркало.

Жизнь Церкви, как и ее искусство – надмирно, течет выше всего земного, беспокойного, изменчивого, своенравного. Мир духовный невещественен, невидим и недоступен обычному восприятию, хотя и окружает нас. Мирской человек не может проникнуть в его таинственную область, ни, тем более, черпать из него какие-либо образы. Между тем, изобразительное искусство и здесь остается основанным на зрении; как и для обычного художника, для иконописца необходимо, прежде всего, научиться правильно видеть, прозревать в духовные области. Евангелие говорит: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 7, 8.). Чистое сердце – это смирение сердца. Величайший пример образа смирения нам дан в лице Господа Иисуса Христа, к следованию Ему призваны все. Достижение этой чистоты есть дело жизни. Ни из слов, ни из книг этому не научиться. В следовании за Христом, в молитве, взывании о помощи при сосредоточенном внимании ко

всему, что делаешь и мыслишь, изо дня в день, из года в год, по крупинке, незаметно накапливается опыт в жизни духовной. Без такого личного опыта духовный мир непостижим. Можно о нем философствовать, можно даже называться христианином, но оставаться, тем не менее, в нем слепцом. Если духовное направление выбрано верно, то человек, прежде всего, начинает узнавать себя, свое лицо во всей его внутренней неприглядности. Это есть начало просветления духовного зрения.⁵

Познавая себя, смиряя, по мере преуспевания – очищаясь, человек привлекает благодать Божию, которая отверзает духовные очи, дает дар видения духовного. История Церкви изобилует примерами высоких степеней духовного прозрения (прп. Мария Египетская, прп. Андрей, Христа ради юродивый и многие другие.). Способность зреть сокровенное дается человеку только за чистоту сердца.

VII Вселенский Собор признает истинными иконописцами святых отцов Церкви, ибо они опытно следовали Евангелию, получили просветленные духовные очи и могли созерцать, что и как надо изображать в иконе. Те же, кто только владеет кистью, относятся ими к исполнителям, мастерам своего дела, ремесленникам или иконникам, как их называли на Руси.

Иконописец, который и сам происходил часто из подвижников, написав икону, приносил ее на рассмотрение предстоятелей Церкви; и только после утверждения на ней ставилось имя изображенного, чем она и освящалась и усвоялась этому святому.

Таким образом, в противоположность мирской картине, древняя икона рождалась не по воображению и возбужденной фантазии художника, не на личном восприятии и произвольном толковании сокровенных Божественных Истин, а на богопросвященном разуме святых отцов, в послушании голосу Церкви. Через послушание иконописец приобщался духовному опыту Церкви, духовному опыту всех предшествующих поколений святых отцов, вплоть до апостолов. Поэтому, подлинным содержанием древней иконы является учение Церкви, Православное богословие, подлинный святоотеческий духовный опыт отцов учителей Церкви и подвижников благочестия, опыт, проникнутый молитвой, неразрывно связанный с богослужением. Содержание же, как было отмечено, подсказывает форму, в которую его необходимо облечь. Содержание от формы неотделимо. Все это было выработано разумом Церкви под благодатным покровом Святого Духа, в ней действующего. Это особая форма, отличная от всего, что мы видим вокруг себя, форма постоянная, единая, твердая – канон; и в нее должно облекаться не настроение художника – нечто земное, а единая, незыблемая Божественная Истина.

Эта форма и была передана Церковью всем художникам, которые бы пожелали принести свой талант на служение Церкви. Эта форма есть предание святых отцов Церкви иконописцам. Свято следуя их завещанию и Священному Преданию, благоговей перед высотой и глубиной священного образа Церкви, иконописец, забывая свои личные интересы, радостью радования воплощал в образе духовную красоту Православия. И ни один из них не дерзнул подписать на созданной им иконе свое имя, ибо в ней он не почитал ничего своим, личным: ни формы, ни содержания.

Как же иконописец готовится к написанию иконы? Через сугубый пост и молитву, через послушание своему духовному руководителю, через самоотвержение – для того, чтобы в его труде не проторглась бы его человеческая, душевная, страстная природа и не исказила бы Божию Истину. Чтобы самому, насколько возможно, приблизиться к миру, которого ему предстоит коснуться кистью.

Преподобный Алипий, первый русский иконописец, постоянно трудился, живописуя иконы для всех людей и для всех нуждавшихся в них храмов. Ночью он упражнялся в молитве, а днем с великим смирением, постом, любовью и богомыслием занимался этим рукоделием. И по благодати Божьей (как повествует житие), видимым образом воспроизводил

⁵ Об этом и молимся непрестанно: «Просвети очи мои, Христе Боже, да некогда усну в смерть...», «Свет Невечерний Рождшая душу мою ослепшую просвети» и др.

он как бы самый духовный образ добродетели. Нам известен целый сонм подобных иконописцев Русской Церкви.⁶ Так писали иконы все подвижники Церкви.

Обратим еще внимание на внешнюю форму образа. Надо заметить, что для изображения того, что «око не видело, ухо не слышало и что на сердце человеку не приходило» нет на человеческом языке ни точных слов, ни образов. Поэтому, Церковь, движимая Духом Святым, придала церковному изображению лишь подобие, с одной стороны, мира видимого, с другой – мира невидимого.

Церковное изобразительное искусство создает в иконе не саму Истину, а лишь ее подобие - образ. Пользуясь образами земного мира, отрешает эти образы от их грубой материальности, вещественности, чисто земной красоты, от совершенно неуместной страстности настроения художника (его душевности) и подводит этот образ к непоколебимому, незыблемому покою вечности, бесстрастия, исполняя, вместе с тем, глубиной небесных тайн. По внешней же форме этот образ бесконечно прост: плоскость, линия и краски – но и образ Божественного Основателя Церкви также бесконечно прост. Перед земной красотой этого недостижимого Образа пало в прах все, что до того считалось мудрым, могучим, благородным и красивым. Так и перед простотой церковного образа пала вся изысканность и чувственная красота, светского изобразительного искусства.

Значение символа в Православной Церкви

Христианской символикой пронизано все церковное богослужение. Через символы приоткрывается верующим определенная, всегда живущая в Церкви реальность. «Мы не в состоянии подниматься до созерцания духовных предметов - говорит святой Иоанн Дамаскин, - без какого-либо посредства, а для того, чтобы подниматься вверх, имеем нужду в том, что родственно нам и сродно». Реальность христианской символики, не есть реальность мира, но реальность высшая, духовная.

Вся символика Православной Церкви теснейшим образом связана с тайной Домостроительства Божия. Архитектура храма, убранство, живопись, богослужение, являются ни чем иным, как проповедью в образах и красках, отражением прежде всего того, что совершается в таинстве Божественной литургии: ее молитвах, песнопениях, возгласах и священных действиях.

Явление во плоти Сына Божия и Его Искупительный Подвиг есть духовный центр истории человечества. Все, что было до Христа и после Его земного подвига, обретает истинное значение и смысл в зависимости от отношения ко Христу и Его подвигу. Священная История Ветхого Завета содержит в себе пророческие преобразования Нового Завета: ветхозаветный агнец как жертва был прообразом Христа Спасителя – Жертвы за грехи рода человеческого. Такое же прообразовательное значение имели тельцы, горлицы, хлеб и вино у Мелхиседека, царя Салимского (Быт. 14, 18). Прообразом Церкви христианской были: Моисеева скиния, Соломонов храм, храм, построенный после Вавилонского пленения, и священные предметы, находившиеся в этих храмах: притвор, храм, алтарь, завеса, жертвенник, семисвечник и др. Православная Церковь заимствовала их из ветхозаветного иудейского храма потому, что это должно было стать и стало после пришествия Христова священными символами Православной Христовой Церкви, раскрывшей вероучительный смысл этих предметов и символов.

Православная символика не просто иллюстрирует Божественную литургию – в первую очередь, она раскрывает духовные истины, содержащиеся в Евангелии и учении Церкви, сообщает догматическое ведение Церкви о мире небесном и земном, о Боге, Его отношении к

⁶ Ярким примером может служить иконописец Нил (1801-1870 гг.) из Нило-Сорской пустыни.

миру и человеку. Иными словами, в земных, вещественных знаках и образах церковная символика являет догматическую картину мира, содержащуюся в православном вероучении.

Православная Церковь с древнейших времен хранила богооткровенное знание как, в каком виде и в каких формах следует изображать небесное и Божественное, чтобы богооткровенное знание, соответствуя всей глубине догматов Православной Церкви, давало верное представление об истине. Откровение Божие явило эту истину Церкви в учении святых апостолов, Семи Вселенских Соборов и в святоотеческом наследии. И это – основополагающий догмат православной литургики и жизни. Поэтому человеческому воображению не должно прибегать в Церкви к произвольному символотворчеству.

Вследствие греховной поврежденности, современному человеку часто бывает затруднительно понять значение церковной символики. Одна из причин этого заключается в том, что земное, вещественное нередко так отягчает наше сознание, что мы с трудом можем воспринимать внешнее в его неразрывном единстве с внутренним, духовным.

Церковный символ – это не «условный знак» того, что он изображает. Церковный символ таинственно содержит в себе то, что он изображает. Подобно тому, как Господь Иисус Христос является совершенным Образом Бога Отца, оставаясь таковым и после Своего воплощения; восприняв человеческую природу, Господь Иисус Христос совершает Свой Искупительный Подвиг. *Церковный символ соответствует своему небесному или Божественному первообразу, имеет в себе благодатное присутствие Божие и, тем самым, исполняет свое предназначение.*

Православная Церковь с древнейших времен уделяла большое внимание символике, в особенности, это касается иконописи. Христианская иконография, как одна из сторон Предания, вдохновляется и направляется Духом Святым, живущим в Церкви. Православное учение и вера всегда воспринимали образ-икону как святыню, в которой таинственно присутствует тот, кого она изображает.

Отношение Церкви к символике особенно ясно выражено в ее учении об иконе-образе Христа Спасителя, сформулированном в 82-м правиле Трульского Собора (691-692 гг.). Догмат VII Вселенского Собора об иконопочитании, утверждает исконную принадлежность иконописного образа-символа Христовой вере и Церкви.

Предметные или вещественные, церковные символы принято делить на знамения (знаки) и образы.

Знамения – это такие предметы или изображения, которые передают духовное значение Божественных, небесных истин и явлений, не изображая их непосредственно. Первое из них – это четырехконечный или восьмиконечный крест, призванный напоминать о Распятии, но не имеющий изображения Распятия (изображается на куполах храмов, на богослужебных сосудах, книгах, священных облачениях, в росписях и др.).

Образы – это священные изображения и предметы, овеществляющие не только духовное знание, но и самое внешнее сходство Божественных и небесных лиц и предметов. Крест с изображением Распятого Господа Иисуса Христа – это образ. К этим образам относятся, прежде всего, иконы, а также изображения священных событий.

Канон священных изображений

История церковной живописи, как и всей христианской символики, есть богочеловеческий процесс, в котором знание и мастерство людей направлялось и совершенствовалось под воздействием благодати Божией, внушением Святого Духа. Икона является не только выражением откровения Божественной реальности – она несет миру глубокое догматическое знание. Тем самым, основной смысл иконы (образа) не в вещественной красоте, но в передаче духовной красоты первообраза, которая есть

Богopodobие. В иконописи Церковь выражает догмат Преображения. Именно в иконе преобразование человека и всей твари понимается и передается как вполне объективная реальность. Гармония и мир среди твари в Церкви, охватывающей весь мир - вот основная мысль православной иконописи.

Иконописный церковный канон непреложен, незыблем, вечен, как канон священных богослужебных предметов. Икона особыми символически средствами передает догматическое учение. Иконы священных событий (праздников) показывают не только и не совсем столько то, *как это было*, а то, *что это событие означает* в своей догматической глубине. То же касается и изображения отдельных святых. Это достигается целым рядом особых символических средств изображения, которые являются откровением Божиим, вдохновением Духа Святого в богочеловеческом процессе иконописного творчества. Поэтому, в иконах каноничен не только общий вид, но и самый набор изобразительных средств.

Например, каноническая икона всегда должна быть только двухмерной, плоской, потому что третье измерение иконы – это догматическая глубина.⁷ Мирская живопись безусловно проста и прекрасна в своем роде, но приемы и средства ее, призванные передавать земную реальность, неприемлемы в иконописи в силу догматических особенностей ее характера и назначения.

В иконописи очень часто встречается явление так называемой обратной перспективы, когда некоторые лица или предметы, изображенные на первом плане, оказываются значительно меньше тех, которые изображены за ними. Это происходит оттого, что икона призвана изобразить в самых больших и крупных размерах то, что имеет наибольшее священное, догматическое значение. Кроме того, обратная перспектива вообще соответствует глубокой духовной правде жизни, той правде, что, чем дальше мы духовно поднимаемся в познании Божественного и небесного, тем большим становится оно в наших духовных очах и тем большее приобретает значение в нашей жизни.

Обратная перспектива в иконе уводит наш мысленный взор из мира дольного в мир горний. Но поскольку этот таинственный мир не доступен нашему чувственному взору, являясь лишь мыслимым, то и зрительное выражение его может быть только условно. Икона есть видимое невидимого, и должна пониматься не как признак ирреальности изображаемого, но как свидетельство перехода в другую действительность, а это значит, что мир иконы по своему реален и конкретен.

В иконе нет ничего случайного. Даже ковчег – выступающая рамка, имеет свой догматический смысл: человек, находящийся в рамках пространства и времени, в рамках земного бытия имеет возможность созерцать небесное не непосредственно, не прямо, а лишь тогда, когда оно открывается ему Богом как бы из глубины. Свет Божественного Откровения в явлениях горнего мира как бы раздвигает рамки земного бытия и сияет из таинственной дали; земное при этом, не может вместить небесное. Вот почему свет нимба над главою святых всегда захватывает верхнюю часть ковчега, словно не вмещается во внутрь плоскости. Таким образом, ковчег иконы - это знамение области земного бытия, а иконописный образ в глубине иконы - знамение области бытия небесного. Так нераздельно, хотя и не слитно, в иконе выражаются простыми вещественными средствами догматические глубины.⁸

Обязательным символом православной иконы является нимб – золотое сияние вокруг головы святого, которое изображает Божественную славу святого. При этом, имеет смысл и то, что это сияние изображается в виде сплошного круга, и то, что круг – золотой. Золото знаменует собой, что это именно Божественная слава. Золоту, как особо выразительному и благородному материалу в иконописи отводится очень важное место. Золото в виде

⁷ Пространственная живопись дает некую иллюзию, обман, присутствия в изображении глубины, как третьего пространства, что неприемлемо в иконе. Мнимая бесконечность пространства, которую подразумевает пространственная живопись, есть плод воображения художника и зрителя.

⁸ Каноническими являются иконы и без ковчега. В этом случае икона свидетельствует, что свет Божественного и небесного властен, охватил собою все области бытия.

растекающихся струй (ассиста) накладывается и на одежды Спасителя, Богородицы, на все другие предметы, через которые подчеркнуто проявление Силы Божией. Ассист есть одно из наиболее убедительных доказательств метафизического значения иконописи. Своим золотым строением ассист знаменует непосредственное проявление Божественных энергий. В целом, весь цветовой строй иконы глубоко символичен; он предопределен и лишен произвола.

Догматический духовный реализм иконописи требует, чтобы в изображении не было игры света и тени, ибо Бог есть Свет, и нет в Нем никакой Тьмы. Тем не менее, лики, изображенные на иконах, имеют объем, который обозначается особой штриховкой или тоном, но не темнотой, не тенью. Этим показывается, что святые в состоянии славы Царства Небесного имеют тела, но не такие как у нас, земных людей, а обоженные, преобразенные, уже неподверженные смерти и тлению. Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не как освещенные источником света. Для иконописи свет полагает и создает вещи; он – объективная причина их, которая именно вследствие этого не может пониматься как только внешнее: «все делающееся явным свет есть» (Еф. 5, 13).

Иконе непременно присуще наличие надписей с именами тех, кто изображен. Это является церковным свидетельством соответствия образа первообразу и печатью, позволяющей поклоняться данной иконе без всякого сомнения, как одобренной Церковью. Каноничны в Православии не только иконописные образы, взятые в отдельности. Определенные правила существуют и в тематическом размещении иконописных изображений в многофигурных иконах, изображениях на стенах, в иконостасе.

Вневременному и внепространственному восприятию иконы способствует и ее композиция, отличающаяся полнейшей завершенностью и отрешенностью от всего внешнего. Замкнутая композиция (круг, треугольник) и ритмичность придают иконе характер отрешенного от земной юдоли бытия, противоположного натурализму.

Православный храм – цель, символика, архитектура

«В начале сотворил Бог небо и землю», - сказано в книге Бытия (Быт.1, 1). В этом догмате – источник православного восприятия мира. Православный человек верует как в этот догмат, так и в то, что небесный мир – невидимый, духовный, и мир видимый – вещественный, земной едины в Боге как их общем Создателе. В православном сознании гармонично единство невидимого и видимого, небесного и земного: и то, и другое суть разные образы тварного бытия, предназначенные к благодатному единению с Богом и друг с другом.

Христианский храм имеет длительную историю своего формирования, начиная с самых первых времен христианства. Прообразом христианского храма была ветхозаветная Скиния. Теснейшим образом преемственно все христианские храмы связаны с сионской Горницей, где Христом была свершена первая Евхаристия.

Каждый храм есть образное воплощение догматического учения Церкви. Это наглядное и осязаемое выражение всей полноты Церкви Христовой, где соединены в одно целое небо и земля, Церковь торжествующая и воинствующая, лики святых и прибегающие к их молитвенному предстательству живущие на земле члены Церкви.

Храм изображает собою то святое и чистое состояние всего сущего, в котором земное и небесное пребывали до грехопадения человека, в котором теперь они пребывают во Иисусе Христе и в котором будут пребывать в вечности после второго славного пришествия Христова. Православный храм своими настенными росписями, иконами и всем архитектурным обликом изображает и самый процесс очищения и возрождения во Христе человека и всего творения в целом. Поэтому православному храму с древнейших времен усваивается символическое значение Христа, спасающего человеческий род и в нем творение Божие, и значение человека, спасающегося вместе со всем творением во Христе.

Храм – место христианского богослужения, этой главной цели подчинено все содержание храма. История храмостроительства отражает историю развития богослужения. Храмовая архитектура всегда сочетается с ее символической стороной, она олицетворяет видимое изображение высоких духовных истин, образ догмата о Церкви. Храм - место особого присутствия благодати Божией, место отличное от всех прочих зданий. Именно в храме человек восстанавливает свой Божественный образ через приобщение Христу. Возвращение к своему подлинному существу неотделимо от тайны соборности, когда человек начинает сознавать себя членом тела Христова: «Ибо, как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много составляют одно тело, - как и Христос» (1 Кор. 12, 12).

Православный храм непременно венчается крестом на куполе или на всех куполах, если их несколько, как победным знаменем и во свидетельство того, что Церковь, как и все творение, избранное ко спасению, входит в Царство Божие благодаря Искупительному Подвигу Христа.

Высокое значение православного храма - выражать в своих архитектурных формах сущность Церкви, быть местом, достойным для совершения Божественной Евхаристии и всех таинств, а также вмещать членов Церкви под свои своды.

Основные типы храмов. Внутреннее расположение христианских храмов

Живая традиция, бережно сохраняемая в Церкви, связывает в одно целое все христианские храмы.⁹ Всем храмам присущи те основные черты и характерные признаки, происхождение которых восходит к первохристианской эпохе. Используя сложившиеся веками готовые архитектурные модули, христианство постепенно выработало совершенно иное, принципиально новое архитектурное решение христианского храма, где все подчинено единственной цели – спасению человека.

Раннехристианские храмы (с IV в.) черпавшие свои архитектурные формы в языческих постройках, имеют три основных типа: 1) *базиличных*, 2) *центиричных*, 3) *храмов смешанного типа*. В Византии в течение длительного периода на основе всех архитектурных форм раннего христианства сложился совершенно неповторимый тип православного храма – *крестово-купольный* (4). Этот тип храма совмещает в единое целое архитектуру и христианскую символику.

В его плановой основе заложен греческий (равносторонний) крест. Храм имеет вытянутую по направлению к востоку планировку. В книге Постановлений Апостольских» говорится: «Здание (церковное) да будет продолговатое, обращенное на восток, с притворами по обеим сторонам к Востоку, подобно кораблю». Восточная часть храма, как и в древности, выделяется наличием апсид (одной или более), где размещается алтарь. В центре храма утверждены столпы (4 или более) на которых посредством сомкнутых сводов и парусов утверждается купол (или купола). В западной части располагается притвор.

Внешний вид православного храма, всегда отличает его от прочих зданий и сооружений. Неотъемлемой частью храма является его глава (или главы). Еще в Византии существовал обычай покрывать главы не только черепицей и оловянными листами, но и вызолоченными медными пластинами. Такой царственный вид храмов перешел на Русь, как особо полюбившийся.

⁹ Храм именуется также церковью как вся полнота верующих во Христа православных христиан – Единая Святая Соборная и Апостольская Церковь, что присуще не только русскому языку: в греческом языке с апостольских времен словом «эκκλησία» называлась вся христианская Церковь (Мф. 16, 18; 1 Кор. 12, 28; Флп. 3, 6; Гал. 1, 13; 1 Кор. 10, 32; Еф. 1, 22, 23), отдельные местные общины христиан (1 Кор. 1, 2; Рим. 16, 1; Еф. 1, 1) и даже просто верующая семья (Рим. 16, 4; 1 Кор. 16, 29; Флп. 1, 2; Кол. 4, 15).

Обращение православного храма алтарем на восток понятно и соответствует спасительному значению Церкви: на востоке был Рай (Быт. 2, 8); Господь Иисус Христос как Солнце Правды (Мал. 4, 2) приходит с востока и Сам именуется Востоком (Зах. 6, 12; Пс. 67, 34) или Востоком свыше (Лк. 1, 78). Таинственному Востоку – Господу соответствует зримый восток как сторона света, от которой восходит солнце, начинается новый день.¹⁰

Внутреннее расположение и убранство храмов определялось целями христианского богослужения и символическим воззрением на их значение. Христианский храм должен был удовлетворять тем целям, для которых он предназначался: 1) совершение богослужения, 2) помещение верных, 3) помещение оглашенных и кающихся. Отсюда и три главные части храма: алтарь, центральная часть храма, притвор. Каждая из этих частей, применительно к своему назначению, имела особое устройство.

Алтарь¹¹ («пресвитерион») – по традиции древних церквей (катакомб) часть храма всегда находится в полукружии, на восточной стороне храма. Он знаменует собою: 1) превысшее небо, область бытия Троицыного Бога, совершенно не смешивающегося со Своим творением, почему алтарь и отделяется от центральной части храма; 2) Божественную природу Христа Спасителя; 3) дух человека; 4) рай, или Царство Небесное. С древности алтарь возвышался над среднюю часть храма, имел четкую границу в виде решетки или, впоследствии, иконостаса.

В алтаре утверждается престол. В катакомбах престолом служила гробница мученика, по необходимости имевшая форму удлиненную и примыкавшую вплотную к восточной стене алтаря. Гробница мученика за Христа символизирует гроб Самого Спасителя: мученики потому и умирали за Христа, что знали, что они воскреснут в Нем и с Ним. «Яко Живоносец, яко Рая краснейший, воистину и чертога всякого царского показался светлейший, Христе, Гроб Твой, источник нашего воскресения» (Из Последований часов на Св. Пасху)

В храмах более позднего времени престолы стали устраивать квадратными (из дерева, камня, металла).¹² Над престолом в древних храмах часто устраивали киворий (балдахин), утвержденный на четырех колоннах. Под киворием над престолом устраивали *перистерий*. – висячая дарохранительница.¹³ С самых древних времен в восточной части алтаря устраивалось место для епископа и пресвитеров – Горнее место (сопрестоліе).

Как особое место храма, алтарь отделялся от храма особой алтарной преградой (иногда завесой), на которой утверждались иконы; и только в русской традиции постепенно сформировался цельный многоярусный иконостас.

Особым местом в алтаре был жертвенник – с левой стороны от престола и дьяконник – с правой. В жертвеннике устанавливался жертвенник (предложение), на котором совершалась проскомидия.¹⁴ В дьяконнике хранились священные сосуды, книги и необходимые припасы для литургии (вино, хлеб).

На границе между средней частью храма и алтарем находится *солея*, которая предназначалась для чтецов и иподиаконов. Во всех византийских и русских храмах она составляет обычное явление. В древних храмах амвон (один или два) представляли собой несколько иное, нежели ныне, явление. Он находились в передней части перед алтарем, был

¹⁰ Обычай католиков и протестантов обращать храмы алтарем на запад, основан на отдельных случаях обращения такого строительства древних храмов, а не на общем обычае, и вполне установился на Западе не ранее XIII в.

¹¹ Слово «алтарь» происходит от латинского слова *alta ara*, что означает возвышенное место, возвышение.

¹² С конца IV в. в церковную практику входит обязательное положение под престол частиц св. мучеников. До этого времени храмы зачастую строили прямо на гробницах мучеников. Определением II Вселенского Собора этот обычай узаконен как общеобязательный для всей Церкви.

¹³ В более позднее время, с появлением на престоле специальных сосудов для хранения Св. Даров (дарохранительниц), переистерии утратили свое первоначальное назначение и стали употребляться в виде висячих светильников.

¹⁴ В древности в алтаре жертвенника не было. Он устраивался в особом помещении (приделе), соединенным с алтарем небольшой дверью. Такие приделы с двух сторон алтаря к востоку повелевалось устраивать еще Апостольскими Постановлениями.

достаточно высоким и служил для произнесения проповеди.¹⁵ В русских храмах пространство, находящееся непосредственно перед царскими вратами, несколько выделяющееся вперед, получило наименование *амвона*.

Как особое место в храме, алтарь и солея, всегда утверждаются на несколько ступеней выше центральной части храма. Количество подобных ступеней могло быть разным.¹⁶

Средняя часть храма, известная под наименованием «корабля» церкви, служила помещением для мирян. С самых первых времен христианства эта часть имела особые места для мужчин и женщин. Это разделение имеет древнейшие корни, было оно привнесено и в христианство. В древних храмах-базиликах для разделения использовали иногда особую перегородку. В храмах византийского типа мужчины находились в нижней центральной части храма, а женщины помещались на хорах или галереях. В русских храмах все находилось в центральной части храма: мужчины – в южной части, женщины – в северной; каких-либо искусственных преград в наших храмах неизвестно. Византийские хоры составляли обычную принадлежность и древнерусских храмов и часто назывались полатами. Здесь устраивались дополнительные приделы и здесь же молились члены княжеских семей во время богослужения.

Центральная часть храма, собственно церковь, знаменует собою: 1) область небесного бытия в творении Божиим (мир ангельских существ и праведных людей, перешедших от смерти в жизнь вечную, то есть Небесную Церковь), 2) человеческую душу Христа Спасителя, 3) душу человека. Средняя часть храма соответствует также: 1) второму чину ангельских небожителей, 2) второй степени церковного народа – мирянам-верным, 3) второй (средней) степени духовного состояния человека – шествию по пути спасения вкупе с Церковью и под ее водительством.

Особое место, с самых древних времен, в храмах отводилось оглашенным и кающимся. Согласно их положению, им отводилась западная часть храма – *притвор*. В древности он имел несколько отделений: внутренний нарфиск, входящий в состав храмового корпуса, внешний нарфиск, состоящий из колонн перед входом во внутренний нарфиск, и особый атриум (двор). Здесь и располагались оглашенные и кающиеся. Впоследствии, когда институт оглашенных и кающихся постепенно прекратил свое существование, притвор получил иное значение и архитектуру. Во внутреннем нарфиксе в византийский период стали отправлять литии, полагать умерших в ожидании погребения. С таким назначением перешел нарфиск и в древние русские храмы, а нарфиск внешний и атриум, как утратившие свое значение, вовсе не перешли в русское храмостроительство, и лишь значительно позже их место заняли паперть и крыльцо.

Притвор православного храма знаменует собой: 1) область земного бытия в творении Божиим – мир, подчиненный законам пространства и времени, 2) человеческое тело Христа Спасителя, 3) тело человека.

Еще в Византии были известны специальные башни, пристроенные к храму или находящиеся в непосредственной близости, в которых помещались колокола или била. Перешли они и на Русь, постепенно формируясь в своем архитектурном облике.

Монументальные росписи храма (план)

Православный храм, по учению отцов церкви, не является просто зданием, предназначенным лишь для богослужбной цели. В православном храме все имеет свое глубокое символическое значение. Каждая часть храма отвечает потребностям богослужения и, в тоже время, заключает в себе особый таинственный смысл, что наиболее полно

¹⁵ Подобные амвоны иногда встречались на Руси только до XVII в.

¹⁶ Некоторые храмы могли и не иметь подобного возвышения. Например, часто это было в деревянных храмах.

раскрывается в стенной живописи, имеющей своей целью наглядно выразить в духовных образах догматическое учение Церкви. Священные изображения (иконы, фрески) таинственно содержат в себе присутствие того, кого они изображают, и это присутствие тем теснее, благодатнее и сильнее, чем более изображение (образ) соответствует церковному канону.

Храм есть символ вселенской Церкви, «корабль» в безбрежном житейском море. Храм служит символом горних, небесных обителей и воплощением видимого мира. Алтарь символизирует небесный мир, т.е. Церковь торжествующую, и святилище с Животворящей Господней трапезой. Средняя часть храма есть место видимого мира – Церковь воинствующая.

Каждая часть храма имеет свое определенное значение, сообразно с которым усваивается ей и символическое значение; это значение наглядным образом выражается в настенной (монументальной) живописи.¹⁷ Размещение изображений в храме связано с символикой его архитектурных частей. И в этом случае, канон не представляет собой шаблона, по которому все храмы должны расписываться одинаково. Канон дает широкий выбор, как правило, несколько священных сюжетов для одного и того же места в храме.

По глубокому смыслу православного вероучения Солнце правды, Свет истинный, Иисус Христос является тем духовным центром и вершиной, к которым стремится в Церкви все. Глава Церкви – Христос; Ему отводится в системе росписей высшая точка – *купол*. Господь царит над всем миром; Он объединяет Церковь земную и небесную. Чаще всего Христос изображается в куполе в виде Пантократора (Вседержителя) с Евангелием («Аз есмь свет миру») с благословляющей десницей.¹⁸ Нередко изображение Христа бывает окружено изображениями ангелов и архангелов.

В барабане купола традиционно изображаются пророки и апостолы. Пророкам и апостолам не случайно отведено это место. Одни предвозвестили Христа, другие, будучи его ближайшими учениками, распространили во все концы вселенной христианское учение. Также в барабане купола изображаются восемь архангелов – небесных чинов, призванных блюсти землю и народы. Архангелы обычно изображаются со знаками, выражающими особенности небесного служения.¹⁹

На парусах, поддерживающих купол и барабан, изображаются евангелисты, распространившие евангельское учение.²⁰ Храм можно уподобить корабль, движение которого определяют паруса. Как корабль движется ветром посредством парусов, так Церковь утверждена на четырех Евангелиях распространенных во все концы вселенной.

За купольными росписями важнейшими являются *композиции алтарной апсиды*. Роспись алтаря идейно связана с изображениями в куполе. Центральное место в апсиде занимает изображение Богородицы («Знамение» или «Нерушимая Стена»), над которой изображаются херувимы. Богородица предстает как Царица мира, Заступница за весь человеческий род. Эта композиция является важной догматической и идейной частью всей храмовой росписи. В древних храмах алтарные преграды были невысоки, и это было главным видимым изображением. Богородица всегда является всем нуждающимся первой заступницей перед Своим Сыном. Нередко по сторонам Богородицы изображались архангелы.²¹

Ниже изображения Богородицы, в алтарной апсиде, находится композиция «Евхаристия». Эта композиция состоит из двух частей. С одной стороны изображается Христос,

¹⁷ Наиболее известными толкователями значений и принадлежностей храма были: Софроний, патриарх Иерусалимский (VII в.), Герман, патриарх Константинопольский (VIII в.), Симон, архиепископ Солунский (XV в.).

¹⁸ Реже встречается изображение в куполе композиции «Вознесение Господне».

¹⁹ Так, Михаил имеет при себе огненный меч, Гавриил – райскую ветвь, Уриил – огонь.

²⁰ В северо-восточном парусе изображается евангелист Иоанн Богослов с орлом. Напротив, по диагонали, в юго-западном парусе, – евангелист Лука с тельцом, в северо-западном парусе – евангелист Марк со львом, напротив – евангелист Матфей с существом в образе человека. Такое размещение соответствует крестообразному движению звезды над диском во время евхаристического канона.

²¹ В верхней токе свода алтаря нередко изображался трон Христа, уготованный для Страшного суда – так называемая «Этимасия».

преподающий апостолам евхаристический хлеб. С другой стороны изображается Христос, преподаящий апостолам евхаристическую чашу. Завершает систему росписей алтаря лик святителей и учителей Церкви. Изображения святителей и учителей Церкви в алтаре неслучайно. Именно они стали прямыми преемниками апостольского учения, на них утверждается Церковь. Из числа святителей наиболее часто встречаются изображения свт. Иоанна Златоуста, свт. Василия Великого и свт. Григория Двоеслова папы Римского, как составителей текстов божественной Литургии. Святители изображаются в молитвенном предстательстве к Спасителю и Богородице.

Система росписей боковых приделов – жертвенника и дьяконника – отличалась меньшей устойчивостью. Наиболее часто в жертвеннике помещали изображение Богоматери и композиции из Новозаветной истории, связанные с Рождеством Христовым (эти росписи напрямую связаны с литургическим действием проскомидии). В дьяконнике изображали святых архидиаконов или композиции из Новозаветной истории. Часто там изображается св. Иоанн Предтеча.

Средняя часть храма символизирует, прежде всего, горний, ангельский мир, область небесного бытия, где пребывают все праведники, но она же символизирует собой и область земного бытия. Как нерасторжима Церковь земная и небесная, так нерасторжимо и все учение Церкви. Небесная Церковь связана с земным подвигом мучеников, исповедников, святителей, преподобных. В храмах, которые с древнейших времен утверждались на гробах мучеников, мученики символизируют опору Церкви, и потому они всегда изображаются на столпах. Часто изображения мучеников встречается и на стенах центральной части храма.

Все стены центральной части храма имеют свои сложившиеся системы росписей. Наиболее часто росписи храма изображают события из Священной Истории Ветхого и Нового Завета. Все композиции размещаются в определенных рядах (от 3 до 5) и несут важный догматический и учительный характер. Здесь изображаются «Праздники» (Рождество, Крещение, Благовещение и др.), композиции из жития Богоматери и святых и др. Если храм посвящен Богоматери, то преимущественное большинство росписей храма отводилось композициям, изображающим житие Пресвятой Богородицы.

Особое место в росписях храма занимает западная часть храма. Здесь наиболее часто изображалась картина «Страшного Суда и участь грешников». Восток – горний мир противопоставляется миру греха и соблазна. Композиции западной части храма часто очень повествовательны и образны.

Украшались росписями и мозаиками и входные ворота в храм (как изнутри, так и снаружи). Здесь часто изображался образ Богоматери как Покровительницы дома Божия. Также изображались и ангелы, стоящие на страже.

Стенные росписи, как правило, не достигают пола. От пола до границы изображений (как правило, высотой по плечи человека) идут панели, на которых нет священных изображений. В древности на этих панелях изображались полотенца, украшенные орнаментом, что придавало особую торжественность стенным росписям, которые, как великая святыня, как бы преподносились молящимся по древнему обычаю на украшенных полотенцах.

Общая система храмовых росписей наших храмов, представляет собой разнообразную по масштабам и времени исполнения картину. В разное время происходили изменения в росписях, дополнялись или удалялись некоторые композиции, но в своей основе система росписей осталась неизменной и до сего дня. Все росписи храма, соединенные в единую догматическую систему представляют собой важнейшую часть православного храма. Росписи находятся в неразрывной связи с архитектурой и литургическим действием. Они служат образным назиданием, своеобразным живописным Евангелием всего учения Церкви, помогая открыть каждому всю важность главного события для людей - спасения.

Обзор христианского искусства I - XI веков

Истоки христианского искусства

Святой апостол Павел различает в истории человечества два главнейших периода: период духовной незрелости и порабощения и период свободы и совершенства (Гал.4,3; 5,1). Все человечество должно было пройти продолжительный тяжелый период воспитания и приготовления до тех пор, пока не пришла предопределенная Богом «полнота времен», когда Он послал в мир Сына Своего Единородного, чтобы через него все сделались сынами и наследниками Божьими и достигли зрелости «мужа совершенства».

Наступление христианской эры на земле связано и с появлением христианского искусства или искусства Церкви Христовой. Евангельское благовестие в мире распространяется различными способами, и одним из них является изобразительное искусство, церковное зодчество. Монументальное и изобразительное творчество Церкви (храм и икона) несут в мир проповедь о Христе Воскресшем. Его свидетельство выражает своим существом учение Христовой Церкви. Зодчество и иконопись составляют неотъемлемую часть Церкви и связаны самыми тесными узами со всем строем церковной жизни.

Искусство Церкви есть постоянная проповедь и средство деятельного восхождения души к Богу. Это искусство во всем своем многообразии учит, воспитывает и освящает человека, оно служит самым прямым средством возрождения. В Церкви все видимое, материальное, как и невидимое духовное, подчинено единой цели – цели спасения. Искусство Церкви имеет не только назидательный характер, оно, вместе с тем, является и глубоко священным, ибо все произведения церковного творчества, составляя часть церковной жизни, являются и носителями благодати Божией.

Христианская Церковь – создательница самобытной культуры. Церковь создала прекрасное воплощение в материале средствами изобразительного искусства всех своих верований, упований и всей своей истории.

Изобразительное искусство Церкви в самом своем существе тесным образом связано с догматом Боговоплощения. Сам Спаситель в воплощении явился живым ипостасным образом невидимого Бога.

Первохристианская Церковь состояла из иудеев и язычников. Иудеи вместе с Деяисловием внесли в Церковь отвержение всякого изображения. Язычники же, напротив, во всяком изображении видели предмет идолопоклонства. Многие отцы и учителя Церкви, как св. Иустин, свт. Климент Александрийский и особенно Тертуллиан, выступали против всякого подобия и образа, равно как и против тех, кто их создавал. В Апостольских Постановлениях прямо сказано: «Делатель кумиров, ставший христианином, или пусть откажется от этой работы, или да извергнется из Церкви». Иудейство своим учением удовлетворяло духовные потребности человека, но оставляло неудовлетворенными чувственные потребности человека. Язычество, напротив, стремилось удовлетворить чувственные потребности человека, но оставляло нетронутыми духовные потребности. Только с утверждением христианства явилось единство внешних форм выражения и глубина духовного содержания.

Совершенное соединение произошло в Лице Господа нашего Иисуса Христа. В Нем соединилось божественное и человеческое, духовное и физическое. Христос установил прочный союз, единство между истиной и красотой, примирил в Себе непримиримое.

Потребность иметь изображения Того, Кто соединил в Себе небо и землю, Кто совершил дело спасения человечества было естественным желанием первых христиан. Хотя духовный образ Христа жил в душах первых христиан, но сильно было желание запечатлеть средствами искусства этот священный и дорогой Образ.

У христиан Востока и Запада с самых ранних времен (и не как исключения) находились священные изображения. О них говорит Асторий, епископ Петр, св. Нил, св. Ефрем, свт. Кирилл Александрийский, св. Епифаний. Тем самым, Церковь учит и утверждает, что священный образ существует с самого начала христианства.

Новозаветный образ органически связан с самой сущностью учения о воплощении Слова и, поэтому, не только не противоречит ветхозаветному запрету, но, напротив, является естественным его завершением и раскрытием.

Изобразительное предание Церкви имеет священный характер и корнями уходит в глубокую древность. Стоит упомянуть о том, что Сам Господь оставил чудным образом на плате Свой Божественный Лик, а св. евангелист и апостол Лука написал первую икону Богородицы и получил от Нее благословение.

Первым и главным в деле сложения художественных традиций был исторический факт. Непосредственное восприятие фактов и лиц очевидцами отразилось в записях и в устном предании. Вторым и очень существенным фактом был процесс искания необходимых изобразительных форм для христианского искусства. Результатом длительного и сложного процесса становления церковного зодчества и иконографии стало их сложение – в единстве и во всей полноте церковное искусство раскрывало сущность Церкви, выраженную путем принятых и освященных форм и образов.

Искусство древних христиан I – III веков

Христианство – своим направлением, своими небесными истинами, своим великими событиями – с момента своего появления должно было оказать благодатное влияние на все искусства. Божественная личность Господа Иисуса, озарившего Своим пришествием весь мир, учение веры с ее символикаю, разнообразие Священной Истории, как Ветхого, так и Нового Завета, создали благодатный запас художественных идей, много превышающий языческие образы.

Евангелие святого Иоанна Богослова можно назвать евангелием для живописцев, ибо в нем представлены прекрасные, действительно, живо-писные образы доброго Пастыря, виноградаря Господня, Тайной вечери, страданий, смерти и Воскресения Господа. Много подобного мы находим и у Святого евангелиста Луки. Церковное предание говорит о том, что евангелист Лука был мастером живописного дела и написал несколько образов Пресвятой Богородицы.²²

Уже с самых первых времен появления христианства порой раздавался голос, укоряющий в том, что христианство уничтожает или стесняет искусства. Это высказывали Цельс, Лукиан, Юлиан, Ливаний и др. Однако Церковь никогда не допускала никакого пренебрежения или стеснения человеческого искусства. Подобные обвинения, главным образом, должны относиться к еретикам первых веков. Секты назореев, евионитов, монтанистов считали искусство живописи и скульптуры изобретением лукавого с целью ослеплять и увлекать людей.²³

Христова Церковь с самого начала своего бытия была покровительницей и защитительницей искусств. Если в первое время Церковь достаточно осторожно относилась к различным свяственным изображениям – то происходило это, в основном, от предосторожности, весьма уместной по отношению к новообращенным из язычества: чтобы творение не затмило Творца, святое не обесчестили прикосновением нечистых рук, и образ

²² Церковное предание указывает на существование иконы Спасителя еще при Его жизни. Об этом повествует прп. Иоанн Дамаскин (Точное изложение Православной Веры, гл. 16).

²³ Несмотря на это, у самих еретиков искусство не всегда было в совершенном пренебрежении.

не приняли за одно с Образуемым. Но это столь же мало свидетельствует о нерасположении христианства к искусству, как и случай изложенный в Деяниях Апостольских (16, 23), когда в Эфесе все серебряники поднялись против Павла и проповедуемого им учения, потому что для них стало очевидным, что с падением культа поклонения Диане, они потерпят большой финансовый убыток. Несправедливо было бы вменить в вину Христианской Церкви и случаи, когда, по достижении торжества христианства и окончательном падении язычества, некоторые ревнители разрушали или позволяли разрушать храмы и произведения языческого искусства. Как правило, происходило это по воле императоров, стремившихся как можно скорее покончить с языческим прошлым - но никак не являло собою голос и волю Церкви.

В первое время своего существования Христианская Церковь мало занималась художествами. Причина здесь, прежде всего, кроется в особом, гонимом положении Церкви. Как могли развиваться художества, когда Церковь подвергалась жестокому преследованию, и малейший видимый знак мог выдать христианина и целую общину в руки врагов?²⁴

Неблагоприятные обстоятельства, сопровождавшие появление Христианской Церкви, в первое время не позволяли думать даже о весьма скромных памятниках зодчества. В век апостольский и много времени спустя дома верующих служили местами христианских богослужебных собраний. Часто для этой цели отводили самую лучшую, в богатых домах – верхнюю комнату (горницу) (Деян. 1, 13; 20, 8). С наступлением гонений местами молитвенных собраний стали пещеры, подземные катакомбы и даже темницы.

Наиболее полную картину древних христианских общественных собраний (храмов) представляют собой подземные катакомбы – кладбища (*Iocus religiosus*).²⁵ Большей известностью из сохранившихся до нашего времени пользуются Римские катакомбы (общая протяженность составляет более 700 км.).²⁶

Катакомбы (подземные пещеры) состоят из длинных, очень тесных, часто пересекающихся переходов, кубикул (*cubicula*), крипт (*cryptae*) и капелл (*capellae s. ecclesiae*). В переходах совершались погребения усопших христиан (*loci* или *loculi*). Кубикулы – помещения различной формы, в стенах которых помещались усыпальницы христиан, для чего в стенах высекались специальные ниши, в которые и полагали усопших. Затем это место закрывалось мраморной плитой или закладывалось кирпичом. В некоторых местах в катакомбах были устроены небольшие прямоугольные комнаты - **крипты**, в которые и собирались христиане на богослужение. Самыми значительными по размерам были **капеллы** – собственно церкви. Часто они состояли из нескольких крипт, соединялись друг с другом и могли вмещать до 100 человек. В криптах и капеллах были устроены специальные вместилища для воды, где совершались крещения, и специальные маленькие ниши, в которых устанавливали множество светильников.

В криптах и капеллах были устроены христианские храмы. Одна часть отводилась под алтарь (чаще в полукруглой нише *arcosolium*), в которой на гробах мучеников за христианскую веру устраивался престол.²⁷ По сторонам этого престола (гробницы) устраивались места для епископов и пресвитеров. Алтарь отделялся от основного объема церкви небольшой загородкой. Само пространство храма (в капелле) было разделено на части: отдельно для мужчин и женщин.

²⁴ В Истории Церкви Евсевия епископа Кесарийского мы находим, например, следующую фразу: «Я видел множество портретов Спасителя, Петра и Павла, которые таким образом сохранились до нашего времени». Перед этим Евсевий подробно останавливается на описании статуи Спасителя, виденной им в городе Панаеде (Кесарии Филиповой в Палестине), воздвигнутой кровоточивой женой, исцеленной Спасителем.

²⁵ Согласно Римскому законодательству допускалось свободное существование погребальных ассоциаций (*Collegia fuheratica*) какого бы вероисповедания они не держались. Ассоциации пользовались правом собраний в местах погребения своих сочленов и даже могли иметь свои алтари.

²⁶ Известны катакомбы в Палестине, Африке, Центральной Азии, Кипре, Сирии. В Риме известно 42 катакомбы; из них: 26 больших, 11 малых, 5 возникших после торжества христианства.

²⁷ От древнего обычая совершать Литургию на гробах мучеников за христианскую веру ведет свое начало соблюдаемый доселе обычай полагать в антиминс св. мощи.

Места погребений и богослужебных собраний всегда и везде в древности пользовались особым уважением, а у многих народов древности служили местом для приложения искусства. Стены христианских катакомб часто покрывались фресками, в которых закладывалась основа будущей церковной живописи – не только ее содержания, но и образного, художественного выражения.

Все изображения (живопись) катакомб обычно разделяют на: 1) *символическую* (якорь, голубь, феникс, павлин, агнец), 2) *аллегорическую* («Притча о 10 девах», «Добрый Пастырь»²⁸), 3) *историческую* («Ноев ковчег», «Даниил во рве львином», «Поклонение волхвов»), 4) *литургическую* (плавающие рыбы, на спинах которых находятся корзины с хлебами), 5) *изображения Христа* (условное изображение в виде юноши) и *Богородицы*.²⁹ Большинство изображений катакомб носит символический характер. При выборе символических изображений, христиане опирались отчасти на творения свт. Климента Александрийского, который первым из отцов указал на удобство египетских иероглифов для изображения христианских образов (голубь, рыба, корабль, лира, якорь, птица). Но самым древним символом доныне остается крест. В катакомбах он часто скрывался под видом буквы «Х» или еврейской буквы «Т». Только в памятниках искусства, начиная со времени Феодосия Великого (379-395 гг.), появляется прямое изображение знамения креста.³⁰

В первую очередь, по причине постоянных гонений и вследствие еще неразработанных изобразительных образов, в целом, древнейшие христианские изображения являются более назидательными и поучительными в своем содержании, нежели пленяющими взор изобразительным совершенством.

Наиболее значительную часть искусства древних христиан составляла живопись. Скульптура, хотя и находила определенное применение в то время, но далеко не столь широкое как живопись. Явление это находит свое объяснение в исторических условиях, в которых развивалось искусство в I-III вв. Уже одно то, что пластика в искусстве греко-римском служила языческому культу, составляло, практически, его основу, вызывало органическое отторжение этого вида зодчества в христианстве. Однако среди древних памятников раннего христианства встречаются скульптуры (например, статуя свт. Ипполита Римского), хотя преимущественно скульптура была представлена либо в виде рельефных изображений на саркофагах (большой Латеранский саркофаг) или небольших изделий в виде рельефных пластин (Миланский диптих).

С самых первых времен христианства были известны и изделия для богослужебного обихода. Богослужебные сосуды, утварь часто изготовлялись из золота и серебра. Эти сосуды часто украшали различными изображениями. В Римских катакомбах было обнаружено несколько предметов из серебра, относящихся ко временам гонений. На художественную отделку древних потиров указывает и Тертуллиан.

В целом, искусство первохристианское есть, прежде всего, искусство вероучительное. Тематика росписей, как чисто символическая, так и сюжетная, как правило, соответствует священным текстам: ветхозаветным, новозаветным, богослужебным и святоотеческим.

Когда гонения несколько стихли, и Церковь получила некоторое спокойствие, христиане начали возведение в городах храмов, которые во времена новых гонений явились первой жертвой языческих гонений. Так, в Риме перед временем Диоклетиана насчитывалось более 40 христианских храмов, а в Никомидии при этом императоре был

²⁸ Тертуллиан упоминает, что в его время был обычай изображать «Доброго Пастыря» на сосудах.

²⁹ Образ Богородицы достаточно устойчив с самых первых времен христианства. Богородица часто изображалась с Младенцем на руках в образе смиренной и кроткой женщины. Древнейшим фресковым образцом изображающим Богородицу является роспись в катакомбах Прискиллы (I-II вв.), фреска в катакомбах Маркеллина и Петра (начало III в.), фреска в катакомбах Агнии (IV-V вв.). Отличительная черта всех этих изображений состоит в том, что они находятся, в большей или меньшей степени, под влиянием античной школы и, потому, являются свободными произведениями художественного творчества – отсюда их яркая индивидуальность.

³⁰ Хотя еще во времена св. Константина изображение креста было утверждено государственной властью.

огромный и великолепный храм, вмещавший до 20 тысяч человек. Все они были разрушены, и сегодня об этих храмах достоверно известно только то, что преимущественное большинство их отличалось архитектурной простотой и скромностью. Тертуллиан пишет: «Дом нашей голубицы (т.е. церковь) прост, всегда на высоком и открытом месте и обращен к свету (т.е. на восток)».

Церковное искусство времени св. Константина Великого

Со времени св. Константина Великого (IV в.) церковная архитектура начинает быстро развиваться. Хотя языческие храмы и опустели, но христиане не желали пользоваться ими для своего богослужения.³¹ В этот период складываются основные типы христианских храмов: 1) *базиликальные*, 2) *центричные*, 3) *смешанного типа*.

Самой известной архитектурной формой церковного здания, по крайней мере, на Западе империи, был продолговатый четверугольник. Такая форма удовлетворяла всем литургическим потребностям: устройству алтаря, кафедры, общего храма и допускала еще пристройки для помещения церковной утвари, крещален. По внешнему сходству с древними судебными зданиями, именовавшимися базиликами или царскими домами,³² храмы получили то же название – *базилик*. Это наименование утвердилось за храмами, воздвигнутыми св. Константином в Риме, Константинополе и Иерусалиме, а позднее и за всеми храмами подобного типа.

По своему плану древние христианские *базилики* представляли собой продолговатое сооружение, длина которого была равна двум широтам, взятым вместе, и крылись двухскатной кровлей. Внутреннее пространство базилики было разделено рядами колонн на три или на пять нефов (частей). В восточной части устраивали полукружие (или несколько полукружий) для выделения алтаря (нефа). В небольших храмах, не имеющих деления на нефы, находилось одно алтарное полукружие. В западной части базилики располагался притвор (или нарфиск). Нередко в базиликах устраивали поперечный неф (или трансепта). Трансепта помещалась или в конце продольных нефов, или пересекала их ближе к алтарю, тогда базилика приобретала в плане форму продолговатого (латинского) креста.³³

Наиболее полное описание храма, воздвигнутого св. Константином на месте Воскресения Христова в Иерусалиме, оставил современник постройки историк Евсевий епископ Кесарийский.

«Рядом с пещерою, на восточной стороне ея, стоит базилика – здание чрезвычайное, высоты неизмеримой, широты и длины необыкновенной. Внутренняя сторона его отделана разноцветным мрамором, а наружный вид стен, блистающий полированными и один с другим сплоченными камнями, представляется делом чрезвычайно красивым и нисколько не уступает мрамору. Что же касается крыши, то внешняя сторона ея над куполом, для защиты от зимних дождей покрыта свинцом, а внутренняя, украшена глубокою резьбою, распростираясь, подобно великому морю, над всею базиликою взаимно связанными дугами и везде блистая золотом, озаряет весь храм будто лучами света. По обеим сторонам храма, во всю его длину тянутся две линии двойных – верхнего и нижнего – портиков», так же богато угащенные золотом. Были устроены трое специальных ворот «обращенных к солнечному восходу». Против ворот был расположен алтарь, «восходящий до самой высоты базилики». «Он (алтарь), по числу двенадцати апостолов Спасителя, увенчан двенадцатью колоннами,

³¹ Применение языческих храмов имело несколько исторических примеров в Александрии (IV в.), в Карфагене и Антиохии.

³² Этот архитектурный тип имеет греческое происхождение. В Рим он был перенесен во времена Катона Старшего около 184 г. до Рождества Христова.

³³ Если трансепта пересекала продольный неф в середине здания, тогда план храма приобретал вид равноконечного (византийского) креста.

которых вершины украшены великими, вылитыми из серебра вазами – прекрасным приношением Бога от самого царя».

Среди храмов-базилик известны: в Риме - церковь Марии Великой (V в.), свт. Климента Римского, св. Петра в узах (440-462 гг.),³⁴ св. Павла за стенами Рима (360-400 гг.); в Вифлееме – церковь Рождества Христова (IV в.)³⁵; в Константинополе - церковь св. Апостолов (IV в.); в Иерусалиме – церковь Воскресения Христова (IV в.).

Другой тип древнехристианских храмов, наряду с базиликами, составляют **центрические храмы**. Это круглые или многоугольные храмы: октагоны, полигоны и т.д. Подобные храмы имели меньшее распространение, чем базилики. Чаще это были надгробные храмы и баптистерии (крещальни). Из таких храмов наиболее известны: ротонды св. Петра и Марцеллины в Риме; св. Георгия в Солуни; мавзолей св. Констанца в Риме и Теодорика в Равенне; Латеранский баптистерий в Риме и Равеннский баптистерий.

К третьему типу храмов – *смешанных*, относятся древние храмы представляющие собой соединение базилик и центричных храмов.

Уже с этого времени появляются характерные особенности архитектуры на Востоке и Западе. На Западе империи базиликальный тип храма остался основным типом архитектурной постройки. На Востоке изменения быстро произошли через употребление при сооружении базилик обширного купола.³⁶ В то же время, на Востоке строили, наряду с вытянутыми храмами-базиликами, храмы в виде квадрата (греческий крест). Главной же особенностью всех храмов было непереносное выделение алтарной части на восточной стороне храма.³⁷ Храмы-базилики, появившиеся в древнейшие времена, продолжали существовать и впоследствии.³⁸

Христианские императоры, усердно заботившиеся об утверждении христианской веры, много трудов положили и на строительство великолепных храмов, тем самым способствуя развитию церковного зодчества.³⁹ Хотя надо отметить, что великолепие большей своей частью относилось к внутреннему убранству храмов – наружный вид преимущественно сохранял достаточно скромный вид.

Вместе со становлением церковной архитектуры, особо плодотворно развивается и монументально-живописное искусство: живопись, мозаика, резьба по камню, изделия из металла, дерева и др..

Древние храмы украшались *мозаикой*. Употребление мозаики для украшения различных зданий известно еще с самых древних времен. Мозаичные полы были известны в Вавилоне.⁴⁰ Известна была мозаика и египтянам, от которых, вероятно, она перешла к грекам, а затем, и к римлянам. Ко времени появления христианства в греко-римском мире искусство мозаики достигло высочайшего художественного уровня.⁴¹

Мозаика (musivum opus) – искусство составлять отдельные изображения и целые композиции из кусочков твердого вещества (стекла, мрамора, или особой непрозрачной стеклянной смальты разных цветов). Для этой цели на поверхность, где планируется нанести мозаику, наносится специальный грунт из мастики или цемента, в котором укрепляются кусочки смальты в порядке цветов и теней, как того требует замысел художника.

³⁴ Эта базилика на протяжении тысячи лет была самой большой и служила главным храмом западных христиан.

³⁵ Базилика существует и ныне в несколько измененном виде.

³⁶ Попытки новых архитектурных решений при строительстве храмов и устройении купола нашли полное завершение только после возведения Юстинианом Св. Софии в Константинополе.

³⁷ Однако, были и редкие исключения. Так Павлин епископ Ноланский, соорудив новый храм, отступил от этого правила и ориентировал храм ко гробу св. Феликса.

³⁸ Развалины подобных храмов были обнаружены и при археологических раскопках в древнем Херсонесе.

³⁹ Императоры на строительство христианских храмов повелевали использовать не только камни от прежних языческих храмов, но и целые колонны, нередко весьма драгоценные. Они так же предписывали своим чиновникам всячески помогать при строительстве храмов епископам и христианским общинам.

⁴⁰ Такой пол устроен был по свидетельству книги Есфирь (гл. 1) во дворце Артаксеркса.

⁴¹ Мозаики из раскопок Геркуланума (Битва Александра Македонского с персами).

Из древнейших христианских мозаик известна, к сожалению, не уцелевшая мозаика церкви Констанции в Риме (IV в.) с изображением Иисуса Христа на горе, из которой вытекают четыре райские реки. По сторонам Его изображены апостолы: Петр, которому Он дает свиток с надписью «Dominus rasem dat», и Павел. По краям композиции – два города: Иерусалим и Вифлеем.

К середине V в. относится уже значительно большее количество известных и сохранившихся мозаик. Интересна мозаика в базилике Св. Марии Великой в Риме. Появление этого храма в честь Богородицы по времени относится к окончанию несторианских споров о Божестве Христа и достоинстве Богоматери. Конец этих споров был положен на III Вселенском (Ефесском) Соборе (413 г.). Одним из первых был воздвигнут этот храм. Мастер, выполняя мозаики, сосредоточил свое внимание на таких сюжетах, которые красноречиво говорят о божественном достоинстве Пресвятой Богородицы («Благовещение», «Сретение», «Поклонение волхвов»). Особо торжественно изображен во фреске и Спаситель. Он уже изображается не в аллегорическом виде пастыря, а восседающим на царском троне с нимбом. Ему поклоняются и служат небесные силы.

Мозаики храма Марии Великой открывают новый путь христианского искусства, отходят от символизма катакомб и обращаются к сюжетам из Священной Истории, избирая наиболее образные и облекая их в подобающую идейно-художественную форму. Безусловно, эти мозаики черпают художественное выражение в античной школе, но, в то же время, они являются уже достаточно самобытными по своему замыслу и композиции.

Из римских мозаик этого периода известны еще мозаики церкви Пуденцианы и Агнии.

Наряду с мозаиками большое распространение получила фресковая живопись. Так, еще в царствование св. Константина Латеранская базилика в Риме была расписана фресками, изображающими Священную Историю, начиная с падения Адама и кончая входом в рай благоразумного разбойника.

Перенесение столицы империи при св. Константине с запада на восток отмечено наступлением новой эпохой в истории христианского искусства. Здесь зародилось и скоро окрепло величайшее по своему историческому и культурному значению византийское искусство. Вместе с тем, искусство Западной части империи, ища поддержку в греко-римском языческом искусстве, постепенно перешло на иной путь своего развития.

Церковное искусство Византии

Св. Константин Великий в 330 г. перенес столицу империи в Константинополь. Он решил отстроить новую столица так, чтобы она могла превзойти по красоте и богатству даже старый Рим. Местоположение новой столицы благоприятствовало этой цели. Подобно старому Риму, Константинополь – новый Рим – раскинут был на семи холмах и разделен на 14 частей. Как и в Риме, так и здесь устроены были Августеон (форум), цирк, портики, роскошный ипподром; всюду воздвигались величественные здания, украшенные остатками декоративного убранства Фракии и Пропонтиды. С особенной заботой император относился к возведению в городе христианских храмов.

Первые храмы Константинополя были сходны с храмами древнехристианского периода (базилика Студийская, базилика св. Апостолов IV в.). Храмы воздвигались и в других городах империи: Риме, Неаполе, Антиохии, Вифлееме, Иерусалиме.

С переносом столицы на восток некогда единая империя распадается на две части: Западную – с Римом и Восточную – с новой столицей во главе. В IV в. империя неоднократно делилась и снова восстанавливалась под единой властью. 395 год считается годом окончательного разделения империи на Восточную и Западную. Этот год стал условным годом начала самостоятельного существования Восточной или Византийской империи.

Византийское искусство представляет собой продукт слияния многих древних искусств, особенно в первое время своего существования. Эллинское искусство было по-новому переосмыслено христианством. Однако не механическое заимствование и случайные комбинации готовых элементов, хотя и технически совершенных, стали основой византийского церковного искусства, а глубокое богословское их осмысление. Византийское искусство, впитавшее и преобразовавшее многие художественные культуры разных народов, в первую очередь восточных, с самого своего начала стало искусством национальным и самостоятельным.

Процесс сложения византийского искусства, становление и выработка стиля - процесс длительный и сложный. Основой всего византийского искусства стало его неразрывное слияние с Церковью и богослужением. Благодаря этому складывается архитектурный и иконописный канон. Изобразительное искусство перестало быть делом отдельных лиц, оно стало делом соборным (церковным), и в нем во всей полноте выразилось учение Церкви.

Самым блестящим временем для византийского искусства стало время царствования Юстиниана I. В то время пока его полководцы Назес и Велизарий далеко распространили военное могущество новой империи, сам император обратил свое внимание на искусство и обогатил свою империю множеством прекрасных храмов.⁴²

Храм Св. Софии в Константинополе – одно из самых выдающихся христианских сооружений в мире. Первые основания Св. Софии (330 г.) были положены еще св. Константином Великим, но этот храм погиб в пожаре во время народной смуты. Император Феодосий II в 415 г. восстановил храм, но он снова был разрушен в 532 г.

Император Юстиниан I решил вновь возвести храм Св. Софии, который по красоте своей превзошел все храмы мира. Работы были поручены двум греческим зодчим из Малой Азии: Анфимию (Антемий) Тралскому и Исидору Милетскому.⁴³ Оканчивал работы Игнатий. Начало работ по возведению храма относится к **532 г.**, а завершение строительства к **537 г.** Торжественное освящение храма состоялось 26 декабря **537 г.**

В своем плане Св. София имеет форму прямоугольника, близкого к квадрату, длина его, включая апсиду, составляет 77 м., ширина 69 м. 57 см. Общая площадь постройки 7560 кв. м. В основу храма положен план трехнефной базилики. Боковые нефы имеют по два этажа, средний – более широкий и высокий перекрыт громадным куполом (диаметр 31,5 м.). Купол утвержден на четырех столпах при помощи парусов. Общая высота храма 55 м. 60 см. Тем самым, этот храм являет нам пример соединения двух основных типов древнехристианских храмов: базилики и центрического. Закладывается основа совершенно нового типа храма – *крестово-купольного*.

Сам император употребил все возможные средства к тому, чтобы создать нечто доселе невиданное по красоте и богатству и даже имел тайную мысль превзойти по красоте славу иерусалимского храма, воздвигнутого царем Соломоном. Вступив в построенный храм вместе с патриархом Миной, император Юстиниан воскликнул: «Благословен Бог, избравший меня для совершения такого дела. Я превзошел тебя, Соломон!» И действительно, в храме Св. Софии нашли свое полное выражение необычайная мощь художественного гения Византии, сила религиозного воодушевления, богатство страны, высокое состояние техники, и благолепие церковной обрядности.

Большой вклад по украшениям Св. Софии внес император Юстиниан II (565-578 гг.).⁴⁴

В других церковных постройках Юстиниана I – определяются характерные черты архитектуры византийской архитектуры – планы, фасадные формы, купола. Наиболее характерной формой планов становятся планы с формой креста и прямоугольника близкого к квадрату. Из всех характерных особенностей византийской храмовой архитектуры особое

⁴² За такую любовь к искусству и неутомимую деятельность современники Юстиниана почтили его титулом – «обновитель мира».

⁴³ Всего над строительством храма трудилось 100 архитекторов и более 10 тысяч рабочих.

⁴⁴ В 1453 г. Св. София была захвачена турками и превращена в мечеть.

внимание заслуживают появляющиеся *купола*. Первые купола в восточных храмах еще мало напоминают нам те, которые встречаются в храмах более позднего времени. Две особенности отличают их: 1) они часто распространялись над всей вершиной здания, полностью заменяя крышу и покоились на стенах храма, а не на столбах, 2) почти не возвышались над зданием (церковь св. Георгия в Солуни).⁴⁵ Постепенно купола стали уменьшать в размерах и поднимать над основанием здания, что стало придавать совершенно иной вид, ни на что ранее не похожий, христианским храмам.⁴⁶

Энергия императора Юстиниана содействовала становлению той художественной византийской школы, которая довела византийское искусство до высшей степени художественного совершенства. Однако, поступательная деятельность Византии в отношении развития искусств не окончилась с царствованием этого императора.

Наступившая эпоха иконоборства (726-843 гг.) нанесла сильный удар по церковному искусству, но не смогла совершенно уничтожить его. Особенно жестокие гонения на иконопочитателей, начались при императоре Константине V Копрониме. После «собора» 754г. император стал «огнем и мечем» преследовать иконопочитателей и уничтожать памятники византийского искусства. В пылу страстей уничтожались не только иконы, но сжигались храмы, монастыри, библиотеки.

При императрице Ирине (780-802 гг.) был созван VII Вселенский Собор (787 г.), на котором был сформулирован и провозглашен догмат о иконопочитании. Окончательная победа Православия наступила при императрице Феодоре. 11 марта 843 г. в Св. Софии было торжественно провозглашено восстановление почитания святых икон.

Последовавший за иконоборческим период византийского искусства имеет очень важное значение для судеб византийской культуры. Период правления Македонской династии (867-1057 гг.) стал временем выработки классического византийского стиля. В это время заканчивается складывание системы церковных росписей и выработка иконографических канонов. В церковной архитектуре этого времени купольные постройки почти целиком вытеснили базилики.

Выработанный в Византии путем длительных поисков тип *крестово-купольного храма*, наиболее полно выражает весь объем заключенных в нем христианских понятий. Образцовыми храмами крестово-купольного типа считается пятиглавая «Неа» («Новая») в Константинополе (не сохранился). Значительное количество подобных храмов было сооружено в этот период в Греции (церковь в монастыре Хознос Лукас X-XI вв.; храм св. муч. Федора и храм ап. Павла на Агоре в Афинах XI в.).

В середине IX в. в Византии особой масштабности достигает мозаичное искусство. Константинопольская школа середины IX начала XIII вв. представлена превосходными мозаиками (мозаики Св. София Константинопольская, мозаики в монастыре Хозиос Лукас в Фокиде; мозаики в монастыре Дафия и др.). Утверждается большое количество иконописных центров, которые, по преимуществу, располагались в греческих монастырях.

Особого расцвета в этот период достигает книжная миниатюра («Хлудовская псалтирь» IX в.; «Парижская псалтирь» X в.). Большого совершенства достигает всевозможная резьба, рельеф (по камню, кости, дереву, металлу).

В целом, большое влияние на становление и развитие всей византийской культуры оказали не только христианские императоры, но и монашество с его древними очагами в Египте, Сирии, Малой Азии и Палестине.

Взятие Константинополя крестоносцами повредило византийскому искусству не менее, чем разорение турками (1453 г.).

⁴⁵ Условные аналогии подобных покрытий, можно увидеть на примере языческого римского Пантеона.

⁴⁶ Следует упомянуть, что и купол Св. Софии только впоследствии был утвержден на высоком барабане и несколько уменьшен в размерах.

Византийская иконопись. Монументальные росписи, мозаики

Наряду с развитием самобытной церковной архитектуры, Византия создала величайшую по своему историческому значению иконографию и живопись. Постепенно изобразительный символизм первых веков христианства уступает место историческому воззрению; высший идеал христианского искусства полагается не в прелести и грациозности внешних форм, а в достоинстве внутреннего выражения. Изобразительное искусство Византии становится не просто необходимым условием церковного обихода, а выражением высоких христианских идей, образов, догматического учения.

Из всех видов изобразительного искусства Византии наиболее полно в своем внутреннем содержании раскрылась *иконопись*. Условный язык внешних форм иконы служит лишь условным способом выражения глубоких богословских истин и духовного содержания. Византия «создала» икону как особый вид церковного творчества. Изобразительными средствами византийские мастера открыли всю глубину церковного учения, всю полноту Православия.

Иконописание, по своей природе, является глубокого литургическим богослужебным искусством, резко отличающимся от всех иных видов изобразительного искусства.

В процессе длительных поисков, сообразуясь с древнейшим преданием Церкви, догматическим учением и святоотеческим наследием, в иконописи были выработаны особые иконографические каноны. Всю иконографию Византии можно разделить на: 1) изображение Христа, 2) изображение Богородицы, 3) композиции Двенадцатых праздников, 4) изображения святых.

Условный образ Христа, встречающийся в живописи до IV-V вв., постепенно уходит из византийского искусства – ему на смену приходит совершенно иной иконографический образ. Изображаемый лик Спасителя в изобразительном искусстве принимает строгий и выразительней характер: волосы длинные, с пробором посередине; появляется борода, иногда разделенная на две части. Спасителю усваивается крестчатый нимб. Такой иконографический тип становится традиционным для всей византийской живописи. Этот тип имеет в виду прп. Иоанн Дамаскин, когда говорит: «Иисус Христос был высок и строен, имел прекрасные глаза, прямой нос, вьющиеся волосы, темную бороду, голову склоненную несколько вперед, цвет тела желтоватый подобно своей Матери». Историк Никифор Каллист дополняет это описание, говоря, что «Иисус Христос был прекрасен лицом, имел русые не особенно густые волосы, брови черные, глаза веселые, волосы длинные, шею наклоненную, лицо круглое, выражение безгневное, во всем подобен своей Матери».

Наиболее часто в византийской иконописи встречаются изображения Христа: Нерукотворный образ (Убрус), Вседержитель (Пантократор), Деисус (Христос с предстоящими), Эммануил (Христос-отрок).

Византийское искусство выработало величественный изобразительный образ Богородицы. Со времени III Вселенского (Эфесского) Собора (431 г.), утвердившего высшее достоинство Богородицы как Богородицы, изображения Богородицы, должны были отличаться определенностью и строгим характером. Образ Богородицы отличает строгая величественная красота, черты лица правильные, большие глаза, прямой нос, тонкие очертания губ. Иконографический образ этот проходит через все памятники византийского искусства и удерживается доселе. Вся иконография Богородицы особо подчеркивает Ее божественное достоинство и внутреннее величие, а не роскошь и красоту внешних форм.

Основные типы Богородичных икон, выработанные иконописцами Византии: Одигитрия (Богородица держащая перед собой Младенца-Христа), Знамение (Великая Панагия), Умиление, Оранта (Заступница Небесная) и др.

После окончания иконоборческих споров в Византии наступает более спокойный созидательный период. В это время окончательно сложилась система храмовых росписей и мозаик. Это было не простое украшение храмов, а четко отработанная, достаточно сжатая (по

количеству сюжетов) формула, воплотившая в себе все богатство богооткровенных истин домостроительства человеческого спасения. Вся система росписей и мозаик получила логическую завершенность и строгую последовательность.

Фигуры на иконах и фресках теряют свою материальность, лики приобретают строгий, аскетический характер, большое внимание уделяется глазам изображаемого. Пространственная среда схематизируется, живописная трактовка уступает место линейной. Красочная гамма икон и росписей всегда строго выверена и подчинена единому восприятию образа.

Особой характерной чертой всего византийского изобразительного искусства становится максимальное сокращение всевозможных деталей в изображениях и максимальная выразительность главного образа. Этот лаконизм в средствах выражения также соответствует лаконичному и сдержанному характеру евангельского повествования.

Византия и христианское искусство

За свое тысячелетнее существование Византия сыграла громадную роль в истории всей мировой культуры. Православие свой сложившийся и завершенный вид, свой исторический «канон» приобрело в Византии. В Византии окончательно складываются основы православного богослужения (церковного устава) как определенной стройной системы. В Византии формируется, как по форме, так и содержанию канон христианской архитектуры, иконографии и всех видов изобразительного искусства. Сама Византия стала рассадником духовного благочестия и монашеской жизни. Исторические корни византийского искусства исходят от обветшавшего языческого искусства имперского Рима, однако, благодаря живительному влиянию христианства и благодаря постоянному притоку искусства тех народов, среди которых оно водворялось, оно приобрело принципиально новое историческое и идейное значение.

Промыслом Божиим именно Византии выпала особая миссия созидания высочайшего из искусств – *искусства церковного*. Здесь были созданы те духовные и материальные ценности, которые на протяжении многих столетий являются питательными токами Православия, его исповеданием и его неотъемлемой частью. Православие нашло в Византии совершенную форму, необходимую для несения в мир всей полноты Божественных истин. Вся история Единой Святой Соборной и Апостольской Церкви свидетельствует о том изобилии духовных плодов, возросших на почве Восточного Православия.

Церковная культура для многих народов стала основополагающей базой и исходным моментом для развития и роста национальных культур. Помимо религиозного воспитания, искусство Церкви содействовало и эстетическому воспитанию народов. Оно пробуждало великие творческие силы, одухотворяло их и направляло к созданию замечательных памятников искусства.

Византийское искусство оказало сильнейшее, плодотворное влияние на национальное искусство Балканских стран, Армении, Италии, Франции, Германии, оно сообщило многие черты арабскому и турецкому искусству. Совершенно не оценим вклад византийского искусства в становление искусства Древней Руси, который продолжался затем еще несколько столетий, постоянно питая самобытное искусство Руси.

Средоточием всей византийской культуры, ее догматическим центром был – Христос. Христологический характер богословия получил самое широкое отображение в искусстве Византии. Историческому облику Спасителя здесь был придан догматический, священный, царственный характер. То же относится и к изображению Богоматери и святых. Все церковное искусство Византии носит ярко выраженный догматический характер. Особая церковность всего византийского искусства тесным образом связана с напряженной богословской

деятельностью Константинопольской Церкви, всей империи, с церковным характером всей жизни.⁴⁷

Особое место в церковном искусстве Византии занимает икона. Византийская иконопись разработала все виды иконографии икон. По преимуществу, это были образы Спасителя и Пресвятой Богородицы, а так же Праздники. Первоосновой всех византийских икон служат догматы Церкви, церковное предание и история Церкви. Византийская иконопись окончательно отказывается от пережитков античного искусства и проникается глубокой христианской одухотворенностью. Эта главная особенность иконописи характеризуется, прежде всего, наличием в ней духовного начала и аскетизма. Физическая красота, перед которой преклонялись в античном мире, для иконописца утрачивает свою прелесть. Главное внимание иконописец-аскет, переносит на религиозно-нравственное начало, ставит цель раскрытия по преимуществу духовной красоты.

В наивысший период своего развития именно Византия становится источником и проводником христианской веры на Руси. Богатейшая культура Православного Востока быстро входит в самую суть жизни русских людей, становится доступной, понятной, родной. Глава II. Становление славянской культуры. Церковное искусство Древней Руси (до 1240г.)

Становление славянской культуры

Древнейшие истоки славянской языческой культуры

О культуре и народах населявших территории восточноевропейской равнины в период до Рождества Христова известно большей частью из археологических раскопок. В большинстве случаев археологи встречали лишь небольшие фрагменты домашнего обихода и оружия. Предметы эти примитивны и имеют чаще небольшие геометрические украшения.

В первые века по Рождестве Христовом племена славян-земледельцев, унаследовавшие традиции и культуру скифов, сарматов и аланов, быстро распространяются на огромных пространствах Восточноевропейской равнины и вступают в тесные контакты с племенами и народами, в значительной степени знакомыми с культурой Римской империи.

В 60 годах I в. св. апостол Андрей Первозванный, как повествует церковное предание, неся свет евангельской Истины посещал эти земли. Он дошел до Киевских гор, где водрузил крест, и даже до новгородских земель. В это же время римские историки (Плиний Старший, Тацит), арабские путешественники и еврейские хроники упоминают о славянах-венетах, как их чаще всего называют. Быстрому росту и укреплению славянских племен способствовало и Великое переселение народов, начало которого приходится на конец II в.

Растут торговые связи, способствовавшие проникновению развитых культур Востока, Римской империи. Среди славян появляются умелые ремесленники и мастера. К III-IV вв. ювелирное мастерство славян достигает высокого уровня. Славянские мастера этого времени уже используют в своих работах разноцветную эмаль (красную, синюю, желтую). Различные ювелирные украшения с эмалью часто встречаются при археологических раскопках.

На протяжении IV-VII вв. происходит объединение многочисленных славянских племен. Появляются первые крупные городские укрепления, увеличиваются количество ремесленных мастерских. О славянской культуре этого времени ярко повествует обнаруженный археологами клад (VI в.) около села Мартыновка на реке Рось близ Киева. Особый интерес среди обнаруженных предметов представляют серебряные и позолоченные пластинки в виде фигурок людей и коней. В этих изделиях просматривается рука мастера-славянина, хорошо владеющего резцом. Подобные мотивы повторяются и в бронзовых

⁴⁷ Особое место в наследии Византии составляет и гимнография. Надо упомянуть таких святых как: прп. Роман Сладкопевец (VI в.), свт. Андрей Критский, прп. Иоанн Дамаскин и др.

фигурках (VII в.), найденных у села Зеньково на Полтавщине и при раскопках Пастерского городища.

К VIII-IX вв. славянские племена уже занимают обширные территории от Чудского и Ладожского озера на севере до Черного моря на юге. Складывается структура восточнославянского государства. Большое влияние, особенно в развитии прикладного искусства, сыграло непосредственное взаимопроникновение культур соседствующих государств (Византии, Болгарии, Ирана, государств Закавказья), обладавших развитым ремеслом, письменностью, архитектурой. В это время славянские мастера широко применяют в своем творчестве золото, серебро, медь, различные сплавы, поделочные и драгоценные камни (сердолик), кость, раковины, жемчуг, разноцветное стекло, хрусталь. Для украшений и предметов домашнего обихода широко используются ставшие уже традиционными техники обработки металлов: литье и ковка, зернь, скань, тиснение, гравировка и чернение. В художественном оформлении изделий встречаются декоративный растительный орнаменты, геометрический орнамент и изображения фантастических зверей.⁴⁸ Одним из наиболее совершенных образцов прикладного искусства славян этого времени являются так называемые «Турьи рога»⁴⁹ (начало X в.), найденные в Черной могиле близ Чернигова.⁵⁰ «Турьи рога», несомненно, характеризуют высокое мастерство славян-ювелиров, наиболее полно проявивших себя в ювелирном деле.

С возникновением государства славян более четкие очертания принимают языческие верования. Закрепляется пантеон языческих богов (Перун - властитель, Стриборг - ветер, Сварог - небо, Дажьд - солнце).⁵¹ Остатки языческих капищ были обнаружены археологами в Киеве близ Десятинной церкви и на Благовещенской горе. Особое внимание исследователи уделяют т.н. Збругскому идолу (X в.), обнаруженному у подножья холма на берегу реки Збруг, притоке Днестра.⁵² Идол имеет вид четырехгранного столба (2,7 м.) с высеченными с четырех сторон изображениями. Обработка камня близка к приемам обработки древесины. Изображение представлено схематично. Наибольшей известностью среди всех языческих богов славян пользовался Перун (с середины X в.); он приобретает черты княжеского бога войны.⁵³ Миниатюры Радзивиловской летописи изображают Перуна в виде воина в доспехах и с оружием в руках. Летописец, повествуя о Перуне, поставленном князем Владимиром в Киеве, говорит, что он имел серебряную голову, «а уст злат». Однако скульптурное наследие язычников славян достаточно бедно, в первую очередь в силу полиморфичности своего содержания.

О живописи и монументальном строительстве в дохристианской Руси ничего не известно. Да и кого было изображать? Представления о языческих богах были настолько аморфны, что, говоря о созданном повелением князя Владимира киевском капище, летописец не смог обрисовать облик этих богов.

Русь перед принятием Православной веры

⁴⁸ В X в., наряду с традиционным геометрическим орнаментом, мастера все чаще используют для украшения стилизованные изображения растений, геральдических животных – грифонов, львов – и даже мифологические сцены, в которые вводятся фигуры людей. Эти мотивы восходят к иранским и византийским образцам. К этим сюжетам русские мастера будут еще долго обращаться в своем творчестве, вкладывая в них уже принципиально новый смысл.

⁴⁹ По-видимому, ритуальные сосуды из турьих рогов, искусно окованные серебром. На них – изображения птиц, мифологических чудовищ, людей.

⁵⁰ Дружинный курган высотой 14 м, окруженностью 125 м

⁵¹ Киевский летописец отмечает, что его предки славяне поклонялись «озерам и кладезям, «якоже и прочии погани».

⁵² В настоящее время находится в Краковском музее в Польше.

⁵³ Незадолго до принятия христианства св. кн. Владимир утверждает общегосударственный культ Перуна и др. богов.

Славянское государство крепло. Много ремесленников и мастеров работало в Киеве и других городах языческой Руси. Среди славян и греков в Киеве в это время жили и арабы, которые содержали ювелирные мастерские и занимались литейным делом. Еще до принятия христианства русские имели свою самобытную письменность и даже книги, написанные загадочными «четами и резами». К середине X в. богатые князья имели каменные дворцы, а на подступах к ним стояли античные статуи – в том числе, и не культового назначения.⁵⁴

Среди языческого окружения строятся уже христианские храмы. При князе Игоре (912-945 гг.) в Киеве строится соборная церковь св. Ильи пророка.⁵⁵ При св. княгине Ольге было построено несколько деревянных храмов в Киеве. Среди них церковь св. Софии.⁵⁶ Храмы были украшены иконами греческого письма. Патриарх Константинопольский, крестивший св. княгиню Ольгу, напутствуя ее благословением, вручил ей иконы и св. крест со следующей надписью: «Обновися Русская земля к Богу святым крещением, егоже принела Ольга, благоверная княгиня».⁵⁷

Своеобразие древнерусской культуры определялось, прежде всего, длительным развитием славян и их предков, а также их контактами с другими народами. Основополагающую роль в становлении христианской культуры сыграла культура язычества, которая отчасти явилось «строительным материалом» культуры христианской.

Киевская Русь, к середине X в. благодаря греческой культуре, уже во многом жила новым художественным сознанием, уже вбирала в себя истинный дух Православной веры. Даже с учетом того, что создателями первых русских храмов, икон, мозаик были греки, появление и высокий уровень раннего русского искусства, несомненно, стал возможным только в условиях глубокого его понимания.

Становление русского церковного искусства конца X – первой трети XII вв. Влияние византийской культуры

X век стал переломным для Древней Руси. Мощная православная Византийская держава, обладавшая зрелой культурой и развитым государственным механизмом, к тому же соседствующая с Киевским государством, стала проводником евангельского учения. Выбор Православия был исторически предопределен; летописец, повествуя о выборе веры говорит: «И приходиша же в Греки и не вемы, на небе ли есмы были, ли на земли: несть бо нашли такого вида ли красоты такая /.../. Мы убо не можем забыти красоты тоя, всяк бо человек, аще вкусит сладкая, после он горести не примае, так и мы не имам где быти».⁵⁸

Князь Владимир принимает святое Крещение в греческом городе Херсонесе и, вернувшись в Киев с пресвитерами, крестит киевлян. Греками в Киеве возводятся первые каменные храмы, которые украшаются привезенными иконами и утварью.

С принятием Православия *яркий, самобытный талант русского народа не был утрачен, несмотря на давление византийской культуры*. Естественность и самобытность русского искусства нашло для себя благодатную духовную и творческую основу. Ведь и само византийское искусство, как по своей практической основе, так и по форме, представляет собой свод самых разнообразных национальных и исторических элементов, объединенных единым духовным началом. Этот важный принцип пришел и в искусство русское, открыв ему новые возможности.

⁵⁴ «Четыре кони медные» остававшиеся за Десятинным храмом и в XII в.

⁵⁵ В конце IX в. в Киеве, несомненно, были православные храмы, построенные при княжении Аскольда и Дира (+889 г.).

⁵⁶ По свидетельству летописи, церковь была деревянная и сгорела в 1017 г.

⁵⁷ Макарий (Булгаков), митрополит Московский История Русской Церкви - кн. 1, М., 1994 г., с. 219.

⁵⁸ «Повести временных лет» в книге «Изборник».- М., 1912 г., с.68.

Каменное храмостроительство Киевской Руси конца X - первой трети XII веков

Со времени принятия христианства на Руси появляется необходимость возведения каменных храмов. Почти все древнейшие храмы того времени построены зодчими греками по типу крестово-купольного храма.⁵⁹ В плане подобные храмы представляют вытянутое пространство (с востока на запад). В восточной части устраивались апсиды (полукруглые выступающие части храма), в западной – притвор (экзонартекст), но иногда тут устраивали и крещальню. Центральный купол устанавливался на барабане и утверждался на столпах (колоннах). В зависимости от величины постройки столпов могло быть от 4 и более. Подобная инженерная система была очень удобна; она позволяла по одному принципу возводить и небольшие четырехстолпные трехнефные, шестистолпные трехнефные, пятинефные и даже восмистолпные храмы – в зависимости от функционального назначения.

Одной из древнейших каменных построек Древней Руси являлась церковь **Успения Богородицы (989-996 гг.)**⁶⁰, именуемая **Десятинная**.⁶¹ В центре Киева сам св. равноапостольный князь Владимир избрал место для этого храма⁶² Храм возводился по благословению свт. Михаила «мастерами от грек» и восходил к традициям столичной константинопольской архитектуры. Храм был выстроен со всей роскошью, какая только была доступна в то время.

До наших дней этот храм не сохранился. О его былой красоте и архитектуре повествуют лишь раскопки археологов и летописные источники. Согласно реконструкции, это был крестово-купольный, трехнефный, на 6 опорных столпах храм. Отличительной чертой храма (в отличие от греческих) было значительно удлиненная западная часть (нартекс - притвор, место для оглашенных). Размеры храма были достаточно большие (27,2 \ 18,2 м.). Храм имел с трех сторон обширные галереи (вместе с галереями 42 \ 34 м.). К западной части храма, было пристроено обширное и высокое помещение книгохранилища.⁶³ О количестве глав, венчавших храм нет достаточно точных сведений. Вероятнее всего, их было около 25.⁶⁴ Внутри, в западной части храм имел обширные хоры, на которых молились члены княжеской семьи.

Храм был возведен из плоских кирпичей, именуемых плинфой, которые скреплялись толстым слоем известкового раствора, с добавлением толченого кирпича (цемянки)⁶⁵.

⁵⁹ Формирование такого типа храмов в Византии шло постепенно на протяжении VII-IX вв. Основой для такого типа храма служил тип древней круглой (квадратной) базилики с куполом. Позднее с целью придания храму большей высоты купол стали устраивать на цилиндрическом основании - барабане. Овладев техникой постройки больших куполов, византийские мастера стали постепенно увеличивать их число; появились многокупольные храмы. В X в. подобные крестово-купольные храмы были широко распространены в Византии (церковь монастыря Липса и императора Романа Лекапина).

⁶⁰ Первым каменным храмом, построенным после крещения киевлян, был храм св. Василия близ Теремного двора св. князя Владимира. Археологи обнаружили лишь незначительную часть фундамента (алтарная апсида).

⁶¹ Название происходит от слова десятина (десятая часть). По десятине – от княжеского дохода на содержание храма и клира: «Даю церкви сей Богородицы от имени моего и от град моих десятую часть». Макарий (Булгаков) митрополит Московский История Русской Церкви. - Кн. 2 М., 1995 г., с.36.

⁶² Это место орошено кровью двух христианских мучеников: варягов Феодора и Иоанна, вкусивших смерть во дни Владимирово язычества. Еще в более древнее время на этом месте находился языческий курган могильник.

⁶³ Вероятней всего, в храме было два экзонартекса (притвора), что, по-видимому, диктовалось большим количеством оглашенных. Это и повлияло на чрезвычайную удлиненность храма.

⁶⁴ Летописец повествует о храме так: «Свята Богородица Десятина каменна, была с полутретьяцкими версех» А. И. Комеч утверждает, что храм имел всего 5 верхов. Подробнее в кн. Древнерусское искусство М., 1975 г., с. 25. Вероятно, летописец, описывая храм, имел ввиду и все своды, а не только количество глав. ПСРЛ – Т. 1, М., 1851 г. с. 240.

⁶⁵ Этот раствор, отвердевая, становился прочнее самого кирпича. Это связующее, можно сказать, и составляло главный строительный материал, так как слой его превосходил толщину кирпича.

Внешняя сторона кладки представляла собой чередование выступающих и отодвинутых внутрь рядов.⁶⁶

Внутреннее убранство храма, по свидетельству летописцев, было великолепно. Для украшения интерьера было использовано большое количество мрамора. Пол был выслан красным шифером и темно-красным мелкозернистым гранитом в виде восьмиугольников и квадратов. Пол алтаря и амвона был мозаичный (мрамор, яшма, цветное стекло). Стены храма были расписаны фресками, а в алтаре украшены мозаикой.⁶⁷ В храме были иконы, привезенные св. князем Владимиром из Корсуня. Сам св. князь Владимир много жертвовал серебра и золота на украшения храма.⁶⁸

С момента освящения (996 г.) Десятинная (Успенская) церковь заняла в Киеве особо значимое место. Несомненно, это был и первый митрополичий храм.⁶⁹ В нем был погребен св. равноапостольный князь Владимир. В 1044 г. сюда перенесли мощи св. равноапостольной княгини Ольги.

Возведение Десятинной (Успенской) церкви стало значительным событием в русском храмостроительстве Киевской Руси. Этот храм с его сложной функцией, многосоставным планом, различными вариациями классических византийских образцов не стал чистым подражанием греческим храмам. Будучи созданным греками в новых условиях, храм приобрел ряд особенностей, говорящих о более сложных истоках русской монументальной архитектуры, нежели простого подражания Византии.

Храм разрушен в 1240 г. стенобитными машинами полчищ Батия. Вместе с народной святыней в храме мученически погибли духовенство и жители Киева.⁷⁰

Величайшей святыней земли русской является заложенный в Киеве князем Ярославом Мудрым и стоящий доселе каменный *собор во имя святой Софии (1037 г.)* или Ипостасной Премудрости Божией Господа Иисуса - «заложи же и церковь св. Софии, митрополичью».⁷¹ Собор задумывался, строился и украшался как главный храм государства, центр его духовной жизни.

Св. София – это гигантский для своего времени трехпрестольный собор. Основу собора составляет пятинефный храм с двумя рядами галерей. Таким образом, храм становится семинефным, а с учетом внешних галерей (гульбищ) - даже девятинефным. Вместе со всеми добавлениями собор достигает не только грандиозной величины (29,5 \ 29,3, с галереями 41,7 \ 54,6 м.), но и нового уровня сложности архитектурных форм и внутреннего пространства (площадь храма 600 кв. м.). Храм был увенчан в древности 13 главами, знаменовавшими Христа с апостолами. Центральную, самую высокую главу окружают 4 меньших главы (2 над алтарем и 2 над хорами), остальные 8 маленьких глав располагались над хорами и боковыми алтарями.⁷² Композиция храма центрическим внутренним пространством

⁶⁶ Такой способ кладки характерен для всех первых каменных храмов Руси и восходит к византийской традиции IX-X вв.

⁶⁷ Незначительные фрагменты мозаик и фресок обнаружены при археологических раскопках.

⁶⁸ Макарий (Булгаков), митрополит Московский История Русской Церкви - Кн. 2, М., 1995 г., с. 37.

⁶⁹ Прп. Нестор летописец называет ее «кафаникани иклица» - кафедральный собор.

⁷⁰ Четыре столетия храм стоял в развалинах. Первая попытка возобновить храм была предпринята при свт. Петре (Могиле). Были разобраны развалины, и на остатках фундамента воздвигнут храм в честь Рождества Богородицы, в него вошла часть сохранившейся юго-западной стены. В 1824 г., при митрополите Киевском Евгении (Болховитникове), на месте храма были проведены раскопки, позднее раскопки проводились Императорской Археологической Комиссией под руководством Аненкова. Обнаружены фрагменты фресок, кресты, монеты, образки и др. В 1828 г. здесь был построен храм по проекту Стасова (не имел ничего общего с древним храмом), который был разобран в 30-х годах XX в. В настоящее время существуют лишь фрагменты древних фундаментов.

⁷¹ Дата постройки собора остается точно не выясненной. Поздняя новгородская летопись говорит о постройке собора ранее 1017 г. В исследованиях советского периода закладка храма относится к 1017\19 г. и завершение – к 1031\32 г.

⁷² Не исключено, что в древности собор имел 13 глав световых и 12 глав в виде низких куполов (без барабанов).

воплощает уникальный принцип объединения множества разновеликих частей в единое целое. Эта строгая иерархическая система очищена от всего случайного и преходящего.

Нарастание массы здания к центру проявилось в форме апсид (средняя выше остальных и выступает вперед); по мере удаления от центра высота апсид и их рельеф становится все меньше. Гармонично в общую структуру храма вошли галереи, внешние - одноярусные и внутренние - двухъярусные. С запада к храму примыкают башни, в одной из которых устроена лестница на хоры.⁷³

Храм сложен из плинфы (кирпич) в традициях, свойственных греческим мастерам. Фасады украшают двухступенчатые ниши и пучковые пилястры (на уровне второго яруса). В отделке собора впервые широко использовались местные строительные материалы: красный шифер и поливная керамика.

Внутреннее пространство храма удивительно большое и, вместе с тем, достаточно легкое. Храм в древности имел мозаичные полы с причудливым узором, из красного шифера и темно-малинового гранита. Стены храма (в 30-40-х гг. XI в.), богато украшены мозаикой (260 м. кв.) и фресковой живописью (3000 м. кв.), греческими мастерами.

Хотя св. София и возводилась греческими мастерами, что сказалось в использовании основных архитектурных и технических приемов того времени, но некоторые архитектурно-художественные решения оказались уже не типичными для византийского зодчества. К особенностям относятся: двойные галереи, угловые башни, многоглавие и общая, нарастающая к центру композиция. Уже на примере этого храма можно говорить о зарождающейся «русской школе архитектуры».⁷⁴

Киевская София царит над окружающим пространством, над городом, над пространством Днепра. Храм становится красивейшим и крупнейшим собором Киевской Руси.⁷⁵ Столь грандиозных построек в то время не создавалось уже и в самой Византии. Архитектурные приемы и инженерные решения перекрытий, сводов, опережали конструктивные решения раннероманского зодчества Западной Европы, которые, в это время, еще использовали сочетания деревянных и каменных конструкций. Русь получила технический эталон храма – наиболее совершенный, давший могучий толчок развитию самобытного каменного зодчества.⁷⁶

Значение св. Софии для Киевской Руси было огромно. В соборе были сосредоточены многие святыне иконы, книги, священные реликвии.⁷⁷ Храм стал митрополичьей церковью; здесь хиротонисали русских иерархов и благословляли на княжение русских князей; перед собором собиралось вече; с этим храмом связаны важнейшие события религиозной и гражданской жизни Киевского государства. По его образцу вскоре были сооружены храмы св. Софии в других крупных политических центрах Руси: Полоцке и Новгороде.

Храм св. Софии, как и все храмы древнего Киева, был разрушен полчищами Батыя. В 1633 г. свт. Петр (Могила) получил от униатов св. Софию в полуразрушенном виде, «безпокровную, едва не до конца разоренную и украшения внутреняго /.../ ни единого имущую», но своей реставрацией он не изменил древних форм храма. Большие изменения наружного вида храма относятся ко времени митрополита Варлаама и гетмана Мазепы (XVII в.).

⁷³ В цокольном этаже находилась усыпальница митрополитов и князей. Среди развалин была обнаружена гробница князя Ярослава Мудрого. Она имеет двухскатную крышку с высеченными по углам выступами. Крышка и боковые стенки украшены символическими изображениями в виде крестов.

⁷⁴ Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси. М., 1994 г., с. 52.

⁷⁵ И оставался самым большим до конца XV в.

⁷⁶ Совершенно необоснованно некоторые советские исследователи говорят о св. Софии Киевской, как о слепом подражании во всем св. Софии Константинопольской. Здесь более важное место занимает духовное преемство св. Софии Константинопольской - главному собору православного мира.

⁷⁷ Среди многих святынь в алтаре долгое время хранился святой крест св. княгини Ольги, данный ей при крещении.

В Киеве, после возведения св. Софии, радением князей, ведется активное храмостроительство. В 1037 г. Ярослав Мудрый⁷⁸ воздвигает церковь Благовещения на Золотых вратах.⁷⁹

Среди киевских монастырей особое место в деле духовного посвящения занимает Киево-Печерский монастырь. Здесь получает начало русское летописание, отсюда в русские епархии уходят епископы. В этой обители князем Святославом Ярославичем, с благословения прп. Феодосия, возводится величественный **Успенский собор (Великая Успенская церковь) (1073-1077 гг.)**. Собор строился греческими и русскими мастерами⁸⁰ по типу шестистолпного, трехнефного храма с нартексом, равномерным ритмом закомар и венчался пятиглавием. В этом храме исчезает присущая архитектуре середины XI в. ступенчатость архитектурных масс. Почти сразу к храму пристроили обширную паперть и крещальню, так что храм стал по величине не менее Десятинного храма.⁸¹

Внутреннее убранство храма было величественно и красиво. Все стены были украшены фресками и мозаикой, полы были выложены из разноцветных камней. Росписи выполнены в 1083 г. мастерами, пришедшими из Константинополя, приглашенными прпп. Антонием и Феодосием. Так же упоминается, что в росписях церкви принимал участие русский иконописец прп. Алипий.⁸²

По образцу Великой Успенской церкви были возведены Успенские соборы: в *Смоленске, Владимире-Волынском, Старой Рязани, Галиче и Владимире* (на Клязьме). В 1117 г. князь Владимир Мономах строит подобный храм на реке Альт, где мученически пострадали св. князья Борис и Глеб.⁸³

Из дошедших до наших дней храмов Киевской Руси самым древним является **Спасо-Преображенский собор в Чернигове (1030-1036 гг.)**.⁸⁴ Строился этот храм как храм черниговских князей, но по своим размерам (33,2 \ 22,1 м.) отвечал всем требованиям кафедрального собора. В основной структуре у храма много общего с Десятинным храмом. Храм трехапсидный, четырехстолпный, имеет лестничную башню и пятиглавое завершение. В древности храм имел обширный притвор и крещальню, но у него отсутствовали галереи. В храме сочетались черты крестово-купольного храма и сильно выраженной базиликальности (вытянутости) плана. Органичность внешнему виду черниговского храма придает пирамидальная композиция верха здания, что достигается путем возвышения центральной части и понижения боковых объемов.

При строительстве храма использованы все технические возможности того времени, применяемые византийскими мастерами. Проявилось это и в способе кладки кирпича и в архитектурных приемах. Фасады храма богато декорированы нишами, лопатками, архитектурными поясами.⁸⁵

⁷⁸ Князь Ярослав соорудил еще несколько храмов в Киеве: церковь св. Георгия Победоносца и св. Ирины.

⁷⁹ По уцелевшим памятникам и археологическим раскопкам, известны еще несколько храмов этого времени.

⁸⁰ Мастера для строительства храма, по сказанию патерика, наняты были самой Владычицей Богородицей, «пришедша от Царьграда мастера церковнии, четыре мужи». Известно, что после окончания строительства храма 4 мастера постриглись в этом монастыре в монашество. К лику русских святых причислены 12 греков строителей Великой Успенской церкви, память 14 \ 27 февраля. Патерик Киево-Печерского монастыря - Спб., 1911 г., с. 5.

⁸¹ Все купола у храма были позолочены, а большей крест на главном куполе был из чистого золота.

⁸² Храм разрушен ханом Батыем 1237-1240 гг. Восстановлен храм в 1470 г. князем Киевским Симеоном Олельковичем, который украсил его снаружи каменными барельефами с изображением Богородицы и прп. Антония и Феодосия по сторонам. В 1941 г. храм почти до основания разрушен немецкими захватчиками. Ныне храм возрожден в древних формах.

⁸³ Размеры и формы этого храма неизвестны. В Киеве этот тип храма в разных вариантах воплощается в больших храмах: Михайловском Выдубском (1070-1088 гг.), Михайловском Златоверхом (1108-1113 гг.), и в церкви Спаса на Берестове (кон. XI нач. XII вв.).

⁸⁴ Храм заложен князем Мстиславом Красным 1030/31 г. и достроен уже при Ярославе Мудром. В Тмутаракани князем Мстиславом в 1023 г. был построен одноглавый крестово-купольный храм (12,5 \ 10,4 м) во имя Пресвятой Богородицы.

⁸⁵ Особой красотой отличается узорчатая кладка западного фасада и лестничной башни.

Внутреннее пространство храма некогда имело богатое убранство. Сейчас о былой роскоши напоминают лишь мраморные колонки с ионическими капителями, поддерживающие аркады. Пол был выложен шиферными плитами, инкрустированными разноцветной смальтой, в алтаре – поливными керамическими плитками.⁸⁶

Черниговский Спасо-Преображенский храм⁸⁷ является важным историческим и художественным памятником, соединяющим в единый архитектурный ансамбль, Десятинный храм и храм св. Софии в Киеве.

В 1120-1123 гг. в Чернигове кн. Давид (Глеб) возводит храм в честь св. Бориса и Глеба. Это большой храм (25 м.), трехнефный, с нартексом, открытыми галереями, но при одной внушительной главе. Фасады богато декорированы полуколонками с резными белокаменными капителями. Здесь мастера впервые использовали в декоративных украшениях соединение византийского и романского стиля. Храм имеет прообраз Успенской церкви Киево-Печерского монастыря.⁸⁸

В древнем городе *Полоцке* почти ничего не сохранилось от времен Киевской Руси. О былом величии напоминает только сохранившаяся часть стен и столпов соборного храма св. Софии.⁸⁹ Храм св. Софии возводился киевскими мастерами (между 1044-1066 гг.). Едва ли ни единственной, принципиальной особенностью планового решения храма, является дополнительное членение стен перед апсидами, за счет чего северный и южный фасады разделены уже на пять прясел. Храм имел достаточные размеры (26,4 \ 26,2 м.), правда, у него отсутствовали галереи, и он выглядел не столь масштабным. Венчался собор 7 главами.

В *Вышгороде* князь Святослав, на месте деревянного храма закладывает в 1073г. величественный храм в честь св. Бориса и Глеба. В 1115 г. его своды рухнули. Храм возобновлен уже при князе Олеге Святославиче. Это крестово-купольный храм с 5 главами. Сюда переносятся мощи св. Бориса и Глеба.

Огромное значение для Киевской Руси имел древнейший город *Новгород*. По инициативе князя Ярослава Мудрого, на месте деревянного храма, строится величественный *собор св. Софии (1045-1050 гг.)*.⁹⁰ Храм освящен новгородским епископом Лукою. Есть все основания полагать, что возведение собора было поручено греческим мастерам, строившим Киевскую Софию, «устрояше вельми прекрасну и превелику».

Храм в плане своем повторяет структуру столичного пятинефного храма, с тремя апсидами, хотя в размерах уступает ему (27 \ 24,8 м. вместе с галереями 34,5 \ 39,3 м.). Храм имеет только один пояс галерей и одну лестничную башню. Храм венчают пять массивных глав, покрытых в древности свинцовыми листами. Но общая высота собора выше своего прообраза на 2 м. (30,68 м.). Гениально задуманный общий облик храма стог и величественно монументален. В нем уже значительно меньше сказывается влияние греческих прототипов. Сказалось это и в особенностях каменной кладки. Стены сложены из местного, грубо околотого известкового камня, булыжника и только в некоторых местах чередуется с плинфой.⁹¹

⁸⁶ Храм был украшен фресковой живописью, от которой сохранились незначительные фрагменты. Среди фрагментов выделяется изображение св. Феклы. Образ отличает изумительная пластичность, безукоризненность рисунка.

⁸⁷ В 1240 г. храм razoren татарами и стоял в запустении до 1675 г. В 1750 г. после пожара рухнули своды. Неоднократно перестраивался в 1770 г. и в 1790–1798 гг.

⁸⁸ К этому же прообразу восходит Успенский собор Елецкого монастыря (начало XII в.) в Чернигове

⁸⁹ Сохранились в составе храма построенного в XVIII в.

⁹⁰ Храм, заложен на месте сгоревшего в 1045 г. деревянного (дубового о 13 верхах) храма, построенного в 995 г.

⁹¹ Наряду со смешенной кладкой создатели собора принимали и чисто кирпичную кладку (в том числе и со скрытыми рядами) в самых ответственных местах. В качестве связующего раствора применяли известковый раствор с толченым кирпичом. Известковый камень добывался на берегах реки Волхов.

Внутреннее пространство меньшее по площади, имеет ярко выраженное развитие по вертикали. Внутренность храма слабо освещена и носит характер сурового величия. В храме устроены большие хоры (северная, западная, южная часть).⁹²

За долгую многовековую историю храм неоднократно горел и перестраивался, но в основе сохранил древний облик.⁹³

По мнению некоторых исследователей, сооружение трех больших Софийских соборов (Киевского, Полоцкого, Новгородского) было выраженным подражанием Константинополю,⁹⁴ но вряд ли, это было слепым подражанием Византии. Скорее это стремление к духовному преемству.

Большие размеры ранних соборов, выполняющих (в силу необходимости) и митополические функции и миссионерские на первом этапе были крайне необходимы. Они были не только духовными центрами, но и показателем могущества государства, утверждением его духовных идеалов.

В Новгороде после возведения св. Софии каменное храмостроительство прекратилось почти на полвека. Только в 1113 г. князь Мстислав, на противоположном от св. Софии берегу реки Волхов, строит *церковь свт. Николая* (церковь свт. Николая на Ярославовом дворе), первый каменный храм на Торговой стороне⁹⁵. Шестистолпный храм имеет внушительные размеры (23,65 \ 15, 35 м.), стройные пропорции и венчался пятиглавием (в настоящее время одна глава). Храм в основных чертах следует киевским образцам, по высоте не уступает св. Софии Киевской. Строгие фасады разделены выступающими лопатками. Этому храму свойственно чередование выстроенных в ряд окон, и двухступенчатых ниш (ниши были расписаны). Особенностью является и отсутствие галерей. Храм сложен из колотого местного камня и кирпича, впервые встречается покрытие стен штукатуркой сглаживающей, но не скрывающей поверхность.⁹⁶

Два других сохранившихся памятника новгородской архитектуры начала XII в. - монастырские храмы. Они сходны по формам и декору, но, тем не менее, значительно различаются размерами, архитектурными решениями отдельных элементов и строительной техникой. Зодчим, построившим эти храмы, летописи упоминают «мастера Петра».

Храм Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117-1119 гг.) был заложен по благословению прп. Антония Римлянина. Храм (19,2 \ 12,7 м.) шестистолпный, трехнефный, венчается тремя главами (третья глава над лестничной башней). Асимметрии трехглавия отвечает и асимметричный план храма. Кладка храма отличается своей яркой фактурой – наряду с плинфой и местным камнем здесь использован брусковый кирпич.⁹⁷ На фасадах отсутствуют двухступенчатые ниши, ставшие привычными для храмов рубежа XI-XII вв. Три круглые апсиды подняты до закомар, как бы составляют одно целое с основным объемом. Своеобразие храму придает и круглая от самого основания башня, ведущая на хоры. По барабанам куполов, а так же по всему верху храма устроен пояс из небольших арок. Опорные столпы храма не крещатые, а шестигранные (средняя пара).⁹⁸

⁹² Вскоре после возведения храм был расписан фресками. В алтарной части сохранились небольшие части мозаики (геометрического рисунка).

⁹³ Перестраивался собор при свт. Макарии в XVI в. Сильно пострадал собор во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Прямым попаданием снаряда был разрушен центральный купол, в котором погибла уникальная фреска Вседержителя.

⁹⁴ Такую идею поддерживает В.Н. Лазарев. Подробнее его мнение в книге: Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской - М., 1960 г., с. 19.

⁹⁵ Храм построен по случаю явления там иконы святителя Николая. Этому храму предшествовала церковь Благовещения на Городище 1103 г. построенная кн. Мстиславом. По внешним описаниям, сходна с Никольской церковью. Храм разобран за ветхостью еще в XIV в.

⁹⁶ Вскоре после постройки храм расписан фресками. Фрагменты фресок сохранились в откосах оконных проемов, арках, центральной апсиде.

⁹⁷ Брусковый кирпич широко применялся в это время в западно европейском зодчестве.

⁹⁸ Храм был расписан в 1125 г. Сохранились фрагменты фресок в алтаре и в лестничной башне. Фрески выдержаны в холодной гамме.

В *Юрьевом монастыре* близ реки Волхов был заложен огромный (26,8 \ 18,3 м.) *собор св. Георгия (1119-1130 гг.)* – один из самых замечательных храмов древнего Новгорода. Заказчиком (ктитором) постройки был князь Всеволод Мстиславович. Высокий объем увенчан двумя главами (одна над лестничной башней).⁹⁹ Внешнюю асимметрию хорошо уравнивают лаконичные формы и строгая ритмика в оформлении фасадов. Массивный объем заметно облегчается тремя рядами окон и ниш. Кладка, сочетает кирпич и каменные блоки на розовом известковом растворе.¹⁰⁰ От древних фресок сохранились фрагменты в лестничной башне.

* * *

Вместе с Православием Русь приняла от Византии образцы церковной архитектуры. Такие известные русские храмы как: киевский Софийский собор, София новгородская и другие нарочито строились по подобию константинопольского Софийского собора. Сохраняя общие и основные архитектурные черты византийских храмов, первые русские церкви имеют ряд самобытных и своеобразных признаков.

Русские князья обособливались, усиливалась междоусобная борьба. В этих условиях нужен был образец храма более компактного и простого. *Уже в конце XI в. в храмостроительстве начали развиваться тенденции нового типа храмов - трехнефного, шестистолпного, с тремя апсидами, притвором и хорами, с одной главой и позакомарным покрытием.* Этот тип храма уже к середине XII в. дополненный еще более упрощенным вариантом - четырехстолпного храма, широко распространился по всей Руси.

Изначальные источники архитектуры неизбежно трансформировались и его характерные черты размывались. Зодчие разработали и строго систематизированный язык архитектурных форм, исходящий от византийских традиций. Постепенно складываются характерные местные архитектурные традиции. Утвердилось завершение всех прясел фасадов закомарами расположенных в одном уровне. Подобные приемы не использовались ни в Византии, ни у южных славян. Трехнефные храмы не обладали пирамидальным силуэтом, столь ярко выразившимся в св. Софии Киевской. Закрепилось лаконичность очертаний, строгий крупный ритм фасадов, их яркая пластика. Изменилась и строительная техника. Приемы кладки со скрытыми рядами, сменила перевязка швов, стена получила гладкую однородную поверхность. Появились новые декоративные элементы.

Рассмотренные памятники, дают представление об общих тенденциях развития каменного зодчества Киевской Руси начального периода. По сравнению с первыми грандиозными соборами, последующие храмы уступают им своими размерами. Заметно упрощается и плановая композиция, почти не встречаются галереи, на смену пятинефным приходят трехнефные храмы, многоглавие сменяется одноглавием. Храмы приобретают большую целостность. В большем количестве строятся посадские и монастырские храмы.

Монументальная живопись, иконопись (XI- первая треть XII вв.)

Самобытное русское искусство, начало которому было положено еще в эпоху, предшествующую христианству, было незнакомо с искусством живописи, по крайней мере, до сих пор не известно ни одного подобного образца. О живописи, мозаике у славян были только случайные и весьма смутные понятия.

Истоки живописного мастерства Киевской Руси восходят к традициям Византийского искусства. Первые зодчие и мастера монументальной живописи прибыли на Русь для

⁹⁹ В древности главы храма были покрыты свинцовыми листами. Этот способ покрытия был характерен для древних каменных храмов.

¹⁰⁰ Характерной особенностью новгородских и псковских храмов становятся «голосники» - резонаторы.

возведения православных храмов. Иконы все были привозными из Византии и Балканских стран.

Фрагменты фресок были обнаружены археологами в развалинах первых каменных храмов еще до строительства Десятинного храма.¹⁰¹ Из фресок Десятинного храм сохранились лишь незначительные фрагменты (лик неизвестного святого). По реконструкции Десятинного храма установлено, что площадь его внутренних стен приблизительно составляла около 1500 кв. м. Возможно, что такие большие пространства не могли быть расписаны одними приезжими мастерами, а в работе им помогали талантливые русские мастера, быстро постигающие основы живописного мастерства. Первым и наиболее полным примером монументальной живописи Киевской Руси предстают *фрески и мозаики св. Софии Киевской*.

Церковное искусство, принятое из Византии, было искусством иеротическим, не допускающим произвольных изменений и вымыслов. Главное требование, предъявляемое к церковной живописи, состояло в том, чтобы изображение, по возможности точно, воплощало религиозную идею, именно ту, которая была выработана византийским богословием. Русь полностью восприняла систему росписей храмов, тесным образом связанную с архитектурными формами и литургическим священнодействием.¹⁰²

В центральном куполе св. Софии Киевской, согласно канону, расположено мозаичное изображение Христа Пантократора. Вокруг Спасителя изображены 4 архангела.¹⁰³ Почти полностью утрачены изображения 12 апостолов, в пространстве между окнами центрального барабана (частично сохранилось изображение ап. Петра). В парусах, из четырех евангелистов, сохранилось изображение св. евангелиста Марка. Над центральной аркой медальонное изображение Деисуса. В купольных арках изображены мученики (по 10 в каждой). Прекрасно сохранилась, одна из лучших мозаик: композиция на двух восточных столбах «Благовещение» (на северо-восточном – архангел Гавриил, на юго-восточном – Богородица).¹⁰⁴ Наиболее примечательно монументальное мозаичное изображение Богородицы «*Нерушимая стена*» в центральной апсиде. Ниже композиция «Евхаристия» и лик святителей Церкви II-VIII вв. (свт. Василий Великий, свт. Иоанн Златоуст, свт. Григорий Богослов, св. диаконы Стефан и Лаврентий и др.). Остальные части собора расписаны фресковой живописью.

Монументальное мозаичное изображение Богоматери (около 5 м) «*Нерушимая стена*» обращает на себя особое внимание. Изображение это, несмотря на многочисленные бедствия, постигшие этот храм в разные времена, сохранилось невредимым. Богоматерь изображена стоящей на ромбовидном золотом подножии. голова Богородицы окружена нимбом и покрыта раззолоченным покрывалом; одежды из лазурного хитона, опоясанного червлёным поясом, с белым платком; руки воздеты кверху и имеют голубые поручи, украшенные крестами. Изображение Богоматери, видимое в храме всем (при низком иконостасе), отождествлялась с Твердынею, с заступничеством Богородицы всех к ней в молитве прибегающих.¹⁰⁵ Изящество форм и глубина духовного содержания - основа этого священного изображения. *Мозаика эта очень показательна для характеристики*

¹⁰¹ Киевские летописные источники сообщают, что древние Киевские храмы украшены были мусиею, стенописью, иконописью, произведениями чеканного и литейного дела.

¹⁰² Ветхозаветные сюжеты помещались на западной части интерьеров храма и шли до изображения «Благовещения» на восточных столбах. Росписи двенадцатых праздников размещались в верхней части стен и на сводах. На подкупольных арках изображались мученики. Все эта св. изображения повествовали о земной Церкви. В алтаре внизу изображали ряд святителей и учителей Церкви - хранителей веры. Выше Евхаристия и Богородица, молящаяся за мир. На столпах изображали мучеников, как столпов веры. В парусах евангелистов. В барабане лик ангелов и архангелов - Небесная Церковь. В куполе Глава Церкви - Христос.

¹⁰³ Только один из них мозаичный, другие написаны М.А. Врубелем на месте утрат в конце XIX в.

¹⁰⁴ Такое разделение этого изображения ведет свое начало из глубокой древности. Миниатюры Сирийского Евангелия VI в.

¹⁰⁵ Над этим изображением надпись (греч.): «Бог посреди него, Он не поколеблется, Бог поможет ему с раннего утра».

византийской иконографии, выработанной многовековым творчеством богословов и художников Византии.

Ниже расположено изображение «Евхаристии» (по литургическому переводу).¹⁰⁶ В центре композиции изображен престол, покрытый багряной материей; на нем – изображение креста. Над престолом киворий (навес), по древнему византийскому обычаю. По сторонам престола изображены два ангела с рипидами. Далее, с левой стороны изображен Спаситель в золотом хитоне и голубом гиматии, преподающий евхаристический Хлеб апостолам. С правой – Спаситель преподает св. Чашу апостолам во главе с апостолом Павлом.¹⁰⁷ Движения апостолов в композиции условны и несколько скованы. Вся композиция построена на принципе симметрии.

Фрески Софийского собора выполнены вскоре после возведения храма греческими мастерами.¹⁰⁸ В северной апсиде изображены события из жизни апостола Петра, в южной – события из жизни Богородицы. На северной стене храма расположена фреска «Христос перед первосвященником» и фреска «Апостол Петр возле костра». Ниже – «Сошествие во ад» и «Явление воскресшего Христа». На южной стене – фрески «Распятие» и «Уверование Фомы». На западной стене над аркой – фреска «Сошествие Св. Духа». Евангельские события изображены на фресках в верхней части галерей. Всего в соборе 26 сложных сюжетных композиций. Также единичных изображений: 108 поясных, 220 ростовых (преимущественно мученики).¹⁰⁹

В св. Софии Киевской воплотился весь многогранный опыт византийского искусства, складывавшийся на протяжении столетий. Монументальные образы, воплощенные в этом храме не только по своим размерам (до 5,45 м.), но и в общей трактовке всех объемов представляют уникальный пример воплощения единства художественного творчества и богословской осмысленности. Несмотря на известную самостоятельность в трактовке отдельных мозаичных композиций, все они вместе с фресками составляют единый художественный ансамбль, связанный общим замыслом и изобразительными решениями. Уникален и колорит мозаик, который в это время уже не использовался и самой Византией (18 красочных групп со 129 градациями оттенков). Свт. Илларион Киевский (1051-до1055 г.) в «Слове о законе и благодати» так говорит о св. Софии Киевской: «Яже церковь дивна и славна всем округним странам, яко же ина не обрящется ви всем полунощи землием от востока до запада».¹¹⁰

Из Киевских храмов этого периода сохранились мозаики Храма **св. Архистратига Михаила, Михайловского-Златоверхого** монастыря (1108-1114 гг.)¹¹¹. Мозаика «Евхаристия»¹¹² и св. Дмитрия Солунского.¹¹³ В отличие от предыдущих, в этих фресках ощущается больше движения, усиливается композиционный ритм. Обе мозаики отличает тонкость рисунка, изящество форм, мастерски подобранные тонкие цветовые отношения смальты.¹¹⁴

Сложность технического исполнения, недоступность исходных материалов, воспрепятствовало широкому распространению мозаик на Руси. *Фреске суждено было*

¹⁰⁶ Подобная мозаика сохранилась от храма св. Архангела Михаила, Михайловского Златоверхого монастыря. Более подобных мозаик не известно. Ныне хранится в музее.

¹⁰⁷ Древнейший образец такого изображения в миниатюрах Россанского Евангелия VI в.

¹⁰⁸ Фрески неоднократно поновлялись, в середине XIX в. и были полностью переписаны. В 1936 г. начались восстановительные работы по расчистке древней живописи от позднейших наслоений.

¹⁰⁹ В западной части храма в лестничной башне, сохранились фрески светского характера, не имеющие связи с росписью храма.

¹¹⁰ Цитировано по: Черный В.Д. Искусство средневековой Руси. - М., 1997 г. с. 26.

¹¹¹ Мозаики и фрески выполнены по заказу князя Святополка Изяславича.

¹¹² Ныне фреска перенесена в св. Софию Киевскую.

¹¹³ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

¹¹⁴ Храм разрушен в 30-е годы XX в. Ныне восстанавливается.

стать ведущим видом монументального искусства Руси, во многом повлиявшим на развитие иконописи и книжной миниатюры.

В Чернигове в соборе Спаса-Преображения (1030-1036 гг.) сохранилось незначительное количество древних фресок. Среди них выделяется фреска св. Феклы. Этот образ не имеет аналогов в монументальном древнерусском искусстве, отличается изумительной пластичностью. Безукоризненно правильны черты лица и особенности художественной передачи образа.

Фрески св. Софии Новгородской (XII в.) сохранились незначительно. До настоящего времени нет единого мнения о времени росписи собора. По одним сведениям храм стоял нерасписным до 1108 г. Другие сведения говорят о росписи храма в 1052 г.¹¹⁵ Особо выделялся монументальный образ *Вседержителя* в центральном куполе.¹¹⁶ Росписи интерьеров храма были не столь монументальны. В образах видна русификация типов и усилие линейности в стиле. Наибольшей живописностью отличаются фрагменты росписи, южной, Мартириевой паперти (фреска Деисус). **Фреска св. Константина и Елены** неповторима по своей технике, во многом напоминающей акварель. В этой фреске монументальность и простота упрощенных форм сочетается с крупным орнаментальным узором одежд и изысканной гаммой цветов. Фреску отличает богатая красочность, условность форм, виртуозность владения линией.

Сохранились **фрески церкви св. Николая на Ярославовом дворе (1113 г.)**. Храм был расписан вскоре после постройки. Самые замечательные из сохранившихся фресок: композиции *«Страшный суд»* и *«Праведный Иов на гноище»*. Фрески отличаются точностью рисунка, правильными пропорциями фигур, мягкой моделировкой объемов. Все указывает на работу опытных мастеров, причастных к киевским художественным традициям. Красочная гамма росписи насыщенная и плотная, линии малоподвижны, живописная поверхность отличается гладкостью цвета и твердостью рисунка.¹¹⁷

Уже в этих росписях проявляются первые самобытные черты новгородской живописи. Складывается, характерная для Новгорода тенденция уподобления фресок иконному образцу нежели суровой монументальности.

Для монументального искусства этого периода характерно, что изображения не скрывают массив стен, но органично сливаются с поверхностью сводов, арок, столпов, выявляя их тектонику.

На Русь для новых храмов из Византии и других стран привозилось большое количество икон.¹¹⁸ Существовали и иконописные мастерские в Киеве и других городах которые возглавляли греческие иконописцы. Очень быстро и русские мастеровые люди овладели этим искусством.

Одним из древнейших в Киевской Руси, признается образ **«Богородица Великая Панагия»** («Ярославская Оранта») XII в., но некоторые исследователи относят икону к более позднему времени.¹¹⁹ Икона имеет внушительные размеры (194 \ 120 см.). В центре иконы подчеркнуто величественное изображение Богородицы. В круглых медальонах изображены: в более крупном, нижнем - Спас Эммануил, выше в медальонах - архангелы Михаил и Гавриил. Руки Богородицы воздеты в молитве. Иконописец с большим вниманием мягко

¹¹⁵ Более вероятно, что за это время храм расписывался неоднократно.

¹¹⁶ Сохранилось интересное предание о создании этой росписи. Мастера писали образ Пантократора с благословляющей десницей. Всякий раз на утро десница была сжата. Был услышан глас о том, что в деснице этой Господь хранит Новгород. Пока десница сжата, город будет стоять. Почти тысячелетие сохранялась эта фреска, пока не была уничтожена прямым попаданием артиллерийского снаряда во время войны 1941-1945 гг.

¹¹⁷ Незначительно сохранились фрагменты фресок в соборе Антониева монастыря (1125 г.) в Новгороде

¹¹⁸ Прп. Варлаам, первый игумен Киево-Печерский, возвращаясь из Константинополя, завещал: «Яже бе купил в Константинополе граде иконы и иное, еже на потребу», передать блаженному Феодосию Печерскому. Макарий (Булгаков) Митрополит Московский. История Русской Церкви - М., 1995 г., кн. 2, с. 234.

¹¹⁹ По некоторым данным икона эта принадлежит письму прп. Алипия. Но письменных подтверждений нет.

моделирует величественный лик Богородицы. Монументальность фигуре придает большое количество золота использованного в моделировке фигуры.

С творчеством прп. Алипия искусствоведы связывают икону «*Богородица Печерская*» («Свенская») (67 \ 42 см.).¹²⁰ Богородица изображена на троне с Бого-Младенцем на руках. Ей предстоят прп. Антоний и Феодосий, наделенные индивидуальными портретными чертами. Высокие художественные достоинства этого образа не вызывают сомнений. Икона написана в сдержанных, глубоких тонах. Доминируют два цвета с множеством оттенков, красный и темно-синий. Мастерское сочетание сдержанных тонов и золотого фона вызывают тонкую игру, мерцание красок.

Из Новгородского Софийского собора, происходит едва ли не одна из самых древних русских икон *св. апостолов Петра и Павла* (середины XI в. первая половина XII в.)¹²¹. Икона имеет большие размеры (236 \ 147 см.). На иконе изображены в рост св. первоверховные апостолы. В верхней части иконы изображен образ Спасителя (оплечный). Икона сильно пострадала от времени. Полностью утрачен первоначальный красочный слой на ликах, кистях рук, ступнях святых. Остальные части иконы сохранили древнюю живопись.¹²² Тонкое сочетание синих, вишнево-розовых, желто-оливковых говорит о большем мастерстве иконописца, трудившегося над этим образом.¹²³

Из Новгородского Юрьева монастыря происходят две иконы: икона *св. Георгия* (232,2 \ 142,9 см.)¹²⁴ и икона, именуемая «*Устюжское Благовещение*»¹²⁵ (238 \ 169,6 см.) начало XII в. Обе иконы, несмотря на многочисленные утраты, являются яркими примерами иконописи Древней Руси. Святой воин Георгий предстает могучим хранителем и защитником. Взор его спокоен и суров. На иконе «Устюжское Благовещение» изображена Богородица и св. архангел Гавриил в момент Благовестия. Строгая пропорциональность фигур, мягкость моделировки, золотой (ныне почти полностью утраченный) фон, указывают на знакомство иконописца с образцами классической византийской живописи.

Предположительно из Новгорода перенесена в Успенский собор Московского Кремля (находится и ныне) двухсторонняя икона «*Богоматерь Одигитрия*», с изображением на обороте св. Георгия. Хорошо сохранился образ св. Георгия (XI - начало XII вв.).¹²⁶ Несмотря на большой размер (174 \ 122 см.) фигура св. Георгия кажется сжатой полями иконы. Возможно, это впечатление создается из-за плотного зеленого цвета полей. Фигура святого хорошо построена. В живописном облике св. Георгия иконописцем переданы лаконичные черты святого воина. Лик святого чуть удлинённый, прописан твердыми линиями. Рука святого крепко держит, чуть наклоненное в сторону копье. Мастеру удалось передать средствами рисунка и живописи образ внутреннего свечения красок, что сближает этот образ с мозаиками и фресками св. Софии киевской.

Безусловно, на первом этапе становления русской церковной живописи, огромное влияние на нее оказывала византийская культура. Однако вместе с освоением византийских традиций живописи, русские мастера осознанно воспринимали сложившиеся каноны живописи, воспринимая их, как отправную точку. Отличительной чертой древних русских икон является их достаточно большой (монументальный) размер, яркая композиция образов, четкий силуэт.

¹²⁰ После разорения в XIII в. Киево-Печерского монастыря икона была перенесена в Успенский -Свенский монастырь города Брянска. По некоторым сведениям это список с образа, написанного в XIII в. Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

¹²¹ Ныне хранится в Новгородском Государственном музее.

¹²² Благодаря серебрянному окладу закрывавшему икону с XII в.

¹²³ Ныне хранится в музее Новгорода.

¹²⁴ Ныне в Успенском соборе Кремля.

¹²⁵ Ныне хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

¹²⁶ «Богоматерь Одигитрия» почти полностью написана вновь в XIV в. вследствие больших утрат красочного слоя.

Преподобный Алипий Печерский - первый русский иконописец

Имя прп. Алипия (Алимпия) Печерского стоит первым среди русских иконописцев. Он именуется родоначальником русских иконописцев и открывает собою ряд замечательных русских мастеров.

Жил преподобный в конце XI начале XII вв. Предположительно, родиной его был Киев. Родители видели в сыне склонность к изобразительному искусству и отправили его к мастерам грекам, прибывшим в Киев для украшения Успенской церкви Киево-Печерского монастыря.¹²⁷ Уже вскоре юный Алипий работал со своими учителями, помогая им. Смирение, трудолюбие и нестяжательность были характерными чертами его. После окончания работ по росписям храма прп. Алипий принимает монашеский постриг в Киево-Печерском монастыре от прп. Никона.

Молодой инок-иконописец отличался исключительным трудолюбием и любовью к своему святому делу. Развивая свой талант прп. Алипий более всего страшился праздности. Бескорыстие и благотворительность преподобного сочетались у него со смирением, чистотой, терпением, любовью.¹²⁸ За высокие христианские качества прп. Алипий был рукоположен в иеромонаха.

Богоугодная жизнь праведника привлекала к нему людей, обращающихся с просьбой молитвы о них. В житии описаны случаи чудотворения преподобного, чудесное написание образа Спасителя, Богородицы, святых.¹²⁹ Чудесным образом написана икона «Успения Божией Матери», когда преподобный находился уже на смертном одре. На вопрос игумена, кто написал икону, преподобный ответил «Ангел написа ю, и ее тоиже предстоит, пояти мя хотя». Это были последние слова преподобного. Праведная кончина прп. Алипия наступила 17 августа 1114 г., через день после праздника Успения Богородицы. Память преподобного совершается 17 \ 30 августа.

Источники указывают несколько икон, которые принадлежат кисти прп. Алипия: икона «Владимирской Богоматери» из Ростовского собора,¹³⁰ икона «Божией Матери Печерская» из Свенского монастыря города Брянска и икона «Царь царем» или «Предста Царица» из Успенского собора Московского Кремля.¹³¹

Скульптура

Сохранилось несколько плит и их фрагментов (X-XI вв.), выполненных из красного шифера и песчаника с изображением Богородицы «Одигитрия», св. воинов (на конях), св. Георгия Победоносца, Феодора Стратилата и св. Нестора и Димитрия. В этих рельефах местная переработка византийских образцов приобретает более индивидуальный характер. В

¹²⁷ «Сей Алимпий, во дни благоверного князя Киевского Всеволода Ярославича, предан бысть родителями греческим иконописцам, пришедшим (1084 г.) на украшение святыи Печерские церкви в научение иконного изображения» Патерик Киево-Печерского монастыря. – Киев, 1863 г., л.147.

¹²⁸ Незлобие сердца прп. Алипия запечатлено и в службе ему – «Никогда же бо огорчиси еси на оскорбляющих тя, ниже воздал еси злом за зло». Тропарь 8 песнь канона.

¹²⁹ Особенно замечательны были 7 великих икон, которые написал прп. Алипий по заказу одного киевлянина для устроенной им деревянной церкви на Подоле. Написаны были «зело хитро»; после пожара в храме сохранились невредимы. – Макарий (Булгаков) митрополит Московский. История Русской Церкви. - М., 1995 г., с 233.

¹³⁰ Это один из первых списков с иконы «Владимирской Богородицы». По преданию писана самим Ангелом за прп. Алипия. Принесена в Ростов князем Владимиром Мономахом. Находилась в иконостасе Успенского собора. Икона погибла под рукой неопытного «реставратора» в начале XIX в.

¹³¹ По исследованиям специалистов эта икона датируется XIV в. Известно, что икону поновлял в XVIII в. иконописец К. Уланов.

декоративное убранство внешних фасадов Десятинной церкви, вероятно, входил рельеф Богородицы «Одигитрии».

По своей зависимости от пластических свойств материала древняя скульптура наиболее близка к декоративно - прикладному искусству Древней Руси.

Церковное искусство в период дробления единого Киевского государства (вторая треть XII-первая треть XIII в.)

Борьба князей за власть в Киеве приводит к постепенному дроблению единого Киевского государства. В XII в. в новых исторических условиях быстро растут княжеские города. Киев теряет свое главенствующее государственное значение.¹³² На севере Руси под покровительством св. князя Андрея Боголюбского возникает новая столица – Владимир. Образуется сильное великое княжество Владимирское, которое скоро возвышается над Киевским и всеми прочими.

Церковь выступает в этот сложный период дробления государства как единственная сила, противостоящая княжеским раздорам.

В церковном искусстве на смену торжественному, монументальному направлению приходит искусство, приближенное к жизни небольших городов (в архитектуре). Уже не возводятся столь грандиозные храмы. Но продолжают укрепляться отношения с Востоком, появляется интерес к Западному искусству. Развиваются экономические связи, торговля, ремесла. Все это дает новую силу развитию церковного искусства и архитектуры. Складываются местные художественные школы.

Каменное храмостроительство

(вторая треть XII - первая треть XIII веков)

Уже к середине XII в. складываются особенности архитектурных школ - Волыни, Владимира на Клязьме, Галича, Чернигова, Новгорода, Пскова и др. На первый взгляд, отличия в архитектуре были незначительны, но для людей XII в. эти отличия были, несомненно, радикальными. Волынское храмостроительство было ближе к киево-византийскому; Владимирское – к Галичскому; Черниговское и Рязанское – к тому и другому вместе.¹³³ Более четко можно говорить только о трех архитектурных школах: *юго-западной* (Киев, Полоцк, Чернигов, Смоленск); *северной* (Новгород, Ладога, Псков); *северо-восточной* (Суздаль, Владимир).

Повсеместно сложная кладка XI в. с утопленными рядами уступает место простой. На гладких стенах появляются декоративные элементы: объемные полуколонки, аркатурные пояса, скульптура и т.д. Поверхность стен чаще штукатурили и придавали ей различную окраску.

Внешняя композиция храмов упрощается, внутреннее пространство приобретает большую целостность.¹³⁴ К середине XII в. мозаика исчезает из арсенала художников монументалистов, используется только фресковая живопись.

¹³² Киев остается хранителем церковно-культурных традиций. Здесь продолжают работать строительные артели, мастерские ремесленников разных специальностей и художеств, основанные еще в XI в. Но, в целом, художественная жизнь утрачивает свою интенсивность, что, в конечном счете, привело к постепенному угасанию былой славы.

¹³³ Возможно, рязанской «школы» не существовало – сюда приглашали мастеров из Чернигова и Смоленска. Но характерные особенности обнаруживаются и в ней.

¹³⁴ Лестничные башни уже не строились, лестницы устраивают в толще стен.

В 30-80-е годы XII в. в **Киеве** построено не менее 5 храмов. Одной из наиболее известных в городском посаде церквей был храм Успенская «Пирогоща» (1131- 1136 гг.). Храм не имел никакого внешнего декора – возможно, он имел лишь скромное украшение аркатурного пояса.¹³⁵ Самой известной церковью Киева этого времени является храм **св. Кирилла** (середина XII в.) *Кириллова монастыря*.¹³⁶ Храм построен по плану Успенского собора Киево-Печерского монастыря, но имеет меньшие размеры (31 \ 22 м.). Шестистолпный храм венчала в древности одна массивная глава. Фасады храма украшены скромным аркатурным поясом с поребриком под закомарами и редкими узкими окнами. Храм имеет обширные хоры, на которые ведет лестница в толще стены (толщина стен 1,98 м.).¹³⁷ Один из последних храмов Киева построенных в этот период – церковь свт. Василия на Васильевом дворе (1182 г.).¹³⁸

Достаточно интересны **особенности зодчества Галицкого княжества**, граничившего с Балканскими странами, Венгрией, Польшей. Здесь отчетливо видны следы влияния романской архитектуры. Храмы возводятся не из плинфы, а из хорошо обтесанных блоков разных сортов алебаstra и известняка. При раскопках Успенского собора в Галиче (середина XII в.) были обнаружены поливные керамические плитки с рельефным орнаментом, круглые колонны, кронштейны в виде человеческих и звериных масок. Получают распространение храмы в нетрадиционные для русского зодчества формах (квадрифолия - храм в Побережье, церковь-ротонда в честь пророка Ильи пригород Галича, церковь св. Пантелимона в Галиче).¹³⁹ Со второй половины XII в. строительные работы в Галиче теряют свой прежний размах. Основная часть зодчих перебирается в Северо-восточную Русь.

В архитектуре **Полоцка**, впервые в русском храмостроительстве, появляются храмы с подчеркнута вертикальной башенной композицией. В **Спасском соборе Полоцкого Спасо-Евфросинияго монастыря**, построенном мастером Иоанном (середина XII в.), основной объем высоко поднимается над западным притвором и сильно выдвинутой центральной апсидой, которые служат своего рода основой, поддерживающий массивный верх храма (18,2 \ 9,8 м). Сложная ступенчатая конструкция украшается тремя ярусами закомар, имеющих килевидную форму. Этот храм является подлинной вершиной полоцкого зодчества XII в. и во многом является одним из ключевых образцов для развития русской архитектуры.

Много подобных (башенных) храмов строилось в городах Приднестровья, в Чернигове, Смоленске. При возведении храмов зодчие используют новые конструктивные приемы. **Храм св. Параскевы (конец XII в.), Пятницкого монастыря в Чернигове** (16 \ 12 м) – один из первых, в котором была использована *система ступенчатого повышения арок*.¹⁴⁰ В плане это небольшой четырехстолпный, трехапсидный, увенчанный одной главой храм (высота храма 24 м). Необычным и новым являются 3 яруса закомар, поднимающихся от стен к барабану. Они декорированы и не повторяются в сводах.¹⁴¹ Для этого храма характерно исключительно тонкое соотношение пропорций, органичность форм и подчеркнутая нарядность ее фасадов. Этот храм, безусловно, можно назвать отправной точкой нового храмостроительства Руси, получившим впоследствии широкое распространение. С

¹³⁵ Храм разрушен в 30-е годы XX в.

¹³⁶ В настоящее время храм предстает перестроенным в XVII в. Добавлены 4 главы. На южной части хор устроена маленькая часовня и придел св. Кирилла Александрийского. Древние росписи находились под поздними записями (не мнение 5).

¹³⁷ Интерьер храма богато украшен фресками второй половины XII в. (около 800 кв. м)

¹³⁸ Это была небольшая четырехстолпная, вытянутая в плане, венчавшаяся одной главой церковь (15,5 \ 11 м).

Весь архитектурный декор выполнен в киевских традициях этого времени. Храм разрушен в 1935 \ 1936гг.

¹³⁹ О работе в Галицко-волынском княжестве иноземных мастеров в XII-XIII вв. часто сообщают летописцы.

¹⁴⁰ Храм заложен, по благословению полоцкого епископа Дионисия, при участии прп. Евфросинии.

¹⁴¹ П.Д. Барановский по проекту которого был восстановлен этот храм писал: «Стоящий на вершине разрушенной татарами большой культуры Древней Руси, он представляет ясно выраженную отправную точку, с которой началось развитие национального творчества Московской Руси». В кн. Памятники искусства - М.-Л., 1948 г., с 28.

архитектурой этого храма тесно связан храм св. Василия в Овруче (около 1190 г.).¹⁴² Два эти храма представляют ряд стилистически близких храмов, и являют собой зрелый образец русского самобытного храмостроительства.

Во **Владимире Волынском** был сооружен *Успенский собор (1160 г.)* – один из самых больших (34,5 \ 20,6 м) в этот период. Это один из красивейших храмов своего времени.¹⁴³

В **Смоленске** вторым каменный храм был заложен *собор св. Бориса и Глеба (1145 г.) Смядынского монастыря*. Это шестистолпный храм, увенчанный одной главой. Храм украшен небольшими полуколонками на лопатках. Более скромнее четырехстолпный, увенчанный одной главой храм св. апостолов Петра и Павла (20 \ 16,2 м), построенный в 1140-1160 гг. Нештукатуренные стены храма украшает аркатурный пояс, **на уровне пят закомар и верхней части барабана**. Красоту храму придают вертикальные тяги, расчленяющие барабан, трехступенчатое обрамление окон и порталов.¹⁴⁴

Примерно около 1190 г. в Смоленске закладывается *церковь св. Архангела Михаила* (23,6 \ 16,3 м), удивлявшая современников красотой форм.¹⁴⁵ План храма шестистолпный, увенчанный одной главой, но восточная **пора столпов** стоит на одной линии с восточной стеной, от которой отходят прямоугольные боковые и полукруглая центральная апсида. Подкупольное пространство образуется не восточными, а западными столпами. Профили наружных лопаток храма усложнены дополнительными уступами и тонкой полуколонкой посередине, а вместо порталов, разделявших притворы и основной объем, устроены широкие арочные пролеты. К этому храму близки по плану: храм Троицкий в Кловке и храм Спаса в Чернушках (20-23-е годы XIII в.).

Архитектурная школа Смоленска складывается к концу XII началу XIII вв. За это время было выстроено не менее 12 каменных храмов. Смоленские мастера часто работали и за пределами своего княжества (Киев, Новгород, Псков, Старая Рязань).¹⁴⁶

В *Старой Рязани* археологами обнаружены основания только двух храмов: Успенского и Борисоглебского¹⁴⁷ (середина XII в.). Оба храма были шестистолпные, трехапсидные. Храмы не были оштукатурены, имели внешнее украшения из белого камня (карнизы, консоли, порталы).

Новгородские зодчие во второй половине XII в. ведут обширное строительство в самом Новгороде, а также во Пскове и Старой Ладогге.

В **Новгороде** и его окрестностях, продолжают стоять храмы, подобные собору Рождества Богородицы Антониева монастыря. То, что впервые зодчие использовали в этом соборе, в полной мере было реализовано новгородскими мастерами в ***Спасо-Преображенском соборе (40-50-е годы XII в.) Мирожского монастыря в Пскове*** (16 \ 15,3 м). Храм возведен по благословию архиепископа Нифона.¹⁴⁸ Хорошо сохранился и *Иоанновский собор (30-40-е годы XII в.) Иоанновского монастыря*. Храм шестистолпный, трехапсидный, имеет позакомарное покрытие и венчается тремя главами (19,5 \ 12,8 м). Храм является образцом дальнейшего развития новгородского зодчества периода Киевской Руси. Уже в этом, одном из первых каменных храмов Пскова, закладываются черты своеобразной местной архитектуры: приземистость объемов, внешняя неброскость, отсутствие

¹⁴² Храм восстановлен из развалин в 1908 г. архитектором А.В. Щусевым. Раскопки проводил П.П. Покрышкин. Это один из первых примеров восстановления храма из развалин с применением археологических изысканий и восстановления древних форм.

¹⁴³ В 1900г. храм реставрирован и существует ныне в первоначальном виде.

¹⁴⁴ Этому храму почти идентичен храм апостола и евангелиста Иоанна Богослова (1173 г.) и Храм архангела Михаила (80-е годы XII в.) в Свирской слободе.

¹⁴⁵ Про этот храм летописец писал: «Такое же несть в полунощной стране, и всем приходящим к ней дивитися изрядной красоте ея» ПСРЛ. - Т. 2, М., 1962г., с.703.

¹⁴⁶ Подробнее о смоленском храмостроительстве в кн. Воронин Н.И. Раппопорт П.А. Зодчество Смоленска XII-XIII вв. Л., 1979 г., с. 64-68.

¹⁴⁷ Храм был сложен из кирпичей трех видов: красного, розового, желтого.

¹⁴⁸ Создание этого собора завершило первый - домонгольский - этап развития псковского зодчества.

дополнительных архитектурных украшений. К концу XII в. намечается становление самостоятельной псковской школы зодчества, которая ярко проявится в XIII-XIV вв.

Возможно, первой из каменных церквей в *Старой Ладог*е заложена *церковь св. Климента (1153 г.)*. Позднее выстроены: Успенская церковь, Спасская церковь, церковь св. Георгия. Так архитектурный поиск приводит к оформлению типа храмов: четырехстолпных, трехапсидных, увенчанных одной главой, столь характерных для новгородского зодчества второй половины XII в.

Особенно выразительна *церковь св. Георгия (около 1165 г.)*: маленькая, почти квадратная в плане (11,2 \ 10,3 м), на редкость пластичная постройка. Храм сложен из природного камня и кирпича. Стены разделены широкими плоскими лопатками на 3 неравных прясла.¹⁴⁹ Столпы в плане не крестчатые (как в большинстве храмов XI-XII вв.), а квадратные. В толще западной стены устроены хоры.¹⁵⁰

Во второй половине XII в. в самом Новгороде было возведено не менее 17 каменных храмов: церковь св. Бориса и Глеба (1173 г.), шестистолпная, увенчанная одной главой, церковь Благовещения на Мячине (1179 г.), четырехстолпная, трехапсидная, церковь Спаса в Старой Русе (1198 г.). Сохранились церкви Благовещения в Аркажах (1188 г.)¹⁵¹ и церковь Спаса-Преображения на Нередице (1198 г.). Подобные храмы становятся наиболее распространенными.

Самым известным памятником новгородской архитектуры конца XII в. является *церковь Спаса на горе Нередица*. Храм возведен по заказу ярославского князя Ярослава Владимировича. Храм, несмотря на малые размеры (15,7 \ 11,4 м), выглядит монументально. Церковь имеет толстые внешне шероховатые стены, широкие далеко выступающие лопатки. Массивный барабан имеет 8 узких, доходящих только до середины его высоты, окон. Единственным украшением фасадов является скромный аркатурный пояс под куполом. Из трех апсид боковые понижены (это примечательно тем, что с XIII в. новгородские зодчие оставляют только центральную апсиду). Внутренний интерьер традиционен для четырехстолпного храма. На хорах были устроены приделы.¹⁵²

Смоленскими мастерами в Новгороде, на торговой стороне строится церковь *Параскевы Пятницы (1207 г.)*. Храм четырехстолпный, с 3 притворами, увенчанный одной главой. План храма приближается к квадрату, стены имеют трехлопастное завершение и одну невысокую апсиду. Основные приемы постройки характерны для новгородской архитектуры, но некоторые приемы использованные в строительстве, характерны только для смоленских мастеров. Подобных построек в Новгороде не было. Но именно архитектура этого храма оказала значительное влияние на дальнейшее развитие новгородского зодчества.

Последним храмом этого периода в пригороде Новгорода строится *церковь Рождества в Перыньском скиту (20-30-е годы XIII в.)*, тип которой становится определяющим для новгородской архитектуры XIV-XV вв. Это маленькая (9,8 \ 7,8 м), четырехстолпная, с низкой апсидой, увенчанная одной главой церковь. Фасад имеет плоские лопатки, выступающие по углам и двухступенчатое их обрамление в верхней части. Гладкие поверхности стен прорезаны небольшими окнами. Барабан имеет 4 окна и украшен крупным аркатурным поясом. Изящество храму придает вытянутый объем и барабан, несколько сужающийся кверху. *В последующих постройках менялись пропорции, формы покрытий, декор, приобретались и исчезали западные притворы, но сам тип новгородских храмов, на протяжении двух столетий, оставался неизменным.*

¹⁴⁹ Сходна с этим храмом церковь Успения Богородицы, имеющая чуть большие размеры (17,7 \ 13 м).

¹⁵⁰ В храме сохранились древние самобытные фрески.

¹⁵¹ В этом храме сохранились фрагменты фресок 1189 г. (своды и барабан переложены в XVII в.). По приемам фрески близки к росписям церкви св. Георгия в Старой Ладоге, но уровень их значительно выше.

¹⁵² Храм полностью разрушен в 1941-1945 гг., почти все фрески погибли. В 1956-1958 гг. были восстановлены лишь фрагменты росписей.

Основная часть территории Северо-восточной Руси, лежащая в междуречье реки Оки и Волги, в киевских летописных источниках называется обычно Залесской землей, Ростово-Суздальской, а с середины XII в. Владимиро-Суздальским княжеством. Эта территория с середины XII в. начинает быстро осваиваться и развиваться. Помимо древних городов - Ростова, Суздаля¹⁵³, Ярославля, крупными центрами становятся недавно возникшие: Переславль-Залесский¹⁵⁴, Юрьев-Польской, Дмитров. В конце XI начале XII вв. возвышаются Москва и, особенно Владимир.

Каменное храмостроительство во *Владими́ро-Сузда́льских землях* начинается с принятия киевских традиций еще в начале XII в.¹⁵⁵ При князе Юрии Долгоруком возобновляется каменное храмостроительство.¹⁵⁶ Князь обращается в Галицкое княжество за опытными мастерами¹⁵⁷. Мастера из Галича были, по-видимому, строителями *церкви св. Бориса и Глеба в Кидекше (1152 г.)*,¹⁵⁸ недалеко от Суздаля и *Спасо-Преображенского храма (1152-1156 гг.)* в Переславле-Залесском. Это небольшие, трехапсидные, четырехстолпные, храмы, увенчанные одной главой. Храмы уникальны по своим архитектурным формам. Наиболее интересен храм Спасо-Преображенский в Переславле-Залесском.. Храм (18,3 \ 15,4 м) сложен из тесанных блоков белого камня и почти не имеет декоративных украшений (двухступенчатые лопатки, карнизы с аркатурным поясом, миниатюрные кокошники на барабане). Особенностью храмов является достаточно заметные аркатурные пояса, впоследствии получившие широкое развитие во владими́ро-сузда́льской архитектуре и ставшие ее отличительной особенностью. Около 1157 г. собор был расписан фресками, сохранившимися до конца XIX в.¹⁵⁹ Основные принципы архитектурных решений, примененные в этих храмах, стали во многом определяющими для владимирской архитектуры на протяжении последующих столетий.

Св. блгв. князь Андрей Боголюбский (сын Юрия Долгорукого) особо заботился о превращении *Владими́ра* в царственный град. Вокруг Владимира строится новый пояс укреплений (протяженностью более 4 км) с 3 рублеными и двумя каменными воротами: Золотыми и Серебряными. Над Золотыми воротами ставится церковь Положения честных риз Богоматери.

Св. блгв. князь Андрей Боголюбский много потрудился, ведя обширное храмостроительство во Владимиро-Суздальских землях. В Лаврентьевской летописи отмечено: «Бог привел Андрею из всех земель мастеров», в том числе, и от «немцев».

Успенский собор (1158-1160 гг.) во Владимире возводился как главный храм всей Залесской земли (92,7 \ 17,6 м). Храм выше Софийских соборов Киева и Новгорода (32,3 м). За основу принят шестистолпный план Успенской церкви Киево-Печерского монастыря. После постройки храм венчался одной позолоченной главой. Особенностью явилось и сооружение храма из белого камня и туфа¹⁶⁰ – таким образом, фасады приобретали редкую

¹⁵³ 1024 г. является началом летоисчисления истории Суздаля.

¹⁵⁴ До XV в. сохранялось такое написание города: Переяславль-Залесский.

¹⁵⁵ Киево-Печерский патерик сообщает, что собор в Суздале, построенный Владимиром Мономахом в 1101 г. имел своим образцом Успенский Собор Киево-Печерского монастыря и создан «в ту же меру». Патерик Киево-Печерского монастыря - СПб., 1911 г.

¹⁵⁶ 1152 годом в Никоновской летописи определяется время заложения во Владимиро-Суздальских землях сразу пяти церквей.

¹⁵⁷ Князя Юрия Долгорукого с Галицкими князьями связывали родственные связи.

¹⁵⁸ Это был храм суздальских князей. «Того же лета Юрий Владимирович из Суздальской земли создал на Нерли церковь во имя мучеников Бориса и Глеба». Сильно перестроен после обвала сводов еще в XVII в. Ныне восстановлен в первоизданном виде. Фасады строги и суровы. Единственное украшение фасадов – аркатурный пояс, ставший прообразом для владими́ро-сузда́льских храмов. От фресок сохранились незначительные фрагменты (волхвы, изображение двух женщин). Фрески датированы концом 70 - началом 80-х годов XII в.

¹⁵⁹ Сохранился фрагмент фрески «Страшный суд»; ныне хранится в Государственном Историческом музее, Москва.

¹⁶⁰ Камень вулканического происхождения.

пластическую выразительность.¹⁶¹ Наружные стены храма украшает богатый *аркатурно-колончатый пояс*, который придает лаконичную массивность нижней части и легкость верхней. Верхняя часть прясел фасада, вопреки обычному устройству, выше, чем нижняя, чем усиливается ощущение общей легкости храма. Входы в храм были украшены глубокими перспективными из белого камня порталами, что становится особенностью для дальнейших построек. В оформление фасадов введена скульптура из резного камня. Резьба по камню начинает играть важную роль в храмостроительстве Владимира и других городов.

Интерьер собора удивителен по своим архитектурным решениям. Зодчим удалось придать невиданную ранее стройность опорным столпам. Их высота в 8 раз больше сечения (в св. Софии Киевской это сечение 1 \ 5,5). Верх столпов оформлен белокаменной резьбой в виде стилизованных листьев аканфа и парных львов. Интерьер получил легкость, устремленность вверх. В 1161 г. собор был расписан «паче иных церквей».¹⁶² Важно отметить, что фресками были украшены не только интерьеры, но и части внешнего фасада храма, которые находились в позолоченном аркатурно-колончатом поясе.¹⁶³ Пол в храме был выложен медными полированными плитами. Храм украшали некогда медные врата, искусно украшенные узорами и священными изображениями, выполненные в технике огневого золочения.¹⁶⁴

После сильного пожара в **1185 г.**¹⁶⁵ собор сильно пострадал и был заключен как бы в футляр широкой галереей, охватывающей храм с трех сторон; с восточной стороны к собору пристроили две новые апсиды. Таким образом, храм становится пятинефным, каких давно уже не строили на Руси. В таком виде храм имеет несомненное сходство с Киевским Десятинным храмом. Тогда же появились и 4 малые главы. В обновленном виде храм превышает размерами (37,8 \ 31,3 м) св. Софию Киевскую. Как и первые каменные храмы Древней Руси, собор стал иметь вместе с галереями ступенчатое завершение архитектурных объемов.¹⁶⁶

Внешнее оформление обновленного Успенского храма следовало сложившимся традициям. Часть рельефных изображений старого храма были перенесены на северный и южный фасады собора («Три отрока в пещи огненной», «Сорок мучеников Севастийских» и др.). Новых рельефов создано не было. Но размах резных работ впечатляет. Резчиками было выполнено 114 колонок аркатурного пояса стен и апсид. Еще 64 колонки были выполнены для 4 угловых глав.¹⁶⁷

У самого устья реки Нерли, впадающей в реку Клязьму, в километре от Боголюбова (пригород Владимира) св. блгв. князь Андрей воздвиг еще один белокаменный¹⁶⁸ храм в

¹⁶¹ Характерным стал новый тип кладки, который, затем, перешел и в московскую архитектуру. Из камня выводились две параллельные стены, а пустота между ними забивалась булыжником и заливалась раствором извести, крепко схватывая камни.

¹⁶² От первоначальных росписей сохранились лишь фрагменты в откосах окон и несколько полу стертых фигур неизвестных святых

¹⁶³ Позолоченный аркатурно-колончатый пояс, обхватывающий собор, устраивался не только как элемент декора, но и как древний символ девственной чистоты и непорочности.

¹⁶⁴ Храм блистал золотом, серебром, драгоценными камнями и жемчугом. Амвон и трое дверей обиты были золотом и серебром. Многочисленные паникадила и подсвечники были серебряными и золотыми. Сосуды служебные, рипиды и ковчеги для Святых Даров были отлиты из чистого золота.

¹⁶⁵ «Бысть пожар велик в граде Володимери /.../ погоре бо мало не весь город /.../ церквей числом 32 и соборная церковь св. Богородица златоверхая, юже бе украсил благоверный князь Андрей, загореся с верху, и что бяше вне и вну узорочий и паникодילה серябряное и сосуд златых и серебрянных без числа /.../ все огонь взя без учета» Лаврентьевская летопись.

¹⁶⁶ В это же время строится Рождественский собор (1192-1196 гг.). В храме повторялись формы предшествующей постройки. Храм разрушен в 1930 г.

¹⁶⁷ В 1189 г. Успенский собор вновь расписывают фресками. Сохранились фрагменты на столпах за иконостасом и незначительные части в галереях.

¹⁶⁸ Покровский и Дмитриевский храмы построены из белого мягкого камня, вывезенного из Булгарии Волжской.

честь *Покрова Богородицы* (возведен за один **1165 г.**!).¹⁶⁹ Храм этот стал одним из шедевров древнерусского храмоостроительства.

Храм возведен на искусственном холме высотой 4 метра и некогда был облицован белокаменными плитами. Храм этот – небольшой (13\10,3 м), четырехстолпный, трехапсидный, увенчанный одной главой. Высота его стен равна длине (вместе с апсидами). С трех сторон храм окружали галереи. Высота внутри храма от основания до купола – 20,5 м.

В храме ярко выступают новые черты в оформлении фасадов. Впервые в аркатурно-колончатом поясе появляются фигурные изображения. Под закомарами центрального прясла – рельефное изображение сидящего на престоле пророка Давида. Ниже расположены рельефные изображения львов, грифонов, орлов и др.

Как на фасаде, так и в интерьере храма, для украшения вводятся парные белокаменные львы (20 пар) в пятах сводов. Все скульптурные украшения Покровского храма отличаются целостностью и законченностью форм. Некоторые исследователи находят в оформлении этого храма прямые аналогии романской архитектуры. Однако особая неповторимость этих рельефных украшений имеет очень условные стилистические сходства с романской архитектурой.¹⁷⁰ Здесь можно с уверенностью говорить о чертах нового самостоятельного художественного стиля.¹⁷¹

Князем Всеволодом III (в крещении Димитрием) во Владимире возводится одна из самых нарядных церковь – *в честь св. Димитрия Солунского (1193-1197 гг.)*. Храм повторяет план Покровского храма, но имеет большие размеры (19,4 \ 14,8 м) и не выглядит столь стройным. Как и Покровский храм, в древности был окружен галереями.¹⁷²

Практически вся поверхность храма от аркатурно-колончатого пояса и выше, до самого купола, украшена «царскими одеждами»: каменной резьбой. Богатейшая белокаменная резьба – главная отличительная особенность этого храма. Здесь в символических образах отражены представления о целом мире. Скульптура барабана главы наиболее значимая в сакральном отношении – это символ неба. Здесь изображены полуфигуры: Христа, пророков, апостолов. Над аркатурно-колончатым поясом проходят ряды «городков» рельефных львиных масок, поребриков и над самым куполом – маленьких кокошников. В трех центральных закомарах изображен царь Соломон, сидящий на троне. Св. мученики изображены в закомарах северного фасада, св. воины – в закомарах южного и западного. Ниже расположены с трех сторон деисусные композиции и евангелисты. Общую композицию дополняют ряды птиц, животных, растений.¹⁷³ Аркатурно-колончатый пояс впервые украшается сложным резным убором, консолями в виде пирамид животных и птиц.¹⁷⁴ Отличительной особенностью белокаменной резьбы является ее значительная уплощенность. Приемы резьбы более напоминают традиционную русскую резьбу по дереву и не находят прямых аналогий в других архитектурных школах.¹⁷⁵

Внутреннее убранство храма отличается замечательной связанностью всех частей и гармоничным развитием ритмов, который выявляется тонкими линиями граней столбов и арок. Светлое и прозрачное пространство интерьера полностью раскрывается с любой точки.¹⁷⁶

¹⁶⁹ Это первый известный каменный храм воздвигнутый на Руси в честь Покрова Богородицы. Храм воздвигнут св. кн. Андреем Боголюбским в память о сыне Изяславе, после успешного похода на Волжскую Булгарию. Примерно в один год с Покровским храмом возводятся еще два собора – Спаса во Владимире и Успения Богородицы в Ростове. От них сохранились только фундаменты.

¹⁷⁰ В романском искусстве, где запутанные формы спорят с архитектурой, нет прямых аналогий этим рельефам.

¹⁷¹ Известный советский реставратор и ученый Воронин вернул этому храму его первоначальный вид.

¹⁷² Галереи разобраны в XIX в.

¹⁷³ Развернутая картина псалмов 148, 150 «Всякое дыхание да хвалит Господа».

¹⁷⁴ Расположение рельефов на стенах во многом сходно с порядком расположения сюжетов монументальной живописи: они шли поясами сверху вниз, причем верхние изображения всегда крупнее нижних.

¹⁷⁵ В частности, в романской архитектуре.

¹⁷⁶ В соборе хорошо сохранились древние фрески.

Поныне на главах Дмитриевского собора сохранились наглавные кресты (конец XII в.). Кресты кованые, четырехконечные и равноконечные. Верху центрального креста установлен небольшой голубь (флюгер), подножие креста украшено «якорем» (гривной).¹⁷⁷

В 1202 г. во Владимире из белого камня и кирпича возводится Успенский собор Княгинина монастыря.¹⁷⁸ Собор имел ярко выраженные вертикальные композиции со сложной конструкцией верха. Таким образом, уже в самом начале XIII в. во Владимире появляются храмы, принадлежащие к новому, общерусскому типу архитектуры.

Традиции самобытной школы белокаменной резьбы развиваются в фасадной пластике собора Рождества Богородицы (1222-1225 гг.)¹⁷⁹ в Суздале и Георгиевском соборе в Юрьеве - Польском (1230-1234 гг.).

Собор Рождества Богородицы в Суздале сохранился в древних формах до половины высоты. Это достаточно большой (27 \ 18 м), шестистолпный, с тремя притворами, увенчанный пятиглавием храм. Храм сложен из туфа кремневого цвета, известняка и плинфы. Фасады богато украшены белокаменной резьбой. По словам летописи, особенно богата была украшена изображениями святых верхняя, не сохранившаяся, часть храма.¹⁸⁰ В 1233 г. храм расписан местными мастерами. От древних фресок сохранилось два фрагмента.¹⁸¹

В храме *св. Георгия Победоносца (1230-1234 гг.) Юрьеве-Польском*, построенном князем Святославом Всеволодовичем, каменная резьба покрывала всю поверхность внешних стен, от основания до купола.¹⁸² Храм небольшой (17 \ 13,5 м) четырехстолпный, трехапсидный, имеет три притвора открытые вовнутрь храма. В древности имел западный двухэтажный притвор.¹⁸³

Каменная резьба этого храма почти полностью утратила качества круглой скульптуры и напоминает плоскую резь. Белокаменная резьба представлена в виде ярусов: небесная Церковь, земная Церковь, тварный мир. Композиции начинаются изображением евангельских событий, изображением Богоматери, свт. воинов, св. Георгия Победоносца. Композиции дополнены изображениями животных, птиц, растительным орнаментом,¹⁸⁴ расположенными в исключительно тонком варьировании пространственных планов. Георгиевский собор является примером окончательного сложения приемов архитектуры и пластики.

Для владими́ро-суздальского зодчества Георгиевский храм стал вершиной в каменном храмо́строительстве. Дому Господню не подобает быть скромнее хором, хотя бы и княжеских - такова была, вероятно, основная мысль строителей владимирских храмов, особо уделявших внимание наружному украшению.

¹⁷⁷ Символ якоря используется в Церкви с древнейших времен.

¹⁷⁸ Полностью перестроен в XVI в.

¹⁷⁹ Храм заложен в конце XI начале XII вв. по повелению князя Владимира Мономаха, и освящен Киевским епископом Ефремом в честь Успения Богородицы. Храм был возведен из кирпича - плинфы и толстого известкового раствора. Через 50 лет собор рухнул. Князем Юрием Долгоруким в 1148 г. был заново отстроен из пористого камня. При князе Георгии II, сыне князя Всеволода, разбирают «безнарядную» верную часть собора и кладут заново из белого камня. Собор освящается Новгородским архиепископом Нифонтом в честь Рождества Богородицы. В это время собор украшается ажурной резьбой и завершается 3 главами.

¹⁸⁰ В 1529-1530 гг., по повелению князя Василия III, был проведен крупный ремонт собора. Стены его разбираются до аркатурно-колончатого пояса и надстраиваются вновь. Храм получает позакомарное покрытие и венчается пятиглавием.

¹⁸¹ В 1445 г. после пожара, устроенного казанскими татарами, погибли фрески и пали своды.

¹⁸² Храм первоначально завершался ярусом килевидных закомар и кокошниками. После разрушения сводов в 1471 г. храм был перестроен и ныне венчается тяжелой головой на низком барабане. В 1252 г. к храму пристроен Троицкий придел усыпальница, в которой был погребен строитель храма. В настоящее время придел не сохранился.

¹⁸³ Подобный двухэтажный притвор был и в храме Рождества Богородицы в Суздале.

¹⁸⁴ Сюжетные изображения высечены на отдельных камнях и вместе с кладкой вмонтированы в стены, орнаментальная вязь высечена по уже выложенным стенам.

Каменное зодчество этого периода было не только подвижным, но и открытым. Много было принято от романского зодчества. Но принято было лишь то, что отвечало его назревшим потребностям и стимулировало его собственное развитие, переводя заимствованное в свои сложившиеся формы и традиции. Сложившийся под влиянием Византийского зодчества тип храма остался неизменным.¹⁸⁵ Однако главным поступательным шагом было постепенное переосмысление византийского наследия, совершенствования его форм, приспособление к местным условиям.

Главной чертой русского храмостроительства этого периода становится становление общерусского типа храма - центричного, башнеобразного, тяготеющего к традициям киевского зодчества, становления самобытных архитектурных школ.

Монументальная живопись, иконопись (вторая треть XII - первая треть XIII века)

В *Киеве* сохранились *фрески церкви свт. Кирилла Кирилловского монастыря* (середина XII в.). Значительная площадь стен (около 800 кв. м), сохраняет древние фрески (вторая половина XII в.). По характеру росписи можно говорить, что в росписи храма принимали участие несколько мастеров.

В куполе – композиция «Вознесения» и св. апостолов – в простенках окон. На подпружных арках изображены Севастийские мученики. На центральной арке – композиция Благовещения. Особенностью здесь является изображение ниже Благовещения композиции Сретения и св. ап. Петра и Павла. В алтарной апсиде – традиционные изображения: «Богоматерь Оранта» и «Поклонение Жертве», в нижнем поясе изображены святители (в медальонах). В северной апсиде – «Успение Богородицы», в южной – «Рождество Христово».

Большое место на южной части стен храма отведено фрескам с изображением житий свт. Кирилла и Афанасия Александрийских. Композиции (17) выстроены в последовательности от момента поставления в епископы и до погребения. Отличительной чертой данного цикла фресок является: сугубая детализация рисунка, богатство цветовых сочетаний и некоторая противоречивость графического и живописного начала.

Остальные фрески выполнены другим мастером и расположены в 3 регистрах (рядах). Монументальность фигур (2,85 - 3,30 м) подчеркнута насыщенным синим фоном. Среди святых есть изображения св. Кирилла и Мефодия. Надписи на фресках выполнены на славянском языке.

Используя ограниченное число земляных красок, иконописцам удалось достигнуть сильного колористического звучания фресок. По характерным признакам выделяются 6 мастеров-иконописцев, трудившихся над росписью храма.

Фрески церкви свт. Кирилла достаточно полно отражают пути развития киевской монументальной живописи второй половины XII в. Мастера особо внимательно следили за ясностью форм, чистотой красок, мягкостью переходов от света к тени, плавности движений. Все фрески отличается особой монументальностью.

В *Смоленске* росписи храмов в этот период чаще выполнялись в технике «сухой штукатурки», но писали и «по сырой» (росписи церкви св. ап. Иоанна Богослова). Смоленские мастера писали фрески чаще на ультрамариновом фоне ровными цветовыми пятнами, которые затем смело прописывались почти не прерывающимися коричневыми линиями. Композиции сопровождалась пространными надписями на славянском языке.

¹⁸⁵ 1. План крестово-купольный, приближается к квадрату, 4 столпа поддерживают купол. 2. Алтарь выделяется тремя апсидами, из которых центральная более других. 3. Фасады разделены на три части «лопатками». 4. Крыши делались всегда посводными. 5. Отсутствовали специальные постройки для колоколов.

В *Пскове в соборе Спасо-Преображения Мирожского монастыря* сохранился почти полный ансамбль древних фресок (1156 г.). Общая система композиций строится на византийской традиции. Почти повсеместно роспись разбита на 6 регистров, в отдельных местах – на 4, а южная и северная стены (центральный неф) сверху донизу заняты цельными композициями. Первый ярус - двенадцатые праздники Преображение (на алтарном своде), Рождество, Успение, Сошествие Святого Духа. Во втором - христианский цикл. В третьем - проповедь Христа, чудеса. В четвертом и пятом ярусах изображены фигуры мучеников и преподобных. Шестой орнаментальный пояс почти не сохранился. Из росписи западной стены особо выделяется богородичный цикл (24 клейма).

К особенностям этих росписей можно отнести ранее не встречающиеся: **изображение Деисус (правильный ли падеж)** в апсиде, где обычно изображалась «Богоматерь Оранта». Здесь же под Деисусом в медальоне композиция «Этимасия» (или «Уготованный престол»). Также достаточно редок в это время большой богородичный цикл и изображение «Вознесения» в куполе. На северной стене – достаточно редкое иконографическое изображение Божией Матери «Просительницы», где Божия Матерь со свитком в руках предстоит перед Христом (подобно иконе Божией Матери «Боголюбской»). Отсутствует изображение картины Страшного суда.

Вся роспись Спасо-Преображенского собора отличается стилистическим единством. В ней явно преобладает графическое начало: плотные прорисы контуров изображений; линейно-орнаментальная трактовка бликов на лицах и на одеждах; фигуры величественны и статичны, едины в движениях. Лики прописаны без излишней индивидуальности. Все фрески выполнены в холодном колорите без применения ярких цветов.

Фрески Спасо-Мирожского храма особенно значимы тем, что они во многом повлияли на дальнейшее развитие новгородской монументальной живописи и способствовали становлению псковской художественной школы.

Фрагменты самобытных фресок сохранились в храме *св. Георгия Победоносца (около 1165 г.), Старая Ладога*. Они представляют собой отдельные композиции и фигуры. Сохранилась часть фресок в куполе «Вознесение Христово», в алтаре – часть «Евхаристии» и святительский чин; в жертвеннике и дьяконнике – полфигуры св. архангелов Гавриила и Михаила; ниже – композиция «Очистительное жертвоприношение» и «Чудо Георгия о змее». В храме сохранились части фресок «Крещения» и «Страшного суда».

Исключительное явление представляет фреска алтаря, изображающая св. Георгия. Святой изображен на белом коне в воинской кольчуге и красном развивающемся плаще. Под ногами коня изображен поверженный змей.¹⁸⁶

Фрески расположены 3 широкими рядами, сочетающимися с двумя узкими регистрами медальонов. Храм украшен крупным орнаментом, напоминающим книжные заставки, оплетающим композиции. Весь ансамбль росписи, состоящий из рядов изображений, связан строгой логичностью, превращается в одну грандиозную картину, охваченную единым ритмом и движением. Графичность образов подчеркнута тонкими линиями рисунка. Именно линию можно назвать здесь главным средством художественного выражения образов. В палитре росписи преобладают приглушенные тона. Рисунок фресок не всегда точен, некоторые фигуры представлены в несколько не правильных пропорциях. Возможно, храм был расписан местными мастерами - иконниками, специализировавшимися на книжной миниатюре и иконе.

В *Новгороде в храма Спаса на горе Нередица (1198 г.)* сохранилось небольшое количество фресок.¹⁸⁷ Эти фрески были уникальны по своим композициям и по цветовому решению. Особенностью этих фресок было то, что они не приспособлялись к

¹⁸⁶ В целом фрески сходны по композициям с фресками церкви Спаса на Нередице.

¹⁸⁷ «В лето 6707 написаша церковь святого Спаса в Нередицах».

архитектонике храма. В основе организации стенописи четко прослеживаются изобразительные пояса, внутри которых нет разделительных линий.¹⁸⁸

В куполе было изображение «Вознесения» в небесной сфере, поддерживаемое ангелами. Ниже – апостолы; взоры их обращены вверх, ко Спасителю, некоторые в движении воздевают руки. Их жесты и движения находят свое объяснение в фрагменте надписи внутри купола: «Все языцы восплещите руками...» (Пс. 46, 1). Ниже, в простенках – пророки; в парусах – евангелисты. Повторяется изображение «Спаса на убрусе» (с восточной и западной сторон на ребрах арки), которое впервые встречается в живописи Спаса-Мирожского собора Пскова. В алтарной апсиде изображение «Богородица Оранта» с полуфигурой Христа (в медальоне на Ее груди), св. Бориса и Глеба. Ниже располагались 4 регистра: композиция «Евхаристия», два ряда святителей, Деисус (в медальоне), св. жены Марфа и Мария. В жертвеннике изображены Богородица, апостолы и св. мужи. В диаконнике – одни св. жены. В подпружных арках – медальоны с изображением Севастийских мучеников. Ниже располагались большие композиции (Рождество, Сретение, Крещение, Преображение) и отдельные фигуры святых.

В западной части храма расположена была ктиторская фреска.¹⁸⁹ На западной стене – фреска «Страшный суд». Интересна была композиция на южной стене: здесь были изображены Адам, Авраам, сатана в виде старца с длинными усами и щетиной, держащий в руках Иуду, жена с сосудом, из которого пьет обвивший ее змей. На столпах храма изображались мученики, преподобные, столпники. Храм украшался и наружными фресками, которые сохранялись до 1941 г.

Росписи храма Спаса на Нередице создавали не менее 10 иконописцев. Росписи были выполнены свободно и умело, опытными мастерами. Живопись была построена на контрастах светлых и темных цветовых пятен. В палитре мастеров преобладали желтые, голубовато-синие, красно-коричневые, зеленые цвета.¹⁹⁰

Эта почти полностью утраченная роспись подводит итог и дает яркое представление о сложившейся уже к концу XII в. своеобразной новгородской школе живописи, о ее неповторимости. Изобразительные традиции, заложенные в этих фресках, проявляются в разных вариантах на протяжении следующего столетия.

В отличие от Киева и Новгорода, *искусство Владимиро-Суздальской Руси* не обладало длительными традициями.

Владимирский Успенский собор в 1189 г. (после пожара) был вновь расписан.¹⁹¹ Из древних сохранившихся фрагментов наибольший интерес представляет фреска пророка Аввакума (северо-восточная пилястра, северная стена). Изображение вписано в раму орнаментального кивория. Пророк изображен в красном хитоне, зеленом гиматии. Фон на фреске – синий. Рисунок одежд прописан прозрачными коричневыми линиями. Лик пророка прописан золотистой охрой по зеленоватому санкирю. По мнению исследователей, автором фрески был иконописец, прошедший выучку у греческих мастеров.¹⁹²

Из фресок *Дмитриевского собора (1193-1197 гг.)* хорошо сохранилась композиция «Страшный суд».¹⁹³ На большом своде изображены 12 апостолов и сонм св. ангелов. На малом (юго-западном) своде изображен райский сад, посреди которого на престоле изображена Богородица в окружении св. ангелов, Авраама, Исаака и Иакова. Рядом изображено шествие праведных жен в рай. В этой росписи угадывается, по крайней мере, работа 3 мастеров. Основные моменты композиции выполнены большим мастером,

¹⁸⁸ Частично этот способ использован в росписи храма прп. Иоанна Лествчника при Московской Духовной семинарии (1992-1995 гг.).

¹⁸⁹ Князь Ярослав Владимирович подносит модель храма самому Христу, сидящему на троне. Интересен тот факт, что впервые изображен князь в русском национальном одеянии.

¹⁹⁰ Часть фресок восстановлена в небольших фрагментах, при реставрации 1956-1958 гг.

¹⁹¹ В 1859-1880 гг. раскрыта древняя живопись.

¹⁹² В 1237 г. собор снова обгорел изнутри и снаружи во время нашествия татар.

¹⁹³ Фреска раскрыта от поздних записей в 1837-1844 гг.

прекрасно владеющим цветом и рисунком. Накладывая краски уверенным мазком, иконописец широко применяет плавные переходы цвета и тона. В колорите росписи преобладают светло - коричневый, лиловый, красно – коричневый и синевато - стальной цвета.

Наряду с участием большого мастера в росписи угадывается и рука молодого иконописца, ученика. Кисти одного из них принадлежит левая группа св. ангелов. Лики их выполнены значительно слабее, рисунок не имеет точности. Фигуры прописаны весьма старательно, но не очень искусно. На втором плане композиции прослеживается и рука третьего автора. Все надписи выполнены на русском языке, что указывает на работу и местных мастеров иконописцев. Фрески прозрачны, преобладают светлые тона, неторопливый композиционный ритм хорошо гармонирует с широким и светлым пространством храма.

Фрески Дмитриевского собора, находящие аналогию в лучших творениях константинопольского искусства XII в., органически связаны с теми идеями духовного воспитания, с тем нравственным идеалом, который утверждается в искусстве Владимиро-Суздальской Руси еще при блгв. князе Андрее Боголюбском.

С этим периодом церковной истории связано очень немного сохранившихся икон. Двухсторонняя выносная икона «**Знамение**» (59 \ 52,6 см) происходит из храма Св. Софии в **Новгороде**. Икона «Знамение» почти не сохранила первоначальной живописи (запись XVII в.), но на обороте хорошо сохранилась икона с изображением ап. Петра и муч. Наталии. Обе фигуры святых представлены в молитве ко Христу. На полях иконы изображены святые и ангелы. Этому образу характерна яркая палитра из локальных цветов: киноварь, голубец, золотая охра. Фигуры написаны монументально в технике, напоминающей фресковую живопись.¹⁹⁴

Икона поясного свт. Николая с избранными святыми на полях (67,6 \ 52,5 см) – предположительно вторая половина XII в. Общий колорит иконы построен на контрасте светлых и темных тонов.¹⁹⁵

Икона «**Поклонение Кресту**» на обороте иконы – «Спас Нерукотворный» (77 \ 71 см) конец XII - начало XIII вв. В центре изображен св. Крест, средокрестие которого украшено венком. На уровне большой перекладины Креста изображено солнце (слева) и луна (справа), над которыми парят херувимы и серафимы с репидами в руках. В подножии Креста коленопреклонные фигуры архангела Михаила с копием и архангела Гавриила с тростью. Все изображения этого образа сопровождаются надписями с характерной новгородской орфографией. Очень отличается от этого изображения «Спас Нерукотворный». Образ Спаса написан в сдержанных цветах, с плавными переходами от света к тени¹⁹⁶.

К так называемому *византийскому направлению новгородской иконописи* относятся: икона Божией Матери именуемая «Белозерская», икона свт. Николая (поясная), икона «Успение Пресвятой Богородицы». Иконы эти датируются второй половиной XII - началом XIII вв. Все иконы имеют большие размеры. Образы монументальны, палитра красок ограничена и сдержана.

Икона **свт. Николая** (145 \ 94 см) упомянутая выше, имеет темно-красный средник, контрастирующий с красочными изображениями святых на полях. В палитре иконы широко использован красный, зеленый и синий цвета. Святитель Николай изображен в сдержанной гамме, особо подчеркнуты аскетические черты святого.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Ныне хранится в музее, Новгород.

¹⁹⁵ Ныне хранится в Государственном Русском музее в Петербурге.

¹⁹⁶ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

¹⁹⁷ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

Икона Божией Матери, именуемая *«Белозерская»* (155 \ 106,3 см) – из города Белозерска.¹⁹⁸ Образ написан в строгом следовании византийским традициям. Но отношение к форме и цвету в этой иконе уже иное. Богородица (красные нимбы) представлена на серебристом фоне. Поля иконы, в противоположность светлому среднику, имеют плотный синий фон. На полях в 12 медальонах расположены в полфигуры пророки и св. жены. Икона с неярким колоритом типична для новгородской иконописи этого периода¹⁹⁹.

Одной из самых сложных по композиции в этот период можно назвать новгородскую икону *«Успение Пресвятой Богородицы»* (155 \ 128 см). В центре изображена Богородица на ложе и Христос, держащий в руках Ее душу (в виде младенца). Ложе окружено 12 апостолами. Рядом на стилизованных облаках 12 полуфигур апостолов. Вся икона наполнена внутренним композиционным движением. Икону отличает подчеркнутая плоскостность изображения, тонкая манера письма. Особенностью иконографии иконы являются изображения двух ангелов, в облаках возносящих душу Богородицы на небо.²⁰⁰

Для новгородской иконописи второй половины XII - начала XIII вв. характерно смягчение цветовых отношений, большая композиционная свобода, подчеркнутая декоративность общего решения. Особенностью новгородской иконописи является как продолжение византийских традиций живописи, так и появление самобытных художественных решений.

Из несохранившегося Рождественского собора в Боголюбове (Владимирская обл.), происходит древнейший образец *«владими́ро-суздальской»* живописи - икона *«Богородица Боголюбивая»* («Боголюбская»). Икона написана около 1158 г. по повелению блгв. кн. Андрея Боголюбского, имеет большие размеры (185 \ 105 см). На образе изображена Богородица в полный рост в небольшом повороте. Рука Ее воздета вверх к образу Спасителя, в другой руке Она держит свиток. Богородица обращается к Христу с молитвой. На верхнем поле, в центре, изображение Деисуса (на зеленом поле). Из-за многочисленных утрат теперь многие цвета образа предстают в ином виде.²⁰¹ Первоначально фон иконы был серебристый. Несмотря на ограниченное количество цветов, колорит иконы достаточно богатый – благодаря множеству оттенков. В технике личного письма реставраторы отмечают влияние балканской школы иконописи.²⁰²

Из города Дмитрова происходит *икона св. Дмитрия Солунского*, написанная в 90-х годах. XII в. Икона имеет достаточно большие размеры (156 \ 108 см). Святой изображен величественно восседающим на троне. Св. Дмитрий представлен в традиционном воинском одеянии: красная рубаха с длинными рукавами, поверх военные доспехи и зеленый плащ. Силуэт контрастно выделяется на серебристом фоне (ныне на зеленоватом). Очень выразителен спокойный лик святого, умело прописанный глубокими зеленоватыми тенями.²⁰³

Буквально залитый золотым светом лик Спасителя на иконе *«Спас Златые волосы»* (58,5 \ 42 см), XII в. Лику свойственна легкая, едва заметная асимметрия, которая прослеживается в легком повороте головы. Особенностью этого образа является декоративность. Золото, которым прописаны волосы, придают образу неповторимость.²⁰⁴

Икона Деисус (72 \ 129 см) XII в., занимала место над Царскими вратами. В центре иконы изображен Спас Эммануил, к Нему обращены два Архангела. Это образ редкой внутренней силы. Рядом с юным Христом предстают тревожные лики Архангелов. Лики

¹⁹⁸ Белозерск входил до XX в. в новгородские земли.

¹⁹⁹ Ныне хранится в Государственном Русском музее в Петербурге.

²⁰⁰ Ныне хранится в Государственной Третьяковской Галерее в Москве.

²⁰¹ Лик на иконе был полностью расчищен реставраторами только в 80-е годы XX в.

²⁰² Ныне этот святой образ находится в женском Княгинином монастыре города Владимира.

²⁰³ Ныне икона хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

²⁰⁴ Ныне в Успенском соборе Московского Кремля.

прописаны тонко по темному санкирю. Во многом прослеживаются византийские иконописные традиции.²⁰⁵

С середины XII в. увеличивается число икон со сложной иконографией, **образующих пояса-регистры двенадцатых праздников**. Небольшие по размерам, они предстают не только молитвенными образами, но и, своего рода, комментариями к священнодействию. Наряду с повествовательным, дидактическим началом в живописи заметно возрастает экспрессия.

Книги. Ювелирное искусство. Шитье. Скульптура

(X – первая треть XIII вв.)

Книги, книжная миниатюра.

Книги в Древней Руси были огромным богатством. Они хранили Священные тексты, чинопоследования церковных служб, поучения отцов Церкви. С особой любовью их украшали и хранили. Торжественный вид имеют книжные миниатюры XI-XII вв.

Самым древним из дошедших до нас памятником книжной культуры является так называемое **«Остромирово Евангелие»**, написанное в Киеве (1056-1057 гг.). Работа выполнена по заказу новгородского посадника Остромира, дьяконом *Григорием*. Евангелие богато украшено красочными заставками, инициалами, но главную особенность представляют 3 миниатюры евангелистов. Во многом это Евангелие представляет собой следование византийским традициям.

Миниатюры написаны на пергаменте плотными сочными красками. Четко читается линия рисунка, способствующая еще большей локализации цветовых пятен. Наиболее выразительны изображения св. евангелиста Луки и евангелиста Марка.²⁰⁶ В миниатюре св. евангелиста Иоанна Богослова, живописная специфика, характерная книжной миниатюре проявилась более ярко: смело положенные пробелы, глубокие плавни. Инициалы (заглавные буквы), в отличие от миниатюр, менее выдержаны в следовании византийским традициям, в них можно увидеть некоторую связь с западноевропейской традицией. Все это говорит о творческой самобытности и умении следовать лучшим образцам. Впоследствии мастера часто обращались к этому превосходному образцу и неоднократно копировали его.²⁰⁷

В Новгороде князь Мстислав заказал священнику Алексею изготовить Евангелие, подобное в основе «Остромирову Евангелию» и получившее впоследствии название **«Мстиславово Евангелие»**.

Об особенностях развития книжной миниатюры в Киевской Руси можно судить еще по двум сохранившимся памятникам. **«Изборнику Святослава»** (1073 г.) и **«Тирской Псалтири»** (из западноевропейского города Трира). Около 1075 г. к латинской рукописи «Тирской Псалтири» были добавлены листы с русскими текстами и миниатюрами (выполненными, возможно, в Галицко-волынском княжестве). В них отразилось слияние византийских и романских традиций.

Книжная миниатюра, как и все искусство Киевской Руси, развивалось под влиянием византийского искусства, но достаточно успешно применялись и традиции сложившиеся в Западной Европе.

²⁰⁵ Ныне образ хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва. К этой иконе близок по композиции Деисус конца XII начала XIII вв. (61 \ 146 см). В центре – Христос, по бокам – Богородица и св. Иоанн Предтеча. Иконе характерна плоскостная трактовка форм и темный колорит. Ныне в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

²⁰⁶ По основным характеристикам их можно сравнить с перегородчатой эмалью или с мозаиками.

²⁰⁷ Ныне хранится в Государственной библиотеке М.Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге.

Прикладное и ювелирное искусство.

Прикладное и ювелирное искусство было хорошо знакомо русским мастерам. Этому способствовали и широкие торговые связи с соседними странами, и работа иностранных ремесленников в Киеве и других крупных городах. Самым древним центром прикладного и ювелирного искусства был **Киев**.

Наиболее ярко в это время было развито *эмальерное дело*, в значительной мере, зависящее от уровня развития стеклоделия. Стекловидная масса является основой изображения перегородчатой эмали (как, впрочем, и в мозаике). Порошком особого состава заполняют ячейки заранее нанесенного из тонких золотых перегородок рисунка. После обжига порошок превращается в твердую эмаль. Мастерские по изготовлению предметов с эмалью в XI-XII вв. преимущественно находились в Киеве. Для киевских эмалей характерно: наличие синего цвета (темно-синего, светло-синего, пепельного, бирюзового), а также красного (сургучного), зеленого разной плотности, белого, редко черного.

Первой четвертью XII в. датируется *диадема с изображением Деисуса*, из 7 прямоугольных пластин, с килевидным завершением.²⁰⁸ На центральной пластине изображен Христос, с правой стороны – Богородица, Архангел, св. ап. Петр. С левой стороны изображены св. Иоанн Предтеча, Архангел, св. ап. Павел. Статичность фигур несколько скрадывается развернутыми в сторону ногами у одних и более решительным поворотом фигур у других. Особую торжественность в композицию привносит цвет: сочетание темно-красного, голубого и зеленого. Словно яркой красной нитью связываются между собой пластины эмалевыми надписями, сочетающими особенности греческой и русской палеографии.

Из храма св. Кирилла в Киеве происходит медное литое паникадило - *хорос* (XII в.). Основу паникадила составляют две окружности со сквозным узором, соединенные между собой тремя цепями. Прекрасно дополняет хорос, тяжелый со сквозным рисунком поддон, в виде полушария. Самой значительной частью паникадила является его нижняя цилиндрическая чаша. К основе чаши крепятся подсвечники (6) с изображением зверей.²⁰⁹

Среди развалин Десятинного храма было обнаружено много небольших нательных образков (медных) с изображением Богородицы, ангелов, некоторых святых.

Из Чернигова происходит так называемая «*Черниговская гривна*» (змеевик), возможно принадлежавшая Владимиру Мономаху. На лицевой стороне - изображение Архангела Михаила, на оборотной изображен клубок змей. По кругу расположена надпись на греческом и русском языке – «Господи помоги рабу твоему Василию, аминь». Способ обработки металла говорит о работе русского мастера.

В *Полоцке* в Спасский собор Спасо-Евфросиньего монастыря был вложен *напрестольный крест при. Евфросинией Полоцкой*. Крест выполнен мастером *Лазарем Богшей* в 1161 г. Этот крест был примером высокого художественного достоинства. Первоначально шестиконечный деревянный крест был обит 22 золотыми пластинами с эмальерными (погрудными) изображениями святых и 8 драгоценными камнями. Пространство между фигурами и камнями заполнялось резными надписями и орнаментами из эмали. В верхней части креста - Деисус, на нижней перекладине - архангелы Михаил и Гавриил. Средокрестие украшено эмалями евангелистов, на стволе креста - святые. На обороте креста были мощевики с частицами многих св. мощей. Все эмали отличались большим мастерством и тонким художественным вкусом. В цветовой гамме эмалей преобладали сочетания синего и зеленого цветов.²¹⁰

²⁰⁸ Ныне хранится в Государственном Русском музее в Петербурге.

²⁰⁹ Ныне хранится в музее Киева.

²¹⁰ Крест, вместе с другими церковными реликвиями и святынями был украден из Минского музея во время

При раскопках *Старой Рязани* в 1822 г. был обнаружен клад из 45 предметов. Самое сильное впечатление производит *бармы* (оплечье), состоящие из 5 крупных медальонов (диаметр 7,5 - 8 см). Это один из уникальных образцов перегородчатой эмали и скани. Три центральных медальона украшены эмальерными изображениями (Богородица, св. Ирина и Варвара), на остальных только драгоценные камни. Выполненные на круглых дробницах, они выделяются, несмотря на богатое окружение. На внешнем поле каждый медальон имеет по 8 драгоценных камней (аметист, алмаз, турмалин). Этот образец уникален, так как не имеет прямых аналогий в византийском и западноевропейском искусстве.²¹¹

Из *Новгорода* происходят несколько предметов прикладного искусства XI-XII веков. Уникальны древнейшие оклады на икону св. ап. Петра и Павла из св. Софии и икону, именуемую «Богородица Корсунская».²¹² Оба оклада датируются 20-30 годами XII в. и восходят к византийским образцам. Оклады выполнены из серебра в технике чеканки и гравировки. На обоих окладах в верхней части изображен *Деисис*, на полях – изображения святых с русскими надписями.²¹³ Безусловно, привлекает внимание растительный орнамент в виде виноградной лозы, украшенный крупными восмилепесковыми розетками (характерными для Византии).²¹⁴

Из св. Софии Новгородской происходит *серебряный кратир* (большой раструбный формы сосуд). Нижнюю часть украшают орнаментальные пояса.²¹⁵ В средней части – чередующиеся чеканные фигуры на гладкой поверхности. По венцу проходит надпись: «Пите от нея вси, се есть кровь Моя Нового Завета...». К числу редко встречающихся особенностей кратира относится авторская надпись на днище: «Господи, помоги рабу своему Фиорови, Братилю дела».²¹⁶ Большой Сион (высота 74 см) выполнен из серебра с позолотой. Сион в виде храма-ротонды, увенчанный крестом. Купол установлен на 6 резных колонн. Арки заполнены сквозным плетеным орнаментом. В пространстве между колоннами на створках изображены апостолы (выполнены в технике черни). Так же изображение Деисуса и полуфигур святых (в медальонах). Надписи выполнены на русском языке.²¹⁷

Развивалось ювелирное искусство и во *Владимиро-Суздальских* землях. Из Переславля - Залесского происходит потир, пожертвованный князем Юрием Долгоруким в Спасо-Преображенский храм. По внешним характеристикам потир характерен работе киевских мастеров. Из этого же храма происходит и другой серебряный потир. Это один из самых крупных литургических сосудов Древней Руси. Потир приземист, имеет округлые формы. Потир имеет гладкую чашу и рельефный поддон (стояк) перехваченный большим, несколько сплюснутым «яблоком». Чашу украшает позолоченная гравированная надпись на венце (литургического содержания) и Деисусная композиция из 6 медальонов. Композиция имеет два центра. На одной стороне в центре Христос, Богородица и св. Иоанн Предтеча. На другой – св. Георгий и архангелы. Поддон украшен преимущественно чеканным рисунком.²¹⁸

В соборе Рождества Богородицы в Суздале (1222 г.) сохранились массивные уникальные *двухстворчатые двери* (западные и южные). С внутренней стороны они обиты железом, с внешней – медными листами, украшенными многочисленными клеймами (всего

Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. Государственные власти республики Беларусь выделили средства на изготовление точной копии этого креста. Крест был изготовлен в 1996 г. и передан в Спасский собор города Полоцка.

²¹¹ Ныне хранится в Государственной Оружейной палате в Москве.

²¹² По другим источникам упоминается «Богоматерь Иерусалимская».

²¹³ Обычай изображать святых на полях стал традиционным для новгородской иконописи.

²¹⁴ Оклад уникален и тем, что на нем сохранились многочисленные следы поздних реставраций XIII-XVII вв.

²¹⁵ Имеется надпись: «Се сосуд Петрилов и жены его Варвары».

²¹⁶ С этого кратира было изготовлено несколько копий, в частности, кратир Косты. Ныне хранится в музее, Новгород.

²¹⁷ Ныне хранится в музее, Новгород.

²¹⁸ Ныне хранится в Государственной Оружейной палате в Москве.

54 изображения, 28 на одних и 24 на других). Клейма выполнены в технике золотой наводки. Каждое из клейм обрамлено орнаментально оформленными продольными и поперечными валиками. На южных воротах предпочтение отдано композициям из Ветхозаветной Истории, а на западных – из Новозаветной Истории и Богородичным праздникам. Удивительна проработка всех деталей. Изображениям свойственна плоскостная линейная трактовка форм. Композиции органично связаны с орнаментами, что роднит их с каменной владимиро-суздальской резьбой.

Ювелирное и прикладное искусство Древней Руси имело свои корни и развивалось достаточно быстро. Постепенно к древним центрам ювелирного дела (Киеву и Новгороду) добавляется крупный центр во Владимиро-Суздальских землях. Традиции киевских и новгородских ювелиров быстро переходят другим мастерам.

Постепенно в ювелирном искусстве в этот период на смену перегородчатой эмали приходит чернь по серебру. Увеличивается количество изделий из серебра, и уменьшается из золота.

Церковное шитье XI - начале XIII вв.

Лицевое шитье, как и прочие виды церковного искусства, было воспринято Древней Русью из Византии. Высокое художественное и техническое мастерство византийских мастериц, получило свое продолжение и развитие в художественном творчестве Древней Руси. В силу недолговечности материала очень мало памятников лицевого шитья того времени сохранилось до наших дней. Но даже единично сохранившиеся образцы дают представление о высоком уровне первых произведений русского лицевого шитья.

Центрами лицевого шитья, несомненно, были Киев и Новгород, поддерживающие торговые и дипломатические отношения с Византией. В XI в. в Киевском Янчином женском монастыре во имя св. ап. Андрея Первозванного существовала школа шитья и тканья, где первые монахини из русских княжон занимались рукоделием: «собравши девиц, обучала их писанию, также ремеслам, пению и швению».²¹⁹

Новгородское искусство лицевого шитья донесло до нас некоторые памятники XII в. Это большая *пелена с Распятием и предстоящими* (199 \ 184 см) и *поручи прп. Варлаама Хутынского*. По сохранившимся памятникам можно судить, что представляли собой первые русские памятники лицевого шитья.

В композиции Пелены справа от распятия изображены Пресвятая Богородица и Мария Магдалина, слева – св. ап. Иоанн Богослов и Лонгин сотник. Над предстоящими парят четыре ангела. По краю пелены в круглых медальонах изображены: в центре – «Спас Вседержитель», внизу – Богородица «Знамение», евангелисты и святые.²²⁰ Композицию отличает изящный рисунок, тонкая техника шитья. Все, кроме ликов (включая и тело Христа), шито пряженными золотыми нитями «на проем».²²¹

Поручи близки по технике исполнения к пелене. На обоих поручах изображена одинаковая трехфигурная композиция Деисус. Фигуры заключены полукруглыми арками, богато украшены растительным орнаментом. Сверху и снизу поручи обрамляет широкий орнамент в виде гирлянды пятилепестковых цветов.

Летопись 1183 года, сообщая о пожаре случившемся во Владимирском Успенском соборе, упоминает золотые и серебряные «порты», шитые жемчугом. Там же говорится и о

²¹⁹ Подробнее в книге Маясова Н.А. - Древнерусское шитье.- М., 1971 г., с.8.

²²⁰ Всего 12 медальонов (один не сохранился).

²²¹ Нити из чистого золота применялись вплоть до XI в. Позднее, наряду с чисто золотыми, чаще встречаются серебряные нити, покрытые золотом. Нити из золота и серебра назывались волоченые.

том, что на большие праздники развешивались на «две верви чудные от Золотых ворот до иконы Богородицы и от нее до владычных сеней» пелены.²²²

Первые русские памятники лицевого шитья впитали в себя характерные черты шитья византийского (практически все, кроме личного, выполнялось золотыми нитями). Как и в Византии лицевым шитьем занимались в основном в женских монастырях. Это искусство требовало много времени и средств, все материалы были завозными.

Заключение

Святой равноапостольный князь Владимир и его преемник - князь Ярослав Мудрый стремились органически включить Русь во вселенский организм христианства. Воздвигнутые ими храмы служили этой цели, ставя верующих перед совершенным софийным образом Церкви. Эта ориентация сознания через литургически опытную жизнь определила во многом дальнейшие пути русского средневекового искусства.

Древнерусское церковное искусство до нашествия монголов явило собой поразительно яркую и цельную картину. Искусство славян, сравнительно легко расставшись с язычеством, вместе с тем, сохранив яркую творческую самобытность, восприняло идущие из Византии истинные духовные ценности и новую культуру. Вместе с христианством человек приобрел понятие о ценности души, что лучше всего выразил Владимир Мономах, сказав: «Душа своя дороже мне всего света сего».²²³ Руководствуясь этим, князья, монашество, миряне заботились о спасении своих душ, принося свой многогранный творческий талант Истинному Богу.

За два с половиной столетия были созданы удивительные памятники архитектуры, монументальной живописи, иконописи, прикладного искусства. Величественный храм св. Софии киевской, выполненный греческими мастерами стал отправной точкой для русских зодчих. Основы и принципы храмостроительства, строго соблюдались, и нет оснований говорить об уходе от древних восточных традиций. Вместе с этим, развитие национальной архитектуры началось уже с первых храмов. Уже храм св. Софии новгородской свидетельствует о привнесенных самобытных чертах.

Появление многих самостоятельных княжеств к середине XII в. привело к становлению новых традиций в архитектуре. Уже не создаются столь величественные храмы, новой архитектуре свойственна большая камерность и простота; появляются такие храмы как Успенский собор Киево-Печерского монастыря, ставший на многие столетия источником вариаций и новых форм. Совершенно уникальна архитектура Владимир-Суздальской земли, впитавшая основы византийского искусства и смело принимавшая лучшее с Запада. Такие памятники, как храм Покрова на Нерли, Дмитриевский собор, не имели себе равных. Совершенствуются технические приемы, применяются новые строительные материалы. Русские мастера уже самостоятельно возводят храмы.

К концу этого периода уже достаточно ярко выступают сложившиеся самобытные архитектурные школы.

Вместе с христианством Русь получила церковный образ в его классической форме, сформулированное о нем учение и зрелую, выработанную веками технику. Но принимая новую веру и ее образный язык, созданный в упорной и подчас трагической борьбе, русский народ творчески претворяет их сообразно со своим восприятием христианства. Уже в период XI-XII вв. на Руси вырабатывается свой собственный художественный язык, формы которого в XIII в. выступают в национальном русском преломлении. И сама духовная жизнь русского

²²² Сварин А.Н. - Древнерусское шитье - М., 1963 г., с.22-23.

²²³ Художественная проза Киевской Руси XI - XIII вв., - М., с. 128.

народа, его святость и церковное искусство получают национальный отпечаток, как результат постоянно нового и своеобразного переживания христианства.

Монументальная живопись и иконопись, не имея национальных корней, развивается быстро и плодотворно. Мозаики и фрески первых храмов, выполненные греками, стали отправной точкой для русских мастеров. Монументальная мозаичная живопись, в силу отсутствия необходимого количества исходного материала, была менее распространена и скоро почти полностью была заменена фресковой живописью. Фресковая живопись стала более приемлемой и практичной. Уникальные образцы, сохранившиеся во многих храмах, красноречиво говорят о высоком художественном и техническом уровне.

Особое место занимает в искусстве Древней Руси икона. Она стала особо любима. Иконы завозились из Византии, писались приезжими греческими мастерами и создавались мастерами местными. Так например, икона «Богоматерь Владимирская», привезенная из Византии, стала национальной русской святыней.

Уже в XI - XII вв. прославились первые из известных русских иконописцев: прпп. Алипий и Григорий Печерские. С XII в. в летописных источниках встречаются имена новгородских иконописцев: Александра Петрова, Вячеслава Малышева, Станисла Доможирова.

Быстро развивалось и принесенное на Русь книжное мастерство. Книги стали источником, открывающим духовный мир. Книги особо ценили, украшали и берегли как великие святыни. «Остромирово Евангелие» – пример высокого уровня книжного мастерства Древней Руси.

Ювелирное и прикладное искусства, имевшие свои национальные традиции, обрели благодатную почву для применения. Особо много в это время изделий с применением в убранстве золотой скани, эмалей, чернения по серебру. На украшение богослужебных сосудов и икон применялось значительное количество золота, серебра, драгоценных камней.

Важной особенностью можно отметить тот бесспорный факт, что все церковное искусство, как видимая форма Церкви, было безусловно понятно и доступно каждому человеку. Храм становится неотъемлемой частью жизни. Монументальная живопись раскрывала невиданную картину мироздания, доступную каждому. Иконы несущие чудотворную благодать Святого Духа, становятся спутниками, заступниками для каждого.

За этот период сформировалась самостоятельная церковная архитектура, сформировалось искусство иконописи и книжной миниатюры. «В области верхней Волги сосредотачивались с XII в. наиболее крепкие народные силы», - говорит В.О. Ключевской. Здесь сложились основы русской государственности и культуры. «Нигде в России искусство не внедрилось столь глубоко в народную жизнь, как здесь», - говорят известные исследователи русского искусства И.И. Толстой и Н.П. Кондаков.

События 1237-1240 гг. стали во многом роковыми для огромных территорий Киевского государства. Разрушены многие древнейшие города южной Руси. Был прерван ход поступательного развития и церковного искусства.

Глава III. Церковное искусство Средневековой Руси (с конца 30-х годов XIII - начала XVII вв.)

Последствия монголо-татарского нашествия для русской культуры. Становление местных художественных школ (конец 30-х годов XIII - середина XIV вв.)

Киевское государство слабело. Уже к середине XII в. дробление на удельные княжества привело к появлению нескольких самостоятельных княжеств, которые не могли оказать мощного противостояния набегам извне. Еще в 1223 г. составитель Лаврентьевской летописи

говорит: «Пришли народы, о которых никто точно не знает, кто они и откуда появились, и каков их язык, и какого они племени, и какой веры. И называют их татары».²²⁴

Русские земли к концу 30-х годов XIII в. все чаще подвергались опустошительным набегам монголо-татарских орд. Под натиском монголо-татар в 1237/38 г. была разорена Северо-Восточная Русь и, вслед за ней, все южнорусские владения. Почти полностью была уничтожена цветущая культура южнорусских земель, пришла в упадок торговля и ремесло, прервались экономические, политические и культурные связи. Завоевание городов сопровождалось невиданной жестокостью к населению.²²⁵ Завоеванные города предавались огню, все ценности вывозились. Города стояли сожженными и обезлюдевшими, население уходило либо в северо-западные русские земли, либо далеко на север, осваивая огромные территории по побережьям рек Шексны, Онеги, Двины, Вятки.²²⁶ Об этих событиях остались известия в летописных источниках. Особо об этих тяжелых временах повествуют нам археологические раскопки древних городов.

К февралю 1238 г., как повествует летописец, было захвачено 14 городов (Коломна, Торжок, Муром, Нижний Новгород, Старая Рязань) в Северо-Восточной Руси. О событиях этого времени можно судить по захвату Владимира на Клязме. Город был превращен в развалины. За короткое время были уничтожены почти все жители города «... от уного и до старца и сущего младенца...». Был штурмом взят Успенский собор, в котором укрылись последние жители города. Были захвачены или уничтожены хранившиеся в соборе святыни. Чудотворный образ «Владимирской Богородицы» лишился драгоценного оклада: «Чудную икону одраша украшену златом и серебром и камнем драгим...». Остальные иконы были оставлены без драгоценных окладов и расколоты. Украдена была и драгоценная церковная утварь: кресты, богослужебные сосуды, книги.

Вскоре участь северо-восточных городов, разделили и южнорусские поселения. С особой жестокостью был разрушен Киев, «мать городов русских». Более двух месяцев держали осаду города киевляне. После захвата города почти весь город был разрушен. Был разрушен Успенский (Десятинный) храм, св. София, Киево-Печерский монастырь и многие другие храмы.²²⁷ Погибли почти все жители города.²²⁸ Как повествуют письменные источники, ремесленников, как правило, угоняли в Орду.²²⁹

Самые искусные мастера поселялись в особых кварталах ордынских городов и принуждались в неволе заниматься своим ремеслом. Плано Каркини (папский посол) упоминает о русском ювелире Козьме. Другой иностранец, монах Рубрук, побывавший в Орде в 1253-1255 годах, сообщает о некоем русском мастере, строившем дома. В кварталах ремесленников археологи находили многочисленные предметы мелкой пластики - кресты, литые и шиферные иконки (XI-XIV вв.).²³⁰

²²⁴ Великая Русь. / Ред. Д.,С., Лихачев. - М., 1994 г., с. 207.

²²⁵ Очевидец событий Евстафий Корсунянин в «Повести о разорении Рязани Батыем» повествует: «...не оста во граде ни един живых..., весь град пожгоша...; а церкви вся погореша, а великая церковь почернеша..., и все узоречие нарочитое, богатство резанское и сродник их киевское и черньговское поимаша».

²²⁶ В местах, отдаленных от крупных политических и культурных центров, постепенно складывается совершенно особая культура.

²²⁷ «Взяша киев татарве и святую Софию разграбиша, и монастыри все и иконы, и кресты, и вся узоречья церковная взяша...».

²²⁸ О массовых расправах над горожанами говорят обнаруженные археологами две огромные братские могилы. В одной из них погребено около 2 тыс. человек.

²²⁹ О судьбе уведенных в плен рассказывает в своих записках современник и очевидец - папский посол в Монголии Плано Карпини.

²³⁰ Появление в неволе предметов XI-XII вв. связано с тем, что угоняемые в плен мастера брали с собой семейные святыни. Предметы XIII-XIV вв. заметно отличаются от ранних качеством исполнения. Они выполнены более спешно без былого изящества. Постепенно в неволе русские мастера, оторванные от традиционных корней, теряли свое мастерство.

Изделия из драгоценных металлов, попавшие в руки монголо-татар, шли в переплавку. Вероятно, к этому же были приготовлены изрубленные на куски изделия из серебра русского происхождения (XI-XIII вв.), найденные в 1900 г. близ города Чимкента.

В результате монголо-татарского нашествия русские земли были разорены, население истреблено, ремесленники вывезены на чужбину. Летописец отмечает: «Опустели города и веси, не слышно пахаря в поле, поросла земля бурьян травой». Значительная часть церковной архитектуры и художественной культуры уничтожена.²³¹

Там где была возможность, по всей вероятности, продолжалась строительство деревянных сооружений. Русские мастера прекрасно владели плотницким ремеслом. Вместе с жилищами рубили и храмы. В 60-е годы XIII в. в Ростове возводится деревянная церковь, построенная по повелению князя Михаила и боярина Феодора Черниговских.²³²

Первые попытки возродить каменное храмостроительство были осуществлены в 1239 г. ростовским епископом Кириллом. После разорения он повелел отремонтировать и сам освятил церковь св. Бориса и Глеба в Кидекше близ Суздаля. В 1252 г. в Юреве-Польском к храму св. Георгия Победоносца пристраивается маленький Троицкий придел.²³³ В 1253 г. была восстановлена церковь св. Бориса и Глеба в Ростове. Однако более о каменных постройках во Владимиро-Суздальских землях или в других землях не известно до конца XIII в.

Политическая и культурная изоляция, ослабление княжеской власти, уменьшение численности населения и другие факторы оказали влияние на характер художественной деятельности даже тех городов, которые, подобно Новгороду, не подверглись разорению.

Каменное храмостроительство (конец 30-х годов XIII - середина XIV вв.)

В Южной Руси князь Даниил Романович, свидетель страшного опустошения от татар, старался по возможности утешить раны отечества. Он «создал многие города, и церкви поставил, и украсил их различными красотами».²³⁴ Его племянник князь Галицкий Владимир Василькович «создал многие церкви»²³⁵. До настоящего времени целиком сохранился лишь единственный памятник архитектуры Галицко-Волынской Руси XIII-XV вв., принадлежавший к числу наиболее скромных. Это Васильевская церковь-ротонда во Владимире Волынском, неподалеку от Успенского собора.

Только *Новгород и Псков*, куда не дошли полчища Батыя, сохранили преемственную связь с предшествовавшей архитектурно-строительной культурой, хотя и здесь развитие было замедленно постоянной военной угрозой. Еще не миновала опасность со стороны татар, как обострились отношения с западными соседями. Начиная с 30-х по 90-е годы XIII в. новгородские летописцы не упоминают о строительстве каменных храмов, распадаются артели художников монументалистов. Только в конце XIII в. начало вновь развиваться каменное храмостроительство, ставшее ярким и самобытным явлением в истории русской церковной архитектуры.

Каменное храмостроительство в Новгороде Великом возрождается только в самом конце XIII в. Хотя сам город и не пострадал от нашествия монголо-татар, но испытывал

²³¹ Другого мнения придерживается Г.И. Вздорнов. По его мнению нашествие татаро-монголов не оказало принципиального влияния на Русское государство и культуру. Вздорнов Г.И. Русская культура. Середина XIII-XV вв. - В кн.: Лихачев Д.С. и др. Великая Русь, М., 1994 г., с.207-212.

²³² Принявших мученическую смерть в Орде. Память совершается 14 \ 27 февраля.

²³³ До наших дней не сохранился.

²³⁴ Он построил в городе Холме: церковь свт. Иоанна Златоуста, церковь св. Космы и Дамиана и церковь Пресвятой Богородицы.

²³⁵ В Каменце церковь Благовещения Пресвятой Богородицы, в Любмле церковь св. Георгия и Берестове церковь св. Петра.

сильный гнет ига, в городе царило «мрачное затишье».²³⁶ В этот период только строились и укреплялись оборонительные сооружения, ремонтировались обветшавшие храмы.

В 1292 г. недалеко от Новгорода (8 км) у впадения реки Мсты в озеро Ильмень, возводится монастырская *церковь свт. Николая на Липне*.²³⁷ Это наиболее яркий пример, относящийся к началу нового расцвета новгородского храмостроительства. Храм небольшой (10 \ 10 м), крестовокупольный, четырехстолпный, одоноабсидный, увенчанный одной главой.²³⁸ Фасады храма не делятся лопатками на отдельные членения, а закрепляются ими только по углам, благодаря этому фасады храма выглядят монолитными и архитектурно уравновешенными. Храм имеет цельный, развитый по вертикали объем. Храм сложен из плитняка и ракушечника, в отдельных местах применен брусковый кирпич темного цвета.²³⁹ Фасады храма довольно скромно украшены декоративными поясами в верхней части барабана над «бровками» окон и под трехлопастными абрисами фасадов. Ниши украшены небольшими рельефными каменными крестами.²⁴⁰

Во внутреннем пространстве храма есть ряд характерных особенностей. Для увеличения небольшого пространства нижняя часть западных столпов имеет шестигранную форму, а верхняя - крестчатую. Восточные столпы внизу имеют прямоугольное сечение (удобное для установки иконостаса) и в верхнем уровне – крестчатое. Хоры устроены на деревянных балках, на которые ведет открытая деревянная лестница из юго-западного угла.²⁴¹

Со второй половины XIV в. храмы, подобные церкви свт. Николая на Липне, станут для Новгорода характерными..

В Новгороде в 1292-1294 гг. на Софийской стороне строится еще один небольшой храм в честь св. Федора Стратилата. В 1345 г. строится храм Спаса на Ковалева.

Со второй половины XIII в. Псков проявляет все большую политическую независимость от Новгорода. Это сказалось в появлении все большей самостоятельности и в храмостроительстве.²⁴² Хотя до Пскова, как и до Новгорода, не дошла волна нашествия, город существовал ожиданием постоянной военной угрозы (как с Востока, так и с Запада). В городе надолго прекратилось каменное зодчество.

Первым храмом *Пскова* периода ордынского ига стала *церковь Рождества Богородицы (1310-1311 гг.) Снетогорского монастыря*. Монастырь расположен в 3 км от Пскова, вниз по течению реки Великой. Своими формами этот храм почти полностью повторял собор Спаса-Преображения, Мирожского монастыря, возведенного еще в середине XII в. Храм повторил внешнюю асимметрию Спаса-Преображенского храма. Храм имел с северной и южной сторон два прясла, высокое просторное западное членение, среднюю апсиду и две низкие боковые. Однако в архитектуре храма есть и особенности. Церковь

²³⁶ Каргер М.К. Новгородское зодчество. В кн. История Русского искусства Т.2, М., 1984 г., с. 45.

²³⁷ Возможно, слово Липня происходит от древнерусского «липняк» - липовая роща.

²³⁸ Храм имеет безусловное сходство с одной из последних построек домонгольской эпохи, храмом Рождества в Перыньском скиту.

²³⁹ Природные камни (плитняк и ракушечник) разного размера и оттенков: желтого, голубого, зеленого, лилового. Из кирпича выложены столпы, своды и обрамления проемов.

²⁴⁰ На следующий после постройки год (1293-1294 гг.) интерьер храма был расписан фресками (в XIX в. все фрески были записаны масляной живописью). Раскрытие первоначальной живописи началось в 1930 г. Были открыты композиции: «Благовещение» (на восточных столбах, за высоким иконостасом), над входом в диаконник композиция «Три отрока в пещи огненной». Особенностью росписи является приверженность мастеров к геометрическим формам, применяемые как средство усиления декоративного начала росписи. Позднее, в XIV-XV вв., такое устройство хор и лестницы станет в храмах обычным. До Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.) храм сохранял почти неизменным, свой первоначальный внешний облик. В результате военных действий храм был почти полностью разрушен. Погибли все фрески этого уникального храма. Реставрационные работы, проведенные в 50-х годах XX в. вернули храму внешние формы. Из уцелевших небольших фрагментов фресок восстановлены некоторые фресковые композиции.

²⁴² Находясь в подчинении Великого Новгорода, Псков до монголо-татарского нашествия, представлял новгородскую художественную культуру.

сложена из известкового камня без применения кирпича и имеет большую высоту. В храме на западных фасадах, только отмечены плоские ниши. Декоративные элементы украшений фасадов выполнены менее тщательно. На барабане устроен не арочный, а аркатурный пояс.²⁴³

В первые десятилетия ордынского ига на территории *Северо-Восточной Руси*, возникает целый ряд новых самостоятельных владений. Среди них особо выделяются *Тверское и Московское княжество*. Появление новых административных и культурных центров, было связано с разгромом ранее существовавших и оттоком населения в более труднодоступные лесные районы.

Созданное в середине XIII в. Тверское княжество уже в 60-е годы XIII в. имело крупный центр и самостоятельную епархию.²⁴⁴ К концу XIII в. Тверское княжество стало одной из самых влиятельных сил на Руси. Здесь сравнительно рано начинается каменное строительство, складывается своеобразная художественная школа, развивается книжное дело и ремесла.

В 1285 г. в *Твери* закладывается «епископский» белокаменный *собор Спаса-Преображения*.²⁴⁵ Храм был шестистолпный, увенчан одной главой и имел галереи.²⁴⁶ По сохранившимся фрагментам каменной резьбы можно предположить, что храм был выполнен в традициях владими́ро-суздальского зодчества.²⁴⁷

Крупным культурным центром был и другой город - *Ярославль*.²⁴⁸ Уже к 1221 г. в городе, по упоминанию Лаврентьевской летописи, было не менее 17 храмов. Ближайшим городом к Ярославлю был Ростов, известный еще с 862 г.²⁴⁹ Именно в Ростовское княжество входил с X в. и Ярославль, вышедший из его состава в 1218 г. как столица самостоятельного владения. Оба эти города сильно пострадали в период Батыева нашествия и последующих лет. Этим объясняется незначительное количество дошедших до нас произведений иконописи и полное отсутствие памятников каменного храмо́строительства.

Рост и усиление *Москвы*, впервые упоминающейся еще в конце XI в., был обусловлен ее удобным географическим расположением. Город основан на пересечении торговых путей - из Старой Рязани в Новгород и из Киева во Владимир на Клязьме. Это способствовало быстрому росту города и стимулировало развитие его культуры. Уже в 1276 г. Москва выделяется в особый удел из Великого княжества Владимирского (вместе со Звенигородом и Радонежем). В конце XIII в. трудно было представить ту важнейшую историческую роль, какая, промыслом Божиим, отведена будет Москве.

Москва подверглась разорению во время Батыева нашествия, но довольно быстро была восстановлена теми, кто уходил из южных земель. Приток населения способствовал развитию торговли, возрождению ремесел. Москва постепенно входит в число самых крупных городов Северо - Восточной Руси. Укрепляясь экономически, она обретала и политическую силу. Центр политической жизни Руси в XIV в. стал перемещаться с Клязьмы на Москву-реку.²⁵⁰

²⁴³ В 1313 г. интерьеры храма были расписаны фреской по сырой штукатурке. Быстрота выполнения живописных работ, вынуждала мастеров с меньшей последовательностью ориентироваться на образцы. Отсюда более свободная «скорописная» манера живописи, неточности в рисунке, большая самостоятельность.

²⁴⁴ Около 1271 г. Тверская епархия отделена от Владимиро-Суздальской, при свт. Симеоне (+3.02.1289 г.). Макарий (Булгаков) митрополит Московский. История Русской Церкви - М., 1995 г., с. 640.

²⁴⁵ Храм полностью разобран за ветхостью в XVII в. О его формах можно судить по иконографии на сохранившихся иконах (икона св. Михаил и Ксения Тверские XVII в. музей прп. Андрея (Рублева) и миниатюра Лицевого свода XVI в.).

²⁴⁶ По другим данным венчался 7 главами. ПСРЛ Т. 5, - СПб., 1885 г., с.163. ПСРЛ Т.13, - СПб., 1913 г., с. 82.

²⁴⁷ Летопись упоминает о росписи собора в 1292 г., которые, скорее всего, были выполнены местными мастерами.

²⁴⁸ Город возник еще в начале XI в. как крепость.

²⁴⁹ До 1070-х годов Ростовская епархия (выделена из Переяславской) Макарий (Булгаков) митрополит Московский. История Русской Церкви. - М., 1995 г., с. 639.

²⁵⁰ В 1328 г. московский князь Иван Калита завершил этот процесс, получив Великое княжество Владимирское.

Первые каменные храмы в Москве появились, вероятно, в 80-е годы XIII в.,²⁵¹ во времена св. благ. князя Даниила (сын св. благ. кн. Александра Невского), основателя династии московского княжеского дома.²⁵² Остатки фундаментов одного из первых каменных храмов были обнаружены под Успенским собором Кремля.²⁵³ По результатам реконструкцией были сделаны предположения, что храм размерами и формами был близок к собору св. Георгия Победоносца (1234 г.) в Юрьеве-Польском. Это был небольшой (чуть больше прототипа) четырехстолпный, трехапсидный, увенчанный одной главой и тремя притворами (открытыми внутрь) храм. Покрыт храм был черепицей, фрагменты которой обнаружены при раскопках.

С большей вероятностью к концу XIII в. относятся и незначительные остатки фундаментов под Архангельским собором. Однако восстановить по ним облик храма, для исследователей не представляется возможным. Сохранились некоторые части каменной кладки и на месте, где ныне стоит Благовещенский собор.²⁵⁴

В 1322 г. из Владимира переезжает в Москву свт. Петр. С переездом первосвятителя политический и духовный центр на многие столетия перемещается в Москву. В 1326 г., по благословению свт. Петра, на месте разобранного храма конца XIII в. был заложен *Успенский собор*.²⁵⁵

Успенский собор имел план примерно такой же, что и прежний, стоявший на этом месте, но был больших размеров. Свт. Петр не дождался окончания строительства собора. Его мощи были погребены в уготованном им месте, в жертвеннике недостроенного храма.²⁵⁶ Предположительно, собор был шестистолпный (был подперт внутри «древми толстыми») и, по свидетельству летописи, имел три притвора. Храм был возведен из крупных квадратов известняка (37 \ 37 \ 36 см). По сохранившимся фрагментам, архитектура этого собора восходила к собору Рождества Богородицы (1222-1225 гг.) в Суздале.²⁵⁷

В годы правления князя Ивана Калиты (1325-1340гг.) в Москве было построено не менее 5 каменных храмов: церковь прп. Иоанна Лествичника, «иже под колоколы» (1329 г.), церковь Спаса на Бору (1330 г.), Архангельский собор (1333 г.) - заложен по случаю избавления от голода, называемого в летописях «рослою рожью».²⁵⁸ Ни одна из этих церквей до наших дней не сохранилась.²⁵⁹ Источники не упоминают о росписях ранних московских церквей, возможно, что фресковые росписи все же были.²⁶⁰

²⁵¹ Эта дата в последние годы оспаривается многими специалистами.

²⁵² Умер в Москве схимником 4 \ 5 марта 1303 г. Погребен в основанной им Даниловой обители. Память совершается 30 \ 12 сентября.

²⁵³ Изыскательские работы проводились в 60-е годы XX в. По-видимому, храм был освящен в честь св. Димитрия Солунского. Подробнее о первом московском храме в кн. Шеляпина Н.С. К изучению Успенского собора Московского Кремля - М., № 1, 1972 г., с.205.

²⁵⁴ По одним исследованиям эти фрагменты относятся к храму XIII в., по другим, что более вероятно, к храму конца XIV в.

²⁵⁵ Храм был освящен в честь Успения Пресвятой Богородицы, тем самым подчеркивалось преемство с Успенским собором Владимира, где с 1299\1300 гг. находилась кафедра русских митрополитов.

²⁵⁶ Приближаясь к могиле, угодник Божий дал совет князю соорудить в Москве каменную церковь Пресвятой Богородицы и для убеждения его сказал пророчески: «Если ты послушаешь меня, сын мой, то и сам прославишься более иных князей с родом твоим, и град твой будет славен между всеми городами русскими, и святители поживут в нем, и кости мои здесь положены будут». Макарий (Булгаков), митрополит Московский. История Русской Церкви - М., 1995 г. кн..3, с. 25-26.

²⁵⁷ В 1344 г. храм был расписан повелением митрополита Феогноста.

²⁵⁸ Остатки фундаментов времени Калиты были обнаружены и недалеко от Красной площади, при реставрации собора Богоявленского монастыря. По другим исследованиям эти фундаменты относятся концу XIV в.

²⁵⁹ Все эти храмы (за исключением церкви Спаса на Бору, который многократно перестраивался, а в XVIII в. заново переложен, был разобран в 30-е годы XX в.) простояли немногим более ста лет. Очевидно, на качестве строительства сказались утраты многих профессиональных приемов и постоянной практики.

²⁶⁰ В 1331 г. и в 1337 г. Москву охватили сильные пожары. Упоминается, что только в Кремле сгорело 18 церквей. Возможно, тогда пострадали каменные храмы, фрески, разнообразное «церковное узоречье».

В целом, раннемосковское храмостроительство конца XIII в. начала XIV в., продолжало традиции владимирского зодчества. Храмы возводились из белого камня, были крестовокупольными, четырехстолпными, увенчанные одной главой. Возможно, отличием был только более скромный архитектурный декор.²⁶¹

Хронологический разрыв, в несколько десятилетий, последовавший после появления на Руси татар, в значительной мере изменил характер русской архитектуры. Полностью прекратилось сооружение крупных городских и монастырских соборов, распространились обычаи строить совсем небольшие храмы. Изменилась строительная техника, в которой прочная кладка из плинфы уступила место смешанной кладке из плиты, булыжных камней, кирпича и дерева. Техническое несовершенство, вызванное нехваткой мастеров и утратой навыков, имело следствием быстрое разрушение даже новопостроенных церквей.

Монументальная живопись, иконопись (с конца 30-х годов XIII - первая половина XIV вв.)

В 1313 г. был расписан фресками храм *Рождества Богородицы Снетогорского монастыря в Пскове*. Все росписи располагаются преимущественно тремя регистрами (рядами). В нижнем регистре представлены фигуры святых и композиции богородичного цикла, во втором и третьем - фрески из жизни Христа, житий Богородицы, св. Иоакима и Анны. Особое внимание художники уделяют композициям богородичного цикла.

Одна из самых значительных фресок росписи – композиция *«Страшный суд»*, занимающая всю западную стену среднего нефа, а также примыкающие к ней своды и значительные участки боковых стен. Отдельные сюжеты росписи, несмотря на некоторую изолированность друг от друга, чрезвычайно подробны. Некоторые из них не встречаются в других подобных росписях. В композицию введены пророки, чьи пророчества предсказывают неминуемость Страшного суда. В роспись вводятся тексты из Священного Писания, в частности, пророчество пророка Захарии. В самобытной иконографической трактовке композиций используются многочисленные апокалиптические мотивы. К таковым относятся аллегорические изображения четырех царств, последовательно сменявших друг друга: Персидское - красный дракон, Эллинское - белый зверь (напоминает медведя или кабана), Римское - чудовище с четырьмя змеиными головами, царство Антихриста – желтый зверь с гривой.

Во многом фрески Рождественского собора еще напоминают новгородские фрески второй половины XII в.: фигуры святых несколько тяжеловесны, композиции не имеют целостности. Вместе с тем, ряд особенностей росписи уже предвосхищает наполненную большой внутренней силой яркую по своему характеру живопись XIV века. По сравнению с фресками предшествующего времени, росписи становятся плотнее, образы более живописны. По силе художественного образа эти фрески более чем на полстолетия опережают росписи Феофана Грека. Композиции фресок разворачиваются не как изображения событий, действий, но как откровения божественных тайн, как зрелища, свидетелями которых, на ряду с апостолами в *«Успении»* и *«Сошествии Святого Духа»*, вместе с книжниками и св. женами становятся молящиеся. В целом, палитра красок используемая во фреске ограничена, преобладают терракотовые цвета различных оттенков. Редко использована желтая, голубая и вишневая краски.

В работе над росписями, по всей вероятности, трудились три мастера, что угадывается в характерных чертах росписи. Возможно, что росписи выполнены местными иконописцами.²⁶²

²⁶¹ О этом свидетельствуют найденные археологами архитектурные детали фасадов московских храмов.

²⁶² Не исключено участие в росписи и сербских иконописцев, на что указывает сербская надпись, обнаруженная

В летописи упоминается, что, по заказу свт. Василия (Калика), грек Исая «с други» расписал церковь Входа Господа в Иерусалим в Новгороде.

Из храма свт. Николая на Липне происходит храмовой *образ свт. Николая (1294 г.)*. Возможно, над созданием образа трудился тот же иконописец, который принимал участие в росписи церкви. Эта икона относится к достаточно редко встречающимся подписным иконам.²⁶³ Икона имеет достаточно большие размеры (189 \ 129 см). Свт. Николай изображен поясной. На иконе святой изображен с благословляющей десницей и Евангелием. На уровне главы святого изображены в полный рост Христос и Пресвятая Богородица, вручающие святителю священные предметы: Евангелие и омофор. На боковых полях иконы изображены святители и мученики. На верхнем поле изображен апостольский чин с «Этимасией» (Уготованный престол) в центре.

Некоторые новые черты просматриваются в иконографии образа свт. Николая. Образу характерна яркая графичность и плоскостность изображения, средства живописного передачи формы здесь почти не использованы. Вместе с тем, икона удивительно нарядна. Этому способствует и насыщенность средника иконы (кругами, ромбами, квадратами) яркими цветовыми пятнами, напоминающими эмаль. Несколько асимметричный лик святого выявляется благодаря тонкой светотеневой моделировке. Все остальные элементы иконы решены более условными, декоративными приемами живописи.

Во многом икона свт. Николая являет пример общих тенденций развития русского искусства первых десятилетий ордынского ига. К таковым, в первую очередь, можно отнести стремление к декоративности, плоскостной трактовке изображений, использование чистых звучных красок.²⁶⁴

От конца XIII в. - первой половины XIV в. сохранилось несколько так называемых краснофонных икон (иногда в источниках советского периода называемых «примитивами»). Это иконы «*Святых Иоанна Лествичника, Георгия и Власия*», «*Спас на престоле и избранными святыми*», «*Чудо св. Георгия о змее с житием*», «*свт. Николай поясной*» и др. Почти все эти иконы происходят не из Новгорода, а из его окрестностей. Для этих образов характерна линейная организация изображения, статичность фигур, простота композиции и ее уравновешенность. Особую красоту и нарядность иконам придает киноварный (красный) фон, прекрасно сочетающийся белильными надписями, полями или фонами клейм.

Образ редкой внутренней силы явлен в иконе *Святых Иоанна Лествичника, Георгия и Власия*, (109 \ 67 см). Святые изображены на иконе фронтально в полный рост. Самый яркий из них - прп. Иоанн Лествичник, изображенный в центре; он более чем в два раза превышает по высоте предстоящих. Монументальная фигура прп. Иоанна и предстоящих, по характерным признакам близки к образам предшествующей эпохи. Однако они почти не имеют условного объема, который ранее выявлялся посредством тонкой световой моделировки. Иконописец пользуется для выявления объема белилами и штрихами. Лики святых прописаны с особым вниманием. В них просматриваются индивидуальные черты, которые иконописец моделирует умело и твердо.²⁶⁵

Из икон второй половины XIII - начало XIV вв., происходящих из *Пскова*, до наших дней сохранились единицы. Это: «*Успение Богородицы*» и «*Благовещение*» из Успенского храма на Пароменье, «*Богоматерь Одигитрия*», «*Деисус*», «*свт. Николай*» из церкви свт. Николая от Кож, «*св. Илья пророк*» из села Выбуты и некоторые другие.

Икона «*Успения Богородицы*» (135 \ 100 см) во многом сходна по композиции с фреской Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Однако, этого нельзя

на одной из фресок.

²⁶³ На нижнем поле иконы имеется надпись XVI в., во многом повторяющая текст конца XIII в., о создании образа мастером Алексой Петровым в 1294 г. Первая датированная и подписная икона в русской иконописи.

²⁶⁴ Ныне икона хранится в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике.

²⁶⁵ Ныне икона хранится в Государственной Третьяковской галерее Москва.

сказать о техническом исполнении иконы. Иконописец не очень умело компонует изображение в пространстве иконы. Рисунок порою неточен и случаен. Лики предстоящих написаны сухо и однотипно. Вместе с этим, иконописцу удалось передать свое внутреннее понимание, копируемого оригинала, наделить изображение неповторимыми чертами.²⁶⁶

Одним из самых ярких примеров иконописи псковских мастеров является икона *св. Ильи пророка* (141 \ 111 см).²⁶⁷ Возможно, это икона одна из самых ранних в русской иконографии, имеющая житийные клейма. В среднике иконы изображен пророк Илия в пустыне. На верхнем поле изображен Деисус (семь полуфигур). На боковых полях, достаточно широких, изображены восемь клейм с изображением жития пророка. На нижнем поле ранее располагались несколько клейм (возможно 5); ныне они слабо просматриваются через полустертые полуфигуры избранных святых.

Очень выразителен средник иконы. Старательно прорисована черной линией пустыня, обозначенная четырьмя невысокими горками, еще не имеющих обычной для иконописи стилизации. В центре композиции изображен пророк Илия, внимающий Божественному гласу. Фигура пророка прописана рукой мастера уверенно и точно. Лик святого прописан схематично, почти без притенений. Композиция клейм чрезвычайно проста и лаконична.

Особенно хорошо мастером решен общий колорит иконы. Лиловый хитон плотного тона, зеленый плащ святого тонко сочетаются с серебристым цветом фона средника (ныне утрачен). Дополняют цветовую гамму иконы насыщенные цвета красных оттенков.

В начале XIV в. в псковской иконописи наметились некоторые перемены. Одним из примеров может служить икона *«Богоявление»* (90 \ 67,5 см).²⁶⁸ На иконе изображен Христос, принимающий крещение от пророка Иоанна (слева) и четыре ангела (справа). В этой иконе несколько иным, по сравнению с иконами созданными ранее, становится стиль живописи. Иконописец не применяет черные линии для передачи рисунка. На смену ему приходит ритмическое сочетание цветовых пятен. Несмотря на небольшие размеры композиции, она выглядит монументально и даже сопоставляется искусствоведами с росписями Снетогорского монастыря.

Разрозненные свидетельства письменных и археологических источников, сохранившиеся немногочисленные произведения изобразительного искусства, принадлежащие кисти местных мастеров, дают основания утверждать, что уже в начале XIV в. в Твери сложилась своя художественная школа.

Тверских икон, относящихся к начальному периоду ее становления, сохранилось очень мало. В настоящее время с большей вероятностью известно только две иконы: *Св. Бориса и Глеба* и икона *Спас Вседержитель*. Тем не менее, они имеют уже черты сложившейся тверской школы живописи. Икона *св. Бориса и Глеба* имеет значительные размеры (154 \ 104 см) и, скорее всего, является списком с более древней иконы киевского происхождения.²⁶⁹ Об этом говорят как значительные размеры иконы, устойчивость и распространенность данного иконографического извода, так и некоторые его художественные особенности.

Фигуры святых изображены фронтально, в полный рост. Фигуры занимают всю плоскость ковчега, благодаря этому они воспринимаются еще более монументально. Монументальному восприятию способствует и тонко подобранные плотные цвета фигур. Все это сближает икону с киевскими мозаиками.

Однако в этой иконе, стоящей у истоков тверской иконописной школы, наряду со следованием киевским образцам, обнаруживаются и особенности письма XIV в. В отличие от домонгольского периода, каждый из образов довольно индивидуален. Каждый из святых наделен характерными чертами, которые выражены как посредством рисунка, так и

²⁶⁶ Ныне икона хранится в Государственной Третьяковской галере, Москва.

²⁶⁷ Ныне икона хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

²⁶⁸ Ныне икона хранится в Государственном Эрмитаже, Петербург.

²⁶⁹ Ныне икона хранится в художественном музее, Киев.

живописными средствами. Индивидуальность ликов достигается главным образом рисунком белильных движков (у св. Глеба они тоньше, их изгибы мягче, у св. Бориса реже и жестче). В иконописи Киевской Руси чистые белила редко использовались для передачи объема. Этот прием появился в новгородских иконах с конца XII в. Однако тверские мастера пользуются белилами значительно реже, чем новгородцы, и применяют их только для выявления формы – как киевские мастера.

Икона *«Спас Вседержитель»* (108 \ 81 см) являет собой уже более яркий образец тверской иконописи, созданный около середины XIV в.²⁷⁰ Христос изображен на иконе по пояс. Правая десница Его изображена в благословении; в левой Он держит Евангелие. Живописный строй иконы отдаленно напоминает псковскую иконопись первой половины XIV в., продолжая эти традиции. Тверским иконописцам удалось передать большую внутреннюю силу не внешними контрастами цветов, а более детальной проработкой пластики лика. В местах теней вохрение производится по зеленой санкирной подготовке. Важную роль играют и белильные движки. На светлом фоне ярко выделяется общий силуэт, благодаря темно-вишневому хитону и синему почти переходящему в черный гиматий с тонко отмеченными белилами складок.

К *ярославской школе иконописи* этого периода относится немногочисленная группа икон. Традиции иконописцев Ярославля восходят к смоленским традициям, которые, в свою очередь, продолжали традиции Киева.²⁷¹ К ней, без сомнения, можно отнести иконы *«Архангела Михаила с зеркалом»*, *«Спас Нерукотворный»*, *Икона Богоматери именуемая «Толгская»* («Тронная») и два ее поясных списка, *«Спас Вседержитель»*, *«свт. Николай»*.²⁷² Все эти иконы восходят, по времени создания, к концу XII – началу XIV вв.

Икона *«Архангел Михаил»*²⁷³ (154 \ 90 см) была написана как храмовой образ для ярославской церкви Архангела Михаила на Которосли.²⁷⁴ Архангел Михаил изображен в полный рост в императорских одеждах, расшитых золотными нитями, жемчужными обнизями и красно-коричневом далматике унизанном драгоценными камнями. В деснице у него изображено копье, в другой – зеркало с контурным изображением Спаса-Эммануила. Фигура архангела особо торжественно смотрится на чисто белом фоне. При всей торжественности краски не обладают такой насыщенностью, как в домонгольских иконах. Такие цвета как белый, красно-коричневый, сине-зеленый, желтый характерны этой иконе. Эти же цвета стали характерны для ярославской живописи в XIV-XV вв. В иконе явно делается некоторое техническое противопоставление плоскостного письма одежд и объемного письма лика архангела. Лик написан мягкими плавными, тонко моделируя форму. Икону характеризует общая живописная моделировка всех форм. Столь же живописно написана икона *«Спас Нерукотворный»* (104 \ 74 см).²⁷⁵ Лик Спасителя прописан мягкими плавными, тонко моделирующими форму.

Образец уникальной для русской средневековой иконографии представлен в иконе *«Богоматерь Толгская»* (140 \ 92 см). В этой иконе широко распространенный на Руси образ «Богоматерь Умиления», обычно изображаемый по пояс, разворачивается в полный рост. На иконе, происхождение которой связано с Толгским монастырем, Пресвятая Богородица изображена сидящей на троне (отсюда название иконы «Тронная»). На коленях Богородицы стоит прижавшийся к Ее щеке младенец Христос. За спинкой трона изображены два

²⁷⁰ Ныне икона хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

²⁷¹ Около 1260 г. после женитьбы на внучке князя Всеволода Большое Гнездо Марии Васильевне во владение княжеством вступает князь Федор Ростиславович, происходивший из рода смоленских князей.

²⁷² К этой группе иногда добавляют икону «Богоматерь Великая Панагия» («Ярославская Оранта») конец XI в. и икону «Спас Вседержитель» первой половины XIII в. Однако, эти две иконы ближе к киевскому письму, чем к ярославскому. Подробнее об этом см. в кн. Черный В.Д. Искусство Средневековой Руси М., 1997 г., с. 134.

²⁷³ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

²⁷⁴ Храм выстроен или возобновлен в 1300 г.

²⁷⁵ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

парящих ангела. Необычность иконографии вызвала различные мнения ее происхождения.²⁷⁶ Безусловно, икона написана русским мастером. Это проявилось в характере проработке деталей и в цветовой гамме. Первоначально икона имела серебряный фон (ныне серый) и выглядела очень торжественно.

Несколько иными представлял свои задачи создатель другой иконы «*Богоматерь Толгская*» (61 \ 48 см) поясная.²⁷⁷ Икона имеет значительно меньшие размеры. Иконография иконы более традиционна для этого времени (отсутствует трон и ангелы). Иконописец воздерживается от проработки дополнительных орнаментов, ограничен набор красок. Несомненными достоинствами этой иконы является фактурность живописи и цветовая насыщенность: красно-коричневый, темно-зеленый и яркие пробела. Иконописец особо кропотливо прописывает лик Богородицы, в котором преобладает скорбь и страдание.

Очень близка к ярославской школе *ростовская школа иконописи*. По свидетельству летописцев, в Ростове, как и в некоторых других городах, существовали иконописные мастерские, где создавались по заказу духовенства, князей иконы и мастерские посадские, где писали иконы для местных храмов и для весьма отдаленных монастырей в Вологде, Каргополе, Устюге, Белозерье.

Из икон Ростова известен образ «*Спас Нерукотворный*» (89\70 см), датируемый началом XIV в. Лик Спасителя вписан в идеально правильный круг (нимб). Несмотря на мягкую моделировку и тонкие светотеневые переходы, лик Спасителя наделен реальной силой. Высокий уровень исполнения, его сложившийся стиль свидетельствует об устойчивости местной иконописной школы.²⁷⁸

Даже случайно дошедшие до наших дней произведения станковой живописи конца XIII - первой половины XIV вв., происходящие из Твери, Ярославля, Ростова, наглядно свидетельствуют о формировании в них в этот период местных художественных школ. Наиболее же полное представление о возрождении духовной жизни на Руси можно видеть на примере Москвы.²⁷⁹

Московское искусство конца XIII – начала XIV вв., в целом, изучено крайне слабо. Из источников известно, что греческими мастерами в 1343 г. был расписан Успенский собор. В 1344 г. расписан храм Спаса на Бору; работы производились русскими мастерами под руководством Гойтана, Симеона и Ивана. Из памятников живописи сохранилась только одна икона, которую с некоторыми оговорками относят к творчеству московских иконописцев: икона «*Явление архангела Михаила Иисусу Навину*» (50 \ 35,8 см).²⁸⁰ Архангел изображен в полный рост с мечом в правой руке, занесенным над головой, и ножнами в левой. Слева у ног архангела едва угадывается полустертая коленопреклонная фигура Иисуса Навина (очень небольшого размера). Архангел изображен в темных, ярко орнаментированных золотом одеждах. Его фигура занимает все пространство иконы и выглядит очень монументально. В древности икона имела ослепительно белый фон.²⁸¹

²⁷⁶ Искусствоведы относят происхождение иконографии иконы к византийской, итальянской, и даже к грузинской традиции. Скорее истоки иконографии прослеживаются в византийском искусстве, где подобные изображения прослеживаются еще со второй половины XI в. Икона из синайского монастыря св. Екатерины.

²⁷⁷ Ныне икона хранится в Ярославском музее изобразительных искусств.

²⁷⁸ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва. Предположительно из Ростова, происходит икона св. Бориса и Глеба, ныне хранится в Русском музее, Петербург. Эту икону до последнего времени исследователи относили к московской школе живописи.

²⁷⁹ Некоторые исследователи выделяют в этот период школу иконописи Великого Устюга и других городов Северо-Восточной Руси, но недостаточная изученность этого периода не дает примеров этих школ.

²⁸⁰ Ныне икона находится в Успенском соборе Московского Кремля.

²⁸¹ Предание связывает эту икону с именем князя Михаила Хороборита, водившего московское войско в 1248 г. военным походом на Владимир, мнения исследователей о происхождении датировке иконы расходятся. Одни датируют икону XII в., другие XIII в. Одни приписывают ее кисти византийского мастера, другие владимирского или московского. Правда доказать московское происхождение иконы тоже невозможно, так как сравнить ее не с чем. До 40-х годов XIV в. нет ни одной бесспорно московской иконы. Но и отнести ее к какой-либо иной школе не представляется возможным.

Московское станковое искусство во многих исследованиях обычно начинается с иконы *«св. Борис и Глеб с житием»* (134\89 см). Икона происходит из самого крупного города Московского княжества - Коломны, вошедшего в его состав в 1302 г. Образы св. Бориса и Глеба на данной иконе изображены удивительно мягко. Лики их прописаны жидкими красками, плавямя. Такой прием характерен иконописи Киевской Руси. Фигуры святых тонки, пропорции изящны. Иконописец наделил образы святых чертами открытости и миролюбия, он тем самым акцентирует внимание на жертвенности первых русских святых. В палитре иконы преобладает огненный киноварный цвет, первоначально красный фон имел и средник иконы. Это единственная на сегодняшний день краснофонная икона, происходящая из Москвы. На полях иконы размещены 12 житийных клейм.²⁸²

На 40-е годы XIV в. приходится особое оживление живописных работ в *Москве*, связанное с росписью каменных храмов, построенных в Кремле в 20-30-е годы. В 1344 г., по благословению митрополита Феогноста, греческие мастера расписали кафедральный Успенский собор. Мастерам удалось расписать храм за один сезон (с поздней весны до ранней осени). В этом же году начались работы по росписи Архангельского собора. Работы поручены русским мастерам: Захарию, Дионисию, Иосифу и Николаю «с дружиной». За один сезон они не окончили работы «величества ради и мелкого письма». Однако в следующем году, по упоминанию летописца, появляется известие о завершении росписей сразу трех церквей: Михаила Архангела, Иоанна Лествичника и Спаса на Бору. Возможно предположить, что в церкви прп. Иоанна трудились греческие мастера, освободившиеся от работы в Успенском соборе. В церкви Спаса на Бору росписи выполняли русские мастера, являющиеся учениками греков: Гоитан, Семен и Иван – уже со своими учениками и дружиной. Предположительно в это время в Москве трудилось вместе с учениками не менее 80-90 живописцев. Вместе с тем, от этого времени не сохранилось даже незначительных фрагментов монументальной живописи. В первую очередь этому способствовала утраченная техника возведения каменных построек, связанная с нашествием татаро-монголов. Однако сохранились иконы, относящиеся к 40-м годам XIV в.

Первой половиной XIV в. датируется икона *«св. Борис и Глеб на конях»* (128\ 75 см).²⁸³ Святые изображены вооруженными всадниками на фоне легких стилизованных гор. Написанные на золотом фоне плотными красками фигуры святых удивляют своим изяществом и правильностью рисунка. Особым достоинством отличается и весь цветовой колорит иконы. Своеобразный ритм цветотоновых сочетаний создают изображения коней, расположенных в самом центре - вороного и огненного. На фоне форм, почти лишенных объемов и светотеневых моделировок с особой силой выделяются лики святых. В ликах святых можно отметить некоторое сходство с аналогичной иконой начала XIV в. из Ростова. Вместе с тем, на создание иконы во многом повлияло византийское искусство, проявившееся в подчеркнутом изяществе фигур, в рисунке иконописных гор, в понимании роли света.

Особенно ярко видны следы византийской выучки в иконе *«Спас Ярое Око»*²⁸⁴ (100\77 см), написанной русским иконописцем, учеником греческого мастера. Икона, название которой известно по Описи Успенского собора начала XVII в., происходит из жертвенника кафедрального храма, где она занимала место в иконостасе Дмитриевского придела.

Иконе характерна темная цветовая гамма, характерная выучке греческих мастеров. В лике заметна легкая асимметрия. Яркая индивидуальность образа подчеркнута некоторой неточностью рисунка, выдающая еще не очень твердую руку молодого иконописца.

Совсем иными художественными особенностями отмечены иконы *«Троицы»* (168 \ 144 см) и *«Спаса оплечного»* (103 \ 81 см).²⁸⁵ В первом из этих образов большая часть живописи

²⁸² Ныне икона хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

²⁸³ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

²⁸⁴ Ныне икона находится в Успенском соборе Московского Кремля.

²⁸⁵ Обе иконы ныне находятся в Успенском соборе Кремля.

середины XIV в. находится под красочным слоем 1700 г.²⁸⁶ В настоящее время реставраторами расчищена только незначительная часть иконы. По фрагментам расчищенной живописи XIV в. можно видеть прекрасную иконопись. Живопись эта, с одной стороны восходит к классическим образцам киевского искусства (XI-XII вв.), с другой – предвещает приближение эпохи прп. Андрея (Рублёва).

Столь же бережно сохранились традиции иконописи Киевской Руси и в иконе «Спас оплечный». В древности эта икона стояла у гробницы свт. Петра. Написанная в духе византийской монументальной живописи, икона отличается обобщенностью форм. Образ строится на контрасте сильного композиционного начала, проявившегося в строгой симметрии и в непоколебимой, почти статуарной незыблемости. В этом образе особо отразился сам дух эпохи. Лик Спасителя изображен иконописцем величественно спокойным. Тончайшие оттенки коричневого, зеленого, желтого использованы иконописцем для прописи лика, придают ему золотистое звучание. Икона с ее сложным внутренним содержанием требует последовательного глубокого постижения образа посредством его длительного созерцания.

Известные на сегодняшний день произведения иконописи раннемосковского искусства составляют, в целом, довольно разноплановую картину. Но все-таки они дают представления об истоках, питавших их и путях дальнейшего развития иконописи Москвы. Не вызывает сомнений преемственность московской художественной школы от Владимира, где особенно бережно относились к киевскому наследию. Вместе с тем, можно сказать, что к середине XIV в. в московской живописи уже наметилось два направления; *особенно очевидно это на примере икон «Спас Ярое Око» и «Спас оплечный», традиции которых нашли свое продолжение в творчестве великих иконописцев - Феофана Грека и прп. Андрея (Рублёва).*

Святитель Петр митрополит Московский

Святитель Петр родился на Волыни в семье благочестивых родителей во второй половине XIII в. В 12 лет он поступил в монастырь и нес все возложенные на него послушания. Уже будучи иеромонахом, он научился писать иконы. Это занятие было для него самым любимым. Занимаясь изображением святых, он всем умом и мыслию удалялся от всего земного, единственным его желанием было угодить Богу своей жизнью. Часто, работая над образом, он проливал слезы, сознавая свое несовершенство с высотой и святостью Божьей. Настоятель раздавал написанные им иконы братьям и мирянам, приходившим в монастырь.

Вскоре свт. Петр удалился в уединение на реку Рать для углубленной молитвы. Но недолго жил он в уединении – в скорое время к нему собралось немалое число братии и образовался Ратский монастырь. Слава о дивном подвижнике скоро распространилась по всей земле Волынской и Галицкой. В монастыре его посетил прибывший из Владимира митрополит свт. Максим. Свт. Петр, прося у него благословения, поднес ему в дар написанную им икону «Владимирской Богородицы»²⁸⁷

Господь судил свт. Петру стать митрополитом Московским в сложное для Руси время. Поставление на митрополию он получил в Константинополе от патриарха Афанасия. Вместе с благословением он получил икону Богородицы, некогда подаренную им свт. Максиму. Свт. Петр, устроив внешние дела митрополии много заботился о ее внутреннем устройстве. Он переселился в Москву и повелел построить церковь в честь Успения Богородицы. В ней он своими руками устроил себе гроб в жертвеннике строящегося собора. Скончался святитель 21 декабря 1326 г. и был погребен в Успенском соборе Кремля. Рака со святыми мощами свт. Петра и ныне находится в алтаре Успенского собора.

²⁸⁶ Запись 1700 г. выполнена одаренным иконописцем XVII в., Тихоном Филатьевым.

²⁸⁷ По другим источникам святителю была преподнесена икона Богородицы именуемая «Петровская».

Из икон принадлежащих кисти святителя известна икона «Владимирской Богородицы» во Владимирском Успенском соборе, которая некогда принадлежала свт. Максиму.²⁸⁸ Из Успенского собора Московского Кремля происходит икона «Петровской Богородицы»,²⁸⁹ икона Успения Пресвятой Богородицы, икона Пресвятой Богородицы «Новгородская» и икона Всемиловитого Спаса, подаренная святителем владыке Моисею (1325 г.) в день его епископской хиротонии. Некогда упоминалась икона Богородицы во Владимиро-Волынском Успенском соборе²⁹⁰ и икона Богородицы в Минском Пертопаловском кафедральном соборе.

Книги. Книжная миниатюра

Из *Новгорода* происходят несколько известных памятников книжной миниатюры, возможно выполненных в архиепископской мастерской. Среди них иллюстрации так называемой «Уваровой Кормчей», «Захарьевского Пролога» (1282 г.),²⁹¹ «Соловетского служебника», украшенного упрощенными миниатюрами,²⁹² «Служебника прп. Антония Римлянина».²⁹³ Но особенно ярко проявились черты самобытной новгородской культуры в миниатюрах «Симоновского Евангелия», именуемого также «Евангелием Георгия Лотыша»²⁹⁴ и созданного в 1270г.

Хотя миниатюры «Симоновского Евангелия» уже в большей мере, чем предшествующие памятники, отражают особенность книжной иллюстрации (это сказалось в четкой линейной организации изображений и более тщательной проработке деталей), они еще испытывают большое влияние монументальной, станковой (иконописи) живописи и прикладного искусства. Фигуры евангелистов прописаны величественно. Лики евангелистов обнаруживают стилистическое сходство с росписями церкви Спаса на Нередице. Их одежды прописаны плотно, хорошо читаются мелкие формы благодаря темным тональным притенениям. Краски использованы чистые и яркие. Фоны варьируются: то красный, то синий, как это встречается в житийных иконах первой половины XIV в. Меняется и цвет арочных украшений, в которые вписаны евангелисты. Арки украшены тонким растительным орнаментом.²⁹⁵

Из *Твери* происходит лицевой список «Хроники Георгия Амартола»²⁹⁶ выполненный на рубеже XIII-XIV вв. с более ранней киевской рукописи. В рукописи находится 127 миниатюр, написанных несколькими художниками.²⁹⁷ Две миниатюры, называемые входными, отличаются высокими художественными качествами: Спаситель на престоле с предстоящими Ему тверским князем Михаилом Ярославовичем и его матерью Ксенией, а также изображение Георгия Амартола. Создателем этих искусных миниатюр был тверской мастер «многогрешный раб Божий Прокопий (писал)», о котором сообщает надпись на передней стороне подножия Христа. Копируя более ранние миниатюры, мастер старался обогатить их новыми чертами. Некоторые миниатюры взяты в рамки, разделяющие двухколончатый текст так, что они становятся похожими на подписи, разъясняющие изображение. В отличие от образца, тверской мастер стремился выразить и более динамичное движение в фигурах. К очевидным признакам новизны относится и *повышенная*

²⁸⁸ Исследователи датируют эту икону началом XV в.

²⁸⁹ Исследователи датируют эту икону началом XIV в.

²⁹⁰ Икона пожертвована в собор Волынским епископом Вассианом в 1494 г.

²⁹¹ Ныне обе книги хранятся в Государственном Историческом музее, Москва.

²⁹² Ныне хранится в Российской Государственной библиотеке, Москва.

²⁹³ Ныне хранится в Государственном Историческом музее, Москва.

²⁹⁴ Ныне хранится в Российской Государственной библиотеке, Москва.

²⁹⁵ Подобный орнамент можно увидеть на иконе свт. Николая «Липненского». Данный декоративный прием оформления миниатюр напоминает яркую эмаль.

²⁹⁶ Ныне хранится в Российской Государственной библиотеке, Москва.

²⁹⁷ Часть из них выполнена в начале XV в.

орнаментальность изображения. Мастер умело сочетает цвета: синий, красный, зеленый, лиловый и коричневый.

Подавляющее большинство остальных миниатюр, иллюстрирующих текст, с мастерской последовательностью воспроизводят композиции и цветовую гамму оригинала. Объединенные киноварной рамкой, они вписываются в двухколончатый текст.

Из **Ярославля** происходит так называемое «**Федоровское Евангелие**»²⁹⁸ 20-е годы XIV в., созданное по благословению свт. Прохора (+1328 г.). В Евангелии находятся 5 миниатюр, три из них выполнены несколько позже. На одной миниатюре изображен св. Феодор Стратилат, на другой – евангелист Иоанн Богослов с Прохором. Эти два изображения, равно как и заставки и многочисленные инициалы, поражают не свойственной первой половине XIV в. роскошью оформления. Обилие золота, ярко-зеленой, небесно-голубой, плотной красной красок делает это произведение наиболее ярким среди современных ему памятников. Особо можно отметить и мастерски написанные лики св. евангелиста Иоанна и Прохора. Выполнены с редкой тщательностью посредством тонких светотеневых переходов.

Самым древним из сохранившихся, бесспорно, **московских памятников** изобразительного искусства, является так называемое «**Сийское Евангелие**».²⁹⁹ Обширное послесловие к Евангелию сообщает о том, что оно было написано при князе Иване Калите в начале 1340 г. и было предназначено для Успенского Лявленкого монастыря, расположенного на Северной Двине под Архангельском.³⁰⁰ Здесь же упоминаются и имена создателей рукописи - Мелентия и Прокопия.

«**Сийское Евангелие**» украшено двумя Выходными миниатюрами. На первой изображено «Поклонение волхвов»,³⁰¹ на второй «Послание апостолов на проповедь». Первая миниатюра сохранилась с некоторыми утратами. Более хорошо сохранилась вторая миниатюра. Здесь перед выходящим из храма Христом предстоят 12 апостолов. По основным характеристикам обе миниатюры принадлежат работе одного мастера. В композициях чувствуется предпочтение мастера рисунком и меньше уделяется внимание живописи. Общий колорит миниатюр более приближен к неяркой акварели. И все-таки миниатюры «Сийского Евангелия» несут на себе черты нового времени (легкий колорит, тяга к свободе движений).

Кроме миниатюр пергаментная рукопись украшена 371 инициалом. Все они выполнены в одном стиле и одной рукой. Автором их был некий Иоан. Его имя читается в основании заставки: «Господи, помози многогрешному Иоану (писати) заставицю сию».

В целом, художественное оформление «Сийского Евангелия» выполненное московскими мастерами, продолжает традиции предшествующего времени основы которого уходят в византийскую художественную культуру, палеологовского времени.

Через год или два после «Сийского Евангелия» в Москве создается так называемое «**Евангелие Симеона Гордого**».³⁰² Надпись на серебряном окладе сообщает об изготовлении Евангелия 18 декабря 1344 г. по заказу великого князя Симеона Гордого.³⁰³ Украшения Евангелия составляют заставка тератологического (сказочного) стиля и инициалы, миниатюр в нем нет.

Заставка выполнена в виде причудливых переплетений птиц, змей и драконов, раскрашенных голубей, светло-зеленой, желтой и синей краской. Так же как и в предыдущем Евангелии, в качестве фона инициалов используется зеленый цвет с малахитовым оттенком.

²⁹⁸ Ныне это Евангелие хранится в Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике.

²⁹⁹ Ныне хранится в библиотеке Академии наук, Москва.

³⁰⁰ Позднее из Успенского монастыря Евангелие было перенесено в соседний Антониев-Сийский монастырь которому первый был подчинен с XVII в. Отсюда происходит и название Евангелия – «Сийское».

³⁰¹ Этот некогда отдельный от рукописи лист, хранится ныне в Русском музее в Петербурге.

³⁰² Ныне хранится в Российской Государственной библиотеке, Москва.

³⁰³ По мнению исследователей, надпись скорее датирует оклад, а не рукопись, которая была написана несколько ранее.

Основными особенностями оформления книг этого времени является последовательное продолжение традиций, идущих от Киевской Руси и Византии. Мастера часто пользуются повторением ранее созданных произведений, часто просто копируют их. Однако постепенно проявляется тенденция к появлению более самостоятельных произведений, отличающихся яркой самобытной индивидуальностью.

Прикладное и ювелирное искусство

Поиск новых художественных форм стал характерной чертой в декоративно-прикладном искусстве этого периода. Большая часть памятников этого периода сохранилось в *Новгороде*. В этот период мастера заметно меньше стали работать с драгоценными металлами (сказалось жесткое налоговое обложение Золотой Орды) и больше применять в своих работах дерево.

Тонкостью работы отличаются *«Васильевские» царские врата*, созданные в 1336 г. по повелению новгородского архиепископа свт. Василия (Калика) для Софийского собора, исполнены с большим мастерством и изяществом.³⁰⁴ На вратах расположены 7 ярусов клейм (всего 28), разделенных валиками с растительным орнаментом. Большинство клейм было расписано в XIV в., но некоторые выполнены в более позднее время. Это хорошо заметно по технике золотой наводки. Композиции росписи посвящены преимущественно самым чтимым праздникам. На угловых бляшках, обозначающих углы клейм, изображены особо чтимые в Новгороде святые (св. Георгий, Климент, Прокопий, Козьма и Лавр). Над работой трудились по видимому не менее 4 мастеров.

Вероятно, из новгородских мастерских происходят так называемые *«Лихачевские» царские врата*.³⁰⁵ Они выполнены еще с большим изяществом, чем предыдущие. На этом основании они датируются более поздним временем, примерно серединой XIV в. Последние имеют только 6 клейм. На двух верхних расположена композиция *«Благовещение»*, ниже изображения четырех евангелистов. Евангелисты изображены с большим мастерством их положения и композиции не повторяются.³⁰⁶

Изделия из дерева в прикладном искусстве в этот период были широко распространены. К сожалению, из-за недолговечности материала дошли до наших дней в единичных экземплярах. Археологические находки, как правило, представляют собой лишь незначительные фрагменты. Тем ценнее становятся цельные предметы прикладного искусства, дошедшие до наших дней. Одним из самых ярких является так называемый *«Людогощенский» крест* (2,30 \ 1,87 м). В 1359г. он был установлен жителями Легощей улицы в приходском храме св. Флора и Лавра, в Новгороде. Перекрестие образуется двумя парами прорезных кругов. Тем самым концы креста оказываются соединенными друг с другом. Снаружи крест обрамляют растительные завитки, которые указывают на символ процветания.³⁰⁷ На лицевой поверхности креста расположено 18 медальонов, с резными фигурными изображениями и растительным орнаментом.³⁰⁸ В центральной части расположено резное *«Распятие»*, *«Деисус»* и св. Федор Тирон. В медальонах расположены

³⁰⁴ Увезены из Новгорода Иваном Грозным в подмосковную Александровскую слободу. Ныне эти царские врата установлены в Троицком соборе города Александрова, Владимирская область.

³⁰⁵ Принадлежавшие некогда академику Н. П. Лихачеву, ныне хранятся в Русском музее в Петербурге.

³⁰⁶ Исследователи склонны считать, что для выполнения произведений в технике золотой наводки часто пользовались копированием миниатюр.

³⁰⁷ Такая форма в большей мере, технически отвечала возможностям металла или камня, чем дерева. Подобная конфигурация чаша встречается среди крестов - тельников и каменных крестов - закладных, поминальных и прочих. Подобные кресты-тельники изготавливаются и до сего.

³⁰⁸ Медальоны воспроизводят форму креста, включая шесть кругов в вертикаль и пять в горизонталь. Остальные изображения размещены по обе стороны концов каждой ветви.

изображения святых, особо чтимых в Новгороде (св. Илья Пророк, Георгий Победоносец, Феодор Стратилат, Козьма и Дамиан). Известен и мастер делавший крест. Его имя читается после прочтения тайнописи на кресте «Яков сын Федосов».³⁰⁹

В **Москве** для Кремлевского Успенского собора в 1332 г. были созданы «Золотые двери» (медные выполненные в технике золотой наводки).³¹⁰ Из сохранившихся памятников прикладного искусства Москвы большой интерес представляет **оклад «Евангелия Симеона Гордого»** 1344 г. Верхняя доска Евангелия украшена небольшими фрагментами пластин с тисненным растительным орнаментом. Они составляют фон, на котором, в свою очередь, закреплены еще 13 позолоченных пластин с гравированными изображениями «Распятие с предстоящими» (в центре), евангелистов (по углам), а также узкие полосы, составляющие так называемую «летопись», сообщающую о времени создания и заказчике. Фигуры на окладе, выполнены несколько тяжеловесно и приземисто, их рисунок можно сопоставить с фигурами «Сийского Евангелия». Это свидетельствует о формировании в московском искусстве к 40-м годам XIV в. своих, общих особенностей, как в изобразительном, так и в прикладном.³¹¹

Русское церковное искусство эпохи Куликовой битвы (вторая половина XIV - первая треть XV вв.)

Значительное усиление Московского княжества в первой половине XIV в., увеличение его политического влияния, территорий, экономической мощи во многом предопределило ход объединительного процесса в Северо-Восточной Руси на последующее время. Москва становится мощным политическим центром. В круг наследственных владений московского князя попадают все новые уделы (Дмитровский, Галицкий, Углицкий, земли Владимирского и части Ростовского княжества).

Самым большим государственным образованием на северо-западе Руси была Новгородская республика, наиболее твердо противостоящая Москве. Под властью Великого Новгорода находилось обширные пространства Русского Севера. Ему принадлежали не менее 18 городов: Старая Руса, Ладога, Торжок, Корела, Орешек и др.. Известная отдаленность от Золотой Орды, а также от Москвы и других соперников способствовала относительной автономии Новгородской Республики, устойчивому своеобразию ее художественной культуры.

Ослабление Золотой Орды, вызванное внутренними неурядицами, способствовало укреплению русских городов. Укрепляются торговые связи. Возрождаются ремесленные мастерские, совершенствуется мастерство зодчих и иконописцев.

В эту эпоху постоянных внутренних междоусобиц между князьями и опустошительного ордынского нашествия носителем единства русской земли была Церковь, которая несла в себе залог единства государственного. Именно Православная Церковь воплощала в жизнь стремления и чаяния русского народа, его стремления к объединению и освобождению. В лице своих лучших представителей, в первую очередь прп. Сергия Радонежского и московских святителей, осуществляла она церковное и духовное сплочение великой Руси.

XIV-XV вв. — эпоха прп. Сергия и непосредственных продолжателей его дела, эпоха расцвета русской святости, возрождения монашества, расцвета искусства и культуры, средоточием которых были русские монастыри.

³⁰⁹ В качестве резьбы заметны различия. Скорее создателями этого креста было несколько мастеров под руководством мастера Якова.

³¹⁰ Не сохранились.

³¹¹ Оклад Евангелия неоднократно переделывался в XVIII-начале XX вв.

Русь этой эпохи жила интенсивной художественной жизнью. В общем расцвете архитектуры, литературы и литургического творчества именно живопись занимает самое передовое положение, как выражение духовной и культурной жизни русского народа. Именно в этот период образный язык церковного искусства достигает своей максимальной выразительности. Он отличается необычайной экспрессивностью, свободой, непосредственностью, чистотой тона, силой и звучанием цвета.

Каменное храмостроительство (вторая половина XIV - первая треть XV вв.)

Великий Новгород, имея своеобразие социально-политической ситуации, а также прочные связи с Лифляндией, странами Скандинавии, городами и торговыми союзами Германии, с Сербией, особенно с Византией имел исключительные условия для развития культуры. В это время самое влиятельное положение в управлении городом занимает архиепископ Новгорода и Пскова. И к этому времени относятся создание лучших образцов новгородской художественной культуры, изысканных и нарядных храмов, выдающихся памятников монументальной живописи, разных по стилю, но удивительно созвучных своей эпохе. Разнообразие иконописи поражает широтой направлений: от последовательного продолжения местных традиций, до искусства, чутко отразившегося на новейшие достижения византийской живописи. Именно этот период новгородского искусства часто и не без оснований называют «*Золотым веком*».

Найдя свой тип храма, еще в домонгольское время (церковь Рождества в Перыни) и утвердив его в конце XIII в. Начале XIV в., новгородская школа зодчества сохранила его принципиальную структуру вплоть до присоединения Новгорода в 1478 г. к Москве. Четырехстолпные, одноапсидные с трехлопастным завершением каждого из четырех фасадов, увенчанные одной главой, храмы различались только размерами, пропорциями, формой лопастей и толщиной лопаток, декором, наличием или отсутствием пристроек.

Характерной чертой этого времени стало значительное увеличение числа храмов, по сравнению с первой половиной XIV в. Храмы строятся больших размеров, увеличивается их высота. Большинство храмов украшаются богатым декором, чаще – на барабане (аркатурные пояса, поребрики, бегунцы), фасаде (рельефные кресты, карнизы – «бровки» над окнами и порталами, ниши), обращенном в сторону улицы, а порталы стрельчатые перспективные обрамления. Поскольку камень – ракушечник, из которого строились церкви, был достаточно мягким и быстро выветривался, стены часто штукатурились и белились, а детали, выполненные из кирпича (порталы, карнизы) прописывались по белому фону красно-коричневыми линиями.

Каждый из новгородских храмов имел свой неповторимый облик. Среди них почти одинаковые церкви св. апостолов Петра и Павла на Славне (1367 г.) и в Кожевниках (1406 г.), также церковь свт. Василия на Волосове улице (1407 г.), где самобытность построек выражается едва уловимыми нюансами форм.

Несколько отличается от других монастырская церковь **Спаса на Ковалеве**, расположенная в нескольких километрах от города, построенная в 1345 г.³¹² Это единственный новгородский храм XIII-XV вв., имеющий не трехлопастное, а посводное покрытие (подобно храму Спаса на Нередице). Кубический массив храма окружают с трех сторон притворы. Архитектура храма довольно своеобразна, с одной стороны, здесь используются уже забытые формы (притворы с трех сторон), с другой – план (квадратный, четырехстолпный с одной апсидой) и общее композиционное решение отражают задачи времени.

³¹² Храм был сильно разрушен во время Великой Отечественной войны в 1941-1945 гг. Восстановлен в конце 50-х начале 60-х годов XX в.

Из многочисленных храмов, построенных в Новгороде после 1407 г. и до начала 30-х годов XV в., сохранился только *храм Иоанна Милостивого на Мячине (1422 г.)*. Храм по своим формам и строительной техники выполнен в традициях предшествующего времени. Вместе с тем, храм имеет меньшие объемы и более упрощенный декор. В древности к северной стороне церкви примыкала почти равная ей палата, едва ли не первая постройка такого типа в Новгороде.³¹³

К наиболее характерным храмам Новгорода относится *церковь Спаса Преображения на Ильине улице (1374 г.)*,³¹⁴ построенная радением боярина Василия Даниловича Машкова. Внешне церковь повторяет подобные храмы этого времени. Особенностью являются достаточно большие размеры (15\15 м) и богатый архитектурный декор: рельефные кресты, комбинации окон и подобных им ниш, пояса на барабане. Зодчие умело используют декор, скрывая им тяжелый массив стен, трактуя его как тонкую оболочку, преграду между внутренним пространством и окружающей средой. Ныне, по сравнению с первоначальной, изменилась форма покрытия храма. Вместо трехлопастной, была сделана так называемая щипцовая (пофронтальная) кровля. В результате, каждый из четырех фасадов получил треугольное завершение.³¹⁵ Внутреннее пространство храма уподобляется огромному воздушному столпу, толщу которого прорезают узкие полосы света.³¹⁶

Небольшой храм Успения Богородицы на Волотовом поле был построен в 1353 г. по повелению новгородского архиепископа свт. Алексея.³¹⁷ Это был четырехстолпный, с трехлопастным завершением и притвором, увенчанный одной главой храм. Из числа подобных ему храмов выделялся отсутствием лопаток и каких-либо украшений на фасадах. Несмотря на небольшие размеры, интерьер храма выглядел внушительно, благодаря столпам сдвинутым к стенам храма. Храм был расписан фресками в период с 1353 г. по 1380 г.³¹⁸ Возможно, что фрески были выполнены новгородскими учениками Феофана Грека.³¹⁹

В более позднем, новгородском *храме апостолов Петра и Павла в Кожевниках (1406 г.)*, в отличие от предыдущих, появляются новые приемы богатой отделки. Декор сосредоточен в средних поясах, в то время как боковые его пояса полностью лишены.

Своеобразие исторического развития *Московского княжества* во второй половине XIV - начале XV в., в отличие от Новгородской Республики, отличал объединительный процесс, проходивший под покровительством Москвы. В этот период к Москве присоединялись все новые и новые уделы небольших княжеств и новые территории Северо-Восточной Руси. Впервые организуется борьба за национальное освобождение от ордынской зависимости.

Переломным моментом в истории стала Куликова битва 1380 г. под предводительством московского князя св. Дмитрия Донского. Одержав победу в открытом бою над войсками Золотой Орды, Москва окончательно утвердила за собой авторитет как центра русских земель и единого государства.

Политика активной обороны во второй половине XIV в. требовала значительных укреплений южнорусских рубежей. Это способствовало появлению новых крепостей

³¹³ В XVII в. храм перестроен. Утрачены перекрытия, первоначальная глава, разобрана палата.

³¹⁴ Этому храму идентичен храм в честь св. Федора Стратилата.

³¹⁵ Подобным перестройкам в конце XV - начале XVI вв. подверглись многие новгородские храмы.

³¹⁶ Самым замечательным в этом памятнике, являются, частично сохранившиеся фрески 1378 г., выполненные Феофаном Греком.

³¹⁷ Храм полностью разрушен во время Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.

³¹⁸ По вопросу точной датировки фресок у ученых и сейчас нет единого мнения. Безусловным является то, что росписи алтаря являются самыми древними и относятся к 1353 г. Остальные фрески в храме специалисты относят к 70-80 годам XIV в., так как они находят сходные черты с фресками церкви Спаса на Ильине улице (1378 г.).

³¹⁹ Таким образом, как бы выстраивается ряд храмов, последовательно украшенных Феофаном и его учениками: церковь Спаса на Ильине (1378 г.), церковь Федора Стратилата (конец 70 - 80-е годы), церковь Успения Богородицы на Волотове поле (80-е годы XIV в.).

(городов) на стратегически важных направлениях и укрепление существующих.³²⁰ В это время не только крепостные стены выполняли оборонительную роль, но и храмы. В наиболее уязвимых от врага местах возводились храмы, по своим задачам выполняя роль духовных «крепостей». Еще до возведения белокаменного Московского Кремля, в 1365 г., у северной стены, которую чаще всего штурмовали враги, закладывается *собор во имя Чуда Михаила Архангела* (Чудовом монастыре) - предводителя небесного воинства. В 1374 г. на южных подступах к Москве рядом с дорогой на Коломну, закладывается собор Успения Богородицы (завершен в 1404 г.). В 70-е годы XIV в. В Серпухове и Коломне возводятся соборы св. Троицы и Успения Богородицы.³²¹

Немало памятников так называемой раннемосковской архитектуры полностью или частично сохранилось до нашего времени. В их числе: *собор Рождества Богородицы (1389 г.)*, *собор Успения Богоматери на Городке в Звенигороде (ок. 1400 г.)*, *собор Рождества Богородицы Савино-Сторожевского монастыря (1405 г.)*, *собор Животворящей Троицы Троицкого монастыря (1422 г.)*³²², *Спасский собор Спасо-Андронникова монастыря (ок. 1425-1427 гг.)*.

При беглом рассмотрении московские храмы конца XIV - начала XV вв. мало чем отличаются от владими́ро-суздальских храмов домонгольского периода. Храмы невелики, возведены из белого тесаного камня; храмы так же преимущественно крестовокупольные, четырехстолпные, с позакмарным покрытием и хорами, увенчанные одной главой; как и во владими́ро-суздальском зодчестве, в московском (почти во всех храмах) на середине высоты основного объема проходит линия отлива, делящая фасад на массивную нижнюю и верхнюю, более легкую часть.³²³

Но, при всей схожести, тип московского храма, в целом, все-таки иной. В основе положена структура сложившегося типа общерусского храма (XII-XIII вв.) и известная по таким памятникам, как церкви св. Параскевы в Чернигове и Новгороде, Архангела Михаила в Смоленске. Стремление продолжать древние традиции подобного типа храмов, отмечалось еще в московском Успенском соборе (1326 г.), а спустя несколько десятилетий, стало наиболее распространенным.³²⁴

Из сохранившихся храмов, наиболее близка к владими́ро-суздальской архитектурной традиции церковь *Рождества Богородицы*, возведенная по заказу великой княгини Евдокии (вдовы князя Дмитрия Донского).³²⁵ Первоначальный вид храма, по прошествии столетий, полностью скрылся под многочисленными пристройками. Сейчас видно только часть наружной стороны стен, примыкающих к западному portalу. Сверху над древней церковью в XVI-XVII вв. был пристроен еще один этаж и новая глава.

Храм Рождества Богородицы имеет особенности, роднящие его с владими́ро-суздальской архитектурной школой.³²⁶ На западные круглые столпы опираются на своды, удерживающие хоры. В интерьере обращают на себя внимание большое количество ниш.

³²⁰ В 1372 г. в Нижнем Новгороде закладывается каменная крепость. Буквально через год сооружается дубовый «град» Серпухов. В 1367-1368 гг. в предельно сжатые сроки возводится белокаменный кремль Москвы. Общая протяженность стены более 2000 м. Белокаменные стены Московского Кремля просуществовали до 1485 г., и на протяжении всего этого времени были единственным укреплением из камня в Северо-Восточной Руси.

³²¹ Все перечисленные храмы были по ветхости разобраны еще в XVI-XVII вв. Их облик в общих чертах можно представить по сохранившимся письменным источникам. Успенский собор в Коломне (1378-1382 гг.) описывается архиереем из Антиохии Павлом Алепским. Из описаний известно, что церковь была построена из тесаного камня, поставлена на подклете, опоясана декоративным фризом и имела три купола, снизу приподнятых. Подобные виды храмов встречаются в ряде миниатюр Лицевого летописного свода XVI в.

³²² Ныне икона находится в Третьяковской галерее Москвы, а на ее месте установлен список выполненный в 50-х годах XX в.

³²³ Определенным сходством отмечены перспективные порталы и некоторые другие детали.

³²⁴ Речь идет о конструкции башнеобразного храма с повышенными подпружными арками.

³²⁵ Посвящение храма в честь Рождества Богородицы было в память Куликовской битвы, которая состоялась именно в это время в 1380 г.

³²⁶ Наиболее близок этот храм к церкви Рождества Богородицы в Боголюбово.

Снаружи храм имел рельефный далеко вынесенный цоколь. Стены членились изящными лопатками с небольшим выносом. Лопатки завершались капителями-карнизами. Самый яркий элемент наружного убранства - пятиступчатый перспективный портал с резными «дыньками» по бокам и килевидным архивольтом. Своими техническими и архитектурными приемами этот храм очень близок к церкви Успения Богородицы на Городке.

Храм *Успения Богородицы на Городке* (ок. 1400 г.) в Звенигороде, построен удельным князем Юрием Дмитриевичем. Храм имеет много сходного с предыдущим и возможно был построен одной артелью мастеров.

Звенигородский собор сочетает в себе удивительную устойчивость (чем особенно отличались постройки владимирской школы) с тонко сбалансированными пропорциями и изяществом. Пластичность храму придают выступающие вперед детали, глубоко западающие плоскости верхней части стены, выступающий цоколь, полуколонки на лопатках и углах основного объема, тонко подчеркнутые ступенчатые профили, массивные трехрядные пояса, проходящие по линии отлива и верху барабана и кокошники, смягчающие переход от четверика к главе.

Интерьер храма образуется четырьмя широко расставленными столпами с опирающимися на них сводами. Над сводами поднимаются подпружные арки, несущие большой световой барабан. В западной части храма располагались хоры.³²⁷

Несколько по иному выглядит *собор Рождества Богородицы в Савино-Сторожевском монастыре (1405 г.)*. Этот храм самый приземистый из всех раннемосковских храмов. Высота его основного объема несколько уступает ширине, высота массивного барабана ощутимо превышает половину высоты четверика. Зодчие не стремились придать храму большую высоту (лопатки плоские без полуколонок, широкий трехчастный резной пояс проходит по стенам и лопаткам) увеличивая число вертикальных членений. Храм имеет различные по ширине прясла (самое широкое центральное). Важное место в организации архитектурной композиции собора отведено системе размещения окон.³²⁸

Очередной этап в развитии храмостроительства раннемосковского периода, представляет *собор Живоначальной Троицы (1422 г.) Троице-Сергиева монастыря*. В этом соборе зодчим удалось совместить архитектурную мощь и тонкую неповторимую живописность архитектурных форм. Некоторая приземистость храма хорошо дополняется наклоном стен вовнутрь здания (до 45 см). Таким же наклоном обладает и высокий барабан. Неповторимую стройность Троицкому собору придает ярусное строение его четверика, где каждый последующий ярус становится почти в два раза уже предыдущего. Самый широкий составляет нижняя часть стен от цоколя до линии отлива, второй - 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 килевидных кокошников Троицкого собора, окружающих барабан, не примыкают к нему, а отстоят от него на некотором расстоянии. Благодаря этому массивный и высокий барабан, поставленный на квадратный постамент, выглядит особенно монументально.³²⁹

При наличии симметричных вертикальных членений - широкого центрального прясла и более узких одинаковых боковых, обращает на себя внимание сдвинутое к востоку завершение храма. Столь смелое архитектурное решение, примененное для лучшего

³²⁷ Вскоре после постройки собор был расписан фресками. По сохранившимся фрагментам, выделяются два-три мастера, расписавших собор. Сохранились изображения св. Флора и Лавра, изображение св. Пахомия и Ангела. Совсем недавно раскрыты фрески в куполе собора.

³²⁸ Средние окна в верхней части центральных прясел, боковые - на одинаковом расстоянии от середины, но ниже декоративного пояса.

³²⁹ Если сопоставить размер главы (барабана, купола и креста) с основным объемом, то они окажутся почти одинаковыми. Купол собора был впервые вызолочен на средства Ивана Грозного в 1556 г. Около 1720 г. вся железная кровля собора была покрыта червонным золотом. Затем в 1750 г., 1805 г., 1970 г.

освящения интерьера храма, могло бы нарушить архитектурную гармонию храма. Чтобы уравновесить формы, зодчие поднимают восточные апсиды почти до уровня четверика.³³⁰

В интерьере Троицкого собора видно несоответствие наружных членений и внутреннего пространства, лопатки на фасадах не отвечают расположению сводов. Последние плавно выходят из толщи стен, не образуя на их поверхности карнизов и лопаток. Подпружные ступенчатые арки, удерживающие на себе главу, подняты выше сводов, что придает дополнительный пространственный объем. Этому же способствует и четкий рисунок арок и сводов. Главную роль в организации интерьера храма играет расположение барабана. Его приближенность к алтарю объясняет порядок размещения столпов - западные несколько сдвинуты к востоку, а восточные скрыты (ныне) за высоким иконостасом. В результате, все пространство воспринимается цельным и хорошо освещенным.³³¹

Спасский храм в Андрониковом монастыре (ок. 1425-1427 гг.) в Москве, построен при игумене Александре. Архитектурные поиски раннемосковского зодчества проявились в этом храме в полной мере. Необычным стало резкое понижение угловых частей храма, что, по сути дела, возвращает зодчих к архитектуре Древней Руси (Пятницкая церковь в Чернигове конец XII - начало XIII вв.). Столь смелой динамичной композиции в русском каменном храмостроительстве доселе не встречалось.³³²

В основу храма положен центричный план, объемы нарастают от краев к центру. По сравнению с предыдущими раннемосковскими храмами, высоко поднимается третья кольцо кокошников (всего кокошников здесь 36, т.е. на 12 - 16 больше, чем в других современных ему храмах) увенчанное барабаном, с нарядным аркатурно-колончатый поясом. Зодчие отказываются от некоторых деталей, характерных другим храмам (от горизонтальных декоративных поясов). Вместе с этим фасады получают дополнительные вертикали в виде тяг на апсидах. Интерьер собора, прежде всего, за счет значительного пространства, обладает редкой целостностью. Его протяженность в горизонтали определяют две пары симметричных столпов, а по вертикали - ритм уходящих вверх ступенчатых сводов.³³³

Был распространен в конце XIV - начале XV вв. и тип небольшого бесстолпного храма. Ярким примером такого храма является церковь свт. Николая в селе Каменское. План храма имеет своеобразную форму (вписанного в квадрат креста). Такая форма вызвана расположением опорных столпов, расположенных в углах храма. Сливаясь со стенами они как бы перестают быть несущими столпами. Угловые опоры переходят в арки, несущих конический свод. Венчает довольно низкий куб основного объема световой восьмиоконный барабан, опирающийся на круглое основание. Из характерных для раннемосковского зодчества деталей здесь применен только профилированный цоколь, перспективный портал с килевидным архивольтом (южный) и такой же формы закомары.³³⁴ Вместе с тем, храм не имеет лопаток и кокошников. Особенностью является отсутствие окон на основном объеме,

³³⁰ Подчинение всех архитектурных форм интересам интерьера, смелость композиционных решений, привела к мысли некоторых ученых о том, что в разработке данного архитектурного проекта принимал участие прп. Андрей (Рублёв).

³³¹ После постройки собора храм был расписан фресковой живописью. Росписи были выполнены прп. Андреем (Рублёвым) и Даниилом Черным. До наших дней первоначальные фрески не сохранились.

В настоящее время храм украшен фресками XVI в. В XIX в. полностью весь собор был вновь расписан масляной живописью. Реставрация по расчистке фресок XVI в. проводилась в 70-х годах под руководством архимандрита Сергия (Голубцова) впоследствии архиепископа Новгородского. Масляная живопись ныне сохранилась только на западной части алтаря, частично в жертвеннике и в крипте храма. Из сохранившихся фрагментов масляной живописи можно судить о крайне не высоком ее художественном достоинстве. Фресок времени прп. Андрея (Рублёва) не обнаружено.

³³² Есть устойчивое предположение, что прп. Андрей (Рублёв) не только расписывал собор, но и руководил постройкой его.

³³³ Вскоре после постройки собор был расписан прп. Андреем (Рублёвым) и Даниилом Черным. Однако фрески эти не сохранились. Небольшие фрагменты орнаментов сохранились лишь в откосах окон.

³³⁴ При реставрации в 80-х годах XX в. они восстановлены не были.

они есть только на барабане и апсидах. Подобная особенность не встречается более ни в одном другом храме.

* * *

Характерной особенностью храмов этого периода является их достаточно небольшой объем. В новгородской архитектуре продолжают развиваться, заложенные еще во времена Киевской Руси свои архитектурные традиции. Непрерывность архитектурных традиций дает примеры удивительно красивых и архитектурно безупречных построек.

Раннемосковская архитектура отличается своей четкой приверженностью к продолжению архитектурных традиций владими́ро-суздальской архитектуры. Вместе с этим очень быстро выступают яркие самобытные черты, свойственные становлению новой архитектурной школы.

Монументальная живопись. Иконопись (вторая половина XIV - первая треть XV вв.)

Среди многочисленных утрат к наиболее значительным потерям новгородских памятников церковного искусства, относятся фрески. Только в небольшом количестве храмов, да и то с большими утратами, дошли до наших дней памятники монументальной живописи этого периода.

Новгородская монументальная живопись со второй половины XIV в. представляет собой, в целом, достаточно своеобразную картину. Сохранилось немного летописных источников о времени росписи храмов и мастерах их выполнявших.³³⁵

Более цельную группу представляют монументальные росписи трех новгородских церквей: Спаса Преображения на Ильине улице, св. Феодора Стратилата на Ручью и Успения Богородицы на Волотовом поле. Живописи этих памятников присуща смелая живописная манера письма, сдержанный колорит, особое внимание к индивидуальности образов.

Самым известным и точно датированным памятником монументальной живописи является *роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице*. По сообщению летописи, храм был расписан в **1378 г.** греческим мастером Феофаном,³³⁶ вошедшим в русскую историю под именем **Феофана Грека** (ниже о нем подробнее).

Фрески сохранились фрагментарно, но состояние их достаточно хорошее.³³⁷ В куполе сохранилось изображение Спаса Вседержителя. Вокруг изображения надпись из Псалтири. Ниже изображены четыре ангела и четыре серафима. В простенках барабана изображение св. праотцев: Адама, Авеля, Ноя, Сифа, Мельхиседека, Еноха и пророков: Илии и Иоанна Предтечи. В алтарной апсиде сохранились фрагменты композиции «Евхаристия» и святительский чин. На южном алтарном столпе часть фигуры Богородицы из композиции «Благовещение». На сводах композиции двенадцатых праздников: «Крещения», «Рождества», «Сретения» и «Проповедь Христа апостолам».³³⁸

Наилучшей сохранностью отличаются фрески северо-западной камеры на хорах.³³⁹ По низу камеры проходит орнаментальный пояс, выше изображены фигуры святых (фронтально), «Знамение Пресвятой Богородицы» (поясное) с предстоящими ангелами и престол с предстоящими ему 4 святителями. В верхней части стены - пояс с пятью столпниками, Ветхозаветной Троицей, медальонами с прп. Иоанном Лествичником, св. Агафоном, св. Акакием, а также фигурой св. Макария Египетского.

Фреска «Господь Вседержитель» расположенная в куполе, господствует над всем

³³⁵ Отсюда порой противоречивые мнения о времени и мастерах расписывавших храмы.

³³⁶ О этом сообщается в «Третьей новгородской» летописи.

³³⁷ Фрески были расчищенные в 1913 г., 1918 г., 1924 г., 1936 г.

³³⁸ Плохо сохранилась композиция «Сошествие во ад».

³³⁹ В источниках упоминается как Троицкий придел.

внутренним пространством храма. В ней заложена главная смысловая нагрузка, знаменующая собой второе пришествие Судии Бога. Со второй половины XIV в. изображение «Вседержителя» в куполе становится более распространенным, заменяя композицию «Вознесение Христа».

Остальные композиции и сюжеты храма, подобраны в определенной последовательности. Цикл евангельских изображений включает в себя наиболее значительные события из земной жизни Христа. Среди многочисленных мучеников изображенных на фресках, особенно много святых особо почитаемых в Новгороде. Условно можно сказать, что главная задача фресок проповедь целомудренной жизни и ожидание Страшного суда.

Этой теме созвучны и изобразительные средства, используемые Феофаном. В колорите преобладают темные тона, преимущественно терракотовые, красно-коричневые. Но вместе с тем, мастер смело применяет синюю, лиловую, желтую краски. Художник моделирует формы не столько тоном, сколько цветом. С их помощью он достигает объема и потрясающей экспрессии. С особым мастерством мастер пользуется белильными движениями, которыми он как бы выхватывает форму из толщи стены. Все композиции и отдельные фигуры, как ни в какой другой фреске, наполнены светом. Феофан понимает и трактует свет не только как среду, но как божественную силу, воздействующую на человека.

Роспись выполнена в соответствии со всеми канонами монументальной живописи. В ней ярко выразилась творческая одаренность и неповторимая индивидуальность автора. О работе Феофана Грека пишет прп. Епифаний Премудрый в своем письме к тверскому епископу Кириллу. Он дает представление о методах работы Феофана и в какой-то мере объясняет незаурядность его произведений. Росписи выполнены уверенной твердой рукой, иногда размашисто, с большим композиционным чутьем. Феофан свободно отступает от намеченных им же изобразительных регистров. Порой они заполняются не полностью: кое-где остаются просто затонированные места, а иной раз сюжет занимает сразу два прясла. Достаточно неожиданно для иконографии, изображение некоторых фигур со спины. В целом, фрески составляют прекрасно сбалансированный ритм цветовых пятен. Здесь же можно отметить мастерский расчет мастера: по мере удаления от молящихся размеры изображений увеличиваются, сгущается цветовая гамма.

Концом 70-х началом 80-х годов XIV в. чаще датируются *фрески церкви Федора Стратилата на Ручью* (1361г.). Росписи храма восходят к кругу последователей Феофана Грека³⁴⁰ и написаны в той же свободной манере, что и в церкви Спаса на Ильине. Определенное сходство можно отметить и в расположении композиций и отдельных фигур, в наборе красок, использовании чистых белил. Однако разница с предшествующими фресками ощутима. Фигуры в последней росписи выполнены несколько приземисто. Белильные движения, нанесенные на них не имеют той точности, которая выявляет форму. По этим признакам можно говорить, что росписи выполнены местными мастерами под влиянием могучего творчества Феофана Грека³⁴¹

Возможно, последователями творчества Феофана Грека были выполнены фрески церкви Успения Богородицы на Волотовом поле,³⁴² отличавшиеся редкой целостностью композиции, мастерством исполнения.

Перечисленные монументальные росписи, в целом, представляют собой достаточно цельную картину. Остальные монументально-художественные ансамбли Новгорода этого времени представляют уже несколько иное направление.

Фрески храмов *Спаса на Ковалево, Рождества Христова на Поле, Благовещения на Городище и Архангела Михаила на Сковороде* объединяет большее сходство со станковой

³⁴⁰ По некоторым исследованиям фрески принадлежат самому Феофану Греку.

³⁴¹ Фрески раскрыты от поздних записей в 1910 г.

³⁴² В начале XVII в. храм сильно пострадал от шведов. В 1630 г. полностью отреставрирован. Во время войны 1941-1945 гг. вместе с храмом погибли и эти уникальные фрески.

живописью (иконой). В целом, в этих фресках проявилась большая статичность в композициях, графичность письма, меньшая индивидуальность образов.

Церковь Спаса на Ковалеве была расписана только через 45 лет после прослойки в 1380 г. Об этом событии сохранилась надпись над входными дверями внутри храма.³⁴³ Фрески храма сохранялись на протяжении столетий почти в неизменном виде вплоть до 1941-1945 гг.³⁴⁴ Общая площадь фресок была около 360 м². Общая композиция фресок подобна росписям храма Спаса на Нередице.

В целом, фрески церкви Спаса на Ковалеве не составляли стройной иконографической системы. Расположение многофигурных композиций и отдельных изображений не всегда совпадало со сложившейся традицией и канонами. Каждая из композиций заключена в своеобразные рамы (полосы разгранички) и, тем самым, они изолируются друг от друга.

Во фресковой живописи этого храма можно выделить два направления: монументальную по своим свойствам, находящуюся в барабане и на южной стене, и фреску очень сходную с иконой - в остальных частях храма. Для росписи свойственны сочетания несколько необычной для других новгородских храмов иконографии, продолжений традиций феофановского монументализма и приемов, привнесенных из иконописи. В росписи находятся очень редко встречающиеся в древнерусском искусстве композиции: «Не рыдай Меня Мати», «Предста Царица одесную Тебе», тетраморфа (объединенный символ четырех евангелистов). Аналогии данным и некоторым другим композициям встречаются в храмах Сербии. В целом, палитра фресок необычайно светла. В них, наряду с красно-коричневыми цветами, преобладают белый, зеленый, голубой, фиолетовый, желтый. Лики написаны по зеленой подготовке плотными высветлениями. Пробела наносились короткими тонкими линиями (свойственно для иконы).

Возможно, в те же годы что и в предыдущем храме, были выполнены росписи церкви Благовещения на Городище, возведенной в 1343 г.³⁴⁵ Не полностью сохранившиеся и только частично раскрытые росписи «Христос во гробе» и «Поклонение Жертве» указывают на связь с существующими и ныне росписями церкви Рождества на Поле (построена в 1382 г.). Хотя ее фрески плохо сохранились, но по уцелевшим фрагментам можно судить о художественном своеобразии и о тенденциях развития новгородской монументальной живописи.

Фрески отличаются тщательной проработкой деталей, стремлением к точности в индивидуальных характеристиках каждого святого. Манера письма ликов близка к росписям церкви Спаса на Ковалеве. Фрески отличает плотная палитра красок с преобладанием красно-коричневых, синих, зеленых, фиолетовых цветов. С большим мастерством построены композиции и вся роспись, в целом. Роспись четко делится на регистры полосами орнамента.

Наиболее ярко «иконописное» направление в новгородской монументальной живописи было представлено в монастырской *церкви Архангела Михаила на Сковороде*.³⁴⁶ О ее строительстве сообщает «Первая новгородская летопись» под 1355 г.³⁴⁷ По вопросу времени росписи храма и ныне нет единого мнения исследователей³⁴⁸.

По сохранившейся фотофиксации известно, что в куполе в окружении четырех ангелов был изображен Христос Вседержитель. В простенках барабана - пророки, в восточной части

³⁴³ «Сделаны повелением раба Божия Афанасия Степановича».

³⁴⁴ Храм был полностью разрушен. Благодаря почти двадцатилетним усилиям реставраторов под руководством А.П. Грекова, удалось собрать фрагменты более половины всех существовавших фресок. Из обломков складывались изображения, которые были закреплены на специальных титановых щитах, которые, в свою очередь, ныне вновь установлены в храме.

³⁴⁵ Разрушена в годы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг..

³⁴⁶ Фрески были раскрыты из под поздних записей незадолго до начала войны (1941-1945 гг.).

³⁴⁷ Храм полностью разрушен в годы Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.).

³⁴⁸ Одни относят роспись ко времени окончания строительства храма и связывают появление росписей с именем архиепископа новгородского свт. Алексея, скончавшегося в этом монастыре в 1390 г. Другие по строительным признакам датируют роспись концом XIV началом XV вв.

храма наверху евангельские сюжеты: «Благовещение», «Вход Господен в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря», «Сшествие во ад», «Вознесение» и «Успение». На алтарной каменной преграде - изображения апостолов. Несколько необычны образы евангелистов были расположены на подпружных арках (обычно в парусах). Паруса, своды и ниши были украшены орнаментом, сочетавшим мотивы листьев аканфа и геометрического узора.

В росписях собора Сковородского монастыря со всей яркостью проявилось стремление к ясности композиционных решений. В росписи преобладали отдельные образы и было мало многофигурных композиций. Пропорции фигур необыкновенно стройны, изображены преимущественно в трехчетвертном повороте. Лики святых написаны очень мягко рукой опытного мастера. В своей работе художники использовали изысканные сочетания нежных фиолетовых, светло-коричневых, светло-зеленых цветов. Фрески отличались интенсивным колоритом и живописностью письма. Светотеневой моделировкой, очень мягкой и тонкой, фрески скорее приближаются к книжной миниатюре.

Монументальная живопись Новгорода второй половины XIV в. занимает значительное место в изобразительном искусстве. Появляется большое количество храмов, которые последовательно расписываются фресковой живописью. Характерным является привлечение в этот период мастеров из других мест и привлечение иконописцев к монументальной живописи, в силу большого количества заказов и нехватки художников-монументалистов.

Роль Феофана Грека, безусловна, была значительна для становления целого направления монументальной живописи. Вместе с тем, неизвестно ни одного станкового произведения из возникших на новгородской почве и бесспорно принадлежащих его творчеству. Однако такие иконы определенно существовали, так как они писались одновременно с фресками для новых храмов. Столь же сложно проследить те иконы, которые вышли из храмов, расписанных в «иконном» ключе. Некоторые исследователи сопоставляют деисусную икону «Архангела Михаила»³⁴⁹ (86\126 см) и росписи церкви Федора Стратилата.³⁵⁰ Подобные сопоставления проводятся и между другими иконами и фресками.

В целом, в отличие от фресок, *новгородская икона* этого периода отличается большей консервативностью. Однако прежней однородности, какая наблюдалась в начале XIV в., уже не встречается. Если от предыдущего периода сохранились иконы только из новгородской провинции, то вторая половина века представлена уже иконами из самого Новгорода.

В этот период в новгородской иконописи выделяются два основных направления, хотя и достаточно условно. Первое продолжает уже сложившиеся традиции, второе ориентируется на византийское познепалеологовское искусство, с чертами новгородского искусства конца XIII - первой половины XIV вв.

Наиболее известными образцами новгородской иконописи второй половины XIV начала XV вв. можно назвать иконы «*Благовещение со св. Феодором Тироном*», «*св. Борис и Глеб на конех*» (обе иконы из новгородской церкви св. Бориса и Глеба в Плотниках), «*Отечество*», «*св. пророк Илия*», «*св. Власий и Спиридоний*», «*Богоматерь Знамение с избранными святыми*».

Одной из самых характерных икон, ориентированных на византийскую иконопись, является *образ св. Бориса и Глеба на конех* (116 \ 93 см).³⁵¹ Икона имеет точную дату написания 1377 г.³⁵² Иконография этой иконы близка иконе св. Бориса и Глеба из Успенского собора Московского Кремля (середина XIV в.). Однако разница между ними очевидна: палитра красок несколько темнее, фигуры святых менее стройны и статичны. Сравнивая эту новгородскую икону с иконами предыдущего времени можно увидеть ряд

³⁴⁹ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁵⁰ Другие вовсе не относят эту икону к новгородским традициям.

³⁵¹ Ныне хранится в музее Новгорода.

³⁵² Это время окончания постройки церкви св. Бориса и Глеба, для которой была написана эта возможно храмовая икона.

изменений: палитра красок становится более разнообразна, от чистых цветов иконописец переходит к сложным цветовым сочетаниям. Вводится праздничный золотой фон, который не встречается в новгородской иконописи ранее.

В конце XIV - начале XV вв. была написана икона *«Отечество с избранными святыми»* (113 \ 88 см).³⁵³ Самым примечательным в этой иконе является ее иконография, не встречающаяся ранее в других русских иконах. Иконография образа, воспринятая из Византии и в значительной степени переосмысленная, выражает догмат Троицы. В центре иконы на троне восседает Бог-Отец, изображать которого на византийских иконах было не принято, на коленях Его изображен Младенец - Христос, в центре, в символическом круге, в виде белого голубя изображен Святой Дух. По обеим сторонам трона изображены столпники. В правом нижнем углу изображена фигура апостола Фомы. Подчеркнутая графичность этой иконы во многом предвосхитила стиль иконописи XV в. В колорите иконы преобладают два цвета: красный и белый. Данная композиция является, по своей сущности, иконографией новозаветной Троицы, в отличие от ветхозаветной, построенной на основе библейского повествования о явлении трех Ангелов праведному Аврааму. Возможно, на появление подобной иконографии повлияло влияние западноевропейских художественных традиций.

Среди новгородских икон этого времени сохранилось много образов, особо почитаемых в Новгороде святых: Ильи пророка, св. Николая, Георгия Победоносца, св. Власия, св. Флора и Лавра, св. Пароскевы. Среди них интересна икона св. Власия и Спиридона (69,5 \ 49 см)³⁵⁴ и икона Богородицы, именуемая *«Знамение с избранными святыми»* (66 \ 50 см).³⁵⁵ Сходный колорит обеих икон, манера иконописного письма, дают возможность говорить об этих образах в некоторой совокупности. Тем более, что обе иконы датируются примерно 1407 годом.

Уже в 90-х годах XIV в. *искусство Москвы* обладает своими признаками «большого стиля», в котором не остается черт ученической подражательности и провинциальной ограниченности. В формировании этого московского стиля важное значение сыграла деятельность Феофана Грека. С его именем связан большой ряд иконописных памятников. Предположительно из Успенского собора в г. Коломне происходит двухсторонняя икона *«Богоматерь Донская»*³⁵⁶ (86 \ 68 см), своим стилем близкая к творческому почерку великого мастера. На лицевой стороне изображена Богоматерь, по своей иконографии относящаяся к типу «Умиление». Сам образ Богородицы решен в теплых, темных цветах. Отличается тщательной проработкой всех деталей и форм. Характерной особенностью образа являются тонкие штрихи положенные поверх мягкой моделировки формы, подобные тем, которые встречались в новгородской живописи конца XIV - начала XV вв.³⁵⁷ На оборотной стороне иконы изображено *«Успение Богородицы»*, имеющее значительно больше сходства с творчеством великого мастера. Композиция уникальна по своей композиции, где, для усиления внимания на Христе и Богородице, сокращено число предстоящих; в иконе сделан акцент на фигуру Христа: фигура Христа значительно превосходит прочие. Композиция замечательна и по своему цветовому решению: Христос в золотом хитоне изображен на темно-синем, почти черном фоне, а Богородица изображена в вишневом гиматии на белом ложе. Остальные фигуры (апостолы и два святителя) составляют две взаимно уравновешенные группы. Выявление формы с помощью нанесения светлых движков очень характерно для творчества Феофана. Так же очень сходны изображения апостолов и святителей к фрескам церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде.

³⁵³ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁵⁴ Ныне хранится в Русском музее, Петербург.

³⁵⁵ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁵⁶ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁵⁷ Несмотря на большое количество сходных приемов письма с фресками церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде, не все специалисты бесспорно относят эту икону к кисти Феофана.

Еще одно станковое произведение, датируемое концом XIV столетия, которое могло выйти из мастерской замечательного мастера «*Иоанн Предтеча Ангел пустыни*» (170\102 см).³⁵⁸ Особые цветовые сочетания, высокое мастерство исполнения, характерные приемы письма позволяют видеть в этой иконе черты, близкие самому Феофану.

В начале XX в. в Спасо-Преображенском соборе Переяславля-Залесского была обнаружена икона «*Преображение*» (184\134 см).³⁵⁹ Икона датируется рубежом XIV –XV вв. Икона представляет самый яркий в русском церковном искусстве образец трактовки евангельского события. В центре композиции изображен Христос в белых одеждах, стоящий на вершине горы в лучах божественного света. Рядом изображены преклоненные фигуры пророков Ильи и Моисея, ведущие с Христом беседу. Ниже изображены святые апостолы Петр, Иоанн и Иаков.

Напряженная цветовая и композиционная статика в верхней части композиции в нижней ее половине переходит в композиционное движение. Она передается в фигурах апостолов. Удивительно и цветовое решение иконы: темная гамма красок с преобладанием коричневых цветов покрыта в местах освещенных холодными зеленоватыми оттенками.³⁶⁰

До последнего времени дошедшим до нас московским памятником, в создании которого принимал участие Феофан Грек, считается *иконостас Благовещенского собора Кремля*. Об украшении собора сообщает летопись 1405 г.: «Тое же весны почаше подписывати церковь каменну святое Благовещение, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гречин да Прохор старец с Городца да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю». Однако, по словам многих летописцев, во время сильного пожара в 1547 г. собор выгорел, а иконостас «погоре». Ныне существующий древнейший иконостас, скорее всего, имеет прямое отношение к творчеству Феофана. Возможно, он был перенесен в Благовещенский собор после 1547 г. из Успенского собора города Коломны, где в 1392 г. трудился Феофан Грек.

Ныне в иконостасе находится 25 икон конца XIV-начала XV вв. (14-праздничного чина, 11-деисусного). Все иконы: Деисуса (Спаситель (210\142 см), Богородица, Иоанн Предтеча), архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, свт. Василия Великого (210 \ 120 см) – возможно, восходят к творчеству Феофана Грека.

Из икон десисного чина самое сильное впечатление производит *икона Богоматери*. Это хорошо сохранившееся произведение дает наиболее полное представление о мастерстве иконописца. Изысканный монументальный силуэт Богородицы тонко подчеркнут достаточно условно прописанными одеждами. Всеми изобразительными средствами подчеркивается особое молитвенное положение фигуры Богородицы – главной заступницы людей перед Богом. Удивительно тонко написаны руки, простертые ко Христу.

Особо надо отметить красочную палитру этой иконы. Внимательно прописан холодными красками мафорий – с золотой оторочкой и яркими высветлениями. Как драгоценными жемчужинами играют малые вкрапления голубого (чепец), светло-коричневого (поручи), красного (башмачки).

Из других икон этого чина следует отметить образ апостола Павла, принадлежность которого кисти Феофана почти никем не оспаривается. Фигура святого, облаченного в красный плащ, прописана точно, без излишней детализировки. Редкой духовной силой отличается глубоко сосредоточенный лик апостола. Физическая мощь угадывается в фигуре, сильных руках, прижимающих к себе Евангелие.

Другие иконы иконостаса Благовещенского собора были написаны другими мастерами, что хорошо видно по характеру живописного письма. Иконы праздничного чина: «Тайная

³⁵⁸ Икона происходит из церкви села Городище близ Коломны. Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁵⁹ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁶⁰ Говоря о авторстве этой иконы, исследователи придерживаются разных точек зрения. Одни считают ее произведением самого Феофана. Другие приписывают ее его русскому ученика.

вечере», «Распятие», «Положение во гроб», «Сошествие во ад», «Сошествие Святого Духа на апостолов» (80\62 см) - отличает приверженность традициям иконописи середины XIV в. Композиции этих икон уравновешены, яркие цветовые сочетания контрастны, формы несколько тяжеловесны (сказалась выучка греческих мастеров).

Другая часть икон праздничного чина: «Благовещение», «Рождество Христово», «Воскрешение Лазаря», «Вход Господень в Иерусалим» – составляют стилистически единый ряд, заметно отличающийся от первого, и, возможно, принадлежащий кисти прп. Андрея (Рублёва). Иконы имеют более сложную композицию, их объединяет преимущественно светлый колорит с плавными переходами от света к тени. Нет резких контрастов, свет не ослепляет, но мягкими лучами охватывает всю поверхность живописи. Все события трактуются как вход в преображенный, сияющий божественной красотой мир, не имеющий границ перед миром людей.

Одна из самых замечательных икон праздничного чина в иконостасе Благовещенского собора – икона *«Преображение»*³⁶¹. Ее особенности особо наглядно выявляются в сравнение с аналогичной иконой, приписываемой Феофану Греку. Икона написана легко, фигуры значительно изящнее и легче. С особым мастерством иконописец пытается изобразительными средствами показать Божественный фаворский свет.³⁶²

К кругу мастеров Феофана Грека, можно отнести икону апостолов Петра и Павла³⁶³ (196\138 см) и небольшую икону «Четырдесятница»³⁶⁴ (20,5\14,5 см): шестичастная многофигурная композиция, выполненная в традициях монументальной живописи.

Особое место в русской иконописи занимает так называемый *«Звенигородский чин»*³⁶⁵ из Успенского собора на Городке в Звенигороде.³⁶⁶ От полного чина (7 икон) до наших дней сохранились образы: «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел» (160\108 см).³⁶⁷ Стиль икон во многом близок творчеству прп. Андрея (Рублева).³⁶⁸

Икона Спасителя из звенигородского чина - одна из самых выразительных во всей русской иконописи. В ней впервые иконописец со всей очевидностью воплотил весь талант русского мастера, глубокое понимание самой сущности иконописного образа. Иконы Архангела Михаила и апостола Петра сохранилась в более хорошем состоянии и дают представление о колористическом замысле всего Деисуса. Иконы поражают богатством оттенков и полутонов, чистого звучания красок, гармонии холодных голубых тонов с нежно-розовыми и золотистыми оттенками цвета – такого богатства, вероятно, не было дотоле в русской иконописи. Фигуры «звенигородского» чина поражают редким сочетанием изящества и духовной силы, мягкости, но более всего – безграничной добротой.

Если рассмотренные выше иконы (некоторые иконы праздничного чина Благовещенского собора, «Звенигородский» чин), в силу отсутствия точных летописных источников, лишь приписываются кисти прп. Андрея (Рублёва) или его круга, то работа прославленного мастера над *росписями Успенского собора во Владимире* подтверждается письменными источниками.³⁶⁹

³⁶¹ Все упомянутые иконы и ныне находятся в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля.

³⁶² Оконченные в 1984 г. реставрационные работы по расчистке фресок и икон Благовещенского собора, говорят о том, что не все они принадлежат к XV в. Но это тоже лишь одна из версий.

³⁶³ Иные находятся в Успенском соборе Московского Кремля.

³⁶⁴ Ныне находится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁶⁵ Условное название по месту обнаружения в г. Звенигороде.

³⁶⁶ Согласно документам, эти иконы еще в XVII в. находились в этом соборе. Принадлежность этих икон к этому собору подтверждают и фрагменты древних фресок, сохранившихся в соборе, которые стилистически очень близки к иконам.

³⁶⁷ Ныне хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

³⁶⁸ Изображение Архангела Михаила близко к изображению Ангелов на иконе «Троица». Также в образах есть прямые аналогии и росписью Успенского собора во Владимире.

³⁶⁹ «Того же лета (1408 г.) майа в 25 начата бысть подписывати великая и соборная церкви Пречистая Володимирская повелением великого князя, а мастера Данило инок да Андрей Рублев». Московский летописный свод 1408-1409гг., ПСРЛ. Т.8. - М., СПб, с. 81-82.

Из фресок 1408 г. сохранились немногие. Сейчас большие фрагменты можно увидеть, главным образом, в западной части собора: **«Страшный суд», в жертвеннике композиции из жития Иоанна Предтечи.** Из всех замечательных фресок можно выделить композицию (северный склон южного нефа) «Шествие праведных в рай». Легко и тонко написана фреска «Престол уготованный» (западный, центральный неф). Некоторые исследователи пытаются разделить фрески на две стилистические группы: по принадлежности к Даниилу Черному, а другие – прп. Андрею (Рублёву). Более справедливо рассматривать росписи Успенского собора, как результат творчества двух крупнейших иконописцев Руси. В целом сохранившаяся роспись едина по своему замыслу и стилю. Фрескам свойственна прозрачная цветовая гамма, точно уравновешенные композиции, изящество пропорций, гибкость форм. Соразмеренность движения и покоя достигла гармоничного совершенства. Иконописцы создали целый сонм различных образов, имеющих яркие индивидуальные особенности, глубокий духовный мир. Каждая деталь в росписи имеет свой точно определенный смысл.

Сразу после создания росписи Успенского собора был создан грандиозный иконостас,³⁷⁰ насчитывающий первоначально не менее 61 иконы (21 деисусного чина, 25 праздничного чина, 15-16 пророческого чина). До настоящего времени сохранилось 20 (13 деисусного чина, 5 праздничного чина, 2 пророческого чина). Особо поражает в этих иконах их грандиозный масштаб: высота икон деисусного чина 3,14 м.

Фигуры святых этого иконостаса отличаются особой монументальностью и лаконичностью. Весь композиционный строй Деисуса был представлен как шествие святых с молитвой ко Христу. Ограничена цветовая палитра. Наиболее часто встречаются сочетания темно-зеленого с золотисто-желтым и красными цветами, синих с вишневыми.

Икона Богородицы именуемая **«Умиление»**³⁷¹ (101\68 см), написанная около 1408 года для местного чина иконостаса Успенского собора. Икона является списком с чудотворного образа «Владимирской Богоматери»³⁷² и не без основания причисляется к произведениям прп. Андрея (Рублева).³⁷³

К последнему периоду жизни прп. Андрея (Рублева) и Даниила Черного³⁷⁴ относится их работа в Троицком соборе (1422 г.) Троице-Сергиева монастыря.³⁷⁵ Работы были начаты около 1425 года по благословению прп. Никона и продолжались не менее двух лет. Сохранился величественный иконостас этого уникального собора.³⁷⁶ В трехрядный иконостас входило (в XV в.) более 40 икон (ныне сохранилось 15 икон деисусного чина, 19 икон праздничного чина, 6 икон пророческого чина) и царские врата.³⁷⁷

Общий колорит этих икон несколько отличается своей сдержанностью и лаконизмом. Цветовая палитра несколько приглушена. Но, как и в предыдущих работах, круга прп. Андрея (Рублёва) образы отличает безупречная композиция и легкий мастерский рисунок. В отличие от Деисуса Успенского собора Владимира, в иконостасе Троицкого собора, в большей степени выражено сосредоточенное молитвенное предстояние.

Особое место в иконостасе занимала некогда **икона «Животворящей Троицы»** написанной, как повествует житие «в похвалу прп. Сергию». Иконография образа удивительно проста и, вместе с тем, неповторима. По силе иконописного образа, по

³⁷⁰ Можно встретить название этого иконостаса как «Васильевский», по месту нахождения с XVIII в. по 1922 г. в Храме свт. Василия села Васильевского недалеко от Владимира.

³⁷¹ Ныне хранится в музее, Владимир.

³⁷² Практически повторяет иконографию и размеры чудотворного образа.

³⁷³ Подобных списков принадлежащих кругу рублевской школы начала 15в. известно еще минимум две. Одна хранится в музее Московского Кремля (102 \ 68 см), другая в Русском музее (29 \ 17,5 см).

³⁷⁴ О жизни и творчестве этих мастеров смотрите ниже.

³⁷⁵ Деревянный храм Животворящей Троицы, вместе с монастырем был сожжен во время нашествия хана Эдыгея.

³⁷⁶ В XV в. иконостас состоял из трех чинов, остальные чины появились позднее.

³⁷⁷ Был расписан и собор, но фрески не сохранились. Ныне в соборе фрески XVII в. и незначительная часть фресок XX в.

лаконичности и цветовой гамме эта икона не имеет себе равных на протяжении всей русской церковной истории. Иконописец сумел изобразительными средствами показать нерасторжимое естество Божественных Ипостасий, основного догмата христианской церкви. Большой духовный опыт и творческий талант позволили иконописцу простыми средствами цветов изобразить мир «горний». «Троица» одновременно являет взору и образ духовного единения, любви, «побеждающей ненавистную рознь мира сего», и образ мира, преображенного и просветленного, уподобленного раю. В изобразительном мире прп. Андрея действуют свои законы. Они основаны на равновесии составляющих его трех элементов: линии, цвета и света, так же нераздельных и неслиянных, как и трое Ангелов, ведущих безмолвную беседу. Цвет нигде не теряет своей прозрачности, не превращается в самостоятельное декоративное пятно. Его ритм всегда совпадает с развивающимся ритмом линий, но нигде не сковывается им. Он изливается столь же свободно, как и сияющий свет. Мягкое излучение золота и лазури не только изнутри озаряет материю красок, но наполняет все пространство иконы. Пространство развивается из глубины, как бы само определяет свою форму, свои границы. Обозначая центр этой композиции, иконописец располагает на престоле - трапезе чашу с головой жертвенного агнца. Вокруг этой чаши – символа жертвенной смерти – соединяются жесты рук Ангелов.

Творчество прп. Андрея (Рублёва) во многом определило основные черты не только московской живописи, но и всего русского искусства, дав ему мощный духовный импульс. Все иконы, написанные прп. Андреем, обращены к миру так, как обращен к миру звенигородский Спас, прозревающий «небо на земле». Его идеи развиваются мастерами в Твери, Ростове, Новгороде.

Среди икон начала XV в. особое внимание привлекает большая икона «Архангел Михаил с деяниями» (235,5 \ 182 см), находящаяся ныне в иконостасе Архангельского собора Московского Кремля. Хотя икона плохо сохранилась, ее высокие художественные достоинства неоспоримы. Икона, вероятно, была написана в период росписи Архангельского собора, как храмовой образ.³⁷⁸ По своей иконографии икона относится к так называемым житийным, ее средник окружен 18 клеймами с чудесами Архангела Михаила: Разрушение Содомы, Побиение войска ассирийского, Изведение ап. Петра из темницы, Чудо в Хонех.

Особое впечатление производит образ Архангела Михаила в среднике иконы. Здесь он представлен в воинских доспехах в полный рост. В его правой руке изображен меч, а в опущенной левой - ножны. Особую силу фигуре архангела придают широко расставленные крылья. Икона отличается особой монументальностью.

Общему композиционному строю иконы в полной мере соответствует необычайно точно найденное основное цветовое сочетание сильно разбеленного зеленого и ярко красного цвета.

Несколько слов необходимо сказать о самобытной суздальской школе иконописи, достигшей своего расцвета в XV в. В это время в Суздале работает большое количество прекрасных мастеров иконописцев. Особенностью этой самобытной школы стало бережное хранение традиций византийского искусства, а из дошедших образцов *суздальских писем* могут служить иконы «Покрова Богородицы» (XV в.), «Благовещения Пресвятой Богородицы» (XV в.) и др.³⁷⁹

По свидетельству летописцев, иконным делом занимались прп. Пахомий Нерехтский (+1384 г.), основатель Сыпановой обители, и инок Иринарх, много помогавший ему своим искусством иконописания, свт. Феодор, архимандрит Симонова монастыря, впоследствии архиепископ Ростовский (+1394 г.), написавший образ своего дяди прп. Сергия Радонежского и Деисус в храме свт. Николая на Болвановке, старец Игнатий, иконник

³⁷⁸ По другим данным, икона была написана по заказу Евдокии (вдовы Дмитрия Донского) по повелению Ангела, и находилась в дворцовой церкви Рождества Богородицы. Об этом событии есть упоминание в летописи под 1407 г.

³⁷⁹ Ныне хранится в музее г. Суздаля.

Симонова монастыря, сопосник прп. Кирилла Белозерского, ученик прп. Сергия прп. Епифаний Премудрый (+ок. 1418 г.), который сам называет себя изографом, и прп. Дионисий Глушицкий (+1437 г.); прп. Дионисий сам написал иконы для своей монастырской церкви (1412 г.). Из числа написанных ими икон несколько дошли до наших дней: икона прп. Кирилла Белозерского (1424 г.) написана еще при жизни преподобного. Среди иконописцев продолжали трудиться и приезжие мастера.

Творчество Феофана Грека и прп. Андрея (Рублёва) кладет отпечаток на все церковное искусство XV в., в течение которого оно достигает вершины своего художественного выражения. Это - классическая эпоха русской иконописи.

Феофан Грек.

Византийский столичный художник прибыл в Новгород зрелым мастером, уже расписавшим много церквей в Константинополе, Халкидоне и Галате (приделы Константинополя), Кафе (в Крыму), возможно, и некоторых других городах. По некоторым данным, им до приезда в Новгород было расписано не менее 40 храмов. Его называют «преславным мудрецом, философом зело искусным». Как отмечает прп. Епифаний Премудрый, Феофан совершенно не обращался к образцам, а писал, размышляя и разговаривая с приходящими посмотреть рождение его творений.

Впервые в Новгороде Феофан Грек упоминается в 1378 г. при росписи храма Спаса Преображения. Большая творческая энергия позволила Феофану за короткий срок работать над росписями нескольких храмов и иметь много последователей его творчества.

Оставив яркий след в новгородском искусстве, уже вскоре Феофан Грек оказывается в Северо-Восточной Руси, в Нижнем Новгороде. Мастер участвует в создании фресок и иконостаса в Спасском соборе и церкви Благовещенского монастыря.³⁸⁰ Не исключено, что в 1392 г. Феофан расписывает собор в Коломне, который построен был Дмитрием Донским. Кроме Коломны, возможно, Феофан Грек работал в Спасо-Преображенском соборе Переславль-Залесского около 1403 г.

Появление известного мастера в Москве отмечено летописью под 1395 г., когда он, вместе с Симеоном Черным, расписывал церковь Рождества Богородицы, Архангельский собор (1399 г.) и ряд других храмов.³⁸¹

Феофан Грек был одним из проводников на Русь движения исихазма. По словам Епифания Премудрого, в работе «умом дальняя и разумная обгадоваше, чувственными бо очима разумными разумную видяше доброту си», то есть умом постигал далекое духовное, ибо просвещенными, одухотворенными чувственными очами видел духовную красоту.

Основные работы, сохранившиеся до нашего времени, принадлежащие бесспорно кисти великого мастера, находятся ныне *в Новгороде, в иконостасе Благовещенского собора Кремля* (1405 г.). Год смерти Феофана Грека неизвестен, летописи не упоминают о нем после 1405 г. Его творчество и огромный самобытный талант оказали огромное влияние на русскую церковную культуру. Дало яркий пример творчеству многих мастеров.

Преподобный Андрей (Рублёв).

³⁸⁰ Не сохранились.

³⁸¹ Известно также, что Феофан расписал стены каменных палат великого князя Владимира Андреевича «неведомой росписью».

Источники, сообщающие о святом Андрее (Рублёве), очень немногочислены. Год рождения святого неизвестен, предположительно, он родился в 1360 г. Возможно, происходил из знатной семьи.³⁸² В ранние годы, по свидетельству некоторых исследователей, обучался и работал в Византии, Болгарии.³⁸³

Святой Андрей жил в эпоху крупных исторических событий. Он был свидетелем, возможно, участником этих событий, часто очень тяжелых для Руси. Достоверно известно, что монашеский постриг преподобный принял в Спасо- Андрониковом монастыре в Москве, и был близко знаком с прп. Никоном Радонежским. Пребывая в Москве, инок Андрей жил в духовной среде учеников преподобного Сергия, с которыми он тесно общался во время своих поездок, связанными с выполнением заказов.

Живя в высоко духовной среде, в атмосфере святости, инок Андрей поучался как историческими примерами святости, так и живым образцом окружающих его подвижников. Он глубоко вникал в учение Церкви и жития святых, которых он изображал, следовал им, что позволило его таланту достичь художественного и духовного совершенства. «Всех превосходяще в премудрости зельне» – по выражению прп. Иосифа Волоцкого - инок Андрей хорошо знал творения многих святых отцов и учителей Церкви.

Как живописец, прп. Андрей сложился в Москве и, судя по упоминанию в летописях, был близок к Феофану Греку. В 1405 г. прп. Андрей трудился вместе с Феофаном Греком и был моложе его. Феофан Грек оказал определенное и немалое воздействие на становление творческой индивидуальности прп. Андрея.

В 1408 г., как повествует летопись, Даниил Черный и прп. Андрей расписывают Успенский собор во Владимире. Этим росписям, по словам летописи, предавалось большое значение и поручены они были самым опытным мастерам. Об прп. Андрее (Рублёве) и его окружении прп. Иосиф Волоцкий писал: «Чуднии они и пресловущии иконописцы, Даниил и ученик его Андрей, и инии мнози таковы же, и толику добродетель имуще и толико тщание о постничестве и о иноческом жительстве, яко им божественныя благодати сподобитися, но всегда ум и мысль возносити к невещественному и божественному свету, чувственное же око всегда возводити ко еже от вещных вапов написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Богоматере и всех святых». Творческий путь этих двух подвижников явился подлинно духовным путем, ведущим к духовному совершенству.

Двух подвижников связывала не только работа, но и многолетняя дружба до самой кончины. Перед смертью «сопостник» прп. Андрея Даниил получает откровение о прославлении своего духовного брата в Царстве небесном: «виде...Андрея во многе славе и с радостью призывающа его в вечное оно и бесконечное блаженство». Младший в земной жизни Андрей становится старшим в духовном мире. Скончался преподобный Андрей, вероятно, около 1430 г. Местом вечного упокоения обоих подвижников стал Спасо-Андроников монастырь.³⁸⁴

Уже в XVI в. в строгиновском иконописном подлиннике Андрей, как и Даниил именуются преподобными, а все иконы его письма упоминаются как особо благодатные. Канонизирован прп. Андрей на Помесном Соборе Русской Церкви в 1988г. Память святого совершается 4 \ 17 июля.

Есть все основания утверждать, что в ранние годы творчества прп. Андреем было украшено «Хитрово Евангелие». Также работы в *Благовещенском соборе Кремля* (1405 г.), *росписи и иконостас Успенского собора во Владимире* (1408 г.), икона «Богоматерь

³⁸² На происхождение из знатной семьи указывает его прозвище – «Рублев» – которое сохранилось и после пострижения в иноки. Подобные прозвища в этот период времени имели только знатные люди.

³⁸³ В фрагменте фрески Успенского собора Владимира, в композиции «земля и море отдают мертвых» изображено морское судно написанное с хорошим знанием прототипа. Такое знание могло быть только у того кто сам мог плавать на кораблях.

³⁸⁴ Погребены были под старой колокольной, предположительно, к северо-западу от Спасского собора.

Владимирская», росписи и иконостас Успенского собора в Звенигороде, росписи и иконостас Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре, икона «Животворящей Троицы».

Книжная миниатюра.

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

Самые совершенные по уровню исполнения миниатюры украшают так называемую «*Псалтирь Иоанна Грозного*», созданную в последнее десятилетие XIV в.³⁸⁵ На двух полосных миниатюрах изображены, соответственно, царь Давид (в полный рост) и псалмопевец Асаф (по пояс). Фигуры вписаны в архитектурные фронтисписы (стилизованные в виде орнамента изображения храмов). Ограниченность палитры и некоторая условность изобразительных средств сближает эти миниатюры с техникой фрески. Стиль живописи, ее фактура, законченность форм, экспрессивность, точность мазка вполне сходны со стенописью церкви Успения на Волотовом поле.

Миниатюры других рукописей, в частности, «*Погодинского Пролога*» второй половины XIV в. написаны менее выигранно. В Прологе перед каждым из житий помещены миниатюры: св. Анания епископа Дамасского, св. Козьмы и Дамиана, пророка Наума, свт. Василия Кесарийского, мученика Трифона. Миниатюры продолжают традиции новгородской иконописи.

В *Москве* в 1392 г.,³⁸⁶ по заказу боярина Феодора Кошки, было изготовлено *Евангелие* с 375 красочными инициалами (листов 327). Инициалы выполнены в виде растительных побегов или составлены из изображений животных и птиц яркими красками с использованием золота. Отсутствие мелкой моделировки указывает на руку художника монументалиста. Сам же стиль письма, по мнению исследователей, со всей очевидностью указывает на принадлежность произведения мастерской Феофана Грека и, скорее всего, именно его кисти.

Возможно, из Успенского собора во Владимире происходит так называемое «*Хитрово Евангелие*»³⁸⁷ Эта великолепная по своему художественному оформлению рукопись включает в себя 8 миниатюр (4 евангелиста, 4 символа - Ангел, орел, лев, телец), 4 заставки в византийском стиле (с геометрическим орнаментом, одна в балканском стиле, плетения в виде решеток и кругов), а также многочисленные инициалы в виде животных. Для миниатюр с изображением евангелиста Иоанна с Прохором и Ангелом характерен выверенный точный рисунок, холодная гамма цветов. В этих миниатюрах угадывается рука Феофана Грека, бывшего «книг изографом нарочитым». Возможно, другому автору принадлежат изображения евангелиста Матфея, Марка и Луки. Краски использованы более светлые, моделировка форм более мягкая, что более соответствует кругу произведений прп. Андрея (Рублёва).

Близки к предыдущим миниатюры так называемого «*Морозовского Евангелия*»,³⁸⁸ происходящего из Успенского собора Кремля. В некоторых исследованиях эти миниатюры приписываются кисти прп. Андрея (Рублёва).

В целом, московская книжная миниатюра, в большей степени, чем иконопись и монументальное искусство, сохранила черты византийских образцов.

³⁸⁵ Ныне хранится в Российской Государственной библиотеке, Москва.

³⁸⁶ Резная надпись на серебряном окладе.

³⁸⁷ Названное так по имени главы Оружейной палаты боярина Богдана Матвеевича Хитова (XVII в.).

³⁸⁸ «Евангелие Федора Кошки», «Хитово Евангелие», «Морозовское Евангелие» хранятся ныне в музеях Московского Кремля.

С XIV в. на Русь начинают попадать южно-славянские рукописи, оказавшие влияние на русскую миниатюру.

Прикладное искусство.

Бурное развитие *новгородского искусства* второй половины XIV - начала XV вв. оказало значительное влияние на производство прикладного искусства. В этом отношении очень показательно оформление серебряного *креста-мощевика* *происходящего из Новгорода*. На 4 лицевой стороне креста в технике гравировки изображены «Распятие» (в центре), «Воскресение», «Благовещение», «Крещение», «Сошествие во ад». На обороте – «Богоматерь Знамение» (в центре), полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила, свт. Николая и св. Михаила исповедника. Свободный рисунок, ограниченность в изобразительных средствах, отсутствие теневых проработок, сближает работу гравера с манерой художника-монументалиста, последователя творчества Феофана Грека.

*Серебряный панагир*³⁸⁹, выполненный в мастерской архиепископа Ефимия (Вязицкого) для Софийского собора Новгорода. Он состоит из двухстворчатой панагии, высокой подставка и поддона. Панагир представляет собой две тарели: верхняя служит крышкой на ней выгравировано традиционное для Новгорода изображение «Знамения», а нижняя прикреплена к подставке, на ней изображение «Троицы». Подставка представляет собой скульптурное изображение четырех коленопреклоненных ангелов,³⁹⁰ стоящих на четырех львах, которые держат друг друга зубами за хвост. Интересны фигуры ангелов, которые выполнены в традиции круглой скульптуры, и, вместе с тем, более напоминают плоский рельеф, известный по новгородским изделиям из дерева. Вся композиция опирается на восьмилепестковый поддон с невысоким стояком и примерно такой же высоты ажурным бордюром - своеобразной крестовой решеткой. На верхней створке панагии имеется надпись, указывающая имя мастера - Иван и дату создания – 1435 г. Мастер прекрасно владеет художественной техникой обработки металла, возможно на это повлияло хорошее знание западноевропейской торевтики (художественная обработка металла).

Большую группу памятников прикладного искусства составляют особо любимые в Новгороде (на протяжении XI-XVI вв.) небольшие иконы из камня. Иконы имеют разнообразные формы (квадратные, продолговатые, со срезанными углами, крестовидные, овальные т. п.), их высота редко превышает 6 см ширина составляет порядка 3-5 см, а толщина около 1 см наиболее часто встречающаяся форма - прямоугольная либо с закругленным верхом. Иконы часто обрамлялись металлической оправой с кольцом в верхней части (для ношения на груди). Чаще изображались Спас, Богородица, архангел Михаил. Также встречаются довольно редкие и сложные композиции: «Троица», «Гроб Господень», «Христос и семь отроков эфесских».

В этот период можно говорить о самостоятельной традиции в декоративно прикладном искусстве Новгорода, отражающей, с одной стороны, общие процессы развития скульптуры греко-славянского региона, с другой - яркую самобытность в технических приемах и выборе иконографических образов.

Для *Москвы рубежа XIV-XV вв.* использование в прикладном искусстве литых фигурок, которые, обычно, накладывались на оклады икон, книг, нашивались на церковные облачения и др. Примечателен и тот факт, что мастера редко повторяли известные ранее композиции – гораздо чаще составляли новые. Ярким примером может служить панагия

³⁸⁹ Ныне хранится в Оружейной палате, Москва.

³⁹⁰ Подобное изображение ангелов довольно часто встречается в новгородских памятниках живописи (росписи церкви Спаса на Нередице и Георгия Стратилата в Старой Ладого, на обороте иконы Спас Нерукотворенный), все эти аналоги восходят к концу XII в.

(сосуд), происходящая из Симонова монастыря конца XIV - начала XV вв.³⁹¹: на ее наружных тарелях воспроизводятся композиции «Вознесение» и «Распятие». Составленные из литых фигур, они заполняют средник тарели. На внутренних сторонах створок тонкой гибкой линией выгравированы композиции «Богоматерь Знамение» и «Троица». В 1392 г. был выполнен оклад Евангелия³⁹² с серебрянными, литыми изображениями в киотах с эмалевыми синими и зелеными фонами. В 1405 г. было изготовлено серебряное кадило прп. Никона Радонежского в форме храма.³⁹³

В это время, как и в предшествующие, продолжали украшать драгоценными басмовыми окладами наиболее чтимые и чудотворные иконы. Мастерами мастерской свт. Фотия был выполнен драгоценный басменный оклад на икону «Владимирской Богоматери». По мастерству и изысканности ему не уступает оклад так называемого «Морозовского Евангелия».³⁹⁴

Наряду с богослужебными сосудами из дорогих металлов, в этот период известны и сосуды из других материалов. Сохранились доселе деревянные литургические сосуды прп. Сергия Радонежского, прп. Никона Радонежского³⁹⁵ и прп. Мефодия Песношского. Употреблялись и сосуды каменные – такова агатовая чаша святителя Новгородского Моисея.

Церковное искусство периода образования единого Российского государства (середина XV - начало XVI вв.).

К исходу первой четверти XV в. территория Московского княжества охватила почти всю Северо-Восточную Русь. Это стало возможным благодаря устойчивым экономическим связям с одними регионами и присоединением других. Открываются новые епархии. В это же время существующая система княжеского землевладения еще оставляла возможности удельным правителям претендовать на московский престол. Сталкивание княжеских интересов часто приводило к конфликтам и военным действиям.

Более четверти века продолжалась война между великим князем Василием II (Тёмным) и его родственниками: дядей Юрием Звенигородским и Галицким и его детьми Дмитрием Шемякой и Василием Косым, с другой. Победа Василия II под покровительством сильного центра далась дорогой ценой, государство было сильно ослаблено и разорено. Более чем два десятилетия в Северо-Восточной Руси почти не строили каменных храмов, а монументальная живопись и иконопись этого времени, по замечанию одного светского исследователя, «стала светить отраженным светом», то есть зачастую лишь копировало образцы предыдущей эпохи. Почти совсем не известны произведения ювелирного искусства, мало сохранилось произведений декоративно прикладного творчества. В частых пожарах военного времени гибло художественное наследие прошлого.

Наиглавнейшим достижением этого времени было усиление русской государственности и окончательное освобождение от ордынского ига (1480 г.). Московская Русь, как мощное единое государство выходит на арену европейской политической жизни.

Разорение и опустошение одних территорий и отток населения в другие, отдаленные от военных столкновений, нарушение прежних торговых связей и установление новых, а также ряд прочих социально-экономических и политических факторов во многом определили общие условия развития художественного творчества этого периода.

³⁹¹ Ныне хранится в Русском музее, Петербург.

³⁹² Это Евангелие было вложено в Троице-Сергиев монастырь сыном боярина Феодора Кошки.

³⁹³ Ныне хранится в музее «Ризница» Троице-Сергиевой Лавры.

³⁹⁴ Оба упомянутых памятника прикладного искусства ныне хранятся в Оружейной палате Московского Кремля.

³⁹⁵ Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, Церковно-Археологический кабинет Московской Духовной Академии.

Москва из главного города княжества превращается в столицу огромного государства. При усилении Москвы как крупного политического и церковного центра в этот период еще сохраняются яркие самобытные традиции древнейших культурно-политических центров Древней Руси Новгорода, Пскова, но большинство бывших удельных центров теряют свою самобытность. Так, искусство Твери, после присоединения к Москве, быстро утрачивает свои характерные признаки. Можно предположить, что сходные процессы происходят и в других культурных центрах. Москва привносила свои темы и образы в искусство древних культурных центров, но еще больше черпало из него.

Собирание вокруг Москвы удельных земель и княжеств способствовало объединению языковых диалектов, местных культурных особенностей. В XV в. появилось и к концу XVI в. окончательно утвердилось в русском языке понятие «Россия» охватившее всю страну, как целое.

Каменное храмостроительство

(второй половины XV - начало XVI вв.)

В период управления *Новгородской епархией* преосвященного архиепископа Евфимия II (1429-1458 гг.) и в последующее десятилетие началось быстрое восстановление древних храмов, возведенных еще в домонгольскую эпоху. За этот сравнительно короткий срок на старых разрушенных основаниях было построено не менее 8 храмов. Сохраняя плановое и основные черты объемного решения (позакомарное покрытие, лопатки), зодчие XV в. лишь пытались воссоздать изначальные пропорции, декор, да и сам образ древних построек. Внешние силуэты храмов делаются более плавными, прясла и апсиды заметно расширяются, ритмы линий утрачивают былую динамику. При восстановлении и перестройке менялись фактура кладки, частично утрачивалась конструктивная ясность сооружений. В облик поновленных и восстановленных храмов вводились современные (этому времени) архитектурные представления и формы. Например, все, даже шестистолпные храмы в этот период, венчались одной главой. Внутреннее пространство храмов становится ниже, интерьеры утрачивают былую выразительность. Такой вид приобрела и одна из самых больших церквей, возведенная в 1454 г. - св. Иоанна на Опоках (16\22 м).³⁹⁶

Наряду с восстановлением старых храмов, в Новгороде в середине XV в. осуществлялось и строительство новых храмов. От этого времени сохранился *храм Двенадцати апостолов на Пропостех* (1455 г.).³⁹⁷ Это небольшая четырехстолпная одноапсидная церковь, увенчанная одной главой, каждый фасад которой был расчленен тремя лопатками и имел трехлопастное покрытие. В основном объеме повторяются традиционные формы, характерные для новгородской архитектуры, но вводятся уже и новые архитектурные элементы. Столбы и подкупольное пространство сдвигаются здесь к центру, хоры, которые были почти во всех храмах предыдущих эпох, отсутствуют. Фасады церкви почти не декорированы. Исключение составляют два каменных креста южного портала. Заметно увеличиваются оконные проемы. На месте оконницы появляются ажурные железные решетки, а рамы устанавливаются со стороны помещения.

Весьма близка к церкви Двенадцати апостолов церковь св. Симеона Зверина монастыря (1467 г.), хотя последняя и имеет более нарядный декор. Особенностью храма является никак

³⁹⁶ В это же время строятся храмы Успения Богородицы на торгу, порока. Илии на Славне, Воскресения на Мечине озере. В 1433 г. иностранным мастером строится Грановитая палата с храмом прп. Сергия Радонежского, перестроенный в XVII в. Однако, заезжие мастера не привнесли в новгородскую архитектуру новых традиций, новгородцы продолжали воспроизводить формы выработанные в прошлые столетия.

³⁹⁷ Как и церковь св. Иоанна на Опоках, поставлена на месте старой постройки по древнему плану.

не отмеченный снаружи подклет (подцерковье). С 60-х годов подобного рода помещения становятся неотъемлемой частью новгородских храмов.

В 70-е годы XV в. Новгородская республика окончательно потеряла политическую независимость и была введена в состав Российского государства. Новгородское храмостроительство (иконопись и прикладное искусство) сначала попадает в сферу активного влияния сильного искусства Москвы, а затем развивается уже в русле общерусских художественных традиций.

Каменное храмостроительство **Пскова** в XV в. достигло своего расцвета. К сожалению, многие архитектурные памятники представлены только археологическими раскопками.

Псковское храмостроительство в предыдущее время знало различные типы архитектурных построек. Как уже отмечалось, это были и четырехстолпные храмы с позакомарным покрытием, тремя апсидами и одной главой (церковь свт. Василия на Горке 1413 г.), храмы, подобные новгородским - с восьмискатной кровлей, одной главой и одной (церковь пророка Илии в Выбутах XV в.) или тремя апсидами (церковь свт. Николая на Устье XV в., архистратига Михаила в Кобыльем городище 1465 г.) и небольшие безстолпные храмы второй половины XV в. с неповторимой конструкцией перекрещивающихся ступенчатых сводов (придел церкви свт. Василия на Горке). Наиболее характерным типом псковских храмов этого периода следует признать храмы с пониженными угловыми объемами. Первый такой храм в Пскове возводится еще в середине XII в. (собор Спаса-Преображения Мирожского монастыря). В начале XIV в. по его образцу возводится *Рождественский собор Снетогорского монастыря*, а в 1365 г. композиционная система повторяется уже не впервые в Троицком соборе, заложенном «по старой основе» конца XII в.³⁹⁸ Сохранившийся рисунок XVIII в., позволяет говорить, что в храме элементы, заимствованные из черниговской и смоленской архитектуры, характерно сочетаются с псковскими традициями, в которой особо подчеркивается контраст между высокой центральной частью и пониженными боковыми. Продолжая эти традиции, псковские мастера середины XV в. создают новые храмы: *церковь св. Косьмы и Дамиана с Примостью* (1462-1463 гг.) и *Успения Богородицы в селе Мелетове* (1463 г.).

Оба упомянутых храма – четырехстолпные, с тремя апсидами и увенчанные одной главой. Храмы имеют многоскатную кровлю, обычно называемую шестнадцатискатной (в храме Успения Богородицы на 8 больше). Особой красотой отличается глава храма в селе Мелетове, украшенная восемью щипцовыми кокошниками. Формы и размеры кокошников повторяют ритм основного членения фасадов и придают храму особую торжественность и нарядность. При внешнем сходстве у этих храмов есть и значительные конструктивные различия. В храме Успения подпружные арки ступенчато повышаются, а в храме св. Косьмы и Дамиана - понижены.

Особую красоту псковским храмам придавали различные пристройки: притворы, приделы (не только из камня, но и из дерева), звонницы в виде плоских арочных пролетов, галереи. Звонницы над западной стеной притвора в XV в. становятся неотъемлемой частью всех псковских храмов. К концу XV в. звонницы строятся уже рядом с храмом (церковь Богоявления в Запсковье 1496 г. и Успения на Пароменье 1521 г.). Для храмов Пскова XV в. поскатное, щипцовое покрытие, стало почти столь же обязательным, как и 3 апсиды.

Псковские зодчие, всегда чутко относились ко всему новому, обнаруживая поразительную осведомленность в том, что строилось на Руси, в Византии и в Западной Европе, но все новое подвергалось основательной творческой переработке и конструктивному осмыслению в духе очень устойчивых местных традиций.

Использование псковскими мастерами в качестве строительного материала мягкого известняка обусловило строительство небольших храмов, мягкость линий, скромный декор и неповторимую пластичность. Эти качества псковская архитектура сохранила и в XVI в.

³⁹⁸ Не сохранился.

В целом, новгородская и псковская архитектурные школы XIV-XVI вв. по духу своему тяготели к своему архитектурному прошлому, которое стремились исследовать и освоить в своих архитектурных поисках. *Эта архитектура стала главным звеном, связывающим домонгольскую традицию архитектуры со временем объединения Руси.* В этом её важная историческая роль.

От каменного зодчества **Твери** этого периода сохранился только *храм Рождества Богородицы* в селе Городня (бывший город Вертязин), построенный в 1425-1461 г.³⁹⁹ Храм выстроен из мягкого известняка на высоком берегу Волги. Храм четырехстолпный, поставлен на высокий подклет. Основной объем здания завершался полукружиями закомар (ныне не сохранились). Глава установлена на основании, опирающемся на подпружные арки, между которыми обозначен конический переход. По качеству строительных работ можно предположить, что храм был построен местными мастерами. От фресковой живописи того времени сохранились небольшие фрагменты (орнаменты в откосах окон и лик неизвестного святого).

После феодальной войны ощутимо меняется социально-экономическая ситуация в Московской Руси, во многом определившая условия дальнейшего развития церковной культуры. Особую роль в этот период сыграли монастыри как духовные и культурные центры.

Начиная с 1450 г. в **Москве** возводятся храмы, положившие отсчет нового периода русского храмостроительства. Одной из первых можно упомянуть несохранившуюся ныне церковь Крестовоздвижения в Кремле около Спасских ворот.⁴⁰⁰ Заказчиком этого домового храма был московский купец Владимир Ховриню.⁴⁰¹ Храм был возведен в смешенной технике – из кирпича и камня. Он был сравнительно небольшой, четырехстолпной, трехапсидной, увенчанной одной главой. Его массивный кубический объем опирался на массивный подклет, верхняя часть стен завершалась закомарами, дополненными двумя рядами кокошников.⁴⁰²

Применение кирпича для возведения храмов способствовало расширению масштаба строительных работ. Кирпич значительно компактнее и прочнее известняка, для его изготовления требовалось значительно меньше времени и сил, как требовалось на добычу и доставку камня. Однако кирпич требовал иных способов художественного оформления зданий. Выстроенные из кирпича храмы несколько утратили ту неповторимую пластичность, которая была характерна раннемосковскому храмостроительству. Храмы обрели большую плоскостность, четкость форм, резные белокаменные пояса (как в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря) были заменены керамическими балясинами и плитками с характерными растительными орнаментами.

В этот период чаще строили небольшие крестовокупольные, увенчанные одной главой (иногда трехглавые) храмы. Особенностью интерьеров были широко расставленные столпы. Основной объем храма чаще устраивался на подклете, что не было свойственно московскому зодчеству конца XIV – начало XV вв.⁴⁰³ В этот период подобным образом строятся и церковно-административные здания. Так в 1450 г. по благословению свт. Ионы в

³⁹⁹ Некоторые исследователи относят постройку этого храма – нижнюю часть ко второй половине XIV в., верхнюю – к первой четверти XV в.

⁴⁰⁰ Храм разобран за ветхостью в середине XVII в.

⁴⁰¹ «Гость да и боярин великого князя».

⁴⁰² Примерно так представлен этот храм на знаменитом плане Москвы конца XVI- начала XVII вв. – «Кремленаграде».

⁴⁰³ На иконе хранящейся в Сергиево-Посадском музее, изображена каменная трапезная, построенная в 1469г. Ее размеры немного превышают показанный на некотором отдалении Троицкий собор. Она была двухэтажной и стояла на подклете. Иконописное изображение существенно дополняет описание оставленное путешественником Павлом Алепским: «Эта трапезная ... выстроена из камня и кирпича с затейливыми украшениями, посредине ее один столб, вокруг которого расставлены на полках в виде лесенки всевозможные серебряно-вызолоченные кубки».

Москве возводится белокаменная палата для торжественных приемов. В 1474 г. по благословению митрополита Геронтия строится палата на 4-х белокаменных подклетах.⁴⁰⁴

В 60-70-х годах XV в. в Москве трудился достаточно известный по летописным источникам *мастер Василий Ермолин*. Его трудам приписываются многие работы по украшению московских храмов. Летописи называют Ермолина «предстателем», т. е. организатором работ. Его трудам принадлежит возведение каменных палат в Троице-Сергиевом монастыре, а также восстановлению в 1469-1471 гг. прославленных памятников прошлого: Золотых ворот во Владимире (1158-1164 гг.), Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230-1234 гг.), собора Вознесенского монастыря в Кремле (1407 г.).

Особенно значительной была работа по восстановлению Георгиевского собора, незадолго до того обрушившегося. Мастерам пришлось почти полностью переложить южную и восточную стены, восстановить апсиды. На старых основаниях были возведены новые столпы с подпружными арками и сводами. Зодчим пришлось заново возвести Троицкий придел в северо-восточной части.

Восстановленный собор стал иным, более приземистым и тяжеловесным, утратил свой аркатурно-аолончатый пояс и ряд рельефов. Не всегда правильно были восстановлены композиции его фасадов. Но самое главное, что, благодаря усилиям строителей и самого В. Ермолина, который, по словам летописца, «собрал вси изнова и поставил как прежде», храм с его уникальной резьбой был сохранен.

На основании летописных источников и археологических раскопок в Москве в третьей четверти столетия было построено около 10 каменных храмов. По благословению митрополита Филиппа и участия великого князя Московского Иоанна III (Васильевича), в Москве в 1471 г. была начата подготовка к строительству нового *Успенского собора*.⁴⁰⁵ На строительство всенародной святыни жертвовали средства: духовенство, купцы, бояре, ремесленники. Уже весной 1472 г. состоялась торжественная закладка храма.

Летописные источники повествуют о серьезных подготовительных работах проведенных перед закладкой собора. Еще задолго до начала строительства московские мастера *Иван Кривцов и Мышкин* (имя летопись не сохранила) были наставлены на строительство величественного собора самим митрополитом Филиппом. В качестве образца для подражания им было указано на древний Успенский собор во Владимире. По замыслу заказчика, собор должен был быть на полторы сажени (2,5 м) шире, длиннее и выше своего прототипа (его размеры 31,3/37,8 м). После пребывания во Владимире, где мастера тщательно изучали и обмеривали древнее здание, началось возведение нового кафедрального собора.

В 1474 г. возведение храма уже близилось к концу, осталось достроить только главы, но неожиданно собор рухнул. Вызванные из Пскова опытные мастера освидетельствовали строительные работы, похвалив аккуратность кладки, указав причиной обрушения собора недостаточную клейкость раствора.⁴⁰⁶ Причина обрушения храма кроется и том, что более двух столетий на Руси не строили столь монументальных каменных храмов. Возможно, что отсутствие должного опыта внесло столь значительные коррективы в расчеты московских строителей. Псковские мастера, освидетельствовавшие собор, отказались взять на себя ведение строительных работ. Однако нет оснований считать, что на Руси не нашлось в это время опытных мастеров. Возможно, сыграла роль женитьба великого князя Ивана III на племяннице последнего византийского императора Софии (Зое) Палеолог. Этот брак давал возможности расширения политических связей московского князя с иностранными державами и приглашения в Москву лучших строителей из Европы.

⁴⁰⁴ Обе палаты были разобраны за ветхостью в XVI-XVII вв.

⁴⁰⁵ К этому времени старый Успенский собор, выстроенный в 1327 г. пришел в крайнюю ветхость.

⁴⁰⁶ Данный недостаток был подтвержден и исследованиями проведенными в наше время на вскрытом фрагменте кладки Кривцова и Мышкина.

В 1474 г. в Италию было отправлено специальное посольство под руководством опытного великокняжеского посла Семена Толбузина со специальным заданием найти мастера, способного осуществить возведение главного храма государства. После долгих поисков удалось подрядить «...по десяти рублей на месяц» жителя Болонии *Аристотеля*⁴⁰⁷ *Фьораванти* (Ридольфо Фиораванте), известного своими инженерными работами.⁴⁰⁸ В одном из документов, повествующих о назначении Аристотеля архитектором болонской коммуны (1464 г.), он был назван зодчим, равных которому нет не только в Италии, но и во всем мире.

26 марта 1474 г. в праздник святой Пасхи русское посольство вместе с Аристотелем прибыло в Москву. Осмотрев собор, мастер (в летописи «мастер муроль») нашел невозможным продолжать его восстановление. Стены собора подкопали, обложили дровами и подожгли. После этого они были легко разрушены «бароном» (бревном, обитым железом и подвешенном на цепях). «Еже три года делали, в едину неделю и меньше развалили» – отметил летописец.

По повелению митрополита, Аристотель отправляется во Владимир для осмотра Успенского собора, который должен быть образцом. Зодчий высоко оценил Успенский собор; согласно летописной записи, он «похвалил дело, рече: неких наших мастеров дело».

Аристотель приступил к возведению нового собора с особой тщательностью. Для нового собора были заложены очень глубокие фундаменты (порядка 3,5 м и более). Предварительно дно было укреплено дубовыми сваями.

Следуя сохранению древних форм, мастер использовал и новые, не свойственные русскому храмостроительству принципы. Главной особенностью стала строгая разбивка плана собора на сетку из 12 равных квадратов, чего на Руси никогда не делали. Сторона каждого из них равнялась ширине средней апсиды Успенского собора во Владимире. Внутри собора воображаемые углы квадратов обозначают 6 столпов, а с наружи – точно соответствующие им далеко вынесенные лопатки, делящие стены на абсолютно равные прясла. Это был первый на Руси храм зального типа с крестовыми сводами.

Необычно для русских храмов была и трактовка алтарных апсид. Роль алтарных апсид мастер переосмыслил по-своему. Они почти не выступают на общем фасаде здания. Для этой цели даже возведены с северной и южной стороны специальные пилоны. Тем самым, архитектурные задачи решаются в современном ключе, нежели в продолжение древних традиций русского храмостроительства. Определенную нелогичность, с точки зрения московского зодчества, можно усмотреть и в отношении размеров нефов и примыкающих к ним апсид: лишь среднее полукружие воспринимается как продолжение нефа, двум же боковым нефам противостоят уже 4 плоских выступа. Следуя традиции, зодчий также вводит и дополнительные вертикальные членения в виде аркатурного пояса (в древности имел фресковую живопись).

Для возведения Успенского собора используется белый камень и так называемый «фьоровантиевский» кирпич, отличающийся размером (28 \ 16 \ 7 см) и особой прочностью.⁴⁰⁹ Кладка стен не имела обычной для московского строительства забутовки (наполнение между внешним и внутренним слоем камня битым кирпичом и известковым раствором). Со слов очевидца летописец оставляет запись о качестве раствора: «ножом не можно расколупати». Наиболее ответственные элементы конструкций, требовавшие особой прочности и одновременно легкости – столпы (сечение 2 м, облицованы белым камнем); подпружные арки, своды и купола были выполнены из кирпича. Причем, своды и купола выкладывались толщиной в один кирпич.

В 1479 г. возведение величественного собора было завершено. Митрополит Геронтий 12 августа с московским духовенством освятил новый собор. Современники сумели увидеть

⁴⁰⁷ Прозванный Аристотелем «ради хитрости его художества».

⁴⁰⁸ К моменту приезда Аристотелю было уже около 60 лет. Он устанавливал колокола на башнях, выпрямлял колокольни, передвигал здания, лил пушки, строил и ремонтировал храмы.

⁴⁰⁹ «Нашего русского кирпича уже да продолговатее и тверже».

и высоко оценить многие достоинства нового храма, его редкостную цельность «аки един камень». Особо ярко проявилась геометрическая правильность и соразмерность всех частей храма. 14 прясел его, равные по ширине и высоте, завершаются совершенно одинаковыми полукружиями закомар. Лопатки как бы подчинили себе горизонталь аркатурно-колончатого пояса. Не вступают в противоречие с лопатками и два ряда узких, щелевидных окон. Практически не нарушили монолитности укрытые за пилястрами апсиды. Особую монументальность придают храму смещенное к апсидам пятиглавие. Примерно так строили завершение храмов и русские зодчие. Однако, именно здесь особенно явственно проявляются некоторые противоречия между формами и конструкцией. Во-первых, сдвигая главы к алтарю, русские мастера умело уравнивали композицию храма за счет вынесения алтарных апсид. Во-вторых, стремление к увеличению подкупольного пространства вело к значительному расширению и центрального нефа, поэтому, выделялись и размеры центрального барабана. Тем не менее, по чисто внешним данным собор вполне отвечает древним русским образцам, что было непременным условием заказчика.

К наиболее значительным архитектурным достижениям Аристотеля относится решение им внутреннего пространства храма. И хотя церкви подобного «зеркального» типа, распространенные в романской и готической архитектуре, на Руси не были известны, русские по достоинству оценили интерьер собора: «Бысть же та церковь чудна вельми величеством, и высотой, и светлостью, и звонкостию, и пространством...».⁴¹⁰

При строительстве храма не были устроены характерные для многих русских храмов хоры. Вместо дубовых стяжек были применены более прочные и менее массивные металлические стяжки. Большее пространство было достигнуто и благодаря 4 круглым столпам в центре храма (в алтаре 2 столпа остались квадратными). По выражению удивленного современника, соборный купол покоился «аки на четырех древах».

Одним из новшеств в Успенском храме стало рациональное осмысление всех форм, их регулярность, геометрическая точность. Все в нем выполнено под «правило», все детали стандартны, взаимозаменяемы. Этим храм принципиально отличается от художественной концепции раннемосковского зодчества, основанного на целостности объема, в котором каждая часть имеет индивидуальные особенности.

Чрезвычайно важное место занимает Успенский собор⁴¹¹ в составе ансамбля кремлевских соборов. Храм становится композиционным центром Соборной площади,⁴¹² формируя последующую застройку.

Этот собор сыграл исключительно важную роль в истории всей дальнейшей русской церковной архитектуры. В своих основных формах он стал образцом для нескольких поколений русских зодчих. Под влиянием главного кафедрального храма на Руси появился особый тип собора городского (монастырского): мощный, шестистолпный, увенчанный пятиглавием храм. Из сохранившихся соборов можно назвать в Москве собор в честь иконы Смоленской Богоматери (1525 г.) Новодевичьего монастыря и собор Спаса-Преображения (середина XVII в.) Новоспасского монастыря, в Вологде – Софийский собор (1570 г.), в Ростове и Вятке – соборы в честь Успения Богородицы (XVI в.); особой красотой и величием отличается собор Успения Богородицы в Троице-Сергиевом монастыре.

Несмотря на очевидное сходство, каждая из упомянутых построек имеет свои неповторимые особенности, в разной степени отличающиеся от кремлевского образца. Более внимательно следуют кремлевскому собору строители Успенского собора в Троице-Сергиевом монастыре. Более самостоятельно выглядит собор Новодевичьего монастыря. В этом соборе устроен обширный подклет, галерею, парные приделы и мощные апсиды.

⁴¹⁰ ПСРЛ Т. 8. - СПб., 1859 г., с. 201; Т. 12-13, - СПб., 1898 г., с. 193-194.

⁴¹¹ Последнее серьезное обновление собора было проведено к коронации императора Николая II Александровича в 1896 г.

⁴¹² Такое название закрепилось после XVI в.

В 1484 г. в Кремле на Соборной площади, по повелению великого князя Иоанна III, закладываются сразу два храма: *Положения ризы Богоматери во Влахерне (Ризоположения)*⁴¹³ и *Благовещения*⁴¹⁴ – домовые церкви митрополита⁴¹⁵ и великого князя. Строительные работы выполнялись псковскими мастерами, теми самыми, которые освидетельствовали работу Кривцова и Мышкина. По свидетельству летописца, эти зодчие обучались «каменной хитрости от немец». Об их строительных работах в Пскове ничего не известно, но известно, что работам в Кремле предшествовала работа по возведению церкви *Сошествия Святого Духа* (1476 г.) в Троице-Сергиевом монастыре. К особенностям данного храма можно отнести шестипролетную звонницу в основании барабана. Пожалуй, эта единственная свойственная черта привнесенная из псковской архитектуры, в остальном храм несет на себе характерные черты раннемосковской архитектуры. Таким образом, приступая к возведению кремлевских храмов, псковские мастера были уже достаточно опытными мастерами и знатоками московской архитектуры.

В 31 августа 1485 г. церковь Ризоположения была освящена. Рядом с величественным Успенским собором храм, возведенный у его западного входа, кажется миниатюрным. Несмотря на небольшие размеры, храм не выглядит приземистым, благодаря высокому подклету. Храм сложен из кирпича, и только некоторые детали выполнены из белого камня. Из трех прясел, на которые разделен каждый фасад, средний выше и шире боковых. Благодаря такому композиционному решению зодчим удалось избежать впечатления излишней статичности. Особую нарядность придают храму декоративные пояса, украшающие его со всех сторон. Выполненные из терракотовых плиток, они воспроизводят характерные московские и псковско-новгородские орнаменты, в свою очередь связанные с древнейшими русскими традициями. Пояски, украшающие верхнюю часть барабана – поребрики, арочные ниши, бегунцы – также встречались еще в домонгольских храмах.

По-своему неповторим и интерьер этой церкви. В конструктивном плане интересно, что глава поставлена не на паруса, а на угловые части крестовых сводов.⁴¹⁶

Возведение собора *Благовещения Пресвятой Богородицы*, было окончено в 1489 г. Освящена церковь 9 августа, митрополитом Геронтием. Первоначально храм имел три главы на высоких постаментах. Среднюю из них обступают килевидные кокошники, повторяющие очертания закомаров.⁴¹⁷ Все барабаны украшены аркатурно-колончатыми поясами. Этот интересный мотив обработки, как нельзя более оправданный псковской конструкцией арок и сводов, имел в последствии обширное применение, как в одноглавых, так и в пятиглавых. Такой способ украшения глав впервые отмечен в московском зодчестве. Обращают на себя внимание порталы храма. Если южный, перспективный, является характерным для храмов северо-восточного региона, то северный и западный имеют несколько необычный вид. Широкая «наборная» арка опирается на массивные карнизы, поддерживаемые парными колонками. Колонки и откосы порталов, покрытые золоченым рельефным узором – характерна работе итальянских мастеров. В древности внешнее убранство храма дополняла полихромная раскраска его фасадов.

В интерьере храма были устроены обширные хоры с внутренней лестницей. В своих общих чертах конструкция домового княжеского собора вполне тождественна памятникам псковско зодчества, но уже ярко проявляются принципы заимствования лучших традиций из

⁴¹³ Построена на месте одноименного храма заложенного свт. Ионой в 1451 г. в память спасения Москвы от татар.

⁴¹⁴ Построена на месте разобранного храма Благовещения Богородицы, построенного великим князем Василием Дмитриевичем в 1397 г.

⁴¹⁵ После переноса патриаршего храма при Патриархе Никоне в новый храм. Этот храм с 1655 г. был причислен к царскому дворцу с названием «Верховой» или «На сених». Сильно погорел во время войны 1812 г. Заново отстроен и освящен в 1813 г.

⁴¹⁶ Возможно, на такое решение зодчих повлияли конструктивные решения Успенского собора.

⁴¹⁷ Впервые этот способ как подражание Успенскому собору Владимира был применен в соборе Княгинина монастыря.

других архитектурных школ. В 1505 г. собор был расписан. В алтаре росписи были традиционны, за исключением фресок на южной стороне алтаря, где помещены сюжеты из жития свт. Василия Великого.⁴¹⁸ В целом росписи собора имеют смешанный характер и не подчинены определенному плану.

При Иоанне IV Васильевиче (Грозном) в 1563-1564 гг. к трем куполам было добавлено еще два (западных). Открытая галерея получила закрытое завершение, над ней было надстроено 4 придела с главками. Таким собор сохранился и поныне.⁴¹⁹

Несмотря на значительные различия в архитектуре Ризоположенского и Благовещенского соборов, оба храма представляют один тип архитектурного сооружения. Истоки его развития восходят к храмам с башнеобразным построением объема конца XII – начала XIII вв. (таким, как Пятницкая церковь в Чернигове и Новгороде) и храмам раннемосковской школы начала XV в. ведущей свои истоки из новгородской и владимирской школы. Два этих храма стали этапными в развитии русского храмостроительства. Подобно им немного позднее строятся соборы: Рождественского монастыря в Москве (1505 г.) и Ферапонтово (1490 г.)⁴²⁰, Успенского монастыря в Кириллове (1497 г.) и др.

Завершение кремлевского архитектурного ансамбля относится к началу XVI в. когда, на Соборной площади поднимаются *собор Михаила Архангела* и *церковь преп. Иоанна Лествечника* «иже под колоколы».

Архангельский собор (1505-1508 гг.), стал вторым по величине и значимости сооружением Московского кремля.⁴²¹ Строительство храма было поручено итальянскому архитектору, которого русские летописи называют *Алевизом Новым*.⁴²² Освящен был храм митрополитом Феофаном 20 сентября 1508 г.⁴²³ Архангельский собор стал княжескою усыпальницей для московского царственного рода. План храма тождественен шестистолпным крестовокупольным храмам домонгольского периода. Объемно-пространственное решение храма также довольно близко к древним образцам.⁴²⁴

Особенностью этого храма можно отметить пышное убранство его фасадов, напоминающих двухэтажное плаццо эпохи Возрождения, впервые примененное в русском храмостроительстве. Намеченное снаружи деление на этажи не имеет отражения во внутренней структуре храма. Необычно для русского храмостроительства выглядит профилировка стен пилястрами, карнизами, резными порталами, белокаменными раковинами в тимпанах и круглые окна западного фасада. Архитектор впервые в русском храмостроительстве увенчал верхний этаж собора карнизом, над которым поставил традиционные в русской архитектуре закомары.⁴²⁵ Применение карниза в каменном храмостроительстве впоследствии сильно повлияло на русскую архитектуру. После

⁴¹⁸ Подобных фресок в этот период не встречалось. Возможно, они были выполнены по заказу Василия Дмитриевича.

⁴¹⁹ Последние обновления собора было начато перед коронацией императора Александра III в 1883 г. и окончено к коронации императора Николая II в 1896 г.

⁴²⁰ Собор Рождества Богородицы имеет уже три ряда закомар и кокошников и является одним из ярких примеров архитектуры раннемосковского зодчества.

⁴²¹ Построен на месте одноименного небольшого собора 1333 г., построенного при Иоанне I Даниловиче (Калите). Возможно, на этом месте существовала еще более древняя деревянная церковь, построенная при московском князе Михаиле Александровиче (+1248 г.) брате св. благ. кн. Александра Невского.

⁴²² В отличие от Аливиза Старого, одного из создателей дворцовых построек и крепостных сооружений.. Уроженец Венеции - Аливизо Ламберти да Монтаньяно. По пути на Русь заезжал к крымскому хану Менгли Гирею и строил для него в Бахчисарае.

⁴²³ В соборе сохранились древние росписи. Большое место занимают сюжеты на тему Вселенских соборов и чудеса Архангела Михаила.

⁴²⁴ Во всяком случае, гораздо ближе, чем Успенский собор Кремля.

⁴²⁵ Именно применение впоследствии карнизов, как важного архитектурного элемента, позволило русским зодчим выработать новую и оригинальную форму покрытия: рядами кокошников - часто применяемую в XV-XVII вв.

возведения собор был обстроен открытыми аркадами-галереями. Ритм арок полностью повторял членение фасадов.

Несмотря на некоторую необычность в деталях, он был одобрительно воспринят священноначалием и жителями города. Об этом говорит красноречиво и тот факт, что после окончания строительных работ этого собора, Алевиз построил в Москве еще 11 храмов.⁴²⁶ Но, в отличие от Успенского собора Кремля, русские зодчие с известной осторожностью подошли к заимствованию у Аливиза Нового каких-либо архитектурных элементов.⁴²⁷

Доминантой кремлевского ансамбля стала *церковь преп. Иоанна Лествичника с колокольней (1505-1508 гг.)*, возводившаяся под руководством итальянского архитектора *Бон Фрязина*.⁴²⁸ Как и прочие кремлевские соборы, церковь была поставлена на месте древней, построенной еще при Иоанне Даниловиче (Калите). Сложность конструкций и колоссальная нагрузка на нижнюю часть здания требовали исключительно точных инженерных расчетов. Перед закладкой фундаментов из белого камня (5 м) в основания рвов были вбиты дубовые сваи. Для возведения стен использовался долее прочный материал – кирпич. Из белого камня были выполнены цоколь, карнизы и некоторые декоративные детали, которые четко читались на фоне красных стен (их раскраска воспроизводила кирпичную кладку).

Особой мощностью выделяется первый ярус, который удерживает два последующих. Толщина его стен достигает 5 м. Из-за значительной толщины стен в нижней части помещения храма очень мало.⁴²⁹ В два раза тоньше стены второго яруса, но в его кладку, так же как и нижнего, для прочности заложены металлические связи. Третий ярус не имеет и метра толщины. Массивный барабан был надстроен позднее, в 1600 г. – до этого глава имела значительно меньшие размеры. После этой перестройки за колокольней закрепилось наименование «Ивана Великого».⁴³⁰

Композиция колокольни основана на плавном переходе от нижнего массивного приземистого восьмерика ко все более вытянутым и легким верхним. Стройность сооружения подчеркивает плавное утоньшение верхней части ярусов, где на площадках окруженными открытыми аркадами, помещены колокола. Каждую грань восьмигранников прорезает узкое длинное окно, усиливающее впечатление легкости колокольни.

Колокольня Ивана Великого играет в ансамбле Кремля исключительно важную роль. Она стала и самой большой колокольней государства. На протяжении нескольких столетий эта величественная постройка была недостижимым образцом. И дело не в том, что повторить ее пропорциональный строй было невозможно, но и в строгом предписании – не допускать строительство более высоких колоколен.

Особенностью архитектуры последних десятилетий XV в. стало заметное подчеркивание вертикальных членений. Пропорции храмов несколько вытягиваются. Венчающая часть из ярусов и кокошников несколько отделяется от основного объема высоко

⁴²⁶ В Кремле у Боровицких ворот им построена церковь св. Иоанна Предтечи (1508-1509 гг.) – разобранная в 1847г. по повелению императора Николая I Павловича и перенесенная в башню над Боровицкими воротами.

⁴²⁷ Ситуация меняется к концу XVI в., а в XVII в. в тимпанах церковей самых разных регионов государства появляются разнообразные варианты алевизовских раковин.

⁴²⁸ Достаточно долго исследователи считали, что первоначально эта церковь-колокольня имела 2 яруса, которые позже были надстроены. Однако последние исследования показали, что уже в начале XVI в. это величественное сооружение достигало высоты 70 м и состояло из 3 ярусов. Это подтверждается и миниатюрами Лицевого летописного свода XVI в.

⁴²⁹ Кроме храма в честь прп. Иоанна Лествичника, внутри также находился храм в честь св. Николы Чостунского.

⁴³⁰ Возможно, работы по перестройке колокольни вел зодчий Фёдор Конь. В это же время, на ней была выполнена трехрядная золоченая надпись славянской вязью «Изволением святых Троицы повелением Великого Государя царя и великого князя Бориса Феодоровича всея Руси самодержца и сына его благоверного великого государя царевича и великого князя Феодора Борисовича всея Руси храм совершен и позлащен во второе лето государства их 108» (1600 г.).

поднятым поясом орнамента. Появляется сложная и тонкая резьба, придающая храмам особую легкость и изящество.

В московской архитектуре этого периода обращение к древним образцам подкрепило своим авторитетом становление нового, всецело подчиненного главной задаче – объединению Руси. *Для Москвы стал возможен синтез овеванной веками традиций русской и привнесенной итальянской.* Контакт с итальянской культурой в этот период не изменил пути развития художественной системы московского зодчества, но, в большей мере, расширил технические возможности и обогатил её новыми средствами выразительности. В целом, московское храмостроительство не было вовлечено в круг ренессансной культуры в западном варианте – её задачей стало продолжение собственных традиций.

Монументальная живопись. Иконопись (середина XV - начало XVI вв.).

Окончательно сформировалось к середине XV в. многообразное, технически совершенное искусство монументальной живописи и иконописи в Новгороде. В монументальной живописи оно, тем не менее, в этот период оказалось лишено прежнего монументального масштаба. **Даже в росписях храмов 50-60-х годов (церковь прп. Сергия Радонежского в Кремле, прав. Симеона Богоприимца в Зверином монастыре), отразилась камерность замысла, сказывается применение чисто иконных приемов и мотивов.** Вплоть до середины XVI в. ведущим направлением в новгородском искусстве остается иконопись, отличающаяся в этот период своим наивысшим расцветом.

Особенно часто в это время *новгородские иконописцы* обращаются к изображению «Богоматери Знамение». Так, на иконах этого времени прп. Антония Великого, Константина и Елены (54,5\50 см); прп. Варлаама Хутынского, Иоанна Милостивого, Параскевы Пятницы и Анастасии (66.50 см);⁴³¹ св. Ильи пророка, свт. Николы и Анастасии (66,5\50 см)⁴³² – в верхней части иконы помещено изображение Богоматери «Знамение».

Замечательна икона «**Знамение от иконы Богородицы**»⁴³³ (133/90 см), написанная во второй половине XV в.⁴³⁴, в правление архиепископа Ефимия II. На иконе представлена трехъярусная композиция (сверху вниз), повествующая о трех событиях в Новгороде. Торжественный перенос иконы Богоматерь «Знамение» из церкви Спаса на Ильине улице в Софийский собор, противостояние новгородского и суздальского воинства и решающее наступление новгородцев. Икона написана с большим мастерством. Некоторая сухость письма дополняется свободным рисунком мастера. Подвижность композиционного строя и тонкая цветовая гамма стали характерны для новгородской иконописи второй половины XV в. и всецело проявились в этой иконе. Как особенность этой иконы, в первую очередь, необходимо отметить не встречающуюся ранее житийную повествовательность, раздробление единого образа на составляющие части.

На протяжении второй половины XV в. создаются иконы, ставшие лучшими образцами новгородского искусства: «*Положение во гроб*», икона св. *Иакова и Или*,⁴³⁵ *иконы праздников*⁴³⁶ из иконостаса волотовского храма. Вершиной новгородской иконописи можно назвать миниатюрные **иконы-таблетки**, некогда находившиеся в Софийском соборе.⁴³⁷

⁴³¹ Обе хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге.

⁴³² Хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁴³³ Ныне этот образ хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

⁴³⁴ В основу иконописной композиции положено событие 1170 г., когда Новгород победоносно отстоял свои владения в битве с князьями северо-восточных княжеств.

⁴³⁵ Ныне эти иконы хранятся в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁴³⁶ Ныне эти иконы хранятся в Государственном Новгороде музее.

⁴³⁷ Ныне хранятся в Новгороде музее, Русском музее в Петербурге, Третьяковской галерее в Москве.

Всем этим иконам свойственна тонкая графичность в изображении фигур и тщательная разработка ритма. Всё это созвучно новгородским традициям живописи. К наиболее характерным чертам новгородской иконописи относится лаконизм их композиций, четкий, несколько жесткий рисунок, чистота беспримесных красок, безупречная техника. Художественные *достоинства новгородской иконописи этого периода столь велики, что их смело можно рассматривать в ряду лучших памятников новгородского искусства* за все время его существования.

Искусство *Пскова* во многом сходно с тем, как развивалась искусство Новгорода, но имеет и ряд характерных особенностей. Устойчивость древних традиций послужила условием для развития высокого искусства иконописи, достигшего в XV в. своего расцвета.

Во Пскове от этого периода сохранились буквально единичные примеры монументальной живописи. Одной из причин этого было отсутствие устойчивых местных традиций в монументальной живописи. Часто этому способствовала и недостаточная осведомленность иконописцев в вопросах технологии стенописи.

Особую ценность для нас представляют **сохранившиеся фрески церкви Успения Богородицы в Мелетове**, выполненные в 1465 г. Из-за расслоения грунтов они во многих местах оказались безвозвратно утраченными. Плохой сохранности верхней части фресок способствовало и написание их по сухой штукатурке, зачастую в один слой. Несмотря на некоторые технические погрешности, роспись отличается высоким уровнем исполнения.

Первоначально в храме насчитывалось порядка 200 композиций. Столь значительное их количество определялось малым масштабом изображений (близким к иконным изображениям). К настоящему времени сохранилось полностью или частично около 100 композиций.

Более других сохранились фрески, расположенные в жертвеннике: «Видение Петра Александрийского», «Галла Милостивая на смертном одре», апостола Петра, муч. Викентия и Виктора, прп. Ефрема Сирина, свт. Мины.

Среди традиционных росписей в Мелетово появляются и не встречающиеся ранее композиции. Одна из них находится в основании алтарной конхи – исследователями она условно названа как «Три ветхозаветных престола», другая – на западной стене храма – с изображением скомороха.⁴³⁸ Сюжету посвящено два эпизода: в верхнем регистре – ложе с пораженным карой скоморохом и стоящая рядом Богородица, в нижнем – восседающий на троне скоморох со струнным инструментом в руках, а рядом пляшущая женщина. Не случайно было помещение этого сюжета в том месте храмовой росписи, где традиционно изображалась картина Страшного Суда. Картины реальной жизни находили свое место в храмовых росписях, неся с собой яркие живые примеры и назидания.

Уменьшение размеров композиций не мешало мелетовским мастерам сохранить свободную чисто фресковую манеру письма: легкую и живописную. Возможно, в росписи храма участвовало около 7 мастеров. Вся роспись выдержана в красно-коричневых тонах с энергичными белильными высветлениями; несколько сходная с манерой письма Феофана Грека.

Как и фресковая живопись, псковская иконопись продолжает развиваться в русле сформировавшихся местных традиций. Почти не изменился достаточно устойчивый, несколько темный колорит красок. В иконографии сохранилась некоторая тяжеловесность фигур, суровость ликов, динамизм композиций. В конце XV в. в иконописи наметилось стремление к более изящным, вытянутым формам. Ярким примером псковской иконописи могут служить иконы конца XV в.: «*Богоматерь Великая Панагия с предстоящими свт. Николаем и св. Георгием*» (83.68 см).⁴³⁹

От этого периода в *Твери* преимущественно сохранились произведения иконописи. Высокий художественный и технический уровень исполнения этих работ говорит о том, что

⁴³⁸ В основу композиции положен сюжет из сборника «Лимониса» византийского писателя Иоанна Мосха.

⁴³⁹ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

к середине XV в. искусство иконописи Твери достигает своего расцвета.⁴⁴⁰ В настоящее время известно около 60 икон тверских писем середины – второй половины XV в. Преимущественно, это иконы из иконостасов (Деисусного чина, праздничного чина, пророческого чина) Твери и Кашина.

Наиболее известен так называемый «*Кашинский чин*», насчитывающий сейчас 27 икон.⁴⁴¹ Удивителен по своей сохранности и мастерству живописи этот иконостас из Воскресенского собора г. Кашина середина XV в. (куда он был перенесен из Твери). В его составе сохранились: 11 икон деисусного чина (210.97 см), 7 – праздничного чина (103.79 см), 9 – пророческого чина (134\102 см).

Тверские иконописцы создали удивительные по силе и единству образы. В их творчестве умело соединились традиции византийской традиции палеологовского периода и традиции московского искусства. О палеологовском искусстве напоминает белая прерывистая линия, придающая иконописным образам большую внутреннюю силу. С московской иконописью чин роднит точность и совершенство рисунка, выветренность каждой части композиций, точно подобранная колористическая гамма. Вместе с тем, в образах присутствует свойственная тверской школе живописи строгая пластическая выразительность.

Для икон «Кашинского чина» характерны сочетания глубоких оттенков синего, коричневого, алого и зеленого цветов. Тонкая нюансировка цвета, помимо пластических задач, позволила иконописцам решить задачи совершенно иного свойства. В частности, изобразительными средствами придать образам особую внутреннюю просветленность, найти тонкую грань между красотой внутренней и внешней.

При большом размахе строительных работ в последней четверти XV в. в *Москве* работало большое количество иконописцев. Они расписывали новые соборы, создавали иконостасы, множество молельных образов. Для вновь построенного Успенского собора в 1479 г. была написана, среди других, икона *Успение Богородицы* (179\164 см), ставшая храмовым образом. Она и ныне находится в иконостасе этого собора (справа от Царских врат). Этот образ отличает особая торжественность, свойственная всему строю Успенского собора, как главного собора государства. Иконография иконы отличается сложным иконографическим решением и праздничным многоцветием.

Большой композиционной наполненностью выделяется первый план изображения. Здесь, помимо апостолов, святителей и св. жен, ложе Богородицы окружают две группы ангелов. Усложняется и сама композиция. Один из ангелов мечом отсекает руки **Афонией**, пытавшемуся опрокинуть ложе.

В отличие от первого плана, верхняя часть иконы выглядит более свободной. Этому способствует значительное уменьшение масштаба фигур (примерно в три раза).

Верхняя и нижняя часть изображения различаются также по общей тональности: тёмная затененность первого плана явно противопоставляется светлой воздушной среде со свободно расположенными фигурами **на втором плане**.

Автором этой иконы, скорее всего, был московский мастер, хорошо знакомый с высокими образцами времени прп. Андрея (Рублёва) и старавшийся во всем следовать им.

Важную роль в церковной живописи *Москвы* последней трети XV начала XVI веков сыграл **Дионисий** (о нем ниже более подробно) и мастера его круга.

К моменту появления в Москве Дионисий был уже известным мастером, выполнившим ряд крупных работ в монастырях. Его пригласили для росписи (1480-1481 гг.) новоотстроенного Успенского собора. Сохранились росписи каменной алтарной преграды (высота 3,5 м). Изображенные на преграде полуфигуры преподобных, вероятно, занимали место между деисусным чином, помещавшимся выше и местными образами, стоявшими в

⁴⁴⁰ Этому способствовала и достаточно стабильное политическое положение Твери в середине XV в.

⁴⁴¹ Часть икон хранится в Государственном Русском музее в Петербурге, другая – в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

киотах ниже. Ныне сохранилось 23 изображения (первоначально 25-26). В их числе изображения: Алексия человека Божия, прп. Иоанна Лествичника, прп. Павла Фивейского, прп. Исаака Сирина, прп. Ефрема Сирина и других.⁴⁴² Трактовка всех образов принципиально сходна. Преподобные изображены по пояс, строго фронтально. Фигуры имеют вытянутые пропорции, хрупкие формы, сдержанные жесты. Палитра красок предельно сдержана. Эти и некоторые другие черты, присущие фрескам Успенского собора, стали классическими для русской фресковой живописи конца XV – начала XVI вв. Из этих фресок непосредственно кисти Дионисия исследователи приписывают изображение Алексея человека Божия и «Спас Благое молчание» (крайние у северной стены).

В алтаре собора сохранились фрески – «Апостол Петр исцеляет недужных», «Семь спящих отроков Эфеских», «Три отрока в пещи огненной», Сорок мучеников Севастийских» (Петропаловский придел); «Рождество Иоанна Предтечи», «Поклонение волхвов», «Похвала Богоматери» (Похвальский придел).⁴⁴³

Особой выразительностью алтарных росписей отличается фреска «Похвала Богородицы» на своде придела. В основу иконографического образа положен акафист – Похвала Богородице. Богородица изображена сидящей на троне. Над Ней – Спас Эммануил, по сторонам – полуфигуры пророков с развернутыми свитками. Всю композицию обрамляет узор из крупных растительных побегов. Фреску отличает необычная колористическая насыщенность и тонкая проработка ликов.⁴⁴⁴

Кисти Дионисия принадлежит икона «*Богоматерь Одигитрия*» (135/111 см).⁴⁴⁵ Из Софийской летописи известно, что этот греческий образ, находившийся в соборе Кремлевского Вознесенского монастыря, пострадал при пожаре 1382 года. Дионисию было поручено восстановить изображение Богоматери «...написа Денисий иконник на той доске в той же образ». Мастер сумел мастерски повторить греческий образ. Икона написана с необычайной мягкостью и любовью. Силуэт Богородицы словно погружен в светлый холодноватого оттенка фон. Лик написан очень тонкими мягкими тоновыми переходами от света к тени.

Самыми яркими памятниками, происходящими из Успенского собора Кремля и, скорее всего, принадлежащими работе Дионисия, являются парные иконы *свт. Петра* (197/151 см) и *свт. Алексия* (197/152 см).⁴⁴⁶

Колористический строй икон отличает особая нарядность. Такое звучание красок достигнуто путем сочетания преимущественно светлых цветов (зеленого, желтого, голубого, розового) и белого фона. В средниках фигуры святителей представлены фронтально, в полный рост и лишены какой бы то не было живописной проработки. Лики написаны тончайшими плавями. Особое место занимают клейма, расположенные вокруг средника икон. Они украшают иконы, словно драгоценный оклад с множеством дорогих камней.

Ко времени росписи Успенского собора относятся иконы «О Тебе радуется» (146/151 см) и «Апокалипсис» (186/151 см).⁴⁴⁷ В них со всей очевидностью обозначилась общая направленность в развитии русской иконописи с ее тягой к многофигурным сложным композициям, имеющим особое праздничное звучание.

⁴⁴² В размещении фигур преподобных есть закономерность. Преподобные, чьи памяти совершаются зимой, занимают место с северной стороны, а «летние» святые – к югу от Царских врат.

⁴⁴³ Мнения исследователей о авторстве этих фресок противоположны. Одни бесспорно считают их работой Дионисия. Другие относят написание их к кисти разных иконописцев, тоже принимавших участие в росписи собора. Некоторые исследователи предполагают, что над фресками этого придела трудились сербские мастера.

⁴⁴⁴ К 1515 г. была окончена работа по росписи всего собора. В 1642-1653 гг. почти все фрески были полностью заменены новыми. В соответствии с царским указом, художники должны были повторить стенопись 1515 г. Эти фрески украшают собор и поныне. В 1875 г. Успенский собор был полностью расписан масляными красками. От этих росписей ныне сохранились фрагменты на западной части алтаря и вверху храма.

⁴⁴⁵ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

⁴⁴⁶ Первая и ныне находится в Успенском соборе Кремля, вторая хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁴⁴⁷ Первая икона хранится в Государственной Третьяковской галерее, вторая – в музее Московского Кремля.

Участие многих мастеров в формировании художественного убранства Успенского собора в конце XV – начале XVI вв. не повлияло на его художественную цельность и органичность. Ведущее место во внутреннем убранстве отводилось иконостасу, а все другие элементы убранства уже ориентировались на заданный им масштаб, ритм, цветовое сочетание и стиль. Даже фрески собора, оконченные в 1515 году полностью ориентировались на иконостас и алтарные росписи, выполненные под руководством Дионисия.

Наиболее полно сохранилось творчество Дионисия и его ближайших помощников в *соборе*⁴⁴⁸ **Рождества Богородицы (1502-1503 гг.) Ферапонтова монастыря**. Это едва ли не самое замечательное творение монументальной живописи, дошедшее до наших дней почти полностью и в прекрасной сохранности.⁴⁴⁹

Гармония внешних форм и архитектурного декора Рождественского собора прекрасно взаимодействуют с фресковой росписью. Западный вход в храм обрамляет трехъярусная фресковая композиция. В верхнем поясе расположен семифигурный, полнофигурный «Деисус». Чуть ниже, непосредственно над порталом, расположена композиция «Рождество Богородицы». По обе стороны от входа расположены изображения архангелов Михаила и Гавриила со свитками в руках.

Фрагментарно сохранившиеся фрески южного фасада явно принадлежат руке другого мастера, писавшего объемнее, пластичнее и более живописно. Центральное место некогда занимало изображение Богородицы. Ей предстояли архангелы Михаил и Гавриил и свт. Никола. К ногам Богородицы в молитве прибегают основатель монастыря Ферапонт и его преемник Мартиан.

Интерьер храма являет собой образец архитектурных форм и композиционного замысла иконописцев. Прочтению росписи способствует и четкая ее разбивка и композиционные регистры и удачное соотношение их размеров. Содержание росписи в преимущественном большинстве посвящено теме Рождества Богородицы и евангельским событиям.

Одно из самых заметных мест в ферапонтовских росписях занимает композиционный ряд «Акафист Богородице». Своеобразным началом этого цикла являются две сцены «Благовещения» в восточной части храма. На этом же уровне на южной и северной стенах расположено еще 17 композиций богородичного цикла. Под «Акафистом» проходит ярус с изображением VII Вселенских Соборов и отдельных фигур святых.⁴⁵⁰

Исследователями было определено, что в росписи собора принимали участие не менее трех мастеров. Одному из них принадлежат росписи верхней части собора, второму – композиции Акафиста, «Вселенских соборов», «Страшного суда», «Покрова», своды арок; третьему – росписи всего алтаря. По последним исследованиям предполагают, что самому Дионисию принадлежит работа в верхней части собора. Став неповторимым по своему художественному уровню, фрески Ферапонтова монастыря, являются, своего рода последним выразителем древних художественных традиций. Уже современники называли Дионисия не иконописцем, а «живописцем».

⁴⁴⁸ Храм возведен в 1490 г., был одним из самых первых каменных храмов на русском Севере. Это четырехстолпный храм, увенчанный двумя главами (вторая над Никольским приделом). Он имел высокий подклет, килевидные закомары и два ряда таких же кокошников.

⁴⁴⁹ В оформлении северного входа на арке сохранилась летописное известие о времени росписи собора: «В лето 7... месяца августа в 6 на Преображение Господа нашего Иисуса Христа начата бысть потп(исывати) церковь, а кончена на 2 лето месяца сентября в 8 на Рождество Пресвятыя Владычица наша Богородица Мариа, ... а писци Деонисие иконник с своими чады». Сравнительно недавно была прочитана плохо сохранившаяся дата начала работ – 7010г. (1502 г.). Начавшиеся в этом году живописные работы были закончены в 1503 г. («на 2 лето»).

⁴⁵⁰ Появление в росписи Соборов, утвердивших основные положения христианской веры, вероятно, объясняется необходимостью противопоставить их заметному оживлению в начале XVI в. ересей.

В настоящее время сохранилась и часть иконостаса из этого же собора (7 икон пророческого чина, 17 икон деисусного чина, 2 местные иконы). С большой долей вероятности можно утверждать, что кисти Дионисия принадлежат иконы местного ряда: «Богородица Одигитрия» (141,2 / 105,7 см) и «Сошествие во ад» (135/99 см),⁴⁵¹ а также иконы деисусного чина: Богородица, Иоанна Предтечи, архангела Михаила, апостола Петра, апостола Павла, св. Димитрия Солунского,⁴⁵² свт. Василия Великого, свт. Николы, прп. Даниила Столпника,⁴⁵³ архангела Гавриила, свт. Иоанн Златоуста, свт. Григория Богослова, прп. Георгия и Симеона столпников.⁴⁵⁴ В отличие от росписей, в которых преобладает холодная синь, обозначающая небесную сферу, в иконостасе доминирует тёплый золотистый цвет. Светлая гамма красок созвучна плавному, точному рисунку. Применение ярких: розовой, красной, фиолетовой, синей – красок придает иконам особую торжественность и неповторимость.

Фигуры святых на фресках и иконах из Ферапонтова монастыря отличаются изяществом, стройностью, вытянутостью пропорций. Всему творчеству Дионисия присуща тонкая постановка образов, выветренность и плавность линий, изысканный колорит.

Творчество такого крупного мастера как Дионисий, во многом стало завершением целого и яркого этапа русской иконописи и монументального искусства XV в. Творчество мастеров его круга, черпая духовный опыт мастеров времени прп. Андрея (Рублёва), во многом стало уже совершенно иным. Мастерство исполнения, богатейшая воздушная гамма цветов и оттенков, становятся для мастеров одной из важнейших задач. Постепенно за красотой и возвышенностью образов растворяется их глубочайшая духовная целостность и сила.

Дионисий.

Летописные источники не сохранили известий о времени и месте рождения Дионисия, предположительно он родился около 1440 г. Судя по синодику Кирилло-Белозерского монастыря (список XVII в.), он принадлежал к знатному роду, который восходил к св. Петру, царевичу Ордынскому. Синодик Иосифо-Волоцкого монастыря говорит о происхождении Дионисия из боярского рода Квашниных.

Первое упоминание о нем содержится в житии прп. Пафнутия Боровского, составленном в 1505-1515 гг. В нем сообщается о замечательных фресках Рождественского собора Пафнутиево-Боровского монастыря (под Калугой), выполненных старцем Митрофаном и Дионисием – «живописцы /.../ пресловущи тогда паче всех в таком деле». Старец Митрофан, как повествуют летописи, оказал большое влияние на формирование молодого художника, став его духовным наставником и учителем. Богословием исихазма и, в первую очередь, учением об умной молитве руководствовался Дионисий в своем творчестве.

Уже в 1480-1481 гг. Дионисий во главе иконописной дружины получает важный государственный заказ на роспись Успенского собора в Москве «Того же лета владыка Ростовский Васьян дал сто рублей мастером иконником Денисию да попу Тимофею, да Ярцу, да Коню, писать Деисус в новую церковь святую Богородицу, иже и написаша чудно вельми и с Праздники, и с Пророки».⁴⁵⁵ Иконостас, созданный при участии Дионисия, не

⁴⁵¹ Обе иконы хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге.

⁴⁵² Все иконы хранятся в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁴⁵³ Хранятся в Кирилловском музее.

⁴⁵⁴ Хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге.

⁴⁵⁵ Возможно, сам государь возвращаясь в 1480 г. после так и не состоявшейся битвы с ордынским ханом Ахматом на Угре, видел росписи в Пафнутиево-Боровском монастыре. Это и послужило приглашением его на столь ответственное послушание.

дошел до нашего времени. По описям собора известно, что высота иконостаса была более 9 м. Упомянуты 21 икона деисисного чина, 25 праздничного чина, 15 пророческого чина.

Дионисия приглашали и в другие города. Так, известно, что Дионисий в 1482 г. работал в Ростов «Владыка Ростовский Васьян дал сто рублей мастером иконником Денисию да попу Тимофею, да Ярцу да Коню, писати Деисус в нову церковь Святыя Богородицу иже и написаше чудно вельми, и с Праздники, и с Пророки».⁴⁵⁶

В последующие два десятилетия Дионисий много трудился и в других местах. Никоновская летопись, повествуя о большом московском пожаре 1547 г., упоминает о сгоревшей монастырской церкви в Чигасах (за Яузой), где находились фрески Дионисия.⁴⁵⁷ С середины 1480-х годов Дионисий особенно много трудился в Успенском Волоколамском (Иосифо-Волоцком) монастыре. Этот собор мастер расписывает уже со своими сыновьями Владимиром и Феодосием, старцем Паисием и двумя племянниками прп. Иосифа монахами Досифеем и Вассианом. По монастырской описи 1545 г. работе Дионисия (лично) в этом монастыре приписывалось 87 икон. Некоторое время спустя он пишет Деисус и местные иконы в другую монастырскую церковь – «Одигитрии иже под колоколы». Он пишет Деисус в собор Спасо-Каменного монастыря, а в 1485 г. – храмовой образ для церкви села Борадава (Белозерский край). С конца 90-х годов XV в. Дионисий и его помощники выполняют ряд работ на Севере в районе Белого озера. С этим временем связано создание иконостаса для Павло-Обнорского монастыря и большие работы в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря.

Летописи не упоминают о Дионисии после 1503 г. Дата смерти его точно не известна; предположительно умер Дионисий между 1503 и 1508 годами.

Книги. Книжная миниатюра.

Среди сохранившихся памятников *Пскова* особое место занимает «Толковая Палая»⁴⁵⁸ (рукопись на бумаге, кратко излагающая Библейские книги и апокрифы) 1477 г. Рукопись украшена большим количеством миниатюр и имеет на последней странице подробное свидетельство о писце и дате создания. Автор рукописи – дьякон Нестор. В украшении рукописи миниатюрами принимали участие два мастера. Первый просторно размещает фигуры, стараясь сохранить больше свободного пространства. Его композиции просты и понятны. Лики и руки мастер оставляет не тонированные цветом, используя в полной мере фон бумаги. Рисунок второго миниатюриста отличается большей подвижностью. Его композиции обильно дополняются архитектурными формами (в них чувствуется заимствование с западноевропейских образцов). Краски, используемые мастером, преимущественно, розовые и голубые. Сочетания цветов изысканны и прозрачны.

Известна так же и «Угличская Псалтирь» 1485 г., написанная и украшенная «многогрешною рукою раба Божия Феодора Климентиева сына, Шарапова». Заимствуя символические образы из древней живописи и даже античного искусства, автор миниатюр приспособливает их к передаче понятий, способных пояснить псалмы. Зачастую это сделано очень условно и даже наивно: там где мастер не мог изобразительными средствами выразить необходимую мысль, он делал пояснительные надписи.

В оформлении так называемой «Буслаевской Псалтири» (конец 80-х годов XV века) и «Книги пророков»⁴⁵⁹ (1489 год) встречаются изображения, прототипами для которых

⁴⁵⁶ ПСРЛ Т.6, вып., 6 - Спб., 1853г., с. 233.

⁴⁵⁷ «подпись у церкви тоя чудна была Дионисия Иконописца».

⁴⁵⁸ Ныне хранится в Государственном Историческом музее в Москве.

⁴⁵⁹ Ныне обе хранятся в Российской Государственной библиотеке в Москве.

послужили немецкие образцы. Однако большинство миниатюр выполнено в традициях школы Дионисия.

К 1507 г. относится создание Евангелия,⁴⁶⁰ миниатюры которого были созданы сыном Дионисия Феодосием совместно с известным московским златописцем М.Я. Медоварцевым. В миниатюрах просматривается меньше традиций Дионисия. Пространство более затеснено, цвета яркие и насыщены, в движениях появляется элемент манерности.

Прикладное и ювелирное искусство.

На протяжении нескольких столетий крупнейший центр ювелирного творчества оставался Новгород. После потери независимости из *Новгорода* было вывезено много ценностей в Москву. Туда же были переселены и некоторые мастера, в числе которых были и ювелиры.

Еще в правление новгородского архиепископа Ефимия II мастером Иоанном в 1435 г. был выполнен *панагир*.⁴⁶¹ Серебряная чаша панагира укреплена на поддоне, украшенном чисто готическим орнаментом в виде крестов с литыми фигурками львов.

В *Москве*, по заказу великого князя Василия (Темного), в 1449 г. мастером Иваном Фоминым был изготовлен потир.⁴⁶² Мастер украсил мраморную чашу (форма слегка сплюснутой полусферы) золотой оправой с волнообразным сканным узором, подобно инкрустации сливающимся с поверхностью красного камня.

В Троице-Сергиевом монастыре трудился мастер скани и резчик *инок Амвросий*. В 1456 г. им, для игумена Вассиана была вырезана *икона-складень* с Распятием в центре и Праздниками на створках.⁴⁶³ Складень украшен тонкой лозой в технике скани. Несмотря на миниатюрность резьбы, мастеру удалось великолепно передать пластику фигур в дереве. Его же трудам принадлежит и Запрестольный крест⁴⁶⁴ с удивительно тонкой проработкой деталей.

Для Успенского собора Кремля было выполнено так называемое «*Симоновское Евангелие*» 1499 года. По вкладной надписи известно, что оно было пожертвовано митрополитом Симеоном «ко гробу чудотворца Петра». Евангелие не имеет миниатюр, но его листы украшены 8 геометрическими заставками. В рукописи находится 430 инициалов, выполненных золотом и киноварью. С особой любовью выполнен оклад этого Евангелия. Его украшает ажурная скань и искусно литые накладки. Поле оклада дополняют драгоценные дробницы (на ярко зеленом фоне эмали) и ленты летописи, впервые выгравированные развитой вязью в обронной (т.е. с опущенным фоном) технике. По характерным признакам можно предположить, что оклад выполнен в Москве при участии новгородского мастера.

В 1486 г. специально для кафедрального собора Москвы по приказу великого князя Ивана III были выполнены 2 серебряных вызолоченных *Сиона*. Большой - высота 94 см и Малый – высота 63 см. Оба Сиона выполнены в форме одноглавого храма. Возможно, работы по изготовлению были поручены иностранному мастеру. Это сказывается в своеобразной манере трактовки фигур апостолов, в почти скульптурной чеканке изображений, несколько необычном начертании надписей.

Среди мастеров ювелиров в конце XV – начале XVI вв. в Москве трудится больше количество иностранцев. Их приглашают для выполнения заказов государева двора. В

⁴⁶⁰ Ныне хранится в Государственной Российской библиотеке в Москве.

⁴⁶¹ Ныне хранится в Новгородском музее.

⁴⁶² Ныне хранится в Сергиево-Посадском музее.

⁴⁶³ Ныне хранится в Сергиево-Посадском музее.

⁴⁶⁴ Ныне хранится в Сергиево-Посадском музее.

орнаментах появляются «фряжские травы» с характерными цветами в виде плоской розетки или василька и орнаменты с пышной зубчатой листвой и декоративными «шишками».

Скульптура.

Как и в предшествующие эпохи, скульптурные изображения были событиями единичными. После ремонта стен московского Кремля на Фроловской (позднее Спасской) проездной башне, в 1446-1466 гг., были установлены *статуи* двух конных святых воинов: *Георгия Победоносца*⁴⁶⁵ и *Дмитрия Солунского*, вырезанные из белого камня.⁴⁶⁶ Выполнение заказа было поручено (уже упоминавшемуся) Василию Ермолину.

О скульптуре св. Дмитрия Солунского известно крайне мало. Первоначально она была установлена над воротами «изнутри града», а статуя св. Георгия, соответственно, с наружной стороны главной кремлевской башни.⁴⁶⁷ Только четверть века находились скульптуры на башне в качестве горельефных икон. В связи с новым строительством в 1485-1495 гг., статуи были сняты и перенесены в церковь св. Георгия с приделом св. Дмитрия Солунского, где они почитались храмовыми образами. После разборки обветшавшего собора в начале XIX в. скульптуру св. Георгия переносят в Вознесенский монастырь; известия о скульптуре св. Дмитрия теряются после XVI в.

При создании скульптуры скульптор не использует в полной мере возможности податливого белого камня. Формы переданы плоскостно и, в достаточной степени, условно. Вся композиция ярко раскрашена. Хотя изображение св. воина и производит впечатление круглой скульптуры, однако это – рельеф, который накладывался на плоскость и обозревался только с одной стороны.

О подобных скульптурах упоминают летописи в Ростове Великом, Юрьеве-Польском, Новгороде.

С именем *Василия Ермолина* обычно связывают и резную икону из камня «*Богоматерь Одигитрия*» (26,5/19,3 см).⁴⁶⁸ Предположительно, икона происходит из каменной поварни Троице-Сергиева монастыря. Несмотря на небольшие размеры и невысокий рельеф композиции, она не утратила своего монументализма, столь необходимого для фасадной скульптуры. Точный рисунок, бережное отношение к форме и очень мягкая моделировка ликов говорят о скульпторе высокого уровня.⁴⁶⁹

Лицевое шитье. Золотное шитье (XIV – XV вв.).

Хотя в *Новгороде* под давлением татарского нашествия не прерывались традиции в искусстве, в целом, но памятники шитья XII-XIV вв. нам не известны. Возможно, это связано с двумя причинами. Во-первых, все необходимые материалы были завозными, а в этот период торговые связи были нарушены. Во-вторых, работы эти были очень дорогостоящие, при общем оскудении такие работы были не по силам монастырям, особенно женским. Князья, на содержании которых часто находились монастыри, были разорены.

⁴⁶⁵ После 1928 г. скульптура св. Георгия была размонтирована на множество фрагментов. Большая часть торса попала в Третьяковскую галерею, а остальные 29 частей остались в фондах музеев Кремля.

⁴⁶⁶ Скульптура была составлена из отдельных частей, соединенных между собой железными штырями. Своими размерами скульптура ориентирована на реальные размеры всадника.

⁴⁶⁷ ПСРЛ Т. 23, - СПб., 1910г., с. 158.

⁴⁶⁸ Ныне хранится в Сергиево-Посадском музее.

⁴⁶⁹ Подобная икона из камня и ныне находится на восточном фасаде Смоленского храма в Троице-Сергиевой Лавре.

Только в первой половине XV в. в Новгороде вновь появляются мастерские «золотного шитья» при архиепископском дворе.⁴⁷⁰ По свидетельству летописцев, из этих мастерских вышел целый ряд произведений искусства. Из этих мастерских вышла так называемая «Пучежская» плащаница (1441 год).⁴⁷¹

В XIV в. центром художественного шитья становится *Москва* и подмосковные монастыри. При домах богатых людей также устраивались мастерские «светлицы». В XV в. изменился и художественный стиль произведений с орнаментальным изобразительным шитьем. В орнаментации ранних произведений преобладали растительные мотивы: «византийский» выюнок и геометрические формы: круги, розетки, кресты, плетенка.

В монастырских и кремлевских соборах количество произведений шитья было в этот период достаточно большим. По описям ризницы Успенского собора Кремля подобных произведений только в этом соборе было более 100. В кремлевских соборах под иконами местного ряда были вывешены пелены из ярких тканей с крестами и дробницами. Причем «повседневные» пелены в праздничные дни заменялись на более пышные, с камнями и жемчугом. На «мирские» гробы, а иногда и на раки святых возлагались покровы с Голговским крестом из дробниц, украшенные жемчугом и шитым серебром надписями. Орнаментальным шитьем украшались воздухи, покровцы и облачения духовенства.⁴⁷²

Лицевое шитье развивалось в тесной связи с иконописью. Шитье требовало не только больших материальных затрат, но и участия мастеров различных специальностей. Художник иконописец («знаменщик») писал на ткани рисунок и «расцвечивал» его на бумаге. Иконописец «травщик» наносил причудливый узор. Словописец наносил на будущее произведение «вязи» литургического и вкладного характера. Лишь после этого начинали свой кропотливый труд вышивальщицы.⁴⁷³

К числу выдающихся произведений лицевого шитья относится воздух княгини Марии Александровны и надгробный *покров прп. Сергия Радонежского*. Этими памятниками открывается целый ряд замечательных произведений искусства Москвы.

*Воздух*⁴⁷⁴ (пелена) (123\221 см), как повествует надпись на нем, был изготовлен в 1389 г., повелением великой княгини Марии Александровны (вдова князя Симеона Гордого).⁴⁷⁵ Многофигурная композиция шита цветным шелком. В среднике изображен «Нерукотворный Спас» на убрусе, по бокам показана композиция Деисус, свт. Петр, Алексей и др. Примечательно то, что все фигуры представлены в полный рост (чин подобного типа только начинает утверждаться в составе высокого иконостаса в конце XIV - начале XV вв.). Над Деисусом вышито четыре Серафима, а под ним 8 фигур избранных святых. В углах воздуха изображены евангелисты, на остальных полях равномерно изображены 20 ангелов (поясные). Шелк подобран для вышивки яркий и сочный, он особо смотрится на фоне темно-желтого средника и бледно-лазоревого поля. Необходимо отметить и прекрасный рисунок всех фигур и композиций, очень близкий к иконописи, но в изображениях ликов отсутствует цветовая моделировка.

*Покров прп. Сергия Радонежского*⁴⁷⁶ датируется первой четвертью XV в. (возможно, около 1425 г.). Преподобный представлен в полный рост, облаченным в темную рясу. В несколько асимметричном лике святого угадываются черты «портретности», сочетающиеся с величественно простым и скорбным выражением мудрого ведения, напоминающим

⁴⁷⁰ Мастерские организованы при архиепископе Евфимие I (Брадатом) 1424-1429 гг. Его труды продолжил Евфимий II (Вязицкий) 1434-1458 гг.

⁴⁷¹ Ныне хранится в Государственном музее Московского Кремля.

⁴⁷² Подобные пелены (простой крашенный материал и позумент) были в приходских храмах и в самых отдаленных скитских церквях.

⁴⁷³ Все имеющиеся источники упоминают, что шитьем занимались только женщины.

⁴⁷⁴ Ныне хранится в Государственном Историческом музее, Москва.

⁴⁷⁵ «В лето 6897 шит бысть воздух повелением великой княгини Марии».

⁴⁷⁶ Ныне хранится в музее города Сергиева Посада.

выражение лика апостола Павла из Троицкого чина. Возможно, покров «знаменил» один из мастеров рублевской артели, которые в это время работали в монастыре.⁴⁷⁷

Среди первых произведений, известных в Москве, необходимо упомянуть так называемую «Голубую плащаницу» (Оплакивание Христа).⁴⁷⁸ В ней широко использованы золотные нити (вышито все кроме ликов). Прядеными нитями «на проем» шиты и две половины хоругви «Архангел Михаил» (XIV в.).⁴⁷⁹ Изящный силуэт архангела с широко распахнутыми крыльями, вероятно, был выполнен в московской великокняжеской мастерской при участии знаменщика – византийца.

Вероятно, для Успенского собора вышита пелена, воспроизводящая крестный ход с иконой «Богоматерь Одигитрия» в Вербное воскресенье 1498 г. (98/93,5 см).⁴⁸⁰ На пелене нашли отражение реальные исторические лица: Иоанн III, его сын Василий, внук Димитрий, Елена Волошанка, жена Иоанна III Софья Палеолог, митрополит Симеон и др. Яркость разноцветных преимущественно светлых шелковых нитей, крупные орнаментальные узоры на кайме – все это придает произведению красочность, напоминающие современные ему живописные композиции. Особенности шитья, не свойственные русским мастерицам, делают более вероятным тот факт, что автором этого произведения была Елена Стефановна, принеся из Валахии свои приемы и манеру лицевого шитья.

Шитье шелком в XV -начале XVI вв. заняло первенствующее место. До наших дней сохранились замечательные воздухи с изображением Евхаристии и сценами из житий святых Иоакима и Анны и Пресвятой Богородицы на кайме. Один из них близок к кругу прп. Андрея (Рублёва) – как повествует надпись, выполнен в начале XV в. «Константиною Огрофеною».⁴⁸¹

Наряду с шитьем шелком, в этот период большое распространение получило «золотное шитье». Сакос св. Петра (1322 г.)⁴⁸² выполнен в традициях византийских мастеров: аскетично, гамма цветов достаточно ограничена (позднее добавлены нашивки из золота и жемчуга). К числу выдающихся произведений относится «Большой» сакос свт. Фотия (1414-1422 гг.).⁴⁸³ Сакос сшит из голубого византийского атласа (начало XV в.), он богато украшен более чем 100 изображениями (композиции из событий церковной истории, а также изображением князя Василия Дмитриевича, его жены Софьи, наследника византийского престола Иоанна Палеолога, самого свт. Фотия). Здесь кроме золотного шитья использована обнизь из мелкого речного жемчуга, которым выделены силуэты фигур. Надписи на сакосе выполнены на греческом и русском языке, что указывает на работу местных и греческих мастеров.

Церковное искусство первой трети XVI - начало XVII вв.

Начавшийся в 1480 г. активный процесс объединения русских земель вокруг Москвы продолжался до 20-х годов XVI столетия. К началу XVII в. территория Руси по сравнению с первой третью XVI в. увеличилась почти в два раза и составляла порядка 5400 тыс. кв. км. Произошло это, прежде всего, за счет присоединения к российским владениям значительных

⁴⁷⁷ В последующее время надгробные покровы с изображениями святых в рост и различных иконографических вариаций получили на Руси широкое распространение и стали основными крупными произведениями церковного шитья.

⁴⁷⁸ Ныне хранится в музее города Сергиева Посада.

⁴⁷⁹ Ныне хранится в Государственном музее московского Кремля.

⁴⁸⁰ Ныне хранится в Государственном Историческом музее в Москве.

⁴⁸¹ Ныне хранится в Государственном Историческом музее, Москва.

⁴⁸² Ныне хранится в музее Московского Кремля.

⁴⁸³ Ныне хранится в музее Московского Кремля.

территорий Поволжья, Приуралья и Западной Сибири. Россия становится поистине многонациональным государством.

Почти в два раза, по сравнению с началом XVI в., увеличилось число городов которое превысило число 170. Рост новых городов шел, в первую очередь, за счет увеличения оборонительных крепостей на восточных, юго-восточных и южных рубежах. Появлялись города на месте крупных посадов и вблизи монастырей. Новые города были центрами религиозной, общественной и культурной жизни.

С падением Византии (1453 г.) и захватом турками Балкан, намечается постепенный процесс переключения Руси из круга единоверных стран Восточной Европы в сферу культуры западноевропейской.

Большое значение в жизни Церкви сыграли Церковные соборы (1547 г., 1549 г., 1551 г. и 1554 г.). На соборах 1551 – 1554 гг. предметом специального обсуждения стали вопросы церковного искусства. В документах, принятых Соборами, предписывалось писать иконы и книги по «священным правилам», на эти «правила» были ориентированы и лицевые иконописные подлинники, вошедшие в обиход с середины XVI в.

На протяжении XVI в. на Руси формируется центральное и местное управление, что, в той или иной степени, затрагивало вопросы строительства городов, определяло размах и содержание разнообразных художественных работ. Решающая роль в этот период при строительстве крупных монастырей и храмов переходит к Церкви.

Учреждение опричнины (1565-1572 гг.), когда территория России была поделена на две части: опричнину и земщину, отрицательно сказалось на развитии всей художественной культуры страны. Ситуация усугубилась серьезными неудачами в Ливонской войне (1558-1583 гг.), начавшимися после 1564 г.

Образование единого Российского государства под покровом Матери Церкви способствовало завершению формирования русской народности. Этому процессу способствовали и сходный уклад жизни в русских землях, общий язык, общие культурные корни.

В Москве при митрополичьем (с 1589 г. патриаршем) дворе сосредотачиваются лучшие мастера, собранные из разных земель государства. В этот период в столице появляются различного рода учреждения, которые ведали, осуществляли или хранили произведения искусства (Мастерская палата, Оружейная палата). Целый ряд приказов, созданных в XVI в., занимался вопросами градостроительства и архитектуры (Каменный, Поместный, Разрядный, Сибирский и др.).

В целом, XVI в. – один из самых сложных периодов в русском церковном искусстве. С одной стороны, век этот, особенно в первой своей половине, остается одним из самых блестящих, сохраняя, в основном направлении духовную насыщенность, простоту, строгость и монументальность образа; с другой стороны, уже в середине века намечается сдвиг, определяющий в дальнейшем развитие течения, которое окончательно кристаллизуется в XVII в. и постепенно приводит к разрыву с традицией. Сдвиг этот обусловлен рядом внешних и внутренних причин, имеющих корни в предыдущей эпохе. В XVI в. исихазм постепенно перестает играть ведущую роль на Руси. В духовной жизни получает перевес то направление, которое возглавлялось прп. Иосифом Волоцким. В иконописи догматическое содержание образа начинает постепенно утрачивать свое доминирующее значение и не всегда ощущается как основное. Увлечение благообразием постепенно стимулирует количество в ущерб качеству.

Каменное храмостроительство в XVI в.

В храмостроительстве Москвы утверждаются новые формы и конструктивные

решения. Продолжает быстро распространяться тип храма городского собора – мощного шестистолпного сооружения, увенчанного пятиглавием, сложившегося под влиянием Успенского собора Московского Кремля. Также возводится ряд бесстолпных посадских храмов, украшенных ренессансной орнаментацией фасадов, идущей от архитектуры Архангельского собора Кремля. Еще одним событием XVI в. в каменном храмостроительстве стали шатровые храмы.

Небольшой шатровый храм воздвигнут в Спасо-Ефимиевой обители, в Суздале. Храм *Успения Богородицы* при трапезной палате был воздвигнут из кирпича в 1525 г. (по другим источникам во второй половине XVI в.). Основу храма составляют массивный четверик, поставленный на высокий подклет, короткий восьмерик, опирающийся на четверик и служащий, в свою очередь, основанием шатра с небольшой главкой. Сравнительно невысокий шатер заметно облегчают узкие выступы, обозначающие его грани; также образованы восьмерик и далеко выступающая алтарная часть храма, охваченная поясами килевидных ниш и кокошников. Строгие гладкие поверхности четверика умело дополнены полукруглыми кокошниками, «вырастающими» непосредственно из стен четверика и органично включенными в их двухрядное ожерелье, которые и составляют главное украшение храма.

Точкой отсчета в ряду храмов данного шатрового типа обычно считается *церковь Вознесения Господня в Коломенском*⁴⁸⁴ (1532 г.), что под Москвой.⁴⁸⁵ До настоящего времени нет единого мнения о мастере, построившем этот храм; летописец лишь отмечает, что верх храма сделан «на деревянное дело».⁴⁸⁶ В основу храма положен крестообразный план небольшой площади (8,5\8,5 м). Высота храма, напротив, очень внушительна (ок. 63 м). Вытянутый вертикально объем, воздвигнутый на подклете, состоит из двух плавно переходящих снизу вверх ярусов – крестообразного «четверика», соединенного ступенчатыми килевидными кокошниками с восьмериком, увенчанным стройным шатром с маленькой главкой. Особую стройность храму придает стрельчатое обрамление окон, узкие пилястры и ромбовидный узор на его плоскостях с вытягивающимися по мере приближения к главе ромбами.

Редкостная гармония всех элементов храма подкрепляется соответствующими им пластическими решениями. Белокаменная сетка (в виде ромбов) украшает многогранный шатер. В более строгий узор пилястр, килевидных арок и наличников заключен восьмерик. Самый высокий рельеф имеет нижняя часть храма, к которой ведут три ряда ступеней – кокошников. На четверике впервые употреблены не встречавшиеся ранее остроконечные профилированные щипцы, заполняющие все наружные плоскости его крестообразного объема. Устойчивость устремленным ввысь формам столпа придавали некогда открытые галереи с тремя лестничными сходами (центральный не сохранился), поднятые аркадой на уровень подклета.

В целом, коломенский храм можно трактовать как логическое завершение развития русских башнеобразных и столпообразных храмов. К тому же, он мог ассоциироваться с образом надпрестольной сени, кувуклии или прообраза храма Воскресения Христова в Иерусалиме.

⁴⁸⁴ Храм заложен в честь долгожданного наследника престола царем Василием III.

⁴⁸⁵ Подобные храмы появились значительно раньше. Например, построенная в 1483 г. церковь свт. Алексея митрополита московского в Чудовом монастыре Кремля, в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в. изображается шатровой (не сохранилась).

⁴⁸⁶ Одни исследователи достаточно убедительно настаивают на том мнении, что храм построен русскими мастерами на основании уже сложившихся архитектурных форм в деревянном храмостроительстве. Другие приводят убедительные аргументы в пользу иностранного мастера (иногда даже называют (Алевиза Нового или Петрока Молого). В пользу этого мнения приводятся некоторые конструктивные решения, использованные в храме и не свойственные русским зодчим (геометрическая правильность всех деталей и способ обработки, трехчастность антаблемента с классическими обломами на капителях пилястр, окон и др.).

Определенные аналогии с предыдущим храмом вызывают храмы в селе Городня – боярской вотчине Шереметьевых (под г. Коломной) и дворцовом в селе Острове (Подмосковье). Сооружение этих храмов относится к 30-50-м годам XVI в.⁴⁸⁷

Церковь в с. Городне возведена из кирпича в виде большого восьмерика, перекрытого высоким шатром со световым барабаном. Так же, как и в Вознесенском храме, в храме не было апсид, но было открытое гульбище (не сохранилось), окружающее центральный столп. Отличалось оригинальностью и внешнее убранство храма, особенно нижней его части. Орнаментальные детали направлены на максимальное облегчение массивности восьмерика, расстановку декоративных акцентов и усиление вертикальной устремленности форм. Нижняя часть граней объема закреплена узкими лопатками. Переход к шатру оформляет трехчастный аттик (часть стены, проходящая над карнизом, венчавшим здание или ярус сооружения), состоящей преимущественно из килевидных кокошников. Подобные же очертания имеют три портала. Над кокошниками в основании абсолютно гладкого шатра обозначены высокие «стрелы» («щипцы»), уже встречавшиеся в храме Вознесения.

Церковь Преображения Господня в Острове представляет собой крестчатое в плане столпообразное ярусное сооружение с одной апсидой, несущее восьмерик и невысокий гладкий шатер с вытянутой главкой. Места переходов от одного яруса к другому украшены огромным количеством кокошников (на основном объеме их 144). Обращает на себя внимание тонкая гармония всех форм, профилировка мощных лопаток храма, аркатурный пояс под карнизом четверика, обломы карниза и характер оформления порталов. На углах крестчатого яруса установлены 12 декоративных главок. Центральная часть храма дополнена (возможно позднее) двумя приделами, украшенными тремя рядами полукруглых кокошников.

Наиболее близка по архитектуре к храму Вознесения в Коломенском кирпичная *церковь в честь чудотворца Петра митрополита Московского в Переславле-Залесском*. Храм воздвигнут на «государевом старом дворе» в 1587 г. В плане храм имеет равноконечный крест. Апсиды не выделены, алтарь расположен в восточной части планового креста. Крестообразный четверик, стоящий на высоком подклете и окруженный с трех сторон (кроме восточной) открытой (перестроено: закрытой) галереей, завершают полукруглые закомары. Оформление восьмерика (плоские лопатки на углах и кокошники) повторяет убранство нижнего яруса. На гладком шатре установлен многогранный барабан с луковичным куполом.

Особую группу шатровых храмов представляют храмы – *Успения в Брусенском монастыре в г. Коломне и пророка Ильи в с. Прусы близ Коломны*, возведенные в середине XVI в. Это небольшие кирпичные бесстолпные постройки, не имеющие восьмерика между четвериком и шатром (столь обычного для шатровых храмов).⁴⁸⁸

Любовь к новым столпообразным формам в русском храмостроительстве к середине XVI в. привела к появлению множества новых вариаций и композиционных решений. Наиболее сложные, по сути, новые архитектурные композиции, составленные из нескольких башнеобразных объемов со сферическими завершениями (высокого центрального и низких боковых) представляют храмы в честь *Усекновения главы Иоанна Предтечи в с. Дьякове и Покрова Богородицы* (Василия Блаженного) на Красной площади в Москве.⁴⁸⁹

Храм в честь *Усекновения главы Иоанна Предтечи в селе Дьякове* находится в непосредственной близости от села Коломенского и связан с именем царя Ивана IV

⁴⁸⁷ Иные источники указывают на сооружение этих храмов во второй половине XVI в. В 1552 г. был возведен подобный шатровый храм свт. Николая в Балохне – в память победоносного возвращения русских войск из Казани.

⁴⁸⁸ Из разных версий появления и распространения каменных шатровых храмов, все же наиболее убедительно выглядит версия появления их из конструктивных решений деревянной архитектуры. На Руси с древнейших времен возводились деревянные и, впоследствии, каменные оборонительные башни крепостей, которые послужили прообразом для деревянных шатровых храмов, а в XVI в. широко распространились и в каменном.

⁴⁸⁹ Сходную композицию имел не сохранившийся пятишатровый Борисоглебский храм в г. Старице (1561 г.).

Грозного. По этим данным, сооружение храма датируется 1547-1554 гг. Храм состоит из 5 восьмигранных столпов с большим в середине и расположенными диагонально малыми. С восточной стороны главный столп имеет объемную полукруглую апсиду (у боковых столпов алтарная часть не обозначается), а с противоположной устроена звонница на высокой стене, соединяющая два западных придела. Центральный столп почти в два раза превышает по высоте угловые.

Архитектурное решение этого храма не имеет аналогов в русском храмостроительстве предшествующих эпох. Здесь отсутствует столь очевидное устремление вверх архитектурных объемов, как это было в храме Вознесения. Его объем делится массивными карнизами на две части: сдержанную нижнюю с глубокими уступами по периметру каждой грани восьмерика и богатую декоративными деталями верхнюю. Переход к основанию главы оформлен двумя ярусами полукруглых и треугольных кокошников. Над ними проходит ряд декоративных шинок. Главная же отличительная особенность храма – восемь полуцилиндров, окружающих барабан, увенчанных некогда, по всей вероятности, маленькими главками.⁴⁹⁰ Более скромно украшены четыре придела. Их основное убранство составляют три ряда треугольных кокошников.

К числу самых значительных памятников русского храмостроительства по праву относится *храм Покрова «что на Рву»*,⁴⁹¹ возведенный в 1555-1561 гг. на месте деревянного Троицкого собора в непосредственной близости от Кремля. Храм построен в память успешного похода русских войск на Казань в 1552 г.⁴⁹² По благословению свт. Макария, самодержец заказывает мастерам *Постнику и Барме* «заветные восемь престолов».⁴⁹³ Однако мастера по собственной воле возводят девятистолпный (9 престольный) собор.⁴⁹⁴ Благодаря такому решению, мастерам удалось создать композицию из 9 «башен» с лёгкой асимметрией плана (выделение объемной алтарной части у среднего храма). Главный шатер оказался несколько сдвинутым в западную часть.

Несмотря на удивительную живописность всего храма, расположение и размеры составляющих его приделов точно рассчитаны, что и позволило добиться такого результата. По сторонам света от огромного центрального шатра (высота – 65 м) были поставлены 4 высоких и массивных придела. Между ними по диагонали размещены 4 других, уступающих первым как по высоте, так и по объему. Вместе с грандиозным внешним видом, внутренние пространства храма чрезвычайно скромны: площадь центрального храма всего 64 кв. м, а в некоторых случаях и тесноваты.⁴⁹⁵

При всей своей многосоставности Покровский храм предстает удивительно цельным сооружением. Он производит одинаково впечатляющее зрелище со всех сторон. Храм становится главным собором центральной площади, за которой с XVII века закрепляется название «Красной» (красивой). Сложная архитектурная структура храма с его чётко повторяющимися архитектурными формами предлагает и их соответствующее декоративное оформление. Почти все приделы имеют сходный характер обработки. Различного рода пилястры, карнизы, колонки, филенки, круглые окна, машикули и особенно стрелы не

⁴⁹⁰ Ныне центральный барабан увенчан невысоким сферическим покрытием, которое имеет позднее происхождение. Не исключено, что центральный столп имел шатровый верх.

⁴⁹¹ Название «на Рву» получил от места расположения: на крутой горе, имевшей к стороне Москвы-реки неровный уступ, а к стене Кремля – глубокий ров.

⁴⁹² Храм и предшествующий деревянный Троицкий «на Рву» строились, как «обетный», царем Иваном IV Грозным. На кладбище при этом храме был погребен св. Василий Блаженный.

⁴⁹³ Летописец повествует о этом событии: «Дарова ему Бог дву мастеров русских, по реклу (прозвищу) Постник и Барму, и быша премудрии и удобнии таковому чудному делу...».

⁴⁹⁴ «Яко по Бозе разум даровася им в размерении основания».

⁴⁹⁵ Недостроенный храм был освящен свт. Макарием в 1557 г. 29 июня. Работы по украшению храма шли с перерывами в течение 125 лет.

столько способствуют выявлению архитектурных форм, сколько соперничают с ней, придавая декору самостоятельное значение.⁴⁹⁶

Необычайное богатство форм и декора в полной мере отвечает воплощенной в нем идее храма-города, своего рода «Нового Иерусалима». Хотя в последующее время не было построено храмов, продолжавших традиции Покровского собора, но отрицать влияние его архитектуры на развитие русского храмостроительства нельзя.⁴⁹⁷

В 70-80е годы XVI в. каменное строительство теряет прежние размах, но уже к исходу столетия новый импульс получает возведение шатровых храмов. Самые яркие постройки этого времени явно учитывают и используют опыт строительства Покровского храма (храм Богоявления 1592 г. в селе Красном, фамильной вотчине Бориса Годунова). Практически все шатровые храмы конца столетия были, в той или иной степени, связаны с царским двором и возводились по заказу самого царя или лиц из его ближайшего окружения. Всё это отразилось на облике храмов, определило их план и некоторые элементы декора.⁴⁹⁸

Особую и довольно распространенную группу в конце XVI в. составляют храмы с пирамидальной композицией (в светской литературе получившей наименование «памятники годуновского круга»). Они построены в период правления Бориса Годунова и имеют значительные сходства. К подобным храмам относится церковь (малая) в честь иконы Донской Богоматери (1593 г.) одноименного монастыря и церковь Животворящей Троицы (1589 г.) в селе Хорошово. Эти храмы представляют тип бесстолпного одноглавого храма.

К другому типу храмов относятся пятиглавые соборы: Рождественский (1596 г.) в Пафнутьево-Боровском монастыре и церковь Животворящей Троицы (90-е годы XVI в.) в Больших Везёмах – загородной резиденции Бориса Годунова.

Монастырский храм в честь иконы Донской Богоматери имеет небольшой кубический объем, расчлененный ордерными пилястрами со стороны каждого фасада на три части. Переход от четверика к главе оформлен трехрядной аркадой кокошников. Более сложной композицией отличается церковь в бывшем селе Хорошово. Храм имеет невысокий подклет и два небольших придела с севера и юга. Особую праздничность храму придавала открытая галерея с трех сторон. В декоративное убранство фасада введены родосские фаянсовые блюда, украшающие тимпаны трехрядных кокошников. Наиболее интересен **храм Животворящей Троицы** (Преображения) «о пяти верхах», в Больших Везёмах. Зодчим удалось найти очень удачное пропорциональное соотношение и добиться исключительной органичности всех частей. Принципиальная структура обоих храмов одинакова. Последний храм выглядит более величественно и нарядно. Своеобразной чертой храма стала стоящая отдельно трехпролетная двухъярусная звонница, поднятая на террасу – подклет.⁴⁹⁹

Общей характерной чертой всех этих храмов стал выбор мастерами строительного материала. Основные объемы сложены из кирпича, а стены и декоративные элементы – из белого камня, что дает возможность дополнительной выразительности внешнего объема. Все храмы отличает изумительная тонкая каллиграфия обработки деталей и всех архитектурных элементов.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Использованные впервые в Архангельском соборе Алевизом Новым карнизы уже широко применяются русскими мастерами в этом храме. Также в Дьяковской церкви и в 4 приделах Благовещенского собора 1563-1564 гг, и в др.

⁴⁹⁷ Из летописных источников и иконографии XV-XVI вв. известны факты строительства подобных храмов из дерева. Такой 9 престольный храм был построен в XVI в. в Успенском монастыре г. Вятки.

⁴⁹⁸ Не последнюю роль в этом сыграл Приказ каменных дел, деятельность которого началась в 1583 г. Все выстроенные храмы отличались высоким качеством строительства и несомненными художественными достоинствами. К числу выдающихся памятников шатрового зодчества принадлежал храм Бориса и Глеба близ г. Можайска 1598-1603 гг. Храм поражал современников своим величием, его высота лишь немногим уступала колокольне Ивана Великого (около 74 м). Храм разобран за ветхостью в начале XIX в.

⁴⁹⁹ Зодчим этого и других соборов годуновской эпохи иногда называют мастера Фёдора Коня, ему же приписывается и надстройка колокольни Ивана Великого, но точных подтверждений этому нет.

⁵⁰⁰ Вершиной в храмостроительной деятельности эпохи Годунова должно было стать возведение в Кремле грандиозного по своим размерам собора «Святая Святых», который «мерю и подобием» должен был

Некая переходная форма от пятиглавия проявилась в соборе Покрова (1510-1518 гг.) Покровского монастыря в Суздале (достаточно необычно завершение храма трехглавием) и соборе Успенского монастыря в Старице (имеющий высоко поднятую центральную главу и четыре окружающие ее главы, которые венчают сильно пониженные угловые ячейки, 1530 г.).

Бесстолпные храмы образовали некое переходное звено между четырехстолпными храмами и шатровыми бесстолпными храмами. *Создание храма, увенчанного шатром, завершило процесс преобразования крестово-купольного храма в русском храмостроительстве.*

Крупное храмостроительство ведется в этот период не только в столице и крупных городах. Масштабное каменное строительство в середине XVI в. идет в крупнейшем северном монастыре на Соловетском острове. В 1552 г. в монастыре при игумене Филиппе (Колычеве) новгородским зодчим возводится первый каменный храм с трапезной палатой. В 1558 г. закладывается одно из крупнейших сооружений Руси – Преображенский собор с 6 приделами-церквями. Окончены работы были в 1566 г.

* * *

К исходу XVI в. зодчим удалось сделать очередной шаг в развитии самобытного национального типа храма. В своих творениях они сумели обобщить особенности одноглавого храма с динамичной пирамидальной композицией и пятиглавого собора – устойчивого и величественного. Вместе с тем, зодчие обращаются и к замечательным памятникам XV в., созданных иностранными мастерами. Отдельные архитектурные элементы примененные Алевизом Новым, широко вошли в употребление при оформлении бесстолпных и шатровых храмов.

Монументальная живопись. Иконопись (XVI в.).

Изобразительное искусство XVI в. многообразно и богато значительными памятниками. Своеобразной основой для продолжения монументальной живописи и иконописи в этот период стало творческое наследие Дионисия и иконописцев его круга. Отталкиваясь от традиций его школы, мастера вели поиск новых изобразительных форм, композиций, созвучных запросам нового времени.⁵⁰¹

Своеобразным продолжением творческих исканий Дионисия можно назвать *фрески Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1526-1530 гг.)* в Москве. Характер расположения композиций и отдельных фигур удивительно схож с известными фресками Ферапонтова монастыря. Масштаб изображений, композиционный ритм, плавный переход от одной композиции к другой продиктованы органичным взаимодействием монументальной живописи с архитектурными формами. Величественные фигуры с удлинёнными пропорциями, увлечение светлыми нежными цветами также указывают на связь этих фресок с традициями предшествующей эпохи. И все-таки эта стенопись уже отошла от возвышенности образов, в ней более преобладает парадная торжественность и внешняя красота. Вся красочная палитра росписи отличается богатой многоцветностью и колористической напряженностью. В фигурах святых преобладает некая тяжеловесность, их жесты менее сдержаны.

Среди сюжетных композиций в росписях этого храма прослеживаются целые композиционные циклы фресок. Одни из них связаны с идеей собирания русских земель в единое православное государство. Среди большого сонма святых в композицию введены благоверные князья, представляющие различные центры страны: древний Киев (св. равн. кн.

повторять храм Гроба Господня (Воскресения) в Иерусалиме. Уже была выполнена модель будущего храма и завезены некоторые материалы, но строительству помешал великий голод 1601-1603 гг., государственные нестроения и смерть царя в 1605 г.

⁵⁰¹ Во многом, это уже отразилось и в поздних произведениях самого Дионисия.

Владимир и его сыновья: св. кн. Борис и Глеб), Чернигов (благ. кн. Михаил и его боярин св. Феодор), Тверь (блгв. кн. Михаил), Псков (блгв. кн. Всеволод-Гавриил), Владимир (блгв. кн. Андрей Боголюбский). Поскольку создание монастыря было связано с возвращением Смоленска в состав Руси (1514 г.), другие фрески были посвящены событиям, связанным с этими действиями. Так, в lunette восточной арки воспроизведена икона «Смоленской Богоматери». На гранях столпов в полный рост изображены святые воины – Георгий и Димитрий, всегда почитаемые на Руси как помощники во всех сражениях, св. Меркурий – небесный покровитель города Смоленска, св. Феодор Стратилат – в день памяти которого начался победоносный смоленский поход, св. Мина – в день его памяти состоялось бегство хана Ахмата с Угры (1480 г.). Учитывая принадлежность собора к женскому монастырю, в росписи были введены и святые угодницы (св. мч. София и др.).

Первоначальная роспись Смоленского собора была во многом обновлена и дополнена в 1598 г. Об этом событии сообщает пространная надпись, выполненная вязью на нижней части стены.⁵⁰² Переделки коснулись преимущественно фресок на сводах. Композиции, выполненные здесь, хоть и повторяют более ранние, но по своему изобразительному строю уже отличаются от них. Они многословны, более сложны по композиции и цветовой палитре.

Главным художественным центром государства по-прежнему является Московский кремль. Сюда в середине XVI в. приглашаются лучшие мастера со всей страны.⁵⁰³ Здесь же появляются и воплощаются новые идеи и приемы живописи.

После пожара вновь *расписывается фресковой живописью Благовещенский собор Кремля*. Как отмечают исследователи, часть фресок, сохранившихся по сей день, восходят к середине XV в. и началу XVI в. Тем не менее, при наличии фресок разного времени, преимущественное их большинство относится к росписи середины XVI в. Композиции этого времени уже значительно перегружены как по содержанию, так и по своему художественному воплощению.

Во фресках последовательно проводится зримый образ концепции о происхождении царского достоинства российских царей от владимирских, киевских князей, которые, в свою очередь, наследуют его от византийских императоров. В состав росписи было включено много русских святых – Новгорода, Пскова, Твери, Ярославля, Ростова, Чернигова и др. – в том числе и тех, которые были канонизированы на Соборах 1547 и 1549 годов (блгв. кн. Александр Невский, прп. Пафнутий Боровский, свт. Иона и др.).

Примерно в это же время переписываются фрески в крытых галереях собора, где прослеживаются 3 типа фресок: композиции на евангельские сюжеты («Троица», «О Тебе радуется», «Богоматерь Знамение», «Распятие»), «портреты» московских князей (от основателя московского княжеского дома Даниила до Василия III) и фигуры «эллинских мудрецов» (Аристотеля, Зенона, Птолемея, Гомера, Вергилия и др.).⁵⁰⁴

В 1565 г. вновь расписан *фресками Архангельский собор Кремля*.⁵⁰⁵ В росписях храма выделяются три изобразительных регистра: верхний – на уровне арок отведен изображению традиционных библейских композиций, средний – от карниза до арок изображению чудес Архангела Михаила, нижний – от пола до карниза отведен изображению более 60 русских

⁵⁰² Фресковая живопись была обновлена по «желанию» и «усердию» царя Бориса Годунова, его жены и детей.

⁵⁰³ Необходимость в этом была продиктована, в первую очередь, грандиозным московским пожаром 1547 г.; тогда сгорела большая часть столичных построек и многие храмы. В их числе, летописи упоминают церковь Спаса в Чигасах, известную росписями Дионисия, дворцовый Благовещенский собор с фресками Феодосия (сына Дионисия) и иконостасом работы Феофана Грека, Прохора с Городца и прп. Андрея (Рублёва).

⁵⁰⁴ Вместе с росписями соборов, в Кремле была расписана фресковой живописью «Золотая палата». Косвенные данные говорят о том, что ее расписывали мастера из Новгорода и Пскова. Впервые в светские залы переносятся изображения из Священной истории, истории Новозаветной и истории Русского государства. «Золотая палата» разобрана за ветхостью в 1752 г. Остались подробные описания, выполненные изографом-иконописцем Симоном Ушаковым в 1672 г.

⁵⁰⁵ В 1666 г. фрески полностью переписаны с сохранением прежней композиционной канвы.

князей. Это «портреты», в первую очередь, погребенных в соборе князей от Ивана Калиты до Василия III.⁵⁰⁶

О общей композиции фресок можно говорить с большой условностью, так как все они были полностью или частично переписаны в более позднее время. От фресок 16 в. сохранились несколько фресковых композиций на стенах дьяконника.⁵⁰⁷ В целом, это жестко написанные многофигурные, динамичные композиции в теплой цветовой гамме с преобладанием охры и зеленых красок.

В одно время с Архангельским собором расписывается фресковой живописью собор кремлевского Чудова монастыря. Монастырь существовал до 1929 г. От фресок сохранилось 5 фрагментов.⁵⁰⁸ Даже небольшие фрагменты дают представление о том, что над фресками трудились мастера различных иконописных стилей. Одни образы (Христос, Архангел и фигура расслабленного болезнью) принадлежат руке опытного мастера, приверженца экспрессивной манеры письма. Другие (композиция «Явление Архангела Михаила») с характерными одутловатыми ликами и округлыми формами, в некоторой степени, предвосхищали объемную трактовку конца XVI первой половины XVII вв. и принадлежали мастеру увлеченному новыми течениями в живописи. Третьи (святители и св. диаконы) написаны последователем дионисиевских традиций: образы отличаются мягкостью и тонкой изысканностью.

Разнотильные росписи собора Чудова монастыря свидетельствуют о сложных процессах поиска художественного образа, которые велись в этот период в русском церковном искусстве.

Кроме кремлевских памятников фресковой живописи середины XVI в. сохранились подобные ансамбли в других городах: в Александровой слободе (Троицкий-Покровский храм), в Костроме (храм Богоявления), в Ярославле (Спаса-Преображения) и г. Свияжске (Успенский храм).

Монастырский храм Успения в г. Свияжске (основан в 1551 г.), недалеко от Казани, был расписан фресковой живописью вскоре после возведения (около 1560 г.).⁵⁰⁹ Возможно, авторами фресок были митрополичьи мастера, приехавшие из Москвы. Эти росписи представляют собой результат символично-аллегорического переосмысления традиционного убранства интерьера храма. Вместо традиционного изображения в куполе Христа Пантократора, там помещена композиция «Отечество» («Новозаветная Троица»). На сводах, где обычно изображались Праздники, размещены сюжеты из Ветхозаветной истории: сотворение мира, сотворение первых людей, грехопадение и др. В Алтаре, вместо композиции «Евхаристия», изображена композиция «Великий вход».⁵¹⁰ Основная часть стен расписана композициями Богородичного цикла. В этом цикле представлены: прав. Иоаким и Анна, «Рождество Богородицы», «Благовещение», «Успение» и многое другое. На западной стене, где чаще изображалась композиция «Страшный суд», помещена композиция «Поклонение волхвов».⁵¹¹ Достаточно неожиданна фреска на арке юго-западного столпа, называемая в искусствоведческих исследованиях «Христос распятый Серафим». С подобным

⁵⁰⁶ Интересен тот факт, что, как прославленные князья, так и все прочие были изображены с нимбами.

⁵⁰⁷ Фрески были выполнены по повелению Ивана IV Грозного над тем местом, где его позднее похоронили. Это эпизоды из жития Клеопатры и ее сына Иоанна, включенного в Состав Великих Четьи-Миней около середины XVI в.

⁵⁰⁸ Одни из них хранятся в Историческом музее в Москве, другие – в Русском музее в Петербурге.

⁵⁰⁹ Храм почти квадратный в плане, четырехстолпный, одноглавый, поставлен на подклете. Возведен храм псковскими мастерами. На рубеже XVII-XVIII вв храм перестроен, украшен барочными «одеждами». Живопись храма неоднократно поновлялась на протяжении XVIII-XX вв. Изначальные фрески были открыты после реставрации в 60-80-е годы XX в.

⁵¹⁰ Некоторые исследователи указывают на то, что среди изображенных участников торжественного богослужения изображен царь Иван IV Грозный и настоятель монастыря Герман, в бытность которого расписывался храм.

⁵¹¹ Достаточно живописно иконописец изобразил волхвов. Они представлены в нарядных одеждах на белых конях.

очень редким иконографическим решением иконописцы познакомились в середине XVI в. («Четырехчастная» икона Благовещенского собора Кремля).

В конце XVI в. в русской монументальной живописи и иконописи происходят противоречивые процессы. С одной стороны, в них наблюдается стремление вернуться к образам дионисиевской эпохи, с другой – появляются новые тенденции достичь ювелирной детальности в передаче образа.

Первое направление представляет так называемая *годуновская школа*. Все произведения, объединенные в эту школу, так или иначе, связаны с именем Бориса Годунова, его ближайшего окружения и умещаются в достаточно узкие хронологические рамки (последние полтора десятилетия XVI в. – первое пятилетие XVII в.) Отдельные фрагменты фресковой живописи сохранились в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря (1598 г.) и Троицкой (позднее Спасо-Преображенской) церкви в Больших Везёмах (1602 г.).

Фрески последнего храма, в большей части, утрачены. Основную часть стен занимают сцены «Бытия» («Хождение Троицы»). Всю живопись характеризует сочетание крупных вытянутых фигур, словно списанных с дионисиевских фресок и измельченных ярусов с перегруженными деталями архитектурными фонами. Во многом живопись напоминает книжную миниатюру, утрачивает при этом композиционную ясность, свойственную фресковой живописи.

Второе направление представляет так называемая *строгановская школа*. Ранним памятником подобной фресковой живописи можно назвать росписи Благовещенского собора (1601г.)⁵¹² в Сольвычегорске.⁵¹³ Отдельные фрески можно увидеть в дяконнике, на южной и северной стенах.⁵¹⁴ На стенах число композиционных регистров увеличено до 7, на столбах – 5. Каждый регистр отделен от другого широкими красно-коричневыми линиями разгранки, а каждая композиция – вертикальными столбиками. Большим количеством фресок представлена Богородичная тема. Несколько меньше цикл фресок из жития ап. Иоанна Богослова. Заметное место отведено фреске «Собор семидесяти апостолов» и «Мученическая смерть апостолов». На столбах изображения святых: Иоанникия, Максима Великого, Никиты-воина, Софии, Андрея Стратилата.⁵¹⁵

Некоторая неуверенность в композициях, слабость рисунка выдают работу провинциального мастера. Применяя ограниченное количество красок, мастер со всей очевидностью стремится к созданию декоративного эффекта, однако графичное начало в росписи все-таки преобладает. В целом, фрески этого собора отличаются неустойчивостью стиля и привязанностью к иконописи.

Характеризуя, в целом, монументальную фресковую живопись этого периода можно сказать, что в этой области шли процессы творческих исканий. Мастера то обращались к наследию прошлого, то пытались создать новые образы, созвучные духу эпохи. В композиции росписей всё чаще проникают сюжеты, ранее не встречающиеся в храмовых росписях. Во многом, это зависело от желаний заказчика (росписи Благовещенского собора).

С середины XVI в. широких масштабов достигает иконописное дело. В *Москву* свозится «многие и чудные святые иконы» из разных городов: Новгорода, Смоленска, Дмитрова, Звенигорода, пишется огромное количество новых. По царскому указу в Москву прибыли многие иконописцы. Среди прибывших иконописцев летописи упоминают псковских мастеров: Останя, Яков, Михайло, Якушко, Семен Высокий Глаголь.

⁵¹² Частично раскрытая от поздних записей надпись сообщает дату появления фресок: «А подписан сей храм с приделом и олтари стенным письмом лета 7109 ...». Другая надпись называет руководителя этих работ: «...украши Никитиным иконописцем Игнатием со товарищами».

⁵¹³ Храм пятиглавый, двухстолпный, окружен галереей, воздвигнут в 60-е годы XVI в.

⁵¹⁴ Полностью от поздних записей фрески не раскрыты и поныне.

⁵¹⁵ Святые подобраны по желанию Строгановых.

Из новых икон, написанных для Благовещенского собора Кремля псковскими мастерами, до наших дней дошла *«Четырехчастная икона»* (189\150 см).⁵¹⁶ На иконной доске разделенной на четыре равные части, размещены сюжеты, повествующие о сотворении мира и человека («И почи Бог в день седьмый»), страданиям Бога Сына («Единородный Сыне») – в верхнем ряду; утверждению основного догмата («Приидите, Трисостасному Божеству поклонимся») и Вознесению Христа («Во гробе плотский, во аде же с душею яко Бог») – в нижнем ряду. Объединив четыре самостоятельные композиции воедино, иконописец пытался показать всю картину мироздания, выделив в ней главенствующую роль Спасителя. Каждое из четырех клейм отличается необычной иконографией, сложностью композиционного решения и неожиданным истолкованием сюжетов.

В первом изображении обращает на себя внимание композиция «Отечество» (левый верхний угол), где на уровне колен Бога Отца изобразен Христос («Христос – распятый Серафим»), прикрываемый крыльями ангелов, а между ними, в виде голубя – Святой Дух. В другом верхнем клейме неожиданным является изображение Христа в воинских доспехах, восседающего на перекрестии креста; рядом изображен ангел борющийся с дьяволом.⁵¹⁷

В нижней левой части иконы, составленной, как впрочем и другие клейма, из нескольких композиций, особый интерес представляет сонм людей, поклоняющихся Христу. Последнее клеймо отведено под традиционные композиции: «Новозаветная Троица», «Рай с благоразумным разбойником», «Сшествие во ад» и «Положение во гроб».

Неоднозначна была реакция на эту и некоторые другие иконы, появившиеся в Благовещенском соборе Кремля. Одним из возмутителей спокойствия стал глава Посольского приказа дьяк Иван Висковатый, публично высказавший сомнения в каноничности этих изображений. Все спорные вопросы по этой теме были решены на соборе 1554 г. под председательством свт. Макария. Собор не считал изображения не каноничными, ссылаясь на древние греческие образцы и иконопись южных славян XV в. Подобные образцы встречаются в иконописи XV в. в Новгороде и Пскове (подробнее об этих событиях ниже).

Ярчайшим образцом иконописи нового времени, является икона *«Благословенно воинство Небесного Царя»* («Церковь воинствующая») (144\396 см).⁵¹⁸ Икона посвящена взятию Казани (1552 г.) и создана вскоре после этой даты в иконописной мастерской свт. Макария.

На иконе изображены три колонны воинов, в направлении «справа – налево» от объятых пламенем города к «Горнему Сиону». Возглавляет воинство архангел Михаил, показанный в круге небесной сферы. Колонну воинства венчают всадники с нимбами (возможно, св. Дмитрий Солунский, св. Георгий Победоносец, св. Александр Невский, св. Михаил Тверской и др.). Из-за плохой сохранности надписей на иконе, многие имена святых неизвестны, что дает исследователям довольно широкий спектр для толкования всей иконографии.

В медальонах, в правом и левом углу, изображены очищающийся в огне город «неверных» и божественный град – «Иерусалим небесный» с пребывающими там Христом и Богородицею. В целом, колористическая гамма иконы не яркая, с отдельными вкраплениями интенсивного цвета. Подобного рода повествовательная икона с множеством предстоящих была, пожалуй, одной из первых, соединившей в себе иконописный образ и почти современную историю государства.⁵¹⁹ По своему общему строю, икона является ярким примером «реалистических» тенденций в иконописи XVI в.

⁵¹⁶ Ныне хранится в музее Московского Кремля.

⁵¹⁷ Надо прямо сказать, что композиционные решения этих икон были прямо скопированы с западных образцов (с рисунков Чимабуэ и Перуджино), но это обосновано ссылками на Священное писание (Пс. 2, 6), (Ис. Нав. 5, 13-16), (Евр. 7, 21; 9, 9-28).

⁵¹⁸ Икона была установлена у царского места в Успенском соборе Кремля. Позднее перенесена в Мироварную палату. Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

⁵¹⁹ Из более ранних икон известна икона «Битва суздальцев с новгородцами».

В конце XVI в., как и в монументальной живописи, появляются иконы так называемой *«годуновской школы»*. В состав этой группы входят иконы преимущественного праздничного чина собора Смоленской Богоматери Новодевичьего монастыря, представляющие собой часть иконостаса, созданного одновременно с поновлением фресок в 1598 г., иконы св. кн. Бориса и Глеба⁵²⁰ из деисусного чина собора Пафнутьево-Боровского монастыря (после 1596 г.), икона «Троица»⁵²¹ (1586 г.) на створке киота (вложена боярином Дмитрием Годуновым в костромской Ипатьев монастырь) и др.

К ярчайшему явлению русской иконописи конца XVI –первой половины XVII вв. можно отнести *«строгановскую иконопись»*.⁵²² Именно требования заказчиков и определило, в конечном счете, своеобразие строгановских произведений. Их создателями преимущественно были царские мастера, а также иконописцы, трудившиеся в Сольвычегорске в мастерских Строгановых.⁵²³ Среди мастеров трудившихся в мастерских Строгановых известны: Стефан Арефьев, Семен Бороздин, Истома Савин и его сыновья Назарий и Никифор, Прокопий Чирин, Емельян Москвитин и др. Строгановской иконописи свойственно: особая тончайшая проработка деталей, ювелирная изощренность рисунка и сочная гамма непроницаемых, подобных эмали, красок.

Одним из старейших мастеров, стоявших у истоков строгановских писем, является *Истома Савин* (+1586 г.). С его именем связан большой круг икон. Это трехстворчатый складень «Богоматерь Боголюбская с избранными святыми» (размер каждой створки 35\15 см), «Происхождение честных древ креста»⁵²⁴ (40\31 см), три иконы «Деисус»⁵²⁵ (40\33 см) и др. Пропорции фигур в работах Истома Савина не отличаются особым изяществом, их движения сдержаны. Красочный слой его икон не ярок, но довольно плотен, что достигалось многочисленной пропиской.

Во многом унаследовал творческий почерк отца *Назарий Савин*. Среди икон, принадлежащих Назарию Истомину (Савину) выделяются иконы: «Богоматерь Петровская» 1614 г. (36\30 см), «Царь Царем» или «Предста Царица» (40\34 см).⁵²⁶ Ему же принадлежит основная часть икон иконостаса церкви Ризоположения Московского Кремля.

Пожалуй, самые яркие произведения строгановского направления принадлежат кисти царского мастера *Прокопия Чирина*. Новгородец по происхождению, он около полувека трудился в Москве. Его заказчиками были как Строгановы, так и патриаршее и царское ведомства. Его кисти принадлежат такие иконы как: трехстворчатый складень «Богоматерь Умиление Владимирская с праздниками» (центральная створка 40\33 см, боковые 40\16 см), иконы «Царевич Димитрий и князь Роман Угличский»⁵²⁷ (29,5\22,9 см), «Избранные святые»⁵²⁸ (37\31 см) и многие другие. Впечатляющий декоративный эффект в работах Прокопия Чирина достигается за счет сочетания приглушенного, выдержанного в одной тональности колорита, изысканных, вытянутых, четко выявленных фигур и тончайшего, золотистого кружева орнамента. В этих иконах цветовой строй иконы заменяется скрупулезной проработкой деталей, более подходящей ювелирным произведениям.⁵²⁹

⁵²⁰ Ныне хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

⁵²¹ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

⁵²² Это направление получило наименование в XIX в. по фамилии заказчиков работ купцов и промышленников Строгановых, обосновавшихся в Преуралье, в районе Соликамска, Сольвычегорска и Усоляя.

⁵²³ На оборотной стороне многие строгановские иконы имеют надписи, содержащие упоминание о заказчиках и исполнителях, что достаточно редко для русской средневековой иконописи. Однако не все тексты имеют отношение ко времени написания икон, многие появились лишь в XIX в. в период большого спроса на строгановские иконы.

⁵²⁴ Ныне обе иконы хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Москва.

⁵²⁵ Ныне иконы хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге.

⁵²⁶ Ныне иконы хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге.

⁵²⁷ Ныне хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге.

⁵²⁸ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁵²⁹ Важнейшей частью строгановских икон были оклады, обычно басменные, с пышными растительными орнаментами, которые по своей красоте и изысканности часто затеняли саму живопись.

Среди других иконописцев этого времени известны: в **Новгороде** иеромонах Антониева монастыря Анания (+1521 г.) и прп. Антоний Сийский (+1556 г.), в **Пскове** Алексей Малый, «муж благочестивый житием и богобоязливый», в **Москве** известен в середине XVI в. протоиерей Андрей трудившийся вместе со свт. Макарием, в **Ярославле** прп. Адриан, игумен Пошехонского монастыря (+1550 г.) и др.

* * *

В XVI в. проходили довольно сложные процессы исканий мастеров иконописцев. Во многом, направление и стиль диктовался царским двором и богатыми людьми. Характерным для иконописи XVI в. становится появление символических и символично-аллегорических композиций. Так же широко распространяются символично-литургические и гимнографические композиции. Уже во время расцвета строгановской школы живописи, которая достигла высочайшего технического совершенства, появляются черты грядущего кризиса в русской средневековой живописи. Внешняя роскошь, техническое совершенство и отточенность рисунка, становятся критерием высокого уровня в иконописи. Однако при всех проблемах и творческих исканиях в иконописи было бы не верным считать это время движением вспять.

Свт. Макарий митрополит Московский. Соборы 1551-1554 гг.

Родился будущий иерарх в Москве (1482 г.), в семье благочестивых родителей Леонтия и Ефросинии (в иночестве). При святом крещении его нарекли именем Михаил. На духовное воспитание юного Михаила, очевидно, оказал огромное влияние архимандрит Кассиан, имя которого записано в роде митрополита Макария. Уже в юном возрасте (в конце XV в.) он поступил в обитель прп. Пафнутия Боровского «его же возлюбил из младых ногтей и в зрелом Его последовал невозвратным помыслом». В обители будущий подвижник возрастал духовно, воспитывался как книжник и иконописец.

В 1523 г. митрополит Даниил возводит иеромонаха Макария в архимандриты и назначает настоятелем Можайского Лужецкого монастыря. При нем в монастыре был возведен каменный храм в честь Рождества Богородицы.

В 1526 г. свт. Макария возводят на древнейшую кафедру в Новгород и Псков.⁵³⁰ Труды его по устройению епархии были огромны. Будучи сам человеком посвященным, он много заботился о расширении дела книжного. Его трудам принадлежит составление огромного сборника, известного под именем «Чети-Миней», над которым продолжалась работа в течение 12 лет. Под его руководством украшаются многие древние святыни Новгорода и среди них- сильно обветшавший Софийский собор. В 1528 г. свт. Макарий устроил в соборе новые Царские врата «чудно изукрашенные» и 66 икон для иконостаса украсил золотом и серебром. В это же время, по его благословению, мастером Стефаном Романовичем и его сыном Евтропием был выполнен «позлащенный амвон» с 30 иконами. Над Царскими вратами был устроен хрустальный крест и новая катапетасма «от различных тафт». Летописец о событиях 1537 г. повествует: «У святой Софии большие деисусы 13 икон обложил (свт. Макарий) серебром и украсил золотом». Летописец дважды подчеркивает, что все иконы Святитель «повеле по чину поставити». К усилиям Святителя по украшению Софийского собора следует отнести и отливку большого колокола, о звучании которого в летописи говорится «яко страшнои трубе гласящи». В Новгороде, в течение 10 лет (1526-1536 гг.), было построено 27 храмов (по другим данным свыше 34).

Свт. Макарий сам был знатоком иконного дела, часто поновлял древние образы и писал новые. Из летописных источников известно, что Святитель поновлял великую новгородскую

⁵³⁰ К этому времени Новгородская кафедра вдовствовала 17 лет.

святыню, образ «Богоматери Знамение» в 1528 г., в 1555 г. он поновлял чудотворный образ свт. Николая «Великорецкого» «со многим желанием, постом и молитвою».

В 1542 г. свт. Макарий прибыл в Москву и по многом настоянию, был возведен на первосвятительскую Московскую кафедру. На его правление выпали тяжелые годы внутренних неурядиц среди бояр, правление царя Ивана IV Грозного. По благословению свт. Макария собираются церковные Соборы 1547 и 1549 гг. по канонизации русских святых; в 1551 г. был созван Стоглавый Собор⁵³¹ - один из самых известных в русской истории.

За время первосвятительского служения трудами святителя в Москве было выстроено много новых храмов. Среди них наиболее примечателен храм Покрова «на Рву», Николы Гостунского (1555 г.), прп. Иоанна Лествичника (1557 г.), прп. Сергия в Кремле (1557 г.). Все эти храмы свт. Макарий сам освящал.

Святитель много заботился и благоуукрашении храмов в других городах Руси. Так, по его благословению, в 1563 г. из Москвы в Ярославль прибывают иконописцы для росписи стен в Спасо-Преображенский монастырь. Росписи были выполнены в традициях старых русских храмов. Особенностью этих фресок можно отметить, что некоторые евангельские сюжеты развернуты в характерной русской обстановке – явление достаточно обычное для иконописи второй половины XVI-XVII вв. Заботился святитель о храмостроительстве в Новгороде, Казани и других городах.

Вместе с Макарием в Москву из Новгорода переехало большое количество иконописцев. Постепенно стала складываться своеобразная Макарьевская иконописная школа, соединившая новгородские и московские традиции иконописи. Среди работ этой мастерской можно назвать икону «Благословенно воинство Небесного Царя». Впоследствии, традиции этой школы нашли продолжение в годуновских мастерских, а затем – строгановских.

Много потрудившись на благо Матери Церкви и Отечества, свт. Макарий скончался 31 декабря 1563 г. Был погребен в Успенском соборе Кремля среди прочих первосвятителей московских. Уже на складне конца XVI - начала XVII вв. работы Истомы Савинова среди московских чудотворцев изображен «святый Макарий митрополит, стар и сед, в золотом сакосе и зеленом омофоре /.../ сбоку его надпись: «О агиос Макарей митрополит». В XVII в. в Успенском соборе упоминается икона с изображением свт. Макария.

Митрополит Макарий канонизирован на Помесном Соборе Русской Церкви 1988 г., память святителя совершается 30 \ 12 января.

По благословению свт. Макария, в Москве собирается **Собор (1551 г.)**, на котором решаются важнейшие вопросы церковной жизни. Среди прочих, обсуждались вопросы, касающиеся иконописания и иконописцев.

Вопросы, которые необходимо было решить, Собору задавались от имени царя. В частности, царь говорит об иконном деле: «поисшатались обычаи и самовластие учинилось по своим волям». Собор, обсуждая многие вопросы иконописания, на многие же дал ответы. Так, на Соборе обсуждались сложные вопросы новой иконографии и дается ей оценка. Не всегда ответы собора были достаточно ясны и конкретны, что, впоследствии, принесло новые нестроения в иконописании. В 43 главе Соборного уложения сосредоточены вопросы, касающиеся основ иконописи и самих иконописцев. Собор требует писать иконы по старым образцам, «по образу, и по подобию, и по существу, смотря на образы древних живописцев и знаменовати с добрых образцов»⁵³².

Среди правил «Стоглава», касающихся церковного искусства, одни являются определениями по частным и конкретным вопросам иконографии (глава 41, вопрос 1 и 7), другие относятся к самым основам и принципам иконописания, а также к иконописцам.

⁵³¹ Или «Стоглавник» - назван по количеству глав деяний Собора.

⁵³² В некоторых светских изданиях такое решение Собора рассматривается как желание ограничить творческие возможности иконописцев, что в корне не верно.

Помимо конкретных вопросов и принципов иконописания главные распоряжения «Стоглава» направлены на то, чтобы повысить качественный уровень иконописи и нравственный уровень иконописцев. Этим двум последним целям посвящена обширная 43-я глава. Собор устанавливает надзор не только над качеством иконописи, но и над нравственным поведением иконописцев, и епископам предписывается налагать запрещения в писании икон на мастеров и их учеников, которые начнут «жити не по правильному заветанию, во пьянстве, и в нечисоте, и во всяком безчинстве». Мера эта была весьма целесообразна, тем более, в старину некоторые из епископов сами занимались иконописанием. Таковыми были сам председатель Собора свт. Макарий, а также – свт. Петр Митрополит Московский (+ 1326 г.), свт. Федор Архиепископ Ростовский (+ 1394 г.), митрополит Симеон (+1512 г.), митрополит Варлаам (+ после 1521 г.), митрополит Афанасий (+ после 1567 г.).

Определение «Стоглавого Собора» в отношении иконописания можно сформулировать по нескольким пунктам: 1) дает разъяснения отцов по вопросам иконописания, 2) отмечает, наряду с положительными сторонами иконописи в XVI в., недостатки, 3) предлагает ряд мер, направленных к устранению недостатков.

Вопросы, решавшиеся на *Соборе 1553–1554 гг.*, были связаны с появившейся в Москве ересью Башкина, игумена Артемия и их единомышленников. Рассмотрению Собора был представлен и вопрос дьяка Ивана Михайловича Висковатого о неправильном писании икон в Благовещенском соборе Кремля. Поводом послужило то, что после пожара 1547 г. многие соборы Москвы расписывались вновь. Сюда же свозились и иконы из разных мест. Росписи и иконы в Благовещенском соборе были выполнены под руководством священника Сильвестра (духовника царя), который был близок игумену Артемию, признававшемуся еретиком. Это послужило поводом к сомнениям, которые Висковатый изложил на бумаге «список своя руки» и подал митрополиту.

Все недоумения Висковатого, высказанные в вопросах относительно икон, митрополит разрешил, с одной стороны, объяснением внутреннего смысла их, с другой – указанием на то, что иконы эти вовсе не были новые, а писаны были по древним образцам.⁵³³ Висковатый признал свою неправоту и каялся перед Собором. Однако еще на протяжении 20 лет подобные вопросы обсуждались на разных уровнях, часто внося новые нестроения.⁵³⁴

Во второй половине XVI в. в широкое употребление входят иконописные подлинники. Прямого отношения в деятельности Стоглавого Собора подлинники не имеют; они появляются в среде самих иконописцев, и служат определенными ориентирами. Одни из них представляют собой сборники рисунков, схематических образцов, так сказать, являются своеобразным учебным пособием, которым пользовались иконописцы (подлинник Антониева-Сийского монастыря). Их роль чисто документальная и информативная: они ничего не предписывают, а лишь дают образцы, то есть схематическую характеристику какого-либо изображения. Другие подлинники представлены в виде собрания житий святых по месяцам, в которых дается описание характерных черт каждого святого (подлинник из библиотеки св. Софии новгородской).

Книги. Книжная миниатюра. Начало книгопечатания (VI в.)

⁵³³ Так как дело Висковатого рассматривалось вместе с делом еретиков, к его вопросу подошли более с политической стороны, нежели с историко-догматической, что не позволило глубоко вникнуть в зарождающуюся проблему иконописного кризиса.

⁵³⁴ Подробнее о Соборах 1551-1554 гг. в кн. Успенского Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. - М. 1989 г., с. 239-275, архимандрит Макарий (Веретенников) Московский митрополит Макарий и его время - М., 1996 г., с.202-275.

Оживление художественных работ в Москве в середине 70-х годов XVI века ознаменовалось появлением крупнейшего в русской истории *Лицевого летописного свода*. Работы над ним продолжались несколько лет, но так и не были закончены.⁵³⁵ В рукопись собраны все важнейшие события русской истории и истории Русской Церкви с 1113 по 1567 гг. Рукопись украшается 16000 (!) миниатюрами. По мнению специалистов, над миниатюрами трудилось не менее 10 мастеров на протяжении нескольких лет.

Очевидную близость к иллюстрациям Лицевого свода обнаруживают миниатюры целого ряда рукописей, созданных в Москве в царской мастерской. В их числе 3 лицевых жития прп. Сергия Радонежского,⁵³⁶ прпп. Зосимы и Савватия Соловетских⁵³⁷ (все 90-х годов XV в.) и свт. Алексия, митрополита Московского (1605 г.).⁵³⁸ При общем сходстве с миниатюрами Лицевого свода проявляются и некоторые различия, говорящие об изменении стиля. Изображение фигур находит явные аналогии в работах известного иконописца Дионисия. В то же время, по-новому, мастера изображают архитектурные и пейзажные фоны, придавая им большую самостоятельность и реалистичность.

В конце XVI в., по заказу боярина Дмитрия Ивановича Годунова, создается несколько иллюстрированных Псалтирей, предназначенных для рассылки по монастырям в качестве вкладов. В это же время создается и так называемый Егорьевский сборник.⁵³⁹ В его состав входят «Слово Иоанна Богослова на Успение Богоматери», «Слово на Рождество Иоанна Предтечи» и «Чудеса Архангела Михаила». В последнем специалисты отмечают явное влияние на создание миниатюр немецких гравюр.

Важнейшим этапом в книжном искусстве стало появление печатных книг. Первая типография и, следовательно, первые русские печатные книги появились в столице в 50-е годы XVI в. Предположительно, первой печатной мастерской руководил священник Сильвестр и, впоследствии, его сын Анфим. К самому первому этапу русского книгопечатания сейчас относят, по крайней мере, 7 сохранившихся изданий. В их числе, Евангелие (3), Псалтырь (2), Триодь Постная и Триодь Цветная.⁵⁴⁰ Во многом характер оформления первых русских книг восходит к русским рукописям начала XVI в. и традициям оформления книг на Западе.⁵⁴¹ Среди мастеров, трудившихся в первой печатной мастерской летописи повествуют о Маруше Нефедьеве и резчике Васюке Никифорове.

В 1564 г. вышел в свет *«Апостол»*, отпечатанный в государственной мастерской. В послесловии к изданию называются инициаторы книгопечатания – царь Иван Васильевич и свт. Макарий митрополит Московский, срок работы с 19 (29) апреля 1563 г. по 1 (11) марта 1564 г. и «делатели» – «Николы Чудотворца Гостунского»⁵⁴² *диакон Иван Фёдоров* и *Петр Тимофеев Мстиславец*. До наших дней дошло не менее 60 экземпляров этой книги.

Высокий уровень полиграфического мастерства, некоторые технические особенности печати, сходство в начертании букв, мотивы ряда заставок и инициалов этого издания и книг, не имевших выходных данных, говорит о том, что диакон Иван Фёдоров использовал опыт первой типографии, а возможно, и сам участвовал в ее работе.

⁵³⁵ Рукопись была переплетена только в XVII-XVIII вв., порой с нарушением порядка листов и составила 10 томов. В настоящее время находится в разных собраниях: Историческом музее, Государственной Российской библиотеке, Библиотеке Академии наук.

⁵³⁶ Хранятся в Государственной Российской библиотеке в Москве.

⁵³⁷ Хранится в Государственном Историческом музее в Москве.

⁵³⁸ Рукопись известна только по публикации 1878 г.

⁵³⁹ Ныне хранится в Российской Государственной библиотеке в Москве.

⁵⁴⁰ Все указанные книги не имеют выходных данных, что во многом затрудняет их изучение.

⁵⁴¹ Этот стиль, возникший на основе немецкой и нидерландской графики, представлял собой сочетание элементов растительного происхождения (ветви, цветы, шишки, плоды) подчас фантастические, которые наполняли заставки и инициалы. Обрамление последних составляли арабески, декоративные решетки, легкие побеги с бутонами, ягодами, а иногда и с человеческими фигурами. Наибольшей популярностью среди первых русских первопечатников пользовались мотивы, созданные нидерландским гравёром Израэлем ван Мекенемом.

⁵⁴² Храм был возведен в Кремле на Ивановской площади в 1507 г. Разобран за ветхостью в 1847 г.

Украшают «Апостол» фронтиспис с изображением евангелиста Луки (первая в истории русского искусства фигурная гравюра), предваряющий основной текст, 48 заставок, 22 буквы, 54 рамки одинакового рисунка, 24 сроки вязи, одна концовка и 24 ломбарда – вынесенные на наружное поле буквенные обозначения четырех наименований. Основным прототипом для заставок этой книги стал рукописный Апостол 1540 г.⁵⁴³

На следующий год после издания «Апостола» с печатного двора выходит в свет два издания «Часовника». В настоящее время известно 6 экземпляров этой книги.⁵⁴⁴ Ярой особенностью оформления этой книги являются заставки в виде различных плетенок. Некоторые из них восходят к русским рукописям; другие обнаруживают влияние иностранных образцов.

Около 1566 г. диакон Иван Фёдоров вынужден был покинуть Москву⁵⁴⁵ и поселиться в Заблудове – имении гетмана Великого княжества Литовского Григория Ходкевича. В 1572 г. он переехал во Львов. Скончался диакон Иван Федоров в 1583 году. Его дело после отъезда из Москвы продолжили Невежа Тимофеев и Никифор Тарасиев.

Книгопечатание явилось органичным продолжением развития книжного дела в русских землях. Став составной частью оформления рукописей еще в конце XV в., старопечатный орнамент на протяжении XVI в. утвердился как важный элемент художественного оформления книг и рукописей, подготовив почву для появления гравюры с ее большими техническими возможностями.

Прикладное и ювелирное искусство в XVI в.

Необычайно большого размаха в данный период достигло прикладное и ювелирное искусство. В их числе, драгоценные оклады икон и напрестольные Евангелия, паникадила и раки, богослужебные сосуды. Преимущественно, всё это были вклады богатых людей в монастыри и приходские храмы.

Разнообразные техники художественной обработки металла воплотились в серебряном окладе 1568 г. (33\21 см), выполненном по заказу царя Ивана IV Грозного для Кремлевского Успенского собора.⁵⁴⁶ Здесь мастер искусно сочетает литьё, скань, зернь и гравировку. Оклад почти буквально был скопирован с Евангелия Феодора Кошки 1392 г. В другом же *окладе Евангелия*,⁵⁴⁷ пожертвованным в 1571 г. Иваном Грозным в Благовещенский собор, явственно проступают новые вкусы и приёмы оформления. Основу композиции составляют 5 круглых дробниц с чеканными изображениями евангелистов и композицией «Воскресение Христово», оплетенных и соединенных между собой лентами с многочисленными надписями. Фон дробницам составляет крупная скань в виде цветков и листьев, равномерно покрывающих плоскость оклада. Расцвечены они неброской голубой, зеленой и белой эмалью. В украшении Евангелия щедро использовались и драгоценные камни: синий сапфир, малиновые турмалины, желтые топазы – различных размеров.

По убранству Евангелие 1571 г. в ряде элементов сходно с деталями *оклада иконы «Троица»* прп. Андрея (Рублёва), выполненного в 1561 г. по повелению царя Ивана Грозного

⁵⁴³ Ныне хранится в Российской Государственной библиотеке, Москва.

⁵⁴⁴ Одна из них хранится в Российской Государственной библиотеке, Москва.

⁵⁴⁵ В одном из Львовских изданий «Апостола» (1574 г.) диакон Иван Фёдоров объясняет свой отъезд из столицы «/.../озлоблением от многих начальник и священноначальник и учитель, которые на нас зависти ради многие ереси умыслили, хатячи благое в зло превратити». В Заблудове он издает две книги: «Учительное Евангелие» (1569 г.) и «Псалтырь и Часословцем» (1570 г.); во Львове – «Апостол» (1574 г.), первую отечественную Азбуку (1574 г); в Остроге – «Новый Завет с Псалтырю» (1580 г.), «Острожскую Библию» и «Хронологию» (1581 г.).

⁵⁴⁶ Ныне хранится в музее Московского Кремля.

⁵⁴⁷ Ныне хранится в музее Московского Кремля.

для Троице-Сергиева монастыря. Золотой чеканный оклад с накладными тремя венцами в виде корон, тремя цатами в форме лунниц, иконной рамы и некоторых других деталей украшала такая же, как на Евангелии, крупная скань с напаянными лепестками, покрытыми эмалью. Все детали оклада щедро убраны драгоценными камнями.⁵⁴⁸

Около 30 лет продолжалась работа московских мастеров над *серебряной ракой прп. Сергия Радонежского*. Работы были начаты в 1556 г. при царе Иване Грозном и закончены только в 1585 г. при царе Феодоре. Боковые стороны раки обложены тремя рельефными, а торцевые – одиночными щитами. На каждом из них запечатлены выполненные славянской вязью рельефные тексты из жития прп. Сергия. Эти текстовые вставки разделены строгими пилястрами, находящимися на фоне растительного орнамента. Крышкой раки первоначально была икона прп. Сергия с золотым окладом. В XVIII в. икону заменили массивной серебряной крышкой, выполненной в традициях нового времени.

К концу XVI в. произведения декоративно-прикладного искусства ощутимо меняют свой облик. Связанно это не только с общим нарастанием в искусстве декоративного начала, но с расширением технических возможностей и более широким применением самоцветных камней. В произведениях конца века значительно реже встречаются такие техники художественной обработки металлов как скань и зернь. Ведущие же позиции занимают гравировка и чернь по золоту и серебру. В подобной технике выполнен, по повелению царя Бориса Годунова, потир (1597 г.), вложенный им в Троице-Сергиев монастырь, и кадило, выполненное в 1598 году по заказу его сестры Ирины для Кремлевского Архангельского собора.⁵⁴⁹

Потир 1597 г. представляет собой сравнительно небольшую, но весьма объемную чашу на расширяющемся граненом стояке, перехваченном «яблоком» и плавно переходящем в устойчивый поддон. Вся поверхность потира усеяна растительным орнаментом, выполненным гравировкой с чернью. На самой чаше расположены в медальонах изображения полуфигуры Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи. Дополняют убранства потира крупные драгоценные камни, закрепленные на чаше и «яблоке» потира.

Кадило 1598 г. выполнено мастерами Оружейной палаты. Кадило выполнено в форме одноглавого храма с двумя рядами кокошников. Вся поверхность кадила покрыта лёгкой сеткой гравированного с чернью растительного орнамента. Его верхнюю часть украшают крупные драгоценные камни: изумруды, сапфиры. Особенно впечатляют выгравированные, словно прочерченные тонким пером, фигуры святых.

В XVI в. заметно возрастает интерес к окладам на иконы. В это время, в оклады одевают и небольшие моленные образы, и целые иконостасы. Оклады, преимущественно, были басменными. Художественное оформление окладов изменилось с предыдущих эпох: для них характерна приверженность древним образцам. С особой любовью украшали басменными окладами иконы в Новгороде (сохранилась значительная часть икон из иконостаса св. Софии).

Из-за недолговечности материала изделий из дерева, относящихся к XVI в., сохранилось немного. Большинство из них представляют скульптурные изображения – иконы, которые более подходят под определение горельефов, так как всегда воспринимаются только с одной стороны. Они, как правило, находились в киотах. К таковым относятся широко распространенные изображения свт. Николая Можайского, св. Параскевы Пятницы, св. Георгия Победоносца.

Из *Новгорода* происходит вырезанное из липы изображение *свт. Николая* (174\ 86\ 18 см).⁵⁵⁰ Эта скульптура некогда была привезена во Псков по повелению свт. Макария и установлена на городских воротах. Святой изображен в рост в полных святительских

⁵⁴⁸ В последующие столетия этот оклад неоднократно обновлялся и дошел до наших дней в измененном виде. Ныне хранится в Государственном музее «Ризница», г. Сергиев Посад.

⁵⁴⁹ Потир и кадило ныне хранятся в музее Московского Кремля.

⁵⁵⁰ Ныне хранится в музее Пскова.

облачениях. В правой руке он держит меч, в левой – модель псковского храма. Несмотря на некоторые утраты и переделки (голова святого была вновь выполнена в XVII в.), скульптура дает представление о высоком мастерстве резчика.

О высоком мастерстве и устойчивых традициях обработки дерева говорят и другие памятники, происходящие из Новгорода. Началом XVI в. датируется *памятный крест прп. Саввы Вишерского* (334\ 192\12 см). В середине столетия была выполнена резная икона св. Параскевы Пятницы (164\70\12 см); как предполагают, она была установлена в церкви Параскевы Пятницы на Ярославовом дворище. В 1560 году была вырезана из дерева гробница прп. Варлаама Хутынского с горельефным изображением святого на крышке.⁵⁵¹ Не менее интересен был и резной деревянный амвон, украшенный скульптурой (231\ 95 см), выполненный в 1533 г. для Софийского собора Новгорода по благословению свт. Макария.⁵⁵²

Помимо Новгорода, художественная обработка дерева широко распространилась и в ряде других северных регионов. Среди них выделялись Архангельская и Вологодские земли, которые, на протяжении нескольких столетий, развивались под влиянием новгородского искусства.

Из *Ростова* происходят удивительные по красоте деревянные Царские врата (1562 г.). Некогда они были установлены в иконостасе деревянного храма ап. Иоанна Богослова на Ишне. Они отличаются неповторимым по красоте и лёгкости растительным орнаментом. Царские врата из храма прп. Исидора Блаженного (1572 г.) выполнены в другой технике резьбы, но весьма лаконичны и торжественны.

Лицевое шитье в XVI в.

На рубеже XV-XVI вв. особое влияние на лицевое шитье оказало творчество Дионисия. Удлиненные пропорции фигур, тонкость ликов, преимущественно светлые тона доминировали в шитье в первой половине XVI века.

Лицевое шитье в XVI в. достигает своего наивысшего расцвета. Связано это, в первую очередь, с появлением ряда крупных мастерских (светлиц) в столице под руководством опытных мастеров и с проявлением особого интереса к этому виду декоративно-прикладного искусства. Если сохранившиеся произведения шитья, выполненные в предшествующие эпохи, представляют собой единичные образцы, то произведения XVI в. дают уже достаточно полную картину о развитии этого вида искусства. Достаточно известными в этот период становятся работы мастерских *Соломонии Сабуровой, Евфросинии Старицкой, Ирины Годуновой*, строгановских домов и др.⁵⁵³

В начале XVI в. в Москве работает *мастерская Анастасии Овиной*, прибывшей в столицу из Новгорода. Из числа произведений лицевого шитья наиболее известны: покров на престол (1514 г.), вложенный в Троице-Сергиев монастырь⁵⁵⁴, пелена с изображением свт. Иоанна Новгородского и прп. Никиты Новгородского.⁵⁵⁵ Особенностью произведений, вышедших из этой мастерской, является мастерство рисунка, удлиненность фигур, использование простых прикрепов в сочетании с разноцветным шелком. Характерными элементами являются цветочные гирлянды и растительные орнаменты, встречающиеся даже в литургических текстах.⁵⁵⁶

⁵⁵¹ Крест и резная икона и рака преподобного ныне хранятся в Новгородском музее.

⁵⁵² Ныне хранится в Государственном Русском музее в Петербурге.

⁵⁵³ Мастерские известны по имени тех, кто их возглавлял; сами светлицы могли порой насчитывать до нескольких десятков мастериц.

⁵⁵⁴ Ныне хранится в музее г. Сергиева Посада.

⁵⁵⁵ Оба покрывала хранятся ныне в музее московского Кремля.

⁵⁵⁶ Мастерская прекратила свое существование после смерти Анастасии (между 1516-1519 гг.).

Подчеркнутой декоративностью отличается подвесная пелена 1525 г.,⁵⁵⁷ выполненная в светлице великой княгини *Соломонии Сабуровой* (первой жены Василия III). На пелене в центре изображена композиция «Явление Богородицы прп. Сергию», на полях – святые и Праздники. Эта пелена была вложена в Троице-Сергиев монастырь и подвешивалась под иконой «Животворящей Троицы» прп. Андрея (Рублёва). Пелена вышита золотыми и серебряными нитями в сочетании с многоцветными шелками на красном атласе средника и голубого поля. Эту пелену отличает высокое художественное достоинство, тесно связанное с традициями народного искусства.

К середине века относится деятельность мастерской *Анастасии Романовны* (первой жены Ивана Грозного). Произведения этой мастерской, благодаря привлечению лучших иконописцев, отличает совершенный рисунок, выразительность композиций. Совершенствуется техника вышивки – она сочетает разнообразные варианты художественных швов.

Изделиями светлицы Анастасии Романовны были надгробные пелены прп. Кирилла Белозерского и прп. Никиты Переяславского,⁵⁵⁸ а так же вышитая композиция «Голгофа»⁵⁵⁹ (108\114 см), вложенная царицей в Троице-Сергиев монастырь. Последний покров особенно выразителен, ибо здесь органично соединились мастерский рисунок знаменщика, удачно подобранные цвета и искусное исполнение вышивки. Исключительным по значимости памятником является катапетасма, подаренная царем Иваном Грозным в Хиландарский монастырь на Афоне в 1555 г. Это одна из самых больших и трудоемких работ этой мастерской.

Заметное место в истории лицевого шитья занимает *мастерская Евфросинии Старицкой*.⁵⁶⁰ Для всех произведений, вышедших из ее мастерской, характерна удивительная самобытность.

Иконописцы готовили для вышивальщиц Евфросинии Старицкой варианты композиций, обращая самое пристальное внимание на рисунок. С особой тщательностью подходили мастера к проработке ликов и деталей изображения. В настоящее время известно около 20 плащаниц, созданных в мастерской опальной княгини. Плащаницы «в вечный поминок» рассылались во многие монастыри и храмы. Плащаница 1558 г. была вложена в Иосифо-Волоцкий монастырь (121\183 см),⁵⁶¹ другая (1561 г.) вложена в Троице-Сергиев монастырь (174\276 см)⁵⁶², третья, самая большая, достигающая трех метров, в том же году – в Московский Успенский собор (с 1812 г. находится в Успенском соборе г. Смоленска).

Кроме плащаниц, из светлицы Евфросинии Старицкой в 60-е годы вышли: пелена «Спас Великий Архирей» (101\88 см), палица «Распятие» (51\54 см), хоругвь «Видение Иоанна Богослова» (66,6\62 см) и многое другое.⁵⁶³ Все эти произведения отличаются высокими художественными качествами в сочетании с безупречной техникой вышивки. Уже у современников эти произведения пользовались высоким авторитетом и вызвали к жизни их неоднократные повторения в последующие десятилетия.

В последние десятилетия XVI в. наиболее известными становятся *мастерские*, работавшие при домах бояр *Годуновых*. Самой яркой фигурой по управлению мастерскими был Дмитрий Иванович Годунов (дядя царя Бориса Федоровича). Из светлиц Дмитрия Годунова вышло много произведений лицевого шитья. Многие из них были вложены в

⁵⁵⁷ Ныне хранится в музее г. Сергиева Посада.

⁵⁵⁸ Обе пелены ныне хранятся в Русском музее в Петербурге.

⁵⁵⁹ Ныне хранится в музее г. Сергиева Посада.

⁵⁶⁰ Вдова князя Андрея Ивановича, одного из последних русских удельных князей. Ей пришлось пережить постоянные гонения со стороны царя Ивана Грозного, насильственное пострижение в монашество и ссылку в Горицкий монастырь. Пережила казнь сына и его жены и сама была умерщвлена по приказу Ивана Грозного в 1569 г.

⁵⁶¹ Ныне хранится в музее Московского Кремля.

⁵⁶² Ныне хранится в музее-резиденции Государственного музея г. Сергиев-Посад.

⁵⁶³ Ныне хранятся в государственном Русском музее в Петербурге.

Ипатьевский монастырь, Троице-Сергиев монастырь и Кремлевские соборы. Среди них: сударь с изображением св. Дмитрия Солунского (64\ 63 см) и пелена «Ветхозаветная Троица с деяниями» (118\133 см).⁵⁶⁴

В эти же годы работала мастерская, которой руководила *царица Ирина* (в монашестве Александра) Годунова. Первые дошедшие произведения этой светлицы датируются 70-ми годами XVI в., последние – 1604 годом. Среди работ интересен покров с изображением прп. Варлаама Хутынского⁵⁶⁵ (238\97 см) и покров с образом св. Василия Блаженного⁵⁶⁶ (250\117 см). Все произведения этой светлицы во многом продолжают традиции лицевого шитья мастерской Ефросинии Старицкой.⁵⁶⁷

Грандиозным творением царицыной светлицы стал вышитый в 1592 г. походный четырехрядный иконостас, в состав которого входило около 100 вышитых икон.⁵⁶⁸ Три верхних яруса представляли собой одно полотнище, которое дополняли фигуры местного ряда. До наших дней сохранилось несколько икон из этого иконостаса. В целом, иконостас производит очень праздничное, богатое произведение. Почти вся поверхность шитых икон покрыта золотно-серебряными нитями с яркими многоцветными прикрепами. О высоком уровне мастерства златошвей говорит разнообразие видов швов, гораздо большим, чем в иных памятниках светлицы Ирины.

Строгановские мастерские лицевого шитья работали почти полвека, вплоть до 30-х годов XVII в. Первое датированное произведение строгановской мастерской «Успение Богоматери»⁵⁶⁹ (98\81 см) относится к 1592 году. Эта пелена была вложена Н.Г. Строгановым для украшения стоявшей в киоте храмовой иконы в соборе Сольвычегорска. Эта и другие ранние произведения строгановской мастерской характеризует достаточно малое количество золотных нитей и некоторая плоскостность в трактовке форм.

В XVI в. общие тенденции развития лицевого шитья и иконописи практически полностью совпадают. Однако в произведениях лицевого шитья по-прежнему остается главным выявление образа изобразительными средствами. Сложные композиции ставшие с середины XVI в. характерными для иконописи не находят продолжения в произведениях лицевого шитья. Для произведений лицевого шитья в XVI в. становится характерно применение значительного количества жемчуга⁵⁷⁰ (кроме мастерских Строгановых) и драгоценных камней⁵⁷¹.

* * *

Оценивая многовековой период русского церковного искусства, в целом, нельзя не отметить его удивительно высокого нравственного настроя и постоянного стремления к красоте духовной, внутренней.

Если рассматривать художественные произведения в русле исторического развития, необходимо отметить, что их создание не ассоциировалось с фактом прошлого. Включенные в контекст повседневности, они были свидетельством непрерывной жизни со строгим соблюдением традиций, освященных веками.

Древнерусское искусство, как неотъемлемая часть русского народа, знало разные

⁵⁶⁴ Оба произведения ныне хранятся в музее Московского Кремля.

⁵⁶⁵ Ныне хранится в музее г. Новгорода.

⁵⁶⁶ Покров вышит в 1589г. на следующий год после канонизации святого. И ныне находится в Покровском храме на Красной площади.

⁵⁶⁷ Возможно, после смерти последней некоторые из мастериц обрели новую покровительницу в лице царицы.

⁵⁶⁸ Ныне хранится в Русском музее в Петербурге.

⁵⁶⁹ Ныне хранится в музее г. Сольвычегорска.

⁵⁷⁰ Употреблялись сорта жемчуга: гурмыцкий или бурлицкий из Персии, кафимский из Кафы или Феодосии и варзужский из Архангельска.

⁵⁷¹ Часто применялись: яхонт, лал, тумпаз, вареник, достокан, баус, бегета, венис, смарагд и изумруд.

времена: взлетов и падений, расцвета и относительного затишья. Этап интенсивного культурного развития, начавшийся после принятия христианства, сменился 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 двухвековое иго, роковым образом сказавшееся на состоянии художественного творчества южнорусских земель второй половины XIII первой половины XV веков. Однако даже в этих чрезвычайно сложных условиях, под покровом Матери Церкви возвышается искусство Северо-Восточной Руси. Церковное искусство приходит к своему, *«золотому веку»*.

Восстановление государственности на исходе XV в. способствовало формированию, собиранию общерусской культуры. Москва становится крупнейшим духовным, политическим и культурным центром Руси.

Заключение

Татарское иго тяжело отразилось на всех сторонах жизни русского народа. Безусловно, нанесло огромный ущерб и русской культуре. Но не уничтожило её и даже оказалось не в состоянии приостановить ход развития.

К моменту татаро-монгольского нашествия русский народ являлся носителем уже сложившейся культурной традиции, основанной, в первую очередь, на вере и благочестии. Верность славным заветам предков, верность святому Православию стали причиной того, что культура, начало которой было положено Крещением Руси, не только не была утрачена, но, даже в самые сложные годы, получала все новые источники становления.

Так, в Новгороде и Пскове в этот период окончательно складывается тип небольшого одноглавого храма. Такие храмы строились по всему городу и объединяли собой окружающую застройку. Именно эти храмы определили, в итоге, и внешний, эстетический облик Новгорода и Пскова.

Новгородская и псковская архитектурные школы к XV в. достигли своего наивысшего расцвета и, в дальнейшем, продолжали, вплоть до XVIII в., следовать сложившимся образцам.

Новгородская живопись XIV-XV вв. – одна из самых ярких страниц древнерусской культуры. Монументальная живопись XIV в., по сравнению с предшествующим периодом, отличается большей свободой, особой остротой и выразительностью динамики композиций. Фигуры всегда в сложных поворотах, в сильном движении. Пространство по-прежнему изображается условно.

Отличительными особенностями новгородского письма становятся достаточно резкий рисунок, изобилующий прямыми линиями. Фигуры отличаются часто некоторой приземистостью. Характерными новгородской иконе стали белильные движки, ярко выражающие форму. Все сопутствующее окружение на иконе, в отличие от аналогичных византийских образцов заметно упрощается.

Становится крупным политическим и административным центром Руси Москва. Сюда прибывают лучшие мастера из многих земель. В московском храмостроительстве бережно продолжают и развиваются традиции владими́ро-суздальской архитектуры. Для наиболее значимых построек приглашаются лучшие мастера с Запада.

Наивысшего расцвета достигает в этот период московская иконопись. Творческий подъем, в первую очередь, связан с именем прп. Андрея (Рублёва). Большую роль в московской иконописи сыграли мастера так называемого «круга» прп. Андрея (Рублёва). Огромная роль в становлении самобытной иконописи и монументальной живописи принадлежит Дионисию и его последователям.

Необходимо заметить, что отношение к иконописи в этот период воспринималось единственно как особый дар Божий – а не как доходное ремесло. Русский народ с особой любовью и благоговейным почитанием относился к иконе. В этот период известно большое количество молельных образов, которые находились в в домах простых православных людей.

Расцвет русской государственности и подъем духовной жизни в конце XV в. к началу XVI в. в художественном творчестве был ознаменован сменой периода быстрого подъема – периодом стабильности. Обозначился переход к налаженной, более регулярной деятельности в разных сферах искусства – как в архитектуре, так и в живописи и прикладном искусстве. Идет процесс разработки уже сформировавшихся традиций сформировавшихся в предшествующие эпохи, приспособление их к новым требованиям и условиям. Постепенно складываются новые образцы, окончательно сформировавшиеся в XVI в.

Москва покоряла и подчиняла себе мелкие княжества и таким образом собирала Русь. «Собирала» она и свое искусство. И процесс этот проходил с небывалой быстротой: в «Государевом деле», должны были участвовать все поданные. Москва становится художественным центром Руси. По количеству новых построек, монументальных росписей и икон она занимает первое место. За ней идут Новгород, Псков, Тверь, Нижний Новгород. Впервые заявляет о своей архитектуре и живописи Рязань (Переславль Рязанский). Собираемые отовсюду мастера-строители хотя и вносили свои, конструктивные мотивы, но, в общем, должны были следовать тем требованиям, которые предъявляла Москва. Даже призванные из-за моря «фрязины» должны были строго следовать древним русским образцам.

Во второй половине XV начале XVI вв. мастера всё чаще обращались к своим древним традициям, в своему «золотому веку». Образы прошлого всегда были твердой опорой для нового этапа развития художественной культуры. Обращение к зодчеству Киева и Владимира воспринималось как необходимость восстановления преемственности культуры, строительного и художественного мастерства, отчасти прерванного монголо-татарским нашествием.

В XIV-XVI вв. на Севере Руси идеи московского искусства распространяются ч посредством крупных монастырей: Кириллова, Ферапонтова, Прилуцкого, Спасо-Каменного на Кубенском озере и других.

Около середины XIV в. в северо-западной Руси возникает ересь стригольников. Это было первое движение, направленное против Церкви, проникнутое критическо-рациональным духом. Стригольники отрицали иерархию, церковные догматы и таинства. Хотя о их иконоборчестве нигде прямо не говорится, однако, по общему характеру этой ереси, можно заключить, что они не могли почитать икон.

В 80-х годах XIV в. иконоборческая ересь обнаружилась в Ростове. Глашатаем ее был некий армянин Маркиан. Она носила случайный характер и последствий не имела.

В XV в. рационализм нашел новую почву в ереси жидовствующих, сперва в Новгороде, затем в Москве. Эта ересь просуществовала до начала XVI в. Так же как и стригольники, жидовствующие отрицали Церковь с ее таинствами, иерархией и учением; отрицали они и Святую Троицу, и Божество Спасителя. Ересь не была однородным явлением – в ней были разнообразные, даже противоречивые течения; по-видимому, не все еретики отвергали иконы. Но в основе иконоборчество здесь было явным и несомненным, и именно оно послужило вопросом соборному суждению о них в 1490 г.

Как и ересь стригольников, ересь жидовствующих не имела прямого отражения в искусстве. Она вызвала в качестве противодействия лишь письменную полемику, среди которой особенно важно для нас изложение теоретического обоснования церковного искусства и его творчества. Большое значение в уяснении смысла церковного искусства

сыграло «Послание иконописцу» прп. Иосифа Волоцкого.⁵⁷² В Послании особо указывается на творчество и монашеский подвиг прп. Андрея (Рублёва) и Даниила Черного, которые, «никогда не упражнялись в земном, но всегда возносили ум и мысль невещественному Божественному свету».

Русь и Русская Церковь пережили сложное время татарского нашествия, ставшее, вместе с тем, временем небывалого до этого национального и духовного подъема. Высокий патриотичный дух народа под покровом Матери Церкви, надолго закрепил за русским государством такое понятие как *Святая Русь*.

Церковное искусство на пороге «нового времени» XVII в.

Начало XVII в., получившее у современников название «Смутное время» стало закономерным следствием внутренних нестроений в государстве, сложившихся в конце XVI в. Положение усугубилось небывалыми засухами и неурожаем. После смерти царя Бориса Годунова (1605 г.) страна оказалась ввергнута в хаос. На русский престол всходит самозванец. Даже избрание (1606-1610 гг.) на русский престол боярина Василия Шуйского не принесло облегчения стране, до выхода станы из кризиса было еще далеко. По-прежнему виды на Москву строили самозванцы. В 1609 г. началась открытая польско-литовская и шведская интервенция в Россию. Над страной нависла реальная угроза национальной независимости.

Подъем национально-освободительного движения в России привел к тому, что на исходе 1612 г. народное ополчение под предводительством князя Дмитрия Пожарского и нижегородского земского старосты Кузьмы Минина одержало решающие победы над интервентами. На Земском соборе 1613 г. царем был избран Михаил Федорович Романов (1613-1645 гг.). Эти события способствовали стабилизации политической обстановки в России. Для разоренной страны на первый план выдвинулись вопросы выживания, обеспечения необходимым и восстановительные работы.

По мере улучшения политической ситуации в России все больше дают о себе знать новые исторические условия, принципиально повлиявшие на характер художественной культуры. В поисках новых богатых земель часть населения устремилась в еще мало освоенные места: «дикое поле» (южнее реки Оки), на Среднюю и Нижнюю Волгу, Приуралье и Сибирь. Восстанавливают свои культурные и экономические связи старинные города – Ярославль, Кострома, Ростов, Нижний Новгород и др. Основываются новые города-крепости – Тамбов, Козлов, Чугуев и др. (всего 29). К середине века появляются поселения – Красноярск, Братский острог, Иркутское зимовье, Охотск и Якутск. Население центральной части России увеличивается почти вдвое.

К середине XVII в. встает необходимость более внимательного контроля за выполнением художественных работ. Этому способствовало, и некоторое ослабление к этому вопросу церковных властей и многократно увеличившийся объем строительных и художественных работ. Согласно так называемому закону «освященного пятиглавия» 1652 г. храмы повелевается строить «по правилам святых апостолов и отцов... о единой, о трех или о пяти главах, - а шатровой церкви отнюдь не строить». Так прекратилось строительство шатровых каменных храмов.⁵⁷³ Попытки священноначалия вернуть в середине XVII в. русскую художественную культуру в лоно древних русских традиций, не имели желаемого результата.

⁵⁷² Его влияние отразилось в последствии на сочинениях прп. Максима Грека, св. Макария, инока Зиновия Отенского.

⁵⁷³ Однако, по-прежнему, продолжается строительство шатровых колоколен и деревянных храмов, хотя количество последних, резко уменьшилось.

Каменное храмостроительство в XVII в.

Только в 20-е годы XVI в. после длительного перерыва, возобновляется каменное храмостроительство. В числе первых храмов стал храм Покрова в Рубцове (ныне в границах Москвы) и собор в честь Казанской Богородицы на Красной площади. Оба храма воздвигнуты в честь победы русского оружия над польскими войсками.

Возведение Покровского храма в дворцовом селе Рубцово, начатое в 1619 г., было завершено только через семь лет. Столь продолжительный срок строительства, указывает на последствия Смутного времени.⁵⁷⁴ Храм имеет поднятый на подклет основной объем, увенчанный четырехрядным поясом кокошников, крестчатый свод с величественной световой главой. Этот храм во многом напоминает постройки гоудуновского времени (храм Донского монастыря), но вместе с тем композиция его усложняется. В этом храме к основному объему примыкают приделы и открытая галерея (ныне закрытая). В целом общая композиция храма более приземиста и менее цельна, его формы тяжеловесны, детали лишены отточенности и изящества.

Примерно в это же время возводится *Казанский собор*. В 1626 г, когда строительство собора подходило к концу, храм сильно пострадал во время пожара. Восстановительные работы завершились лишь к 1636 г.⁵⁷⁵ Структура храма принципиально не отличается от церкви Покрова в Рубцово. Вместе с этим храм предстает несколько в другом художественном образе. Массивная глава собора, мастерски найденные соотношения рядов крупных и мелких кокошников, широкие пилястры придают этому храму подчеркнуто монументальный вид.

Несмотря на очевидную ориентированность архитектуры 20-30х годов XVII в. на зодчество предшествующей эпохи, в ней уже появляются новые декоративные формы, ранее не получившие распространения. В первую очередь это килевидные кокошники, пришедшие на смену полукруглым, и наличники с профильным завершением, явившихся основой для появления великого множества их разновидностей.

Начиная с 20х годов, в различных городах государства возобновляется строительство шатровых храмов. В 1620 г., недалеко от Сергиева Посада, в селе Деулино, была возведена шатровая церковь, выполненная в традициях предшествующей эпохи. Храм был возведен в память Деулинского перемирия, заключенного с Польшей в 1618 г.⁵⁷⁶ Очень тесно с традициями XVI в. был связан и Архангельский собор в Нижнем Новгороде (1628-1631 гг.). Возведенный в память о нижегородском ополчении мастером Лаврентием Вozoулиным и его пасынком Антипой Константиновым. В обоих этих храмах лишь в небольших деталях просматривается уход от шатровых храмов XVI в. Наверно наиболее необычно было появление в Архангельском соборе над южным притвором невысокой, квадратной в плане колокольни с шатровым покрытием.

Едва ли не самым совершенным шатровым храмом первой половины XVII в. является *Успенская трапезная церковь*, Алексеевского монастыря в Угличе. Основной объем храма поднят на высокий подклет и состоит из двух частей, массивной трапезной и примыкающей в ней с восточного торца, удивительно изящного трехшатрового храма. Обе составляющие объединяются в единое сооружение одинаковыми архитектурными деталями и общим декором – размеренным ритмом лопаток, межэтажным валиком, поясом килевидных ниш и

⁵⁷⁴ Снижение технического навыка зодчих, недостаток опытных каменщиков, сложности с изготовлением материалов и др.

⁵⁷⁵ Ровно через 300 лет храм был уничтожен (1936 г.) в настоящее время храм воссоздан заново на прежнем месте.

⁵⁷⁶ В XIX в. храм сильно перестроен и в настоящее время существует в перестроенном виде.

многопрофильным карнизом, проходящий по всему объему. Скромным украшением стен служат небольшие продолговатые окна, обрамленные рамами с треугольными фронтонами.

Самое впечатляющее впечатление производит объем храма. Его образное решение связано, прежде всего, с расстановкой шатров, соотношением их размеров, коронами килевидных кокошников и продуманной структурой организаций всей постройки. Центральный самый высокий шатер храма несколько сдвинут ближе к середине трапезной и установлен на более мощном основании, чем два боковых. Все три шатра и их двухъярусные основы (восьмерик и четверик) создают удивительную архитектурную композицию. Несомненно, этот храм уже выполнен в новых традициях шатровых храмов. Его общие пропорции праздничны и удивительно динамичны, что сильно рознит этот храм с монастырскими шатровыми храмами 16 в. Уже у своих современников Успенская церковь получила второе название – «Дивная».

Вслед за Дивной церковью храмы с композицией подобного типа появляются в Москве. Известно, что три шатра завершали Преображенскую церковь Алексеевского монастыря 1634 г.⁵⁷⁷ Трехшатровую композицию имеет и церковь Троицы в с. Голенищеве (ныне в черте Москвы) 1644 г. Оба храма были построены под руководством Иллариона Ушакова и Антипы Константинова (уже строившего в Нижнем Новгороде).

Форма шатра в первой половине XVII в. чаще, чем прежде, используется в композиционной организации находящейся по близости застройки. Впервые это осуществилось в храме Покрова на Красной площади (XVI в.). В XVII в. этот прием используется значительно чаще. Примером может служить церковь Покрова в Медведкове (ныне черта Москвы), усадьбе князя Дмитрия Пожарского 1635 г. Храм (обетный) воздвигнут на месте одноименного деревянного храма, воздвигнутого в память освобождения Москвы в 1612 г. Шатер церкви, удивительно легкий и высокий, ощутимо доминирует над остальной частью постройки и другими ее частями. Четыре главки, 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 паперти галереи (ранее открытой).

Близок по внешнему облику к предыдущему храму, *больничный храм прпп. Зосимы и Савватия* (1635 г.) в Троице-Сергиевом монастыре. Возможно, и зодчими этого храма были те же мастера. Тем не менее, каждый из храмов обладает своими неповторимыми чертами.

Храм Зосимы и Савватия выглядит более монументально, подстать окружающей застройке. Апсида украшена декором в виде гирлянд (подобно Духовскому храму), а тяги, лопатки и пояски имеют многочисленные вставки в виде зеленых полированных изразцов.⁵⁷⁸ Внутреннее пространство напротив невелико. Здесь, возможно впервые, полость шатра отделена от внутреннего пространства храма каменным сводом.

Рассматривая храмы первой трети XVII в., можно составить общую картину храмостроительства в этот исторический период. В первую очередь шло восстановление разрушенных святынь и возобновление нарушенных архитектурных традиций. Шатровые храмы продолжают быть наиболее любимыми.

Новой этапной вехой в русском храмостроительстве XVII в. можно назвать *церковь Животворящей Троицы в Никитниках* (1634 г.).⁵⁷⁹ Условно можно сказать, что этот храм стал связующим звеном в русском храмостроительстве между XVI и XVII вв. На протяжении трех последующих десятилетий храм достраивался и расписывался. Архитектура храма представляет сложную, асимметричную, прекрасно собранную композицию. В ее основе вытянутый четверик (бесстолпный) и примыкающие к нему равновеликие приделы,

⁵⁷⁷ Храм разобран за ветхостью в XIX в.

⁵⁷⁸ Подобных изразцов в архитектуре Северо-Восточной Руси не встречается. Среди них немало таких, на которых была запечатлена военная тема – вооруженные люди, пушки и др. Все это напоминало о смутном времени, об ожесточенных штурмах монастыря и его защитниках.

⁵⁷⁹ Название получила от двора купца Григория Никитникова, где была построена.

поставленные на высоком подклете. Посредством трапезной храм и северный придел связаны с галереей. Малый южный придел (1653 г.) не имел трапезной и, соответственно, выхода на галерею. Галерея окружает храм с северной и южной стороны. Уравновешенность многосоставной композиции Троицкой церкви достигается благодаря тонко найденному соотношению пирамидальных объемов - основного четверика, с четко прописанной «горкой» килевидных кокошников, увенчанного пятиглавием. Приделы увенчаны небольшими шатрами с главками. Даже галереи зодчие придают особую торжественность и красоту. Игру различных объемов дополняет богатый декоративный узор, сочетающий набор архитектурных деталей, поливных изразцов и контрастную окраску стен.

Необычность архитектуры храма в Никитниках очевидна. Ранее в русском храмостроительстве еще не было храма со столь сложной, подчеркнута асимметричной композицией. Впервые в практике московского храмостроительства колокольня столь органично включена в общий ансамбль храма.⁵⁸⁰ Так же удачно совмещение пятиглавия с динамичными малыми формами небольшого храма. Декор храма не подчинен архитектуре, а существует совершенно самостоятельно. Появляется в нем и ряд новых элементов. Традиционные лопатки заменяются парными полуколонками, членищими фасады основного объема на три части. В оформлении некоторых окон и порталов используется плоская орнаментальная резьба по белому камню.

Сравнительно небольшое, не имеющее столпов и следовательно нерасчлененное внутреннее пространство храма, способствует исключительной цельности всего внутреннего пространства. Храм освещается через окна центрального барабана (другие без окон).

После возведения церкви Троицы в Никитниках *повсеместное распространение получает особый тип приходского храма – пятиглавого, бесстолпного* объединяющего в один ансамбль объемы различного назначения (приделы, трапезную, колокольню, а не редко и галерею, переходы и крыльцо). Подобные храмы возводятся в Москве и ее окрестностях: Рождества Богородицы в Путиных (1652 г.), свт. Николы на Берсеневке (1656 г.), свт. Николы в Пыжах (1670 г.), Троицы в Останкино (1692 г.). Определенное сходство с ними обнаруживают и храмы, воздвигнутые и в других городах. Таковы церкви: Вознесения в Великом Устюге (1649 г.), Троицы в Муроме (1648 г.), Димитрия «на крови» в Угличе (1692 г.) и многие другие. Свои архитектурные особенности есть в каждом из упомянутых храмов, однако, совокупность общих признаков в них преобладает. Одновременно, необходимо отметить, появившееся в этих постройках явное усиление декоративного начала, когда декор при всей его привлекательности не просто соперничает с общей формой, а уже во многом преобладает над ней, зачастую как бы «разрушая» общее единство.

Вторая половина XVII в. во многом отличается от предшествующего времени введением новых архитектурных форм. Вернее, это было стремление обратиться к богатому наследию прошлого и наследию Восточных Церквей.

Стремление сохранить традиционность русского зодчества нашло воплощение в возведении *церкви Двенадцати апостолов* (1652-1656 гг.) на Патриаршем дворе в Кремле. Храм определенно ориентирован на владимирскую архитектурную школу. Стройное пятиглавие и обрамляющие их аркатурно-колончатые пояса, восходят к прославленному собору Успения Богородицы во Владимире.

По инициативе патриарха Никона в подмосковном Новоиерусалимском монастыре закладывается грандиозный *собор Воскресения Христова* (1658 г.). В замысел патриарха входило воссоздать образ Иерусалима небесного града, колыбели христианства.⁵⁸¹ Заложенный храм точно повторял сложный план и размеры иерусалимского храма. Он и должен был стать композиционным центром будущего монастырского ансамбля. Окончание

⁵⁸⁰ Ранее звонницы, имевшие обычно вид трехпролетной аркады, устанавливались либо отдельно от храма, либо на кровле не рассматривались в качестве неотъемлемой части храма. Первая подобная попытка была осуществлена в храме Николы Надеина (20е годы XVIIв.) Ярославль.

⁵⁸¹ Подобная идея храма уже была известна при царе Борисе Годунове («Святая Святых») в Кремле.

работ по строительству храма 1688 г. Это четырехстолпный крестчатый в верхней части одноглавый храм Воскресения с двухъярусными галереями и высокой колокольной. С западной стороны в храму примыкает огромная ротонда «Гроба Господня» (перекрыта невиданным по размерам шатром 23 м.), с восточной стороны – заглубленная в землю церковь св. Константина и Елены. За длительный период строительства, связанный со сложностью заказа и уходом с патриаршего престола Никона, собор претерпел изменения от первоначального архитектурного замысла. Хотя мастера, используя многочисленные чертежи, описания и модели, воспроизводили основные элементы первообраза, храм обрел свой неповторимый облик.

Богатство декоративного оформления храма Воскресения не имеет подтверждения в его суровом прототипе. Особую роль мастера отвели декоративным поливным плиткам (изразцам). Из них были составлены целые пояса, обрамлявшие храм, барабаны куполов, наличники окон, порталов, а внутри храма – даже иконостасы. Создателями изразцов были специально приглашенные белорусские мастера, которыми руководил Петр Заборский.⁵⁸²

Ощутимые изменения в Архитектуре, иконописи и декоративно-прикладном искусстве, приходится на 80-90е годы XVII в., что определяется наступлением очечного этапа в развитии русской художественной культуры. Играя роль объединяющего начала для различных видов искусства, архитектура формирует из них единый ансамбль, представляющий общую картину происходящих в стране перемен. Начиная со второй половины и особенно к концу XVII в. сильно снижается роль Приказа каменных дел как единого центра. Инициатива переходит к отдельным группам зодчих, работавших на определенные заказы. В их среде совершенствуются сложившиеся ранее типы сооружений, вырабатываются новые декоративные формы.

В это время существенно перерабатывается тип небольшого приходского храма, который сложился в середине столетия. Одним из примеров объемно-пространственного и декоративного решения стала церковь свт. Николы «Большой Крест», построенная в 1680-1688 гг. на средства купцов Филатьевых.⁵⁸³ Основу храма составлял вытянутый вверх четверик, поставленный на подклет, расчлененный по горизонтали на 4 яруса. Очевидная тяга к центричности архитектурных масс сказалась в отделении от четверика в самостоятельный объем колокольни, отказ от трапезной, уменьшение размеров придела и апсид. В членении фасадов использовалось ордерная декорация не отражающая действительной структуры внутри храма (подобно Архангельскому собору Кремля). В оформлении фасадов применены различные ордера – коринфский, дорический, сложный. Внешний декор играл ведущую роль в оформлении этого храма. Внутреннее пространство, вопреки наружным обозначением этажей, оставалось единым.

К 1687г. завершается сооружение *храма Воскресения в Кадашах*. Уже после окончания строительства начинается его перестройка, целью которой было включение в состав комплекса колокольни (1695 г.). Уже к концу XVII в. колокольня мыслится неотъемлемой частью почти каждого храма. Храм имеет вытянутый вверх двухэтажный четверик, осененный полотно поставленным пятиглавием с двухъярусным центральным барабаном. На первом этаже расположилась тёплая церковь, на втором летняя. С восточной стороны к четверику примыкают трехчастные апсиды, с западной – небольшая трапезная. На уровне второго этажа храма проходила открытая галерея, на которую с трех сторон вели три лестницы. Храм отличает прекрасное сбалансирование всех архитектурных частей. Нижней, более тяжеловесной части здания соответствует столь же массивный декоративный убор. По мере устремления архитектурных масс вверх, они как бы утрачивают свою материальность, становятся легче, воздушнее. Особую витиеватость и подвижность обретаёт белокаменная резьба. Наибольшей активности резные украшения достигают в завершении храма, где место

⁵⁸² Элементами монументальности отличаются и такие храмы как: Покрова в Измайлове 1671-1679 гг.,

Успенский собор в Каргополе 1672-1682 гг.,

⁵⁸³ Храм уничтожен в 30е годы XX в.

традиционных кокошников занимают ярусные гребни, а грани барабанов смягчаются витыми колонками. Изумительный по красоте силуэт и сейчас выделяет церковь Воскресения из окружающей застройки.

Тенденция к вертикальному построению композиции, проявившаяся в 80е годы в посадских храмах, с еще большей выразительностью выявилась в усадебных церквях последнего десятилетия XVII в. К этому времени в каменной архитектуре складывается тип постройки «восьмерик на четверике», который лёг в основу так называемого «нарышкинского стиля».⁵⁸⁴ Непосредственный толчок к становлению «нарышкинских» храмов дала украинская архитектура.⁵⁸⁵

Классические образцы подобных храмов, отличаются от имеющих в основе «восьмерик на четверике» тем, что их композиция является полностью симметричной. В «нарышкинских» постройках притворы, идентичные алтарному выступу, окружают центральный объем со всех сторон. План таких сооружений напоминает четырехлепестковый цветок. Отсюда и утвердившееся за ним название – «лепестковые».

Одним из первых подобных храмов, в котором зодчие объединили привычную для крестовокупольных храмов систему плана (четырёхстолпного с трехчастным алтарем) и центричную четырехлепестковую, закладывается в «Новом» соборе Донского монастыря 1684-1698 гг. Это огромный собор с мощным пятиглавием (по сторонам света). Тем не менее, собор не имеет ни характерных для «нарышкинского» стиля конструкций, ни слитного с его конструктивной основой белокаменного узорочья, ни контрастного цветового оформления.

Наиболее ярким памятником «нарышкинского» стиля, безусловно, является *церковь Покрова в Филях* (1693 г.) в вотчине Л. К. Нарышкина, дяди Петра I. Это двухэтажный храм, в первом этаже церковь Покрова (теплая), во втором церковь в честь образа Спаса Нерукотворного. На уровне летней церкви храм окружала широкая галерея, опирающаяся на высокую аркаду. На неё ведут три роскошные двух маршевые лестницы (перестроены в XIX в.). Очередную ступень представляют четыре полукружия притворов и апсид, отмеченные главками. Из них вырастает четверик с прорезанными в нем восьмигранными окнами. Самой стройной частью композиции является восьмерик, следующий далее, над перекрытием основного восьмерика высится еще один, последний, имеющий назначение звонницы. Вся структура Покровского храма с большим вниманием украшена белокаменным декором с последовательным применением ордерной системы.

Большой оригинальностью отличается и внутреннее пространство храма. После тесного притвора нижнего храма, неожиданно открывается буквально взлетающее вверх пространство. Особенностью интерьера стал девятиярусный позолоченный иконостас, увенчанный скульптурным Распятием. Оформление внутреннего убранства храма проходило под руководством мастера Оружейной палаты Карпа Золотарева. В росписи стен применена смешенная техника масляной и темперной живописи.

В 90х годах возводится целый ряд храмов в «нарышкинском стиле». К 1695 г. завершилось строительство церкви Троицы в с. Троицкое-Лыково (владение М.К. Нарышкина). В 1694-1697 гг. в селе Уборы (владения Шереметевых) возводится церковь Спаса. Оба храма являются примером высокого архитектурного мастерства. В 1697 г. над Святыми вратами Воскресенского Новоиерусалимского монастыря возводится Входиерусалимская церковь, имеющая классический четырехлепестковый план, в основе конструкции – четверик с двумя убывающими по объему восьмериками, и декоративную обработку ярусов в виде белокаменных «гребешков». Нарышкинский декор применяют к

⁵⁸⁴ Своим названием постройки обязаны Нарышкиным – родственникам царя Петра I по линии матери.

Подобная структура храма была давно освоена в деревянном храмостроительстве, а в каменное зодчество вошло в употребление в шатровых храмах в XVIв.

⁵⁸⁵ Именно на Украину для описания церквей, которым доложены, были следовать русские зодчие, отправился художник Оружейной палаты Карп Золотарев.

соборной Успенской церкви города Рязани (1693-1699 гг.) – огромной шестистолпной, пятиглавой постройке.

Определенное сходство с храмами «нарышкинского стиля» имеет *церковь Знамения в Дубровицах* (1690-1704 гг.) в Подмосковье. Тем не менее, это уникальное сооружение, которое не имеет прямых аналогий с памятниками русской архитектуры. Из четырехлепесткового плана вырастает башнеобразное белокаменное здание: четверик яруса несет высокий трехчастный открытый внутри восьмерик. Вместо обычного для русских храмов купольного завершения церковь завершается стилизованной выкованной из железа и позолоченной короной. Вся церковь, ее цоколь и даже парапет паперти покрыты рельефной резьбой, в которой преобладает западноевропейский растительный орнамент. Кроме того, все фасады украшены рустом (рельефный рисунок каменной кладки) и круглой скульптурой. Необычное убранство получил и интерьер, изобилующий лепными рельефами и латинскими надписями.

В других древнейших городах России во второй половине XVII в. широко идет каменное храмостроительство. Кристаллизуются черты яркого архитектурного своеобразия, зачастую определяемое специалистами, как особые «школы».

Своя архитектурная школа складывается в *Ярославле* в середине XVII в. Своего рода отправным памятником ярославского зодчества можно назвать церковь Ильи Пророка 1647-1650 гг. (усадьба купцов Скрипиных). Основой композиции храма является пятиглавый четырехстолпный объем на подклете. Однако здесь присутствуют и элементы, восходящие к церкви Николы Надеина, воздвигнутой в 1620-1622 гг. Так же, как и в первой церкви, основной объем церкви Ильи с северной и западной сторон окружают галереи, к которым примыкают колокольня и приделы. Кроме того, если северо-западный угол галереи «закрепляла» восьмигранная колокольня, то с противоположной стороны ее уравнивал также завершенный шатром равный колокольне по высоте придел. Далеко выступает и величественный шатровый придел. В этом большом комплексе главный объем, колокольня, приделы, являясь частью сложной композиции, воспринимаются и как вполне самостоятельные сооружения. Объединив масштабность городского собора, с наиболее характерными чертами ярославской посадской архитектуры первой половины XVII в., зодчие сумели воплотить в церкви Ильи Пророка такое соотношение форм, какое сделало ее образцом для местных храмов второй половины столетия.⁵⁸⁶ Подстать внешнему виду и богатейшие фресковые росписи собора 1680-1681 гг.

Общие тенденции дальнейшего развития ярославского зодчества с наибольшей полнотой воплотилось в ансамбле *Коровинской слободы*, складывавшемся на протяжении 50-80х годов. Основной постройкой комплекса является церковь свт. Иоанна Златоуста 1649-1654 гг. Она представляет собой массивное пятиглавое здание кубической формы без подклета, опоясанное приземистой галереей. На восточных углах расположены два небольших шатровых придела.⁵⁸⁷

В этот комплекс входит и зимний храм в честь Владимирской Богоматери (1669 г.). Внешне оба храма сходны. Композиция Владимирского храма несколько проще – она не имеет галерей и приделов. Значительно отличается по пространству внутренний объем храма. Его особенностью так же является и достаточно низкий свод, для сохранения тепла в зимнее время. Верхняя же часть четверика имеет только исключительно декоративно – композиционную необходимость.

В 80е годы между двумя храмами была сооружена шатровая колокольня, объединившая оба храма в единый ансамбль. На рубеже XVII-XVIII вв. на территории комплекса возводятся Святые ворота, увенчанные двумя ярусами восьмериков с главкой. В это же время перестраиваются и храмы. Более скромное оформление церкви свт. Иоанна

⁵⁸⁶ Как не велико было воздействие архитектуры этого храма на дальнейшее развитие архитектуры Ярославля, ее формы буквально не повторяются ни в одном храме.

⁵⁸⁷ Шатры возведены уже после выхода указа 1652 г., запрещающее строительство шатровых храмов.

Златоуста приводится в соответствие с более нарядным Владимирским храмом. К ней пристраиваются высокие с остроконечной кровлей крыльца, растесываются и обрамляются наличниками окна, украшенные полихромными изразцами. В результате всех переделок храм свт. Иоанна Златоуста становится одним из красивейших в Ярославле.

После появления архитектурной композиции в Коровниках, ярославские зодчие еще не раз использовали различные варианты такого типа. К таковым относятся церкви свт. Николая «Мокрого» (1665-1672 гг.) и Спаса «на Городу» (1672 г.).

Почти полностью повторяет план и размеры главного храма в Коровниках *церковь Иоанна Предтечи в Толчковой слободе* (1671-1687 гг.). Однако ее столпообразные подвинутые к апсидам приделы находят неожиданное продолжение в завершающей части – вместо шатров их венчают плотные купы пятиглавий, поднятые на один уровень с главами основного объема. Кирпичная кладка храма украшена поливными плитками (изразцами), вставленными в декоративные ширинки и составляющие фризové украшения. Для декорации стен впервые применен не тесанный, как делали ранее кирпич, а выполненный по лекалу (по форме).⁵⁸⁸

Большое влияние ярославское зодчество оказало на некоторые близлежащие волжские города. Однако речь идет уже не о работах строителей из Ярославля и не о прямых заимствованиях, а скорее об общих тенденциях развития архитектуры, продиктованных сходством исторических условий. Это в первую очередь относится к костромской архитектуре. Наиболее ярким ее памятником, промыслом Божиим сохранившимся, является церковь Воскресения на Дебре (1650-1652 гг.) Её конструкция и композиция мало, чем отличаются от ярославских храмов. Но главы здесь, особенно центральный барабан, не столь мощны и вытянуты, как в храмах Ярославля. Декоративный же убор церкви, в известной мере, автономный от конструктивной основы, откровенно ориентировался на московскую архитектуру. Полукружия, завершающие стены, по сути дела не являются закомарами, а кокошниками. Наружнее членение стен не соответствует внутренней конструкции.⁵⁸⁹ Близок к архитектуре Ярославля и Троицкий собор (1650-1652 гг.) Ипатьевского монастыря.

Своими яркими самобытными традициями архитектуры выделялся и древний город *Ростов*. Одним из самых ярких архитектурных ансамблей XVII в. является Ростовский кремль (резиденция ростовских митрополитов). Возведение этого комплекса построек, а также его дальнейшее благоустройство приходится на 60-80е годы XVII в. и связано с именем видного иерарха Церкви, митрополита Ионы Сысевича (+ 1690 г.).⁵⁹⁰

К моменту проведения больших строительных работ в кремле уже был построен Успенский собор (XVI в.) в традициях московского кафедрального собора.⁵⁹¹ Строящийся комплекс резиденции, хотя и не включал в свои границы обширную площадь с городскими соборами, мыслился его своеобразным продолжением. На кафедральный храм ориентирован нарядно декорированный главный вход на территорию митрополичьего двора. Композицию святых врат составили вытянутая вверх пятиглавая *Воскресенская надвратная церковь* (ок. 1670 г.) с примыкающими к ней несколько выступающими вперед двумя крепостными башнями, покрытыми грушевидными кровлями. Передняя стена этого объема имеет самый насыщенный декоративный убор. Самым нарядным элементом оформления галереи стала

⁵⁸⁸ Очень близок по архитектурному замыслу к храмам Толчковской слободы храм Воскресения в г. Тутаеве выстроенный в 1652-1678 гг. наряду с пышным внешним убранством фасады были украшены росписями. Внутреннее пространство храма было расписано ярославскими мастерами в 1680 г.

⁵⁸⁹ Подобные и другие аналогии можно увидеть в московском храме Рождества в Путичах.

⁵⁹⁰ Митрополит был погребен в Успенском соборе, вместе с его смертью митрополия потеряла былую силу, а Ростов потерял былое величие.

⁵⁹¹ Своим планом успенский собор очень близок к Архангельскому собору Кремля и ранне- московским храмам. В XVII в. к собору были пристроены южная и северная паперти, растёсаны новые широкие окна. После пожара в 1730 г. позакмарное покрытие собора было заменено четырехскатной крышей, были надстроены главы. Собор потерял свою былую величавость. В конце XIX в. в соборе был восстановлен пещерный придел св. Леонтия.

аркада перехода, повторяющая мотив аркатурно-колончатого пояса Успенского собора. Внутреннее пространство Воскресенского храма поражает своим полетом в высь. Особенностью является высокая каменная алтарная стена заменяющая иконостас. Круглые колонны, перекрытые антаблементом, сильно отступают от преграды и образуют особое пространство- закрытую солею. Внутри которого были устроены киоты для икон местного ряда иконостаса.

Остальные постройки ансамбля, среди которых выделяются *соборная звонница* (1682-1687 гг.),⁵⁹² *церковь Спаса «не сених»* (1675 г.)⁵⁹³ выполнявшая роль домового храма, а также две палаты Белая⁵⁹⁴ и Красная – имеют довольно скромный декор. Несколько оживляют гладкие стены и барабаны храмов аркатурные пояса, восходящие еще к владимирскому зодчеству XII в. Заметно отличается богатством оформления, западная надвратная церковь Иоанна Богослова (1683 г.).

По одной из версий, главным строителем ростовского кремля был крестьянин по происхождению и одаренный зодчий – *Петр Досаев*. Очень вдумчиво подходя к решению градостроительных и архитектурных задач, он сумел создать оригинальный и вместе с тем глубоко национальный по духу ансамбль, воплотивший в себе как традиционные, так и современные его времени формы.⁵⁹⁵

В самом конце XVII в. на обширных территориях от Предуралья до Поволжья, складывается «строгановская» архитектурная школа. До нашего времени сохранилось 5 строгановских церквей конца XVII - начала XVIII вв. в разных местах страны. Это: Введенский собор в Сольвычегорске, Смоленская церковь в с. Гордеевка (в черте г. Нижнего Новгорода), Казанская в Устюжне, Рождественская в Нижнем Новгороде и надвратная Иоанна Предтечи в Троице –Сергиевой лавре.

Введенский монастырский собор (1688-1693 гг.) имеет высокий четверик, осененный пятиглавием. Выстроенный из кирпича и украшенный белокаменным декором, он напоминает рязанский Успенский собор. Однако, в отличие от последнего, вытянутого в плане шестистолпного храма, Собор строго симметричен и не имеет столбов, декор отмечен рядом особенностей (ордерная отделка). Устремленный вверх четверик «вырастает» из двухъярусной первоначально открытой галереи, завершаемый так же, как и основной объем, фигурными аттиками в виде «гребешков». Белоснежные колонки и антаблементы, используя темно-красную кирпичную стену как фон, строят свою отличную от конструкции, ритмическую структуру здания. В систему внешнего декора наряду с белокаменной резьбой включаются крупные рельефные панно, выполненные в технике полихромной майолики, закрепленные на уровне второго яруса галереи. Они представляют собой натюрморты из фруктов и цветов, которые прекрасно гармонируют с белокаменными побегами лозы со свисающими гроздьями винограда и других плодов.⁵⁹⁶

Интерьер Введенского храма, благодаря пяти световым главам и большим оконным проемам, прекрасно освещен. Оригинальная конструкция свода, прорезанного четырьмя распалубками, освобождает внутреннее пространство от столбов, выступающих здесь из толщи стен. Их белая не расписанная живописью поверхность контрастирует с семиярусным роскошным иконостасом, выполненным московским мастером Григорием Ивановым в 1693 г.

⁵⁹² Звонница была выстроена в два приема. Первоначально появилась основная трех пролетная часть звонницы. В 1687 г. специально для большого колокола «Сысой» была пристроена новая башня. Первоначально вся звонница была перекрыта позакомарно.

⁵⁹³ В храме был устроен подобный иконостас с колоннами и антаблементом, что и в храме Воскресения. Сам храм был сильно перестроен в XVIII в.

⁵⁹⁴ В этой палате был устроен музей церковных и бытовых древностей.

⁵⁹⁵ В 1692 г. Ростов был причислен к Ярославскому воеводству и потерял свое прежнее политическое положение.

⁵⁹⁶ Весь декор храма был выполнен в московских мастерских и привезен в Сольвычегорск. Возможно и керамические панно вышли из столичных мастерских.

Самая нарядная из строгановских церквей *Рождественская*, была заложена, в самом конце XVII в. в Нагорной части нижегородского посада, поблизости от двора заказчика – Г. Д. Строганова. Строительство было завершено только в 1719 г. Поставленная на склоне кремлевского холма, церковь стала самым ярким ориентиром города для тех, кто подплывал к городу на судах по Волге. Зодчие умело использовали рельеф местности, с его помощью обогатив силуэт и без того сложной композиции храма. Они не замкнули колокольной вход в трапезную, что стало едва ли не правилом в посадских церквях XVII в., а сдвинули ее с продольной оси вверх по склону. В результате семиярусная колокольная оказалась на 5 метров выше по уровню основной части храма и во многом обогатила общую композицию.

Храм, состоит из трех связанных друг с другом объемов (четверика, трапезной и колокольни) имеет два этажа. Подклет храма украшен достаточно просто. Второй этаж, где расположен храм, и трапезная имеют богатое оформление, трапезная разделена на два, а храм на четыре орнаментальных яруса. Своеобразно строится завершение четверика, углы которого понижены на один ярус, из-за чего верх имеет ступенчатую форму, а в плане образуется крест. На его ветвях на одном уровне утверждены 5 глав. Из широкого центрального барабана вырастает еще один, что позволяет сохранить ритм, заданный ступенями верхних ярусов.

Новый вариант построения светового пятиглавия в Рождественской церкви подразумевает соответствующее устройство свода. В него врезаны 4 глубокие распалубки, дающие возможность поставить на свод помимо центрального еще 4 малых световых барабана. Пять открытых вовнутрь глав вместе с рядами равномерно расставленных оконных проемов буквально заливают светом подкупольное пространство храма, тонкую резьбу некогда голубого (позолоченного в XIX в) иконостаса.

Все наружные формы храма всецело подчинены необычайно пышному декору, которому нет равных в русском зодчестве. С большим мастерством вырезанные гирлянды из цветов, плодов и листьев, картуши, колонки, капители и другие декоративные детали придают храму нарядный праздничный облик.

В круг построек строгановской школы входит и *церковь Иоанна Предтечи* в Троице-Сергиевой Лавре (1693-1699 гг.). Фактическим заказчиком храма был патриарх Адриан (финансировал Г.Д. Строганов), он и определил общие требования к архитектуре храма. Храм увенчан пятиглавием и имеет галерею (ранее открытую). В целом оформление храма достаточно скромное.

В целом, характеризуя строгановскую архитектуру, можно сказать, что поиск новых форм шел в пределах старых композиционных традиций. Внимание зодчих главным образом было сосредоточено на совершенствовании конструкций сомкнутого свода, от чего в свою очередь, зависело освещение храма и его художественное решение. Важнейшая роль в формировании облика строгановских храмов принадлежала декору, придавшему им особую выразительность, а также вносившему в структуру построек организующее начало.

Замечательным образцом влияния деревянной архитектуры на каменное зодчество является небольшая Успенская церковь на Ильинской улице (1672 г.) в Нижнем Новгороде. С необычайной смелостью ее строитель соединил четверик с поставленной на него «крестчатой бочкой», обычно венчавшей деревянные крыльца и др. Этот же элемент повторяется еще пять раз в качестве небольших постаментов под главами. Главы так же установлены необычно, не по диагоналям креста, а по его ветвям, на перекрестии и гребнях бочек. Это один из самых ранних примеров в русском храмостроительстве подобного расположения глав.

Довольно большое распространение в конце столетия получают постройки, в которых четверик, вместо обычного пятиглавия, завершают пять ярусных восьмериков. Таким образом, как бы совмещающих формы пятиглавого храма и типа «восьмерик на четверике». Более сложный вариант сочетания различных форм был представлен в

московской церкви Успения на Покровке (1696-1699 гг.).⁵⁹⁷ Построен храм зодчим Петром Потаповым. Храм имел сложную структуру в виде поставленных в ряд на подклет трех четвериков, имеющих ярусное завершение. Центральный объем был составлен из двух четвериков и восьмерика, причем незаполненные восьмериком углы верхнего четверика занимают четыре декоративные главы. Еще одна венчала восьмерик. В целом архитектурный ансамбль Успенской церкви был в высшей степени оригинален, давал наглядное представление о сложных процессах проходивших в русском храмостроительстве конца XVII в.

Сложные процессы в архитектуре XVII в. особо проявились в конце столетия. Зодчие постоянно находились в поисках новых архитектурных форм, отказывались от уже сложившихся. Именно в этот период сильно видоизменяются формы московских храмов, утверждается «блистательная» нарышкинская архитектура. Складываются на основе древних традиций храмостроительства такие школы как, ярославская и строгановская. Новые формы ищут и отдельные зодчие. Во многом их поиск шел в заимствовании уже сложившихся элементов деревянного зодчества, западных элементов, либо сочетанием в одной постройке различных типов построек. Постепенно стираются грани архитектурных основ православного храма. Увлечение декором, дополнительной освещенностью и ритмом, делают храмы более похожими на дивные терема и дворцы, того времени. Теряется исключительная самостоятельность храма среди других построек. Вместе с этим нельзя не видеть того особого внимания, которое проявляют мастера и заказчики к возводимым храмам. Храмы по прежнему строятся с особой любовью, в них вкладываются все лучшие достижения в архитектуре того времени.

Монументальная живопись. Иконопись в XVII в.

В отличие от каменного строительства, замершего на долгие годы, иконописное дело, не прерывалось даже в самые тяжелые для России годы. Икона всегда была и остается верным спутником во все времена для русского человека. Непрерывающиеся традиции иконописи исключили резкое изменение характера в иконописании в первой трети XVII в. Особо это заметно на примере работы столичных мастеров. Работая по заказам патриаршего и царского двора, иконописцы придерживались в этот период в основном двух направлений - «годуновского» и «строгановского». Важным этапом в столичном иконописании было создание Иконописной палаты (1620 г.). Ведущими мастерами палаты были Прокопий Чирин и Назарий Истомина (Савин).

В числе самых известных работ Назария Истомина икона «Богоматерь Петровская» и большая часть иконостаса церкви Ризоположения в Кремле. Икона «Богоматерь Петровская» (36 \ 30 см.) 1614 г., повторяет известный образ писанный свт. Петром митрополитом Московским.⁵⁹⁸ Уже, будучи ведущим иконописцем в Москве, он получает заказ от патриарха Филарета, на создание нового иконостаса для кремлевского храма Ризоположения (1627 г.). Хотя в работе на иконостасом принимало участие несколько мастеров, весь он воспринимается как единое целое. Особое место в иконостасе занимает Деисус («Спас в силах», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча»), написанный самим Назарием. Иконы отличает особая монументальность, точный силуэт, мастерское владение цветом. Весь иконостас отличается особой строгостью, в нём мастера не увлекаются внешним блеском и стремлением к эффектности.

Монументальные росписи в столице появляются только к середине XVII в. В 1642-1643 гг. вновь поновляется фресковой росписью главная святыня Москвы – Успенский собор и церковь Ризоположения (1644 г.).

⁵⁹⁷ Храм разрушен в 30х годах XX в.

⁵⁹⁸ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее.

Роспись Успенского собора в Кремле, одно из крупнейших событий в изобразительном искусстве XVII в. Для работы было приглашено около 150 лучших мастеров из Костромы, Ярославля, Ростова, Суздаля, Новгорода, Рязани, Великого Устюга. Руководителями работ были назначены царские мастера Иван и Борис Паисеины, Сидор Поспеев, Бажен Савин, Марк Матвеев, Степан Ефимьев.

Фрески середины XVII в. должны были в общих чертах повторить прежнюю роспись 1515 г.⁵⁹⁹ Сам патриарх внимательно следил за ходом работ. И не случайно, ведь это главный собор государства. Мастерам удалось выполнить сложнейшие задачи, поставленные перед ними. Тонкий изысканный колорит, построенный на контрасте красных, синих, желтых, вишневых, голубых, цветов придает всей росписи необычайную лёгкость и торжественность.⁶⁰⁰

Внутреннее убранство Успенского собора во многом обогатил грандиозный иконостас (1653 г.) составленный из 69 икон. Самая большая из икон достигает высоты 5м! Вероятно, исполнителями его были те же иконописцы, которые расписывали собор.⁶⁰¹ Весь архитектурный комплекс Успенского собора, вновь стал своеобразным эталоном для подражания.⁶⁰²

В 1644 г. три мастера – Сидор Поспеев, Иван Борисов, Семен Абрамов, расписывают домовый патриарший храм Ризоположения. По составу росписи и исполнению фрески очень близки к успенским росписям. Правда, они не столь монументальны и более повествовательны.

В 1652-1653 гг. выполняются *фресковые росписи в церкви Животворящей Троицы*, что в Никитниках, с этих росписей начинается новый этап в изобразительном искусстве столицы. В росписи храма принимали участие Яков Казанцев, Осип Владимиров, Гавриил Кондратьев. Возможно, среди мастеров был и еще достаточно молодой *Симон Ушаков*.

Редкостной целостности фресковой композиции способствует конструкция самого здания, имеющего сомкнутый свод. Сами композиции заключаются в единое непрерывное движение. Все композиции наполнены большим количеством предстоящих в постоянном движении (жесты, повороты, мимика лиц). Мастера с особым вниманием передают на ликах предстоящих любовь, ненависть, страх и отчаянье. Вся роспись проникнута бытовой наблюдательностью («Предательство Иуды», «Исцеление в Овчей купели», «Утверждение креста на Голгофе») почерпнутой из повседневной жизни. Она угадывается в обстановке, сопутствующей разного рода ситуациям, одежде, истолковании самих действий.

В целом фрески этого храма в большей степени отражают запросы и вкусы заказчика. Они отвечают запросам самого этого времени, быстро откликнувшись на всё новое.⁶⁰³ Особенно показательны в этом отношении сцены «Апокалипсиса», запечатленные в приделе под колокольной. Весьма примечательной можно назвать и попытку создать групповой портрет представителей семьи Никитниковых, по воле заказчика, в южном приделе храма.⁶⁰⁴

Всем композициям, присуще глубокое осмысление роли цвета, в системе росписи. Мастера с большим мастерством подходят к подбору колорита не только в пределах каждого из объемов, но и отдельных частей. В центре широко используется киноварь и золотистые охры, смягчающиеся по мере перехода к сводам. Более плотными красками прописываются

⁵⁹⁹ Для этой цели все сохранившиеся композиции были перенесены на бумагу, а стены оштукатурены вновь.

⁶⁰⁰ В 1875 г. все фрески XVII в. были полностью записаны масляной живописью. Ныне фрески XVII в. расчищены. От живописи XIX в. остались: композиция «Троица» на западной части алтарной преграды.

⁶⁰¹ Иконостас Успенского собора уже на современников производил огромное впечатление. Иностранцы видевшие его приходили в восторженный трепет.

⁶⁰² Росписям собора во многом подражает роспись Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире (1647-1648 гг.) и др.

⁶⁰³ Достаточно ново было обращаться к готовым композициям из книг западных мастеров (Библия Петра ван дер Борхта, опубликованной в Амстердаме в XVI в. и переизданной в 1639 г.).

⁶⁰⁴ Подобные примеры уже известны в киевских и новгородских фресках. В этом случае живописец пытался создать именно групповой портрет заказчиков храма.

изображения северной стены и более нежными – южная и западная. В целом, росписи, выполненные на высоком техническом уровне и говорят о большом мастерстве живописцев.

Велико было влияние росписи церкви Троицы в Никитниках на русскую монументальную живопись второй половины XVII - начала XVIII вв. Показателен в этом отношении документ 1702 г., в котором предписывается расписывать церковь Знамения в Новгороде, и ориентироваться на письмо «образцовой Никитниковской церкви, что на Москве...». С этих росписей часто снимались и прориси для образцов.⁶⁰⁵

Для церкви Троицы в Никитниках самый известный иконописец XVII в. Симон Ушаков с 1656 по 1668 гг. пишет несколько икон. Среди них икона «Великий Архиерей» (1657г.), «Нерукотворенный образ Господен» (1658 г.).

Одна из самых известных икон написанных Симоном Ушаковым является образ «Богоматерь Владимирская», или «Насаждение древа государства Российского»⁶⁰⁶ (105 \ 62 см.), написана мастером в зрелые годы (1668 г.). На иконе изображен в центре образ «Владимирской Богоматери». Внизу из недр Успенского собора Кремля произрастает удивительное древо с затейливыми цветами. На древе в медальонах изображены святые (Александр Невский, Сергей Радонежский, митрополит Алексей) и некоторые члены царской семьи (царь Алексей Михайлович, его жена Мария Ильинична и сыновья).

Во времена правления патриарха Никона строгому контролю подверглась и выполнение живописных работ, особенно иконописи.⁶⁰⁷ Патриарх стремился жесткими мерами удержать уже сложившиеся к середине XVII в. самобытные традиции в живописи, но не всегда эти меры приносили желаемый результат. Так ещё в середине 40-х годов появились кружки «ревнителей древнего благочестия», их состав входили священники и миряне, в том числе и будущий патриарх. Стремление сохранить традиционность русского искусства нашло воплощение в ряде произведений, появившихся в середине века.

В 40-х годах XVII в. центром художественной культуры становится *Оружейная палата*. Здесь учреждается иконописная палата под руководством Богдана Хитрово. Сюда собираются даровитые русские иконописцы (Никита Павловец, Федр Зубов, Иван Безмин, Тихон Филатов) и иностранные живописцы (гамбургский художник Петер Энгелес, смоленский шляхтич Станислав Лопуцкий, Даниил Вухтерс, армянин Богдан-Иван Салтанов).

Никита Ерофеевич Иванов (Павловец) попал в Оружейную палату в 1668 г. уже в зрелом возрасте и признанным мастером, проработал до своей кончины около 10 лет. Сохранилось несколько подписных икон, выполненных им и отдельные произведения близкие к его стилю. Это - «Богоматерь Вертоград заключенный» (33 \ 29 см.)⁶⁰⁸, «Богоматерь Жировицкая» (24 \ 18,5 см.)⁶⁰⁹ и др. В своих работах мастер старается сохранить старую иконографию, тщательность проработки, мягкость моделировки форм. Одной из самых ярких работ мастера можно назвать икону «Богоматерь Вертоград заключенный». Богоматерь изображена на фоне цветущего вертограда (сада) в орнаментированном крупными цветами облачении. Мастер проявляет подчеркнутое внимание к декоративной стороне изображения. Особый декоративный настрой произведений Никиты Павловца дает исследователям определенные основания считать его представителем так называемого декоративного направления в иконописи XVII в.

⁶⁰⁵ О сходстве с фресками этого храма говорят памятники Ярославля, Ростова, Костромы, Вологды. В их числе отдельные фрески церкви Иоанна Богослова в Ростове (ок.1680 г.) и Иоанна Предтечи в Ярославле (1691 г.), Успенского собора Троице-Сергиева монастыря (1684 г.) софийского собора в Вологде (1686 г.).

⁶⁰⁶ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁶⁰⁷ В некоторых случаях допускалось даже уничтожение образов, не соответствующих установленному канону. Это несоответствие касалось в первую очередь не столько иконографии, сколько характера письма, в котором все отчетливее проступали черты реалистического «фряжского» искусства.

⁶⁰⁸ Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее.

⁶⁰⁹ Ныне хранится в музее г. Сергиева-Посада.

Один из известнейших художников Оружейной палаты *Федор Евтихийев Зубов* был зачислен на должность жалованного иконописца в 1666 г., уже опытным иконописцем. Он работал в Усолье, Устюге, Ярославле и других городах. В 1653 г. он участвовал в создании иконостаса для Успенского собора Кремля, а в 1652 и 1666 гг. вместе с Симоном Ушаковым расписывал собор Михаила Архангела в Кремле. Достаточно разнообразны были его работы и в Оружейной палате (миниатюры, иконы, росписи храмов, чертежи). Дошедшие до нас произведения позволяют говорить о нем как о выдающемся мастере, вышедшем из строгановских мастерских и обратившемся к новым изобразительным средствам.

Среди работ Федора Зубова, известен образ свт. Николая⁶¹⁰ из подмосковного с. Ознобишина (106 \ 78 см.), написанный для церкви Живоначальной Троицы. Святитель изображен по пояс. У него величественная фигура, выразительные руки, глубоко прониженный лик. Мягкой моделировке личного письма противопоставляется плоскостное решение облачений святого. Все одежды покрыты тонкой паутиной золотого орнамента. В целом мастер старался сохранить традиции иконописания. В более современном ключе предстает другая работа мастера – рама с 20-ю клеймами для храмовой иконы Верхоспасского собора Большого Кремлевского дворца, где она находится и в настоящее время. Клейма написаны более свободно и большой динамикой в композициях. В последний год своей жизни (+ 1689 г.) Федор Зубов руководил созданием росписей в соборе Новоспасского монастыря в Москве.

Художником новых течений был *Иван Артемьевич Безмин*. В Оружейную палату молодой художник приходит в качестве ученика в 1662 г. С начала 80-х годов он возглавляет живописную мастерскую Оружейной палаты и становится одним из известнейших живописцев.⁶¹¹ Уже в 80-е годы XVII в. в Оружейной палате «живописцы», так же как и «иконописцы», имели свою особую мастерскую. Как художник Иван Безмин сформировался в Оружейной палате, и в его творчестве в меньшей степени сказываются традиции, и приемы иконописи того времени. С его именем связывается использование новой техники иконописания – письмо «по тафтам». Образцом применения такой техники являются иконы иконостаса церкви Распятия в Теремном дворце (80-е годы XVII в.).⁶¹² В качестве основы для живописи, художники использовали холст, по которому прописывались лики и отдельные части масляными красками, а одежды выполнялись из кусочков шелка, посредством аппликации. Такими средствами художники пытались сделать свои изображения более «натуральными».⁶¹³

Одним из последних мастеров «мелочного письма»⁶¹⁴ Оружейной палаты является *Кирилл Уланов*. В 1694 г. им создана икона «Успение Богоматери с деяниями».⁶¹⁵ Несмотря на подчеркнутое внимание к обозначению прямой перспективы в каждом из клейм, последовательной передаче объемности ликов и отдельных реалий, живопись Уланова довольно противоречива. Он следует традиционной иконографии, в ряде случаев подменяет перспективное изображение послонным. Плоскостно трактует одежды, отказывается от светотеневой лепки формы. Вместе с тем в клеймах той же иконы явно преобладает живописная манера письма, мастер даже пытается передать воздушную перспективу. Каждое клеймо заключено в своеобразную декоративную раму.

Достаточно своеобразно развивается монументальная живопись и иконопись в древних городах России. Большие работы в 80-х годах XVII в. по росписи храмов осуществлялись в *Ярославле*.

⁶¹⁰ Музей «Коломенское».

⁶¹¹ Мастер был удостоен дворянского звания и высокого денежного довольствия, равного окладу самого известного мастера Оружейной палаты Симона Ушакова.

⁶¹² Авторами икон были Богдан Салтанов, Иван Безмин и его ученик Василий Познанский.

⁶¹³ Иван Безмин был и автором портретов «парсун». Среди них наиболее известен портрет патриарха Никона (220 \ 120 см) из Государственного исторического музея.

⁶¹⁴ Традиции Строгановской школы.

⁶¹⁵ Икона написана для иконостаса Покровского храма в Филях.

В 1680-1681 гг. расписывается *фресками церковь пророка Илии* (1650 г.). Ведущая роль в стенописи принадлежала, пожалуй, самому выдающемуся монументалисту XVII в. костромичу Гурию Никитину⁶¹⁶ и его земляку Силе Савину. Ярославских иконописцев возглавлял Дмитрий Семенов.⁶¹⁷

Разбитые на широкие ярусы росписи главного храма подчинены общей архитектонике – пропорциональному строю храма, его членениям, формам сводов и арок. Во внутреннем пространстве храма нет ни одного места не занятого росписью. Благодаря росписи все пространство храма оживает и языком написанных образов, вещает о домостроительстве человеческого спасения.

По всей вероятности, фрески верхних ярусов принадлежат кисти костромичей, а значительная часть нижних регистров – ярославцев. Костромскую школу живописи отличает особая величественность образов, известная строгость в использовании художественных приемов, выразительность предстоящих. Живописи ярославских мастеров свойственна гораздо большая новизна. Она подчеркнута повествовательна и экспрессивна, а ее насыщенная декоративность подчас спорит с читаемостью композиции. В поисках мотивов композиций костромичи и ярославцы зачастую обращались к западноевропейским гравюрам, в том числе «Библии Пискатора». Костромич использовали этот материал очень осторожно. Ярославцы же ориентируются на гравюры более часто. Несколько нивелирует разницу в манере письма цветовое решение фресок. Краски здесь очень активны по тону, что требовало от мастеров большого мастерства в организации композиций.

В алтарной апсиде развернута огромная композиция, повествующая о принесении бескровной жертвы («Да молчит всякая полть человека...»). Святители (свт. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст) изображены перед престолом в саках и омофорах. Святые диаконы совершают Великий вход. В композиции выражена и невидимая сторона таинства. Бог Отец (хотя изображение подобного рода было запрещено в 1667 г.), посылает Своего Сына, окруженного многими ангельскими чинами. Внизу композиции изображены святые, которые отворяют двери рая (Святители Московские и Ростовские).

Достаточно интересны росписи жертвенника. Изображен Бог Отец сидящий на херувимах, окруженный четырьмя символами евангелистов. Ниже показан Святой Дух в виде голубя опускающийся на дискос в котором лежит Агнец Божий. По сторонам изображены Богородица с крыльями,⁶¹⁸ Иоанн Предтеча и Ангелы.⁶¹⁹

В центральном куполе композиция «Отечество» в, других – «Христос и пророки», «Эммануил, апостолы и святители», «Богородица и пророки», «Иоанн Предтеча и апостолы». На сводах помещены Праздники. Росписи стен расписаны преимущественно композициями из Ветхозаветной Истории (композиции повествующие о деяниях пророка Елисея и Илии). Некоторые из сцен, запечатленные на стенах, напоминают, жанровые зарисовки.

Особенно замечательны, богато украшены, фрески на паперти храма. Здесь огромное количество иконографических циклов (композиции из Ветхозаветной Истории, «Сотворение мира», «Коронование Богоматери», «Сшествие Святого Духа», картины «Страшного суда» и «Страстей Христовых», «Апокалипсис»).⁶²⁰

⁶¹⁶ Гурий Никитин один из известнейших костромских мастеров. В 1666 г. он вместе с М. Назаровым работает в Архангельском соборе Кремля, в 1668 г. он пишет икону «Одигитрии с акафистом» для Антиохийского патриарха, в 1674 г. работает над росписями Успенского собора в Ростове.

⁶¹⁷ Среди мастеров так же трудились Петр Аверьянов, Арсений Тимофеев, и др. Этим мастерам принадлежит роспись в Троицком соборе костромского Ипатьевского монастыря.

⁶¹⁸ Крылья символ готовности к ходатайству за мир перед Христом.

⁶¹⁹ В дьяконнике представлена композиция «Великий вход» но не тождественная первой.

⁶²⁰ При северном входе интересна композиция «Родословное древо русских государей» от св. Владимира до Иоанна и Петра. При южном входе композиция «Положение ризы Господней», композиция отличается яркой самобытностью.

Сохранились *фрески в храме Иоанна Предтечи в Толчковской слободе (1694-1695 гг.)*. Эти фрески представляют собой уникальный памятник монументальной живописи, по своим масштабам и замыслу, ей нет равных. Фрески выполнены 16 костромскими и ярославскими мастерами во главе с Дмитрием Плехановым. В этих фресках нельзя не видеть опытного мастера и богослова. Мастера создали целую картину божественного домостроительства – это обширная дидактическая поэма.

В алтаре изображена композиция «О Тебе радуется» и «Ангельский собор». Ниже изображен Бог Отец и Святой Дух, под которыми изображен весь «человеческий род». Далее композиция «Литургия», чин святителей и мучеников (всего 18 композиций).⁶²¹

Фрески в основном объеме церкви расположены на восьми-девяти уровнях, что позволило максимально полно охватить разноплановый круг тем. Здесь представлены Праздники, житие Иоанна Предтечи, «Песнь Песней» и др. К особенностям росписи относится размещение в нижних регистрах северной и южной стен, святцев – изображение святых и праведных память которых совершается в течение года (всего около полутора тысяч предстоящих). Интересна композиция в западной части свода «Премудрость созда Себе дом», довольно обычная для ярославских храмов.

Плотно насыщены композициями и галереи. В них повествуется о сотворении мира, пришествии Христа, «Апокалипсис», рассказ об иконе «Толгская Богоматерь», «Коронование Богоматери», «Видение отца о загробных муках его дочери» и др. Широко представлена тема страданий Христа (очень сложные по композициям), скопированная с западных гравюр. По количеству композиционных сюжетов фрески этого храма не знают себе равных не только в ярославском, но и в русском искусстве.

Богатая архитектура ростовского кремля нашла достойное продолжение в монументальной живописи, украшающей храмы и палаты. Большая часть фресок была выполнена в 1670-1683 гг. при участии костромича Гурия Никитина и Силы Савина, ярославцев Дмитрия Григорьева, Ивана и Федора Карповых, Дмитрия Степанова из Вологды, местного священника Тимофея и других мастеров. Храм Успения Богородицы был расписан сложными композициями («Яко да Царя всех подыметь», «Достойно и праведно есть», «Святая святым» и др.). Эти росписи имеют аналогии в греческой монументальной живописи, но росписи сделали довольно решительный шаг в сторону символично-дидактического истолкования литургии.

Храм Воскресения был расписан костромскими мастерами, фрескам этого храма присуща необычайная лёгкость и экспрессивное движение. В церкви Спаса «на сенях», где работами руководил священник Тимофей, фрески отличаются приверженностью традициям ярославских мастеров (в куполе «Бог Отец», в алтаре «О Тебе радуется», на сводах «Страсти Христовы»).⁶²² Ярославцам принадлежат росписи церкви Иоанна Богослова на западных воротах. Композиции в этом храме строятся несколько плоско. Фресками были в это время расписаны Белая и Красная палаты.⁶²³ Удивителен факт замены в ростовских кремлёвских храмах высоких иконостасов (так популярных в это время) на фрески, написанные прямо на восточной стене. Столь необычное решение могло появиться только в переломный период, когда возвращение к древности могло вернуть ускользающие образы прошлого.⁶²⁴

Сохранились фрески в церкви Воскресения на Дебри в Костроме (кон. XVII в.). В этих фресках проявились те же тенденции, что и в росписях ярославских храмов.

⁶²¹ Все изображения сопровождаются пространными надписями, иногда в стихотворной форме.

⁶²² В росписи так же принимали участие «вожанин Димитрий Степанов и Иван, да Фёдр Карнов».

⁶²³ Фрески палат и крытых галерей почти не сохранились.

⁶²⁴ При митрополите Ионе Сысоевиче расписывается фресками и Успенский собор (1670-1671 гг.). Росписи были выполнены московскими мастерами «Савастьяном Дмитриевым с товарищами» и ярославскими мастерами «Константином да Василием Онаныными». Работы выполнялись два раза, так как уже выполненные фрески сильно пострадали от пожара. После пожара 1730 г. храм был вновь расписан в 1841-1843 гг. слабой провинциальной живописью.

Утверждение новых идей в искусстве со всей определенностью проявилось в теоретических трактатах о назначении и изобразительных возможностях живописи, написанных в 50-70х годах XVII в. Острый полемический характер носит «Послание изугрофа Иосифа Владимирова к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федорову» (1656-1658 гг.).⁶²⁵ Иосиф Владимиров провозглашает принципы нового иконописания: «человекоподобие», «персонография» и «живописание». «Где такое указание нашли любители священных преданий, - вопрошает автор, - чтобы писать всех святых обязательно смуглыми и тощими?» Упоминает Иосиф и о народных иконописцах, чьи работы в силу их дешевизны получают самое широкое распространение.

Со своим сочинением о живописи, «Слово к люботцательному иконного писания» выступает и сам Симон Ушаков. В своем сочинении он призывает к буквальному отражению мира, созданного первым художником – Богом. Живописное же произведение мастер уподобляет зеркалу, отражающему реальности. Симон проводит некий критерий оценки иконописного образа, который должен исходить из того, насколько он «приносит красоту».

Как замечательный рисовальщик, Симон Ушаков первым в России задумал создать анатомический атлас, выполненный в виде набора гравюр на меди, который заключал бы в себе «все члены человеческого тела». Судьба этого атласа неизвестна.⁶²⁶

Два сочинения посвятил вопросам живописи Симеон Полоцкий, один из влиятельнейших деятелей русской культуры второй половины XVII в. «Записка» (1666-1667 гг.), адресована на имя царя Федора Алексеевича, и «Беседа о почитании святых икон» (1677 г.). Симеон более чем другие дает описание существующих в это время искажений в самой живописи, и в отношении к иконе, сопровождая это острой полемической критикой. В своих сочинениях он выступает в поддержку портретного искусства и против снижения качества иконописания.⁶²⁷

Симон Ушаков.

Симон (или Пимен) Федорович родился в 1626 г. и происходил, вероятно, из посадских людей. Будучи человеком весьма даровитым он уже в 22 года был принят в царские «жаолванные» мастера Серебряной палаты при Оружейном приказе. Здесь прямыми его обязанностями было делать рисунки («знаменить») для различных предметов церковной утвари, дворцового обихода, преимущественно для золотых, серебряных и эмалевых изделий, расписывать знамена, делать рисунки для лицевого шитья и др. Усердно исполняя возложенные на него работы, он писал много икон по заказу царского двора, приходских церквей и частных лиц. Уже вскоре он приобрел известность лучшего в Москве иконописца.

В 1664 г. уже опытным и известным мастером Симон Ушаков переходит в Оружейную палату. Многократно расширяется круг его деятельности и возрастает слава о нем. Вскоре он становится во главе всех царских мастеров и собирает целую школу иконописцев. Симон пользовался особым расположением царя Алексея Михайловича и его приемников на престоле.

Работы Ушакова свидетельствуют о том, что он был человек всесторонний и талантливый, прекрасно владевший всеми средствами тогдашней техники живописи. Творчество Симона Ушакова можно назвать переломным в русской иконописи. В своих работах он пытается совместить черты традиционной иконы и картины, традиционную

⁶²⁵ Исследователи предполагают под последним, ведущего иконописца XVII в Симона Ушакова.

⁶²⁶ Косвенные представления о такого рода работе дают некоторые сохранившиеся образцы, в первую очередь «Семь смертных грехов» 1665 г. Ныне хранятся в музее Изобразительных искусств в Москве.

⁶²⁷ Известна и так называемая «Грамота трех патриархов» (1668 г) в которой восточные патриархи дают свои оценки иконописи вообще.

иконографию с элементами видового пейзажа и портрета, живость светотеневой моделировки ликов с суховатостью плоскостно трактованного доличного письма, отдающего должное «строгановскому» 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 иконе «Богоматерь Владимирская» 1652 г.⁶²⁸, художник еще не стремится к новаторским решениям. Здесь нет той светотеневой лепки ликов, которой отличаются его более поздние иконы. Во-вторых, особенности письма иногда диктовались заказчиком. Например, в 1663 г. в традиционном ключе он пишет для Успенской церкви Флорищевой пустыни икону «Успение Богоматери».⁶²⁹ Основная же часть икон Симона Ушакова выполнена в «смешенном стиле». К ним можно отнести иконы «Богоматерь Кикская» 1668 г. (130 \ 76 см.) и «Архангел Михаил, попирающий дьявола» 1676 г. (23 \ 20,5 см.).⁶³⁰ В 1671г. художник создает икону «Троица»,⁶³¹ используя рублёвскую иконографию. Икона имеет тщательную пространственную проработку, продиктованную новыми эстетическими требованиями.

Сам Симон Ушаков был воспитан и сформировался как мастер на традициях русских иконописцев. С западными образцами познакомился лишь через посредство заезжих мастеров. Сам он не когда не говорил и не стремился к совершенной реформе русской иконописи, признавал важность русских традиций иконописи. Будучи большим мастером, он старался создать новые художественные принципы, освободиться от устаревших стереотипов, видел в западной живописи необходимый прогресс.

Скончался Симон Ушаков в 1686 г.

Ювелирное и декоративно - прикладное искусство в XVII в.

Тяжелые последствия Смутного времени испытало на себе и декоративно - прикладное искусство. После освобождения Москвы сюда со всей страны привлекаются лучшие ремесленники, многие из которых остались в столице на долгие годы. Возобновление деятельности кремлевских мастерских совпало с полным истощением государственной и церковной казны. Требовалось время, чтобы обеспечить полноценную жизнь этих мастерских, создать необходимые условия для работы.

Начиная свои труды, мастера зачастую повторяли лучшие произведения XVI в. Кадило 1616 г. во многом повторяет кадило 1598 г., оклад Евангелия 1631 г., выполненный мастером Гавриилом Овдокимовым, повторяет оклад 1571 г.⁶³² Постепенно проявляются тенденции к усилению декоративного начала в произведениях ювелирного искусства. Этому способствовало и привлечение многих мастеров, в том числе и иностранных. Их творческое содружество привело к оригинальным художественным решениям, открывало новые возможности в использовании выразительных средств.

Таким образом, на протяжении первой трети XVII в. в русском ювелирном искусстве наблюдается четкая направленность мастеров на произведения второй половины прошлого столетия. В этот период в художественной культуре, еще не происходит очевидных качественных изменений.

⁶²⁸ Ныне хранится в русском музее в Петербурге.

⁶²⁹ Ныне хранится в государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁶³⁰ Обе иконы хранятся в государственной Третьяковской галерее в Москве.

⁶³¹ Ныне хранится в русском музее в Петербурге.

⁶³² Ныне хранится в музее московского Кремля.

С 40-х годов XVII в. начинается новый период в работе московских мастеров ювелиров. Большого размаха достигают работы в Оружейной, Золотой, Серебряной, Государевой, Царицыной и других палатах. Среди русских мастеров трудились мастера из украинских и белорусских земель, немецкие, голландские, греческие, английские и другие специалисты.⁶³³ Формируется своя система обучения. В этих условиях создаются поистине уникальные произведения искусства.

К середине XVII в. обретает популярность техника наложения эмали на чеканку, впервые отмеченная в 20-30-е годы. Очень популярна, становится техника гравировки по серебру на черневом фоне. Пожалуй, самыми популярными, и созвучными общим тенденциям развития искусства в XVII в. были эмальерные техники – эмали по скани, резьбе, рельефу, а также расписные эмали.⁶³⁴

Ярким примером ювелирного искусства середины века является потир 1664 г., вложенный боярыней А.И. Морозовой «во оставление грехов» в кремлевский Чудов монастырь. Это удивительный по красоте потир усыпан десятками драгоценных камней и обильно расцвечен эмалями. На самой чаше в четырех медальонах помещены эмалевые изображения Спасителя, Богородицы, Иоанна Предтечи и Распятие (несколько несовершенные по техническому исполнению). Стоян (ножка) и яблоко потира как бы опутывает перевитая бело-голубая декоративная бечевка. Весь декор сосуда, необычайно пестрый и многослойный, во многом «спорит» с его формами. На данном примере можно видеть усиливающееся декоративное начало в произведениях московских мастеров середины XVII в.

Наивысшего расцвета техника росписи по эмали достигает к исходу XVII в., особенно так называемые усольские эмали, распространение которых было отмечено в г. Сольвычегорске (в то время – Усолье). Но истоки усольских эмалей происходят из московских мастерских. Именно здесь делались богатые оклады для икон строгановских мастерских. Особенностью их является белый эмалевый фон, на которые наносились разнообразные орнаментальные композиции. Мастера в основу многих орнаментальных и изобразительных мотивов заимствовали идеи из книжных гравюр, главным образом, «Библии Пискаatora». Несколько упрощая образец и перекладывая его на свой лад, эмальеры добивались принципиально иного художественного решения.

В XVII в. в церковный обиход широко входят дарохранительницы в виде ларца с высокой крышкой, завершенной главкой с крестом. Золотая дарохранительница из Благовещенского собора Московского Кремля (вторая половина XVII в.) имеет форму киота с трехлопастным завершением.⁶³⁵ На верхних углах дарохранительницы поставлены золотые, украшенные чернью главки с литыми херувимами, а в центре главка из крупного турмалина. Распятие с эмалью, эмалевые дробницы, рубины и изумруды на лицевой стороне и прекрасные черневые изображения св. Троицы с четырьмя евангелистами на обороте делают эту дарохранительницу одним из лучших произведений царских ювелиров XVII в.⁶³⁶

В целом, декоративно-прикладное искусство к концу XVII в., достигает своего наивысшего расцвета. Мастера умело пользуются всеми достижениями в этой области искусства, их творческие возможности многократно увеличиваются.

Книжная миниатюра. Печатные книги XVII в.

⁶³³ К середине XVII в., по данным источников, некоторые из иностранных мастеров вынуждены были покинуть Россию, поскольку число даровитых русских мастеров заметно «приумножилось».

⁶³⁴ Резные эмали широко бытовали еще в XIV-XV вв., а по скани вошли в обиход на рубеже XV-XVI вв.

⁶³⁵ Ныне хранится в государственном музее Московского Кремля.

⁶³⁶ С конца XVII в. появляются высокие двухярусные дарохранительницы с двумя отделениями – для запасных Святых Даров и для освященных Агнецев, употребляемых на литургии Переждеосвященных Даров (дарохранительницы – часовни).

При Посольском приказе в 60-х годах XVII в. организуется золотописная мастерская, во главе которой стоял художник *Григорий Благушин*. В этой мастерской помимо оформления государственных грамот выполняются и работы по оформлению рукописных книг.⁶³⁷ Наиболее продуктивный период по созданию замечательных произведений книжного искусства в посольском приказе приходится на 70е годы.

В 1677-1678 гг. в Посольском приказе при участии художников Ивана Максимова⁶³⁸ и Федора Зубова, «строится» роскошное «*Толковое Евангелие*», украшенное 1200 миниатюрами, орнаментальными рамками, заставками, концовками. При работе над рукописью, которая продолжалась «восемь месяцев днем и ночью», художники использовали в качестве образцов западноевропейские гравюры. Речь идет не о механическом копировании гравюр, а о творческой переработке, приспособлении к традициям русской рукописной книги. В качестве дополнения к текстовым изображениям на полях размещаются маленькие маргинальные миниатюры. Ряд миниатюр близок к жанровым светским картинкам.

Замечательные экземпляры лицевых рукописей создавались не только в Посольском приказе. На рубеже 80-90 годов в мастерской Патриаршего двора пишется грандиозное лицевое напрестольное Евангелие, предназначенное для Антониево-Сийского монастыря.⁶³⁹ Всего в Евангелии насчитывается 2138 миниатюр, одним из исполнителей которых был патриарший мастер Никодим. В миниатюрах этого фолианта сочетаются старые иконописные и новые живописные приемы. Часто евангельские сюжеты трактуются как бытовые жанровые сцены («*Месяцеслов*» приложение к рукописи). По свидетельству исследователей, главным источником для создания миниатюр стали гравюры нидерландского художника Н. де Брюйна.

Обзор книжной миниатюры второй половины XVII в. наглядно демонстрирует, как в ее недрах формируется новая изобразительная система, в основе которой лежит реалистическое восприятие действительности. Вместо традиционной обратной перспективы художники всё чаще пользуются прямой. Увеличивается внедрение бытового жанра, видовой графики, под воздействием западноевропейской гравюры. Вместе с угасанием рукописной книги и приход ей на смену печатной книги миниатюра, как художественное явление к началу XVIII в. теряет свое прежнее значение.

Успехи книгопечатания в XVII в. становятся особенно очевидными. Почти 500 книг тиражом около 1000 и более экземпляров каждая, выпущенных из типографий за этот период. Таким образом, печатная книга способствует усвоению не только новых знаний, но и новых художественных вкусов, что было связано с иным, нежели в рукописях, характером их оформления. В печатных книгах очень часто допускались заимствования из украинских и западноевропейских изданий.

Основные изменения в художественном решении печатных книг были связаны с использованием, начиная с середины столетия, гравюры на меди, которая к началу 18в. занимает в книгопечатании ведущее место. В технике гравюра на меди работали такие известные художники как, *Симон Ушаков* и *Федр Зубов*. По рисункам Симона Ушакова созданы гравюры для книг, подготовленных к печати Симеоном Полоцким в так называемой Верхней типографии (при царском дворе): «*Псалтири рифмоторной*» (1680 г.), «*Истории о Варлааме и Иоасафе*», «*Обеда душевного*» (обе 1681 г.) и др. Непосредственным исполнителем гравюр был Афанасий Тухменский (Зверев).

По рисункам Федора Зубова были выполнены гравюры для печатного Евангелия 1677 г. Мелкие форы, детальная проработка изображений, их наполненность движением

⁶³⁷ Посольский приказ был своего рода проводником новых идей в искусстве. Помимо дипломатической работы, Приказ занимался переводом иностранных книг, внедрял в русское общество европейскую моду, способствовал развитию театра.

⁶³⁸ Художник Иван Максимов принимал участие в оформлении «Титулярника» 1672 г.

⁶³⁹ Ныне хранится в библиотеке Академии наук в Москве.

свидетельствует о появлении барочных тенденций, которые проникли в Россию вместе с образцами западного книжного искусства.

Возможно искусство оформления книг к концу XVII в. ближе веку подошло к принятию новой культуры. Печатная книга становится проводником новых вкусов и направлений в изобразительном искусстве.

Вся художественная деятельность в XVII в., приобретает на Руси невиданный размах. Никогда доселе не создавалось такого количества архитектурных сооружений и стенных росписей, как во второй половине этого столетия. В плане художественном это век приобретений, но и больших утрат. «Утрата большого стиля, утрата глубины образных характеристик, отсутствие в живописи XVII в. выразительности и духовной напряженности, свойственной произведениям XII-XV веков, восполнялось красочностью, яркой декоративностью и обилием узорчя». ⁶⁴⁰ Вопросы в области иконописания обсуждаются и на Большом Московском Соборе. Собор запрещает изображение Бога Отца, требуя соответствия не слову, а смыслу православного вероучения. ⁶⁴¹

Общий характер искусства XVII в., отмеченный утратой основных свойств великого искусства предыдущих эпох, был результатом того духовного упадка и тех исторических предпосылок, которые зародились еще в XVI в. С отходом от духовной сущности исихазма наступает повсеместное иссякание живой творческой традиции. Падает уровень богословской мысли, появляется разобщенность между молитвенным подвигом и творчеством. Историческая обстановка, при всем разнообразии положений, сложилась так, что не только не способствовала преодолению духовного спада, но, наоборот, создавала благоприятные условия для его углубления, тем самым, открывая инословным исповеданиям широкую дорогу для воздействия на духовную жизнь православия. Особую роль в этом сыграла Юго-Западная Русь, которая первая соприкоснулась с проблемами Запада этого времени. Переживая эти проблемы, сама уже «зараженная» западничеством, она «заразила болезнями» Запада и Русскую Церковь. Постепенно происходит обособление культуры от Церкви, древние традиции вытесняются. Происходит постепенное время разрыва с Преданием. Но все же искусство это, держится еще на достаточно высоком духовном и художественном уровне. Патриаршие и монастырские мастерские, а также основная масса иконописцев продолжают строго следовать традициям.

Лицевое шитье в XVI-XVII вв.

На рубеже XV-XVI вв. особое влияние на лицевое шитье оказало творчество Дионисия. Удлиненные пропорции фигур, тонкость ликов, преимущественно светлые тона доминировали в шитье в первой половине XVI в.

Лицевое шитье в XVI в. достигает своего наивысшего расцвета. Связано это в первую очередь с появлением ряда крупных мастерских (светлиц) в столице, под руководством опытных мастеров и с проявлением особого интереса к этому виду декоративно-прикладного искусства. Если сохранившиеся произведения шитья, выполненные в предшествующие эпохи, представляют собой единичные образцы, то произведения XVI в. дают уже достаточно полную картину о развитии этого вида искусства. Достаточно известными в этот период становятся работы мастерских Соломонии Сабуровой, Евфросинии Старицкой, Ирины Годуновой, строгановских домов и др. ⁶⁴²

В начале XV в. в Москве работает *мастерская Анастасии Овиновой*, прибывшей в

⁶⁴⁰ Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964г., с. 7.

⁶⁴¹ По большому счету Собор запрещает всю ту тематику, которую в свое время защищал св. Макарий.

⁶⁴² Мастерские известны по имени тех, кто их возглавлял, сами светлицы могли порой насчитывать до нескольких десятков мастериц.

столицу из Новгорода. Из числа произведений известны: покров на престол 1514 г. вложенный в Троицкий-Сергиев монастырь⁶⁴³, пелена с изображением свт. Иоанна Новгородского и прп. Никиты Новгородского.⁶⁴⁴ Особенностью всех произведений вышедших из этой мастерской является мастерство рисунка, удлиненность фигур, использование простых прикрепов в сочетании с разноцветным шелком. Особенностью являются цветочные гирлянды и растительные орнаменты встречающиеся даже в литургических текстах. Мастерская прекратила свое существование после смерти Анастасии (между 1516-1519 гг.).

Подчеркнутой декоративностью отличается подвесная пелена 1525 г., выполненная в светлице великой княгини *Соломонии Сабуровой* (первой жены Василия III). На пелене в центре изображена композиция «Явление Богородицы прп. Сергию», на полях святые и Праздники. Эта пелена была вложена в Троицкий-Сергиев монастырь и подвешивалась под иконой «Животворящей Троицы» прп. Андрея (Рублёва).⁶⁴⁵ Пелена вышита золотыми и серебряными нитями в сочетании с многоцветными шелками на красном атласе средника и голубого поля. Эту пелену отличает высокое художественное достоинство, тесно связанное с традициями народного искусства.

К середине века относится деятельность мастерской *Анастасии Романовны* (первой жены Ивана Грозного). Произведения этой мастерской, благодаря привлечению лучших иконописцев, отличает совершенный рисунок, выразительность композиций. Совершенствуется техника вышивки, она сочетает разнообразные варианты художественных швов.

Изделиями светлицы Анастасии Романовны были надгробные пелены прп. Кирилла Белозерского и прп. Никиты Переяславского,⁶⁴⁶ а так же вышитая композиция «Голгофа»⁶⁴⁷ (108 \ 114 см.), вложенная царицей в Троице-Сергиев монастырь. Последний покров особенно выразителен, ибо здесь органично соединились мастерский рисунок знаменщика, удачно подобранные цвета и искусное исполнение вышивки. Исключительным по значимости памятником является катапетасма, подаренная царем Иваном Грозным в Хиландарский монастырь на Афоне в 1555 г. Это одна из самых больших и трудоемких работ этой мастерской.

Заметное место в истории лицевого шитья занимает *мастерская Евфросинии Старицкой*.⁶⁴⁸ Для всех произведений вышедших из ее мастерской характерна удивительная самобытность.

Иконописцы готовили для них вышивальщиц варианты композиций, обращая самое пристальное внимание на рисунок, с особой тщательностью подходили к проработке ликов и деталей изображения. В настоящее время известно около 20 плащаниц, созданных в мастерской опальной княгини. Плащаницы «в вечный поминак» рассылались во многие монастыри и храмы. Плащаница 1558 г. была вложена в Иосифо-Волоцкий монастырь (121 \ 183 см.),⁶⁴⁹ другая 1561 г. вложена в Троице-Сергиев монастырь (174 \ 276 см.)⁶⁵⁰, третья, самая большая, достигающая трех метров, в том же году – в московский Успенский собор (с 1812г. находится в Успенском соборе г. Смоленска).

Кроме плащаниц из светлицы Евфросинии Старицкой в 60е годы вышли: пелена «Спас

⁶⁴³ Ныне хранится в музее г. Сергиева-Посада.

⁶⁴⁴ Оба покрова хранятся ныне в музее московского Кремля.

⁶⁴⁵ Ныне хранится в музее г. Сергиева-Посада.

⁶⁴⁶ Обе пелены ныне хранятся в Русском музее в Петербурге.

⁶⁴⁷ Ныне хранится в музее г. Сергиева-Посада.

⁶⁴⁸ Вдова князя Андрея Ивановича, одного из последних русских удельных князей. Ей пришлось пережить постоянные гонения со стороны царя Ивана Грозного, насильственное пострижение в монашество и ссылку в Горицкий монастырь. Пережила казнь сына и его жены и сама была умерщвлена по приказу Ивана Грозного в 1569 г.

⁶⁴⁹ Ныне хранится в музее Московского Кремля.

⁶⁵⁰ Ныне хранится в музее-ризнице Государственного музея г. Сергиев-Посад.

Великий Архирей» (101 \ 88 см.), палица «Распятие» (51 \ 54 см.), хоругвь «Видение Иоанна Богослова» (66,6 \ 62 см.) и многое другое.⁶⁵¹ Все эти произведения отличаются высокими художественными качествами в сочетании с безупречной техникой вышивки. Уже у современников эти произведения пользовались высоким авторитетом и вызвали к жизни их неоднократные повторения в последующие десятилетия.

В последние десятилетия XVI в. наиболее известны, становятся *мастерские* работавшие при домах бояр *Годуновых*. Самой яркой фигурой по управлению мастерскими был Дмитрий Иванович Годунов (дядя царя Бориса Федоровича). Из светлиц Дмитрия Годунова вышло много произведений лицевого шитья. Многие из них были вложены в Ипатьевский монастырь, Троице-Сергиев монастырь и кремлевские соборы. Среди них: сударь с изображением св. Дмитрия Солунского (64 \ 63 см.) и пелена «Ветхозаветная Троица с деяниями» (118 \ 133 см.).⁶⁵²

В эти же годы работала мастерская, которой руководила царица Ирина (в монашестве Александра) Годунова. Первые дошедшие произведения этой светлицы датируются 70-и годами XVI в., последние 1604 г. Среди работ интересен покров с изображением прп. Варлаама Хутынского⁶⁵³ (238 \ 97 см.) и покров с образом св. Василия Блаженного⁶⁵⁴ (250 \ 117 см.). Все произведения этой светлицы во многом продолжают традиции лицевого шитья мастерской Ефросинии Старицкой.⁶⁵⁵

Грандиозным творением царицыной светлицы стал вышитый в 1592 г. походный четырехрядный иконостас, в состав которого входило около 100 вышитых икон.⁶⁵⁶ Три верхних яруса представляли собой одно полотнище, которое дополняли фигуры местного ряда. До наших дней сохранилось несколько икон из этого иконостаса. В целом иконостас производит очень праздничное богатое произведение. Почти вся поверхность шитых икон покрыта золотно-серебряными нитями с яркими многоцветными прикрепами. О высоком уровне мастерства златошвей говорит разнообразие видов швов, гораздо большем, чем в иных памятниках светлицы Ирины.

Строгановские мастерские лицевого шитья работали почти полвека, вплоть до 30-х годов XVII в. Первое датированное произведение строгановской мастерской «Успение Богоматери»⁶⁵⁷ (98 \ 81 см.) относится к 1592 г. Эта пелена была вложена Н.Г. Строгановым для украшения стоявшей в киоте храмовой иконы в соборе Сольвычегорска. Это и другие ранние произведения этой мастерской характеризует достаточно малое количество золотных нитей и некоторая плоскостность в трактовке форм.

Устойчивые признаки школы складываются в изделиях строгановских светлиц только к 30-40-м XVII в. Этот этап представлен сравнительно небольшим количеством памятников. В их числе подвесные пелены «Богоматерь Владимирская»⁶⁵⁸ (37 \ 25 см.) из Сольвычегорска и «Богоматерь Казанская»⁶⁵⁹ из Усолья (35 \ 29 см.). В этих произведениях уже достаточно много используется золотных нитей, рисунки строги и выверены. Характерной чертой обоих произведений является условная система светотеневой моделировки, доведенной до схематизма.

В 30-50-е годы XVII в. мастерские строгановых возглавляет Татьяна Дмитриевна Строганова (+ 1639 г.) и Анна Васильевна Стоганова (+ 1649 г.). В это время появились такие произведения как, пелена Московские святители, покров на раку прп. Авраамия Ростовского.

⁶⁵¹ Ныне хранятся в государственном Русском музее в Петербурге.

⁶⁵² Оба произведения ныне хранятся в музее Московского Кремля.

⁶⁵³ Ныне хранится в музее г. Новгорода.

⁶⁵⁴ Покров вышит в 1589 г. на следующий год после канонизации святого. И ныне находится в Покровском храме на Красной площади.

⁶⁵⁵ Возможно, после смерти последней, некоторые из мастериц обрели новую покровительницу в лице царицы.

⁶⁵⁶ Ныне хранится в Русском музее в Петербурге.

⁶⁵⁷ Ныне хранится в музее г. Сольвычегорска.

⁶⁵⁸ Ныне хранится в музее г. Сольвычегорска.

⁶⁵⁹ Ныне находится в Пермской художественной галерее.

Таким образом, общие тенденции развития лицевого шитья и иконописи практически полностью совпадают. Однако в произведениях лицевого шитья по-прежнему остается главным выявление образа изобразительными средствами. Сложные композиции ставшие с середины 16в. характерными для иконописи не находят продолжения в произведениях лицевого шитья. Для произведений лицевого шитья в XVI-XVII вв. становится характерно применение значительного количества жемчуга⁶⁶⁰ (кроме мастерских Строгановых) и драгоценных камней⁶⁶¹.

Смутное время отложило отпечаток и на работу царских «светлиц», в первой трети XVII в. мастерские Москвы практически прекращают работу.

С начала 50-х годов XVII в. вступает в силу мастерская возглавляемая Анной Ивановной Злобиной (Строгановой + 1680 г.). В произведениях этой мастерской характерной чертой стала декоративность, использование золотых нитей не только в дольчнном, но и в зашивке фона средника. Шитье начинает носить «серийный» характер (выполняется несколько одинаковых экземпляров). В этой мастерской был вышит украшенный композициями праздников сакос для ростовского митрополита Ионы Сысоевича и Казанского митрополита Лаврентия. Интересен и клобук митрополита Ионы (1662 г.) со сложными многофигурными композициями, вышитый полностью золотыми нитями.⁶⁶² Одним из позднейших произведений вышедших из этой мастерской стала плащаница 1680 г. из Рязани. Для этой работы, характерна попытка совместить традиции русского шитья и заимствования из композиций западных гравюр. После смерти Анны Ивановны мастерская стала увядать и к началу 18в. прекратила свое существование.

Последняя мастерская, работавшая в Москве, была возглавляема *Акилиной Петровной Буторлиной* (+ 1711 г.). Из произведений этой мастерской известно около 30 произведений. В произведениях мастерской со всей остротой проявились все кризисные течения в иконописи этого времени.

Общий упадок иконописного искусства к концу XVII в. привел к упадку и искусства лицевого шитья. Стремление к подражанию западным образцам (гравюрам) привело к потере древних традиций лицевого шитья, утрате образа. Западные традиции живописи XVIII в. полностью уничтожили искусство лицевого шитья, которое всегда следовало иконописной традиции.

XVII в. в зодчестве, как и во всей русской культуре, признаки наступления нового времени можно заметить со второй половины века. К середине века перемены уже столь значительны, что можно говорить о переходном периоде, характер которого не входит в традиционные рамки древнерусской культуры. Появляется новая стилистическая система, которая условно получила название «русское барокко» или «московское барокко».⁶⁶³

В архитектуре одним из главных элементов принятым от «фрязиноф» стал декоративный карниз. Эти карнизы, не нарушая в целом древних покрытий храмов «по законам», в корне изменили значение последних низводя их степень декоративных арок – кокошников. Сплошные перекрытия карнизы отделили фасад от верха храма, давая последним значение декоративного перехода к главам (Знаменский собор в Новгороде 1682 г., Воскресенская церковь в Каргополе конец XVII в.). Не таково было значение закомар в древних русских храмах. Усиливается и становится преобладающим, особенно в московском храмостроительстве, декоративное начало. Храм, от богатых каменных построек этого времени, отличает пожалуй только наличие куполов и колокольной. В остальном храмы

⁶⁶⁰ Употреблялись сорта жемчуга: гурмыцкий или бурлицкий из Персии, кафимский из Кафы или Феодосии и варзужский из Архангельска.

⁶⁶¹ Часто применялись: яхонт, лал, тумпаз, вареник, достокан, баус, бегета, венис, смарагд и изумруд.

⁶⁶² Сакос и клобук подарены митрополиту Ионе Дмитрием и Григорием Строгановыми.

⁶⁶³ Термин –барокко – условный. Московская архитектура конца XVII начала XVIII вв. была, безусловно, явлением прежде всего русским.

становятся архитектурным продолжением богатой каменной застройки города.

Важное место в развитии архитектуры конца XVII в. занимают здания монастырских трапезных. Пространственная структура этих сооружений была одинакова. Таковы: трапезная Новодевичьего монастыря (1685-1687 гг.), самая крупная трапезная храма прп. Сергия в Троице-Сергиевом монастыре (1685-1692 гг.).

Нахлынувшие в середине столетия в Москву, посредством иностранных торговцев, западноевропейские гравюры, стали настоящим открытием для иконописцев XVII в. Этот продукт совершенно другого художественного опыта, в силу отхода от своих традиций, был жадно воспринят, переработан и использован в иконописи и монументальной живописи. Бесцветная гравюра менее всего затронула область цветовых исканий русских художников, и во многом цветовая палитра русских мастеров не изменилась. Изменения коснулись передачи композиций, движений, и пространства.

Заключение.

Оценивая многовековой период русского церковного искусства в целом, нельзя не отметить его удивительно высокого нравственного настроя и постоянного стремления к красоте духовной, внутренней.

Определяющую роль в формировании древнерусского искусства сыграл освященный веками уклад жизни восточных славян, их культура и традиции. Благодаря им, 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 восточнославянских стран на Русь, говорить о полной преемственности древнерусского искусства от византийского не приходится.

Если рассматривать художественные произведения в русле исторического развития, важно отметить, что их создание не ассоциировалось с фактом прошлого. Включенные в контекст повседневности, они были свидетельством непрерывной жизни, со строгим соблюдением традиций освященных веками.

Древнерусское искусство, как неотъемлемая часть русского народа, знало разные времена – взлетов и падений, расцвета и относительного затишья. Этап интенсивного культурного развития, начавшийся после принятия христианства, сменился 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 двухвековое иго, роковым образом сказавшееся на состоянии художественного творчества южнорусских земель второй половины XIII первой половины XV вв. Однако даже в этих чрезвычайно сложных условиях, под покровом Матери Церкви, возвышается искусство Северо-Восточной Руси. Церковное искусство приходит к своему - «золотому веку».

Восстановление государственности на исходе XV в. способствовало формированию, собиранию общерусской культуры. Москва становится крупнейшим духовным, политическим и культурным центром Руси.

Время внутренней стабильности и благополучия наступившее со второй трети XVII в. привело к новому этапу развития церковного искусства. Особое почитание русскими людьми икон, постепенно привело к появлению огромного количества «богомазов» писавших сотнями дешевые иконы и продававшие их народу. Недаром царский указ 1668 г. запрещает писать иконы подобным мастерам сел Мстеры и Холуя (близь Владимира). В конце века, патриарх Иоаким, горько жаловался на появления огромного количества гравированных изображений, видя в них тлетворное влияние на русскую иконопись: «многие торговые люди, говорил он в приписке к своему духовному завещанию, покупают листы на бумаге печатанные немцами, а продают немцы еретики, лютеры и кальвины, по своему их

проклятому мнению и неправде на подобие лиц своя страны и в одеждах своих странных немецких, а не древних подлинников, которые обретаются у православных; а они еретики святых икон не почитают и ради бумажных листов иконное почитание презируют».

С разрушением внутреннего уклада культуры, благодаря внедрению в культуру западных идей, постепенно назревает кризис. Медленно уходят в прошлое основополагающие духовные основы церковного искусства, на их место приходит высокое мастерство и внешнее благолепие. Со всей очевидностью это проявилось в церковном искусстве XVIII в.

Рекомендуемая литература.

- Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1972 г.
Алпатов М. В. Феофан Грек. М., 1979 г.
Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева. Киев, 1982 г.
Афанасьев К.Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961 г.
Бочаров Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969 г.
Бочаров Г.Н. Художественный металл Древней Руси. X-начало XIII в. М., 1984 г.
Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982 г.
Брюсова В.Г. Федор Zubov. М., 1985 г.
Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М., 1984 г.
Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987 г.
Вагнер Г.И., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993 г.
Варганов А. Суздаль. М., 1978 г.
Великая Русь. Под ред. Лихачева Д.С. М., 1994 г.
Вздорнов Г.И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983 г.
Воронин Н.И. Раппопорт П.А. Зодчество Смоленска XII-XIII вв. Л., 1978 г.
Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1966 г.
Джурич В. Византийские фрески М., 2000 г.
Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи XII-XVII вв. М., 1995 г.
Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи XII-XX вв. М., 1997 г.
Живопись древнего Пскова XIII-XVI вв. Альбом. Авторы статьи Овчинников А. и Кишилов Н. М., 1971 г.
Живопись домонгольской Руси. Каталог выставки. Сост. Корина О.А. М., 1974 г.
Земцов С.М., Глазычев В.Л. Аристотель Фьораванти. М., 1985 г.
Иконников А.В. 1000 лет Русской архитектуры. М., 1990 г.
Ильин М.А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976 г.
Иоанн Дамаскин преподобный. Точное изложение Православной веры. М., 1912 г.
История русского искусства. В 13т. Под ред. Грабаря И. Э., Лазорева В. Н. И Кеменова В.С. М., 1953-1959 гг., т. 1-4.
Кызласова И.Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М., 1985 г.
Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961 г.
Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966 г.
Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970 г.
Лазарев В.Н. Московская школа иконописи. М., 1980 г.
Макарий (Веретенников) архимандрит. Московский митрополит Макарий и его время. М., 1996 г.
Макарий (Веретенников) архимандрит Святитель Макарий московский и всея Руси

(1482-1563 гг.). М., 1996 г.

- Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975 г.
Макарова Т.И. Черневое дело Древней Руси. М., 1986 г.
Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971 г.
Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976 г.
Попов Г.В. Тверская Икона XII-XVII вв. СПб., 1993 г.
Популярная художественная энциклопедия. М., 1986 г.
Русь белокаменная. Альбом. Статья Бартенов И.А., Батажков В.Н. Л., 1969 г.
Рыбаков А. Вологодская икона. Альбом. М., 1995 г.
Успенский А.А. Богословие иконы православной церкви. М., 1989 г.
Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993 г.
Черный В.Д. Искусство Средневековой Руси. М., 1997 г.

Источник и литература.

1. Библия. М., 1976г.
2. Алленов М.М. Русское искусство 10-20вв. М., 1989г.
3. Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1972г.
4. Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. М., 1990г.
5. Алпатов М. В. Феофан Грек. М., 1979г.
6. Алпатов М.В. Всеобщая История искусств. М., 1955г.
7. Анисимов А.А. Путеводитель по выставке памятников древнерусской иконописи. М., 1926г.
8. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. М., 1997г.
9. Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева. Киев, 1982г.
10. Афанасьев К.Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961г.
11. Байз К. История искусств. Киев, 1914г.
12. Бакланов Н.Б. Эволюция архитектурных форм в русском провинциальном церковном зодчестве 18в. Б.м., Б.г.
13. Балдин В.И., Манушина Т.Н. Троице-Сергиева лавра. М., 1996г.
14. Барановский П.Д. Памятники искусства. М., 1948г.
15. Барсов Е.В. Божница из литых и резных образков от 11 по 18вв. М., 1912г.
16. Бессонов М.Н. Православие в наши дни. М., 1990г.
17. Богословские труды № 34 М., 1998г.
18. Борисовский П.И. Древнейшее прошлое человека. М., 1957г.
19. Бортенов И.А. Батажникова В.Н. Русь белокаменная. Л., 1969г.
20. Бочаров Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969г.
21. Бочаров Г.Н. Художественный металл Древней Руси. 10-начало13в. М., 1984г.
22. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь СПб., 1895г.
23. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982г.
24. Брюсова В.Г. Федор Зубов. М., 1985г.
25. В.А. Москва златоглавая. Памятники религиозного зодчества Москвы в прошлом и настоящем. Париж-Москва. 1979г.
26. Вагнер Г.И., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993г.
27. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987г.
28. Ванслов В.В. История русского искусства. Т.1-3, М., 1991г.
29. Варганов А. Суздаль. М., 1978г.

30. Вашков С. Религиозное искусство. М., 1901-1911г.
31. Веймрн Б.В. Всеобщая история искусств. Т1-6, М., 1963г.
32. Великая Русь. Под ред. Лихачева Д.С. М., 1994г.
33. Верещагина А.Г. Ф.А. Бруни. Л., 1985г.
34. Вздорнрв Г.И. Волоотово. М., 1988г.
35. Вздорнрв Г.И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983г.
36. Виды собора св. Владимира в Киеве. Альбом. М., 1909г.
37. Виолле-де-Дюк Е. Русское искусство его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность. М., 1879г.
38. Воронин Н.И., Раппопорт Г.А. Зодчество Смоленска XII-XIII вв. М., 1979 г.
39. Врангель Н. Очерки по истории миниатюры в России. – «Старые годы» 1909 г., октябрь.
40. Гаврюшин Н.К. Русская религиозная антропология Т. 1-2, М., 1997 г.
41. Герасимов Ю.Н., Рабинович В.И. Зодчество и православие. М., 1986 г.
42. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М., 1996 г.
43. Голубцов А.П. Из истории Древне-русской иконописи. М., 1897 г.
44. Голубцов А.П. Из чиений по церковной археологии. М., 1996 г.
45. Грабарь И.Э. История архитектуры. Т. 3. Петербургская архитектура в 18 –19 вв., ч. 3. М. 1909г.
46. Грабарь И.Э. История Русского искусства. Т. 1 Архитектура допетровской эпохи. М., 1909г.
47. Грабарь И.Э. История Русского искусства. Т. 2 Архитектура допетровской эпохи Москва - Украина. М., 1909г.
48. Грабарь И.Э. Москва. Ростов Великий. Углич. Памятники художественной старины. М., 1912г.
49. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1966г.
50. Джурич В. Византийские фрески М., 2000г.
51. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М., 1996г.
52. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи 12-20вв. М., 1997г.
53. Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи 12-17вв. М., 1995г.
54. Живописные эмали в собрании Загорского музея заповедника М. 1988г.
55. Живопись домонгольской Руси. Каталог выставки. Сост. Корина О.А. М., 1974г.
56. Живопись древнего Пскова 13-16вв. Альбом. Авторы статьи Овчинников А. и Кишилов Н. М., 1971г.
57. Житие свт. Петра митрополита и чудотворца Российского. М., 1886г.
58. Загорский музей-заповедник. М., 1990г.
59. Замятина Н.А. Терминология русской живописи. М., 1997г.
60. Захаров Н. Кремлевские колокола. М., 1980г.
61. Земцов С.М., Глазычев В.Л. Аристотель Фьораванти. М., 1985г.
62. Зотов А.И. Русское искусство с древнейших времен до начала 20в..М., 1979г.
63. Изборник. М., 1912 г.
64. Иконников А.В. 1000 лет Русской архитектуры. М., 1990г.
65. Ильин М.А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976г.
66. Иоанн (Павлихин) иеродиакон. Традиции церковного шитья на Руси. Сергиев Посад, 1998г., машинопись.
67. Ипатов А.Н. Православие и русская культура. М., 1985г.
68. История русского искусства. В 13т. Под ред. Грабаря И. Э., Лазарева В. Н. И Кеменова В.С. М., 1953-1959гг., т. 1-4.
69. История русского искусства. М., 1968г.
70. История русской архитектуры. М., 1955г.

71. Каптерев Н.Ф. Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. Сергиев-Посад, 1913г.
72. Каргер М.К. Древнерусская монументальная живопись 11-14вв. М.-Л., 1963г.
73. Кон-Винер. История стилей изящных искусств. М., 1916г.
74. Корникович К. Из истории русского искусства. М., 1960г.
75. Кравченко А.С. Икона. Секреты ремесла. М., 1993г.
76. Краткая история иконостаса с древнейших времен. М., Б.г.
77. Кызласова И.Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М., 1985г.
78. Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1962г.
79. Лазарев В.Н. Андрей Рублёв и его школа. М., 1966г.
80. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970г.
81. Лазарев В.Н. Московская школа иконописи. М., 1980г.
82. Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961г.
83. Лившец М. Реализм древнерусского искусства. Художник № 6, 1988г.
84. Лидов А.М. Иконостас. Происхождение—развитие—символика. М., 2000г.
85. Линицкий П.И. Об искусстве. Труды Киевской Духовной Академии 1905г., сентябрь.
86. Любимов Л.Д. История Древней Руси. М., 1996г.
87. Макарий (Булгаков) митрополит Московский и Коломенский. История русской Церкви. Т. 1-7, М., 1995-1997гг.
88. Макарий (Веретенников) архимандрит Святитель Макарий московский и всея Руси (1482-1563). М., 1996г.
89. Макарий (Веретенников) архимандрит. Московский митрополит Макарий и его время. М., 1996г.
90. Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975г.
91. Макарова Т.И. Черное дело Древней Руси. М., 1986г.
92. Мансветов В. Описание церковной утвари и предметов богослужебных, а также царских врат, хранящихся в музее Ярославля. Ярославль, 1889г.
93. Матвеев Павел священник. О искусстве. Странник, май—апрель, 1862г.
94. Материалы по реставрации и ремонту св. Троицкой-Сергиевой Лавры. Загорск, б.г., машинопись.
95. Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971г.
96. Мнева Н.Е. Искусство Московской Руси 15-17вв. М., 1963г.
97. Москва. Соборы, монастыри и церкви. М., 1882г.
98. Московские святые и памятники. М., 1903г.
99. Музей №6. Художественные собрания СССР. М., 1986г.
100. Настольная книга священнослужителя. Т.4, М., 1983г.
101. Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976г.
102. Никольский В. История русского искусства. Т.1, М., 1915г.
103. Новицкий. А. История русского искусства. М., 1903г.
104. Окунева Н.Л. Памятники русского искусства московской эпохи. Спб., 1913г.
105. Оловянишников Н. История колоколов и колокольное искусство. М., 1912г.
106. Остапов А. протоиерей. О православной иконе. Загорск, б.г., машинопись.
107. Остапов А. протоиерей. Основные периоды русской культуры и искусства 10-20вв. Загорск, б.г., машинопись.
108. Остапов А. протоиерей. Учебный курс церковной археологии для студентов Духовной Академии 3 курс. Загорск, 1963г., машинопись.
109. Остапов А. протоиерей. Учебный курс церковной археологии для студентов Духовной Академии 4 курс. Загорск 1966г., машинопись.
110. Парина А.С. Архитектурные термины. М., 1994г.

111. Патерик Киево-Печерского монастыря. Спб., 1911г.
112. Петров Н., Лашкарев П. Религиозная монументальность. Труды Киевской Духовной Академии. № 1,2, 1866г.
113. Покровский Н.В. Лекции по церковной археологии. Спб., 1884 -1885гг.
114. Покровский Н.В. Лекции по церковной археологии. Спб., 1885г.
115. Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890г.
116. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Петроград, 1916г.
117. Полное собрание русских летописей. Т. 1, М., 1851г.
118. Полное собрание русских летописей. Т.1, вып. 2-3, Л., 1926г.
119. Полное собрание русских летописей. Т. 2, М., 1962г.
120. Полное собрание русских летописей. Т. 3, вып.4, Спб., 1841г.
121. Полное собрание русских летописей. Т. 4, часть 1, вып. 1, Спб., 1915г.
122. Полное собрание русских летописей. Т. 4, часть 2, вып. 1, Спб., 1917г.
123. Полное собрание русских летописей. Т. 5, Спб., 1885г.
124. Полное собрание русских летописей. Т. 6 вып. 6, Спб., 1853г.
125. Полное собрание русских летописей. Т. 7, Спб. 1853г.
126. Полное собрание русских летописей. Т.8, Спб., 1859г.
127. Полное собрание русских летописей. Т. 9-10, Спб., 1862-1886гг.
128. Полное собрание русских летописей. Т.11-12, Спб., 1897г.
129. Полное собрание русских летописей. Т. 13, Спб., 1913г.
130. Попов Г.В. Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. М., 1989г.
131. Попов Г.В. Тверская Икона 13-17вв. Спб., 1993г.
132. Популярная художественная энциклопедия. М., 1986г.
133. Популярная художественная энциклопедия. Т1-2. М., 1986г.
134. Преподобный Сергей Радонежский в произведениях русского искусства 15-19вв. М., 1992г.
135. Розницкая О.А. Вопросы изучения отечественного искусства. Л., 1989г.
136. Русская живопись 14-20вв. Энциклопедия. М., 1999г.
137. Русское искусство 10 – начало 20вв. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика. М., 1989г.
138. Русь белокаменная. Альбом. Статья Бартенов И.А., Батажков В.Н. Л., 1969г.
139. Руцинский Л.П. Религиозный быт русских по свидетельствам иностранных писателей 16-17вв. М., 1871г..
140. Рыбаков А. Вологодская икона. Альбом. М., 1995г.
141. Ситкарёва. Успенский собор Киево-Печерской Лавры. Киев, 200г. (укр. язык).
142. Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон 11-14веков. М., 2000г.
143. Стоглав. Спб., 1863г.
144. Субботин Н. Дело патриарха Никона. История исследования. М., 1862г.
145. Тренев Д.К. Иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря. М., 1902г.
146. Тренев Д.К. Иконостас, М., 1902г.
147. Троицкий Н.И. Иконостас и его символика. Православное обозрение Т. 1, 1891 г.
148. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991г.
149. Удальцова З.В. Культура Византии (4 первая половина 7вв.). М., 1984.
150. Указатель святынь и священных достопамятностей Киева. Киев, 1871г.
151. Успенский М.И., Успенский В.И. Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. Спб., 1901г.
152. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М.,1989г.
153. Ушаков Ю.С. Ансамбль в народном зодчестве русского Севера. Л., 1982г.

154. Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. Спб., 1993г.
155. Черный В.Д. Искусство Средневековой Руси. М., 1997г.
156. Шеляпина Н.С. К изучению Успенского собора Московского Кремля. М., 1972г.
157. Щепкина М.В. Миниатюры Хлудовской псалтири. М., 1977г.

Формирование структуры городов Древней Руси в X – XII вв..

Плановую основу многих древнейших русских городов составляли объединения поселков союзных общин, находившихся в близком соседстве и имевших единый центр - вечевой, культовый, военно-оборонительный.⁶⁶⁴ Двух частный план, был характерен для древних русских городов. Основой города был - детинец, внутреннее укрепленное ядро и окольный город - ремесленный посад, с внешним поясом укреплений. Эта структура широко распространилась на Руси с X в. и существовала вплоть до XVIII в.

В детинце (кремле) сосредотачивались важные учреждения города, осуществлявшие высшую политическую, административную и церковную власть. Главным среди всех построек и по высоте и по месту расположения (в центре на площади), был собор. В Древней Руси, храм был не только духовным центром города, но и центром всей общественной жизни. Здесь «сажали на стол» князей, принимали иностранных послов, хранили городскую казну, при храмах создавались библиотеки и работали переписчики книг. В случае военной опасности храм становился последним прибежищем обороны для жителей.

От центра города (храма) расходились в разные концы улицы, которые по мере роста города дополнялись улицами - радиусами. При такой застройке в городе всегда ярко выражался главенствующий центр и ремесленный посад. Княжеские и посадские храмы, которые возводились в городе, строились с учетом значимости и главенства центрального городского собора.

В Киеве, столице и самом крупном городе Древней Руси, структура планового формирования города лежала вне традиций прочих древних русских городов.⁶⁶⁵ Расцвет города связан с княжением Ярослава Мудрого (1016\19 – 1054 гг.). План города представлен системой крестообразного пересечения главных улиц города. При пересечении главных осей, на одной из самых высоких точек города, вместе с укреплениями,⁶⁶⁶ закладывается величественный собор св. Софии Премудрости Божьей - главной доминанты столичного города. Десятиный храм, построенный ранее, вошел в этот комплекс и тоже находился на пересечении главных улиц – «форуме». Эти храмы составили единый духовный и политический центр древнего Киева.⁶⁶⁷

В подобном расположении соборов очевиден главнейший замысел возвышения духовного центра храма св. Софии. Близ храма располагаются митрополичий и княжий двор, место вечевых собраний. Киев планируется и строится как столица, с центром храмом св. Софии. Утверждению «столичности», служит и древний символ центра мира – «рукотворная гора». Этот символ ярко воплотился в храме св. Софии.

Общая панорама столицы древней Киевской Руси от центра продолжалась многочисленными посадскими поселениями храмами и монастырями.⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ Так сложились города: Киев, Чернигов, Новгород, Смоленск, Тверь, Суздаль и др.

⁶⁶⁵ За основу принят план византийских городов Солуни и Херсонеса.

⁶⁶⁶ Общая площадь более 70 га.

⁶⁶⁷ В древности в него входила и княжеская церковь св. Василия, первая известная каменная церковь Руси.

⁶⁶⁸ Протяженность древнего Киева, предположительно, была не менее 10 км

Плановая структура русских поселений в XV – начало XVI вв.

Село (весь) было центром группы небольших поселений. Церковь – духовный центр, вокруг которого группировались постройки села, продолжая древнюю традицию круговой планировки. Село (среднее) в этот период насчитывало в среднем по 35 – 40 дворов.

Возрождаются и разоренные военными действиями и пожарами города и села. На месте разрушенных и сгоревших храмов не строили жилых домов, а возводили новые храмы. В этот период образуются городские поселения у монастырей. Первоначально это небольшие посады с небольшим числом жителей. Постепенно они превращались в более крупные поселения, сливаясь с ближайшими сёлами. На посадах появляются приходские храмы, а на окраинах даже новые монастыри. Подавляющее большинство монастырских крепостей этого времени были деревянными. Находящиеся на некотором удалении от городов, они служили дополнительными военными заставами на пути вражеских войск и всегда первыми принимали на себя удар. Большое количество таких монастырей-застав было вблизи Москвы, Ростова, Серпухова и некоторых других городов.

К началу XVI в. Русское государство имело не более 180 городов (вместе с крепостями). В этот период формируется принцип русского градостроительства. Самой совершенной в этот период стала планировка Москвы.⁶⁶⁹ Со времени князя Дмитрия Донского Москва стала называться «белокаменной» из-за возведенных вокруг неё в один сезон (1330 г.) стен из белого камня. Из кирпича возводятся кремлевские стены в 1485-1495 гг. Антонием и Марком Фрязином. Работы окончены миланским архитектором Пьетро Антонино Солари в 1516 г. Кремль стал монументальным архитектурным ансамблем, центр которого определял величественный Успенский собор и колокольня Ивана Великого.

В Москве на городском посаде в 1520 г. было проведено «размерение» улиц. Строго была определена их ширина в 12 сажень, а переулки в 6 сажень. Улицы шли от центра (Кремля) и соединялись по мере роста города кольцевыми улицами и переулками. Многие характерные элементы планировки Москвы можно найти в городах домонгольского времени.

По кольцевому плану в этот период развиваются такие города как: Псков, Верей, Курск, Старица, Серпухов, Ярославль и др.

По примеру московской цитадели сооружаются укрепления во многих других русских городах. В 1484-1490 гг. начинается капитальная перестройка новгородской крепости. Общая длина стен с 13 башнями (ныне сохранилось 9) 1385 м. В Нижнем Новгороде в 1500-1512 гг., возводится мощное городское укрепление. Длина стен свыше 2000 м.

⁶⁶⁹ Окончательно сформировавшаяся к началу XVII в. К этому времени население Москвы насчитывало около 100 тыс. жителей.