

АКАДЕМИЯ  
НАУК  
СССР

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

III

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
АКАДЕМИИ НАУК  
СССР

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

III





АКАДЕМИЯ НАУК  
С С С Р




ИНСТИТУТ  
ИСТОРИИ  
ИСКУССТВ






# ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА



ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ  
АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ,  
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ЧЛЕНА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР  
В.С. КЕМЕНОВА  
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В.Н. ЛАЗАРЕВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
М О С К В А  
1 9 5 5



ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА



ТОМ  
III



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1955



**ГЛАВА ПЕРВАЯ**



**ИСКУССТВО  
СРЕДНЕРУССКИХ  
КНЯЖЕСТВ  
XIII-XV ВЕКОВ**





---

# ИСКУССТВО СРЕДНЕРУССКИХ КНЯЖЕСТВ XIII — XV ВЕКОВ

*Н. Н. Воронин и В. Н. Лазарев*



**Р**аньше чем обратиться к изучению художественной культуры Москвы необходимо охарактеризовать искусство некоторых других удельных центров, которые в XIV веке играли самостоятельную и притом весьма значительную роль и лишь постепенно подчинились Москве, возглавившей борьбу против татар. Именно от этих удельных центров Москва, постепенно ставшая «представительницей образующейся нации в противоположность раздроблению на бунтующие вассальные государства»<sup>1</sup>, унаследовала воспитанные ими кадры художников и мастеров и накопленные веками традиции.

Жестокий террор монголов обрушился прежде всего на города великорусского центра. В крови и пепле лежали поверженные города Владимирского великого княжества: Владимир, Суздаль, Ростов, Переславль, Юрьев, Дмитров, богатые города Поволжья — молодой Нижний-Новгород и Ярославль, окские города во главе с Рязанью. Казалось, что культура русского народа подсечена под корень и он не найдет более сил, чтобы оправиться для нового подъема. Глубокой скорбью дышали слова владимирского проповедника епископа Серапиона о заросших лесом некогда тучных нивах, об опустевших селах и весях, а митрополит Пимен еще в конце XIV века с горечью описывал в своем «Хождении» безлюдные рязанские земли и руины древних городов и селений.

Уже в первые десятилетия монголо-татарского ига летописи отмечают нарастание народного гнева: в 1262 году города великорусского центра подни-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. I, стр. 445.



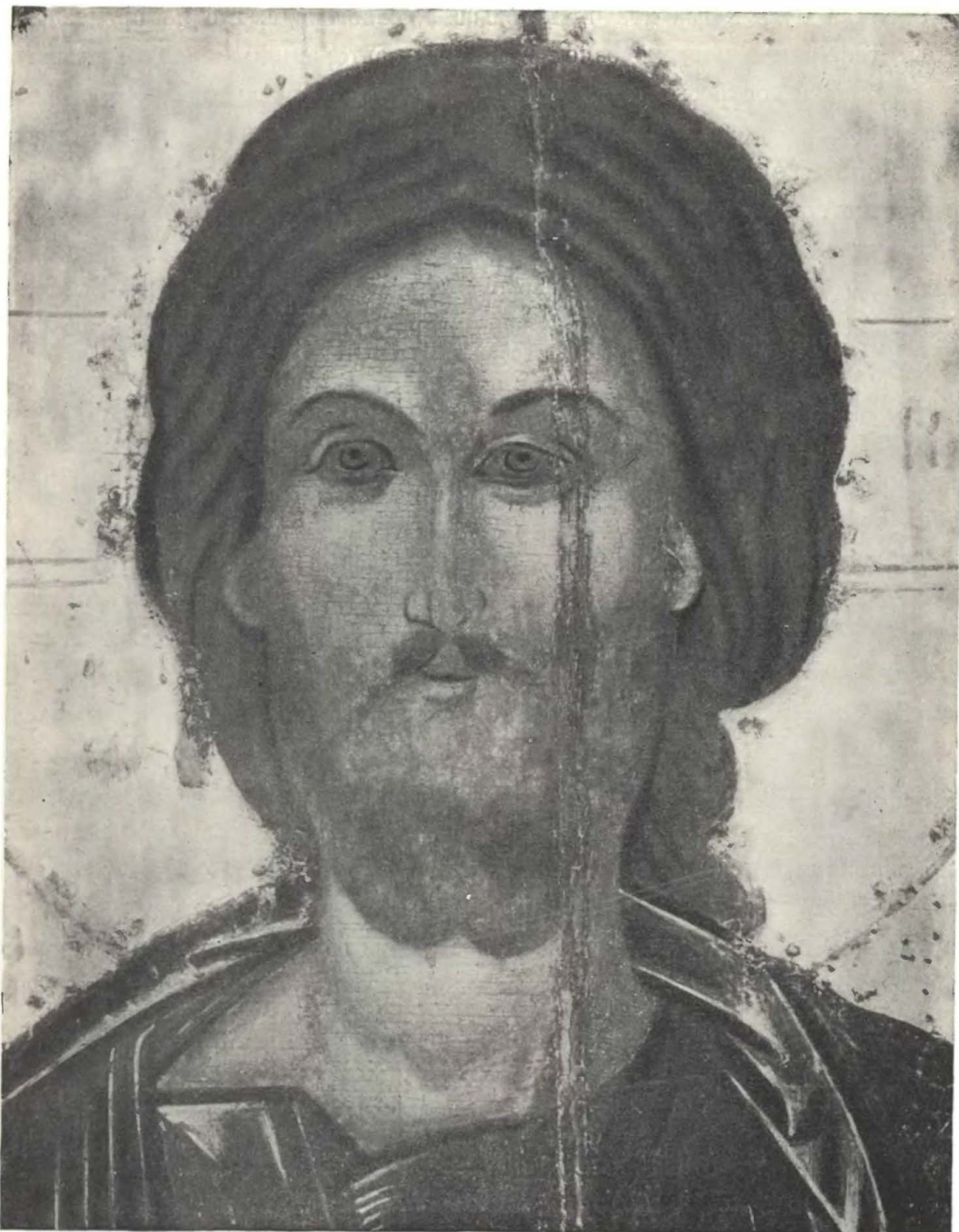
маются против поработителей, а менее чем через столетие, в 1327 году, в Твери вспыхивает мощное восстание под знаменем борьбы за национальную независимость.

Наряду с нарастанием освободительного движения постепенно пробуждается и русская художественная жизнь. Ее новые центры возникают в древнем Владимирском великом княжестве. Из маленьких, почти незаметных городков Тверь и Москва уже в XIII веке становятся значительными средоточиями народной жизни. Оживают и старые города — Владимир, Ярославль, Ростов, Суздаль. Нижний-Новгород и Рязань в XIV веке спорят с Москвой и Тверью за преобладание в руководстве жизнью воскресающей Руси. Вместе с кратковременным политическим подъемом этих центров оживляется и их художественная деятельность, но вскоре после Куликовской победы над татарами они утрачивают свое значение, и ведущая роль окончательно переходит к Москве.

Наши сведения об этой некогда яркой художественной жизни скудны, разрозненны и порою мало достоверны. Между тем, предварительное знакомство с этими темными страницами в истории русской художественной культуры, которые только недавно начали изучаться и систематизироваться советскими учеными, совершенно необходимо для правильного понимания хода развития искусства Московского великого княжества.

Вопрос об источниках нового подъема искусства в среднерусских областях долгое время оставался неясным. Старые центры культуры, в тесном общении с которыми жили Владимиро-Суздальская и Рязанская земли XII — XIII веков, — Киев и Чернигов, Смоленск и Полоцк, Галич и Владимир-Волынский, то оказываются вне политических границ Руси, то вновь воссоединяются с Русской землей. Новгород и Псков, занятые борьбой с Ливонским орденом на западных рубежах Руси замыкаются в своих политических и экономических интересах и продолжают развиваться своим путем, сохраняя достижения своей художественной культуры. Внутри же великорусского центра монгольский удар поразил не только материальные памятники культуры, но и живых ее носителей — зодчих, живописцев, скульпторов и многочисленных ремесленников.

Задаваясь вопросом об источниках оживления художественной жизни в Москве и Твери в конце XIII — начале XIV века, ученые решали его по-разному. Одни (Ф. Ф. Горностаев, И. Э. Грабарь и другие) полагали, что высокие традиции владимиросуздальского искусства были оборваны и прочно забыты, что поднимавшиеся новые городские центры начинали свой самостоятельный путь собственными силами. Другие (Н. В. Султанов) добавляли к этому, что, в частности, строительные



*Голова Спаса. Оборот иконы «Грузинской богородицы» из Покровского монастыря в Суздале.  
Около середины XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

кадры Средняя Русь могла получить только из Новгорода, где не прекращалось строительство, и что новгородские зодчие были авторами древнейших известных нам по летописям построек Москвы и Твери. Наконец, третьи (М. В. Красовский) допускали, что в самой Средней Руси могли уцелеть в живых мастера, хранившие владимирские традиции, и что их работы послужили связующим звеном между искусством XII и искусством XIII — XIV веков.

Систематическая расчистка памятников древнерусской живописи позволила установить, что во Владимиро-Суздальской земле художники и в XIII — XIV веках не прекратили своей деятельности и что, таким образом, нельзя говорить о перерыве художественных традиций.

Вследствие гибели огромного количества фресок и икон крайне трудно восстановить ход развития владимиро-суздальской живописи этого времени. Материал приходится собирать буквально по крупицам, причем находки имеют случайный характер.

Интереснейшим памятником владимиро-суздальской живописи XIV века является двусторонняя икона «Грузинская богоматерь» из Покровского монастыря в Суздале, ныне хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее. На обороте этой иконы, сильно пострадавшей от времени, представлен Спас (стр. 9). Голова Христа — тонкого и благородного рисунка. Лицу придано выражение большой мягкости. Глаза, нос, рот даны в правильных пропорциональных отношениях, благодаря чему образ приобретает более человеческий характер. Особенно типичен для памятников XIV века силуэт головы — асимметричный, сильно расширяющийся кверху и резко суживающийся книзу. Густые, красивые краски (темновишневое одеяние с голубыми пробелами, темносиний плащ с голубовато-белыми пробелами и охряным клавом) говорят о незаурядном колористическом чутье мастера. Икона «Грузинской богоматери» была исполнена не позднее 60-х годов XIV века<sup>1</sup>.

Другие памятники суздальской живописи обнаруживают более архаический стиль. Это — крайне интересный по своей иконографии «Покров» из Покровского монастыря в Суздале (стр. 11), открытый Н. П. Сычевым житийный «Никола» из Суздаля, «Одигитрия» и «Рождество богоматери» в Государственном Русском музее (конец XIV в.; стр. 13). Две последние вещи, сохранившие старые оклады с чеканной басмой и сканью, ясно показывают, насколько Суздаль уступал в своем художественном развитии Москве. Их архаический строй невольно заставляет

<sup>1</sup> Отдаленное сходство с этой иконой обнаруживает недавно расчищенная икона Спаса в Гос. Третьяковской галерее, относящаяся к XIV веку.





*Покров. Икона из Покровского монастыря в Суздале.  
Вторая половина XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

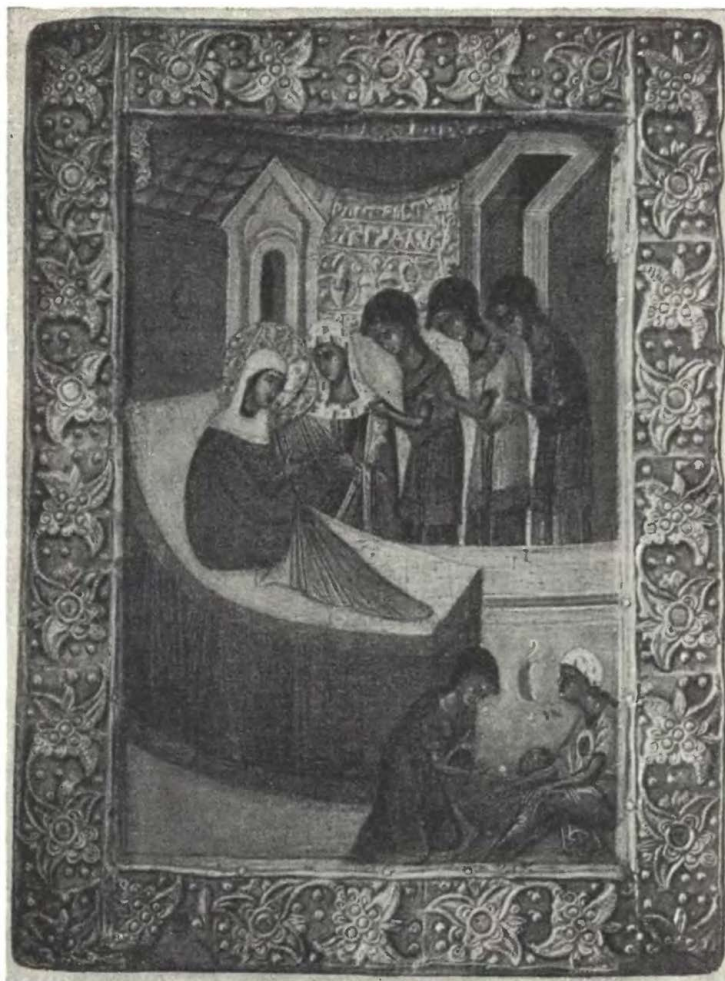
вспомнить о псковских иконах. Плотная, несколько сумрачная гамма красок, темные оловянные тени с энергичными светлорыжевными высветлениями, предельно упрощенные контуры и пространственные построения — все это свидетельствует об отсталости суздальской живописи, которая выродилась к XV веку в провинциальную школу, растворившуюся в дальнейшем в художественной культуре Москвы.

Ярославская школа, испытавшая блестящий расцвет в первой трети XIII века (см. том I, стр. 486—496), создавала и в XIV—XV столетиях весьма примечательные миниатюры и иконы. С Ярославлем, а не с Москвой, как это пытался доказать А. И. Некрасов<sup>1</sup>, связано так называемое «Федоровское Евангелие», хранящееся в Ярославском музее. Вшитые миниатюры, изображающие евангелистов Марка, Иоанна и Луку, мало интересны. Эти миниатюры, датируемые XIII веком, несут на себе печать ремесленного исполнения. Гораздо значительнее две другие миниатюры рукописи, современные ее написанию. На одной из них представлен в рост Федор Стратилат, на другой — диктующий Прохору Иоанн (стр. 15). Так как изображение Прохора занимает на миниатюре непомерно большое место, есть серьезные основания полагать, что это — святой, соименный заказчику рукописи. По вполне обоснованному предположению А. И. Некрасова<sup>2</sup>, заказчиком был епископ Прохор. Рукопись возникла между 1321 и 1327 годами как вклад по ярославском князе Федоре Черном (этим и объясняется изображение Федора Стратилата, на щите которого представлен барс — атрибут князя суздальско-владимирского дома).

«Федоровское Евангелие» выделяется богатством украшений. Его инициалы и заставки занимают видное место в истории русского книжного искусства. Столь же красива и орнаментика обеих описанных миниатюр. Крайне разнообразная и красочная, она обнаруживает характерную для ярославской школы тягу к узорочью. Еще довольно приземистые фигуры исполнены в старых традициях. Миниатюрист отиравался от образцов XI—XII веков, которые он тонко понимал. Ему удалось сохранить заветы киевской художественной школы, поразительным образом пережившие хаос татарских разрушений. Действительно, при взгляде на миниатюру с изображением Иоанна, диктующего Прохору (их фигуры искусно вкомпонованы в стилизованный купольный храм), невольно

<sup>1</sup> А. Некрасов. Возникновение московского искусства, т. I. М., 1929, стр. 184—185, 210.

<sup>2</sup> А. Некрасов. Указ. соч., стр. 183—184. В начале XIV века он состоял архимандритом ярославского Спасо-Преображенского монастыря, а в 1311 году был посвящен митрополитом Петром в сан епископа ростовского. Не порывая с Ярославлем, он совершал наезды в Ростов, Тверь и Москву. Умер Прохор в 1327 году и погребен в Спасо-Преображенском монастыре, в котором он начинал свою деятельность.



*Рождество богородицы. Икона из Суздаля.  
Конец XIV века.*

Гос. Русский музей.

вспоминаются миниатюры «Изборника Святослава» и «Трирской Псалтири», настолько ярославский мастер сумел проникнуться идеалами киевской пышности и киевского великолепия.

Миниатюры «Федоровского Евангелия» были выполнены для знатного духовного лица, очевидно принадлежавшего к верхам феодального общества. В этих кругах особенно ценились богатство оформления, изящество отделки и тонкая красочность.

Рядом с этим блестящим искусством в глухих углах держались старые местные традиции, в которых большую роль играли языческие пережитки, с

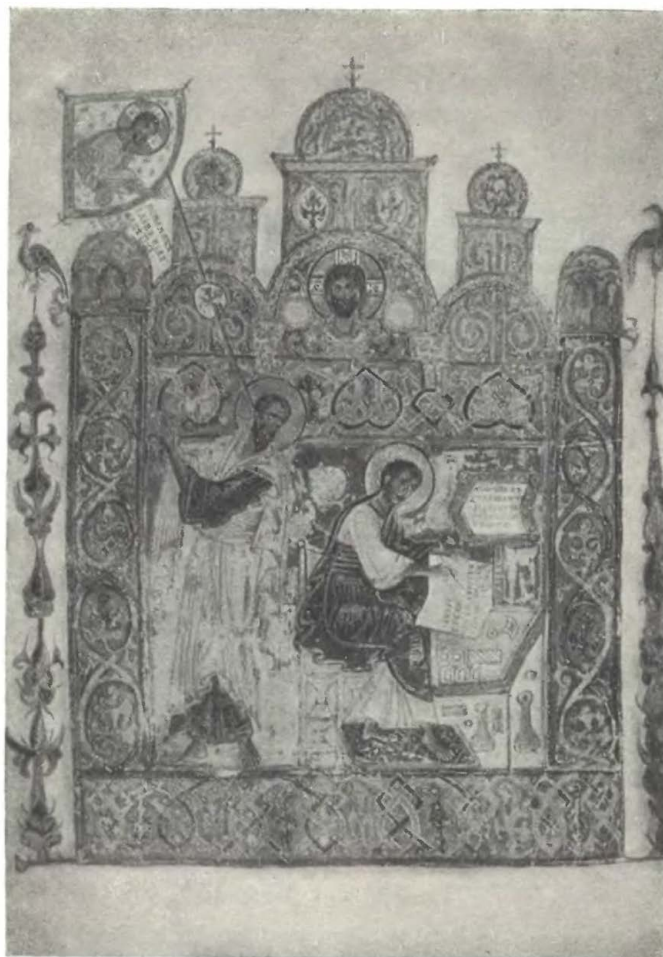


необычайной силой проявившиеся в ярославской иконе Николы. Икона эта, ныне хранящаяся в Третьяковской галерее, поражает своим архаизмом. Коренастая полуфигура святого, почти лишенная шеи, напоминает идола, вырезанного из дерева. Но художнику удалось достичь в этом образе определенной живости выражения. Светлая, почти белая карнация обработана резкими коричневыми тенями, примитивная и жесткая красочная гамма построена на контрастном сочетании белых, черных, коричневых и красных тонов<sup>1</sup>.

Реставрационные работы, проведенные в Ярославле в 1919 и 1923 — 1925 годах, завершились раскрытием ряда икон XV — XVI веков. Эти иконы ясно говорят о наличии в Ярославле своей школы, что доказывается, в частности, такими вещами Ярославского музея, как «Рождество христово», житийный «Никола», житийный «Иоанн Предтеча». Эти памятники характеризуют местные художественные вкусы, не очень тонкие, но вполне самобытные. С конца XV — начала XVI века ярославская школа все более сближается с московской. Влияние искусства Рублева, а позднее Дионисия во многом определило ее стиль. Храмовый образ «Преображения» и чин из собора Спасского монастыря (ныне в Ярославском музее и в Государственном Русском музее) иллюстрируют этот новый этап развития. Фигуры более вытянуты и изящны, лица более тонки и одухотворены, краски более глубоки и сплавлены.

В старом владими́ро-суздальском центре жизнь продолжала теплиться и в строительной деятельности. Так, уже в 1239 году, на другой год после разгрома Владимира татарами, ростовский епископ Кирилл II смог капитально отремонтировать церковь Бориса и Глеба в селе Кидекше под Суздалем. Далее, во второй половине XIII века проводились небольшие строительные работы: в 1253 году ремонтировали и в 1287 году перестроили церковь Бориса и Глеба в Ростове; в юго-западном углу всеволодовых галерей владимирского Успенского собора в конце XIII века построили кирпичный придел Пантелеймона, несколько напоминающий своим положением внутренние крещальни Елецкого собора в Чернигове и Успенского собора в Старой Рязани; в то же время, в 1280 году, покрыт оловом Успенский собор в Ростове, настланы «мрамором красным» его полы, покрыт оловом Успенский собор во Владимире. Все это говорит о том, что и в то время сохранялись известные кадры мастеров. Ярлык, данный ханом Менгу-Тимуром в 1267 году русскому митрополиту, называет в числе людей, находящихся под охраной иммунитета, также и «церковных мастеров»;

<sup>1</sup> В Третьяковской галерее хранится еще одна ярославская икона середины XIV века — «Спас» с полуфигурами апостолов на полях.



*Иоанн диктует Пророку. Миниатюра из «Федоровского Евангелия». 1321—1327 годы.*

Ярославский музей.

позднейший подложный ярлык хана Узбека, с большим знанием русской жизни раскрывая это определение, называет особо «или каменных здателей или древодельных»<sup>1</sup>.

Древняя церковь Иоанна Предтечи в селе Городище под Коломной, построенная в начале XVI века, сохранила на своих стенах белокаменный рельеф, относящийся к какому-то исчезнувшему храму XIV века. Исследователи пытались видеть и в нижних частях самого храма, сложенных из грубых блоков известняка, остатки древнейшей постройки едва ли не XII столетия. Однако единственный

<sup>1</sup> М. Приселков. Ханские ярлыки русским митрополитам. Пг., 1916, стр. 97; Собрание государственных грамот и договоров, т. II, № 7.

фрагмент здания XIV века — это названный резной камень (*стр. 17*), в котором неправильно видели изображение барса (на самом деле здесь вырезан единорог); характер резьбы и трактовка образа говорят о снижении резного мастерства, далеко отошедшего от высоких традиций владимирской пластики XII—XIII веков<sup>1</sup>. Тем не менее мастеров, строивших первоначальную городищенскую церковь XIV века, мы вправе считать наследниками владимирского искусства.

Во второй половине XIV века обострилась борьба сильнейших среднерусских княжеств (Суздальско-Нижегородского и Рязанского) с растущей Москвой. На это время падает и известное нам лишь по летописям оживление строительной деятельности в этих окраинных городских центрах.

Кратковременное усиление политического влияния Рязанского княжества при великом князе Олеге Ивановиче отразилось в сооружении им построек Солотчинского княжеского монастыря под Рязанью и собора Ольгова монастыря. Несколько позже, в XV столетии, в самой столице княжества — Переславле-Рязанском были построены два собора: Успенский и Михаила архангела (первый из них с 1402 года был княжеской усыпальницей). Никаких данных о художественном облике этих исчезнувших зданий у нас не имеется.

Мы можем догадываться о некотором оживлении архитектурной деятельности в другом древнем городе на Оке — Муроме; в 1351 году муромский князь Юрий Ярославич «обнови отчину свою... постави двор свой в городе, также и бояре его, и велможи, и купцы и вси людие, и церкви обнови и украсиша их иконами и книгами»<sup>2</sup>. Однако вскоре Юрия изгнал его противник князь Федор, и строительство прервалось.

Столь же кратковременным было строительство в большом центре Поволжья — Нижнем-Новгороде, ставшем столицей Суздальско-Нижегородского княжества. Здесь еще уцелели украшенные богатой резьбой старые белокаменные храмы, созданные в начале XIII века князем Георгием Всеволодовичем. Нижегородские князья, повидимому, ограничились их ремонтом или незначительной перестройкой. Князь Константин Васильевич в 1350 году перестроил Спасо-Преображенский собор, который сохранил свой старый план с притворами. Сюда Константин перенес из Суздаля чтимую икону Спаса. Летопись, описывая пожар храма 1378 года, упоминает о его роскошных дверях, «дивно устроенных медью золоченою», и «чудном дне», т. е. прекрасных полах собора. Это убран-

<sup>1</sup> Ю. Кивокурдев. Памятник домонгольской эпохи близ Коломвы. — «Труды Кабинета истории материальной культуры I МГУ», вып. V. М., 1930, стр. 66—71.

<sup>2</sup> Воскресенская летопись под 6859 (1351) годом.





*Единорог. Белокаменный рельеф. Начало XIV века.  
Из церкви на Городище под Коломной.*

ство могло принадлежать и декорации древнего храма, мог его осуществить и князь Константин (как мы увидим ниже, в это же время тверским епископом были произведены подобные работы по украшению тверского собора Спаса).

Той же заботой о памятниках славного прошлого руководился наследник Константина князь Андрей Константинович, перестроивший в 1359 году второй каменный храм Михаила архангела с сохранением его древнего крестообразного плана с притворами, напоминающими собор в Юрьеве-Польском.

Третий нижегородский князь Дмитрий Константинович вынес каменное строительство за черту кремля на посад, построив в 1371 году известную нам лишь по летописному упоминанию новую каменную церковь Николы на берегу, «на бечеве», т. е. там, где бурлаки тянули с низа суда. Он же начал строительство каменных стен нижегородского кремля, которое ему не удалось довершить: в 60-х годах начали копать рвы, а в 1374 году были заложены стены и построены

Дмитриевские ворота. Князь Дмитрий проявлял интерес к культуре и искусству — для него монах Лаврентий сделал в 1377 году знаменитый список летописи. Однако московское правительство и митрополит вскоре пресекли сепаратистские устремления нижегородских князей, толкавшие их на союз с татарами и осложнявшие дело объединения и освобождения Руси. Митрополит Алексей построил в нижегородском Благовещенском монастыре новый собор, который, возможно, отражал новые художественные вкусы, складывавшиеся в Москве<sup>1</sup>. Судя по весьма условному изображению этого храма на иконе митрополита Алексея, хранившейся в монастыре, церковь имела ярусное покрытие в духе московских зданий начала XV века.

Очень незначительное число дошедших до нас памятников не позволяет хотя бы в основных чертах восстановить ход развития живописных школ Рязани и Нижнего-Новгорода. Несомненно, здесь работали свои мастера, имевшие возможность использовать богатое владимиро-суздальское наследие. Дошедшая до нас грамота великого князя рязанского Олега Ивановича (1350 — 1402) Ольгову монастырю на село Арестовское украшена полуфигурным «Деисусом» (с архангелами и полустершимися фигурами Петра и Павла)<sup>2</sup>. Слева представлен коленопреклоненный игумен (?) монастыря. Стиль всех изображений крайне примитивен. Полуфигуры (в виде исключения Павел написан во весь рост) расположены на разных уровнях и на разных расстояниях, плохо друг с другом связаны, их однообразные лица с непомерно большими глазами (особенно лицо игумена) лишены выразительности.

С Муромом, поддерживавшим тесные культурные отношения с Рязанью, связана очень красивая икона Одигитрии, датируемая началом XV века (ныне — в Третьяковской галерее). Эта икона, великолепия по краскам и необычайно свежая по манере письма, ясно показывает, как мало мы еще знаем искусство мелких феодальных княжеств и какие неожиданные открытия возможны здесь в будущем.

Значительное каменное строительство развернулось в Ростове. Город, менее других пострадавший от монгольского разгрома, имел возможность, как говорилось выше, уже в XIII веке вести небольшое каменное строительство. В политическом отношении он рано подчинился Москве, и его культурной жизнью руководили не мелкие ростовские князья, но ростовская епископия, распространявшая свою власть на огромные территории Заволжья вплоть до глухого Бело-

<sup>1</sup> Макарий. Памятники древности. Нижегородская губерния. СПб., 1857, стр. 169; В. Леонов. Архангельский собор в Нижегородском кремле. — «Зодчий», 1879, № 2, стр. 34.

<sup>2</sup> Н. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906, табл. ССССХVI, № 858.

озера и далекой ростовской колонии на севере — Великого Устюга. Здесь, в лесных краях, особенного расцвета достигло деревянное зодчество, о чем свидетельствует знаменитая «Устюжская легенда» о постройке рубленого Успенского собора в Великом Устюге. В самом Ростове в XIV — XV веках осуществлялись значительные каменные постройки. В середине XIV века ростовский епископ строит каменную церковь в Андреевском монастыре и перестраивает храм владычного Григорьевского монастыря.

В начале XV века интенсивную строительную деятельность развил ростовский епископ Григорий. Крупнейшей работой было восстановление рухнувшего в 1408 году Успенского собора: в очень короткий срок были переложены своды храма, сделана свинцовая кровля, настланы каменные полы и возобновлены богатая утварь и иконы; в северо-западном углу собора епископ соорудил «сосудохранильницу» — белокаменную квадратную палатку, основания которой были открыты раскопками. На эти работы по восстановлению собора епископ Григорий «не пощаде всего имения своего». Он же в 1412 году построил в Москве на Дорогомилове известную нам лишь по имени каменную церковь Благовещения, возможно, использовав тех же мастеров, которые восстанавливали ростовский собор. Есть основание предполагать, что ростовское строительство не ограничивалось указанными постройками, так как в числе лучших архитекторов именно ростовские зодчие были привлечены для строительства Москвы в XV — XVI веках<sup>1</sup>.

В Ростове было раскрыто за последнее время несколько икон XIV — XVI веков, бросающих свет на развитие местной школы живописи. Большинство их отличается ярко выраженным архаизмом. Икона «Спас Нерукотворный» (Государственная Третьяковская галерея) датируется еще началом XIV в. Она продолжает традиции домонгольской живописи. Изображение Христа с большими глазами окрашено в темный цвет, что придает ему суровый характер. Положенные на щеках яркие румяна вместе с голубыми перекрестьями нимба и украшающими его красными камнями и золотисто-желтым фоном образуют пеструю красочную гамму. Столь же сильно архаические черты выступают в несколько более поздней иконе «Троицы» (Государственная Третьяковская галерея). Большой архаичностью отмечен и датируемый XIV веком житийный «Никола» из того же собрания (происходит из села Павлово близ Ростова).

<sup>1</sup> Летописец о ростовских архиереях. СПб., 1890, стр. 7 и примеч. на стр. 11, 13 и 14; Н. Воронин. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М., 1934, стр. 21—26; А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках., М., [б. г.], стр. 14.



Весьма примечателен колорит этой вещи, построенной на блеклых тонах, среди которых ведущее место отведено тонко обыгранному белому цвету. В иконе «Преображение» (Государственная Третьяковская галерея), исполненной в конце XIV века<sup>1</sup>, чувствуются уже новые веяния, которые, возможно, объясняются влиянием московского искусства. Повидимому, последнее не оказало глубокого воздействия на ростовскую иконопись, так как в иконе «Чудо Георгия о змие» (Государственная Третьяковская галерея), написанной в начале XVI столетия, опять настойчиво дают о себе знать архаические черты, невольно заставляющие вспомнить о наиболее консервативных памятниках новгородской иконописи<sup>2</sup>. Что в Ростове отсталые течения держались весьма упорно, доказывает и хранящийся в местном музее крест дьяка Бородатого от 1458 года, который мало чем отличается от работ XIII—XIV веков<sup>3</sup>.

Суздаль и Ростов, Нижний-Новгород и Рязань не создали крупных художественных школ и прочных традиций. Мы можем указать лишь на отдельные связанные с ними памятники архитектуры или живописи. Художественная деятельность этих городов в XIII—XV веках не может идти ни в какое сравнение с тем могучим творческим потоком, который ширился в Москве вместе с ростом ее общерусского национального значения развертыванием возглавлявшейся ею борьбы с монголами и строительством централизованного государства.

Иное значение и размах имело искусство Твери, остававшейся на протяжении двух столетий сильнейшим противником Москвы и претендовавшей, как и последняя, на роль объединяющего Русь центра. Тверь всей своей ранней историей прочно связана с великим княжеством Владимирским, она выросла в XII—XIII веках на его волжском рубеже, а ее князья были прямыми потомками владимирских великих князей.

В середине XIII века Тверь становится столицей самостоятельного княжества, а в 1271 году—центром епископии. С этим временем княжения Михаила Ярославича связано и начало истории тверского зодчества, почти на полвека опередившего каменное строительство Москвы. Памятники тверского зодчества не дошли до нас или сохранились во фрагментах, все же позволяющих в сочетании с письменными источниками составить представление об их облике и наметить общую линию эволюции тверской архитектуры.

<sup>1</sup> Поздняя рельефная надпись датирует эту икону 1395 годом. При реставрации надпись была удалена.

<sup>2</sup> Икона Георгия из построенной в 1506 году церкви села Поляны Ростовского района.

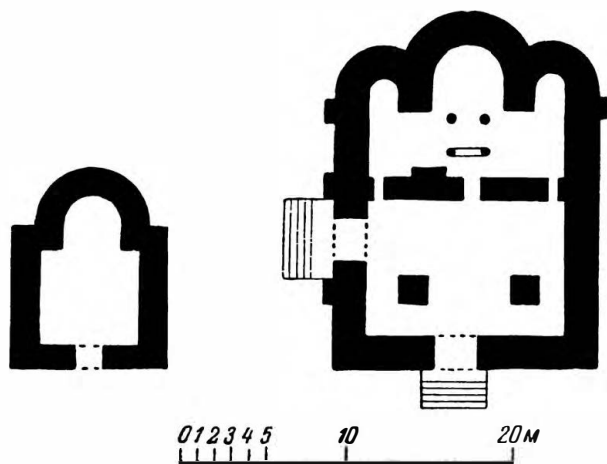
<sup>3</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 246.



*Тверской кремль в первой половине XV века.  
Прорись с иконы Михайла Тверского и княгини Ксении.*

В 1285 — 1290 годах в Твери, на месте деревянной церкви Козьмы и Демьяна, создается главный памятник тверского зодчества и центральный храм Тверского княжества — белокаменный собор Спаса-Преображения. Это был большой городской собор — «великая соборная церковь», сооруженная, повидимому, по установившемуся типу шестистолпных крестовокупольных храмов. К основному объему здания примыкали с восточной стороны придельные храмы — «малые церкви» Дмитрия и «Введения». Собор имел высокие лестничные входы перед дверями — «степени высоци перед церковью», что свидетельствует о наличии либо высокого цоколя, либо подклета храма. Верх собора, повидимому, завершался пятью главами; вместе с главами приделов они составляли семиглавие храма. В западной части храма были хоры, под которыми в аркосолиях ставились гробницы князей; здесь, на сводах хор, как и во владимирском Дмитриевском соборе, находилась фресковая композиция «Страшный суд». Найденные в Твери фрагменты белокаменных рельефов (человеческие маски) позволяют предполагать наличие на фасадах храма резной декорации. В ризнице собора хранились древние ткани, на которых были «вышиты золотом грифы и чудовищные птицы», свидетельствующие об интересе к «звериной» орнаментике в ранней Твери.

Не исключено, что собор, стоявший рядом с епископским двором, не только входил в его архитектурный ансамбль, но и был связан с ним переходами, как Успенский собор во Владимире. Все это, как и последующее украшение собора в XIV веке писанными золотом медными дверями и майоликовым полом,



Планы храмов Старицкого городища  
по раскопкам 1903 года.

говорит о живой и прочной владимиро-суздальской художественной традиции в Твери в XIII — XIV веках и позволяет утверждать, что над постройкой Спасского собора работали прямые наследники искусства владимирских зодчих<sup>1</sup>.

Второй каменной постройкой в Твери была церковь Федора, сооруженная и украшенная в 1323—1325 годах неким «Иваном, игуменом цареградским». О ее формах у нас нет никаких достоверных данных; вероятнее всего, ее строили те же мастера; но самый факт постройки храма в Твери «цареградским

игуменом» бросает свет на культурные связи Твери.

Через два года после окончания постройки церкви Федора, в 1327 году, разразилось тверское восстание против татар, жестоко подавленное. Строительство прервалось. А в 1326 году Иван Калита начал строительство храмов Московского Кремля. Весьма вероятно, что артель тверских зодчих была взята в Москву для усиления ее строительных кадров и обеспечения осуществления построек 1329—1333 годов, в которых мы снова встречаем явные и едва ли не более сильные следы владимирской традиции.

Новый подъем строительства в Твери падает на конец XIV и первую половину XV века, когда в княжение Михаила Александровича, Ивана Михайловича и Бориса Александровича Тверское княжество снова переживает период большого политического расцвета и могущества. В 1399 году князь Михаил капитально ремонтирует Спасский собор. Тверские укрепления восстанавливаются и усиливаются; в эти же годы место сожженного во время восстания 1327 года деревянного княжеского дворца занимает новый и, возможно, частью белокаменный дворец, в составе которого упоминается «палатная», т. е. дворцовая, церковь Михаила архангела. Строительство в Кремле продолжает князь Иван; при нем строятся около собора оригинальная ярусная церковь Ивана и высокий деревянный восьмигранник соборной колокольни, господствовавший над крем-

<sup>1</sup> Н. Воронин. Тверское зодчество XIII—XIV вв. — «Известия Отделения истории и философии АН СССР», 1945, № 5, стр. 373—386.

левским ансамблем. Живописный и величественный облик кремля первой половины XV века хорошо передан на иконе Михаила Тверского и его матери княгини Ксении (стр. 21). В этой панораме особенно интересно изображение шатровых церквей, включенных в состав расположенных в правой части рисунка княжеских палат. Богатство архитектурных форм кремлевских зданий свидетельствует об интенсивности художественного творчества в Твери этого времени<sup>1</sup>. Ничего не уцелело от древних зданий кремля, исчез и построенный в 1404—1407 годах епископом Арсением собор тверского Жолтикова монастыря, имевший, подобно Спасскому собору, два придела, или «притвора».

Единственными остатками тверской архитектуры рубежа XIV и XV веков являются открытые раскопками 1903 и 1949 годов фундаменты двух храмов в Старице<sup>2</sup> — важнейшем после Твери городе княжества. Большой собор Михаила архангела был построен в 1396—1399 годах князем Михаилом Александровичем, вторую, малую церковь Николы построил в 1404 году «единым летом» его сын — князь Иван Михайлович. Оба храма сложены из белого камня.

Собор Михаила архангела (стр. 22, 23) был четырехстолпным трехапсидным и, вероятно, одноглавым храмом; к особенностям плана собора относятся обширная алтарная часть и широкая расстановка столбов, освобождающая центральное



*Часть цоколя храма Михаила архангела на Старицком городище. 1396—1399 годы.*

<sup>1</sup> Н. Ворони́н. Тверской кремль в начале XV в. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XXIV. М.—Л., 1949, стр. 84—91; Э. Рикман. Новые материалы по топографии древней Твери. — Там же, вып. XLIX. М.—Л., 1953, стр. 39.

<sup>2</sup> П. Крылов. Археологические раскопки в старицком кремле в 1903 г. Старица, 1907; Н. Ворони́н. Раскопки в Старице. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XXXVIII. М.—Л., 1951, стр. 42.

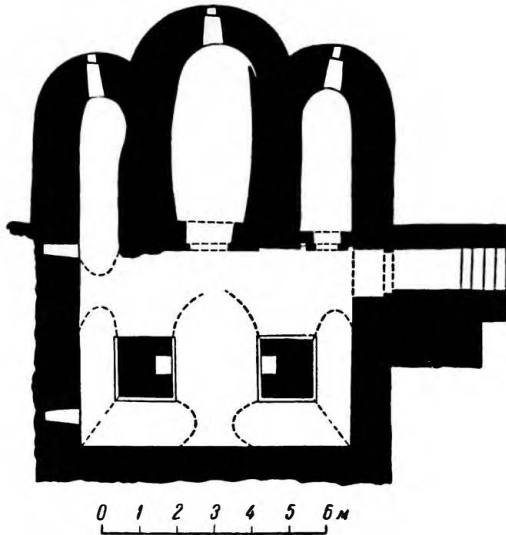


подкупольное пространство. Квадратное сечение столбов и отсутствие внутренних лопаток позволяют предполагать не обычную систему сводов, но применение системы ступенчато повышенных подпружных арок, типичной для архитектуры Пскова и Москвы этого времени (см. т. II, стр. 317; т. III, стр. 60 и сл.). Хор, повидимому, не было, и пространство храма характеризовалось целостностью и устремленностью ввысь. Связывалась ли с этой системой сводов пирамидальная композиция верха, как это было в московском зодчестве, мы не знаем. В алтаре собора, отделенном алтарной преградой, были основания колонн надпрестольной сени — кивория; отчет о раскопках 1903 года упоминает об обломках резного белого камня (вероятно, от порталов), а также о сохранявшихся тогда лестничных всходах перед дверями собора; пол храма был покрыт майоликовыми цветными плитками. Все эти детали, вместе с белокаменной техникой кладки, живо напоминают характерные особенности владими́ро-суздальских памятников XII — XIII веков.

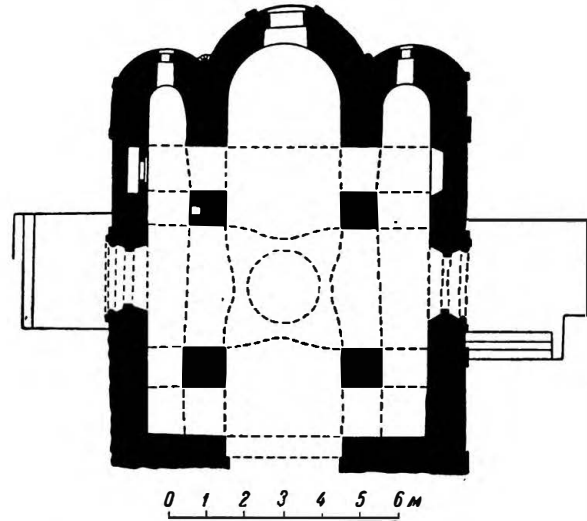
Старицкая малая церковь Николы, примыкая к типу бесстолпных храмов, который в Средней Руси представлен церковью Воздвижения на Торгу во Владимире (1218 г.), предшествует появлению типа так называемых «посадских» храмов Москвы конца XV — начала XVI века.

Для характеристики художественных интересов Твери в начале XV века любопытна переписка игумена Афанасиевского монастыря Кирилла со знаменитым писателем Епифанием Премудрым. Кирилла особенно интересовали виденный им рисунок Феофана Грека, изображавший храм Софии в Константинополе, а также «полатное письмо», которым Феофан украсил ряд зданий в Москве. Обо всем этом Епифаний обстоятельно сообщил в своем послании. Видимо, этот интерес тверского игумена к архитектурным сюжетам и «бытейским» темам в творчестве Феофана не был проявлением простой любознательности, но был вызван поисками новых «образцов» и источников в связи со строительством в тверском кремле. Возможно, что в это же время обновленный Спасский собор был украшен новой росписью, в которой видное место занимали как раз «бытейские» темы: в XVI веке, при следствии по делу Висковатого, вспоминали, что «во Твери, в Спасе в соборной церкви. . . писаны бытия от древних живописцев. . .»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. Седелников. Из области литературного общения в начале XV в. — «Известия Отделения русского языка и словесности», 1926, XXXI, стр. 159 — 176; Розыск или список о богоульных строках. . . дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1858, II, отд. III, стр. 17.



*План подклета церкви Рождества  
богородицы в с. Городне на Волге.  
1425—1461 годы.*



*План верхнего этажа церкви Рождества  
богородицы в с. Городне на Волге.  
1425—1461 годы.*

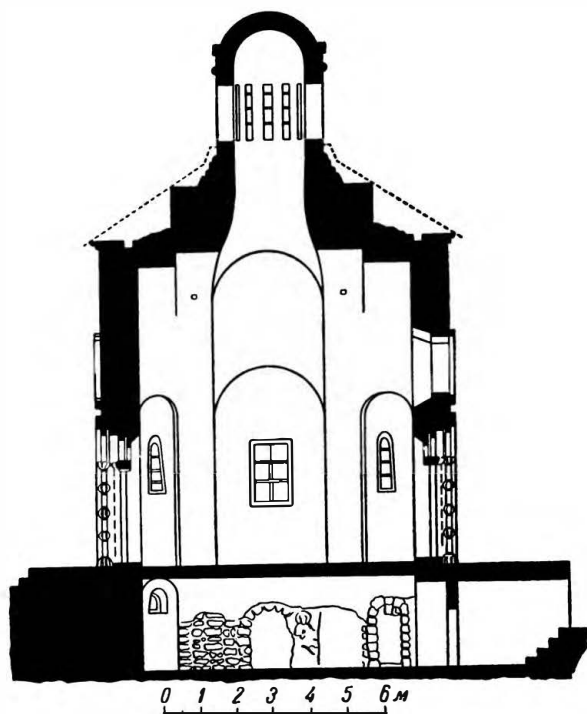
Князь Борис Александрович (1425 — 1461) продолжил широкую строительную деятельность своих предшественников. Он обогатил ансамбль тверского кремля новыми крупными постройками. В 1435 — 1438 годах он построил на княжеском дворе белокаменную церковь Бориса и Глеба, а в 1452 — 1453 годах — собор Михаила архангела, повидимому, заменивший деревянный придворный храм. По его же инициативе Федоровский монастырь на острове в устье р. Тьмаки был превращен в сильную крепость, закрывшую вход в Тьмаку. Судя по данным письменных источников, князь Борис Александрович не ограничился этими постройками в самой Твери: в его княжение много строили и в других городах княжества. От этого времени сохранилась до наших дней церковь Рождества богородицы в селе Городне на Волге, когда-то значительном удельном городке и важном пункте на московско-тверском торговом пути.

Городненская церковь очень красиво расположена на высоком берегу Волги и видна издалека. Она построена из мягкого известняка, с чем связана особая пластичность ее форм. Это сравнительно небольшой четырехстолпный храм, поднятый на высоком подклете, в котором помещалась нижняя церковь Рождества Иоанна Предтечи, возможно, в память о предшественнике Бориса князе Иване (стр. 25 и 27). Как и в тверском соборе, в верхний храм ведут высокие лестничные входы. Здесь сравнительно легкие квадратные столбы

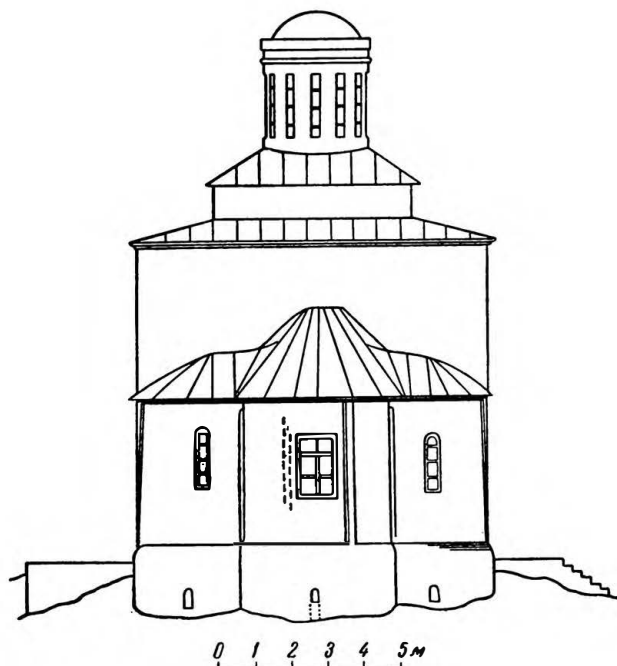
также образуют очень широкий средний и узкие боковые нефы (стр. 25). Хоры заменены высоко подтянутыми и закрытыми угловыми камерами с бревенчатым полом, которые, при своем маленьком размере, могли быть использованы лишь для хранения ценностей. Система сводов храма необычна: одна пара подпружных арок слита со сводом, другая слегка повышена; в плане квадрат арок имеет оригинальное звездообразное очертание. Над ними идет сужающаяся кверху часть (как бы отрезок шатра), введенная между арками и барабаном высоко поднятой главы. Все эти приемы содействуют впечатлению большой свободы и высоты внутреннего помещения храма и устремленности его пространства ввысь (стр. 27). Иными словами, здесь мы видим то же стремление переосмыслить старую крестовокупольную систему, как и в псковском Троицком соборе XIV века и, позже, в московском зодчестве. Однако в городненской церкви эти новые идеи выявлены робко и не очень умело.

Во внешнем облике церкви Рождества богородицы вертикальное движение выражено еще слабее: над прямолинейным карнизом куба храма возвышается широкий и плоский квадратный постамент, несущий слегка приподнятый барабан главы (стр. 27). Этой своей ярусностью городненская церковь напоминает более развитую ярусную церковь Ивана, изображенную на панораме тверского кремля. В деталях фасадов храма в Городне модифицированы старые владимирские приемы, несколько огрубленные и утрированные: порталы, очень смятого дробного профиля, украшены несколькими бусинами-дыньками, окна имели обрамление в виде врезанного выпуклого шнура-наличника с трехлопастным завершением, в углах алтарных апсид помещались тонкие колонки, опиравшиеся на базы в виде перевернутой розетки. Значительно огрубела и самая техника кладки: неровные камни, широкие швы потребовали штукатурки или обмазки. Все это говорит о том, что в Городне работали не столичные, а провинциальные мастера, искусство которых не обеспечивало удачного воплощения в камне новых архитектурных идей.

Таков самый поздний памятник тверской архитектуры времени князя Бориса — последних десятилетий тверской самостоятельности и политического расцвета. В тверской литературе той поры, раньше, чем в московской, ясно зазвучала идея «самодержавства» тверского князя и «Твери — третьего Рима». Развивающее эти идеи «Инока Фомы слово похвальное князю Борису Александровичу» уделяет большое внимание и строительным замыслам князя. Сравнивая Бориса Александровича с историческими личностями древности, Фома вспоминает византийского императора «премудрого Льва, иже столпы красны несказанны



*Поперечный разрез церкви Рождества богородицы в с. Городне на Воле. 1425—1461 годы.*



*Восточный фасад церкви Рождества богородицы в с. Городне на Воле. 1425—1461 годы.*

созидаа». Но тверской князь оказывается «премудрие» Льва, так как он «не столпы бо созидаа», но «великия ограды сооружая и в них церкви божию поставляя». Далее Фома поясняет, что сооружение «столпов» напрасно и бесполезно: «никии же успех человеком, но токмо на видение»; другое дело храмы: там могут собираться и люди, и «мнихи»<sup>1</sup>. Фома противопоставляет храмы каким-то колоннам или башням гражданского характера; однако эти суждения, может быть, отражают художественные взгляды тех княжеских кругов, для которых была привычна старая крестовокупольная схема храма. Повидимому, это и сдерживало мысль зодчих, остановившихся как бы на полдороге между крестовокупольным храмом и столпообразным храмом Григория, созданным в 1535 году по московскому заказу тверским же зодчим Ермолой в новгородском Хутыньском монастыре.

Тверь имела и свою живописную школу, контуры которой начинают проясняться лишь в результате открытий последних десятилетий. Повидимому, в области живописи Тверь также примыкала к владими́ро-суздальским традициям,

<sup>1</sup> Инок Фомы слово похвальное. СПб., 1908, стр. 11—12.



что, конечно, не исключает ее связей с другими художественными центрами. К сожалению, до нас дошло слишком мало тверских памятников, чтобы можно было дать сколько-нибудь обобщающую характеристику тверской школы.

Концом XIII века датируется богато иллюстрированный кодекс Георгия Амартола, хранящийся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина (Фунд. 100). Как доказал Д. В. Айналов<sup>1</sup>, эта рукопись была исполнена неким Прокопием около 1294 года по заказу тверского князя Михаила и его матери Ксении. Следовательно, имеются все основания использовать миниатюры рукописи для характеристики древнейшего из известных нам этапов в развитии тверской живописи.

Редакция «Хроники» Георгия Амартола относится к 842—867 годам. Это — типично византийская по своему узко церковному духу история мира, охватывающая события от Адама до восстановления иконопочитания (примерно до 842 года). Как полагают некоторые исследователи, «Хроника» Амартола была впервые переведена на славянский язык в Болгарии в X веке, в эпоху расцвета болгарской литературы, причем в славянском переводе обзор политических событий был продолжен до середины X века. Киевская Русь уже знала «Хронику» Амартола: она использована составителем «общерусского» летописного свода не позднее 90-х годов XI века. В. М. Истрин придерживается того мнения, что в середине XI века в Киеве был сделан, по почину Ярослава, перевод «Хроники» Амартола на славянский язык<sup>2</sup>. Вероятно, болгарские и киевские списки «Хроники» Амартола были богато иллюстрированы миниатюрами, восходившими к греческим оригиналам. Но такие иллюстрированные славянские рукописи «Хроники» Амартола от XI—XII веков до нас не дошли. Экземпляр Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина является самым ранним.

Тверской список «Хроники» Георгия Амартола имеет свыше ста миниатюр. На обороте листа 17 изображен Христос, сидящий на троне между стоящими по сторонам князем Михаилом и его матерью Ксенией. Фигуры даны на фоне аркады с фантастической надстройкой. На листе 18 помещен портрет сидящего Амартола, позади которого виднеются сложные архитектурные сооружения. Вся композиция вписана в трехлопастную арку. В тексте разбро-

<sup>1</sup> Д. Айналов. Миниатюры древнейших рукописей в музее Троице-Сергиевской лавры. — «Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 гг.». Л., 1925, стр. 12—33.

<sup>2</sup> В. Истрин. Хроника Георгия Амартола в славяно-русском переводе. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1917, № 5, стр. 2 сл.; е г о ж е. Книги временные и образные Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе. Текст, исследование и словарь. Томы I—III. Л., 1920—1930.

саны многочисленные миниатюры, иллюстрирующие самую хронику. Текстовые миниатюры принадлежат другим мастерам, пользовавшимся гораздо более яркими красками, нежели автор выходных миниатюр. Они работали в более сухой и линейной манере, в которой очень много ремесленного. Вообще миниатюры рукописи не отличаются высоким качеством, причем их стиль целиком связан со старыми художественными традициями.

Н. Д. Протасов пытался опровергнуть вывод Д. В. Айналова о тверском происхождении рукописи. По его мнению, имена Михаила и Ксении писаны по стертým именам<sup>1</sup>. Так как в одеянии Михаила встречаются детали, присущие болгарскому костюму, Н. Д. Протасов полагал, что русские имена сменили первоначальные болгарские. Поскольку эту точку зрения очень трудно обосновать, остается принять лишь указание на болгарские элементы в одежде.

Вопрос о прототипе миниатюр тверского списка рукописи Амартола остается спорным. Вполне вероятно, что этот прототип был болгарским. Но в таком случае все же не исключается возможность киевской редакции, так как Тверь могла получить болгарский прототип уже в киевской переработке. Миниатюры «Хроник» обнаруживают ряд сложных напластований и убедительно говорят о том, что они впитали в себя немало элементов чисто русского быта (так, напри-



*«Царские врата» из Твери с изображением  
Иоанна Златоуста и Василия Великого.  
Первая половина XIV века.*

Гос. Третьяковская галерея.

<sup>1</sup> Н. Протасов. Черты староболгарской одежды в славянской миниатюре. — «Труды Секции археологии Института археологии и искусствознания РАН ИОН», вып. III. М., 1928, стр. 87—95. Вероятно, русский мастер, копируя болгарский оригинал, поставил над традиционными фигурами заказчика и святой (богоматери?), представляющей его Христу, русские имена, причем он отнюдь не заботился о портретном сходстве: Ксения, чья голова окружена нимбом, изображена в одеянии святой жены, а не схимницы, а Михаил облачен в кафтан с наброшенным поверх плащом, на голове его — болгарская повязка.

мер, изображенного на одной из миниатюр покойника везут не на телеге, а на саних; церкви имеют вид однокупольного здания с тремя закомарами; вместо золотых монет представлены русские гривны и т. д.).

Кодекс, находящийся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина, представляет не столько художественный, сколько исторический интерес. Как отмечено выше, в его миниатюрах, с их чисто линейной и плоскостной трактовкой формы, нет ничего от стиля XIV века, хотя они и относятся почти к рубежу XIII и XIV столетий.

Менее архаическое впечатление оставляют происходящие из Твери «царские врата» (стр. 29). Они украшены изображениями Иоанна Златоуста и Василия Великого. Наиболее вероятное время их создания — первая половина XIV века<sup>1</sup>. Несколько утрированные лица, которым присущи большая экспрессия и сила, обработаны тонкими белыми линиями, образующими почти что орнаментальные узоры. Колорит имеет весьма своеобразный белесый налет, ослабляющий звучание синих и вишневых тонов. Фигуры выделяются на яркожелтом фоне, заменившем дорогое золото. Стиль этих «врат» стоит особняком в истории древнерусской живописи, свидетельствуя о необычайном разнообразии ее творческих проявлений.

Весьма интересен второй памятник тверской живописи XIV века — пластина так называемых «Тверских врат» (стр. 31) Александровской слободы (ныне г. Александров). На этой пластине изображение «Троицы» резано по меди (эта техника отлична от техники золотой наводки). Автор пластины остановился на ветхозаветном варианте «Троицы» (с Авраамом и Саррой). Фигурам расположившихся вокруг трапезы ангелов он придал строго вертикальное положение, усиленное вертикалями архитектуры. Боковые ангелы не склоняются к центру, как на иконе Рублева (см. ниже), а сидят совершенно прямо. Это придает композиции статичность и скованность. Она лишена того мягкого, музыкального ритма, который так чарует в рублевской иконе. В отличие от изображений «Суздальских» и «Васильевских» врат, где линии проведены довольно широкой чертой, нередко к тому же расширяющейся, на описываемой пластине линии подобны тонкой паутине. Они все почти одинаковой толщины, благодаря чему сцена производит впечатление легкого, изящного наброска.

А. И. Некрасов был склонен датировать «Тверские врата» XV веком<sup>2</sup>. Он полагал, что они предназначались для Троицкого собора Успенского мона-

<sup>1</sup> Г. Жидков. Московская живопись середины XIV века. М., 1928, стр. 141. Автор правильно отмечает близость ликов к лицам святителей в древнейшей части вологодской алтарной росписи.

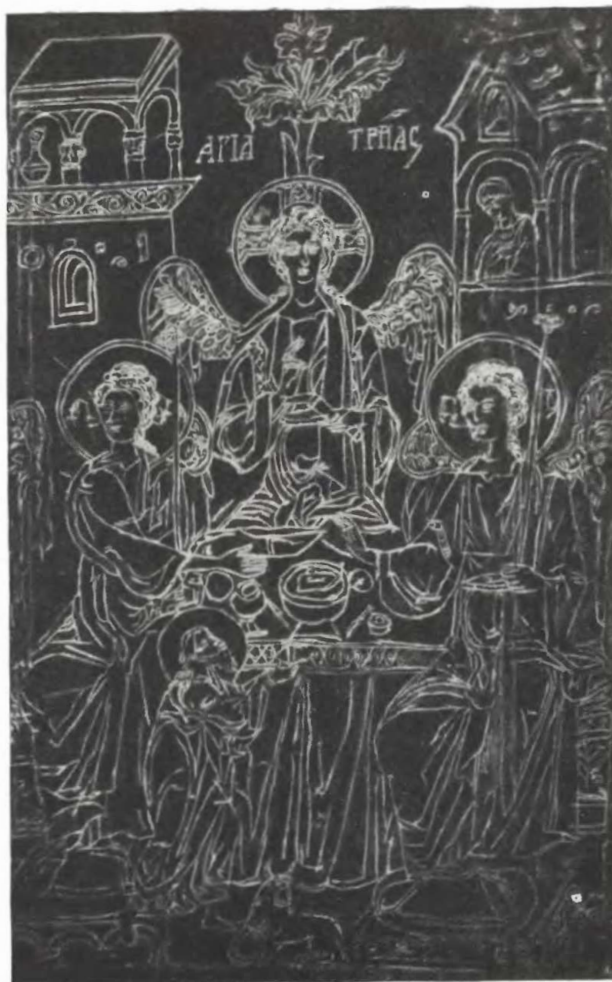
<sup>2</sup> А. Некрасов. «Тверские врата» Александровской слободы. — «Труды Отделения археологии Института археологии и искусствознания РАН ИОН», вып. I. М., 1926, стр. 76 — 83.

стыря в г. Александрове, построенного Юрием Звенигородским в 1428 — 1434 годах. Против этой точки зрения вполне справедливо выступил Н. В. Малицкий, сославшийся на свидетельство Никоновской летописи, из которого явствует, что в 1343 году епископ тверской Федор сделал медные врата для тверского Преображенского собора, а в 1357 году — для своей придворной церкви Спаса<sup>1</sup>. Врата в Александрове издавна именуются «Тверскими», поэтому есть все основания отождествлять их с одним из упоминаемых в летописи тверских памятников. Архаическая иконография «Троицы» подтверждает более раннюю датировку врат. Но она говорит и о большем — о глубокой почвенности тверской живописи, крепко державшейся за свои исконные традиции.

Полное отсутствие памятников второй половины XIV столетия не позволяет судить о том, что делалось в это время в изобразительном искусстве Твери. Известно, что в 1399 году тверской князь получил из Царьграда икону «Страшный суд». Повидимому, именно в эти десятилетия Тверь приобщилась к тому новому художественному направлению, которое уже сделалось господствующим в изобразительном искусстве Москвы и Новгорода. Об этом, в частности, свидетельствуют несколько икон первой половины XV века, убедительно приписанных Н. Е. Мневой тверской школе.

Первый из этих памятников — знаменитое «Голубое усупение», хранящееся в Третьяковской галерее (стр. 33). Хотя эта икона происходит из Минска, ее стиль обнаруживает несомненные точки соприкосновения с тверскими иконами

<sup>1</sup> Н. М а л и ц к и й. К вопросу о датировке «Тверских врат» Александровской слободы. — «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», вып. V. М., 1927, стр. 398 — 408.



*Троица. Пластина «Тверских врат» Александровской слободы. Середина XIV века.*



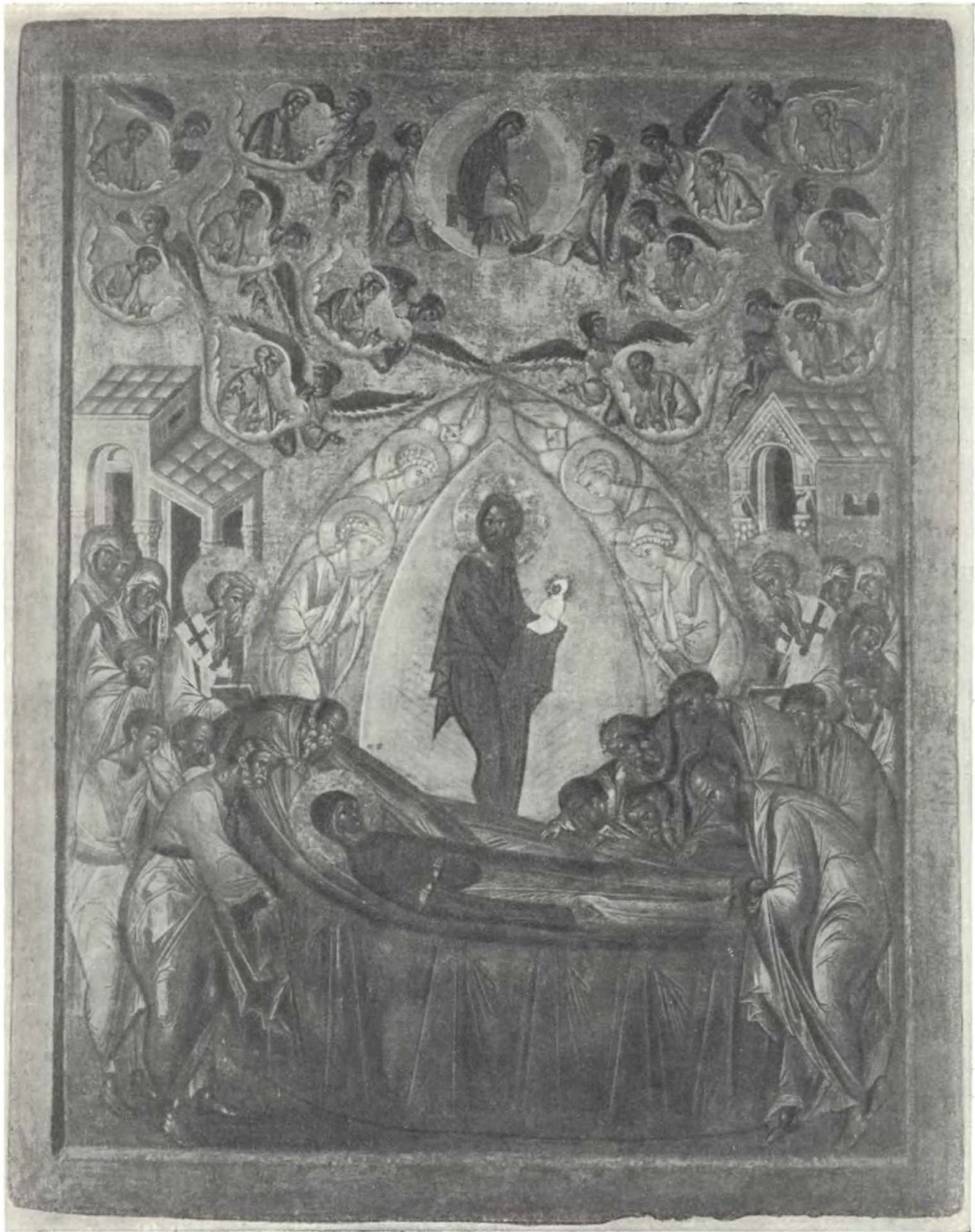
(высветленный, несколько белесый колорит, тщательная разделка лиц при помощи тонких движек и бликов, асимметрической формы головы на хрупких шеях и др.). «Успение» дано в развернутом иконографическом изводе, впервые встречающемся на русской почве в росписях Снетогорского монастыря: наверху представлены на облаках апостолы, которых поддерживают ангелы; возносящаяся на небо Мария протягивает пояс апостолу Фоме. Этот апокрифический сюжет восходит к литературным источникам V века. Здесь рассказывается о том, как апостол Фома запоздал прибыть к смертному одру богоматери. Он прилетел на облаке уже тогда, когда Мария возносилась на небо. Прося у нее благословения, Фома получил от нее пояс<sup>1</sup>.

Сложный иконографический извод «Голубого успения» был, возможно, навеян московскими образцами («Успение» из Кириллова-Белозерского монастыря в Третьяковской галлерее, «Успение» в московском Успенском соборе). Но это не обязательно, так как тверской мастер мог пользоваться и более старыми источниками. С большой искренностью и непосредственностью передал он горе окружающих тело Марии апостолов, святителей и святых жен. Особенно красив колорит иконы, построенный на светлых красках, напоминающих технику гуаши. Среди этих замечательных красок незабываемое впечатление оставляет водянисто-голубой тон, поразительный по силе своего цветового звучания.

Другой памятник тверской живописи первой половины XV века — сборный чин, происходящий из села под Кашином (ныне хранится в Третьяковской галлерее). В его состав входят «Деисус» и архангел Гавриил, апостолы Петр и Павел, Григорий Богослов, великомученик Георгий и Александр Солунский. Последняя фигура крайне редко встречается в древнерусском искусстве. Повидимому, она была введена в чин в память о тверском князе Александре Михайловиче. Лица святых обработаны при помощи тонких движек, блеклые краски образуют белесую гамму. По характеру письма чин следует датировать ближе к середине XV века.

Более позднему времени принадлежат «Праздники», происходящие из кашинского собора и исполненные уже во второй половине XV столетия. Стиль этих икон, как и более ранних тверских памятников, свободен от влияния московской живописи. Тверь, боровшаяся с Москвой, настойчиво проводила в искусстве свою собственную линию. Повидимому, ее художники охотнее обращались в поисках живых творческих импульсов к новгородским источникам.

<sup>1</sup> С. Tischendorf. Apocalypses apocryphae. Lipsiae, 1866, стр. 113—136.



*«Голубое Успение». Икона первой половины XV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Об этом свидетельствует фрагмент каменного креста, хранящийся в Калининском музее. Многие сближает его с памятниками новгородского искусства<sup>1</sup>.

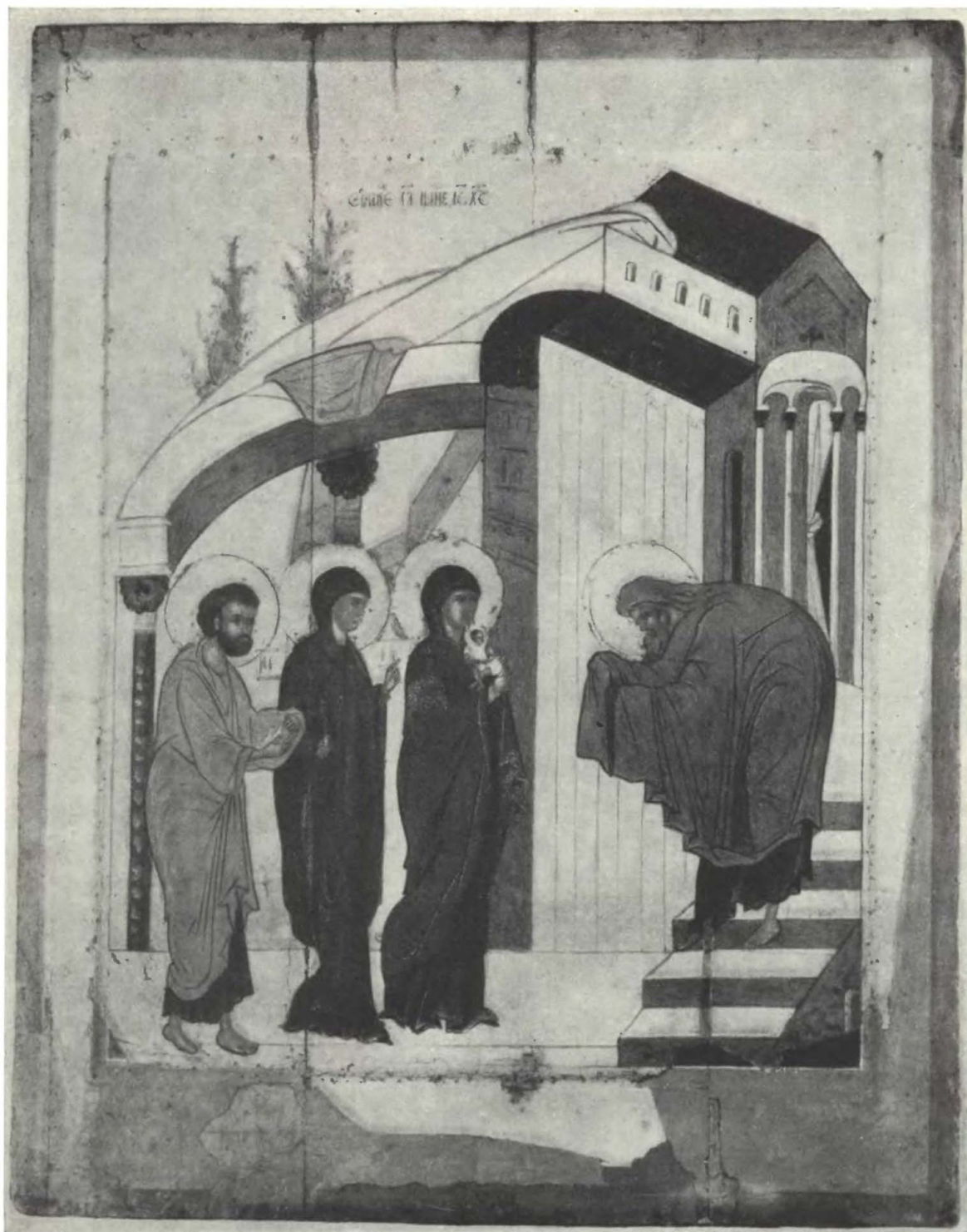
Иконам «Праздников», хранящимся в Русском музее («Сретение» — стр. 35; «Крещение» и «Воскрешение Лазаря» — стр. 37) и в Третьяковской галерее («Рождество» — стр. 39; «Вознесение», «Сошествие святого духа» и «Вход в Иерусалим»), чужда утонченность московских памятников. Композиции мало ритмичны, краски, яркие и броские, более близки к новгородской палитре, нежели к московской. Творцы этих икон, особенно любившие светлоголубой цвет, приближающийся к бирюзовому, смело сопоставляют его с киноварью, вишневыми, зелеными и желтыми тонами. В приземистых фигурах много такого, что роднит их с образами новгородской иконописи. В некоторых иконах (как, например, в «Сретении» и «Вознесении») бросается в глаза пространственная расстановка фигур, отделенных друг от друга довольно большими интервалами. Фигуры крепко стоят на земле, что лишает их той особой легкости и воздушности, которыми обычно так дорожили живописцы рублевской школы, любившие придавать фигуре ромбоидальную, суживающуюся книзу форму. В других иконах (как, например, в «Рождестве христовом» и «Входе в Иерусалим») композиция трактована, наоборот, весьма плоско и фигуры воспринимаются чисто силуэтно. Но есть черты, присущие всем иконам: это — особая разреженность композиций, наложение жидкой краски в виде прозрачного, как бы вибрирующего слоя, преобладание прерывающейся, волнистой линии и такого же «дрожащего» мазка<sup>2</sup>. Наряду с настойчиво звучащим во всех иконах бирюзовым цветом эти черты следует рассматривать как характерные для тверской иконописи второй половины XV века.

Сравнение «Праздников» с одновременными московскими иконами говорит о том, что тверские мастера имели весьма отдаленное представление об искусстве Рублева. Лишь в «Крещении» да в архитектурной кулисе «Сретения» можно отметить определенную близость к иконам на ту же тему из Благовещенского собора. Но аналогии эти не идут дальше иконографии. По стилю своему кашинские иконы совсем не похожи на московские. Зато «Вознесение» восходит к чисто новгородскому изводу, неизвестному Москве и представленному двумя иконами Новгородского музея, одна из которых была найдена в церкви Спаса на Нередице. Сходство здесь настолько большое, и притом не по линии одной лишь иконографии, что соприкосновение тверской иконописи с новгородской вряд ли может быть поставлено под сомнение.

<sup>1</sup> Ср. М. Alpatov u. N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 340.

<sup>2</sup> Ю. Дмитриев. Кашинские памятники.—«Сообщения Гос. Русского музея», вып. II. 1947, стр. 45.





*Сретение. Икона из кашинского собора. Вторая половина XV века.  
Гос. Русский музей.*



Из иконостаса того же Воскресенского собора в Кашине происходят и другие иконы, в свое время входившие в состав деисусного, пророческого и местного рядов (доски деисусного чина, изображения пророков и одна местная икона хранятся в Государственном Русском музее, «Богоматерь Знамение» находится в Государственной Третьяковской галерее)<sup>1</sup>. «Спас в силах» навелн образом Рублева, «Знамение» же с его скупым контуром и дивной бирюзой одеяния воспринимается как чисто тверской памятник, по лаконическому строю своих форм близкий к «Праздникам». Эта икона выдает руку незаурядного мастера, обладавшего очень индивидуальной манерой письма.

Под несомненным воздействием искусства Рублева создана икона «Преображение», хранящаяся в Калининском музее. Но икона эта уже поздняя, она датируется началом XVI века. Возможно, в Тверь, как и в другие города, влияние Рублева проникло широким потоком лишь в конце XV столетия, когда наследие Рублева получило общерусское значение<sup>2</sup>.

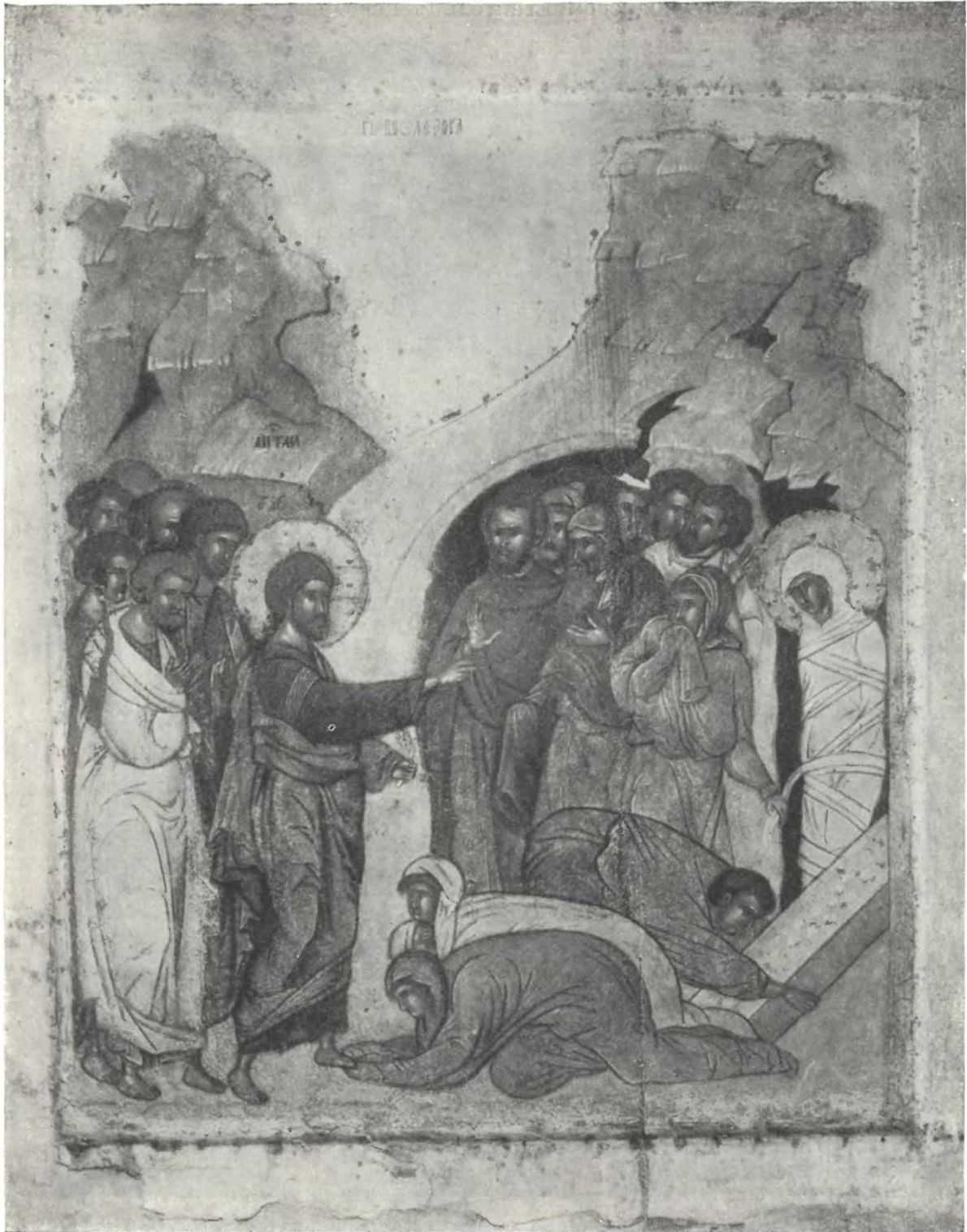
Обзор местных художественных школ эпохи феодальной раздробленности был бы неполным, если бы мы не остановились хотя бы вкратце на искусстве Смоленского княжества. Памятники смоленской монументальной и станковой живописи еще не раскрыты<sup>3</sup>. В нашем распоряжении имеется лишь несколько иллюстрированных рукописей, местом изготовления которых была Смоленская земля.

Из жития Авраамия Смоленского, жившего в XII — XIII веках, известно, что в его времена в Смоленске были распространены искусство списывания книг и живопись. К числу наиболее ранних из дошедших до нас рукописей Смоленской области принадлежит так называемое «Оршанское Евангелие», хранящееся в Гос. Публичной Библиотеке УССР (№ 555, Муз. 81). Рукопись была найдена в городе Орше. Она датируется первой половиной XIV века. Изображения

<sup>1</sup> Существует мало достоверное предание, что иконы Воскресенского собора находились первоначально в кашинском Духовом монастыре, куда они были переданы жителями Кашина, якобы приобретшими иконы из московского Успенского собора. — См. «Тверские епархиальные ведомости», 1897, № 22, стр. 785, и И. Грабарь. Андрей Рублев. — «Вопросы реставрации». I, 1926, стр. 107.

<sup>2</sup> Из Твери происходят еще следующие иконы: «Митрополит Петр» в Третьяковской галерее (XV в.); «Никола в житии» (конец XV в.; см. «Masterpieces of Russian Painting». London, 1930, табл. XXIX); «Рождество христово» (начало XVI в.; см. «Masterpieces of Russian Painting», табл. XLI).

<sup>3</sup> Ср. Г. Жидков. К истории западнорусского искусства XIV в. — «Труды Секции истории искусства Института археологии и искусствоведения РАН ИОН», вып. IV. М., 1930, стр. 30 — 37. Автор опубликовал икону «Иерусалимская богоматерь» из смоленского кафедрального собора. Икона эта, датируемая концом XIV века, очень грубого письма и, повидимому, привозная, ничего не дает для характеристики смоленской живописи. Г. В. Жидков без достаточных оснований предполагает, что икона была привезена из Константинополя смоленским епископом Михаилом, куда он ездил в 1389 — 1390 годах вместе с митрополитом Дименом. Крайне примитивный стиль иконы указывает на ее провинциальное происхождение.



*Воскрешение Лазаря. Икона из кашинского собора. Вторая половина XV века.  
Гос. Русский музей.*

двух евангелистов в «Оршанском Евангелии» исполнены в довольно ремесленной манере. В живописной трактовке темных лиц и одежд, а также в пространственном построении архитектурных кулис и тронов уже чувствуется приближение новой эпохи.

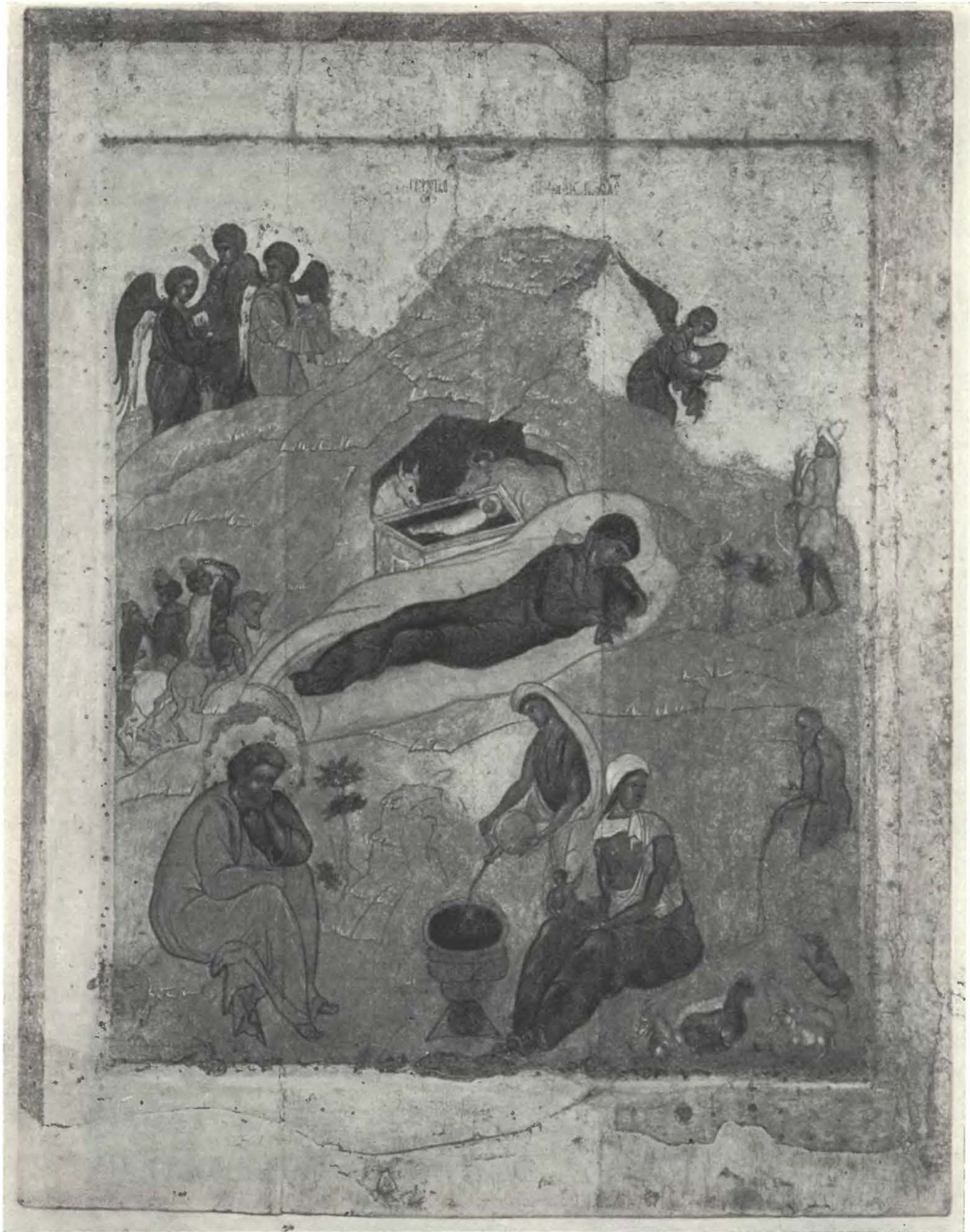
Настоящей жемчужиной русского книжного искусства является так называемая «Онежская Псалтирь» (в Государственном Историческом музее—Муз. 4040; стр. 40, 41), написанная в 1395 году смолянином Лукой для инокка Алексея. Эта небольшая по размеру рукопись, исполненная необычайно тщательно, богато украшена тремя миниатюрами (изображения Давида, «Деисуса» и преподобного Саввы), двадцатью двумя заставками и множеством инициалов тончайшей работы.

Тератологический орнамент поражает своим разнообразием и богатством. Сильно стилизованные фигуры различных зверей с изумительным искусством вкомпонованы в сложнейшие линейные плетения. На обороте листа 72 представлены навеянные пророчеством Даниила четыре гротескно трактованных зверя, посреди которых находится крохотный жалкий зайчонок. Над львом надпись «Римский царь», над барсом — «Македонский царь», над медведем — «Вавилонский царь» и над рогатым чудовищем — «Антихрист». По остроумной догадке Г. К. Бугославского, это — политическая аллегория, намекающая на тяжелое положение теснимого со всех сторон Смоленского княжества, которое символизирует зайчонок. Лев — это Литва, барс — Тевтонский орден, медведь — Москва, а рогатое чудовище — татары<sup>1</sup>. В такой замысловатой аллегорической форме смолянин Лука, скрывший свое имя под покровом расположенной над рисунком тайнописи, отозвался на тот ход политических событий, который привел в 1404 году к поглощению Смоленского княжества Литвой.

Третья смоленская рукопись, так называемая «Радзивилловская», или «Кенигсбергская», летопись, имеет преимущественно иллюстративный интерес. Как уже было отмечено в томе I (стр. 478), ее многочисленные рисунки (617 изображений), выполненные двумя мастерами, восходят к лицевому летописному своду первой четверти XIII века. Именно это и составляет их главную историческую ценность. Художественное же качество самих миниатюр, датированных концом XV века, оставляет желать многого. Они исполнены в небрежной, торопливой манере. Наряду с очень архаическими по стилю миниатюрами попадаются и такие,

<sup>1</sup> Г. Бугославский. Замечательный памятник древней смоленской письменности XIV века и имеющийся в нем рисунок символично-политического содержания. — «Древности. Труды Московского археологического общества», кн. XXI, вып. 1. М., 1906, стр. 85.





*Рождество христово. Икона из кашинского собора. Вторая половина XV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*



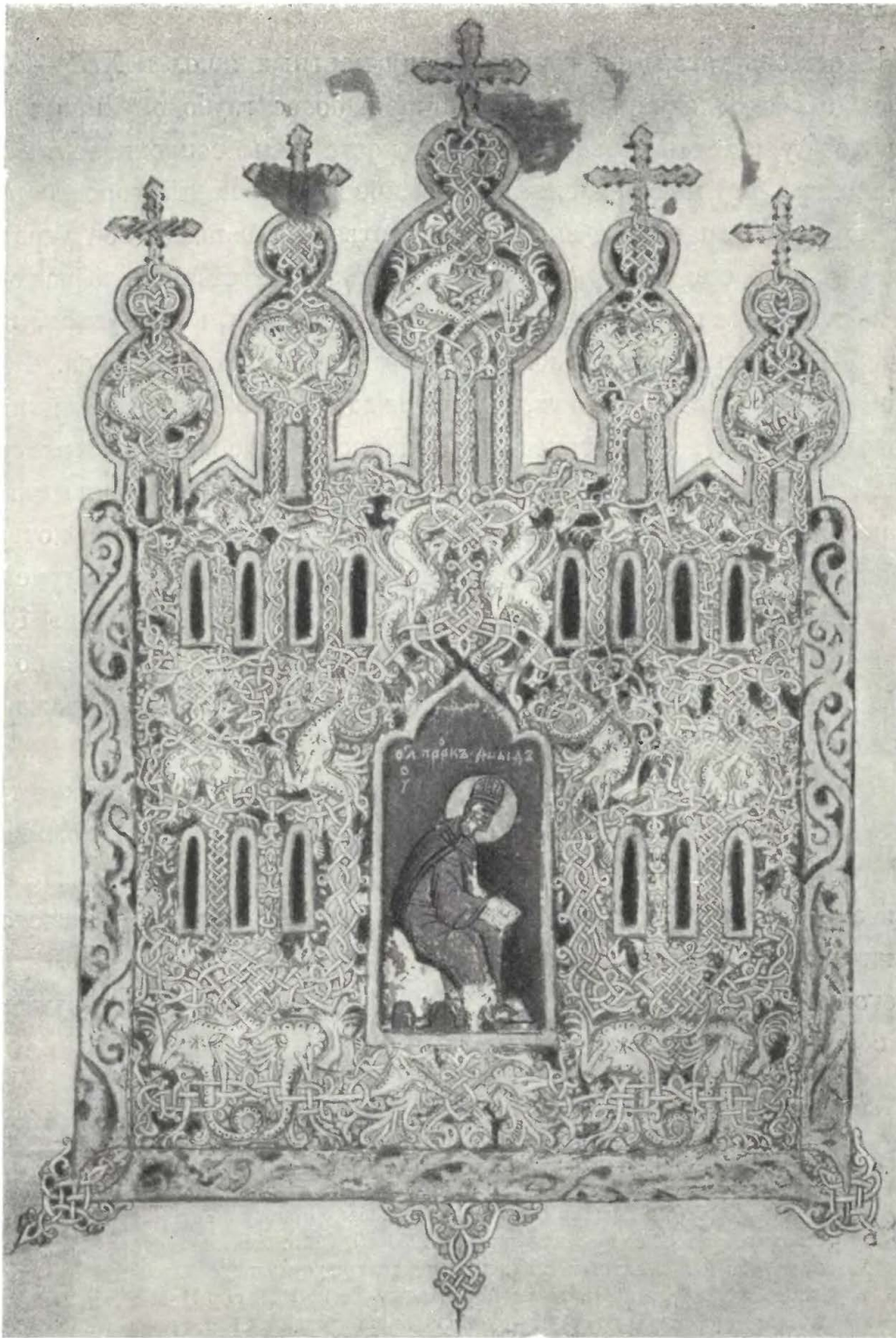
*Заставка из «Онежской Псалтири» 1395 года.*

Гос. Исторический музей.

в которых использованы новые западные образцы. Но характерно, что миниатюристы не сумели органически сочетать старое с новым, в силу чего их произведениям недостает той чистоты стиля, которая так характерна даже для второстепенных произведений древнерусского искусства.

В миниатюрах Радзивилловской летописи очень сильно пробивается реалистическая струя, повидимому отразившая вкусы посадских кругов. Останавливает на себе внимание преобладание гражданской тематики, которая получает порою весьма вольное истолкование. Некоторые сцены трактованы с подлинным юмором. Оба мастера охотно прибегают к смелым ракурсам и свободным поворотам фигур, они любят вводить в свои изображения сложные архитектурные комплексы, отражающие мотивы реального зодчества. Веселая, пестрая раскраска миниатюр





*Заставка с изображением царя Давида из «Онежской псалтири»  
1395 года.*

**Гос. Исторический музей.**

придает им тот характер лубочности, который выпадает из рамок церковного искусства XV века<sup>1</sup>.

Когда бросаешь взгляд на путь развития местных школ в XIII — XV веках, хочется прежде всего подчеркнуть тенденцию к более глубокому проникновению культуры в толщу народных масс. По мере роста силы сопротивления русского народа татарскому игу и укрепления экономических позиций горожан их вкусы все настойчивее давали о себе знать в искусстве. Если последнее утратило кое-что в тонкости, зато оно выиграло в силе и непосредственности выражения. Его образы сделались более почвенными, более полнокровными, в них усилились национальные черты в результате ослабления византийских пережитков. В городах, бывших центрами мелких княжеств, быстро складывались свои традиции и подвизались свои мастера. Это объясняет необычайное разнообразие стилистических направлений. Но далеко не все из этих направлений были передовыми. Нередко получали преобладание косные, консервативные традиции, связанные с отсутствием в мелких княжествах необходимой для расцвета искусства культурной среды. В этом отношении особенно показательны миниатюры «Евангелия» 1357 года, исполненного в Галиче Костромском<sup>2</sup>. Совершенно беспомощные по рисунку фигуры евангелистов, большеголовые, короткие и неуклюжие, поражают своей примитивностью.

Так в отдаленных медвежьих углах стойко держались архаические традиции, немало тормозившие развитие искусства. Лишь после того как сложился новый государственный центр, который мог решать большие исторические задачи и сплотить все разрозненные силы поработенного, но могучего русского народа, стало возможным преодолеть ограниченность местных горизонтов. Эту роль организующего центра приняла на себя Москва. И ее искусству суждено было сделаться с конца XIV века ведущим на Руси.

<sup>1</sup> Здесь следует упомянуть «Лаврашевское Евангелие», происходящее из Лаврашевского монастыря под Новогрудком в Литве. Рукопись хранится в музее Чарторыйских в Кракове. Она датируется концом XIV века (временем великого княжения Дмитрия Ольгердовича, погибшего в 1399 г.). Евангелие украшено миниатюрами посредственной работы, изображающими архангела Михаила, трех евангелистов, сцены из жизни Христа и заимствованную из повести о Варлааме и Иоасафе притчу о «сладости мира сего» (иллюстрация этой притчи фигурирует на «Васильевских» воротах 1336 г.). Моле считает, что прототипы миниатюр происходят из Болгарии, так как в литовской Рутении церковное управление было организовано болгарями. См. W. Molé. Les miniatures de l'évangélaire de Lawryszew—Recueil Uspenskiij, II. Paris, 1930, стр. 421—437.

<sup>2</sup> Н. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906, табл. ССCLXVIII, № 738.



**ГЛАВА ВТОРАЯ**



**ИСКУССТВО  
ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОЙ  
МОСКВЫ**




---

---

# ВОЗВЫШЕНИЕ МОСКВЫ И ОБЪЕДИНЕНИЕ РУССКИХ ЗЕМЕЛЬ ВОКРУГ МОСКОВСКОГО КНЯЖЕСТВА

*В. И. Лазарев*



**В**озвышение Москвы и превращение ее в центр по собиранию национальных сил можно рассматривать как одно из примечательнейших явлений русской истории. В 1147 году, к которому относится первое летописное известие о ней, Москва была уже богатой княжеской вотчиной, где Юрий Долгорукий устроил «обед силен» своему союзнику князю новгород-северскому Святославу Ольговичу. В 1156 году тот же Юрий Долгорукий «заложил град Москву»; окружив свой москворецкий двор крепкими деревянными стенами, он превратил городское поселение в укрепленный пункт, призванный вместе с Дмитровом охранять подступы к Клязьме со стороны Яхромы и Москвы-реки<sup>1</sup>. С этого момента наблюдается неуклонный рост Москвы, которая уже с первой половины XIII века обзавелась своим князем. Но в XIII столетии Москва не играла сколько-нибудь значительной роли. Она была одним из многочисленных городских поселений раздробленной, поработанной татарами Руси. Ее политическое возвышение началось позднее — в XIV веке.

Быстрые политические успехи московских князей были обусловлены глубокими экономическими сдвигами. Развитие производительных сил как в сельском хозяйстве, так и в области мелкого ремесленного производства, усиление общественного разделения труда и, как следствие этого, возникновение товарно-денежного обращения, укрепление торговых связей с Поморьем, Рязанской землей и генуэзскими колониями на побережье Черного моря — все это способство-

<sup>1</sup> М. Тихомиров. Древняя Москва. М., 1947, стр. 15; История Москвы. Т. I. Период феодализма XII—XVII вв. М., 1952, стр. 16—18.

вало преодолению замкнутости феодальных владений<sup>1</sup>. Тем самым создавались предпосылки для объединения русских земель вокруг одного центра. Этим объединительным тенденциям отвечали также интересы обороны. Как указывает И. В. Сталин, «интересы обороны от нашествия турок, монголов и других народов Востока требовали незамедлительного образования централизованных государств, способных удержать напор нашествия»<sup>2</sup>. Довольно долгое время Москва и Тверь боролись за ведущее место. В конце концов победила Москва. Именно ей суждено было собрать распыленные национальные силы. «Заслуга Москвы, — указал И. В. Сталин в своем приветствии Москве в день ее 800-летия, — состоит, прежде всего, в том, что она стала основой объединения разрозненной Руси в единое государство с единым правительством, с единым руководством»<sup>3</sup>.

Помимо более общих причин политического возвышения Москвы существовал и ряд частных факторов, объясняющих ее быстрый рост. И здесь прежде всего необходимо отметить необычайно выгодное географическое положение Москвы, лежавшей в центре важнейших речных путей. Благодаря такому местоположению Москва в короткий срок опередила в своем экономическом развитии другие русские города. Уже в XIV веке она сделалась крупнейшим торговым и ремесленным центром, обладавшим своим мощным посадом. Весьма существенным для Москвы был и тот факт, что она раскинулась как раз на границе расселения двух старых племен — вятичей и кривичей, образовавших вместе с новгородскими славянами ядро великорусской народности<sup>4</sup>. Наконец, успехам Москвы немало содействовало и ее выгодное местоположение по отношению к Золотой Орде. Население пограничных земель, спасавшееся от монголов, охотно оседало в московских пределах, укрепляя тем самым экономическую и политическую мощь местных князей. Все это вместе взятое помогло московским князьям занять ведущее место в руководстве судьбами Великороссии, прежде всего — ее обороной от внешних врагов.

Московские князья обнаружили замечательную выдержку и сметливость. Спокойно, без излишней торопливости, избегая не вызванных необходимостью кровопролитий, ловко лавируя между своими многочисленными соперниками, они медленно, но верно завоевывали господствующее положение. Им пришлось вести тяжелую борьбу с сильными Тверским и Суздальско-Ниже-

<sup>1</sup> К. Б а з и л е в и ч. История СССР от древнейших времен до конца XVII века. М., 1949, стр. 214.

<sup>2</sup> И. В. С т а л и н. Соч., т. 5, стр. 34.

<sup>3</sup> «Правда», 1947, 7 сентября.

<sup>4</sup> С р. М. Т и х о м и р о в. Указ. соч., стр. 9.



городским княжествами, с Литвой, с Золотой Ордой. И всюду они проявляли одинаковую настойчивость и самообладание, делая при малейшей к тому возможности «примыслы» и «прикупы» и округляя подвластные им земли. В этом направлении особенно преуспело правительство Ивана Калиты. Ему удалось превратить хана в свое послушное орудие. С его помощью Иван Калита освободился от опасных соперников. Не захватывая уделов, он незаметным образом повернул власть татар-завоевателей на служение своим собственным интересам. Многочисленные северо-восточные русские князья послушно исполняли его волю и ходили в походы с его ратными силами. Подобно тверскому князю Михаилу Ярославичу Иван Калита называл себя великим князем «всая Руся». Он установил в своих владениях мир и порядок, что дало повод летописцу следующим образом охарактеризовать начало его княжения: «и бысть тишина велика хрпстяном по всей Русьской земли на многа лета»<sup>1</sup>.

Именно при Иване Калите Москва сделалась крупным политическим и торговым центром. Кремль был обнесен новыми дубовыми стенами, значительно расширившими его территорию; в течение семи лет (1326 — 1333) внутри Кремля было построено четыре небольших каменных храма; по направлению к Яузе быстро разрастался торгово-ремесленный посад. Преемник Калиты Симеон Гордый (1340 — 1353) весьма успешно продолжал его политику концентрации земель и централизации власти. По выражению летописи, все русские князья были «даны ему в руке»<sup>2</sup>.

Развернувшаяся с начала 70-х годов XIV века борьба с Золотой Ордой поставила московское правительство во главе союза русских земель. Это в еще большей степени укрепило его положение. Ведущая роль в национальной борьбе Великороссии против татарского ига выпала на долю Дмитрия Донского (1359 — 1389). После знаменитой Куликовской битвы (1380), в которой русские нанесли сокрушительный удар Золотой Орде, политическое значение московского княжества неизмеримо выросло. И хотя эта битва не уничтожила зависимости Великороссии от власти хана, продолжавшейся вплоть до 1480 года, хотя и в дальнейшем татары производили свои страшные набеги на Русь, тем не менее сражение на Куликовом поле знаменует поворотный этап в русской истории. Дмитрию Донскому удалось собрать под своими знаменами огромные по тому времени силы, удалось сплотить их и снабдить всем необходимым, удалось к нужному моменту подвести обозы и резервы, удалось осуществить тонко заду-

<sup>1</sup> Софийская I летопись под 6836 (1328) годом.

<sup>2</sup> Софийская I летопись под 6849 (1341) годом.

маный стратегический план. Русь увидела нечто принципиально новое: впервые после монгольского нашествия она осознала всю силу того государственного начала, которое призвано было положить конец феодальным распрям и феодальной раздробленности. Так, исподволь, подготавливалась почва для княжения Ивана III и царствования Ивана IV.

Дав почувствовать русским людям значение национального единства, Куликовская битва способствовала вместе с тем и пробуждению их национального самосознания. А это привело к созданию необходимых предпосылок для расцвета искусства XV века.

Быстрые успехи московских князей были бы весьма затруднены, если бы князья не заручились поддержкой церкви. Уже митрополит Петр перенес свою резиденцию из Владимира в Москву. При Иване Калите новый митрополит, Феогност, окончательно обосновался в Москве. Это имело очень большое значение для упрочения положения московского князя, так как отныне «митрополит всея Руси» жил в его стольном городе и поддерживал его своим авторитетом. Преемник Феогноста Алексей, поставленный в 1354 году, был первым русским митрополитом, происходившим из московской среды. Он возглавлял правительство при малолетнем князе Дмитрие Ивановиче, и весьма умело проводимая им политика способствовала дальнейшему возвышению Москвы. В 1448 году русская церковь окончательно обособилась от византийской, и митрополит Иона был избран уже собором русских епископов.

На протяжении всей первой половины XV века процесс собирания национальных сил протекал крайне медленно. Это выразилось в ряде событий, объясняемых живучестью феодальных центробежных сил (ослабление власти московского князя при Василии Дмитриевиче (1389 — 1425), наступление Литвы, нашествие Едигея на Москву в 1408 г., троекратный захват Москвы галицкими князьями). Но в конце концов московские князья сумели преодолеть все трудности. И хотя Василий Васильевич Темный (1425 — 1462) поплатился в борьбе своим зрением (по приказанию взявшего его в плен Дмитрия Шемяки он был ослеплен), тем не менее ему удалось не только одолеть галицких князей, но и перейти в решительное наступление против Новгорода, Пскова и Рязани и ликвидировать большинство удельных княжеств.

В XIV веке и в первой половине XV века еще очень сильна была местная обособленность: каждое княжество имело свою столицу, свой княжеский двор, свой храм, свои святыни, своих местных «угодников». Недаром автор «Жития Прокопия Устюжского» писал: «каждая страна или град блажит и славит и

похваляет своих чудотворцев»<sup>1</sup>. Но объединительные тенденции все же начали давать о себе знать в литературе. В самом конце XIV века, когда особенно ясно наметился перелом от местной обособленности к развитию общерусской культуры, в Москве был составлен первый большой летописный свод, названный «Летописцем великим русским». В 1409 году в Москве же возник начатый по инициативе митрополита Киприана общерусский свод, в котором были решительно преодолены местные интересы и история последнего столетия была освещена под новым углом зрения — единства Русской земли. Как в этом своде, так и в позднейшем своде Фотия ясно выступают моменты публицистические и назидательные: летописец критикует московского великого князя за недостаточно решительные, по его мнению, действия против Орды. Он сознательно ориентируется на «Повесть временных лет», широко используя наследие киевского летописания. Он идеализирует киевскую старину, рассматривая ее как эпоху национальной независимости, и современные ему события воспринимает сквозь призму событий киевского периода, приравнивая татар к юловцам. Он стремится судить обо всем «по старине и по пошлине», т. е. на основе традиций эпохи национальной независимости. При этом мысль о единстве Руси сочетается у него с бережным использованием местной литературы, местных демократических традиций. Эта мысль еще не толкает его на путь безоговорочного сокращения и строгой цензуры местных источников. Наоборот, на рубеже XIV и XV веков московские летописцы отстаивают довольно демократические взгляды, всячески подчеркивая роль горожан в защите Руси от кочевников<sup>2</sup>.

Куликовская битва вызвала мощный подъем русской культуры. Это дало о себе знать и в замечательном московском летописании, пробуждавшем в народе гордость за свое прошлое, и в таких литературных памятниках, как «Задонщина» и «Сказание о Мамаевом побоище», прославлявших в высоко поэтических образах доблесть русского воинства, и в московском зодчестве, выдвинувшем смелые новые решения, и в московской живописи, обретшей в лице Андрея Рублева гениального мастера, который ярко отразил в своих работах патриотические чувства лучших русских людей того времени. Как московской литературе, так и московской живописи рубежа XIV и XV веков присущи особая жизнерадостность и просветленность, им были чужды аскетические, узко церковные мотивы.

<sup>1</sup> История СССР. Т. I. С древнейших времен до конца XVIII в. М., 1947, стр. 211.

<sup>2</sup> Д. Лихачев. Идеологическая борьба Москвы и Новгорода в XIV — XV веках. — «Исторический журнал», 1941, № 6, стр. 44 — 46.

Энергичная борьба с Золотой Ордой укрепила авторитет московского князя. Близок был час, когда некогда скромное Московское княжество должно было превратиться в мощное Русское государство. XIV век был периодом особенно быстрой кристаллизации элементов великорусской культуры. В это время формируются звуковые, лексические и морфологические особенности языка великорусской народности. Устанавливаются и укрепляются многие специфические отличия этого языка (система видо-временных отношений в сфере глагола, типы склонения существительных, отвердение шипящих и др.). В живописи намечается решительный разрыв с византийской традицией, и количество национальных черт быстро переходит в то новое качество, когда стиль приобретает особую чистоту. Все эти сдвиги совпадают с процессом сложения великорусской народности. Недаром первое известное нам употребление термина «Великая Русь» встречается в документах середины XIV века. Отныне определяется своеобразие Великой Руси (Великороссии). И отныне она становится главным очагом формирования Русского государства.





---

---

## КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОЙ МОСКВЫ

*Н. Н. Воронин и П. Н. Максимов*



**М**осква в XII веке, подобно Твери, была маленьким поселением на окраине Владимирского княжества. Тогда ничто не говорило о ее грядущем значении в судьбах Руси. В конце XIII века Москва достается младшему сыну Александра Невского — Даниилу Александровичу. При ближайших преемниках Даниила Юрии и Иване Калите маленькое княжество быстро разрастается: в 1302 году Даниил получает по завещанию сильнейшую крепость Средней Руси — Переяславль-Залесский, Юрий заведует Коломной; при Калите власть московского князя распространяется на Звенигород, Серпухов, Рузу, Перемышль, Углич, Белоозеро и Галич.

Но Москва XII — начала XIII века еще не была таким богатым и значительным городом, как современные ей Новгород, Псков или Владимир. Она уступала в этом отношении и своей сопернице Твери, и первые каменные постройки в Москве появились позднее, чем там.

Строительство Москвы XIV — начала XV века было почти исключительно деревянным; лишь небольшое количество храмов и стены Московского Кремля возводились в это время из камня. Сооружение дорогих каменных построек было под силу только князьям и церкви в лице богатых митрополитов и немногих наиболее состоятельных монастырей. Неудивительно, что при таком небольшом объеме каменного строительства в Москве XIV — начала XV века были забыты попытки владими́ро-суздальских зодчих конца XII — начала XIII века выработать более совершенную и экономичную строительную технику.

Напомним, что владимирские мастера, строившие во Владимире, Суздале, Ярославле и Ростове в конце XII — начале XIII века, пытались отойти от кладки стен и сводов из одного тесаного камня и либо сочетали в одной постройке камень двух видов — плотный известняк и известняковый туф (собор Рождества богородицы в Суздале 1222 — 1225 гг.) или камень и кирпич (Успенский собор в Ярославле 1215 г., собор Рождественского монастыря во Владимире 1192 — 1195 гг.), либо возводили постройки из одного кирпича (собор Княгинина монастыря во Владимире 1200 — 1201 гг.). Эти технические новшества владимирских мастеров были связаны с ростом городов и расширением каменного строительства.

Татаро-монгольское нашествие, не только задержавшее, но и отбросившее назад хозяйственное и культурное развитие Руси, отразилось и на строительной технике. В Москве и Московском княжестве XIV — начала XV века строители немногочисленных каменных построек довольствовались той же кладкой из одного тесаного камня, что и владимирские мастера XII века. Не только в строительной технике, но и в общей композиции храмов московские зодчие XIV — начала XV века следовали владими́ро-суздальским образцам, повторяя, в основном, тип небольшой четырехстолпной крестовокупольной церкви с позакомарным покрытием, одной главой и трехапсидным алтарем.

Большинство памятников раннемосковского зодчества не дошло до нас, — в том числе и некоторые важнейшие постройки. Однако ввиду большого значения московского зодчества XIV — XV веков для последующей истории русской архитектуры необходимо на основе косвенных данных об исчезнувших зданиях хотя бы гипотетически воссоздать их облик и восстановить общую линию развития московского строительного искусства. Поэтому, в отличие от предшествующих трудов по истории русского зодчества, останавливавшихся лишь на относительно поздних, но сохранившихся памятниках, мы должны уделить погибшим постройкам XIV столетия больше внимания.

Первой каменной церковью в Москве некоторые исследователи<sup>1</sup> считали храм Данилова монастыря, связывая его постройку с основоположником династии московских князей Даниилом и относя ее к 1272 году. Однако это не подтверждается источниками: Даниил в 1272 году еще не был московским князем и имел всего 13 лет от роду; лишь в конце жизни (1303) он основал свой монастырь; при этом нет никаких оснований предполагать, что монастырский храм

<sup>1</sup> А. Павлинов. История русской архитектуры. М., 1894, стр. 110 — 111; М. Красовский. Очерк истории московского периода древне-русского церковного зодчества. М., 1911, стр. 10—12.



*Успенский собор на Городке в Звенигороде.  
Конец XIV — начало XV века.*

был каменным, — он, несомненно, был деревянным, как все церкви, существовавшие в Московском Кремле до каменных храмов Калиты.

Каменное строительство в Москве началось лишь при Иване Калите в 20-х годах XIV века. При нем были построены соборы Успенский (1326 — 1327), Спасский на Бору (1330), Архангельский (1333) и церковь-колокольня Иоанна Лествичника (1329)<sup>1</sup>. К сожалению, мы почти ничего не знаем об этих не дошедших до наших дней памятниках: Успенский и Архангельский соборы сменились новыми храмами в конце XV — начале XVI века. Собор Спаса на Бору также был снесен. Место церкви Иоанна Лествичника заняла колокольня Ивана Великого. Лишь немногие уцелевшие фрагменты построек Калиты и некоторые

<sup>1</sup> См. Воскресенскую летопись под 6834 — 6835, 6837, 6838, 6841 (1326 — 1327, 1329, 1330, 1333) годами.

косвенные данные позволяют в известной мере установить их облик и выяснить отношение московского зодчества начала XIV века к архитектуре предшествующей и последующей поры.

Все постройки Калиты были белокаменными. Поблизости от города на Москве-реке находились залежи прекрасного известняка, который и был использован зодчими. Судя по тому, что постройка каждого из четырех храмов Калиты заняла по одному строительному сезону, они были не велики. Во всяком случае, даже Успенский собор, названный подобно владимирскому Успенскому собору, не был большим шестистолпным храмом.

Для суждения о формах московского Успенского собора 1326 года мы располагаем косвенными данными летописей и древними изображениями собора как в законченном виде, так и во время постройки. Эти изображения (на отдельных житийных клеймах иконы митрополита Петра в Успенском соборе, XV в.) говорят о том, что собор Калиты был одноглавым зданием с тремя притворами с севера, юга и запада и трехапсидным алтарем.

Анализ летописных данных о последующих перестройках собора позволил К. К. Романову определить, что собор 1326 года в плане был почти точной копией Георгиевского собора в Юрьеве-Польском 1230 — 1234 годов. Последовательность повторения «образца» доходила до воспроизведения более обширного западного притвора и постановки несколько позже, в 1329 году, у северо-восточного угла храма придела, подобного Троицкому приделу — усыпальнице Георгиевского собора<sup>1</sup>. Неясным остается вопрос о покрытии собора, в частности о применении здесь ярусного расположения закомар, столь характерного для позднейшей московской архитектуры.

По типу небольшого четырехстолпного храма с притворами был выстроен, повидимому, и второй собор Кремля — Спаса на Бору. Источники упоминают в связи с погребением здесь ряда лиц «придел» и пристроенный в 1350 году «притвор» (или «застенок»), что позволяет предполагать и в этом памятнике какое-то подобие юрьев-польского собора. Вопрос о том, была ли применена здесь декоративная резьба, остается не вполне ясным. Как мы видели выше, резной камень XIV века, сохранившийся в церкви на Городище близ Коломны, свидетельствует о пережитках владимирской архитектурной традиции, сказывавшейся еще в белокаменной кладке и, повидимому, в резном уборе фасадов. Несколько камней, уцелевших от древнего собора Спаса на Бору

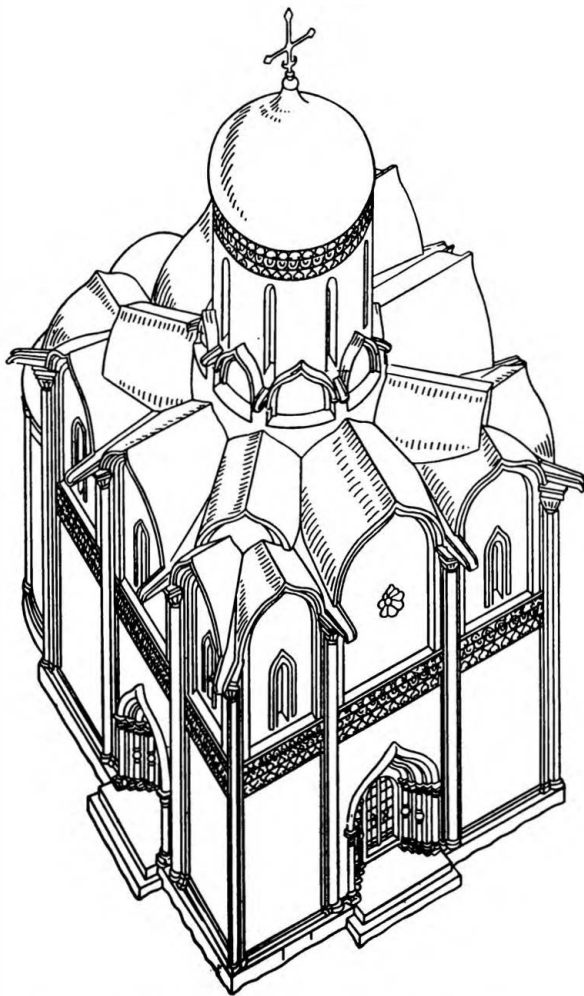
<sup>1</sup> Доклад проф. К. К. Романова в разряде русского зодчества Гос. Академии истории материальной культуры в 1929 г.



и вошедших в качестве строительного материала в новую, дошедшую до наших дней церковь, было украшено резьбой. Она была близка плоской орнаментальной резьбе узорных поясов, которые мы видим на фасадах более поздних соборов Звенигорода, Саввина и Троице-Сергиева монастырей начала XV века. Эти фрагменты говорят о том, что традиции владими́ро-суздальской архитектуры были живы в строительстве ранней Москвы, так же как и в Твери, и что, с другой стороны, храмы Калиты имели общие черты с постройками московских зодчих начала XV века.

Архангельский собор 1333 года, сменивший одноименную деревянную церковь, также был небольшим одноглавым храмом. Гипотеза о сохранении в существующем соборе начала XVI века частей первого храма<sup>1</sup> несостоятельна; никаких данных о первоначальном облике храма мы не имеем. Нет никаких материалов и о церкви Иоанна Лествичника 1329 года; ее специальное обозначение «иже под колоколы» свидетельствует о том, что это была оригинальная постройка, давшая первый образец типа храма-колокольни, распространенного в последующее время. Возможно, помещение яруса звона над сводами увеличило высоту церкви и придало ей башнеобразный характер, что как бы предreshало появление в дальнейшем на ее месте высокого «столпа» Ивана Великого.

На основании указания источников на «площадь в Кремле», вокруг которой строились храмы Калиты, и по их расположению по отношению друг к другу можно утверждать, что они создавались не изолированно, но были



*Успенский собор на Городке в Звенигороде. Аксонометрия. Конец XIV — начало XV века.*

Реконструкция П. Н. Максимова.

<sup>1</sup> А. Некрасов. Возникновение московского искусства, т. 1. М., 1929, стр. 75 — 76.

задуманы как центральный архитектурный ансамбль города. В 1339 году он был обрамлен могучим поясом стен и башен, сложенных из огромных дубовых бревен. Своим расположением храмы Калиты определяли главную роль южного аспекта кремлевской панорамы.

Последовательность и постепенность построек Калиты (1326 — 1327, 1329, 1330, 1333) позволяет предположить, что здесь работала одна артель зодчих, переходившая по завершении одного здания к другому. Можно думать, что это были мастера из числа тех «каменных здателей», которых охраняли, в числе митрополичьих людей, ханские ярлыки. Часть этой артели, присоединившуюся позже, могли составлять те тверские зодчие, которые, как мы предположили выше, были отправлены в Москву после разгрома татарскими и московскими войсками тверского восстания 1327 года. Белокаменная кладка и облик созданных этими зодчими храмов говорят о силе и стойкости той же владимиро-суздальской традиции, которую мы уже отмечали на тверской почве в конце XIII века и которая теперь прочно связывалась также и с московской церковно-политической и династической традицией<sup>1</sup>.

Новая полоса большого каменного строительства Москвы относится ко времени регентства митрополита Алексея, княжения Дмитрия Донского и Василия I, захватывая вторую половину XIV и начало XV века. Теперь строят не только в Москве, но и в важнейших городах княжества — Коломне, Серпухове, Звенигороде; наряду с княжеским строительством ведут строительство митрополит и монастыри. Этот размах каменного зодчества ширится вместе с быстрым ростом могущества Москвы, подъемом народных сил перед Куликовской битвой и торжеством первой решительной победы над татарами, неизмеримо поднявшей авторитет Москвы и ее княжеской династии.

Обстройка Московского Кремля попрежнему занимает главное внимание княжеской власти. В 1367 году начинается постройка белокаменных стен и башен, которые охватывают территорию, значительно превосходящую площадь Кремля Калиты; территория расширяется на северо-восток, т. е. в том направлении, куда идет и рост города, развивающегося в треугольнике между реками Неглинной и Москвой. При этом характерно, что южная стена опускается к подножию кремлевского холма, как бы открывая расположенные за ней белокаменные здания храмов и бревенчатые хоромы дворца и его служб. В состав этой южной панорамы Кремля появляются новые каменные храмы: церковь Рождества

<sup>1</sup> Н. Воронин. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве. — «Архитектура СССР», 1940, № 2, стр. 66 — 69.



*Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре. 1422 год.*

богородицы (Воскрешения Лазаря) при дворце (1393) и Благовещенский собор (около 1397). В северо-восточной новой части Кремля митрополит Алексей строит каменную трапезную и каменный собор Чудова монастыря (1365 г.; перестроен в 30-х годах XV века), по соседству с которым в 1407 — 1467 годах возводится собор Вознесенского монастыря. Каменные соборы сооружаются в новых московских монастырях: Симоновом (1379 — 1405) и Андрониковом (до 1427).

В Коломне, где собиралось русское войско, двигавшееся на Куликово поле, были построены каменные храмы: Воскресенская церковь на княжеском дворе (60-е годы) и большой Успенский собор (1379 — 1382), а под городом возникли новые монастыри — Голутвин с каменным храмом и Бобренев. Каменные здания появились и в серпуховских монастырях (сведения поздних источников). Коломна и Серпухов были важнейшими стратегическими центрами накануне Куликовской битвы. Наконец, сын Донского, князь Юрий Дмитриевич Звенигородский, вступивший в жестокую борьбу за власть с московским князем Василием II, создал два каменных храма — Успенский собор в своей столице Звенигороде (около 1400) и собор Саввина-Сторожевского монастыря близ Звенигорода (начало XV в.). Позже был построен собор Троицы в Сергиевом монастыре (1422).

Большинство перечисленных памятников не дошло до нашего времени, уступив место позднейшим постройкам, в составе которых могли сохраниться отдельные старые части, но до проведения специальных исследований судить о них трудно.

Старые историки зодчества<sup>1</sup> считали, что наличие белокаменной кладки в основании некоторых из названных памятников служит свидетельством сохранения древних стен. Однако белокаменные подклеты и цоколи, столь же характерные и для зодчества XV — XVI веков, не могут служить достаточным основанием для определения древних частей указанных памятников. Поэтому, например, нельзя с уверенностью относить к XIV веку подклеты существующего Благовещенского собора и план собора Чудова монастыря.

Особенно важное значение среди перечисленных выше памятников XIV века имеет Успенский собор в Коломне (1379 — 1382)<sup>2</sup>. В 1672 году он был

<sup>1</sup> И. Снегирев, А. Павлинов, М. Красовский.

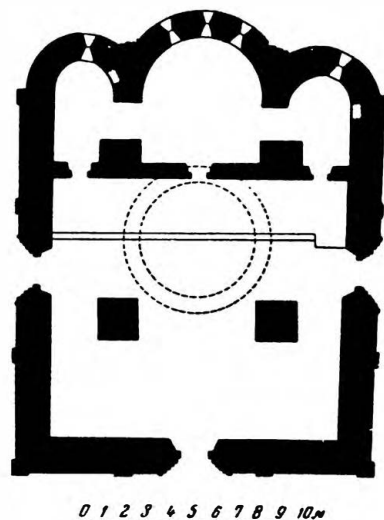
<sup>2</sup> Н. Н. Воронин. К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Димитрия Донского. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 12, М.—Л., 1949, стр. 217; е го же. «Слово о полку Игореве» и русское искусство XII — XIII вв. — В кн.: «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1950, стр. 345 — 351.



разобран и на его месте выстроен новый. Как показали археологические разведки, Успенский собор был большим шестистолпным белокаменным храмом. В самой Москве не было еще в то время такого крупного здания. Это свидетельствует о том, что постройке собора придавали большое политическое значение. Еще в XVI веке коломенский собор называли «Донским». Облик собора позволяют восстановить данные писцово́й книги конца XVI века, а также описание Павла Алеппского (1654). Он пишет: «Внутри крепости пять большх каменных церквей и монастырь для девиц ... Четвертая церковь, именно соборная, есть великая церковь, кафедра епископа. Она весьма величественна и высока и как бы висячая; в нее всходят по высокой лестнице с трех сторон, соответственно трем ее дверям. Она вся из тесаного камня, приподнята на значительную высоту и кругом имеет кайму скульптурной работы во всю толщу (ширину) ее стен. Косяки дверей и окон походят на отшлифованные колонны — работа редкостная, так что косяки кажутся изящными, как тонкие колонны. Церковь имеет три высоких купола, снизу приподнятых. Верх большого купола покрыт кругом красивыми четырехугольными резными из деревянных досок фигурами, в виде крестов, величиною в ладонь. На куполах позолоченные кресты. Большой купол находится над хоросом, остальные два над обоими алтарями, ибо церковь имеет три алтаря, как обыкновенно все их церкви... Крыша как этой (соборной) церкви, так и всех вышеупомянутых церквей (в их числе и Воскресенской церкви на княжеском дворе) походит на кедровую шишку или на артишок; она ни плоская, ни горбообразная, но в каждой из четырех стен церкви есть нечто вроде трех арок, над которыми другие поменьше, потом еще меньше, кругом купола — очень красивое устройство... Под этой церковью много склепов и подвалов. Над нартексом есть еще ярус, где помещается казнохранилище епископа... »<sup>1</sup>.

Как явствует из этого описания, Успенский собор Коломны был поднят на подклетный этаж, что подтвердилось раскопками; поэтому он имел три лест-

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию, вып. II. М., 1896, стр. 146 — 149.



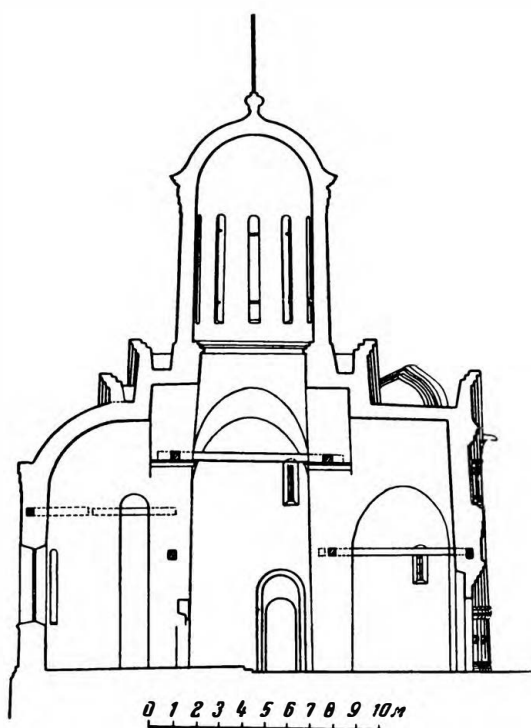
План Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1422 год.

ницы, подводившие к его порталам, тесанным из белого камня (ср. со Спасским собором в Твери). Окна собора, видимо, также имели профилированные тесаные косяки. Над порталами шла резная «кайма», напоминающая о тех плоских узорных поясах, которые были в церкви Спаса на Бору и которые имеются на храмах начала XV века (см. ниже).

В западной части коломенского Успенского собора был нарфик, который, возможно, отделялся от помещения для молящихся; над ним располагались хоры; на них еще в XVI столетии существовали два придела, а в XVII веке помещалась ризница («казнохранилище епископа»). Но самой примечательной была композиция масс и верха храма. Судя по тому, что при шестистолпном плане соборные фасады имели по три закомары, нарфик был понижен, образуя ступень по отношению к высокому основному объему, завершавшемуся главным куполом (ср. с собором Евфросиниева монастыря в Полоцке и Троицким собором в Пскове).

Две меньшие главы находились либо на восточных углах основного объема, либо на боковых апсидах. Переход от закомар фасадов к основанию барабана большой главы был исключительно своеобразен и эффектен. Судя по описанию Павла Алеппского, это была композиция ступенчато вздымающихся декоративных закомар. Аналогичное, но более скромное решение верха, сохранившееся в Успенском соборе в Звенигороде, позволяет предполагать, что над сводами перекрытия коломенского собора возвышался первый ярус из четырех закомар, поставленных по диагоналям от барабана к углам здания, а между ними по осям средних нефов располагались четыре закомары второго яруса; наконец, основание барабана опоясывал пояс декоративных кокошников.

Описанная композиция верха Успенского собора в Коломне не является неожиданной в конце XIV века. Выше мы говорили о памятниках XII века, в которых уже сказывался творческий интерес русских зодчих к живописной и динамической композиции масс храма и особенно его верха. Обработанный трехлопастными кривыми постамент под барабаном купола собора полоцкого Спасо-Евфросиниева монастыря, своеобразная и смелая конструкция верха Пятницкой церкви в Чернигове с ее ступенчато приподнятыми подпружными арками и тремя ярусами закомар, повторение полоцких форм в псковском Троицком соборе XII века и еще более сложная композиция при его перестройке в XIV веке — таковы вехи все усиливающегося процесса национальной переработки древней схемы крестовокупольного храма. Это движение находит в Москве второй половины XIV века особенно благоприятную почву.



*Разрез Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1422 год.*



*Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. 1422 год.*

*Реконструкция В. И. Багина.*

Следует напомнить, что в это же время московская литература вторит «Слову о полку Игореве» в знаменитой «Задонщине», воспевавшей Куликовскую победу. На фоне нарастающих успехов Москвы в ее объединительной борьбе особенно ясно ощущалось ослабление Византии, являвшей лишь тень былого могущества. Битва на Косовом поле нанесла славянскому миру Балкан страшный удар. Русь начинала играть ведущую роль в судьбах Восточной Европы и славянства.

Собор Коломны, начатый постройкой перед Куликовской битвой и завершённый после победы, был храмом-памятником этого важнейшего события в ранней истории русского народа. В его образе нашло выражение гордое сознание силы, торжество русского народа в его великой борьбе с поработителями. Однако собор Коломны, великокняжеская постройка, говорит о глубоком отличии московской переработки схемы крестовокупольного храма от псковской; вместо беспокойной и бурной динамичности форм Троицкого собора XIV века образ собора Коломны был, видимо, проникнут праздничной

торжественностью. Его закомары, создававшие переход к венцу кокошников, не нарушали величественной неподвижности здания, но лишь как бы «увенчивали» его. Возможно, что здесь сказалась и привязанность к владимирской традиции, к величественной красоте и спокойствию архитектурных форм XII века, столь понятных и созвучных настроениям великокняжеской Москвы конца XIV века. В этом смысле получает новое значение уже высказывавшаяся в литературе мысль, что прообразом подобной композиции храмового верха мог быть верх Успенского собора во Владимире в том виде, какой он приобрел после обстройки первоначального здания Всеволодом Большое Гнездо<sup>1</sup>. Композиция верха коломенского собора в дальнейшем развитии привела к типу ступенчатого, пирамидального верха храма, как в соборе Ферапонтова монастыря.

Помимо указанных идеологических причин возрождения национальных архитектурных идей XII столетия, в новой композиции верха здания сказались и желание строителей сделать покрытия храмов более отвечающими русскому климату, так как кровля по ярусам закомар лучше отводила дождевую воду, чем простое посводное покрытие.

Пирамидальная композиция верха из ярусов закомар и кокошников была связана с крупными изменениями системы сводов, а с ней и характера внутреннего пространства храма. Как и в Троицком соборе Пскова и в еще более ранней черниговской Пятницкой церкви, московские зодчие начали применять систему повышенных подпружных арок<sup>2</sup>.

Такое ступенчатое расположение сводов, высота которых повышалась от краев здания к его центру — куполу, делало храм внутри более высоким и стройным, создавало иллюзию движения пространства вверх, вслед за сводами, которые поднимались один над другим и увенчивались куполом на световом барабане. Повидимому, падение сводов коломенского собора, о котором сообщает летопись, было результатом новизны их ступенчатой конструкции. Однако уже в 1382 году коломенский собор был отстроен вновь, и на этот раз конструкция его была более прочной.

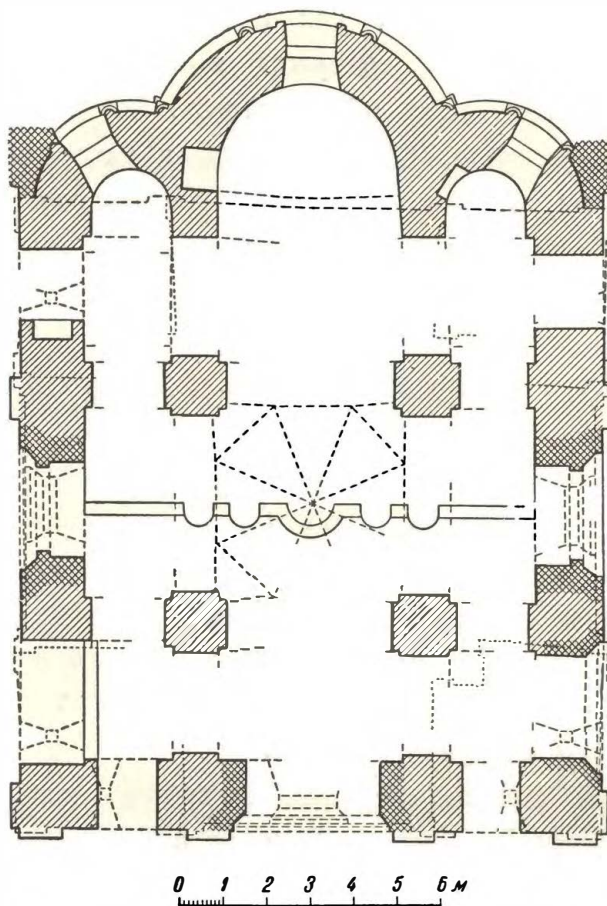
<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 14—15. Следует отметить, что и новгородский Софийский собор после обстройки в XII веке также получил два яруса закомар — над древней частью и пристройкой.

<sup>2</sup> Надо думать, что и здесь этот прием был найден не сразу. Первоначально в храмах Калиты своды оставались, возможно, такими же, как и во владимирских постройках XII века — с пониженными подпружными арками. Затем подпружные арки, повидимому, были несколько приподняты и слились со сводами (что, быть может, имело своим последствием и исчезновение отвечавших подпружным аркам внутренних лопаток). Наконец, подпружные арки под куполом стали выводить на большей высоте, чем своды ветвей креста, а эти последние, в свою очередь, располагать выше, чем своды средней алтарной апсиды и угловых частей храма.

Как сказано выше, Павел Алеппский отметил, что подобное Успенскому собору покрытие имела и несколько более ранняя Воскресенская церковь на княжеском дворе в Коломне. Это был небольшой белокаменный четырехстолпный трехапсидный храм, поднятый на подклетный этаж. Перспективные порталы с бусинами на колонках выходили, повидимому, на площадки невысоких лестниц. Внутри были хоры, которые еще в XVI веке связывались деревянными переходами с княжескими хорами.

Более достоверные данные мы имеем о белокаменной церкви Воскрешения Лазаря в Московском Кремле, возведенной вдовой Дмитрия Донского великой княгиней Евдокией в 1393 году. Церковь была перестроена уже в начале XVI века, когда она лишилась своего верха, и в 1681 году, когда были искажены ее апсиды. Уцелевшие

нижние части здания свидетельствуют о том, что храм был квадратным в плане, с трехапсидным алтарем и четырьмя внутренними столбами. Западные столбы были круглыми; на них покоились своды хор. На хоры вела лестница в особой каменной клетке в углу храма. В северной части западного фасада сохранилось маленькое круглое окно, помещенное в центре многолопастной розетки. С севера, запада и юга в церковь вели три входа, обработанные перспективными порталами. Каждый из них состоял из трех пар колонок с бусинами посередине ствола и кувшинообразными капителями, двух пар разделявших колонки углов-четвертей и завершался килевидной аркой из пяти обломов. Базы колонок и разделявших их углов имели обычную «аттическую» форму двух валиков с подобием скоции между ними, причем базы наружных колонн были украшены угловыми листочками, свешивавшимися с верхнего валика на нижний.



План собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве. Около 1427 года.



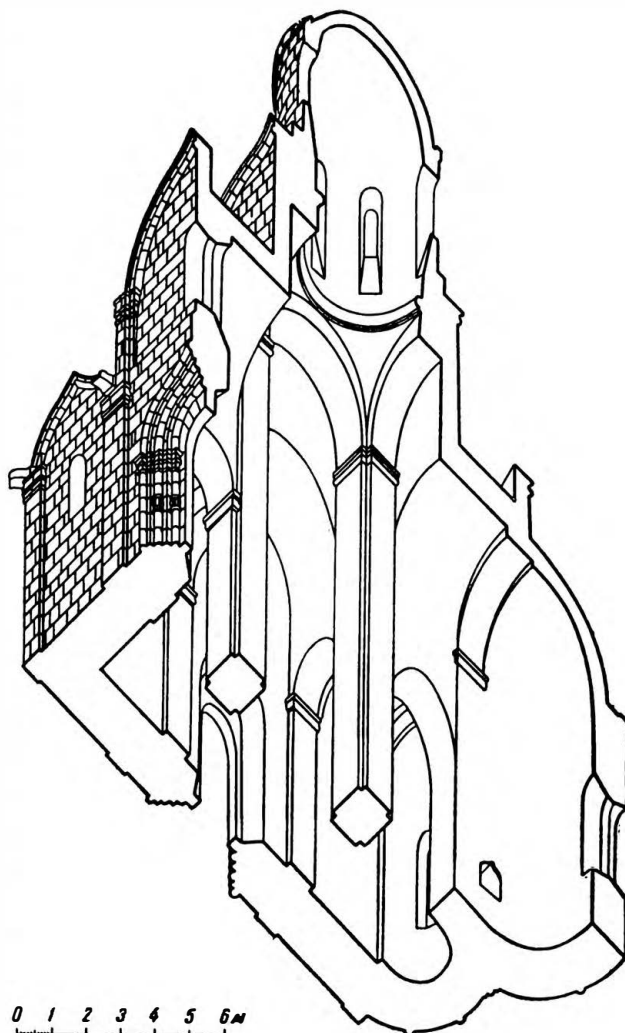
Это здание, как и постройки Калиты, наряду с новыми элементами (окно-розетка), содержит много черт, свидетельствующих о живучести владими́ро-суздальской традиции. Княгиня Евдокия, суздальская княжна по происхождению, создавая свой придворный храм, видимо, стремилась подражать собору в Боголюбове. Храм первоначально был посвящен тоже Рождеству богородицы и имел круглые столбы-колонны редкой формы, как в Боголюбове; портал с бусинами ввели впервые зодчие суздальского собора 1222 — 1225 годов, а угловые листья баз в более сложной форме имеют порталы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Эти черты не случайны, и они хорошо согласуются с тем уважением к владимирскому искусству и древностям, которое проявляла Москва в конце XIV века. В Москву собирают владимирские реликвии — икону «Владимирская богоматерь», икону «Дмитрий Солунский» из собора в Дмитрове; князь Дмитрий и Василий I заботятся о владимирских храмах. В это же время происходят первые «реставрации» храмов древнего Владимиро-суздальского княжества: ремонт Успенского собора во Владимире и его роспись Андреем Рублевым, ремонт Спасского собора в Переславле-Залесском и Успенского собора в Ростове.

Особенно хорошо сохранились постройки князя Юрия Звенигородского — соборы Успения на Городке в Звенигороде (около 1400), в Саввином монастыре близ Звенигорода (начало XV в.) и собор Троице-Сергиева монастыря (1422). Их планы близки плану церкви Воскрешения Лазаря. Здесь также нет внутренних лопаток, но внутренние столбы Успенского собора еще крестообразны (у остальных двух храмов они квадратные). Планы храмов более всего напоминают образцы владимирской архитектуры XII века — церковь Покрова на Нерли или владимирский Дмитриевский собор. Близок к ним и их внешний облик: «кубический» объем храма завершен с каждой стороны тремя закомарами, главой на высоком световом барабане и имеет с востока три апсиды, поднимающиеся почти до верха основного куба. Северный, южный и западный фасады расчленены пилястрами на три части, а входы обработаны порталами, аналогичными описанному выше portalу церкви Воскрешения Лазаря.

Наиболее близок владимирским образцам звенигородский Успенский собор (стр. 53, 55). Его пропорции очень изящны и стройны. К пилястрам фасадов приставлены тонкие полуколонны с резными капителями, расположенные на углах пучками из трех полуколонн; полуколонки украшают и алтарные апсиды с первоначально высокими светлыми окнами. Окна второго яруса, хотя и не имеют таких богатых обрамлений, как окна владимирских храмов XII века,

но всё же украшены обходящим вокруг них валиком. Круглые оконрозетки в западной стене собора, подобные окну церкви Воскресения Лазаря, освещают лестницу в толще стены, идущую на хоры. Но многое и отличает этот звенигородский храм от владимирских образцов. Прежде всего создавшие его зодчие придерживаются иной композиционно-конструктивной логики. Столбы храма, раздвинутые довольно широко, образуют свободное центральное пространство. Однако фасадные пилястры сохраняют симметричное расположение, теряя связь с конструктивным скелетом здания, и не выражают на фасаде его внутреннего строения. Отличает звенигородский собор от владимирских храмов XII — XIII веков и большая простота его наружной обработки. Здесь уже нет скульптурного убранства фасадов, а аркатурно-колончатый пояс заменен тройной лентой плоского резного орнамента, примененной уже в церкви Спаса на Бору; такие же узорные пояса украшают верхи алтарных апсид и купольного барабана.

В звенигородском соборе нет пышности владимирских храмов XII века: он проще и скромнее их. Но в то же время в контрасте между его гладкими стенами и мелкой резьбой узорных поясов, в подчеркнутой декоративности килевидных арочек и бусин его порталов видны уже намеки на ту живописность, которая гораздо сильнее сказалась в дальнейшем развитии московской архитектуры. С этой скромной, но изысканной нарядностью храма хорошо согласована композиция его верха. Над закомарами его фасадов по углам возвышались



*Аксонометрия продольного разреза собора Спaso-Андроникова монастыря в Москве. Около 1427 года.*

четыре закомары второго яруса, ориентированные на углы храма. Соответствующие этим закомарам диагональные своды-крыши примыкали к круглому пьедесталу барабана, завершавшемуся поясом из восьми кокошников. Этот пьедестал скрывал под собой ступенчато повышенные подпружные арки (в настоящее время слившиеся со сводами благодаря тому, что в 30-х годах XIX века под них были подведены усиливающие их арки). Как мы видим, в звенигородском соборе повторялась в упрощенном виде композиция верха коломенского собора. Весьма вероятно, что Воскресенская церковь в Коломне была в этом смысле двойником и предшественником звенигородского храма.

В монастырских соборах Троице-Сергиевой лавры и Саввина монастыря изящество и стройность, присущие княжескому придворному собору в Звенигороде, уступают место некоторой суровости и простоте (стр. 57, 59, 61). Пропорции храмов становятся приземистее, фасады членятся простыми плоскими и широкими лопатками, которые менее заметны, чем пилястры с полуколонками. Объем храма приобретает большее единство. Окна лишены обработки, а апсиды, как и барабаны куполов, — гладкие. Только пояса узорной резьбы и порталы дверей, аналогичные таким же деталям собора «на Городке», изящно вырисовываются на фоне гладких белых стен. Сводчатая конструкция этих храмов характеризуется ярко выраженной ступенчатостью подпружных арок. В Троицком соборе впечатление легкости и устремленности ввысь внутреннего пространства усиливается несколько вытянутой формой арок; интерьер кажется более просторным благодаря исчезновению в обоих памятниках хор: эта характерная особенность древних храмов XII — XIII веков начинает отмирать.

Архитектура Троицкого собора отличается большим своеобразием. Так, внутренние объемы собора отнюдь не связаны с членениями фасадов. Некоторая наклонность всех стен внутрь подчеркивает монументальность сооружения и устремленность его ввысь. В сочетании с живописной композицией верха — эти особенности заставляют говорить о новом архитектурном облике храма уже применительно к Троицкому собору.

В соборе Саввина-Сторожевского монастыря детали перекрытия сохранились крайне плохо, так что судить о композиции верха храма пока трудно. Однако в ближайшем по времени возникновении памятнике этой группы — соборе Троице-Сергиевой лавры под поздней кровлей сохранился до настоящего времени квадратный в плане постамент под барабаном купола и фрагменты четырех диагональных закомар-кокошников, расположенных по углам прямоугольного объема церкви. У основания прямоугольного постаamenta барабана выступают

массивы кладки, соответствующие объемам повышенных ступенчатых арок интерьера. Это дает возможность предполагать здесь второй ряд кокошников (стр. 61). Ряды кокошников, как показали последние исследования<sup>1</sup>, являлись лишь декоративными парапетными стенками, возвышающимися над сводами.

Еще последовательнее принцип ступенчато повышенных сводов и подпружных арок осуществлен в соборе Спасо-Андроникова монастыря в Москве, построенном игуменом Александром до 1427 года (стр. 63, 65, 69)<sup>2</sup>. Здесь средние своды значительно подняты по отношению к угловым, а подкупольные арки ступенчато повышены. Эта подчеркнутая ступенчатость сводчатой системы отразилась в наружном объеме храма, — он утратил свою «кубичность», средние трети фасадов поднялись выше угловых, под барабаном главы выступил квадратный постамент с четырьмя закомарами, отвечавшими подпружным аркам (стр. 69). Все это придавало наружному облику здания динамический характер. Возможно также, что собор был первоначально не одноглавым, но трехглавым, причем боковые главы были глухими и стояли над восточными углами храма: таким изображен собор на миниатюрах рукописного жития Сергия Радонежского XVI века (Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина).

Детальная обработка собора проста и архитектурно правдива. Это — пилястры, точно отвечающие внутренним лопаткам и подпружным аркам, гладкие, лишенные резьбы капители пилястр и полуколонн апсид и «аттическая» профилировка цоколя. Окна не имеют обработки, а расположение их на разных уровнях исключает возможность применения узорных поясов.

Собор Андроникова монастыря с его сложной объемной композицией и величавым нарастанием масс от невысоких боковых апсид и угловых частей к средней апсиде и средним закомарам, а от них ко второму ярусу закомар и, наконец, к куполу на высоком барабане исключительно своеобразен. Композиция Андрониковского собора значительно более динамична, чем предполагаемая композиция верха Успенского собора Коломны. В этом смысле Андрониковский собор ближе к полоцкому Спасскому и даже иковскому Троицкому собору.

Рассматривая памятники московского зодчества XIV — начала XV века, мы постоянно отмечаем силу владимирской традиции; она не только определяла сдержанность в поисках новой композиции верха и насыщала обработку зданий деталями XII — XIII веков, но сказывалась и в области строительной техники

<sup>1</sup> Реконструкция Троицкого собора выполнена В. И. Балдиным.

<sup>2</sup> П. Максимов. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве. — В кн: Архитектурные памятники Москвы. XV — XVII века. М., 1947, стр. 9.

остававшейся почти неизменной. Основным строительным материалом попрежнему служил естественный камень — плотный известняк, отесанный в виде правильных прямоугольных блоков с гладкой лицевой поверхностью, имевших высоту примерно от 30 до 40 см. Из него выводились и стены, и своды зданий, причем внутренняя часть стен выполнялась из камня неправильной формы и иногда более рыхлого, тогда как из тесаного камня выкладывались лицевые поверхности стен. Вся детальная обработка фасадов выполнялась в том же материале.

Однако самый характер отдельных деталей стал иным. Обрамления закомар приобрели вид массивного полуваля, увенчанного выкружкой с полочкой над ней. На смену украшенным резной листвой капителям полуколонн появились более простые, гладкие, квадратные в плане, имевшие профиль в виде утрированно вытянутого кверху «готического» гуська с простой полочкой над ним. Лишь базы колонн и верхи цоколей, как и прежде, сохраняли профиль аттической базы. Только в звенигородском соборе окна обработаны обходящим вокруг них валиком, а в остальных рассмотренных нами выше зданиях они были совсем лишены обработки. Правда, Павел Алепиский, описывая собор в Коломне, говорит об обработке его дверей и окон как о чем-то одинаковом. Возможно, что здесь окна еще имели обработку наподобие перспективных порталов, как во владимирских храмах XII века. Резьба на капителях колонн была применена лишь в звенигородском соборе, тогда как в других постройках начала XV века, а также, возможно, в соборе Коломны резьбой были украшены только горизонтальные орнаментированные пояса фасадов. Последнее, возможно, объясняется воздействием деревянной архитектуры: тройной пояс плоского резного орнамента выглядит как «нашитые» на фасад и нависающие одна над другой резные «доски». Также к воздействию деревянного зодчества можно возводить и формы врезанных в стену розеток — наличников круглых окон в церкви Воскрешения Лазаря в Кремле и в звенигородском соборе.

Единство и закономерность эволюции построек от церкви Воскрешения Лазаря 1393 года до Андрониковского собора позволяют предположить, что в то время в Москве работала одна строительная школа и это обусловило прочность последовательно развивавшихся художественных принципов московской архитектуры конца XIV и начала XV века. Весьма вероятно, что это положение может быть распространено и на все строительство Москвы XIV века: хронологическая и географическая последовательность его и связь с политической жизнью Москвы позволяют видеть в нем результат деятельности единой архитек-

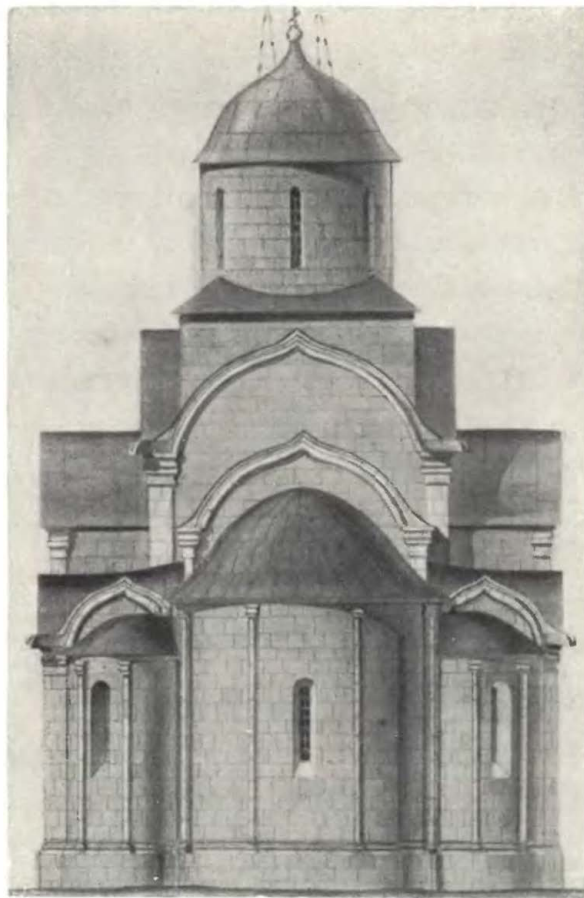


турной школы, исполнявшей заказы великого князя и митрополита.

Необходимо подчеркнуть, что за время с 60-х годов XIV века по 20-е годы XV века московскими зодчими было выстроено 15 каменных зданий, так что объем строительства немногим уступал количеству каменных сооружений, созданных во Владимирской Руси XII — начала XIII века. При этом нужно помнить, что в число работ московских зодчих входит и грандиозная стройка белокаменного Московского Кремля, начатая в 1367 году и завершенная очень быстро; это говорит о большом количестве своих «каменных здательей». Правительство весьма дорожило «городниками» — градостроителями, право распоряжения которыми порой специально оговаривалось в междукняжеских договорах.

Особое внимание московских зодчих привлекала разработка новой, своеобразной конструкции перекрытия храма и его пирамидальной композиции. Можно думать, что эта работа над венчающими частями храма началась раньше конца XIV века и велась шире; об этом говорят систематически повторяющиеся падения сводов в памятниках XIV века: в Успенском соборе в Москве, в соборе Чудова монастыря, в церкви Воскрешения Лазаря и в коломенском соборе. Эти неудачи — не столько проявление технической слабости зодчих, сколько результат новизны и сложности решавшейся задачи.

В отношении интереса к композиции храмового верха московская архитектура сближалась не только с псковской, но и с балканской архитектурой того времени, в особенности с сербской. В зодчестве Сербии XIV — XV веков применялись иногда и повышенные подпружные арки (хотя и несколько иного характера, чем в русской архитектуре), и закомары второго яруса в подножиях барабанов. Встречалось там и расположение средних и боковых закомар на разных уровнях,



*Восточный фасад собора Спаса-Андроникова монастыря в Москве. Около 1427 года.*

Реконструкция П. Н. Максимова.

как это можно видеть в церкви в Грачанице (1321) и ряде построек конца XIV — начала XV века. Такие особенности, как форма подпружных арок собора Троице-Сергиевой лавры, находят близкие аналогии в арках соборной церкви Студеницкой лавры (1190) или церкви в Арилье (XIII век). Возможно, что эти черты сходства были результатом культурных связей этого времени между Русью и южнославянскими странами, но самый процесс переосмысления старой крестовокупольной схемы следует рассматривать как органически русское национальное явление, коренившееся еще в истории русского зодчества XII — XIII веков и получившее дальнейшее закономерное развитие в изучаемое нами время.

Изучая первые памятники этого прогрессивного движения в русском зодчестве XII — XIII веков (см. том I, стр. 152—154, 317—318, 323—324), мы отмечали его связь с ростом центростремительных сил, с появлением объединительных идей, нашедших свое наиболее яркое воплощение в «Слове о полку Игореве». Естественно, что в XIV столетии, с возвышением Москвы и энергичным «собираанием Руси», это архитектурное направление получило новую почву для дальнейшего развития, подобно тому как «Слово о полку Игореве» стало образцом для «Задонщины», воспевшей победу на Куликовом поле. Однако в московском искусстве это течение столкнулось с устойчивой владимирской традицией, на основе которой развивалось строительство Калиты и его преемников. Прочность этой традиции, обусловленная более широкими культурно-политическими связями Московского великого княжения с Владимирским, определила своеобразный характер развития московского зодчества этой поры. Дальнейшая разработка динамической композиции храма сдержанна, ее ограничивает привязанность к традиционному крестовокупольному типу, которая в конце XV века сказалась в новом обращении к владимирским образцам при строительстве церквей Московского Кремля.

Противоречивость развития московского зодчества начала XV века вскрывается особенно наглядно при рассмотрении такого памятника, как, например, собор Андроникова монастыря. Осуществленная здесь с большой силой динамичность верха здания сочетается с нарушением целостности основного «куба» храма. Это предвещает появление в дальнейшем таких памятников начала XVI века, как соборы Рождественского монастыря в Москве и Успенского в Старице, где старая схема крестовокупольного храма настолько видоизменена, что названные памятники можно рассматривать в качестве предшественников Дьяковской церкви. В московском зодчестве XIV — начала XV века уже заложены те основы, которые получили полное развитие в XVI веке в строительстве «царственной Москвы».



---

---

# ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОЙ МОСКВЫ

*В. Н. Лазарев*



## XIV ВЕК

**И**стоки московского искусства теряются в XIII веке. Москва, сравнительно поздно появившаяся на исторической арене, не имела в XII столетии своей оригинальной художественной культуры. Этим она отличалась от Киева, Чернигова, Новгорода, Владимира, Суздаля, Ростова. Ей пришлось использовать наследие более древних русских городов. И она примкнула к традициям Владимиро-Суздальской земли, с которою издавна была тесно связана (см. том I, стр. 498—504).

Отсутствие ранних памятников не позволяет восстановить начальные шаги московского искусства. Немногим лучше обстоит дело и с его историей на протяжении XIV века, от которого до нас дошли крайне немногочисленные и притом совершенно случайные произведения. Возможность сколько-нибудь систематически проследить пути развития московского искусства появляется лишь с 70—80-х годов XIV столетия. Но и для этого времени чувствуется недостаток материала, объяснение чему следует искать в причиненных татарами разрушениях, от которых Москва пострадала особенно сильно. Известно, что при нашествии Тохтамыша в 1382 году кремлевские храмы были наполнены «до стропа», т. е. доверху, книгами, иконами и другой церковной утварью и что все это сгорело.

А. И. Некрасов пытался связать с Москвой два памятника начала XIV века — «Федоровское Евангелие», ныне хранимое в Ярославском музее, и икону «Толг-

ской богоматери»<sup>1</sup>. Однако у нас нет достаточных данных, чтобы рассматривать эти памятники как московские. Многие говорят за то, что мы имеем здесь дело с работами ярославских мастеров. Зато несомненным произведением московской живописи первой половины XIV века является известная миниатюра «Сийского Евангелия», хранящегося в Библиотеке Академии Наук СССР (№ 189; стр. 73). Это «Евангелие» было написано дьяками Мелентием и Прокопием при Иване Калите в 1339 году. Повидимому, миниатюра и заставка выполнены одним мастером, чье имя приведено в заставке (Иоанн). На миниатюре изображен стоящий Христос, к которому подходят апостолы во главе с Петром. Фигуры — коренастые, большеголовые, света положены резкими тяжелыми бликами, восходящими к традициям искусства XII — XIII веков; композиция лишена замкнутости, группа апостолов дана настолько компактно, что в ней совершенно отсутствует характерная для работ XIV века живописная свобода.

Еще в большей мере, нежели авторы «Васильевских» врат (см. том II, стр. 139—142), исполненных в Новгороде в 1336 году, автор миниатюры «Сийского Евангелия» тяготеет к традициям искусства предшествующего столетия. Его художественный язык полон своеобразной экспрессии и грубоватой непосредственности: «Глядя на его изображения апостолов, почти хочется сказать, что эти внимательные, простые и заботные люди с сильно развитыми скулами напоминают толпу подмосковных крестьян»<sup>2</sup>, в такой мере жизненны и правдивы их лица. Мы имеем здесь дело с крепким, почвенным искусством, глубоко коренившимся в местных традициях.

О московском искусстве 40-х годов XIV века может дать известное представление оклад «Евангелия» в Гос. библиотеке СССР им. В.И.Ленина. Оклад был сделан в 1343 году по повелению великого князя Симеона Ивановича Гордого. Он украшен накладными серебряными пластинками с резными изображениями «Распятия» и четырех евангелистов. Короткие, неуклюжие фигуры евангелистов, а также фигуры богоматери и Иоанна лишены тонкой пропорциональности. Черты стиля искусства XIII века проступают в них с необычайной силой. То же самое приходится отметить и в металлических дробницах, которые украшают епитрахиль и саккос митрополита Петра (1322), хранящиеся в Оружейной палате Московского Кремля. Полуфигуры святых исполнены в примитивной манере, напоминающей наиболее архаические новгородские рельефы.

<sup>1</sup> А. Некрасов. Возникновение московского искусства. М., 1929.

<sup>2</sup> В. Щеткин. Московская иконопись.—В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», вып. 2. М., [б. г.], стр. 227.





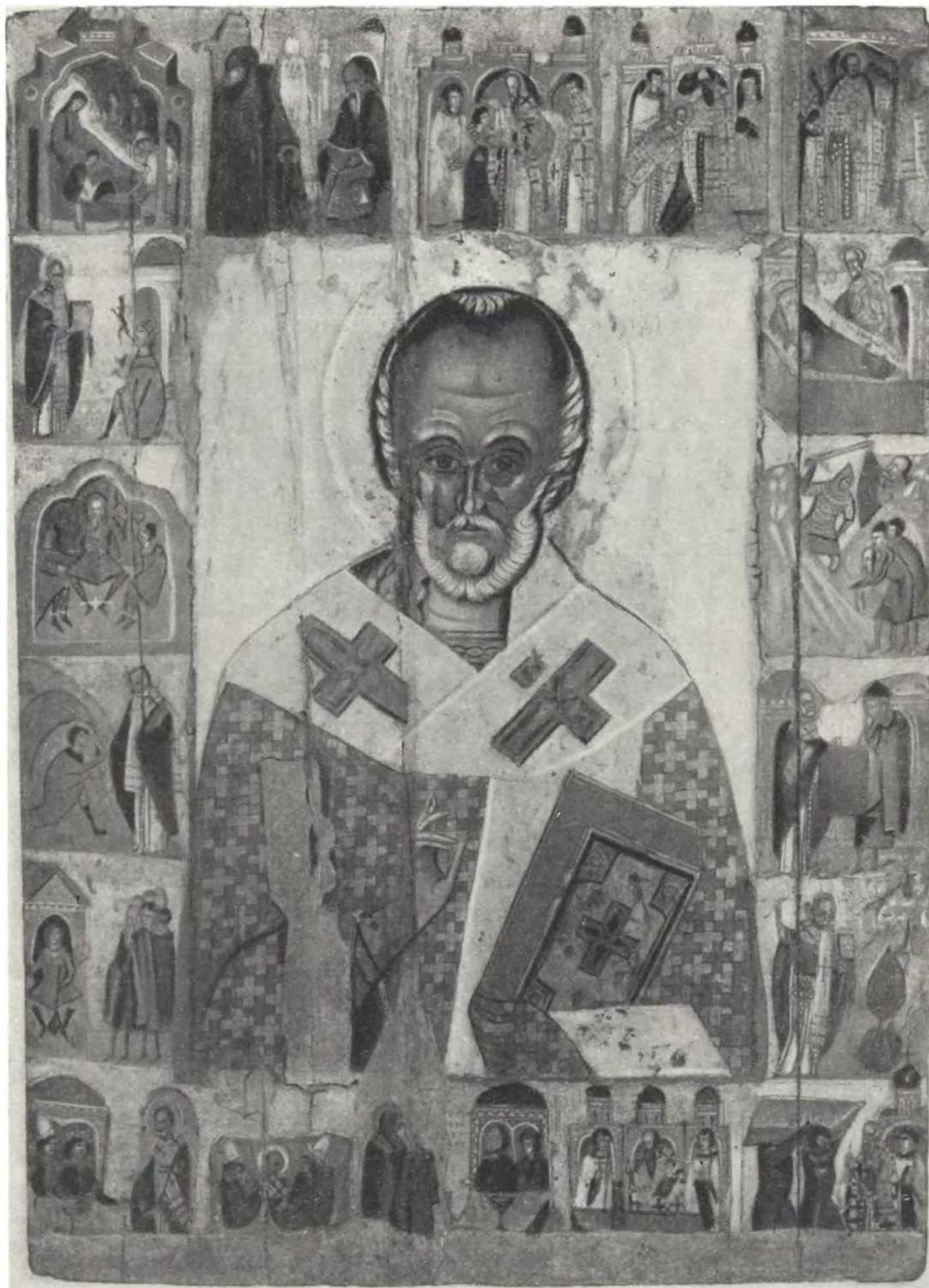
*Христос с апостолами. Миниатюра из «Сийскою Евангелия». 1339 год.  
Библиотека Академии Наук СССР.*



О стойкости архаических традиций в московском искусстве середины XIV века косвенно свидетельствуют и две происходящие из Коломны иконы. Это житийные иконы Николы и Бориса и Глеба (обе хранятся в Государственной Третьяковской галерее). Первая из них по своему несколько загадочному стилю занимает совершенно обособленное место в истории древнерусской живописи (стр. 75). Она характеризуется смелостью реалистических исканий, непосредственностью выражения и свободной, энергичной манерой письма. Особенно интересны клейма, в которых встречаются любопытные, почерпнутые прямо из жизни детали (стр. 77). Мы находим здесь и сложные архитектурные кулпсы, формы которых навеяны постройками XIV века, и несколько необычные для русских икон интерьеры, и чисто русские лица с окладистыми бородами, и живо двигающиеся фигурки, порою трактованные с неподдельным юмором. Художник охотно прибегает к резким белым высветлениям, придающим лицам напряженный характер. Свою светлую колористическую гамму он строит на сочетании красных, бледно-зеленых, серовато-зеленых, белых, вишневых и серовато-голубых цветов, которые объединяются общим белесым тоном. Его сильное, но наивное искусство целиком восходит своими истоками к XIII веку. В нем хочется усматривать отражение более реалистических вкусов торгово-ремесленных кругов. Икона Николы наглядно говорит о том, каким крепким и полнокровным было низовое искусство Москвы и прилегающих к ней областей.

Икона Бориса и Глеба исполнена в несколько ином стиле (стр. 79). Фигуры обоих князей — совсем плоские, без малейшего намека на моделировку. Столь же плоскоотно трактованы и фигурки клейм, несомненно навеянные ранними миниатюрами, откуда художник почерпнул иконографию изображенных им сцен. Последние просто и наглядно иллюстрируют печальную повесть о двух братьях, вероломно убитых Святополком. Все эпизоды представлены с той замечательной образностью, которой отмечены лучшие из русских икон. Отбрасывая второстепенные детали, мастер сосредоточил свое внимание лишь на главном и самом существенном, что воплощало для него идею запечатленного им события. Отсюда его сжатый и лаконичный художественный язык, в котором есть нечто подлинно эпическое. Особой выразительности автор иконы достиг в лицах Бориса и Глеба, отличающихся большим благородством.

Напрасно было бы искать в иконе Бориса и Глеба сильно выраженного движения, сложных архитектурных фонов, пространственных построений, изящных, легких пропорций, мягкой, нежной красочности. Автор этой иконы работал еще в манере XIII века. И если что его отличает от более ранних мастеров,



*Житийная икона Николы. Середина XIV века.*  
Гос. Третьяковская галерея.

то это глубокая, сильная, жизнерадостная палитра. В одеждах Бориса и Глеба он объединяет темновишневые, изумрудно-зеленые и розовато-красные краски, с которыми превосходно сочетаются бледнооранжевые и серовато-розовые подкладки плащей. В клеймах преобладают белые цвета, смело сопоставленные с красными, серовато-синими, лиловыми и вишневыми.

Еще первой половиной XIV века датируются две начатые в 1952 году расчисткой иконы из кремлевского Успенского собора. Одна из них является житийным образом Николы и обнаруживает определенное сходство с аналогичной иконой из Коломны, с которой ее сближает столь же ярко выраженный архаизм стиля; на другой представлена большая композиция ветхозаветной «Троицы», отличающаяся особой торжественностью и монументальностью. Привлекают внимание тонко написанные лица и эффектная красочная гамма, построенная на интенсивных, насыщенных тонах. По своему композиционному строю икона еще тяготеет к традициям XIII века.

Помимо названных ранних московских памятников, следует упомянуть и такие иконы, как совсем еще деревенского «Николу» из Троице-Сергиевой лавры (внушающее доверие предание считает эту икону келейным образом Сергия Радонежского), «Николу» в московском Успенском соборе (вторая половина XIV в.), житийного «Николу» из Николо-Угрешского монастыря (80-е годы XIV в.; хранится в Государственной Третьяковской галерее), наконец, «Тихвинскую богоматерь» в Загорском историко-художественном музее (конец XIV в.).

От московской живописи XIV века до нас дошли лишь случайные памятники, и было бы преждевременно делать далеко идущие выводы относительно отдельных ее течений. Но один частный вывод можно сделать уже сейчас: есть веские основания полагать, что в Москве XIV века создавались в большом количестве такие иконы, стиль которых глубоко коренился в местных традициях.

При всем своем архаизме эти иконы обнаруживают большую свежесть и непосредственность выражения, отражавшие вкусы широких кругов горожан. В этих кругах ценилось не столько изящество формы, сколько доходчивость образов и их наглядность. Поэтому в иконопись проникали реалистические, жизненные черты, которые обычно расшатывали традиционные церковные каноны, освященные авторитетом византийского духовенства.

Иным было искусство великокняжеского и митрополичьего дворов, в котором широко использовалось византийское наследие, порою сознательно противопоставляемое более демократическим течениям в искусстве.



*Клеймо житийной иконы Николы. Середина XIV века.*

Гос. Третьяковская галерея.

Когда Москва впервые ознакомилась с новыми греческими образами, представляющими передовое по тому времени искусство так называемого «палеологовского Возрождения»?<sup>1</sup> Кто в Москве явился первым поборником этого мощного движения, охватившего все славянские страны? Русские летописи дают недвусмысленный ответ на оба интересующих нас вопроса.

В 1344 году митрополит Феогност, грек константинопольского происхождения, поручил расписать свой придворный храм — церковь Пречистыя

<sup>1</sup> Об искусстве так называемого «палеологовского Возрождения» подробнее см. том II, стр. 139. Палеологовский стиль, получивший свое название от византийской династии Палеологов, сложился в Константинополе к началу XIV века и получил широчайший отклик в славянских странах и на Кавказе. Для памятников палеологовской живописи характерны смягчение традиционного аскетизма, большая свобода и динамичность композиции, интерес к пространственным построениям.



богородици» греческим мастерам. Как свидетельствует летопись, работа была закончена в течение одного лета<sup>1</sup>. Можно думать, что эти греческие мастера прибыли из Царьграда, где Феогност получил свое воспитание и где у него было много друзей<sup>2</sup>. Как раз в 30—40-х годах Москва поддерживала оживленные связи с Константинополем, и поэтому у нее была полная возможность получить к себе первоклассных царьградских художников. Эти художники, несомненно, были пропагандистами нового, «палеологовского» стиля, в 40-х годах XIV века находившегося в полном расцвете. К сожалению, росписи Успенского собора погибли. Это лишает нас возможности делать выводы об их идейном замысле.

Под тем же 1344 годом летопись сообщает о росписи «русскими иконниками» придворного Архангельского собора<sup>3</sup>. Среди этих иконников, «старейшинами и начальниками» были Захария, Дионисий, Иосиф и Николай, возглавлявшие целую дружину. Несмотря на свою многочисленность, эта артель не закончила в течение одного лета порученную ей работу из-за ее большого объема и «смелого письма». И эти фрески не дошли до нас, так что мы лишены возможности судить об их стиле. Но, зная ряд памятников московской живописи первой половины XIV века, позволительно предположить, что работавшая в Архангельском соборе артель принадлежала к старому художественному лагерю.

В 1345 году уже нет никаких упоминаний о дружине Захарии и его соотарищей<sup>4</sup>. Зато выступает новая группа художников, руководимая Гоитаном, Семеном и Иваном. Их летописец очень точно определяет: «Русстии родом, а гречестии ученицы». Следовательно, мастера этой группы были выучениками греков и, естественно, продолжателями их художественных традиций, иначе говоря «палеологовских» традиций. Гоитан, Семен и Иван работали с учениками и дружиной. По заданию Анастасии, жены великого князя Симеона Ивановича, они расписывали монастырскую церковь Спаса на Бору. Роспись этого храма, как и росписи Архангельского собора и церкви Иоанна Лествичника, были закончены лишь в 1346 году<sup>5</sup>. Но летописец ничего не сообщает, какие именно мастера работали в этом году. Он только констатирует факт завершения росписей в трех московских храмах.

Разобранные нами летописные известия воссоздают интересную картину художественной жизни Москвы. Оказывается, что уже в это время шла усиленная

<sup>1</sup> Никоновская летопись под 6852 (1344) годом.

<sup>2</sup> Ср. Г. Жидков. Московская живопись середины XIV в. М., 1928, стр. 68—69.

<sup>3</sup> Никоновская летопись под 6852 (1344) годом.

<sup>4</sup> Никоновская летопись под 6853 (1345) годом.

<sup>5</sup> Никоновская летопись под 6854 (1346) годом.





*Житийная икона Бориса и Глеба. Середина XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

работа по украшению храмов, которые расписывались и русскими художниками, и заезжими греческими мастерами, и, наконец, русскими выучениками греков. Очевидно, это были соперничавшие артели, принадлежавшие к различным художественным направлениям. Повидимому, в развитии московского искусства 40-е годы явились переломным пунктом, когда новый стиль начал прокладывать себе путь и когда он впервые нашел себе приверженцев среди московских живописцев, из которых часть прошла выучку у греков.

Существуют два памятника станковой живописи, могущие пролить свет на деятельность Гоитана и его сотоварищей. Это икона «Спас Ярое Око» в московском Успенском соборе и икона Бориса и Глеба в Государственной Третьяковской галерее (взята из того же Успенского собора).

Обе вещи, подробно обследованные Г. В. Жидковым, служат исходной точкой для изучения того направления в московской живописи, которое зародилось в 40-х годах XIV века и которое, несомненно, было тесно связано с великокняжескими кругами, чьи политические и экономические позиции укреплялись с каждым годом. Эти круги жадно тянулись к византийской культуре, стремясь ее использовать в целях закрепления своего намечавшегося преобладания над другими удельными князьями.

Икона «Спас Ярое Око» производит несколько двойственное впечатление (стр. 81). В смелом асимметрическом построении силуэта, в живописной трактовке лица при помощи сочных бликов и отметок, в светлом голубом цвете хитона уже чувствуются новые веяния. Но, с другой стороны, формы носят еще довольно грузный характер, а выражение лица отличается суровостью, которая во многом роднит этот образ Христа с работами мастеров XII — XIII веков. Создавший икону художник, несомненно, стоял на распутье. Кое-что он позаимствовал из нового искусства XIV века, кое в чем он остался верен прошлому<sup>1</sup>.

Более цельным характером отличается икона Бориса и Глеба (стр. 83). Она имеет узкую, вытянутую форму, не совсем обычную. Святые изображены едущими верхом. Они даны в образе воинов, в руках держат копья. Борис и Глеб как бы отправляются в поход, стремясь оказать помощь московскому князю в его ратных делах. Они сидят на голубовато-черном и оранжево-красном конях, ритмично идущих в ногу. Превосходно вписанные в прямоугольник фигуры даны в окружении скалистого пейзажа, объемные блоки которого трактованы в типичной для XIV века манере. С тонким художественным тактом мастер

<sup>1</sup> В Кремле хранится еще одна икона «Спас Ярое Око»; она является несомненным московским памятником и также датируется XIV веком.



*«Спас Ярое Око». Икона середины XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

заполнил боковые просветы лещадками, чтобы в композиции не образовалось провалов. Полуфигуру Христа в верхнем правом углу он умело уравновесил слегка наклоненными влево копьями. Фигуры всадников, облаченных в роскошные одежды, четкими силуэтами выделяются на золотом фоне. С большим вкусом подобрал художник цвета одежды: стального оттенка кафтан и розовато-красный плащ Бориса, розовато-вишневый кафтан и изумрудно-зеленый плащ Глеба. В этих несколько сумрачных красках чувствуется основательное знание памятников греческой иконописи.

Изучая московское искусство XIV века, мы сталкиваемся с особыми трудностями, когда переходим к периоду 50—70-х годов. От этого времени не дошло ни

одного точно датированного и притом сколько-нибудь значительного памятника. Вероятно и в это время шла борьба двух направлений, которые существовали уже в московском искусстве первой половины столетия: местного, более самобытного, но в то же время и более архаического, повидимому связанного с посадскими и крестьянскими кругами, и византизирующего, поддержанного великокняжеским двором и церковью. Если для первого направления типичны особая живость и несколько грубоватая непосредственность выражения, часто выходящие за пределы традиционных церковных канонов, то второе характеризуется более сдержанным и строгим отношением к церковным темам, которые облакаются в отшлифованные формы, отмеченные печатью большой утонченности. В пределах второго направления давались подкупавшие своим художественным совершенством решения, но им недоставало той полнокровности и той жизнеутверждающей силы, которые были свойственны лучшим произведениям первого направления.

Начало расцвета московского искусства падает на 80-е годы XIV века. Куликовская битва укрепила положение московского правительства и, как ни одно другое политическое событие, способствовала пробуждению национального самосознания. Москва решительно встала на путь объединения русских земель. Ее политические и культурные связи ширились из года в год, она приобретала все большее значение, русские люди все чаще взирали на нее с надеждой, именно от Москвы ожидая избавления от невыносимо тяжелого татаро-монгольского ига.

Художественная жизнь Москвы конца XIV века была богатой и разносторонней. В 70 — 80-х годах в Константинополь неоднократно ездили русские посольства. Оттуда приезжали на Русь греческие мастера, оттуда же попадали к нам многочисленные произведения искусства. В записи одной симферопольской рукописи, копирующей надпись на утраченной иконе, упоминается имя греческого иеромонаха Игнатия, написавшего в 1383 году для Юрия Дмитриевича, сына Дмитрия Донского, икону «Тихвинской божией матери»<sup>1</sup>. Между 1387 и 1395 годами в серпуховский Высоцкий монастырь игумен Афанасий прислал из Константинополя «Деисус поясной»<sup>2</sup>. Этот капитальный для истории византийской живописи памятник, ныне хранящийся в Третьяковской галерее (икона с изображением Иоанна Предтечи передана в Русский музей), мог служить хорошей школой

<sup>1</sup> D. A i n a l o v. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin — Leipzig, 1933, стр. 92.

<sup>2</sup> В. Л а з а р е в. Новые памятники византийской живописи XIV века. I. Высоцкий чин. — «Византийский временник», 1951, т. IV, стр. 122—131.





*Борис и Глеб. Икона середины XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*



мастерства (стр. 85). Его густые, сумрачные краски давали исчерпывающее представление о поздней византийской палитре, а точный, несколько суховатый рисунок и тонко продуманная светотеневая лепка наглядно говорили о замечательном умении греческих художников строить форму. Повидимому, в 80-х годах попала в Москву хорошая цареградская икона — так называемая «Пименовская богоматерь»<sup>1</sup>. Концом XIV века датируется великолепный греческий образ Петра и Павла из кремлевского Успенского собора. В 1397 году из Константинополя была прислана московскому великому князю икона «Спас, ангелы, апостолы, праведники, все в белых ризах», а два года спустя тверской князь получил из того же Царьграда икону «Страшный суд»<sup>2</sup>. В эти годы Москва проявляла живой интерес к прославленным памятникам старого искусства: в 1395 году в Успенском соборе была водворена знаменитая икона «Владимирская богоматерь», рассматриваемая как своеобразный палладиум Русского государства. Ввоз греческих работ в Москву не прекращался и в XV веке, как об этом свидетельствует «Распятие» в Успенском соборе, представляющее собой характерный образец поздневизантийской живописи<sup>3</sup>.

Несомненно самым ярким и деятельным среди заезжих в Москву мастеров был Феофан Грек. Как и в Новгороде, он очень скоро сделался здесь одной из ведущих фигур. Недаром летописец называет его имя первым, перед именами старца Прохора с Городца и чернеца Андрея Рублева, что говорит о его громкой известности<sup>4</sup>. Феофан произвел настолько сильное впечатление в Москве, что на одной миниатюре Остермановского свода летописи XVI века изобразили его пишущим фреску перед удивленной толпой москвичей. Как и в новгородском искусстве, Феофан оставил глубокий след в московском, обогатив его замечательными по своей новизне и смелости решениями. В частности, именно с его именем и именем Андрея Рублева следует связывать сложение формы русского иконостаса.

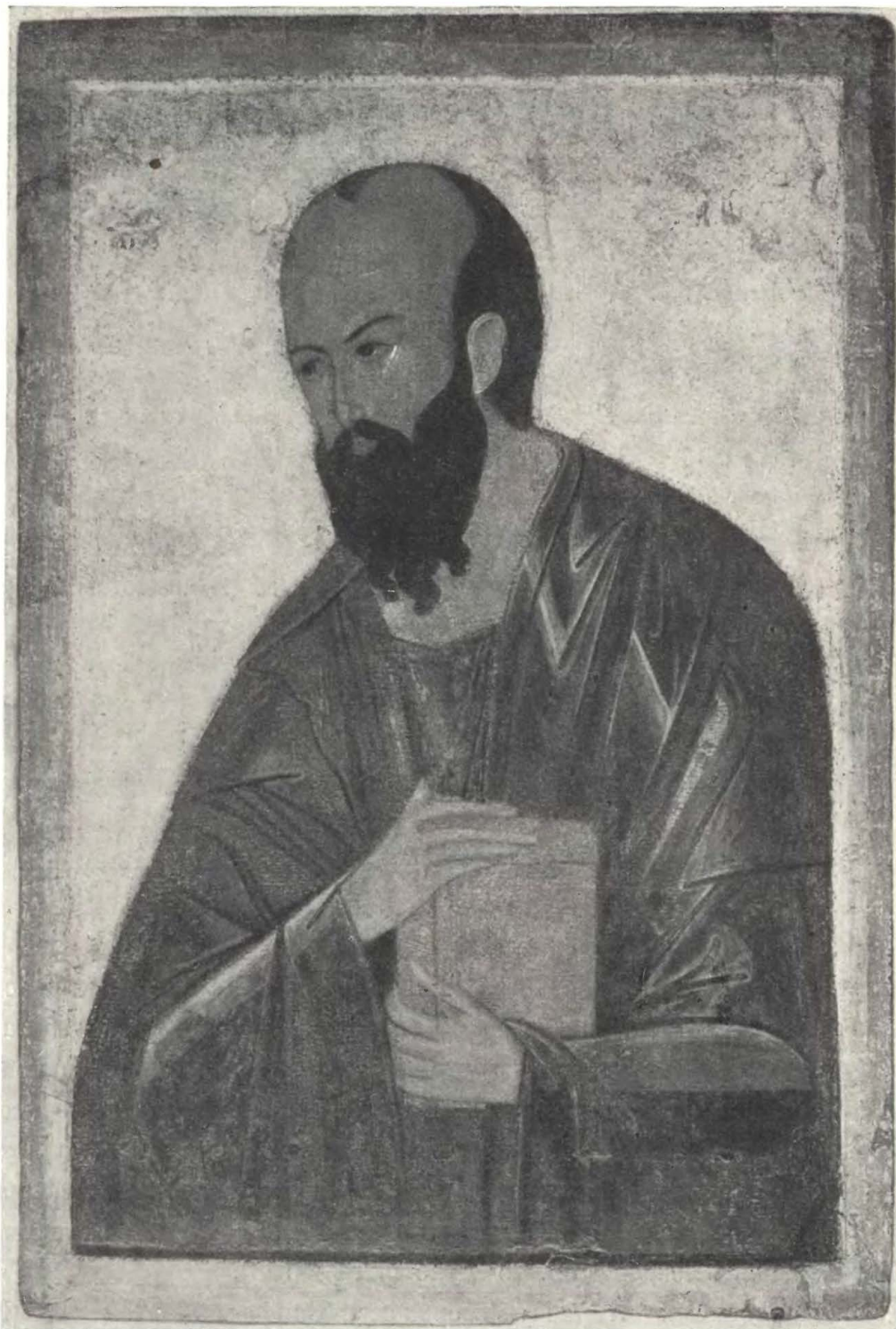
Когда точно Феофан приехал в Москву, мы не знаем. Во всяком случае не позднее 1395 года, так как в этом именно году он приступил вместе с Семеном Черным и своими учениками к росписи церкви Рождества богородицы (Воскрешения Лазаря). Не исключена возможность, что Феофан попал в Москву уже в конце 80-х — начале 90-х годов. Летописи и Епифаний Премудрый упоминают

<sup>1</sup> Н. Кондаков. Иконография богоматери. СПб., 1911, стр. 82.

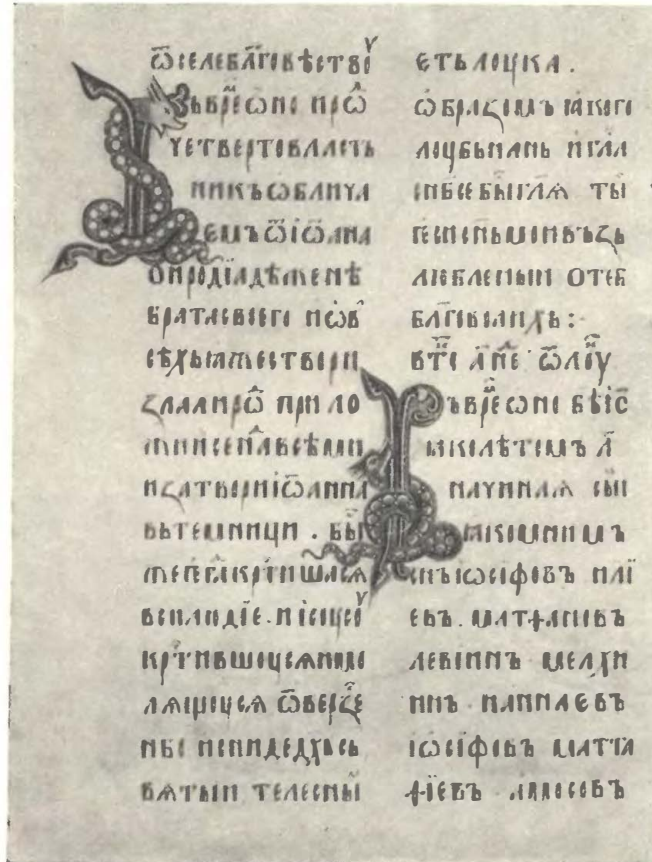
<sup>2</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 222 — 224.

<sup>3</sup> См. М. Alpatov. L'icone byzantine du Crucifiement dans la cathédrale de la Dormition à Moscou et les emprunts à Byzance dans les icônes russes. — «Recueil Uspenski», II, Paris, 1932, стр. 195—211.

<sup>4</sup> Воскресенская летопись под 6913 (1405) годом.



*Апостол Павел. Византийская икона из Высоцкого чина. 1387—1395 годы.  
Гос. Третьяковская галерея.*



Лист из «Евангелия Кошки». 1392 год.  
Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

еще о четырех московских работах Феофана: в 1399 году он расписывал с учениками московский Архангельский собор, в 1405 году он работал также в Благовещенском соборе вместе со старцем Прохором с Городца и Андреем Рублевым, наконец, он выполнил и две светских росписи: во дворце серпуховско-боровского князя Владимира Андреевича Феофан написал на стене вид Москвы, а терем великого князя украсил невиданной по своему великолепию росписью<sup>1</sup>. От всех этих феофановских работ до нас дошел лишь один деисусный чин в Благовещенском соборе (см. том II, стр. 162—168).

В своем письме к Кириллу Тверскому Епифаний называет Феофана «книг изографом нарочитым». Это значит, что Феофан славился не только как

<sup>1</sup> Воскресенская летопись под 6903, 6907 и 6913 [(1395, 1399] и 1405) годами и письмо Епифания к Кириллу Тверскому.





заставками и инициалами, в которых растительный орнамент искусно объединен с изображениями животных (*см. р. 86*). Мы находим здесь весьма живо и реалистически переданных драконов, птиц, дельфинов, змей. Инициалы отделаны с чисто ювелирной тщательностью. Их чистые, яркие краски — золото, синяя, зеленая, красная — придают им характер драгоценности. В отношении строгой архитектурной постройки «Евангелие Кошки» является непревзойденным шедевром; ни в одной другой рукописи XIV века мы не найдем столь же пропорциональных соотношений между полями, текстом, заставками и инициалами, которые образуют здесь неразрывное целое, отмеченное печатью редкой гармонии.

«Евангелие Кошки» позволяет датировать 90-ми годами другую, не менее примечательную рукопись, также хранящуюся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина (М. 8657). Это — «Евангелие Хитрово». Его заказчик нам неизвестен. «Евангелие» было пожаловано царем Федором Алексеевичем боярину Хитрово, который принес его в дар Троице-Сергиевому монастырю. В отличие от «Евангелия Кошки», «Евангелие Хитрово» украшено не только заставками и инициалами, но и миниатюрами с изображениями четырех евангелистов и их символов (орел, ангел, бык и лев).

Миниатюры, заставки и инициалы выдают руку опытных мастеров, привыкших работать на больших плоскостях. Они исполнены необычайно легко и уверенно. Мягкая, нежная палитра построена на сочетании голубых, зеленых, фиолетовых и золотисто-коричневых тонов, которые умело сочетаются с розовато-красным и золотом. Особенно виртуозно написаны горы, переливающиеся тончайшими оттенками розовато-коричневого, розовато-белого и голубого. Среди миниатюр, несомненно, лучшей является та, на которой представлен символ евангелиста Матфея — ангел (*цветная вклейка*). При взгляде на эту пронизанную тонким ритмом фигуру вспоминаются росписи античных киликов. С замечательным композиционным чутьем распластал художник фигуру по плоскости с таким расчетом, чтобы она наилучшим образом заполнила круг: он уравнировал правое крыло и правую сильно отставленную назад ногу книгой и развевающимся концом плаща, он не побоялся перерезать обрамление правой ступней, достигнув тем самым идеального равновесия масс. На ангеле — небесноголубого цвета одеяние, поверх которого наброшен фиолетовый плащ с белыми пробелами, в его волосах голубая лента, у него темновишневые крылья с голубыми подпапортками, он держит в руках коричневую книгу с золотой штриховкой и розовато-красным обрезом. Все эти цвета образуют изумительно красивую гамму, придающую образу ангела редкую поэтичность.





*Ангел (символ евангелиста Матфея). Миниатюра из «Евангелия Хитрово». 90-е годы XIV века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.



*Евангелист Матфей. Миниатюра из «Евангелия Хитрово».  
90-е годы XIV века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

Авторы миниатюр «Евангелия Хитрово» были выдающимися мастерами, с высоко развитым композиционным и колористическим чутьем (стр. 87, 89, 90). Они, несомненно, были и фрескистами, иначе трудно было бы объяснить их широкую манеру письма, особенно явственно выступающую в лицах Иоанна Богослова и Марка. Так могли писать лишь художники, рассчитывавшие на восприятие их произведений при довольно значительном удалении. Стиль всех миниатюр и особенно заставок говорит о прекрасном знакомстве с образцами греческого книжного искусства. Из какой мастерской вышли эти художники? Всё говорит за то, что это была московская мастерская Феофана Грека. В пользу этого свидетельствуют типы лиц Иоанна Богослова и ангела, находящие себе довольно близкое



*Голова евангелиста Марка. Деталь миниатюры из «Евангелия Хитрово». 90-е годы XIV века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

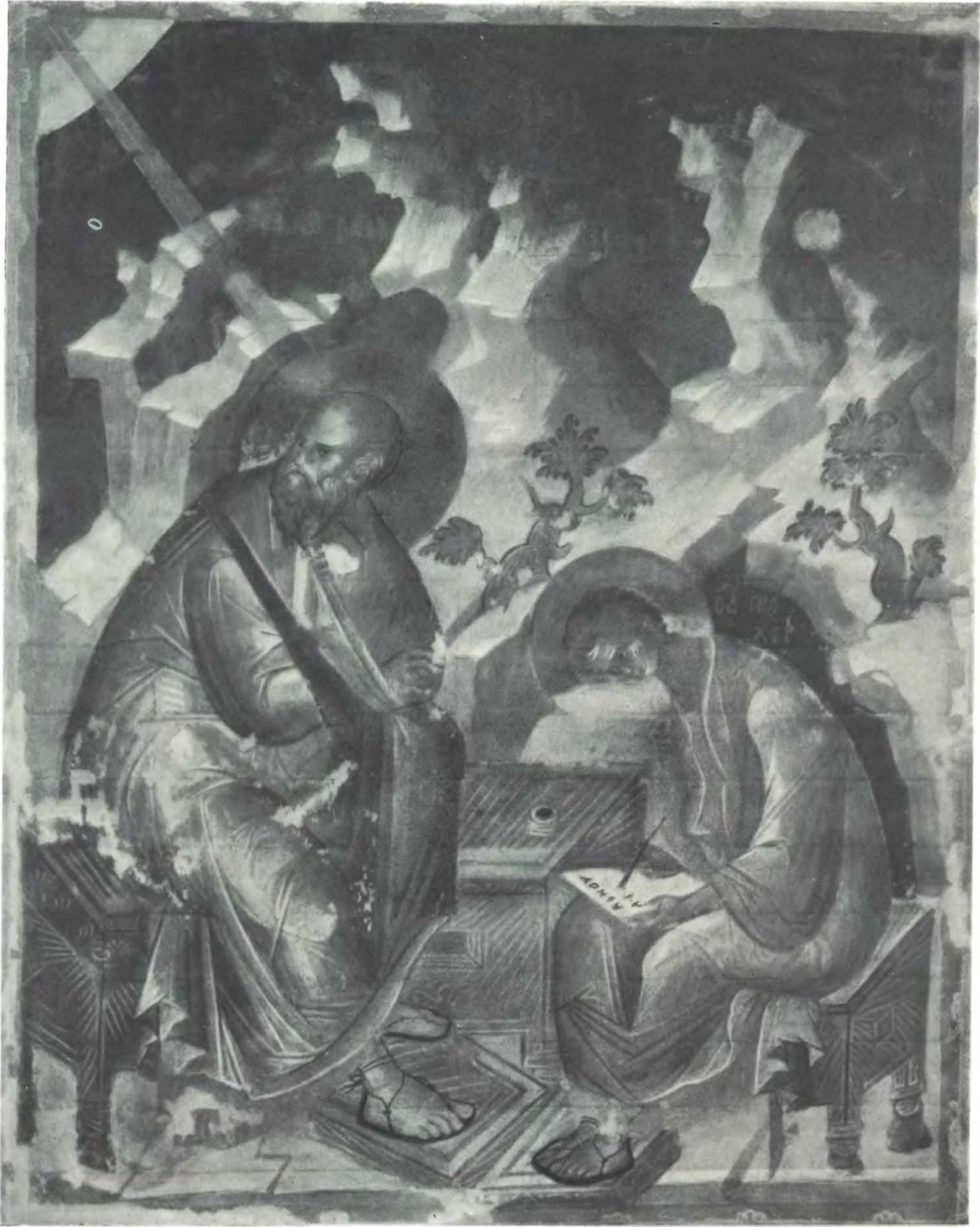
аналогии в лицах столпников и ангелов «Троицы» из церкви Спаса Преображения в Новгороде. С работами Феофана миниатюры сближает также очень свободная манера исполнения и нежная, чуть пригашенная гамма красок, с преобладанием излюбленного мастером бледнофиолетового тона. Миниатюры, повидимому, были выполнены русскими выучениками Феофана, которые смягчили его суровое искусство и насытили традиционные типы новым, более человечным содержанием.

«Евангелие Хитрово» датировали самым произвольным образом. Его относили и к концу XIV<sup>1</sup>, и к середине XV<sup>2</sup> и даже к XVI веку<sup>3</sup>. «Евангелие Кошки» 1392

<sup>1</sup> Ю. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921, стр. 16—24.

<sup>2</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 240.

<sup>3</sup> В. Владимиров и Г. Георгиевский. Древнерусская миниатюра. М.-Л., «Academia», 1933, стр. 100.



*Иоанн диктует Прогору. Миниатюра из Евангелия Хитрово. 90-е годы XIV века.  
Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.*





*Василий Великий. Миниатюра из «Постричества». 1388 год.  
Гос. Исторический музей.*

года служит ключом к решению вопроса о времени возникновения «Евангелия Хитрово». Эти рукописи, несомненно, вышли из одной мастерской и были исполнены примерно в одно время, в пользу чего говорит сходство пергамена, письма и инициалов, некоторые из которых почти точно повторяют друг друга. Инициалы «Евангелия Кошки» отличаются только большей сухостью и яркостью (характерна замена нежноглубого цвета интенсивным синим). Столь примечательное сходство обеих рукописей дает все основания датировать «Евангелие Хитрово» 90-ми годами XIV века. Таким образом, у нас есть теперь возможность составить себе представление о феофановском направлении в миниатюре. Повидимому, Феофан Грек попал в Москву уже в самом начале 90-х годов, где его художественная деятельность могла начаться с иллюстрирования рукописей.



В «Евангелии Хитрово» есть одна деталь, лишний раз подтверждающая его тесную связь с мастерской Феодана Грека. Надписи на книгах евангелистов русские, зато обозначения евангелистов даны по-гречески; при этом греческие надписи руссифицированы (например, МАТΘΕΙΟΣ вместо МАТΘΑΙΟΣ или ΛΟΥΚΑ<sup>1</sup>). Здесь возможны два объяснения: либо надписи выполнялись русским выучеником грека и он коверкал язык по незнанию, либо, что вероятнее, надписи выполнялись греком и он сознательно изменял орфографию из стремления приблизить греческий язык к русской речи.

Одна московская иллюстрированная рукопись — «Евангелие», происходящее из Андроникова монастыря и ныне хранящееся в Государственном Историческом музее (Епарх. 436), доказывает, что выученики феодановской мастерской подвизались вплоть до второй четверти XV века. На листе 1 представлен «Спас в силах», данный в том иконографическом изводе, который был широко распространен в кругу Феодана («Спас» из Благовещенского собора) и Рублева (икона с изображением «Спаса» из иконостасов Успенского собора во Владимире и Троицкого собора в Загорске, иконка в Третьяковской галерее). Украшающая лист 2 заставка очень близка к цветочно-лиственным заставкам византийского типа в «Евангелии Хитрово». Многочисленные инициалы с реалистически изображенными животными почти буквально повторяют инициалы последней рукописи, к которым они тесно примыкают и по своему колористическому строю (преобладание разбеленного голубца). Некоторые инициалы (как, например, на листах 189, 270 об. и др.) являются плодом свободного творчества. Их автор, несомненно, пользовался образцами феодановской мастерской, которые он порою переиначивал, а порою просто рассматривал как материал для орнаментального творчества.

«Евангелие Хитрово» было настолько прославленной рукописью, что с него изготовили вольную копию, ныне хранящуюся в Оружейной палате (так называемое «Евангелие Морозова», № 11056). Хотя эта копия отличается более сухим исполнением, а краски ее тяжелее и глуше, тем не менее нет достаточных оснований отделять ее слишком большим промежутком времени от лежащего в ее основе прототипа. Вообще «Евангелие Хитрово» произвело сильное впечатление на московских художников, и с его отголосками мы сталкиваемся в двух московских рукописях конца XIV века — в «Евангелии» Государственного Исторического музея (Чуд. 2) и в «Евангелии» Государственной библиотеки СССР

<sup>1</sup> D. Ainalov. Trois manuscrits du XIV-e siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev. — «Recueil Uspenskij», II. Paris, 1932, стр. 249.



*Евангелист Лука. Миниатюра из «Евангелия». Конец XIV — начало XV века.  
Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.*

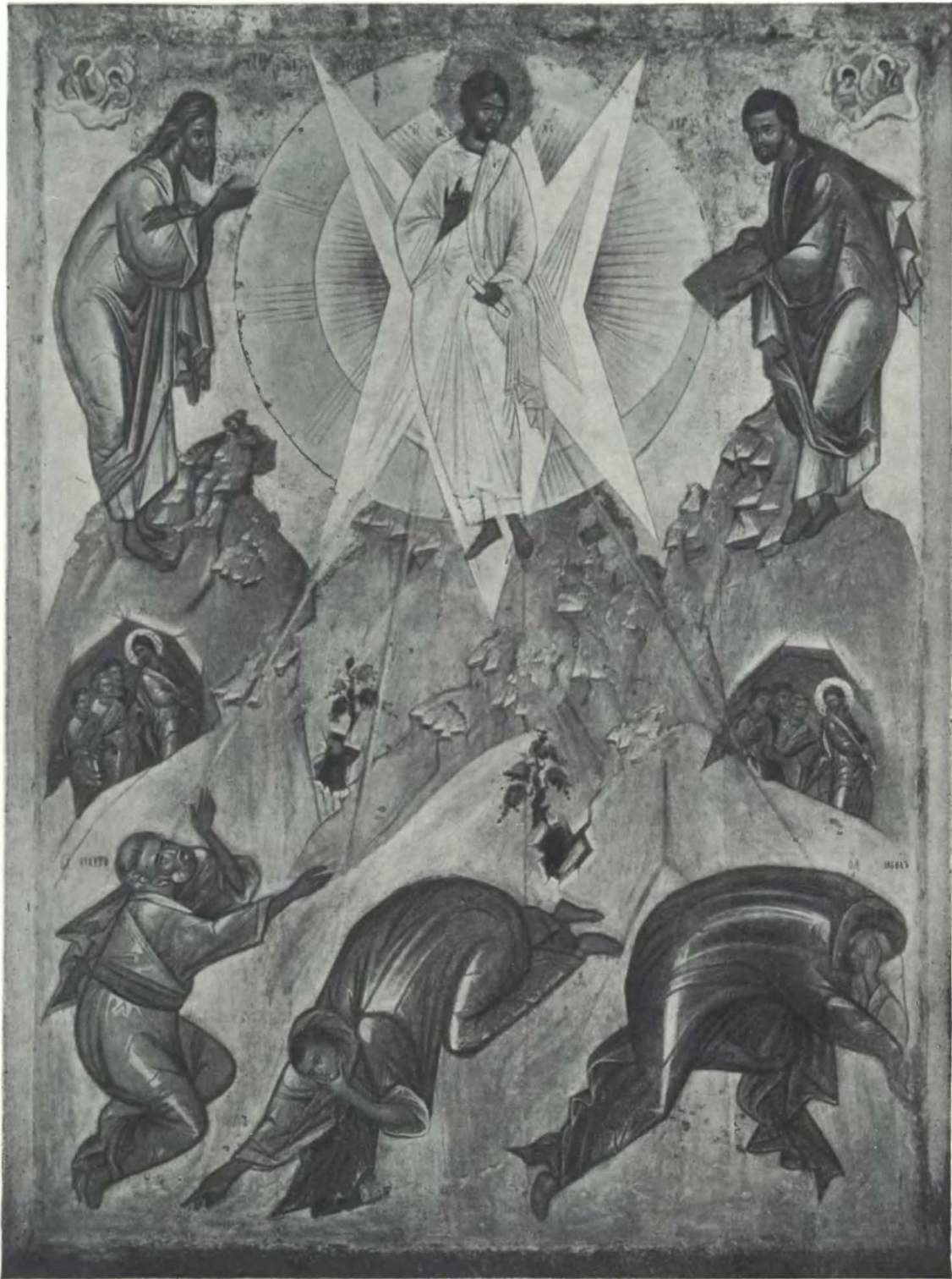
им. В. И. Ленина (М. 8655). Повидимому, Феофан Грек, дав сильный толчок московской школе миниатюры, способствовал ее быстрому развитию. Если в миниатюре из «Постничества» 1388 года (Государственный Исторический музей, Чуд. 10) полуфигура Василия Великого еще выполнена в архаических традициях (стр. 91), если в богато иллюстрированной «Псалтири» 1397 года, написанной московским (?) дьяконом Спиридонием в Киеве, еще сравнительно мало от новшеств XIV века<sup>1</sup>, то в евангелиях Государственного Исторического музея (Усп. 4) и Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Рог. 136), исполненных современниками Рублева на рубеже XIV и XV веков, мы находим миниатюры, в которых новые изобразительные приемы оказываются уже полностью освоенными (стр. 93, 95).

Отголоски феофановского стиля дают о себе знать не только в московской миниатюре, но и в московской иконописи. Несомненно, греческим соратником Феофана была написана икона «Божья мать Перивлента», из Троице-Сергиевого монастыря. Темносинее одеяние богоматери, ее вишневого цвета мафорий, белая рубашка Христа с темносиним оплечьем, золотисто-охряного цвета плащ — все эти краски в сочетании с золотом и темнооливковой карнацией образуют густую, несколько сумрачную гамму, необычную для русских икон. Блики положены смелой, уверенной кистью, в которой чувствуется знание феофановских живописных приемов.

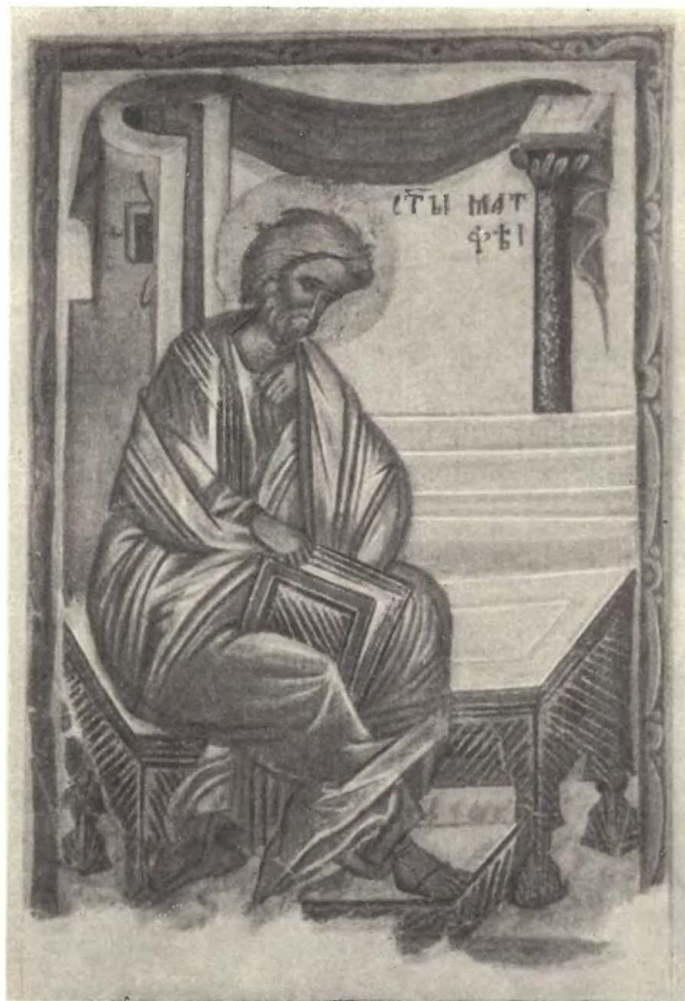
Много «феофановского» и в большой иконе «Преображения», происходящей из Переяславля-Залесского, бывшего личной вотчиной московских князей (вклейка). Это одна из самых монументальных икон конца XIV — начала XV века. В ее стиле своеобразно сочетаются греческие и русские черты, что говорит о принадлежности ее ученику либо последователю Феофана. Композиция с ее бурным движением восходит к палеологовской схеме. Апостолы изображены поверженными наземь. Иоанн, ослепленный исходящим от Христа светом, закрывает

<sup>1</sup> Псалтирь 1397 года хранится в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова Щедрина (инв. № О. Л. Д. П. F° VI). Этот интереснейший памятник еще ждет своей публикации. Петербургское издание 1890 года совершенно неудовлетворительно (Лицевая псалтирь 1397 года, принадлежащая имп. Обществу любителей древней письменности, № 1252, F° VI, корректурные листы). Как отметил в свое время А. И. Соболевский («Лекции по истории русского языка». Изд. 3. М., 1903, стр. 15), «Псалтирь» 1397 года принадлежит тому же писцу, который написал московское «Евангелие» 1393 года (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Миниатюры «Псалтири», размещенные на полях, отличаются очень тонким исполнением. Краски подобраны с большим вкусом, по одеждам идут золотые асисты, изящные фигурки движутся легко и свободно. Примечательно то внимание, которое миниатюрист уделяет пейзажу (л. 109, 116 об., 126, 139 об., 143, 143 об., 144, 171 об., 181 об., 209 об., 224 об.). Хотя в стиле миниатюр, вероятно воспроизводящих прототип XI — XII века, очень много от искусства домонгольского времени, тем не менее ему присущи и некоторые новые черты, свойственные искусству XIV столетия.





*Преображение. Икона начала XV века из Переяславля-Залесского.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*Евангелист Матфей. Миниатюра из «Евангелия».  
Конец XIV — начало XV века.  
Гос. Исторический музей.*

лицо рукой, Иаков упал навзничь, стоящий на коленях Петр обращается к Христу. На фоне пещер представлены группы апостолов, возглавляемые Христом. Слева апостолы и Христос поднимаются на Фаворскую гору, справа они спускаются с нее. По сторонам Христа — фигуры пророков Ильи и Моисея. Замечателен исходящий от Христа холодный голубой свет. Художник облачил Христа в белоснежную одежду, окружил его серебристо-белым ореолом, окрасил горы в серебристо-зеленые и розовато-коричневые цвета, он оживил вишневые и серебристо-зеленые одеяния пророков и апостолов голубыми пробелами и умело



ввел в свою неяркою, несколько приглушенную гамму удары зеленовато-желтого (плащ Петра) и водянисто-синего (одежда пророков и Петра). В колорите иконы и в суровом типе Христа еще довольно много греческого, но типы пророков и апостолов уже чисто русские. Автором иконы, исполненной, вероятно, около 1403 года, когда ремонтировался переяславский собор, должен был быть фрескист, привыкший писать в широкой, энергичной манере. Повидимому, это работа одного из московских выучеников Феофана.

Феофановское направление было лишь одним из течений в московской живописи конца XIV — начала XV века. Тем не менее оно сыграло свою роль в процессе сложения московской школы живописи, расширив диапазон психологических средств выражения и обогатив московское искусство совершенно новыми художественными решениями. В Феофане поражают сложность духовной культуры, независимость от ремесленной рутины, неисчерпаемая фантазия, умение передать самые тонкие душевные движения, наконец, высочайший артистизм. Все это было великолепно использовано московскими живописцами, которые, однако, не пошли слепо по стопам Феофана, а твердо встали на свой собственный путь. Отказавшись от напряженного психологизма и суровости феофановских образов, они тем самым подвергли коренному пересмотру феофановское наследие, из которого взяли лишь то, что отвечало их стремлениям и исканиям.

К концу XIV века греческое искусство пользовалось большой популярностью в Москве. Одним из осевших на Руси греческих художников была написана превосходная икона «Благовещение», происходящая из Троице-Сергиевой лавры (*цветная оклейка*). В этом произведении раскрываются наиболее поэтические стороны византийского искусства, недаром икона так близка по духу к творениям Андрея Рублева. Архитектура удачно оттеняет движения хрупких фигур: портик с велумом (декоративная ткань) как бы следует наклону головы Марии, башня позади ангела подчеркивает его энергичный шаг, колонна посередине фиксирует центральную композиционную ось. Красочная палитра отличается нежными оттенками. В сочетании теплых синих и красных тонов — такая певучесть, равную которой трудно найти во всей живописи XIV века.

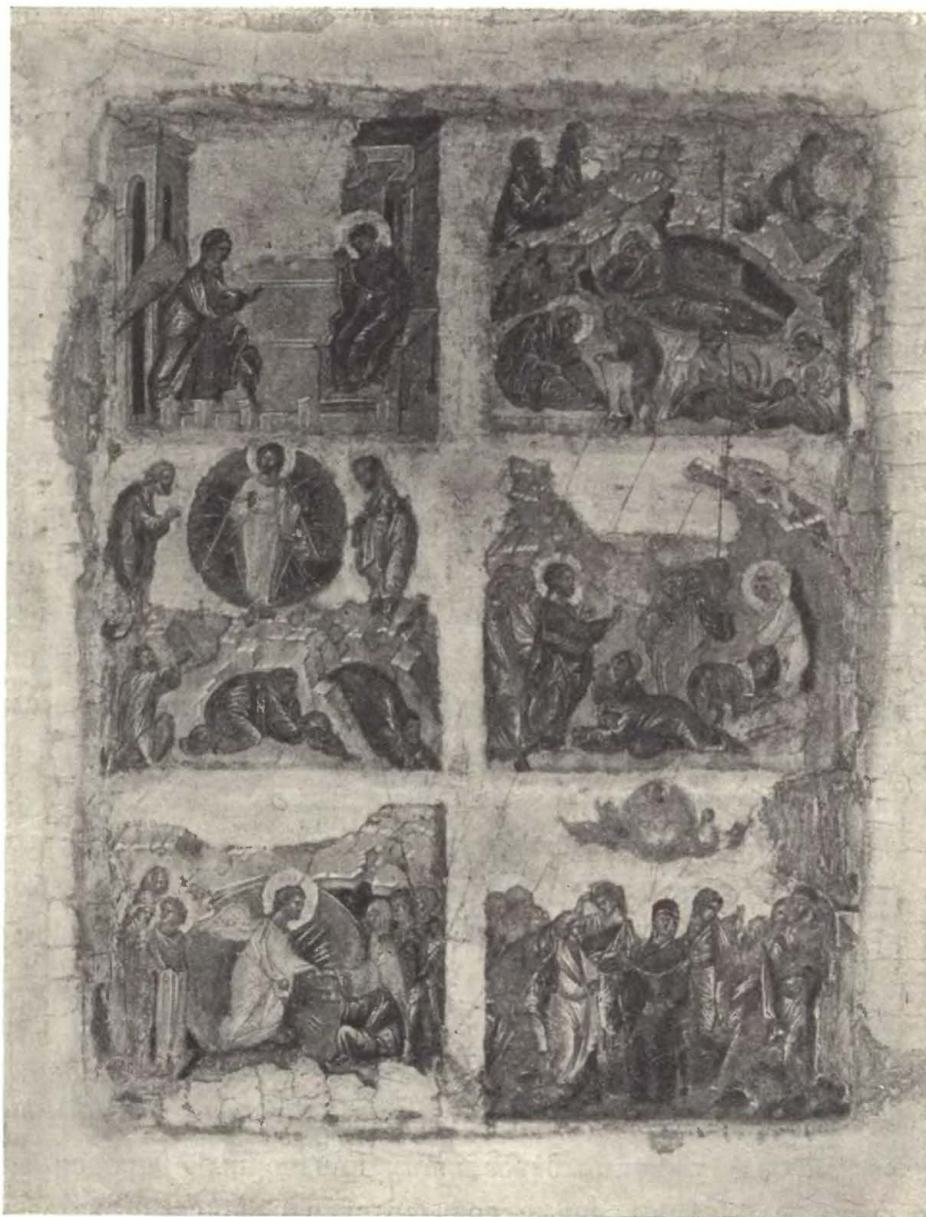
К группе византизирующих памятников примыкают две московские иконы конца XIV столетия. Обе иконы хранятся в Третьяковской галерее. Одна из них, изображающая богородицу с младенцем в типе Одигитрии, происходит из церкви Успения на Апухтинке. К сожалению, икона сильно пострадала от неумелой реставрации. Однако и в теперешнем своем состоянии она привлекает к себе внимание необычным для чисто русских икон этого времени выражением



*Благовещение. Икона конца XIV века.*

Гос. Третьяковская галерея.





*Икона с изображением шести «Праздников». Конец XIV в.  
Гос. Третьяковская галерея.*

суровости. Ее автор должен был знать иконы типа «Перивлепты» из Троице-Сергиева монастыря. Другая вещь носит уже вполне русский характер. На этой небольшой иконе представлено шесть «Праздников» (стр. 97). Веселые, яркие краски указывают на работу местного мастера, но такого, который превосходно знал византийские иконы и миниатюры (ср. знаменитые мозаические иконы в

музее при Флорентийском соборе и живописную икону с «Праздниками» в Эрмитаже). К этому же кругу памятников тяготеет и шитый воздух 1389 года, исполненный для великой княгини Марии Семеновны (ныне хранится в Историческом музее). Тонкие, стройные и на редкость пропорциональные фигуры святых, входящие в состав «Деисуса», невольно заставляют вспомнить о лучших образах «палеологовского Возрождения».

Москва интересовалась не одним лишь византийским искусством. Ее кругозор был широк, и в конце XIV века внимание ее привлекли также работы балканских мастеров. В свете новейших исследований можно определенно утверждать, что в Москву проникли образцы южнославянской живописи.

Существует небольшая группа икон, связанных с Москвой и тем не менее совершенно выпадающих из рамок ее искусства. Эти иконы, датируемые концом XIV — началом XV века, были либо привезены с Балкан, либо исполнены у нас заезжими балканскими мастерами. Известно, что по мере продвижения турок в Болгарию и Сербию многочисленные эмигранты искали спасения на Руси, где им оказывали широкое гостеприимство. Повидимому, одним из таких эмигрантов был упоминаемый летописью Лазарь сербин, поставивший в 1404 году часы «чюдни» в Московском Кремле<sup>1</sup>. И такими же эмигрантами могли быть осевшие в Москве сербские и болгарские живописцы, имена которых летопись не сохранила нам по чистой случайности.

В Успенском соборе хранится икона с изображением сидящего на троне Христа, облаченного в архиерейское одеяние (саккос, омофор, митра). По сторонам Христа стоят богоматерь и Предтеча; на Марии царский наряд. Эта композиция, своеобразный вариант «Деисуса», получила название «Предста царица одесную тебе». Здесь простые греческие одеяния уступили место роскошным нарядам, без сомнения отразившим придворный церемониал. На Руси этот иконографический тип впервые появляется в росписях Ковалевской церкви (Новгород), обнаруживающих большую стилистическую близость к южнославянским памятникам. Есть все основания предполагать, что он сложился у южных славян; отсюда он был занесен на Русь, где получил широкое распространение в иконописи XVI — XVII веков под названием «Спас великий архиерей», «Царь царей», «Предста царица одесную тебе». Для иконографического типа «Предста царица» характерны намеренное подчеркивание представительного начала и трактовка образов Христа и Марии как царя и царицы. Тем самым икона

<sup>1</sup> Воскресенская летопись под 6912 (1404) годом.



превращается в косвенную апологию самодержавной власти. Последнее обстоятельство как раз и обеспечило широкую популярность этого типа в культовом искусстве XVI—XVII веков. Икона Успенского собора, умело расчищенная, имеет нерусский характер. Ее плотная, несколько сумрачная гамма с необычными для русской палитры кирпично-красными, лиловыми и бирюзовыми тонами, нерусские типы лиц, наконец, не встречающаяся в русских иконах манера письма розоватых ликов с резкими белыми высветлениями — все это указывает на руку иноземного мастера, вероятнее всего серба.

К Сербии тяготеют и четыре иконы Третьяковской галереи, происходящие из Кривецкого погоста, куда они были, вероятно, завезены из Москвы. Три иконы образуют деисусную композицию. Вместо традиционного изображения Предтечи на правой створке представлен юный Иоанн Богослов. И этот «Деисус», подобно иконе Успенского собора, совершенно выпадает из общей линии развития русской живописи как по своему холодному, приглушенному колориту, так и по острому рисунку и нежной живописной лепке<sup>1</sup>.

Совсем иной стиль четвертой иконы — «Христос во гробе». Полуфигура Спасителя, со сложенными на груди руками, прислонена к кресту, украшенному надписью «Царь славы». Широкая, смелая и очень свободная манера письма, злоупотребление белилами в карнации, тяжелые зеленовато-коричневые тени, чисто восточный тип лица — все это сближает икону с теми сербскими росписями, которые Н. Л. Окунев связывает с монастырской школой (Дечаны, Лесново, Матейч, Марков монастырь), культивировавшей простоватые, но полные своеобразной экспрессии формы<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Среди красок преобладают серовато-зеленые, розовато-лиловые, розовые тона, карнация имеет белесый оттенок. Крайне выразительны скорбные лица Иоанна и Марии, подкупающие своей глубокой эмоциональностью (стр. 100). Надо полагать, иконы исполнены заезжим сербским мастером. Для благородного лица богоматери, написанного с изумительной мягкостью, нетрудно найти аналогии в сербских росписях Сопочан (Мария из «Распятия»; см. N. Okunev. Monumenta artis serbicae. I. Pragaе, 1928, табл. 3) и Студеницы (Одигитрия, стоящая около Саввы и Симеона Немани; см. Н. Покрышкин. Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. в нынешнем Сербском королевстве. СПб., 1906, табл. LXI), а для строгого лица Христа — в иконе «Снисителя» из церкви Климента в Охриде (см. Н. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, табл. V). Автор «Деисуса» принадлежал к тому грекофильскому направлению, с которым связаны наиболее византизирующие памятники сербской живописи.

<sup>2</sup> N. Okunev. Lesnovo. — «Premier recueil dédié à la mémoire de Th. Uspenski», 1—2. Paris, 1932, стр. 222. Наиболее близкие аналогии иконе Третьяковской галереи мы находим в росписях Маркова монастыря (около 1370 г.; см. Л. Миркович и Ж. Татиш. Марков монастырь. Нови Сад, 1925, рис. 69; V. Petcović. La peinture serbe du Moyen Age. Beograd, 1933, табл. 142 в) и церкви Богородицы в Калениче (1407—1413 гг.; см. V. Petcović. Указ. соч., табл. 154 в). Здесь встречается та же примитивная трактовка, та же схематическая разработка мускулатуры торса. На Сербию указывают также надпись («Царь славы»), повторяющаяся в Калениче, и орнамент обрамления, родственный, по наблюдению А. И. Некрасова, орнаменту сербских рукописей (А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 226).



*Богоматерь из «Деисуса».  
Сербская икона конца XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Описанная здесь группа икон свидетельствует об исключительном разнообразии художественных интересов Москвы. Нарубеже XIV и XV веков Москва знала не только работы константинопольских мастеров, но и произведения южнославянских художников. В ней подвизался один из величайших живописцев того времени — Феофан Грек, приехавший из Новгорода уже вполне сложившимся мастером. Наконец — и это самое важное, — она имела свою крепкую традицию и свои собственные кадры художников, смело ставивших и решавших новые задачи. Все эти факторы способствовали быстрому расцвету московской школы живописи, которая наиболее полно отразила патриотический подъем русского общества как раз в те десятилетия, когда воспоминания о великой победе на Куликовом поле были особенно живы и свежи. Этот расцвет неразрывно связан с именем Андрея Рублева. Ему удалось ярче всех выразить в искусстве те новые идеи, которыми жили лучшие люди его времени. Он внимательно изучал работы византийцев, но пошел своею дорогой. На этом пути Рублев отшел и византийскую переутонченность формы, и те из местных архаических традиций, которые уже изживали себя. И он выработал настолько совершенный художественный язык, что на протяжении XV века его стиль сделался ведущим, а его личность оказалась окруженной ореолом столь великой славы, что ее воспринимали как идеальный образ художника.





*«Донская богоматерь». Конец XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

## АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ЕГО ШКОЛА

Андрей Рублев выступил на историческую сцену в знаменательные для судеб русской культуры годы. Это был период быстрого подъема Московского княжества, когда, после победы на Куликовом поле, Москва возглавила освободительную борьбу против татар и сделалась тем центром, откуда началось объединение разрозненной Руси. Жизнь и творчество Рублева были тесно связаны с передовыми кругами русского общества, принимавшими деятельное участие в национальном освободительном движении. Он неоднократно работал для Московского великого князя, его заказчиком был и блестящий полководец Юрий Звенигородский. Монах Троицкого монастыря, Рублев жил в ближайшем окружении Сергия Радонежского, постоянно выступавшего против ослаблявших Русь феодальных распрей. Соприкасаясь с лучшими русскими людьми своего времени, никогда не теряя органической связи с народом, Рублев должен был особенно остро чувствовать неизбежность разрыва с занесенными извне традициями. Он должен был осознавать, что новая эпоха национального подъема нуждается и в новом искусстве, которое могло бы выразить чувства и думы передовых русских людей в формах не только вполне оригинальных, но и эстетически совершенных. Как все великие художники, он чутко откликался на веяния своей эпохи и сумел вобрать в себя ее лучшие устремления. Вот почему ему суждено было стать крупнейшим русским мастером XV века.

Подобно современным ему писателям и художникам, Андрей Рублев не порывал с церковной культурой. В этом отношении он ничем не отличался от своих современников. «Средние века, — говорит Энгельс, — присоединили к богословию и подчинили ему все прочие формы идеологии: философию, политику, юриспруденцию. Вследствие этого всякое общественное и политическое движение вынуждено было принимать религиозную форму. Чувства массы вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение, ее собственные интересы должны были представляться ей в религиозной одежде»<sup>1</sup>. Но Рублев наполняет традиционную «религиозную форму» новым содержанием. Его искусство мягче, поэтичнее, просветленнее искусства его предшественников. Напрасно было бы искать в нем византийской суровости и византийского аскетизма. Как и Нил Сорский, Рублев крайне свободно обращается с греческими образцами. Он их творчески перерабатывает в направлении

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 674 — 675.





*Лавр. Деталь росписи южного столба Успенского собора в Звенигороде.  
Конец XIV — начало XV века.*

той глубокой человечности, которая так отличает русскую иконопись XV века от византийской живописи. И хотя в понимании линии, силуэта, цвета он следует заветам своих учителей, тем не менее он вносит в них те едва приметные на первый взгляд поправки, благодаря которым его образы приобретают невиданную дотоле мягкость и эмоциональность выражения. В сочетании с неподражаемым оттенком нравственной чистоты это и делает искусство Рублева одним из самых совершенных порождений древнерусской культуры. В этом искусстве подлинно человеческое чувство с необычайной силой пробивается сквозь тысячи условностей традиционного церковного канона.

Пути преодоления средневекового аскетического мировоззрения были различными в разных странах. Рублев не мог стать на путь ни реализма Возро-

дения, ни позднеготического натурализма. Для этого на Руси не существовало соответствующих предпосылок. И Рублев пошел своим путем. Тем самым он не превратился ни в провинциального подражателя мастеров Возрождения, ни в эпитона позднеготического искусства. Воплотив в своих работах мечту лучших русских людей о мире и благоустроенности жизни, он сделался тем великим мастером, который стоит в одном ряду с лучшими деятелями нашей национальной культуры.

Андрей Рублев родился, вероятнее всего, около 1370 года. В житии Никона, составленном Пахომием Логофетом, имеется известие, что Рублев скончался «в старости честне»<sup>1</sup>. Так как умер Рублев между 1427 и 1430 годами, то это указание жития могло бы служить аргументом в пользу более ранней даты рождения (около 1360). Однако общий характер рублевского искусства говорит за то, что оно сложилось на протяжении не 80-х, а 90-х годов XIV века.

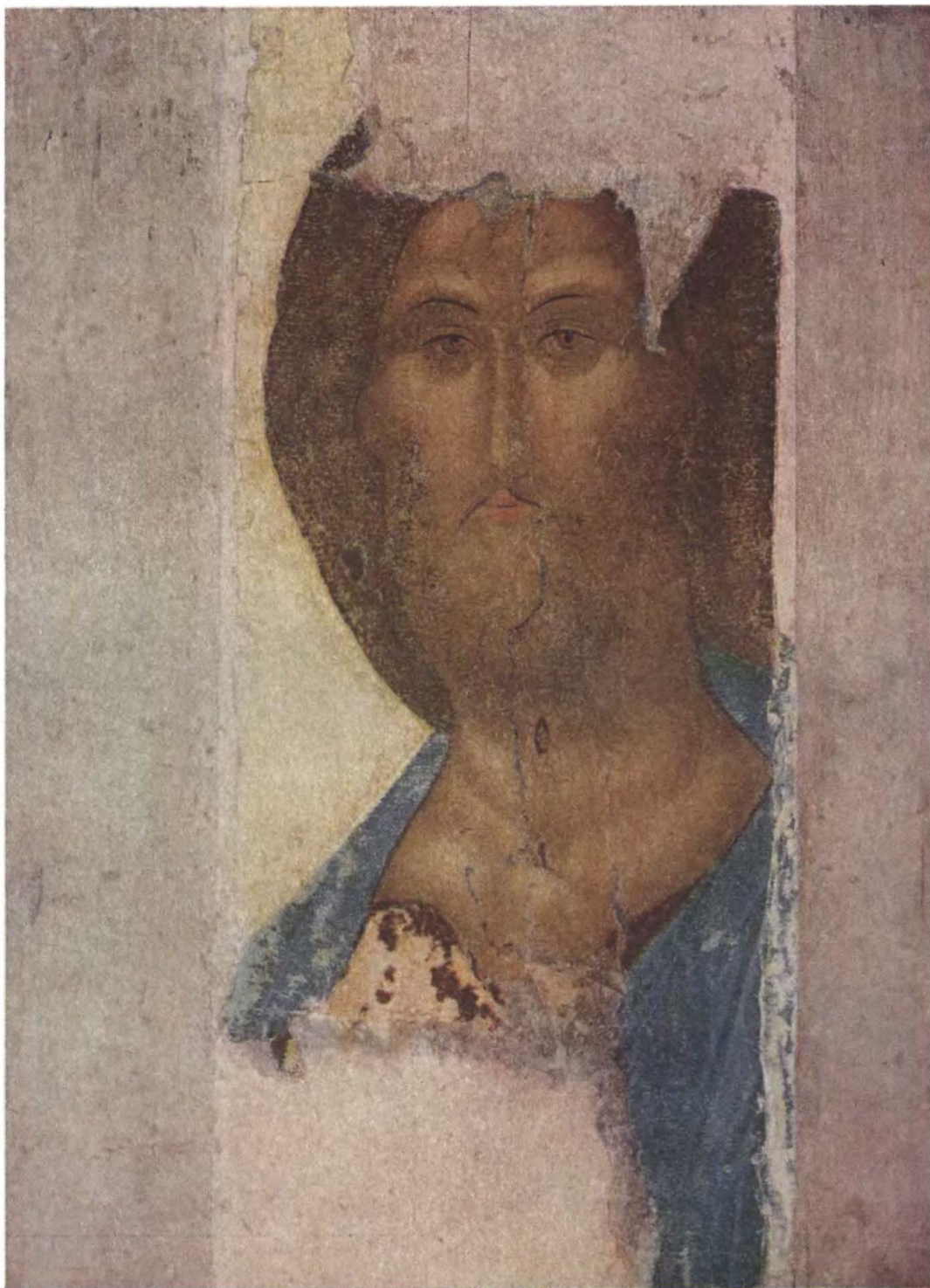
В сравнительно позднем источнике — «Сказании о святых иконописцах», изданном И. П. Сахаровым, Рублеву посвящены следующие строки: «Преподобный Андрей, радонежский иконописец прозванием Рублев, писаше многия святыя иконы, чудны зело и украшены. Бе той Андрей прежде живяше в послушании преподобного отца Никона Радонежского. Той повеле ему при себе написати образ пресвятыя тропцы, в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу. Последи же живяше в Андроникове монастыре, со другом своим Даниилом, и zde скончаса»<sup>2</sup>. Никон был любимым учеником Сергия Радонежского. После смерти Сергия (1392) он стал игуменом Троицкой обители, которая была разрушена и сожжена во время нашествия Едигея на Москву в 1408 году. Именно при Никоне Троицкий монастырь был восстановлен на прежнем месте.

Рублев еще застал в живых Сергия, чья примечательная личность не могла не произвести на него сильного впечатления. Он должен был хорошо запомнить облик основателя Троицкого монастыря и ту скромную обстановку, которая сложилась в ближайшем окружении Сергия.

Впервые имя Рублева упоминается в летописи под 1405 годом. В этом году он, вместе с Феофаном Греком и старцем Прохором, расписывает Благовещенский собор в Москве. Весьма показательно, что имя «чернеца Андрея Рублева» поставлено летописцем на третье место — после имен

<sup>1</sup> Житие Никона. Список XV века в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Собрание Ундольского, № 370, л. 225 об.

<sup>2</sup> И. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1847, стр. 14 (прилож.); Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. II, СПб., 1861, стр. 379; И. Грабарь. Андрей Рублев. — «Вопросы реставрации», I, 1926, стр. 12 — 13.



*Спас. Икона начала XV века из Звенигорода.  
Гос. Третьяковская галерея.*



«Феофана иконника гречина» и «Прохора старца с Городца»<sup>1</sup>. Из этого можно сделать заключение, что Рублев был не только самым молодым, но и наименее известным мастером. Есть все основания полагать, что уже в 90-х годах XIV века Рублев имел возможность ознакомиться с работами Феофана, который был тогда центральной фигурой всего московского искусства.

Три года спустя, т. е. в 1408 году, летопись упоминает имя Рублева в связи с его деятельностью во Владимире, где он расписывает вместе с «иконником Даниилом» Успенский собор. Необходимо опять подчеркнуть, что имя Рублева поставлено летописцем на втором месте<sup>2</sup>. Следовательно, и Даниил был старше Рублева. Оба эти мастера работали вместе и в Троицком соборе. Повидимому, их связывали узы тесной дружбы, недаром старые источники именуют их «содругами» и «сопостниками»<sup>3</sup>. Вероятно, они были членами одной артели, которая пользовалась большой известностью и не имела недостатка в заказах.

Следующей работой Андрея Рублева была роспись церкви Всемилоственного Спаса в московском Андрониковом монастыре<sup>4</sup>. Если верить свидетельству Епифания Премудрого, Рублев подвизался здесь один, без Даниила, причем он принимал участие и в сооружении самой церкви.

В последний раз Даниил и Рублев работали вместе в середине 20-х годов XV века. По свидетельству Пахомия Логофета<sup>5</sup>, Никон обратился к обоим мастерам с просьбой, чтобы они украсили своим письмом построенный им около 1422 года Троицкий собор. Собор этот был возведен над гробом Сергия и оставался без росписей. Игумен Троицкой обители, «побеждаем великим желанием еже узрети своими очами церковь свръшенну», попросил Даниила и Андрея, находившихся в это время где-то в другом месте, принять его заказ. Вскоре после завершения росписи Андрей и Даниил умерли, а затем умер и Никон.

Старые источники (житие Никона, Мицеи) неоднократно называют Рублева «смирненным», вероятно потому, что смирение было отличительной чертой его характера<sup>6</sup>. В житии Сергия Радонежского сказано: «Андрей иконописец преиз-

<sup>1</sup> Это известие, фигурировавшее в сгоревшей в 1812 году Троицкой летописи, доведенной до 1409 года и, следовательно, написанной еще современником Рублева, было скопировано Н. М. Карамзиным. См. Н. Карамзин. История государства Российского, т. V. СПб., 1817, стр. 507, прим. 254.

<sup>2</sup> Софийская II летопись под 6916 (1408) годом; Воскресенская летопись под 6916 (1408) годом; Никонская летопись под 6916 (1408) годом. В основу Софийской II летописи положен список 1456 года.

<sup>3</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 12 — 13.

<sup>4</sup> Житие Сергия Радонежского. Список XV века в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Собрание Ундольского, № 370, л. 151.

<sup>5</sup> Житие Никона. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Собрание Ундольского № 370, л. 224 об. — 226.

<sup>6</sup> Там же, л. 225 об.



рядный и всех превосходящ в мудрости зелне, седины честны имея» (т. е. не только выдающийся художник, но и человек необычайного ума и опытности)<sup>1</sup>. Наконец, в житии Никона, составленном Пахомием Логофетом, Андрей и Даниил характеризуются как «мужи в добродетели съврышенны»<sup>2</sup>. Все эти черты вместе взятые создают образ высоконравственного, умного, умудренного большим житейским опытом, спокойного, выдержанного человека. Вероятно, Рублев таким и был в жизни. Ровной, неторопливой поступью прошел он свой жизненный путь. Как для всякого средневекового мастера, искусство было для него неотделимо от ремесла, и в добротности работы он должен был усматривать верный залог совершенных, на его взгляд, решений.

Этими немногочисленными данными исчерпываются биографические сведения об Андрее Рублеве. Мы ничего не знаем о его происхождении, учителях, об его вкусах, друзьях. Ничего нам не известно также о его чувствах и думах. Лишь его произведения служат ключом к решению всех связанных с его жизнью и творчеством вопросов. Но, как мы увидим, при уточнении подлинных произведений Рублева перед исследователями встают такие огромные трудности, что личность художника порой кажется совсем неуловимой.

Прп жизни своей Рублев был весьма почитаемым мастером. Тем не менее имя его вряд ли было известно далеко за пределами Москвы. Лишь после смерти художника пришла к нему слава. Вокруг имени Рублева начали создаваться легенды, его биография стала обрастать апокрифами, его творческий облик подвергся сильнейшей иконописной стилизации. Особенно явственны эти стилизаторские тенденции в «Отвещании преподобного Иосифа Волоколамского». Здесь рассказывается о том, как Даниил и Андрей всегда возносились умом и мыслью «к невестественному и божественному свету», как они в праздник «светлого воскресения» часами созерцали иконы, охваченные «божественной радостью и светлостью», как умерший раньше Даниила Андрей явился к своему другу и в радости призвал его последовать за ним в «бесконечное блаженство»<sup>3</sup>.

Насколько ценились рублевские иконы в XVI веке, видно из жития Иосифа Волоколамского, написанного в 1546 году его учеником, епископом Саввой Крутицким. В житии рассказывается о размолвке Иосифа с тверским князем Федором Борисовичем, не хотевшим с ним помириться. Тогда Иосиф «начат

<sup>1</sup> Житие Сергия Радонежского, л. 151.

<sup>2</sup> Житие Никона, л. 225.

<sup>3</sup> Преподобного Иосифа Волоколамского отвещание побозазорным и сказание вкратце о святых отцах, бывших в Монастырех, иже в Рустей земли сущих.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1847, № 7, смесь, стр. 12.

князя мздою оутешати и посла к нему иконы Рублева письма и Дионисиева»<sup>1</sup>. Об иконах «письма Рублева» постоянно упоминают старые источники<sup>2</sup>. Интересно, что в старинных монастырских и церковных описях иконы, приписывавшиеся преданием Рублеву, отмечались особо<sup>3</sup>. Все это говорит о том, что к XVI веку имя Рублева приобрело громкую известность. Рублев сделался синонимом идеального иконографа. Недаром Стоглавый собор 1551 года повелел «писать живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев»<sup>4</sup>.

О широчайшей популярности Рублева свидетельствуют и миниатюры в рукописях XVI — XVII веков, изображающие различные моменты из жизни прославленного художника. Так, в Остермановском томе лицевого летописного свода на листе 1442 Рублев и Даниил представлены расписывающими Успенский собор во Владимире<sup>5</sup>. В «Житии преподобного Сергия» (рукопись хранится в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина, М. 8663, лл. 229—230 об.; 292—293) имеются миниатюры, на которых мы видим приглашение Никоном Рублева и Даниила для росписи Троицкого собора, самую работу над росписью, приглашение игуменом Александром Андрея украсить церковь Спаса в Андрониковом монастыре, работу Андрея здесь и погребение<sup>6</sup>. Две предпоследние сцены встречаются и в другой рукописи «Жития преподобного Сергия», хранящейся в Библиотеке Академии Наук СССР (№ 34, 3. 4)<sup>7</sup>. На всех миниатюрах Андрей изображен в монашеской одежде, с окладистой бородой.

Работы Рублева оказались скрытыми за многочисленными позднейшими записями, и его творческий облик подвергся в течение веков такому грубому искажению, что стал совершенно неузнаваемым. И хотя в XIX веке каждый коллекционер мнил себя обладателем иконы «письма Рублева», тем не менее ни одного подлинного произведения его кисти XIX век не знал. Лишь раскрытие в 1904 году иконы «Троицы» положило основание научному изучению Рублева. После Великой Октябрьской социалистической революции, главным образом стараниями И. Э. Грабаря, было положено начало планомерным работам по расчистке связанных с именем прославленного художника росписей и икон. Работа

<sup>1</sup> Савва Крутицкий. Житие преподобного Иосифа Волоколамского. М., 1880, стр. 40.

<sup>2</sup> М. и В. Успенские. Заметки о древне-русском иконописании. СПб., 1901, стр. 75.

<sup>3</sup> Там же, стр. 61.

<sup>4</sup> Стоглав. Изд. 2. Казань, 1889, стр. 79.

<sup>5</sup> М. и В. Успенские. Указ. соч., табл. IV; рукопись XVI века в Библиотеке Академии Наук СССР, № 31, 7.30, л. 1442.

<sup>6</sup> М. и В. Успенские. Указ. соч., рис. 6—10.

<sup>7</sup> Там же, табл. V — VI.

эта продолжается и по сегодняшний день. Но уже сейчас в научный обиход введены многие десятки памятников, которые бросают яркий свет на деятельность как самого Рублева, так и мастеров из его ближайшего окружения.

Главная и основная трудность, возникающая при изучении творчества Рублева, заключается в том, что ни от него самого, ни от работавших вместе с ним «старца Прохора с Городца» и «иконника Данилы» не дошло ни одного подписного произведения. Единственная более или менее твердая отправная точка при воссоздании творческого облика Рублева — икона «Троицы». Не следует, однако, забывать, что эта икона переписывалась не менее трех раз. При таком положении вещей крайне трудно провести четкую демаркационную линию между произведениями Рублева и подвизавшихся вместе с ним Прохора с Городца и Даниила. Это тем более трудно, что в средние века господствовал артельный способ работы: мастер возглавлял большую мастерскую, которая выполняла заказ коллективно. Нередки были и такие случаи, когда над одной иконой трудилось несколько мастеров (один писал фоны, другой фигуры и т. д.). На Руси артельный способ работы держался особенно долго. Вот почему столь сложна классификация древнерусских икон и росписей по индивидуальным мастерам. Обычно эти индивидуальные мастера, как бы они ни были одарены, скрывались за тем творческим коллективом, который наши летописцы называли дружиной (т. е. артелью). Такую дружину имели и Даниил с Рублевым. Она должна была им сопутствовать на протяжении всего их долгого творческого пути и неуклонно разрастаться, чем старше и известнее становились оба мастера. Все это, вместе взятое, приравнивает рублевскую проблему к тем запутаннейшим вопросам истории мирового искусства, к числу которых относятся и такие проблемы, как творчество Фидия и его школы, Губерта и Яна Ван-Эйка, Мазолино и Мазаччо.

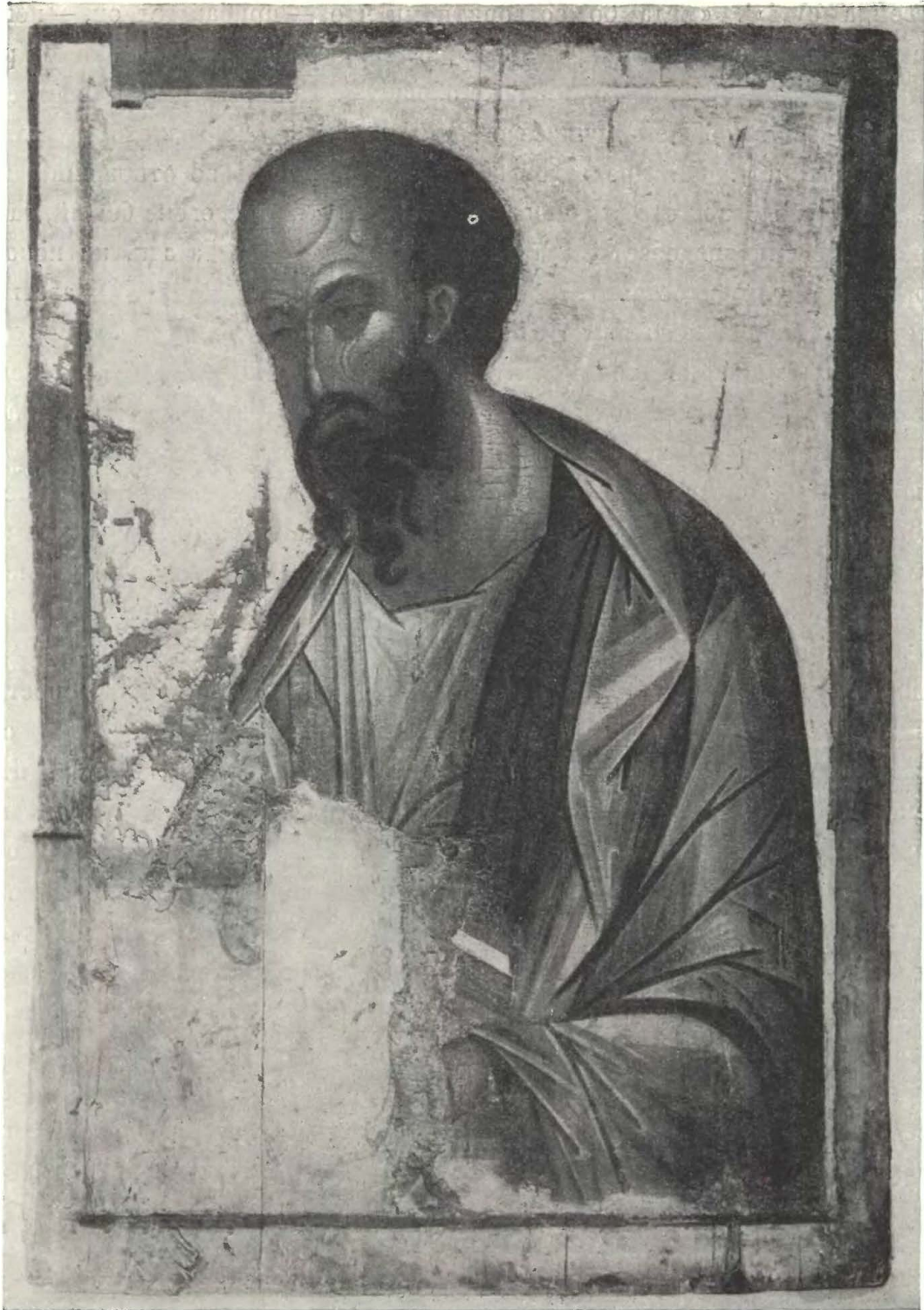
Есть много оснований полагать, что Рублев вышел из иконописной мастерской Троицкого монастыря. Нам очень трудно восстановить ту идейную среду, в условиях которой развивалось молодое дарование художника. Писания Сергия до нас не дошли. Поэтому приходится обращаться к трудам Нила Сорского — этого крупнейшего русского писателя и мыслителя XV века. Верный последователь Сергия Радонежского, он, несомненно, отразил в своих сочинениях многое из того, о чем говорилось в ближайшем окружении основателя Троицкого монастыря.

Прекрасный знаток духовной литературы, Нил Сорский никогда, однако, не находился у нее в плену. «Писания бо многа, — говорит он, — но не вся



*Архангел Михаил. Икона начала XV века из Звенигорода.  
Гос. Третьяковская галерея.*





*Апостол Павел. Икона начала XV века из Звенигорода.  
Гос. Третьяковская галерея.*

божественна суть»<sup>1</sup>. «Егда бо сотворити ми что, — прибавляет он, — испытую прежде божественная писания, и аще не обрящу согласующа моему разуму в начинание дела — отлагаю то, дондеже обрящу»<sup>2</sup>. Копируя списки, он стремится «обрести правый». Вообще он списывает только то, что «по возможному согласно разуму и истинне»<sup>3</sup>. Он проявляет большую терпимость по отношению к тем, кто не хочет следовать его жизненным правилам: «ты, человеце божий, таковым не приобщайся, не подобает же на таковых и речми наскакати, ни поношати, ни укорити, но богови оставляти сия»<sup>4</sup>. Он требует прежде всего нравственной чистоты, которая для него является отнюдь не чем-то внешним: «Целомудрие же и чистота не внешнее точию житие, но и сокровенный сердца человек егда чистотствует от скверных помыслов»<sup>5</sup>. Он прекрасно разбирается в тончайших душевных движениях, умеет в деталях анализировать человеческие страсти. Различая пять фаз в развитии страсти (прилог, сочетание, сложение, пленение и собственно-страсть), он дает каждой из этих фаз исчерпывающее по своей полноте определение (так, например, прилог он характеризует как «простое впечатление, первый образ какого-либо предмета, всякое первичное движение, являющееся в сердце или в уме»)<sup>6</sup>.

Нил Сорский чужд крайностей аскетизма. К физическим потребностям он относится отнюдь не враждебно и, чаще всего, снисходительно; иноку совсем не нужно намеренно обессиливать себя, изнувать свое тело, приводить его в изнеможение и слабость, тем более прибегать для этого к каким-либо искусственным средствам: излишняя слабость тела может, по его мнению, препятствовать человеку в его подвиге нравственного самосовершенствования. Инок может и должен питать и поддерживать свое тело «по потребе без мала», а иногда и «успокаивать его в мале», снисходя к своим физическим слабостям, болезням и старости<sup>7</sup>. Более всего Нил Сорский боится, чтобы в его душу не закрались печаль и уныние. Человек должен всякую скорбь «тщательно от сердца отметати молитвою и чтением и со духовными человеки сообращением, и беседами упразднати ю». Скорбь «пусту душу и унылу сотворяет, некрепку и нетерпеливу, и к молитве и чтению лениву»<sup>8</sup>. Самое страшное, когда печаль

<sup>1</sup> А. Архангельский. Преполобный Нил Сорский. СПб., 1882, стр. 76.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 29.

<sup>4</sup> Там же, стр. 25.

<sup>5</sup> Там же, стр. 73.

<sup>6</sup> Там же, стр. 93.

<sup>7</sup> Там же, стр. 129.

<sup>8</sup> Там же, стр. 108—109.



*Рождество христово. Икона начала XV века из Звенигорода.  
Гос. Третьяковская галерея.*



и скорбь переходят в уныние: «люта эта страсть и тягостна. Когда волны уныния поднимаются в нашей душе, теряет человек в это время надежду когда-либо избавиться от них»<sup>1</sup>.

Хотя Нил Сорский родился несколько лет спустя после смерти Рублева, тем не менее его взгляды, содержащие в себе наиболее последовательные выводы из суждений Сергия Радонежского, во многом могут быть использованы для характеристики той идейной среды, в которой вращался Рублев. Сергей проявлял наибольший интерес к вопросам практической морали; повидимому, в области теологии он был не очень силен. Нил Сорский, наоборот, перенес центр тяжести своей деятельности на самоанализ, результаты которого изложил в ряде сочинений, предназначенных для друзей и учеников. Инок Кирилло-Белозерского монастыря, основанного последователем Сергия, Нил Сорский был, без сомнения, одним из самых ярких русских писателей XV века. Он не побоялся открыто выступить против землевладельческих прав монастырей. Столь распространенной церковной нетерпимости он противопоставлял требование личной свободы и уважения к личному мнению. Он пытался раскрыть перед читателем свой внутренний мир — мир своих мыслей, чувств и стремлений. Он писал: «воздвизаяй совесть к лучшему», и к анализу этой «совести» человека, его ума и сердца он чаще всего обращался.

В целом писания Нила Сорского свидетельствуют о глубоких сдвигах в сфере религиозного мышления. Они говорят о смягчении традиционных аскетических идеалов, об усилении интереса к индивидуальному духовному миру человека. Это и есть то, что сближает писания Нила Сорского с живописными творениями Андрея Рублева, в которых настойчиво звучат те же оптимистические ноты.

В «Отвещании» Иосифа Волоколамского Андрей Рублев именуется учеником Даниила<sup>2</sup>. Это утверждение позднего источника носит беспочвенный характер. Даниил был, несомненно, старше Рублева, но весьма показательно, что его имя не фигурирует среди мастеров, выполнявших в 1405 году роспись Благовещенского собора. Здесь имя Рублева поставлено летописцем рядом с именами Феофана Грека и старца Прохора с Городца. Имя Даниила всплывает лишь в летописном упоминании под 1408 годом о совместной работе Даниила и Рублева во владимирском Успенском соборе.

Повидимому, Даниил был старшим другом Рублева, с которым он организовал общую артель. Учителем же Рублева, вероятно, был тот Прохор с Городца,

<sup>1</sup> А. Архангельский. Указ. соч., стр. 109.

<sup>2</sup> Преподобного Иосифа Волоколамского отвещание..., стр. 12.





*Тайная вечеря. Икона Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1405 год.*

с которым Рублев подвизался в Благовещенском соборе. Летописец называет Прохора старцем. Следовательно, он находился уже в преклонном возрасте, и вполне естественно, что он взял себе в помощь своего ученика, чернеца Андрея. Вероятно, и Прохор, подобно Андрею, был монахом Троицкой обители, где, несомненно, существовала своя иконописная школа. Анализ «Праздников» благовещенского иконостаса делает весьма правдоподобной гипотезу о преемственности творчества Рублева от творчества Прохора.

Решающими для творческого роста Андрея Рублева были 90-е годы XIV века. Как мы знаем, в эти годы Москва жила интенсивной художественной жизнью, в ней работали не только русские, но и греческие и балканские мастера, работал в ней и Феофан Грек. Повидимому, именно Феофан был тем художником, который произвел наиболее сильное впечатление на молодого Рублева. Не говоря о том, что в 1405 году они работали вместе, бок о бок, слава Феофана гремела в Москве уже в 90-х годах XIV века, и москвичи стекались глядеть на произведения «философа зело хитрого», которые вызывали всеобщее удивление и восторг. Нет никакого сомнения, что среди этих москвичей находился и молодой Андрей Рублев. Страстные, патетические образы феофановских святых не могли не увлечь Рублева. Феофан приобщил Рублева к высоким монументальным традициям, он обострил его замечательный колористический дар, научил его новым композиционным приемам; он явился его прямым предшественником в создании классической формы русского иконостаса.

От конца XIV — начала XV века до нас дошло несколько московских икон, исполненных современниками молодого Рублева (например, «Божья мать мати-молебница» из Ипатьевского монастыря в Костроме и «Богоматерь Донская» в Третьяковской галерее (стр. 101); «Умиление» в московском Успенском соборе). Большинство из этих вещей стоит под знаком несомненного воздействия Феофана Грека. В них наблюдается еще довольно сочная манера письма, восходящая к живописным традициям XIV века. Это та манера, в которой работал и предполагаемый учитель Рублева — Прохор с Городца.

С конца XIV века живописные традиции все более сходят на нет, и к началу XV столетия кристаллизуется тот чисто иконописный стиль, основой которого становится линия, приобретающая исключительное значение не только в очерке фигуры, но и в ее внутренней разделке. Аналогичные стилистические сдвиги нашли себе место в это же время на новгородской почве. И как раз с этим переломом совпадают решающие для художественного развития Рублева годы.



*Вознесение. Икона Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1405 год.*



Самостоятельная деятельность Рублева началась, повидимому, в 90-х годах XIV века. Следы этой деятельности сохранились не в Москве, а в Звенигороде. Здесь находятся самые ранние произведения великого мастера, освещающие тот этап в его творческом развитии, который захватывает последние годы XIV — первые годы XV века.

С 1388 года Звенигород сделался резиденцией второго сына Дмитрия Донского — Юрия, или Георгия, Дмитриевича<sup>1</sup>. Пятнадцатилетним мальчиком он переехал в свой удельный город, где прожил до 1425 года. Юрий Дмитриевич был величайшим поклонником Сергия Радонежского, своего крестного отца. Он часто посещал его обитель и щедро ее одаривал. Здесь Юрий Дмитриевич сблизился с новым игуменом Саввой и пригласил его к себе в удел. Савва явился под Звенигород в 1398 или 1399 году. Тут он основал Саввин-Сторожевский монастырь, Рождественский собор которого был возведен еще при его жизни (Савва скончался в декабре 1407 г.)<sup>2</sup>. Несколько ранее этого монастырского храма в самом Звенигороде был построен соборный храм Успения. Этот Успенский на Городке собор, имевший придел «великомученика Георгия», был воздвигнут Юрием Дмитриевичем в самом конце 90-х годов XIV века<sup>3</sup>. Именно здесь и открыты те фрески, которые являются наиболее ранними из известных нам работ Рублева.

Юрий Дмитриевич поддерживал оживленные сношения с обителью Сергия как раз в те годы, когда в ней жил Рублев. Коль скоро перед Юрием и Саввой встала задача украсить два построенных ими храма, они должны были, естественно, обратиться за помощью к иконописной мастерской Троицкой обители. Среди работавших в этой мастерской иноков, вероятно, находился и Рублев<sup>4</sup>. Во всяком случае культурные связи Юрия Дмитриевича с Троицкой обителью прямо указывают на то место, откуда ему было легче всего черпать художественные силы для осуществления своих строительных замыслов.

<sup>1</sup> См. Леонид. Звенигород и его соборный храм с фресками.— «Сборник Общества древнерусского искусства». М., 1873, стр. 109—112; его же. Род князей Звенигородских.— «Вестник Общества древнерусского искусства 1874—1876 гг.». М., 1876, стр. 16 сл.; В. и Г. Холмогоровы. Город Звенигород. М., 1884, стр. 5 сл.

<sup>2</sup> С. Смирнов. Саввино-Сторожевский монастырь близ Звенигорода. М., 1904, стр. 12 сл.; Н. Брунов. Собор Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода.— «Труды Этнографо-археологического музея 1 МГУ», 1926, стр. 19. И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 91) без достаточных оснований относит Рождественский собор к 20-м годам XV в. (после 1422 г.).

<sup>3</sup> Ср. Н. Протасов. Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде.— «Светильник», 1915, № 9—12, стр. 41.

<sup>4</sup> Утверждение М. В. Алпатова («Андрей Рублев», стр. 9), будто бы Рублев переселился в Андроников монастырь «еще в юные годы», ни на чем не основано.





*Апостолы. Деталь иконы «Сошествие святого духа».  
Благовещенский собор в Московском Кремле. 1405 год.*

Рублев принимал участие в росписи алтарных столбов Успенского собора. На южном столбе, в верхней его части, сохранилось поясное изображение Лавра в круге (стр. 103), под которым написаны триумфальный крест и Варлаам и царевич Иоасаф в рост; на северном столбе вверху найден фрагмент полуфигуры Флора в круге (голова утрачена), а внизу открыты аналогичный триумфальный крест и фигуры Пахомия и ангела. Флор и Лавр выступают здесь как покровители ратного дела (строго говоря, они считались покровителями коневодства, но, так как конница играла в то время решающую роль в походах, их нередко рассматривали как патронов ратных людей). По остроумному предположению Н. Д. Протасова, фигуры Варлаама, Иоасафа, Пахомия и ангела размещены здесь также отнюдь не случайно, так как они содержат в себе живой

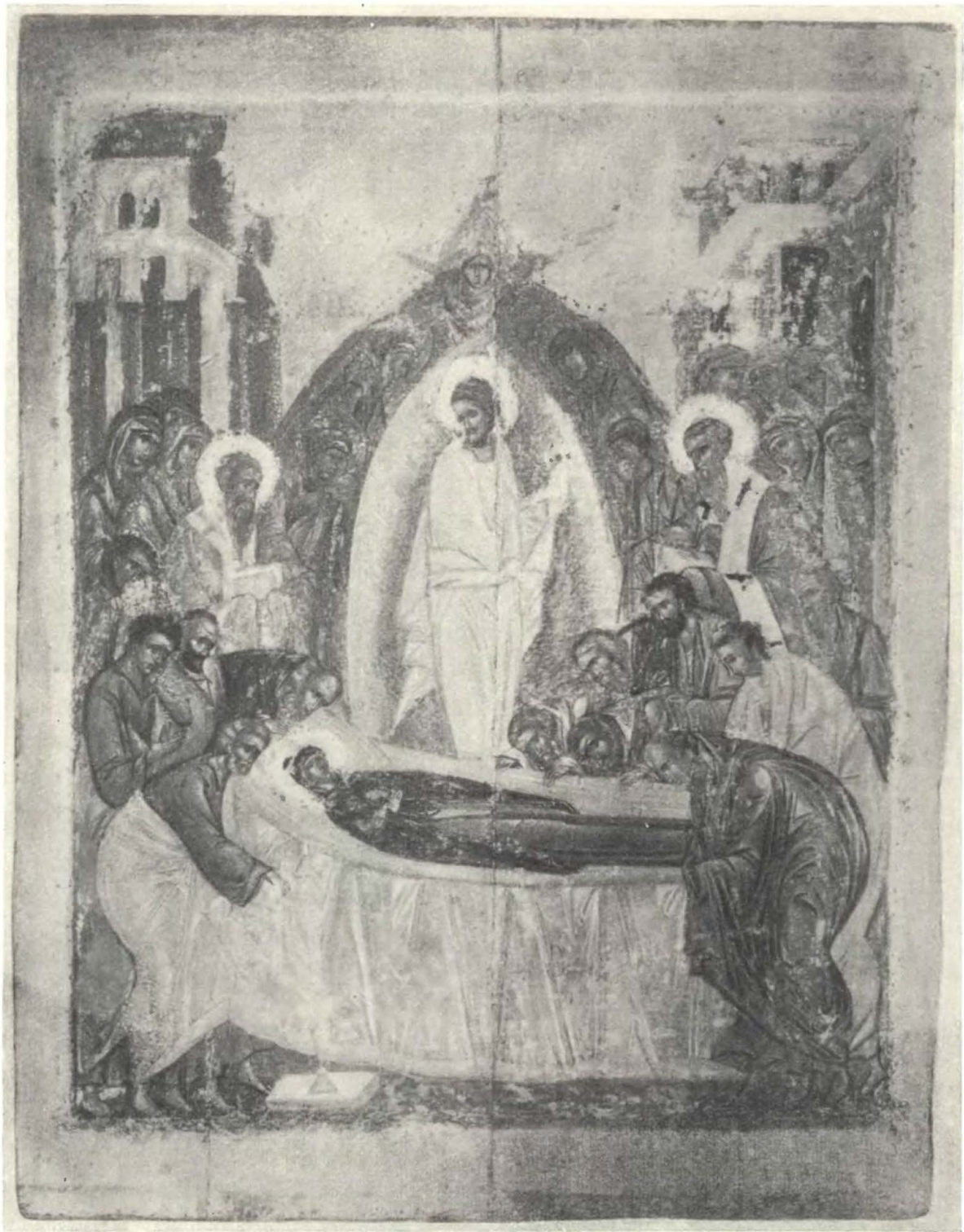
намек на современность<sup>1</sup>. Как гласит повесть, царевич Иоасаф, под влиянием своих встреч с прокаженным — слепым и дряхлым стариком, убедился в тщете всего земного и стал искать человека, который направил бы его на новый путь. Таким человеком явился Варлаам. Он разрешил все сомнения Иоасафа и обратил его в христианство. Этот сюжет, запечатленный на южном столбе, как бы намекал на обращение князя Юрия Дмитриевича к Сергию Радонежскому, такому же подвижнику, как и Варлаам. Известно, что именно у Сергия Юрий Звенигородский искал наставлений и руководства, обнаруживая чисто сыновнее к нему отношение.

Изображение на северном столбе — явление Пахомию ангела — также заключает в себе намек на один из главных эпизодов в биографии Юрия. Ангел предстал находившемуся в пещере подвижнику в полном монашеском облачении — в великой схиме. Как свидетельствуют текст жития и надпись на свитке, ангел указал отшельнику на недостаточность его подвигов и призвал сменить старую одежду на новую, более совершенную, в которой «спасется всякая плоть». Основной смысл рассказа о явлении ангела Пахомию сводился к тому, чтобы продемонстрировать необходимость изменения образа жизни: Пахомий должен был сделаться «совершенным» монахом и написать руководство для всех желавших поступить в монастырь. Выйдя из пещеры, Пахомий надел «ангельскую» одежду и стал основателем общежительных монастырей в Египте. Чем-то аналогичным, по своей идее, был приход Саввы в Звенигород. Подобно тому как Пахомий сменил пещеру на общежительный монастырь, так и Савва сменил скромную Сергиеву обитель на княжескую резиденцию, где им был основан новый монастырь — Саввин-Сторожевский.

Фигуры Пахомия и ангела настолько плохо сохранились, что суждение об их стиле крайне затруднено. В лучшем состоянии дошли до нас фигуры Варлаама и царевича Иоасафа. Эти четыре фигуры вряд ли написаны тем мастером, который исполнил расположенные выше их медальоны с Флором и Лавром. Если в медальонах хочется видеть руку Рублева, то фигуры приходится скорее рассматривать как произведения его безымянного современника, возможно, принадлежавшего к старшему поколению<sup>2</sup>. Образ Лавра подкупает своим открытым, ясным характером. Святой изображен на фоне трехцветного круга, в котором искусно объединены белый, серовато-вишневый и розовато-вишневый цвета. На

<sup>1</sup> Н. Протасов. Указ. соч., стр. 47—48.

<sup>2</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 92. Звенигородский чин и росписи были впервые приписаны Рублеву И. Э. Грабарем.



*Успение. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год.*

Лавре светлозеленое одеяние с наброшенным поверх вишневого тона плащом; вокруг его головы — желтый нимб. В еще свободной живописной трактовке лица с его сочными отметками чувствуются живые отголоски феофановского искусства. Невольно вспоминается образ Акакия из церкви Спаса Преображения, данный на фоне такого же трехцветного медальона (см. т. II, стр. 159). Но как не похож на рублевского Лавра феофановский Акакий! Ему присуща патетическая приподнятость; в нем все как бы клокочет и бурлит; он глядит на зрителя невидящим оком, словно погруженный в созерцание божества, являющегося ему «в грозе и буре». Совсем ипым предстает перед нами Лавр; на его ясном челе лежит выражение безмятежного спокойствия; его не мучат никакие терзания; он спокоен не только внешне, спокоен он и внутренне; во всем его облике — непоколебимая твердость, не купленная ценой отречения от мира, а вытекающая из уверенности в своей нравственной силе.

Соответственно изменению идейного содержания образа у Рублева изменены и все приемы формальной характеристики. Нервная живописность Феофана с ее подчеркнутой асимметрией уступает место плавным параболам, образующим почти симметрический силуэт; темпераментные мазки Феофана сменяются спокойными, тонкими отметками; полные какого-то неистового движения складки плаща Акакия выпрямляются и упрощаются; сложная тональная палитра Феофана делается не только светлее, но и локальнее по цвету. И в этом своем раннем произведении Рублев выступает перед нами как мастер классически ясной и чистой формы.

Несколько позднее Успенского собора был построен Рождественский собор Саввина-Сторожевского монастыря (вероятно, около 1404 г.). Здесь хорошо сохранилась алтарная преграда из белого камня, покрытого известковой штукатуркой. Преграда, имеющая вид глухой стенки, снабжена тремя пролетами для дверей. Стена преграды была целиком расписана. Такие монолитные каменные преграды, изолировавшие алтарь от подкупольного пространства храма, встречаются во многих памятниках московского круга XV — начала XVI века, как, например, в Троицком соборе Сергиевой лавры, в Благовещенском соборе, в кремлевском Успенском соборе, в Троицком соборе в Александрове, в соборе в Киржаче, а также в ростовских церквях XVII столетия (церковь Воскресения, церковь Спаса на Сенях, церковь Иоанна Богослова)<sup>1</sup>. Истоки этого типа пре-

<sup>1</sup> Ср. Н. Сперовский. Старинные русские иконостасы. — «Христианское чтение», 1891, № 11—12, стр. 337—346; П. Грабарь. История русского искусства, т. 2, стр. 162—163; Н. Протасов. Указ. соч., стр. 28—30; е го же. Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора. — «Светильник», 1915, № 1, стр. 3—7.





*Благовещение. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год.*

грады восходят, возможно, к Рязани, куда он мог быть занесен с Востока<sup>1</sup>. Развитию каменной алтарной преграды в московских церквях, повидимому, способствовало увеличение размера чиновных икон и появление новых ярусов с изображениями пророков и «праотцев». На протяжении XV века эти каменные преграды были постепенно вытеснены новой формой русского иконостаса; стойки деревянного иконостаса либо укреплялись на каменной преграде, либо прислонялись к ней. В последнем случае иконы целиком скрывали каменную преграду от глаз зрителя, а вместе с ней они маскировали и ее роспись.

Именно таким образом в Рождественском соборе роспись каменной алтарной преграды оказалась скрытой за иконами позднейшего иконостаса. Система этой росписи, дошедшей до нас в фрагментарном состоянии, восстанавливается в следующем виде. По низу идут фигуры «преподобных» — пустынников и постников. Выше, на том же серовато-синем фоне изображены пятиконечные белые кресты с губкой и копьём по сторонам. На кресте северной стороны сохранились надписи: на верхнем перекрестье — «царь славы», на нижнем — «кр̃тъ х̃ртв̃ъ». Этими изображениями завершалась роспись XV века. В XVI веке преграда была надстроена, и фрески верхних поясов приходятся уже по новой кладке. Над «царскими вратами» был устроен почти квадратной формы пролет, где находились иконы вставного «Деисуса». По сторонам «Деисуса» были расположены две фигуры в роскошных царских (?) одеяниях, а выше представлены фигуры святых, «Благовещение» и Мария на ложе.

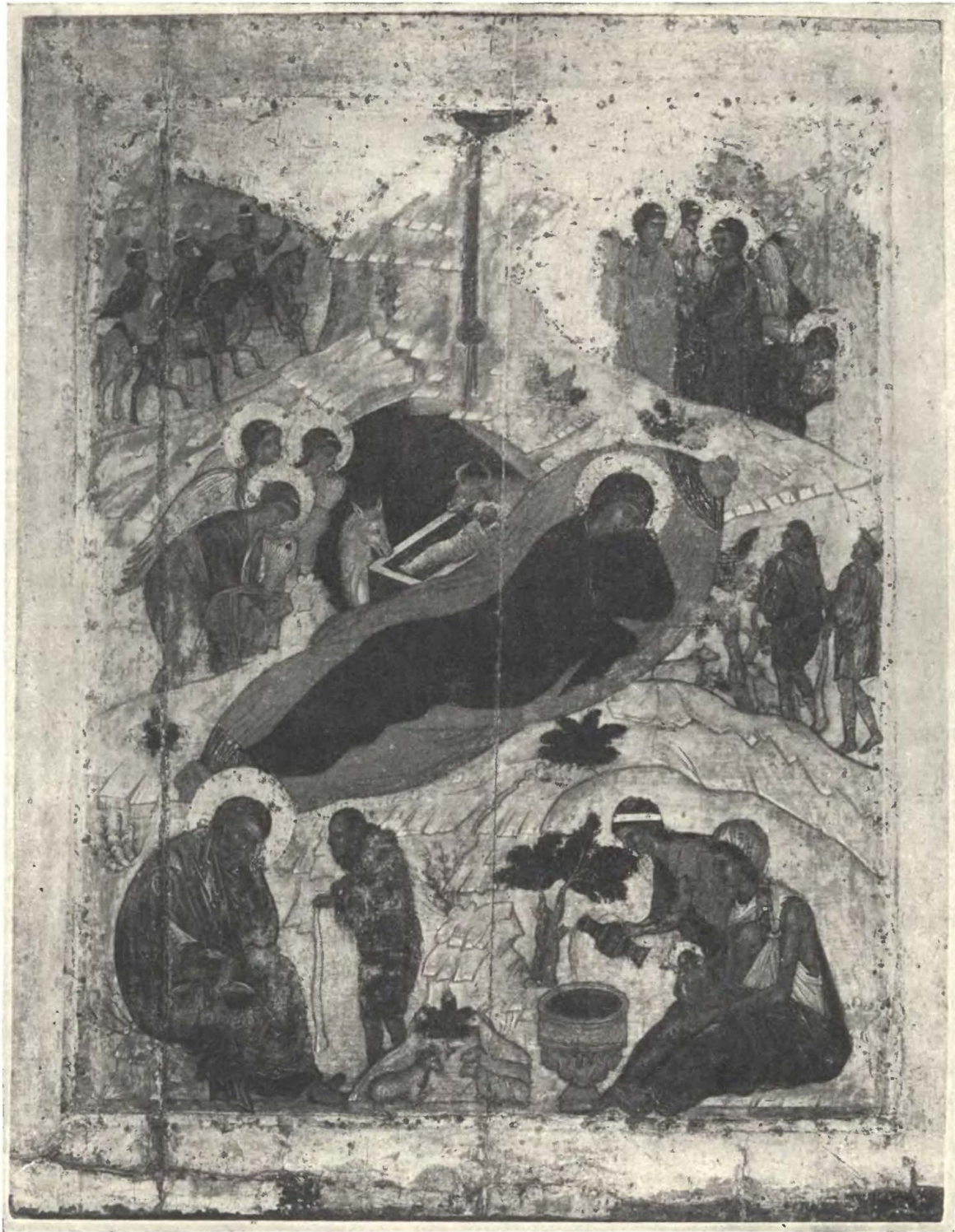
В настоящее время трудно расшифровать иконографический смысл этой декоративной системы, в которой кресты и фигуры «преподобных» занимают центральное место. Кресты, несомненно, должны были напоминать молящимся о смерти Христа, «преподобные» — о монашеской жизни. Повидимому, эти элементы декорации алтарной стенки были каноничными, так как они встречаются в других аналогичных памятниках (например, фигуры святых украшают нижний пояс преграды Успенского собора и грота Леонарда в Апулии, а кресты мы находим на алтарной преграде грота Пантелеймона в Массифра и на правом алтарном столбе владимирского Успенского собора)<sup>2</sup>.

Четыре фрагментарно сохранившиеся фигуры «преподобных» обнаруживают высокое качество исполнения. Они написаны легко и уверенно. На фигурах

<sup>1</sup> См. Г. Корзухина-Воронина. Рязань в сложении архитектурных форм XII—XIII вв.— «Сборник Бюро по делам аспирантов Гос. Академии истории материальной культуры», т. 1. М., 1929, стр. 70, рис. 1.

<sup>2</sup> Н. Протасов. Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде, стр. 30, 44, 45.





*Рождество христово. Икона Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1405 год.*

темного, мрачного тона одеяния — коричневато-черные, серые и вишневые. Несмотря на эту сумрачную гамму, изображенные не производят впечатления суровых аскетов и нетерпимых фанатиков. У них тонкие добрые лица, с мелкими, пропорциональными чертами. Это тот тип, который можно условно назвать «рублевским». Убедительные аналогии эти лица находят в росписях Успенского собора во Владимире (ср. фигуры Онуфрия и Антония Великого). Это говорит о том, что здесь работал либо сам Рублев, либо один из его ближайших сотрудников.

Из Рождественского собора происходят, как доказала В. Г. Брюсова, те три замечательные иконы деисусного чина, которые были найдены в Успенском соборе на Городке и которые с большой долей вероятности могут быть приписаны кисти Рублева. На этих иконах, составляющих гордость Третьяковской галереи, изображены поясные фигуры Спаса, апостола Павла и архангела Михаила (*цветные вклейки, стр. 109*). С первого же взгляда иконы поражают необычайной красотой своих холодных, светлых красок. Голубые, розовые, блеклофиолетовые и вишневые цвета даны здесь в таких безупречно верных сочетаниях с золотом фона, что у созерцающего иконы рождаются чисто музыкальные ассоциации. Для Рублева цвет являлся тем средством, при помощи которого он раскрывал внутренний мир человека. Его Спас, его Павел, его ангел обладают неотразимой привлекательностью. Им присуща изумительная мягкость, в них нет ничего от византийской суровости. По своей глубокой человечности Спас напоминает прославленную фигуру Христа в тимпане «Королевского портала» Шартрского собора. И у Рублева, и у раннеготического мастера образ божества настолько очеловечивается, что совершенно утрачивает отвлеченный культовый характер.

Принадлежность звенигородского чина Рублеву доказывается не только его высочайшим качеством, но и теми вполне конкретными стилистическими аналогиями, которые эти иконы находят в других работах мастера: архангел Михаил очень близок ангелам «Троицы», апостол Павел — Павлу из чина Троицкого собора (ср. особенно трактовку скула и лба), Спас по общему своему духу напоминает Христа из росписи Успенского собора во Владимире и на иконе «Богоявление» в Благовещенском соборе.

В звенигородском чине, возникшем на рубеже XIV и XV веков, Рублев выступает перед нами как вполне сложившийся мастер, выработавший свой собственный художественный язык. Он претворяет на свой лад все заимствованное извне. В этом отношении особенно показательным, как он переосмысливает





*Служанки с младенцем Христом. Деталь иконы «Рождество Христово». Благовещенский собор в Московском Кремле. 1405 год.*

византийское наследие. Рублев должен был знать Высоцкий чин, присланный из Константинополя в Высоцкий монастырь между 1387 и 1396 годами. Этот чин был слишком крупным памятником византийской живописи, чтобы Рублев мог пройти мимо него равнодушно. Образ апостола Павла, несомненно, навеян соответственной полуфигурой Высоцкого чина (стр. 85). И вот, когда сопоставляешь оба эти памятника, то без труда улавливаешь то новое, что внес Рублев в истолкование образа апостола: его Павел мягче, сердечнее, проще; полуфигура апостола много светлее и жизнерадостнее по цвету, в ней отсутствует напряженная светотеневая лепка византийского оригинала. Все это вместе взятое приводит к тому, что византийская икона, по сравнению с рублевской, кажется

сухой и сумрачной; ей присущ тот оттенок фанатизма, который совершенно отсутствует у Рублева<sup>1</sup>.

В 1405 году Рублев, вместе с Феофаном Греком и старцем Прохором с Городца, «начаша подписывати» московский Благовещенский собор<sup>2</sup>. На языке летописи XIV—XV веков «подписать церковь» означало не только расписать стены, но и написать иконы для иконостаса. Иконы, исполненные Феофаном, образуют настолько четкую стилистическую группу, что выделение их не составляет особого труда (ср. том II, стр. 162). Это весь деисусный чин, кроме фигур архангела Михаила, апостола Петра, Георгия и Дмитрия. Две первые фигуры принадлежат ближайшему помощнику Феофана (повидимому, также греческому мастеру), фигуры же Георгия и Дмитрия по манере письма тяготеют к праздничным иконам, расположенным над деисусным чином<sup>3</sup>.

Этот праздничный ряд распадается, в свою очередь, на две группы. Вполне естественно предположить (особенно учитывая упоминание летописью имен трех художников), что иконы праздничного ряда были исполнены старцем Прохором и Рублевым. Во всяком случае несомненна их принадлежность русским, а не греческим мастерам. Но такое решение проблемы ничего еще не дает для выяснения доли участия Прохора и Рублева в написании этого праздничного ряда. Как разграничить их работу, какая из двух групп икон может быть приписана Рублеву — вот кардинальной важности вопросы, от того или иного решения которых во многом зависит наше представление о творческом облике раннего Рублева.

Праздничные иконы Благовещенского собора находятся в очень плохой сохранности (ср. 113—127). Они сильно пострадали в XVII веке, когда были спемзованы, процарапаны по остаткам старой живописи глубокими графьями и переписаны. Это, естественно, крайне затрудняет суждение об их стиле. Многие детали оказались утраченными, — а в атрибуции памятника деталь нередко имеет решающее значение. При таком положении вещей особенно трудно провести

<sup>1</sup> Повидимому, из того же иконостаса Саввина-Сторожевского монастыря происходит икона «Рождество христово» в Третьяковской галерее (ср. 111). Она повторяет композицию иконы Благовещенского собора (а также и Троицкого). Ее яркие, несколько пестрые краски образуют звучную, веселую гамму, обнаруживающую явное снижение рублевской поэтичности. В трактовке лиц, одежий, горок есть та сухость и каллиграфичность, которые отсутствуют в собственноручных работах Рублева. Бросается в глаза и необычная для последнего повторяемость типов. Вероятнее всего, это — произведение рублевского круга.

<sup>2</sup> Воскресенская летопись под 6913 (1405) годом.

<sup>3</sup> И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 84—85) придерживается иной классификации: фигуры архангела Михаила и апостола Петра он приписывает старцу Прохору с Городца, а фигуры Георгия и Дмитрия — Рублеву. Две последние фигуры мы склонны приписать Прохору.



*Группа фигур. Деталь иконы «Вход в Иерусалим». Благовещенский собор  
в Московском Кремле. 1405 год.*

четкую грань между работой Прохора и работой Рублева. И все же подобная попытка представляется нам далеко не безнадежной.

Иконы праздничного ряда (кроме написанных в 1547—1548 годах «Преполовления» и «Фомина уверения») распадаются на две группы, обнаруживающие две разных руки. Первая группа включает в себя «Благовещение», «Рождество христово», «Сретение», «Крещение» (или «Богоявление»), «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Преображение». Вторую группу образуют семь икон — «Тайная вечеря», «Распятие», «Положение во гроб», «Сшествие во ад», «Вознесение», «Сшествие святого духа» и «Успение»<sup>1</sup>. Какая из этих двух групп принадлежит Рублеву и какая Прохору? Уже заранее можно предполагать, что

<sup>1</sup> И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 84) объединяет со второй группой «Воскрешение Лазаря», что представляется нам неубедительным.

более передовая по своему характеру группа, органически связанная с художественной культурой XV века, должна принадлежать Рублеву, представителю младшего поколения. Наоборот, более архаическая по стилю группа, тяготеющая к искусству XIV века, была выполнена старшим из двух художников, т. е. Прохором, которого летописец именует «старцем». Это априорное суждение подтверждается внимательным анализом икон.

Автор второй группы икон, иначе говоря Прохор,—превосходный мастер, но ему недостает художественного темперамента. Его краски красивы, письмо добротное, все его композиции глубоко продуманы. Он хорошо знает византийское искусство XIV века. Пишет он еще довольно свободно. Он любит резкие высветления, сочные блики, быстрые движки. В типах его лиц, с остренькими носиками, и в маленьких изящных руках есть нечто стереотипное. По общему характеру своего искусства он выступает перед нами как убежденный греко-фил. Вероятно, Прохор был прямым продолжателем традиций Гоитана, Семена и Ивана, этих работавших в 1345 году русских мастеров, которые учились, по свидетельству летописца, у греков.

Автор первой группы икон несомненно связан с автором второй группы в порядке школьной преемственности. У него много общего с ним в понимании колорита, рисунка, пропорций. Но он является неизмеримо более крупной художественной индивидуальностью. И. Э. Грабарь очень верно определяет его как «художника, одержимого красочными исканиями и умеющего не только брать первые пришедшие в голову яркие сочетания, но объединять их в гармоническое впечатление»<sup>1</sup>. По сравнению с его колоритом, красочная гамма Прохора, как она ни хороша, кажется несколько глухой и скучной. Он любит сильные, яркие краски — розовато-красные, малахитово-зеленые, лиловые, серебристо-зеленые, золотисто-охряные, темнозеленые, он охотно прибегает к голубым пробелам, он пользуется цветом с таким безупречным чутьем, что оставляет далеко за собой всех своих современников. В его иконах краска уподобляется драгоценному эмалевому сплаву.

Особенно хорошо «Преображение», выдержанное в холодной серебристой гамме (*цветная вклейка*). Надо видеть в оригинале эти серебристо-зеленые, малахитово-зеленые, бледнозеленые и белые тона, тонко гармонирующие с ударами розовато-лилового, розовато-красного и золотистой охры, чтобы по достоинству оценить исключительный колористический дар художника. Только при-

<sup>1</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 83.





*Преображение. Икона Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1405 год.*

рожденный колорист мог так умело использовать эти различные оттенки зеленого, образующие гамму редкой красоты.

Автор первой группы икон прибегает к более сплавленной, по сравнению с живописной манерой письма Прохора, фактуре, в которой уже ясно проступают иконописные черты. Он пользуется постепенными переходами от света к тени, избегает сочных бликов и движек. Манера его письма знаменует более поздний этап развития, когда последние пережитки живописного стиля XIV века начали растворяться в той линейной трактовке, которой принадлежало будущее.

Иконы праздничного ряда, которые можно приписать Рублеву, овеяны настроением особенной мягкости. В традиционные иконографические схемы византийцев художник сознательно внес ряд изменений, благодаря которым они получили новое эмоциональное звучание. В «Рождестве христовом» ангелы склоняются перед яслями с новорожденным, и вся сцена приобретает от этого оттенок особой задушевности (стр. 123). В «Крещении», или «Богоявлении» (цветная оклейка), Креститель и ангелы также изображены склоненными перед Христом, которому они всячески выражают свое внимание. В такой же позе умиления представлен Симеон в сцене «Сретения». Подобными приемами Рублев смягчает религиозные образы и приближает их к человеку. Он умеет охватить все фигуры единым потоком движения, умеет поставить их в теснейшую ритмическую связь. Поэтому в его иконах есть та композиционная слитность, которая позволяет ему достичь большей целостности, чем это удавалось византийским мастерам. Одновременно он придает лицам выражение такой душевной чистоты и ясности, что, по сравнению с ними, лица святых на греческих иконах всегда кажутся сумрачными и строгими. Особенно хороши лица ангелов в «Богоявлении» и стоящих справа юношей в сцене «Вход в Иерусалим». Здесь мастер достигает изумительной экспрессии, невольно заставляющей вспомнить о «Владимирской богоматери».

Можно ли перекинуть мост от икон первой группы к несомненным произведениям Рублева? Несмотря на то, что эти иконы очень попорчены, отдельные детали все же дают материал для стилистических сопоставлений. В этом отношении особенно показательны сравнение ангелов из «Благовещения», «Рождества христового» и «Богоявления» с ангелами «Троицы». Это один тип — скорбный, но в то же время полный подкупающей мягкости. Верхний из трех стоящих на первом плане ангелов в «Богоявлении» является как бы родным братом трубящего ангела из росписи Успенского собора во Владимире. В обоих случаях это тип исключительной тонкости и одухотворенности. Подобного рода аналогии

можно было бы, вероятно, без труда продолжить, если бы иконы Благовещенского собора находились в лучшей сохранности. Но их и так достаточно, чтобы с большой долей вероятности приписать иконы первой группы Рублеву.

Принадлежность части икон праздничного ряда Рублеву доказывается еще одним чрезвычайно важным фактом — фактом их значительной близости к иконам Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре. Здесь Рублев работал со своей школой, что подтверждается летописным известием. Это произведение отделено от икон Благовещенского собора промежутком времени почти в двадцать лет. Тем более показательным, что в Троицком соборе использованы те же иконописные прорисы, к которым Рублев прибегал в 1405 году. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить такие почти точно повторяющие друг друга композиции, как «Рождество христово», «Богоявление», «Вход в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря» и «Преображение». Столь редкая композиционная близость возможна лишь в пределах работ одной школы, в которой не пресекалась местная артельная традиция и где ученики следовали за своим учителем. Повидимому, в рублевской мастерской использование старых иконописных прорисей было широко распространено, так как с этим явлением мы сталкиваемся неоднократно<sup>1</sup>. Необходимо подчеркнуть, однако, что это использование не было слепым копированием, а носило характер свободного творческого процесса.

Интересно отметить, что и среди икон, входящих во вторую группу, иначе говоря принадлежащих Прохору, имеются две иконы, композиции которых повторяются в иконостасе Троицкого собора. Это «Тайная вечеря» и «Вознесение». Так как этот же тип «Вознесения» встречается и в иконостасе из Успенского собора во Владимире, следует сделать вывод о тесной преемственной связи Прохора с Рублевым. Здесь мы вновь приходим к уже высказанному нами предположению, что Рублев был учеником Прохора, с которым у него имелись общие иконописные прорисы.

Две крайние фигуры деисусного чина — Дмитрий и Георгий — принадлежат, несомненно, русскому мастеру. На это указывают их яркие краски, среди которых преобладает алый цвет, умело объединенный с серебристо-серыми, серебристо-зелеными и золотисто-желтыми тонами. По манере исполнения обе фигуры тяготеют к праздничным иконам второй группы. Чисто русское лицо Георгия с его энергичными движениями находит себе отдаленные аналогии в таких иконах, как «Сошествие святого духа» и «Успение». Повидимому, Феофан

<sup>1</sup> Ср. В. Лазарев. О методе работы в рублевской мастерской. — «Доклады и сообщения филологического факультета Московского гос. университета», вып. 1. М., 1946, стр. 60—66.





*Крещение. Икона Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1405 год.*





*Голова Христа. Деталь росписи свода над главным входом  
в Успенском соборе во Владимире. 1408 год.*

Грек поручил написать крайние фигуры чина старшему из работавших в Благовещенском соборе русских мастеров, т. е. старцу Прохору с Городца. Но не исключена возможность, что это — произведение третьего русского мастера, не упоминаемого летописью.

Иконостас Благовещенского собора, с его огромными чиновными фигурами и обширным циклом «Праздников», — это новый этап в истории развития алтарной преграды. Строго говоря, он знаменует собою рождение классической формы русского иконостаса (ср. том I, стр. 462—466; том II, стр. 162—168), сделавшейся исходной точкой для всего дальнейшего развития. Только в великокняжеской Москве возможно было ставить и решать монументальные задачи такого масштаба. И лишь сотрудничество столь выдающихся мастеров, как Феофан Грек, Прохор с Городца и

Андрей Рублев, обеспечило успешное решение этих задач. Без иконостаса Благовещенского собора были бы немислимы иконостасы Успенского собора во Владимире и Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре.

Иконами Благовещенского собора завершается первый период творческой жизни Андрея Рублева. На протяжении 90-х годов XIV века Рублев сложился в зрелого мастера. Будучи учеником старца Прохора, он внимательно присматривался к тому, что делали в Москве Феофан Грек и другие мастера палеологовского круга. Подобно своему учителю, Рублев высоко ценил произведения греческого мастерства. Но он прекрасно понимал, что русский художник должен говорить на таком языке, который отвечал бы запросам и вкусам русских людей. Именно в этом направлении протекало его художественное развитие. Ближайшая по времени исполнения работа Рублева — роспись Успенского собора во Владимире (1408). Она открывает второй период — период полной зрелости, когда мастер создал лучшие из своих вещей.

Знаменателен сам по себе факт посылки московским великим князем прославленного русского художника во Владимир для реставрации знаменитого храма. Как верно замечает Д. С. Лихачев, «вся русская культура конца XIV — начала XV века пронизана духом историзма, духом любви к славному прошлому своей родины... Темати русской истории увлечены не только русские книжники: к прошлому Руси обращаются и русская живопись, и русская архитектура. Центральное место в этом возродившемся интересе к родной истории, ко временам русской независимости, к домонгольскому периоду русской истории принадлежит Москве»<sup>1</sup>. Действительно, со времен княжения Дмитрия Донского впервые началась на Руси систематическая реставрация памятников, связанных со славными воспоминаниями об эпохе независимости Руси. И посылка Рублева во Владимир была лишь одним из звеньев в цепи целого ряда аналогичных фактов.

Во Владимире Рублев работал вместе с Даниилом. Поскольку летописец не указывает, что именно было выполнено Рублевым и что Даниилом, постольку и здесь возникает та же труднейшая проблема, как и в отношении московского Благовещенского собора: необходимо выяснить долю участия в общей работе каждого из мастеров. При этом в данном случае проблема немало осложняется тем обстоятельством, что Рублев и Даниил подвизались здесь совместно с целой артелью.

<sup>1</sup> Д. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. М.—Л., 1945, стр. 70.



*Апостол и ангелы из «Страшного суда».  
Роспись Успенского собора во Владимире. 1408 год.*

Росписи Успенского собора были расчищены в 1918 году. Они жестоко пострадали от безграмотных реставраций и побелки. Фрески дошли до нас лишь частично, бóльшая часть их безвозвратно погибла (как, например, в алтаре, в куполе, на парусах, в северо-западной части храма и др.). Расчищенные куски росписи являются фрагментами грандиозной композиции «Страшный суд», украшающей западные своды центрального и южного нефов, а также прилегающие стены. Фрески превосходно связаны с архитектурой: они подчинены плоскостному ритму стены, они архитектурны в лучшем смысле этого слова. Легкие, почти невесомые фигуры как бы заставляют круглиться своды, расступаться столбы, возноситься вверх арки и стены. И эти стройные фигуры немало

способствуют тому, что и сама архитектура начинает казаться более стройной и воздушной.

На своде, над главным входом, представлена фигура Христа в ореоле из серафимов; правой рукой он указывает путь праведникам, левой — грешникам (*стр. 131*). Тут же изображены солнце, луна и звезды, свивающие завесу неба ангелы и символы четырех царств. Вавилонское царство символизировано медведем, Македонское — грифоном, Римское — крылатым драконом и антихристово — рогатым зверем. Животные с большим искусством вкомпонованы в круг, невольно заставляющий вспомнить о рисунках на греческих киликах.

Лобовая стена центрального коробового свода украшена изображением «престола уготованного» (так называемой этимасии), по сторонам которого сидят апостолы Петр и Павел с сопровождающими их ангелами (*стр. 143*). Это, несомненно, одна из прекраснейших частей всей росписи. Остальные десять апостолов, со стоящими позади них ангелами, написаны на склонах свода (*стр. 133, 135*).

На самой арке изображены фигуры двух трубящих ангелов, которые созывают живых и мертвых на «страшный суд» (*стр. 137*). Над одним из ангелов расположена гигантская кисть руки, держащая «души праведных» в образе младенцев. На той же арке — пророки Исайя и Давид в медальонах (*стр. 139*). Приникшему к земле пророку Даниилу ангел указывает рукой на свершающийся суд, как бы говоря: «Вот исполняется твое предсказание». Эта группа размещена еще под коробовым сводом, но уже внизу, на северной стене.

Напротив, на южной стене, ей соответствует группа «праведных жен», идущих в рай (*стр. 141*). На южной стене, на арке, под апостолами, представлены фигуры «Земли» и «Моря», отдающие мертвых. В переходе к западному концу южного нефа, под хорами, изображены лица праведников. На своде малого нефа развернута большая композиция — «Апостол Петр ведет праведников в рай». Подле Петра представлен апостол Павел, указывающий путь в «страну вечного блаженства».

На одной из стен, под сводом, изображены врата рая, на страже которых стоит херувим с огненным мечом и где виден «благоразумный разбойник», первым вошедший в рай; на противоположной стене — богоматерь с предстоящими ангелами; на третьей стене — «Лоно Авраамово», с сидящими под райскими деревьями Авраамом, Исааком и Иаковом, причем за пазухой, в лоне у Авраама, представлены «праведные души» в виде мальчиков и такие же души стоят подле него (*стр. 145*).





*Голова апостола. Деталь росписи свода в Успенском соборе во Владимире. 1408 год.*

Наконец, в арках под сводами размещены фигуры шести святых (Петра, Онуфрия, Саввы, Антония Великого (стр. 147), Артемия и Авраамия, из которых две последние относятся к XII веку (см. том I, стр. 467, 468). Повидимому, в левой, северо-западной, части собора был изображен обширный цикл адских мучений, до нас не дошедший. На южной стене южной галереи сохранилась еще одна фигура воина. К композиции «Страшный суд» она не имеет никакого отношения, являясь случайным фрагментом погибших фресок 1237 года.

Из-за плохой сохранности росписей крайне затрудняется их классификация по отдельным стилистическим группам. Несомненно, в выполнении дошедших до нас фресок участвовали два мастера, вероятно пользовавшиеся услугами помощников. Каждый из этих мастеров имеет свою индивидуальную физиономию,

но провести четкую грань между их работами настолько трудно, что порою эта задача кажется просто неразрешимой. И все же попытка разрешить ее вполне правомерна. Как ни близки были между собой «иконник Даниил» и «чернец Андрей», каждый из них должен был работать в своей манере.

Один из мастеров — вне всякого сомнения старший — исполнил такие композиции, как «Лоно Авраамово», «Лики праведников», «Апостол Петр ведет праведников в рай», «Богоматерь с предстоящими ангелами», «Юный Иоанн Креститель с архангелом Товием»<sup>1</sup>. Этот художник еще очень тесно связан с традициями живописи XIV века. Он пишет смело и свободно, его рисунок не очень правилен, его фигуры несколько грузны. Он изображает головы асимметрической формы и чисто русские по типу лица, которым присущ оттенок подкупающего простосердечия. Его искусство отличается большой патриархальностью и глубокой искренностью. Этим мастером был, по видимому, «иконник Даниил», но, к сожалению, у нас нет ни одной его подписной работы, которую можно было бы привлечь для стилистического сравнения. Поэтому данная атрибуция остается гипотетичной, тем более что среди икон троицкого иконостаса, выполненных Андреем Рублевым совместно с Даниилом, рука автора успенских фресок не опознается.

Второй мастер, чьей кисти могут быть приписаны «Христос среди серафимов», «Апостолы и ангелы», «Трубящие ангелы», «Символы четырех царств», «Этимасия с Петром и Павлом», «Ангел и пророк Даниил», «Лики праведных жен», «Пророки Исайя и Давид», «Онуфрий», «Антоний Великий» и др., принадлежит к более молодому поколению, уже отошедшему от живописных традиций XIV века<sup>2</sup>. Его рисунок, по сравнению с рисунком первого мастера, строже и точнее. Он избегает смелых, асимметрических сдвигов, охотно пользуется параболическими линиями, его излюбленная композиционная формула — круг, потому что она самая ясная и спокойная. Именно с кругом чаще всего сближает он очертания голов. Все его искусство отмечено высочайшим артистизмом. Он умеет придать своим изящным вытянутым фигурам пленительную грацию (в этом отношении особенно примечательны трубящие ангелы); он умеет тончайшим образом очертить силуэт фигуры (ср. фигуры ангелов и апостолов

<sup>1</sup> В классификации росписей Успенского собора мы следуем основным выводам И. Э. Грабаря, хотя и вносим в них ряд коррективов (так, например, фигуры Антония Великого и Онуфрия мы связываем не с Даниилом, а с Рублевым). См. И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев, стр. 26—33, 66—67, 71—72, 97.

<sup>2</sup> И. Э. Г р а б а р ь («Андрей Рублев», стр. 109) приписывает Рублеву также росписи за иконостасом: на южном столбе — полуфигуру Зосимы в круге и фрагмент фигуры святителя, на северном столбе — полуфигуру неизвестного святого в круге (голова утрачена) и фрагмент фигуры святителя.



*Голова трублящего ангела. Деталь росписи арки  
в Успенском соборе во Владимире. 1408 год.*

Петра и Павла по сторонам этимасии); он умеет сообщить лицам выражение ни с чем не сравнимой мягкости и благородства. Этот второй мастер, которого у нас есть все основания отождествлять с Андреем Рублевым, противостоит первому мастеру как художник более созерцательного склада и как человек более тонкой душевной организации. В его ясном, как кристалл, искусстве есть нечто подлинно классическое<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> От второй группы росписей нетрудно перекинуть мост к «Троице» и к лучшим по качеству праздничным иконам Благовещенского собора; например, ангелы (особенно стоящие за Петром и Павлом) очень близки к ангелам «Троицы» и ангелам из «Богоявления» в Благовещенском соборе. Имеются также точки соприкосновения с иконами троицкого иконостаса (ср. даря Лавида в круге с аналогичной фигурой на иконе «Сошествие во ад»). Интересно отметить, что образ Петра (слева от этимасии), несомненно, навеян чиновной фигурой Благовещенского собора. Это лишний раз говорит о том, насколько искусство Феофана и его ближайшего окружения привлекало к себе внимание Рублева.

Мы не знаем, какое впечатление производила бы на нас композиция «Страшного суда», если бы сохранилась ее правая часть, где были представлены сцены адских мучений. Хочется, однако, думать, что и в этом случае она сильно отличалась бы от византийских изображений на ту же тему. В Византии обычно подчеркивалась идея кары и возмездия. В живописи Успенского собора торжествует идея гуманности. Именно она сближает обоих мастеров, как ни различны они по своему темпераменту. И в ангелах, и в апостолах, и в святых нет никакой суровости. Они полны приветливости, полны готовности прийти на помощь человеку. Работавшие в Успенском соборе мастера сумели придать даже сцене «страшного суда» просветленный характер. Они решительно порвали с византийской традицией, столь сильно дававшей о себе знать в нередичких фресках. Они очеловечили все образы и заставили сильнее звучать эмоциональные оттенки. В этом плане одним из самых выразительных образов росписи является апостол Петр. Он повернулся к следующей за ним толпе праведников, как бы обращаясь к ним со словами ободрения. Весь его облик свидетельствует о доверии к людям. Отсюда это открытое, приветливое выражение лица. И хотя ему и присущи некоторые индивидуальные черты, оно скорее воспринимается как идеальный тип человека того времени; в нем отображены душевная крепость и нравственная чистота, которые, в глазах художника, были наиболее ценными свойствами русского характера.

В системе росписи Успенского собора, несомненно, видное место занимали фигуры воинов, которые обычно располагались в нижнем регистре. Одна из таких фигур (на центральном юго-западном столбе) дошла до нас. Своим мужественным обликом и присущей ей оптимистической ясностью эта фигура наглядно показывает, насколько близки были Рублеву идеалы воинской доблести. Будучи свидетелем больших исторических событий, в которых восторжествовала сила русского оружия, Рублев должен был прекрасно понимать значение ратного подвига. И сохранись все написанные им фигуры воинов, мы, вероятно, имели бы целую галерею великолепных по выражению мужественной силы образов.

Деятельность Рублева в Успенском соборе не ограничивалась исполнением фресок. Он принимал также участие в написании иконов для иконостаса. Можно предположить, что общая композиция иконостаса была задумана Рублевым и что к участию в осуществлении этой сложной и очень трудоемкой задачи он привлек членов своей артели. Во всяком случае дошедшие до нас иконы недвусмысленно свидетельствуют о том, что здесь подвизалось несколько мастеров, и притом работавших в весьма различной манере.





*Голова Давида. Деталь росписи Успенского собора  
во Владимире. 1408 год.*

Когда в 1773—1774 годах в Успенском соборе был сооружен новый иконостас, старые иконы были проданы за ненадобностью крестьянам села Васильевского Шуйского уезда. Они находились в этом селе вплоть до 1922 года, когда двадцать семь икон были перевезены в Москву для реставрации (тринадцать больших икон из апостольского чина; две повторные иконы архангелов того же размера, десять «Праздников» и две иконы с изображениями пророков). В состав чина входят иконы Христа, богородицы, Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра, Павла, Андрея и Иоанна Богослова, святителей Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Николая (рублевский чин еще не закончен расчисткой; шесть икон, включая также иконы пророков, хранятся в Русском музее, остальные находятся в Третьяковской галерее). Из «Празд-

ников» только пять относятся к рублевскому времени, другие пять написаны вновь на спемзованных досках. «Сретение» и «Крещение» находятся в Русском музее, «Вознесение», «Благовещение» и «Сошествие во ад» — в Третьяковской галерее. Наличие четырех архангелов объясняется тем, что две иконы архангелов были использованы в качестве северных и южных врат успенского иконостаса.

Иконостас Успенского собора — самый большой среди дошедших до нас сооружений этого рода<sup>1</sup>. Входящие в состав чина иконы, высотой около трех метров, составляли грандиозную по своему монументальному размаху композицию. Исполнинские фигуры, обращенные к центру, четко выделялись на золотом фоне (стр. 149). Трактованные очень плоско фигуры воздействовали прежде всего своим силуэтом. И создавшие их мастера прекрасно это учитывали: они предельно упростили их очерк, достигнув такого изумительного лаконизма, рядом с которым художественный язык XVI—XVII веков кажется велеречивым и чрезмерно дробным. Только эпоха национального подъема могла породить столь монументальные творения.

Несомненно, чиновые иконы были задуманы самим Рублевым, на что указывают совершенство линейного очерка и ритмичность движения. Большинство фигур скомпоновано по излюбленному Рублевым ромбоидальному принципу: фигура наиболее широка в своей средней части и суживается кверху и книзу. Это придает ей особую легкость, так как она едва касается ногами земли, тело же ее оказывается скрытым за широким, свободным одеянием. О тесной связи чиновых икон с Рублевым говорит и их дивный колорит, задуманный как единое целое. Темнозеленые тона чередуются с золотисто-желтыми и красными, синие с вишневыми. Эта гамма рассчитана на восприятие с большого расстояния, поэтому она предельно скупа. Но скупость цветовых сочетаний не делает их бедными. Здесь лишний раз подтверждается то правило, что колорит, если он только обладает цельностью и единством, основывается не на количестве красок, а на их качестве, вернее, на качестве цветовой композиции. Цвет дается крупными, непреломленными плоскостями, что помогает охватить фигуру одним взглядом. Во всех этих художественных приемах чувствуются традиции вековой культуры. При создании иконостаса Успенского собора Рублев опирался на феофановское наследие. Он должен был хорошо помнить чин Благовещенского собора, и он дал дальней-

<sup>1</sup> Чиновые иконы Феофана имеют в высоту 2,10 м, чиновые иконы Троицкого собора 1,89 м. Следовательно, иконы Успенского собора, высотой в 3,14 м, больше на метр с лишком.



*«Праведные жены». Роспись южной стены Успенского собора  
во Владимире. 1408 год.*

шее развитие заложенным в нем принципам. Увеличив размер фигур почти на метр, решительно подчинив их плоскости, упростив силуэты, усилив интенсивность локального цвета, Рублев достиг еще большей, по сравнению с Феофаном, монументальности.

Связывая замысел чина целиком с Рублевым, мы отнюдь не хотим тем самым приписать ему все входящие в состав чина иконы. Вполне естественно, что при выполнении пятнадцати трехметровых фигур Рублев должен был прибегнуть к помощи учеников, иначе работа затянулась бы на годы. Хотя иконы дошли до нас в очень плохой сохранности (смытость, многочисленные утраты и правки), но даже в таком состоянии можно усмотреть в них далеко не одинаковое качество. Самыми сильными фигурами являются Христос, Предтеча, Павел, самыми слабыми — архангелы. Последние явно написаны не Рублевым, а его учениками.

С учениками и последователями Рублева и Даниила следует связывать и большинство дошедших до нас икон праздничного ряда. «Сошествие во ад» и «Благовещение», безусловно, не могут считаться рублевскими работами. Они восходят к тем же иконописным прорисям, что и аналогичные иконы из Троицкого собора<sup>1</sup>. В них есть не свойственная Рублеву пестрота красок, их рисунок тяжеловат, они лишены тонкого рублевского ритма. Еще хуже «Крещение», особенно сильно пострадавшее от многочисленных позднейших чинок, которые исказили первоначальный рисунок<sup>2</sup>. Неизмеримо лучше «Сретение», почти точно повторенное на аналогичной иконе Троицкого собора. Но как ни хороша эта вещь, несомненно очень близкая Рублеву, в ней все же отсутствуют индивидуальность рублевские приметы<sup>3</sup>. Мы находим их лишь в одной иконе — «Вознесение», выделяющейся высоким качеством своего исполнения (стр. 151).

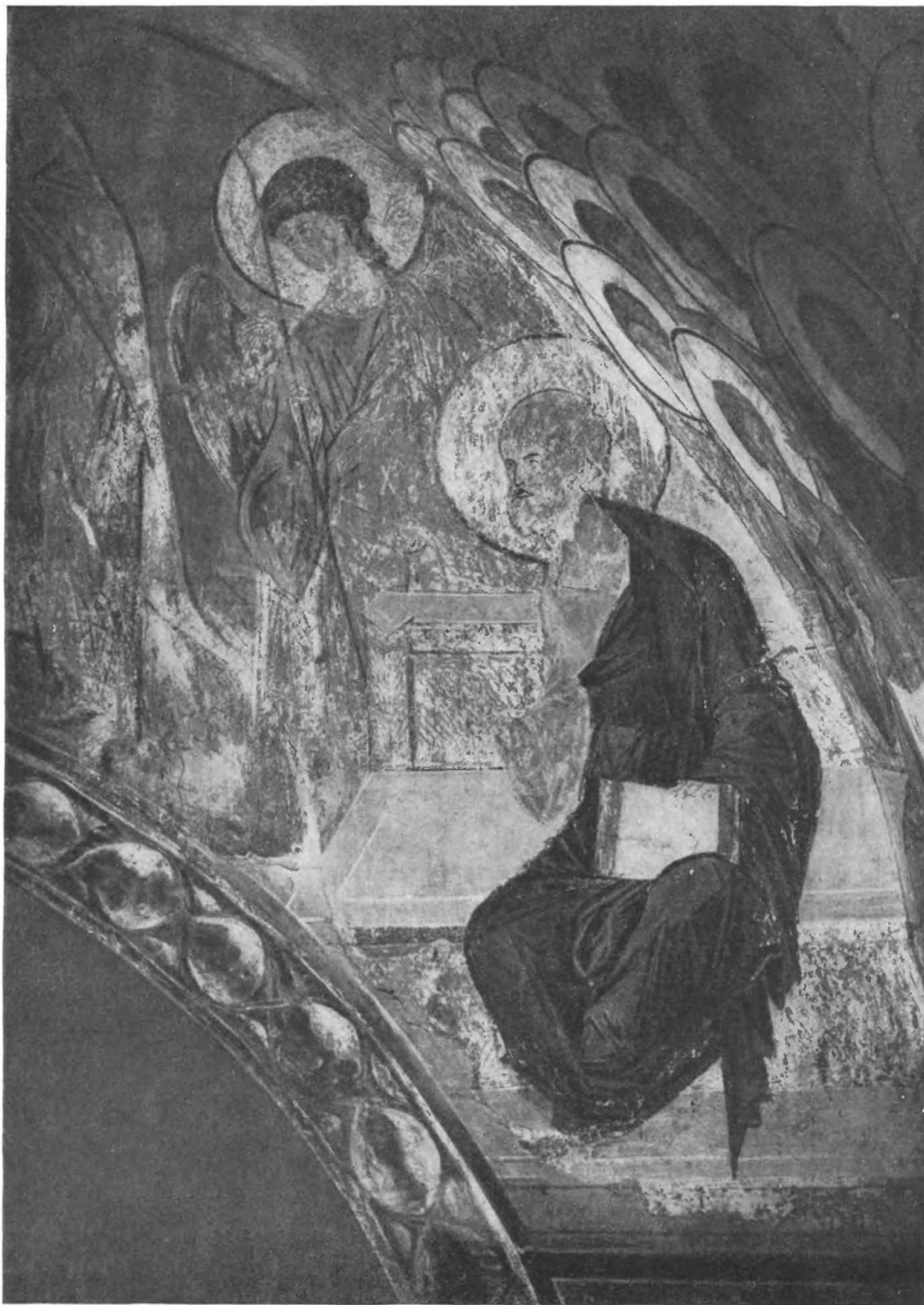
Как уже было отмечено, «Вознесение» из иконостаса Успенского собора восходит к иконе Прохора в Благовещенском соборе — факт сам по себе весьма примечательный, так как он доказывает прямую преемственность творчества Рублева от Прохора: от него Рублев должен был унаследовать иконописные прорисы. В распределении основных цветовых акцентов Рублев также следует

<sup>1</sup> Прототип «Благовещения» следует искать в греческой иконе из Троице-Сергиевой лавры (ныне хранится в Гос. Третьяковской галерее). «Сошествие во ад» И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 79, 109) приписывает самому Рублеву.

<sup>2</sup> Ю. Н. Дмитриев («Гос. Русский музей. Путеводитель. Древнерусское искусство». Л., 1940, стр. 45) считает автором «Крещения» Рублева; Рублеву же он приписывает и «Сретение».

<sup>3</sup> Против авторства Рублева говорят прежде всего типы лиц. Икона «Сретение», очень красивая по цвету, была написана незаурядным мастером из ближайшего рублевского окружения. Примечательной деталью иконы является шаловливая фигурка Христа, данная в совсем необычном повороте.





*Апостол Павел с ангелом. Часть росписи Успенского собора  
во Владимире. 1408 год.*

за своим учителем. Но самое интересное, как он утончает и гармонизирует его гамму, придавая ей общий серебристый тон. Его краски нежнее, деликатнее, поэтичнее. Рублев изумительно сочетает все эти белые, голубые, золотисто-желтые, вишневые, серебристо-зеленые, розовые, синие, бледнозеленые, розовато-вишневые цвета, из которых он извлекает неведомую византийцам мелодичность. Здесь особенно ясно видно, как драматическая напряженность цвета, характерная для византийцев, уступает у Рублева место необычайной поэтичности колорита. Поэтизируя и смягчая краску, Рублев тем самым поэтизирует и смягчает образы своих святых.

Иконостас Успенского собора ясно показывает, что уже во Владимире Даниил и Рублев были окружены учениками, деятельно помогавшими им в выполнении огромного заказа. Если Даниил действительно был автором более архаической по стилю группы росписей, то можно определенно утверждать, что он не участвовал в работе над иконостасом: ни одна из икон не обнаруживает сходства с этими росписями. Так как стиль последних очень трудно опознать и среди икон иконостаса Троицкого собора, то творческое лицо Даниила остается невыясненным<sup>1</sup>. Поэтому вопрос о том, был ли он автором одной из групп успенских росписей, в настоящее время невозможно решить.

Во Владимире хранится икона «Владимирской богородицы», исполненная, повидимому, взамен знаменитого образа, вывезенного в 1395 году в Москву. И. Э. Грабарь приписывает эту вольную копию Рублеву<sup>2</sup>. Икона действительно датируется началом XV века, но у нас нет достаточных оснований связывать ее с именем мастера. Этой великолепной вещи, полной теплоты и задушевности, недостает рублевской тонкости. В ней есть известная простоватость, которая плохо вяжется в нашем сознании с искусством Рублева. Скорее, мы имеем здесь работу его безымянного современника, сумевшего вдохнуть новую жизнь в традиционный образ «Умиления», никогда не достигавший на византийской почве такой пленительной мягкости.

В полном расцвете своих творческих сил Рублев написал икону «Троица» (*цветная оклейка*). Эту икону он создал в память Сергия Радонежского. Наиболее вероятная дата ее исполнения — 1411 год, когда на месте погребения Сергия была

<sup>1</sup> И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 72, 86, 95—97) приписывает Даниилу росписи Успенского собора в Звенигороде («Варлаам и царевич Иоасаф», «Пахомий с ангелом»), «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря и чиновные иконы Троицкого собора («Иоанн Богослов», «Василий Великий» и «Григорий Богослов»). И. Э. Грабарь допускает возможность отождествления Прохора с Горолда с Даниилом Черным, с чем мы никак не можем согласиться.

<sup>2</sup> И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев, стр. 101—103.



*Авраам. Деталь композиции «Лоно Авраамово». Роспись Успенского собора  
во Владимире. 1408 год.*

построена деревянная церковь. Как и позднейший каменный Троицкий собор, около 1422 года поставленный на ее месте, она была посвящена «Троице»<sup>1</sup>. Повидимому, из старой, деревянной церкви икона попала в новую, каменную, где и находилась вплоть до передачи ее в Третьяковскую галерею. Здесь она привлекает к себе всеобщее внимание как памятник неотразимого обаяния. Рублев вложил в эту вещь всю силу своего гениального дара, и ему удалось создать такое совершенное художественное произведение, которое обеспечило ему бессмертие. Сохранись от Рублева одна икона «Троица», мы все равно считали бы его великим мастером.

Изображение «Троицы» особенно часто применялось на донышках панагий (круглое блюдо культового назначения). Но на греческих панагиях фигуры ангелов подчинялись круглой форме блюда чисто механически. У Рублева же круг приобрел глубокий внутренний смысл, неотвратно вытекавший из всего творческого замысла, органическим выражением которого он являлся. Как мы увидим в дальнейшем, любая иная композиционная формула была бы здесь невозможна, потому что только построение по кругу — этой идеальной по своей центрической уравновешенности фигуре — могло создать то настроение торжественного покоя и особой просветленности, к которому стремился художник.

В рублевской «Троице» хотели усматривать отголоски готического и итальянского искусства. Ее сближали с произведениями и Дуччо, и Симоне Мартини, полагая, что грация рублевских ангелов навеяна образами сьенских живописцев. Такая точка зрения на икону русского мастера была довольно широко распространена как в нашей отечественной литературе, так и в иностранной<sup>2</sup>. В свете новейших исследований можно определенно утверждать, что Рублев не видел произведений итальянского искусства и, следовательно, ничего не мог из них позаимствовать.

Библейская легенда рассказывает, как к старцу Аврааму явилось трое прекрасных юношей и как он вместе со своей супругой Саррой угощал их под

<sup>1</sup> Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. Изд. 2. М., 1909, стр. 92, 106, 107. Икону «Троица» нельзя отделять большим промежутком времени от владимирских росписей (1408), так как ангелы обнаруживают очень большое сходство с ангелами, стоящими за апостолами Петром и Павлом (на фреске с этимасией). «Троица», несомненно, является работой периода расцвета Рублева. Поэтому исключается возможность датировки иконы 20-ми годами, когда был построен Троицкий собор.

<sup>2</sup> Д. Айялов. История русской живописи, вып. 1. СПб., 1913, стр. 16; Н. Сычев. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре.—«Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», 1915, X, стр. 58 сл.; G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV-e, XV-e et XVI-e siècles. Paris, 1916, стр. 681; R. van Marle. The Development of the Italian Schools of Painting, II. The Hague, 1924, стр. 67.





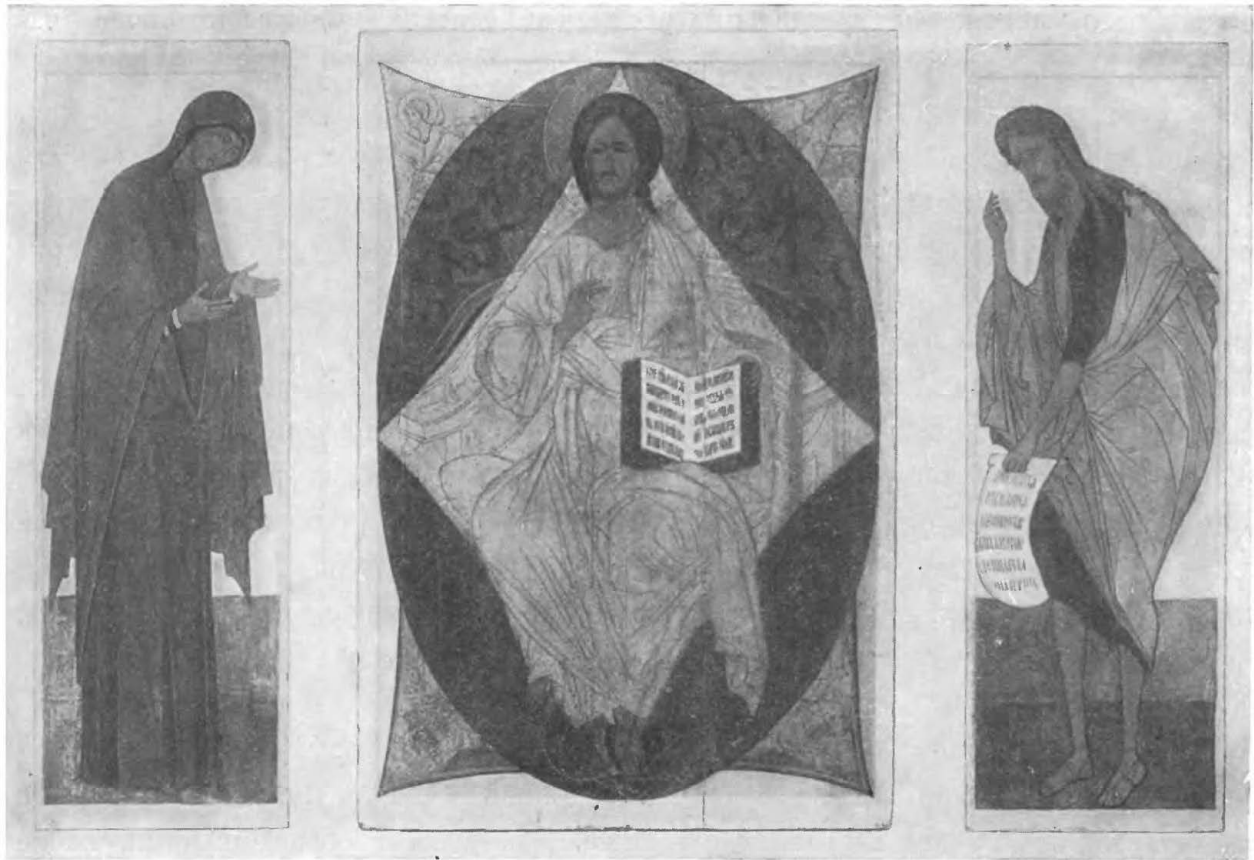
*Антоний Великий. Роспись арки Успенского собора  
во Владимире. 1408 год.*

сенью дуба мамврийского, втайне догадываясь, что в них воплотились три лица тропцы. Художники Византии и христианского Востока обычно передавали эту легенду с большой обстоятельностью. Они изображали уставленную яствами трапезу и суетливо прислуживающих ангелам Авраама и Сарру, они даже вводили побочный эпизод с «закланьем тельца». Для них эта сцена была прежде всего историческим событием, происшедшим в определенном месте и в определенный час. Рублев сознательно отказался от такого толкования. В его иконе отброшено все второстепенное и несущественное: нет фигур Авраама и Сарры, отсутствует эпизод с «закланием тельца», отпали отягощающие трапезу многочисленные яства. Остались лишь три фигуры ангелов, трапеза, евхаристическая чаша, дуб мамврийский, дом и скала. При подобной трактовке из иконы изгонялся всякий намек на исторический характер запечатленного события.

В иконе Рублева, созданной для длительного созерцания, нет ни движения, ни действия. В полном молчании расположились на невысоких сиденьях три ангела. Их головы слегка склонены, их взгляд устремлен вдаль. Композиционным центром иконы служит чаша с головой жертвенного тельца<sup>1</sup>. Поскольку телец, по толкованию церкви, является ветхозаветным прообразом новозаветного агнца, постольку чашу следует рассматривать как символ евхаристии. Руки среднего и левого ангелов благословляют чашу. Эти два жеста дают ключ к раскрытию сложной символики композиции. Средний из ангелов — Христос (стр. 153). В задумчивой позе, склонив голову влево, он благословляет чашу, изъявляя тем самым готовность принести себя в жертву. На это вдохновляет бог отец (левый ангел), лицо которого выражает глубокую печаль (стр. 155). Дух святой (правый ангел) присутствует как вечно юное начало, как «утешитель» (стр. 157). Таким образом, здесь представлен акт величайшей, по учению христианской церкви, жертвы любви (отец обрекает своего сына на смерть). Но этим художник не ограничивается. Он запечатлевает одновременно и акт величайшего послушания — изъявление сыном готовности на страдание. Такова богословская сторона рублевской «Троицы», ни в какой мере не исчерпывающая ее подлинной идейной сущности.

Для произведений средневекового искусства типична символичность замысла. Рублевская икона не представляет в данном отношении исключения. И в ней моменты символического порядка играют немалую роль, причем символическая

<sup>1</sup> В истолковании некоторых особенностей идейного содержания «Троицы» мы основываемся на работе Н. А. Деминой, посвященной рублевской иконе. Автор этой еще не увидевшей свет статьи любезно ознакомил нас с рукописью, за что мы выражаем глубокую благодарность.



*Деисус. Центральная часть иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

трактовка распространяется также на второстепенные детали иконы: на здание, дуб мамврийский и скалу.

На современного зрителя, хотя он и не знаком с тонкостями средневекового богословия, рублевская икона производит неотразимое впечатление. Чем это объяснить? Конечно, тем, что в рублевской «Троице» символика чисто церковного типа перерастает в нечто гораздо более значительное — в образ человеческой любви и дружбы. Вот почему икона исполнена такой неувыдаемой свежести. Ее идейное содержание неизмеримо глубже и действеннее, нежели простая совокупность церковных символов.

Старые источники указывают, что Рублев написал икону «Троица» «в похвалу святому Сергию». Иначе говоря, икона была создана в память того человека, который всю свою жизнь призывал к прекращению подтачивавших силы

Руси братоубийственных феодальных распрей и который принимал активное участие в идейной подготовке Куликовской битвы.

Действительность лишь частично оправдала надежды и чаяния Сергия. Несмотря на то, что Московское княжество стало на путь быстрого подъема и близился час освобождения от татаро-монгольского ига, жизнь продолжала оставаться трудной, полной опасностей, необеспеченной. Уже в 1382 году Тохтамыш пришел «изгоном» под самую Москву. Ворвавшись в Кремль, татары произвели страшную резню. Они разорили окрестности Москвы, Коломну, Можайск, Волоколамск, Переяславль, Юрьев и Владимир, они восстановили даннические отношения русских земель к Орде. В 1408 году татары под предводительством Едигея совершили новый набег на Русь. Не будучи в силах завладеть Москвой, они опустошили ее окрестности (в том числе и Троицкий монастырь), а также сожгли и разграбили Серпухов, Дмитров, Ростов, Переяславль, Нижний-Новгород. К этому присоединялись неутихавшие княжеские междоусобия, мор и голод. В этих исторических условиях личность Сергия приобретала большой моральный авторитет.

В представлении людей XV века Сергей был не только великим сердцеведом, но и великим человеколюбом. Вот почему в икону, написанную в его память, Андрей Рублев вложил идею мира. Для него изображенные на иконе ангелы, были живым напоминанием о патриотических заветах Сергия. Здесь оказалась воплощенной, как в средневековых социальных утопиях, страстная мечта лучших русских людей о мире и согласии, которых они тщетно искали в современной им действительности и которые, разумеется, были неосуществимы в тогдашних исторических условиях. И поскольку мечта эта была чистой, благородной и высокочеловечной, она приобрела исключительную широту звучания.

Как во всяком гениальном художественном произведении, в рублевской «Троице» все подчинено основному замыслу — и композиция, и линейный ритм, и цвет. При их помощи Рублев создает впечатление законченной гармонии. В его иконе есть что-то успокаивающее, ласковое, располагающее к длительному и пристальному созерцанию. Она заставляет усиленно работать нашу фантазию, она вызывает множество поэтических и музыкальных ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, бесконечно обогащают процесс эстетического восприятия. После соприкосновения с рублевским произведением зритель уходит внутренне обогащенным, что лишний раз говорит о его исключительных художественных достоинствах.





*Вознесение. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

В рублевской иконе, когда начинаешь в нее всматриваться, прежде всего поражает необычайная одухотворенность ангелов. В них есть такая нежность и трепетность, что невозможно не поддаться их очарованию. Это самые поэтические образы всего древнерусского искусства. Тела ангелов — стройные, легкие, как бы невесомые. На них простые греческие хитоны, поверх которых наброшены ниспадающие свободными складками гиматии. Эти одеяния, при всей своей линейной стилизации, все же дают почувствовать зрителю красоту скрывающегося под ними молодого, гибкого тела. Фигуры ангелов несколько распрямляются в середине, иначе говоря, они построены по столь излюбленному Рублевым ромбоидальному принципу — сужаются кверху и книзу. Тем самым они приобретают изумительную легкость. В их позах, в их жестах, в их манере сидеть не чувствуется никакой тяжеловесности. Благодаря преувеличенной пышности причесок лица кажутся особенно хрупкими. Каждый из ангелов безмолвно погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз так сдержанна, как будто малейшее колебание может расплескать ту внутреннюю драгоценную настроенность, которой они обладают<sup>1</sup>. Но в них нет и тени сурового аскетизма. Телесное начало не приносится в жертву духовному, а целиком с ним сливается.

В иконе «Троица» мотив круга все время ощущается как лейтмотив всей композиции. Он звучит и в склопенной фигуре правого ангела, и в очертаниях горы и дерева, и в наклоне головы среднего ангела, и в параболическом очерке фигуры левого ангела, и в придвинутых одно к другому подножиях. Но в отличие от итальянских тондо с их несколько нарочитыми композиционными приемами, этот лейтмотив звучит тихо, как бы под сурдинку. Художник не боится нарушить круговой ритм вертикальным положением дома, прекрасно зная, что этим он внесет только большую гибкость и свободу в свою композицию. И его не смущает склоненное положение головы среднего ангела, нарушающее симметрию в верхней части иконы, потому что он уверенно восстанавливает равновесие, сдвигая подножия несколько вправо. Вправо же сдвинута и евхаристическая чаша, чем создается еще больший противовес склоненной влево голове среднего ангела. Благодаря широкому использованию таких свободных асимметрических сдвигов композиция приобретает изумительную эластичность. Целиком сохраняя свой центральный характер и отличаясь редким равновесием масс, она в то же время обладает чисто симфоническим богатством ритмов, — в такой мере разнообразны отголоски основной круговой мелодии.

<sup>1</sup> Н. Демина. Указ. соч.



*Андрей Рублев. Троица. 1411 (?) год.*

Гос. Третьяковская галерея.





*Средний ангел. Деталь иконы Андрея Рублева «Троица». 1411 (?) год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



Положив в основу своей композиции круг, иначе говоря, геометрическую, а не стереометрическую фигуру, Рублев тем самым подчинил композицию плоскости иконной доски. Хотя боковые ангелы сидят перед трапезой, а средний позади нее, все три фигуры кажутся расположенными в пределах одной пространственной зоны. Эта зона минимальна по своей глубине, и глубина ее находится в строгом соответствии с высотой и шириной иконной доски. Из этой пропорциональности трех измерений рождается та законченная гармония, которая делает рублевскую икону столь совершенным произведением искусства. Если бы фигуры были более объемными, а пространство более глубоким, гармония оказалась бы тотчас же нарушенной. Именно потому, что Рублев трактует свои фигуры чисто силуэтно и делает линию и цветовое пятно главными средствами художественного выражения, ему успешно удается сохранить тот плоскостной ритм, который всегда так привлекал русских иконописцев и благодаря которому композиция его иконы обладает такой удивительной легкостью.

Строя свою композицию по кругу и подчиняя ее тем самым плоскости иконной доски, Рублев сознательно не пользуется светотеневой моделировкой. Ее он заменяет линией, которою владеет с изумительным искусством. В его линиях есть нечто столь певучее, столь мелодичное, они согреты таким глубоким чувством, что их воспринимаешь, как переложенную на язык графики музыку. Чтобы убедиться в этом, достаточно проследить взглядом за плавным бегом линий, очерчивающих фигуры ангелов. Эти линии мягки и в то же время упруги, в них круговая мелодия повторяется в десятках отголосков, всегда неожиданно новых и чарующе прекрасных.

Но Рублев не довольствуется применением одних только закругленных линий. Он умеет их чередовать и с прямыми, и с диагонально направленными, и с образующими острые углы, благодаря чему он вносит необычайное богатство ритмов в свою композицию. И он умеет при помощи линий раскрыть идейное содержание образа и уточнить отдельные мотивы движения. Так, например, каскад прямых линий плаща среднего ангела влечет взгляд зрителя к его правой руке, указывающей на евхаристическую чашу (идейный и композиционный центр иконы). Косые складки гиматия правого ангела подчеркивают его склонение к центру. Изогнутый клав среднего ангела вторит наклону его головы. Параболические линии силуэтов правого и среднего ангелов, горы и дерева устремляются влево — к фигуре левого ангела, символизирующего бога-отца. Ножки сидалища, пилястры здания и прямо поставленный посох ле-



*Голова левого ангела. Деталь иконы Андрея Рублева «Троица». 1411 (?) год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

вого ангела заключают его фигуру в сферу прямых линий, что задерживает на ней внимание зрителя. Наконец, с тонким тактом обыгрывает художник линии посохов: наклоненный посох правого ангела указывает на исходную точку горы, более прямо поставленный посох среднего ангела фиксирует наш взгляд на дереве, вертикально стоящий посох левого ангела перекликается с прямыми линиями архитектуры<sup>1</sup>.

Пожалуй, самое замечательное в иконе Рублева — это ее колорит. Она прежде всего воздействует на зрителя своими красками, в которых есть ни с чем не сравнимая певучесть. Именно краски, в сочетании с плавными линиями, определяют художественный облик иконы — ясный, чистый и гармоничный. Колористическую гамму «Троицы» можно было бы назвать дружелюбной, потому что в ней с поразительной наглядностью выражено дружественное согласие трех ангелов<sup>2</sup>.

Свои краски Рублев, повидимому, подбирал не при ярком солнечном свете, а в светлый, с рассеянным освещением летний день, когда самые сокровенные и тонкие оттенки предметов как бы проясняются и начинают мерцать с мягкой согласованностью<sup>3</sup>. Любопытно, что тень у Рублева почти отсутствует. Если он вводит темное пятно или сгущенный цвет, то лишь для того, чтобы подчеркнуть светлую природу граничащего с ними цвета. Благодаря такому пониманию колорита рублевская палитра отличается не только своим предельно высветленным характером, но и редкой прозрачностью.

Цветовой строй иконы определяется трехкратным звучанием голубца. Эта чистая ляпис-лазурь — драгоценнейшая и высокочтимая среди средневековых мастеров краска — повторяется в гиматии среднего ангела, в хитонах боковых ангелов и в подпаортках крыльев, причем художник дает ее в оттенках различной силы — от ярчайших ударов голубого на гиматии центральной фигуры до светлых и очень нежных, небесных переливов на подпаортках. Фигура среднего ангела выделена не только интенсивностью голубца, но и густым, сочным тоном темновишневого хитона. Благодаря тому, что она опирается на белоснежный престол, в ней нет никакой тяжеловесности, она кажется столь же невесомой, как и фигуры боковых ангелов. Одежды последних окрашены в более легкие цвета: серебристо-лиловый плащ левого ангела имеет голубые пробелы,

<sup>1</sup> Н. Демина. Указ. соч.

<sup>2</sup> Ср. Л.-Б. Альберти. Три книги о живописи, стр. 55: «Вель имеется некоторая дружба между цветами, так что один, присоединяясь к другому, придает ему достоинство и прелесть».

<sup>3</sup> Н. Демина. Указ. соч.



*Правый ангел. Деталь иконы Андрея Рублева «Троица». 1411 (?) год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



серебристо-зеленый плащ правого ангела — светлозеленые пробелы. Этот нежный и чистый цвет, напоминающий тон зеленеющей ржи, находит себе отдаленные отголоски в зеленоватых оттенках горы, дома и луга. Крылья ангелов — интенсивного золотисто-желтого цвета. Он скрадывал переход от ярких одежд к золоту фона, ныне почти целиком утраченному. Золотистый оттенок присущ и лицам. Художник добился тончайшей гармонии красок, они дополняют одна другую и перекликаются друг с другом. Каждая из них звучит с такой безупречной чистотой, что, покидая зал, где выставлена «Троица», зритель еще долгое время ощущает звучание этих удивительных красок.

«Троица» Рублева вызвала бесчисленные подражания. Она была любимейшей иконой древнерусских художников. Но ни один из них не сумел подняться до нее в своем собственном творчестве. Даже старые копии не передают и сотой доли ее обаяния. Рублев создал ее в один из тех счастливых моментов вдохновения, которые бывают только у гениев. Ему удалось создать такое произведение, которое мы по праву рассматриваем как самую прекрасную русскую икону и как одно из величайших произведений мировой живописи.

Если не считать иконы «Троица», то от второго десятилетия XV века до нас не дошла ни одна работа Рублева. Ближайшие по времени возникновения произведения мастера датируются второй половиной 20-х годов. Это часть иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. Пахомий Логофет утверждает, что Никон, охваченный желанием увидеть расписанным Троицкий собор, обратился незадолго до своей смерти к Даниилу и его другу Андрею с предложением выполнить этот заказ<sup>1</sup>. Так как Никон умер 17 ноября 1427, 1428 или 1429 года<sup>2</sup>, а Троицкий собор был построен около 1422 года, то иконостас в нем мог быть исполнен лишь между 1422 и 1427—1429 годами. Наиболее вероятное время его возникновения — 1425—1428 годы, потому что Пахомий свидетельствует, что Никон обратился с просьбой к Даниилу и Рублеву, уже предчувствуя свою близкую кончину, иначе говоря, незадолго до своей смерти.

В связи с росписью Троицкого собора Пахомий приводит еще два весьма существенных факта: во-первых, работа по украшению собора проводилась очень спешно («вскоре свршится хотеаше»); во-вторых, она осуществлялась

<sup>1</sup> Житие Никона Пахомия Логофета. Список XV века в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Собрание Ундольского, № 370, л. 224 об.—226.

<sup>2</sup> Е. Г о л у б и н с к и й. История канонизации святых в русской церкви. Изд. 2. М., 1903, стр. 82, 180.



*Крещение. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре.  
1425—1428 годы.*

силами не одних Даниила и Андрея, но и «неких с ними», «зело различными подписанми удобривше» церковь<sup>1</sup>.

Повидимому, участие в исполнении росписи многих мастеров было вызвано спешностью заказа: Никон хотел собственными глазами увидеть расписанным построенный им храм. Кто были эти мастера, к каким художественным направлениям они принадлежали и какое место занимает между ними Рублев — ответ на эти вопросы может дать лишь внимательный стилистический анализ расчищенных икон<sup>2</sup>.

От иконостаса Троицкого собора до нас дошли иконы деисусного чина («Вседержитель», «Богоматерь», «Предтеча», архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, Иоанн Богослов и Андрей, святители Василий Великий и Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Николай, великомученики Дмитрий и Георгий), обширный цикл «Праздников» («Благовещение», «Рождество христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Преподание хлеба» и «Преподание вина», «Омовение ног», «Распятие», «Снятие со креста», «Положение во гроб», «Явление ангела святым женам», «Сошествие во ад», «Вознесение», «Сошествие святого духа», «Успение»), пророческий ярус и праотеческий ярус. За исключением икон последнего ряда, все остальные относятся к рублевскому времени. Следует подчеркнуть появление пророческого яруса. Наряду с иконостасом Успенского собора — это самый ранний пример икон подобного рода. Наличие пророческого яруса говорит о постепенном разрастании русского иконостаса. Он получил свою законченную форму в кругу Феофана Грека, Прохора с Городца и Андрея Рублева, иначе говоря, тех мастеров, чьи имена знаменуют высший взлет древнерусской живописи.

Пристально изучая иконы праздничного ряда, мы сталкиваемся с очень своеобразным и интересным явлением — с фактом участия в их исполнении большой артели. Далеко не все из входивших в ее состав мастеров имели прямое отношение к школе Рублева; некоторые из них вышли из других художественных течений, во многом остававшихся чуждыми рублевскому направлению. Часть мастеров принадлежала к старшему поколению, еще крепко

<sup>1</sup> Житие Никона Пахомия Логофета, л. 224 об. сл.

<sup>2</sup> Первоначальные фрески Троицкого собора не сохранились. Известно, что они были «возобновлены» при Михаиле Федоровиче в 1635 году, о чем значилось в летописи, написанной по стенам собора и замененной при ремонте в 1854—1855 годах символом веры. При «возобновлении» 1635 года старые фрески были сколоты вместе со штукатуркой, как это было сделано и в московском Успенском соборе в 1636 году.



*Тайная вечеря. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре.  
1425—1428 годы.*

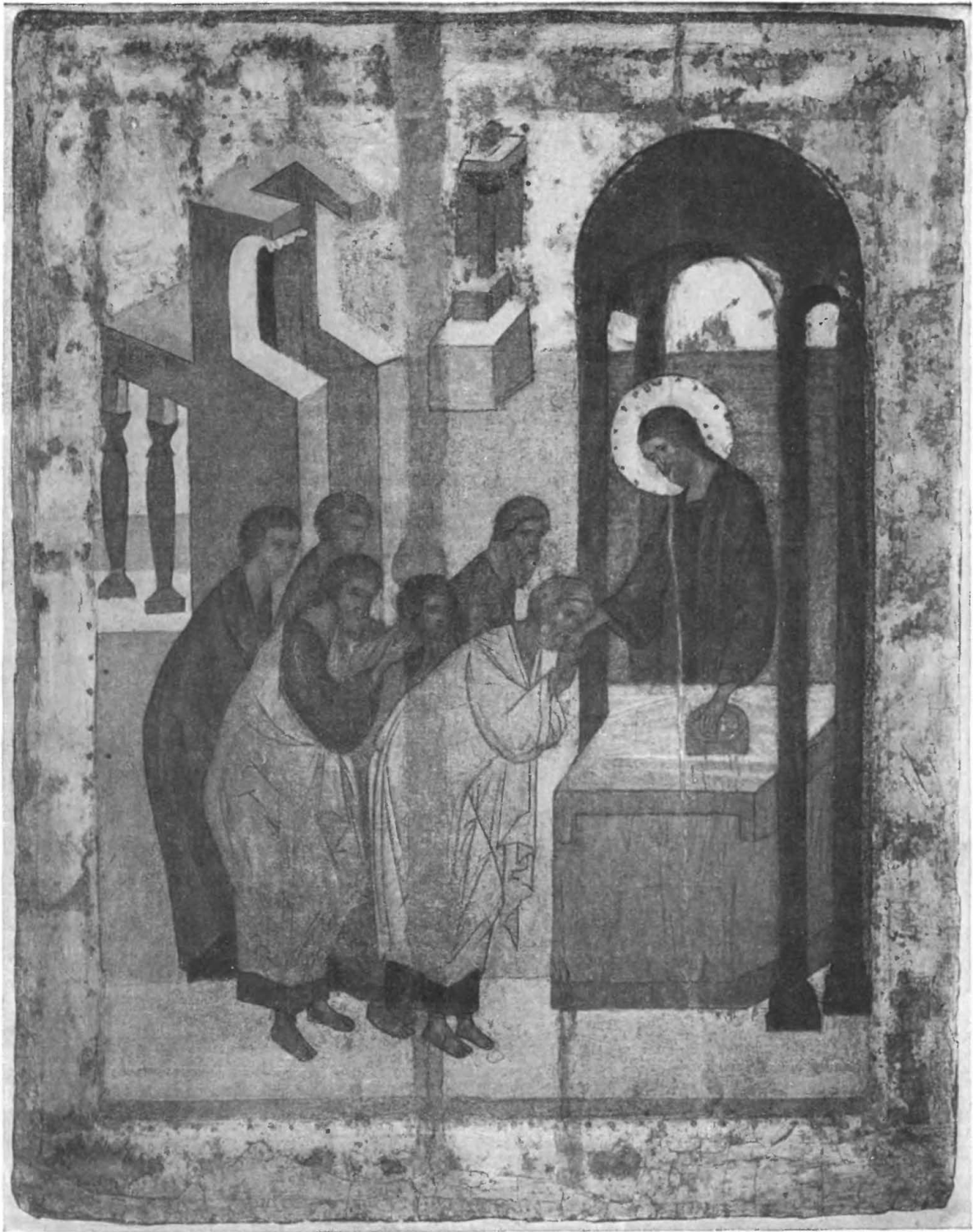


связанному с традициями XIV века, другая часть, несомненно, была гораздо моложе по возрасту. Работы более молодых мастеров особенно интересны, так как они наглядно показывают, в каком направлении развивалась московская живопись на протяжении 20-х годов XV века, когда уже начали намечаться стилистические сдвиги, нашедшие свое логическое завершение в искусстве Дионисия.

Повидимому, лишь одна икона праздничного яруса может быть приписана Рублеву. Это — «Крещение» (или «Богоявление»; *стр. 159*). Оно почти точно повторяет аналогичную композицию в Благовещенском соборе: то же положение Христа, та же склоненная фигура Крестителя, те же четыре ангела, почти та же форма гор. Очень близка и цветовая гамма, в которой распределение основных красочных акцентов почти точно совпадает. Но благодаря тому, что поле иконы Троицкого собора имеет более вытянутые пропорции, несколько изменен композиционный ритм: на благовещенской иконе все фигуры охватываются единой параболой, идущей справа налево, на троицкой же композиция развернута более ввысь, нежели вширь, что достигнуто повышенным, по отношению к фигуре Христа, положением изображений ангелов и усиленной крутизной гор.

Такими едва приметными на первый взгляд изменениями заставляет Рублев по-новому звучать старую композицию. То же самое он делает и с цветовой гаммой: зеленоватый оттенок воды он заменяет синеватым, лиловые, зеленые и красные одеяния передних ангелов — синими, золотисто-охряными и лиловато-розовыми; сохраняя красный цвет одеяния левого заднего ангела, он окрашивает плащ правого заднего ангела не в розовый, а в зеленовато-синий тон. Одновременно он оставляет без изменения серебристо-зеленый цвет гор и цвета одежды Крестителя (золотисто-охряной хитон и темнозеленый плащ). В результате такой переработки красочная композиция получает новый эмоциональный оттенок. Краски иконы «Крещения» вытекают одна из другой с такой последовательностью и так превосходно друг с другом гармонируют, что в них сразу узнаешь руку гениального колориста — Андрея Рублева.

Очень близок Рублеву тот мастер, который написал «Рождество христово» и «Сшествие во ад». Он был, несомненно, прямым учеником Рублева, использовавшим его иконописные прориси («Рождество христово» восходит к аналогичной иконе в Благовещенском соборе, «Сшествие во ад» — к иконе из села Васильевского в Третьяковской галерее). Его яркая, веселая палитра, с широким использованием красных цветов, свидетельствует о не очень тонком коло-



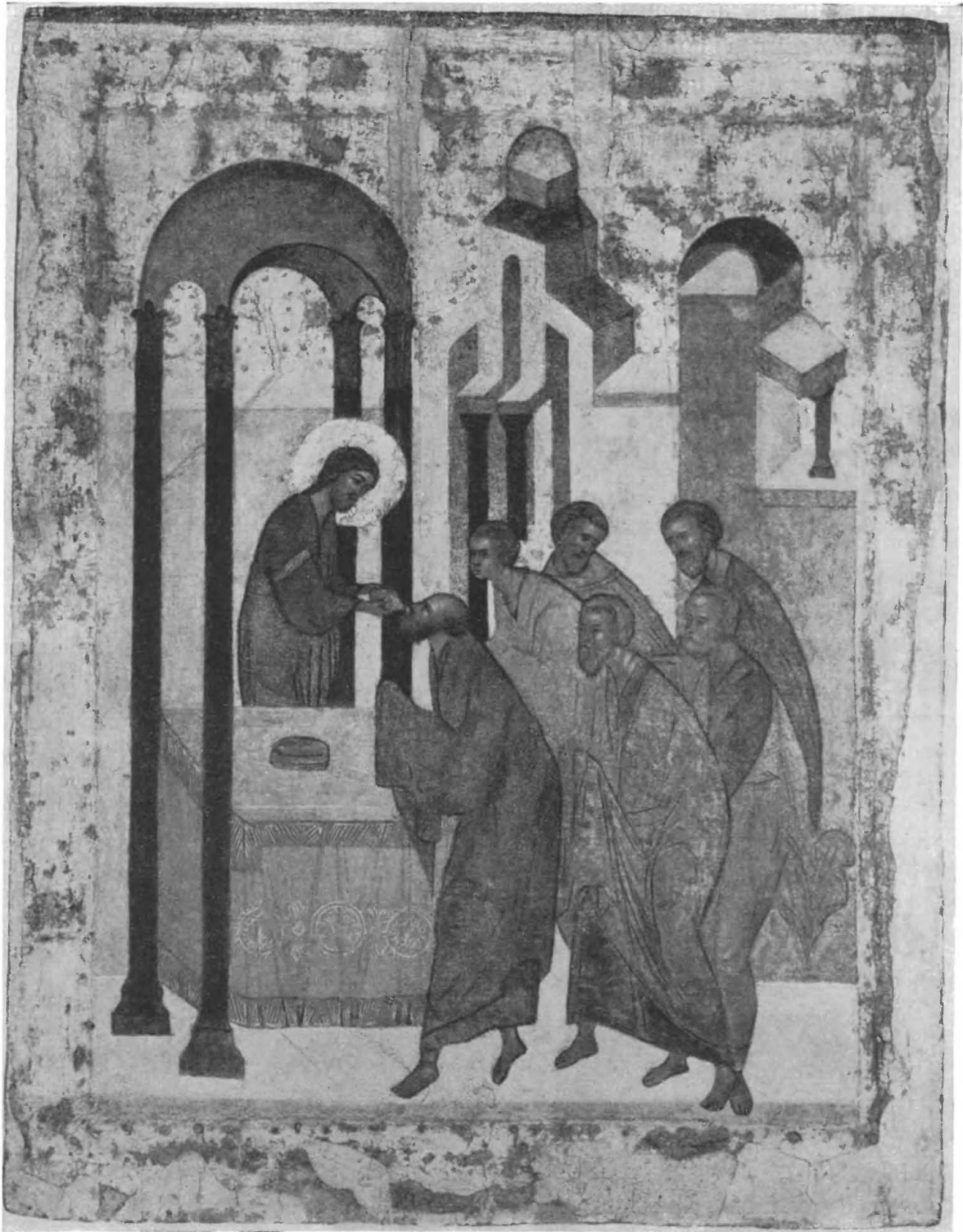
*Преподание хлеба. Икона из иконостаса Троицкою собора в Троице-Сергиевом монастыре,  
1425—1428 год.*

ристическом чутье. В типах своих ангелов и святых он всячески следует своему учителю (ср., например, голову Давида из «Сошествия во ад» со вписанной в медальон полуфигурой Давида во владимирском Успенском соборе), но он их упрощает, а порою и несколько вульгаризирует. В его лице мы имеем старательного и добросовестного мастера, лишенного, однако, яркой творческой индивидуальности.

К числу более отдаленных последователей Рублева можно отнести авторов «Благовещения», «Воскрешения Лазаря» и «Входа в Иерусалим» (последние две иконы написаны одним художником). Первый из этих мастеров отправлялся от иконописной прориси, положенной в основу иконы из села Васильевского, второй — от прорисей икон Благовещенского собора. Это обстоятельство, казалось бы, сближает обоих мастеров с рублевской школой. Но такой вывод был бы преждевременным. Здесь приходится говорить не столько о прямых учениках Рублева, сколько о его последователях, принадлежавших уже к более молодому поколению.

В иконе «Благовещение» проявляется нечто сухое, ремесленное, она лишена тонкого ритма, ее краски, каждая из которых в отдельности очень красива, плохо друг с другом вяжутся. Еще менее привлекателен колорит икон «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим». Темные, вялые краски обеих икон придают им скучный характер (возможно, что это частично объясняется поновлениями XVII века). В лицах с черными, как угольки, глазами сказывается та неприятная повторность приемов, которая позднее, во второй половине XV века, привела к стандартизации иконописной манеры. Все три иконы наглядно показывают, что среди современников Рублева было немало художников, для которых его великое искусство оставалось непонятым.

Мастера, работавшие над остальными «Праздниками», составляют довольно пеструю группу. Старшим был, несомненно, автор «Тайной вечери» (ср. 161). Это очень зрелый художник, идущий от традиций XIV века. В основу своей композиции он положил иконописную прорись, использованную старцем Прохором для аналогичной иконы Благовещенского собора. Уже это одно сближает его с художественной культурой XIV столетия, с которой, как мы уже в свое время отмечали, был очень тесно связан Прохор. Автор «Тайной вечери» пишет лица в свободной, непринужденной манере, он охотно прибегает к сочным бликам и движкам. Свою колористическую гамму он строит на плотных, скорее темных, даже несколько сумрачных красках. Она определяется не красным ложем Христа и не светлыми оттенками архитектурной кулисы (белыми, жел-



*Преподание вина. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре.  
1425—1428 годы.*



тыми и красными), а темными тонами одежд (малахитово-зеленым, темносиним, кирпично-красным, вишневым, зеленым). Силуэты фигур подвергнуты большому упрощению, что не препятствует мастеру достичь тонких психологических нюансов. Крайне экспрессивен жест Иуды, жадно тянущегося к чаше (движению Иуды вторит опирающаяся на колонны арка); превосходно лицо сидящего рядом апостола, который положил обе руки на стол и как бы удерживает Иуду от необдуманного поступка; полны выразительности два близсидящих старых апостола, склонивших головы вправо и тем самым выражающих тихую укоризну; очень образно передана оживленная беседа апостолов, расположившихся на переднем плане.

Автор «Тайной вечери» несомненно был многоопытным и незаурядным мастером. Если бы мы имели больше данных, то было бы крайне соблазнительно отождествить его с Даниилом, тем более что типы его апостолов несколько напоминают Иакова и Исаака из сцены «Лоно Авраамово» во владимирском Успенском соборе.

К старшему поколению принадлежит и автор «Вознесения» — художник с природным колористическим даром. Он подбирает свои краски с отменным вкусом, сопоставляя темнозеленые цвета с желтыми, сиреневыми и вишневыми, розовые и голубые с светлозелеными, вводит дополнительные удары белого, желтовато-зеленого и синевато-стального. Его палитра отличается исключительным богатством. Это достойный соперник Рублева. Он уступает последнему лишь в тонкости своих линейных построений, которые говорят об известном архаизме его художественного мировоззрения.

Совсем особое место занимает автор «Преподания хлеба» (стр. 163). Его искусство обнаруживает ряд точек соприкосновения со стилем автора «Сретения», но у нас все же недостаточно данных, чтобы отождествлять этих мастеров. Автор «Преподания хлеба» — художник необычайно искренний и сердечный, умеющий придать изображенной им евангельской сцене оттенок большой теплоты. Апостолы робко жмутся друг к другу. Петр, преисполненный чувств, припал к руке Христа. Повидимому, художник претворил здесь живые впечатления от деревенской церковной службы, когда он имел возможность наблюдать подходивших к причастию крестьян. Интересно отметить, что даже одеяния апостолов художник сближает с одеждой русского крестьянина (крайняя слева фигура). Икона «Преподание хлеба» лишена тонкого композиционного ритма, архитектурные кулисы трактованы очень наивно, колонки слева перспективно не согласованы, совсем не увязана также перспектива кивория с перспективой



*Сретение. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре.  
1425—1428 год.*

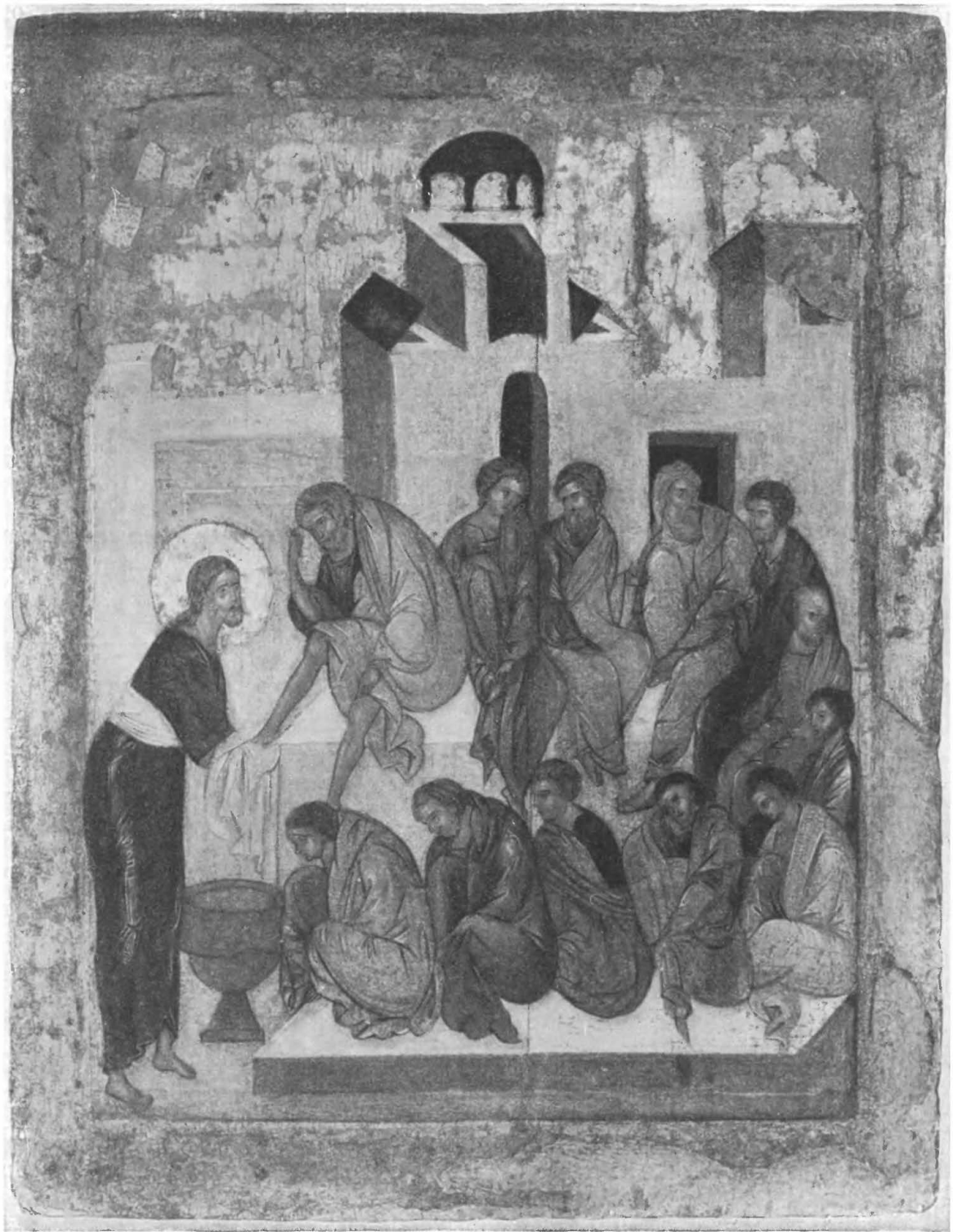
престола. И все же икона производит сильное впечатление: она подкупает своим простосердечием и наивной непосредственностью выражения.

Было бы естественным, чтобы «Преподание вина» писал тот же художник, который взялся исполнить «Преподание хлеба»<sup>1</sup>. Но в Троицком соборе распределение работы между отдельными мастерами было настолько дробным, что даже эти два сюжета, казалось бы неразрывно друг с другом связанные, было поручено выполнить разным иконописцам. В «Преподании вина» все носит более подтянутый характер (стр. 165). Фигуры здесь стройнее, они ступают гораздо легче, изгибаются много ритмичнее; архитектура также приобрела более вытянутые пропорции (в этом отношении показательно сравнение двух кивориев); наконец, престол украшен изысканным золотым орнаментом, отсутствующим на престоле в сцене «Преподания хлеба». Все это говорит о том, что автор иконы стремился к особому изяществу, совсем не привлекавшему его сотоварища по работе. Темная, несколько сумрачная гамма красок обнаруживает известное сходство с колоритом «Тайной вечери». Сходство это, однако, не настолько велико, чтобы можно было говорить об одном мастере. Рука автора «Преподания вина» не опознается в других иконах праздничного яруса.

Только одну вещь написал и автор «Сретения» (стр. 167). Он отправлялся от прориси аналогичной иконы из села Васильевского. Очень тонко обыграл он контраст между более плотными и темными красками левой части своей композиции и легкими прозрачными тонами ее правой части, где преобладают чудесные серебристо-сиреневые, серебристо-зеленые и золотисто-желтые тона. Здесь справа изображены Симеон, Анна и младенец Христос. Художник как бы хотел подчеркнуть своими нежными красками душевную чистоту этих престарелых людей, пришедших славить Христа. Такой красочный символизм довольно обычен для средневековой живописи, но в иконе «Сретение» он приобретает особую поэтичность.

Наиболее крупными индивидуальностями среди исполнявших «Праздники» иконописцев были те два мастера, которым принадлежат «Омовение ног» и «Явление ангела святым женам» с «Распятием» (две последние иконы написаны одним художником). «Омовение ног» в символической форме прославляет самую почитаемую среди иноков Троицкого монастыря добродетель — смирение (стр. 169).

<sup>1</sup> В Третьяковской галерее хранится сень от дарских врат. Изображенные на ней «Преподание хлеба» и «Преподание вина» воспроизводят, с некоторыми изменениями, иконографические прориси троицких икон. Обе сцены были исполнены одним мастером — младшим современником Рублева. Сень происходит из села Благовещенского близ Загорска.



*Омовение ног. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре.  
1425—1428 годы.*



Опоясанный полотенцем, Христос умывает ноги Петру. Другие апостолы, ожидающие омовения, изображены погруженными в раздумье. В образах апостолов художнику удалось превосходно выразить богатство душевных оттенков.

Автор «Омовения ног» своеобразно сочетает в своем творчестве старое с новым. Его рисунок не очень тверд, в нем много неточностей, как в рисунках мастеров XIV века. С последними автора «Омовения ног» сближает и довольно свободная трактовка лиц. Зато колорит иконы целиком тяготеет к XV веку. Он лишен ярких красочных акцентов, ему присущ общий серебристый тон. В архитектуре сочетаются нежные бледнозеленые, серебристо-серые и темно-вишневые тона, в одеяниях — голубовато-синие, зеленые, розовые, вишневые, серебристо-зеленые. Особенно красив светлооранжевый плащ Петра, наброшенный поверх синего хитона. Эти краски как нельзя лучше выявляют те разнообразные душевные состояния, которым свойственна одна общая черта — особая тонкость чувства. Автор «Омовения ног» был выдающимся художником. Он, несомненно, принадлежал к старшему поколению, но он был немалым обязан и мастерам XV века, среди которых наиболее близким ему по духу был Андрей Рублев.

Автора «Явления ангела святым женам» (стр. 171) и «Распятия» следует рассматривать как самого молодого и самого обаятельного среди мастеров «Праздников»<sup>1</sup>. На творчестве этого художника лежит отпечаток особого изящества. Его мироносицы поражают своей грацией (стр. 173), его ангел полон женственности, его преувеличенно стройный сотник Лонгин невольно заставляет вспомнить о подтянутых святых Дионисия, его скорбящий Иоанн принадлежит к числу самых утонченных образов русской живописи XV века. Художник виртуозно владеет силуэтом, обладающим большой ритмичностью, он умеет согласовать пейзаж с фигурами. Чтобы убедиться в последнем, достаточно проследить за линиями крыльев ангела и за вторящими им линиями гор. Все эти линии ведут взгляд зрителя от ангела к мироносицам. В свою очередь склоненные вправо головы мироносиц, идущая слева вниз диагональ передней левой горки, изогнутая линия пещеры и наискось поставленный саркофаг дают обратное движение нашему взгляду от мироносиц к ангелу. Этот встречный поток линий приводит к тому, что фигуры мироносиц и ангела оказываются теснейшим образом друг с другом связанными.

<sup>1</sup> Икона «Распятие» очень сильно пострадала от позднейших реставраций: фигура Христа и лицо Иоанна почти целиком написаны заново.



*Явление ангела святым женам. Икона из иконостаса Троицкого собора  
в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*

Таковыми приемами художник достигает редкой слитности композиции. Свои фигуры он трактует очень плоско, делая главный упор на мягкую, струящуюся линию. В его изысканном, чуть сентиментальном искусстве нет и следа от живописных традиций XIV века. В частности он заменяет энергичные сочные блики и движки нежными плавями, а в подборе красок сознательно избегает резких и спльных контрастов, объединяя свою гамму прозрачным серебристым тоном. Его пзлюбленный цвет серебристо-зеленый, который он искусно объединяет с розовыми, золотпсто-желтыми, вишневыми, белыми и серебристо-серыми тонами (характерно, что красным цветом он пользуется лишь в виде исключения — на двух второстепенных участках иконы «Распятие»). Этот мастер, несомненно, знал искусство Рублева, на внимательном изучении которого оп сложился как художнк. Но в очень многом он и отошел от Рублева. В его работах всплывают несвойственные последнему черты — граничащая с сентиментальностью мягкость, несколько внешнее увлечение линиями и цветом, тяга к изящной форме. Все это вместе взятое делает автора «Распятия» и «Явления ангела святым женам» прямым предшественником Дионисия.

Очень близок к автору «Распятия» п «Явления ангела святым женам» тот художник, который наппсал икону «Преображенпе». Он также принадлежал к молодому поколению. В своей композици он использовал прорись иконы Благовещенского собора, перевернув только в обратную сторону ее нижнюю часть (поэтому апостол Петр оказался не справа, а слева). Этот художник также совсем плоско трактует фпгуры, воздействующие главным образом силуэтами. И для него яркий локальный цвет лишен привлекательности. Он заменяет его нежными серебристо-зеленым, золотисто-желтыми и розовато-пловыми оттенками, которые смело сочетает с самой светоносной краской — с белой<sup>1</sup>.

«Праздники» ясно показывают нам, какой широкий отклик породило замечательное искусство Рублева. Оно обладало свойством пробуждать к активной творческой жпзни пндивидуальности самого различного склада, но оно никогда не подавляло лпчности художника. В этом была его великая сила. Почти все авторы «Праздников» знали рублевские работы. Однако никто из них не пошел слепо за Рублевым. Каждый взял от него лпшь то, что было ему близко или что казалось особенно ценным. Тем самым они обеднили рублевское наследие, которое органически сочетало в себе самые разнообразные оттенки — и нежность,

<sup>1</sup> Среди расчищенных икон праздничного ряда имеется еще «Положение во гроб». Это довольно слабая вещь, пестрая по краскам и мало ритмичная по композиции. Руку ее автора невозможно опознать в других «Праздниках».



*Деталь иконы «Явление ангела святым женам» из иконостаса Троицкого собора  
в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*



и силу, и грацию, и мужественность. Здесь произошло примерно то же, что нашло себе место почти в это же время во Флоренции, где ученики и последователи Мазаччо, не будучи в силах объять его искусство в целом, стали на путь усвоения какой-нибудь одной из сторон его творчества.

Деисусный чин Троицкого собора, расчищенный теперь целиком, принадлежит к числу замечательнейших памятников древнерусской живописи. Он включает в себя пятнадцать больших икон<sup>1</sup>, поражающих красотой и смелостью своих цветовых сочетаний. Участвовавшие в исполнении чина художники отдавали предпочтение чистым, сильным и ясным краскам, которые обладают удивительной звучностью. В каждой из икон эти краски настолько тонко друг с другом сопоставлены, что как бы начинают жить новой жизнью. Эта новая жизнь рождается из новизны цветового сочетания, в котором определяющим является соседство красок. Вот почему одна и та же краска воспринимается, в зависимости от колористического контекста, совсем по-разному. То она полыхает пламенем киновари, то переливается нежно-розовыми оттенками, то приближается к густому малиновому тону. В иконах чина самое примечательное — это как раз цветовые сочетания. Так, например, на иконе «Вседержитель» мы находим сопоставление красных, голубых, серебристо-синих, зеленых и золотисто-коричневых тонов, на иконе «Архангел Михаил» — голубовато-синих и алых, на иконе «Апостол Петр» — синих и желтых, на иконе «Иоанн Богослов» — интенсивных синих и серовато-зеленых, на иконе «Апостол Андрей» — голубых и фисташковых, на иконе «Василий Великий» — розовых, черных, розовато-красных, белых и водянисто-голубых, на иконе «Великомученик Дмитрий» — яркокрасных, серовато-зеленых, белых и золотисто-желтых. При этом зеленый цвет почвы имеет в каждой иконе свой оттенок. Уже простой перечень основных красок деисусного чина наглядно говорит о том, насколько высокой была колористическая культура Москвы. Лишь у нидерландцев и французов начала XV века находим мы столь же совершенные колористические решения.

Как и праздничный ярус, деисусный чин исполнен несколькими художниками. Но определить долю участия каждого из них здесь еще труднее, поскольку в однофигурных композициях индивидуальные черты выступают обычно менее явственно, чем в многофигурных. К тому же необходимо учитывать, что для каждого образа святого в деисусном чине существовали стандартные прорисы, и мастера принуждены были следовать им довольно точно. Повидимому, Фео-

<sup>1</sup> Высота икон колеблется от 1,90 до 1,88 м, ширина — от 1,35 до 0,81 м.

фан был тем мастером, который впервые определил основной характер входивших в состав «Деисуса» фигур. Во всяком случае его воздействие на работавших в Троицком соборе мастеров несомненно (ср. с его иконами в Благовещенском соборе «Вседержителя», «Архангела Гавриила», «Апостола Петра», «Василия Великого»). Промежуточным звеном между благовещенским чином и троицким является рублевский чин из села Васильевского. С последним троицкий чин также обнаруживает ряд точек соприкосновения (ср. иконы «Вседержитель» и «Богоматерь»). Вполне естественно, что подобная повторяемость типов крайне усложняет атрибуционную проблему, поскольку индивидуальный почерк мастера нередко оказывается совершенно неуловимым, в такой мере он растворяется в общепринятых иконографических формулах. И все же иконы троицкого чина дают некоторый материал для стилистической классификации.

Какие иконы деисусного ряда возможно приписать кисти Рублева? Этот вопрос, естественно, прежде всего привлекает к себе внимание исследователя. С именем Рублева могут быть связаны, на наш взгляд, лишь две вещи — «Архангел Гавриил» (стр. 180, 181) и «Апостол Павел» (стр. 176, 177). Обе эти иконы выделяются глубиной психологической характеристики и высочайшим качеством исполнения. Первая из них выдержана в чудесном серебристом тоне. Темный серебристо-зеленый плащ, голубовато-синий хитон с золотисто-коричневой обшивкой, такого же золотисто-коричневого тона крылья с розоватыми подпапортками, красный лабарум, серебристо-зеленого цвета почва — все эти краски объединены в редкий по красоте аккорд, чистота звучания которого служит порукой авторства Рублева. На Рублева указывает и тип лица, весьма близкий к ангелам «Троицы», а также очень своеобразная, несколько вытянутая форма головы (ср. со средним и левым ангелами «Троицы»). Тяжелая шапка волос заставляет лицо казаться особенно хрупким и нежным, усиливая одухотворенность выражения.



*Иоанн Предтеча. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*



*Голова апостола Павла. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*

Не менее сильное впечатление оставляет икона «Апостол Павел». Фигура апостола мастерски вписана в прямоугольник доски. Он крепко стоит на ногах, в его позе есть что-то решительное и волевое. Здесь искусство Рублева как бы поворачивается к нам своей мужественной гранью. Но самое интересное — как естественно с этой мужественностью сочетается душевная мягкость. В истолковании художника Павел выступает и борцом за христианскую церковь, и добрым учителем. Его умное лицо, напоминающее лицо Павла из звенигородского чина, говорит о душевной стойкости и силе характера (стр. 176). Фигура Павла выделяется своим точным рисунком. Голова, руки, ноги, одежда — все это написано с тонким пониманием природы. Превосходен также колорит иконы,



*Апостол Павел. Икона из иконостаса Троицкого  
собора в Троице-Сергиевом монастыре.  
1425—1428 годы.*



построенный на сочетании излюбленного Рублевым голубца с теплым вишневым тоном, обработанным нежными сиреневыми пробелами.

Очень близок Рублеву тот мастер, который написал фигуры Предтечи (стр. 175) и Андрея. Он, несомненно, принадлежал к старшему поколению. Его рисунок заставляет желать многого, зато он обладает безупречно верным чувством цвета. Его сопоставления серебристо-зеленых, голубых и бледнозеленых тонов остаются одними из самых красивых среди всех икон чина. Как предполагает Н. А. Демина, этот мастер принимал участие в исполнении «Праздников» (его кисти может быть приписано «Омовение ног»)<sup>1</sup>. Вопрос о взаимоотношениях мастеров чина и авторов «Праздников» еще нуждается в уточнении.

Среди этих мастеров более слабыми были авторы фигур святителей, которые на первый, обманчивый взгляд производят впечатление более поздних работ<sup>2</sup>. На самом деле здесь подвизались не очень одаренные художники, упростившие цветовую гамму и силуэтные линии. Автор «Иоанна Златоуста» явно подражал рублевскому «Павлу». На иконах Вседержителя, архангела Михаила и Дмитрия (стр. 179, 182, 183) широко использована киноварь, что придает колориту более яркий и пестрый характер. «Дмитрий», несомненно, был выполнен молодым мастером. Открытые, сильные, чистые краски иконы и обаятельное по своему благородству лицо выдают руку незаурядного художника. Очень красива также икона «Георгий», запоминающаяся своими густыми синими, медвяно-желтыми и алыми красками. Несколько особое место занимает икона Богородицы, чья фигура близка фигуре Марии из иконы «Сретение». В ее силуэте есть что-то неустойчивое и мало ритмичное. Невольно создается такое впечатление, что эта вещь была написана старым мастером, утратившим точность рисунка.

Троицкий иконостас был, повидимому, выполнен в очень короткий срок. Только этим можно объяснить факт участия столь большого числа мастеров. Вероятно, Никон привлек к работе не только Даниила и Рублева с их учениками и помощниками, но и мастеров из иконописной мастерской Троицкой

<sup>1</sup> По меткому наблюдению Н. А. Деминой, в троицком иконостасе мы имеем еще один случай одновременного сотрудничества в написании икон чина и праздничного яруса. Это — автор «Тайной вечери», который исполнил также фигуру Иоанна Богослова (показательно сравнить трактовку острого, как клин, свисающего конца плаща и систему резких пробелов).

<sup>2</sup> И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 86) приписывает иконы Иоанна Богослова, Василия Великого и Григория Богослова Даниилу Черному, с чем трудно согласиться, так как эти вещи принадлежат разным мастерам. Столь же спорной представляется нам и атрибуция И. Э. Грабарем Рублеву таких икон, как «Спас в силах», «Богородица», «Предтеча», «Апостол Петр», «Архангел Михаил», «Мученик Дмитрий», «Вход в Иерусалим», «Преображение», «Сретение» и «Пророки Иаков и Даниил». И в отношении этих вещей, как видно из предшествующего изложения, встает та же проблема — проблема классификации по отдельным стилистическим группам.

обители, из которых не все имели достаточно полное представление о рублевском искусстве. Здесь работали и старые, и молодые художники, и традиционалисты, и новаторы, и верные последователи Рублева, и его антагонисты.

В XII—XIII веках церкви обычно расписывали небольшие дружины, состоявшие из двух-трех мастеров. Церковь Спаса на Нередице, где работало от восьми до десяти мастеров, представляет исключение. С разрастанием иконостаса число мастеров стало быстро увеличиваться. Иконы для иконостаса, почти как правило, писали те же художники, которые выполняли и фрески. Когда летописец говорит: «Почаша подписывати церковь», то он всегда подразумевает не только роспись стен, но и исполнение икон для иконостаса. Вполне естественно, что чем больше был иконостас, тем больше мастеров приходилось привлекать для его осуществления. Так, например, в Софийском временнике под 6990 (1482) годом записано: «Того же лета владыка ростовский Васиан дал сто рублев иконником, Денисию, да попу Тимофею, да Ярцу, да Коне, писати деисусы в новую церковь святую богородицу; иже и написаша чудно велими, и с праздники, и с пророки»<sup>1</sup>. Следовательно, здесь работали четыре мастера. В XVII веке число участников росписи доходило до нескольких десятков человек, причем появляется дробная специализация труда. В больших храмах выполнение росписи нередко растягивалось на несколько лет. В XV веке дело обстояло много проще. Узкой специализации не существовало, не было нужды и в привлечении большого числа мастеров. Но в отдельных случаях, когда требовалась особая срочность в выполнении заказа, повидимому, допускались отступления от принятых обычаев. Это произошло в Троицком соборе. Недаром автор жития Никона говорит, что роспись исполнена силами не одних Даниила и Андрея, но и «неких с ними».

Софийский временник, II. Изд. II. Строева. М., 1821, стр. 224.



*Архангел Михаил. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*



*Архангел Гавриил. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре.  
1425—1428 годы.*

При сравнении троицкого иконостаса с благовещенским и успенским бросается в глаза разностильность входящих в его состав икон. Отчасти это объясняется большим количеством работавших над иконостасом мастеров. Им не удалось дать столь же целостное колористическое решение, как, например, Феофану в его деисусном чине. Каждый из них трактовал свою икону несколько обособленно от работ сотоварищей. Поэтому между иконами часто нет органической связи и их краски не образуют единой цветовой композиции. Можно без преувеличения сказать, что в Троицком соборе личность древнерусского художника впервые предъявила свои права, начав борьбу за индивидуальные средства выражения. Правда, этот процесс делается явственным лишь при самом пристальном его изучении, но он все же, несомненно, происходил. Если бы древнерусское искусство развивалось и дальше в этом направлении, то уже в XV веке у нас появились бы мастера со своим ярко выраженным лицом. На самом же деле Рублев и мастера его круга остались исключением. К середине XV века начали побеждать сковывавшие личность догматические тенденции, которые надолго задержали рост индивидуального самосознания. В этом плане творчество Рублева и близких ему мастеров знаменовало сдвиг большого принципиального значения. Этот сдвиг был во многом родственен тому перелому, который наметился в Италии в период проторенессанса. В частности, на монументальное искусство он оказал почти тождественное воздействие, отразившись отрицательно на развитии монументальной скульптуры и монументальной живописи. Поэтому, как ни прекрасен троицкий иконостас, он все-таки не выдерживает сравнения с благовещенским: он менее целостен, в нем меньше единства. Индивидуальная манера письма различных мастеров явно нарушила то равновесие и слитность частей, которые так поражают нас в безыменных творениях мастеров XI—XIII веков, отмеченных печатью монументальности.



*Голова архангела Гавриила. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*

Рублев писал, несомненно, и маленькие иконы, приближавшиеся к миниатюрам. Такие иконы в XV веке были довольно редки. Две среди них, относящиеся к началу XV столетия, выдаются своим высоким качеством и большой близостью к стилю Рублева. Это «Спас в силах» (стр. 185) и поясной «Христос Вседержитель» в Третьяковской галерее. Обе вещи дошли до нас в превосходной сохранности, несколько необычной для столь раннего времени. На первой иконе сидящий на троне Христос дан в окружении серафимов и четырех символов евангелистов. У Христа лицо имеет трагическое выражение. И одновременно ему присуща большая внутренняя просветленность. Крайне выразительны также лица серафимов, полные драматизма. Чистая и ясная колористическая гамма построена на сочетании красных, блеклозеленых и золотисто-коричневых цветов, с которыми





*Дмитрий. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*

умело сопоставлено золото асисов. Автор иконы был прекрасным рисовальщиком. Рисунок лица, рук и драпировки удовлетворяет самым строгим требованиям. Не совсем обычна для Рублева детализированная, даже несколько дробная трактовка. Но необходимо учитывать, что икона по размеру своему равна миниатюре. Иконографически тип Христа обнаруживает большое сходство с центральными иконами успенского и особенно троицкого чина, где мотив драпировки повторяется почти без изменений. Лицо Христа находит себе ближайшую аналогию на фреске Успенского собора во Владимире. Все это говорит о том, что икона была выполнена если и не самим Рублевым, то во всяком случае мастером из его ближайшего окружения.

Много «рублевского» и в превосходной иконе Спаса Вседержителя, происходящей из Троице-Сергиевой лавры. Лицо Христа, по общему своему духу близкое к «Спасу» из Звенигорода, написано мягко и в то же время с тонкостью миниатюры. Очень красив колорит иконы — сочетание темно-вишневых, бирюзовых, золотисто-коричневых, белых и красных цветов.

Искусство Андрея Рублева оказало сильное влияние на современников мастера. У него было много учеников и последователей, стремившихся перенять его манеру письма. Ряд работ этих мастеров мы уже рассматривали, изучая иконы успенского и троицкого иконостасов. О рублевской школе второй четверти XV века говорится ниже. Но уже сейчас необходимо подчеркнуть, что при жизни Андрея Рублева его искусство еще не получило отзвука за пределами Москвы. Ни Тверь, ни Новгород, ни Псков, ни Суздаль не имели о нем никакого представления. Их искусство развивалось своими путями, и для них рублевская живопись оставалась сокровищем за семью печатями. Искусство Андрея Рублева приобрело общерусское значение много позднее — лишь со второй половины XV века. Только с этого времени оно начало вербовать себе все большее и большее число сторонников. Рублевские работы постепенно сделались теми образцами, которым стали подражать



*Голова Дмитрия. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы.*

все русские иконописцы. Это произошло на рубеже XV и XVI веков. И этому более всего содействовал Дионисий — прямой продолжатель рублевских традиций.

Андрей Рублев жил в знаменательные для древней Руси годы. То была эпоха бурного национального подъема, эпоха энергичного собирания московскими князьями удельных земель, эпоха перехода от местной обособленности к общерусской государственности. Куликовская битва воочию показала, какие гигантские силы таятся в русском народе и чего он может достигнуть хотя бы при временном отказе князей от феодальных распрей. Деятельность Рублева была тесно и органически связана с Москвой. Он дважды расписывал великокняжеские храмы, работал для звенигородского князя, украшал фресками и иконами церкви, основанные Сергием и его ближайшим окружением. Но в отличие от придвор-

ных мастеров Рублев никогда не отрывался от народа. Ему хорошо были знакомы народные думы, народные мечты. В них почерпнул он веру в русский народ, обрел силы для противодействия строгому церковному аскетизму. Именно потому, что искусство Рублева глубоко уходит своими корнями в народную почву, оно полно мудрости, ясности и просветленности, которые так далеки от мрачного средневекового фанатизма. В этом искусство Рублева перекликается с лучшими памятниками древнерусской литературы и в первую очередь со «Словом о полку Игореве».

У нас имеются все основания рассматривать Рублева как основателя московской школы живописи. До Рублева она была еще лишена своего ярко выраженного лица, в ней боролись резко отличные друг от друга направления: византизирующее течение четко противостояло местному, которое оно пыталось подавить либо растворить в себе. Рублев первый решительно изменил такое положение вещей. Используя византийское наследие, он одновременно настолько радикально его переработал, что в дальнейшем оно уже не играло сколько-нибудь значительной роли в истории не только московской, но и всей древнерусской живописи. В рублевских иконах и росписях количество самобытных русских черт переходит в новое качество. Вот почему его творчество знаменует в нашем сознании столь значительную веху.

Рублев окончательно отказывается от византийской суровости и византийского аскетизма. Он извлекает из византийского наследия его античную, эллинистическую сердцевину, причем освобождает ее от всех позднейших аскетических напластований. Сквозь византийские догмы и каноны он сумел почувствовать античную грацию, античную просветленность, античную ясность замысла, лишенного всяких прикрас и подкупающего благородной и скромной простотой. Такое творческое восприятие византийского наследия было равносильно его преодолению. Нервной византийской красочной лепке Рублев противопоставляет спокойную гладь ровных красочных пятен, византийскому, как бы вибрирующему контуру, — ясный и скупой очерк, позволяющий охватить силуэт фигуры с одного взгляда, сложной системе византийских бликов — графически четкую трактовку. Он берет краски для своей палитры не из традиционного цветового канона, а из окружающей его русской природы, красоту которой он, несомненно, чувствовал, как никто другой. Его дивный голубец подсказан синевой весеннего неба, его белые цвета напоминают столь милые русскому человеку березки, его зеленый цвет близок к цвету неспелой ржи, его золотистая охра заставляет вспоминать об осенних палых листьях, в его темных зеленых цветах есть что-то от сумрака хвойной чащи. Краски



*«Спас в силах». Икона начала XV века.*

Гос. Третьяковская галерея.

русской природы он перевел на высокий язык искусства, дав их в таких безупречно верных сочетаниях, что им присуща, подобно творению великого музыканта, абсолютная чистота звучания. Посредством этих красок и удивительных по ритмичности линий он выразил свой мир чувств и переживаний — мир погруженного в пристальное созерцание художника, говорившего новое слово не потому, что он гнался за новизной, а потому, что он стремился воплотить в своем творчестве то новое, что несла с собой эпоха национального подъема.

Творчество Рублева падает на знаменательное для судеб не только русского, но и всего европейского искусства время. Это была эпоха, когда догматическое средневековое мировоззрение стало давать глубокие трещины. Искусство, неко-



гда суровое и бесконечно далекое от природы, начало сближаться с нею. В нем зазвучали новые, оптимистические ноты, оно стало все чаще ориентироваться на реальный мир, его идеалы делались все более человеческими. Эти сдвиги, начавшиеся уже в XII веке, происходили в разных странах по-разному и на протяжении веков облекались в различные формы. В Италии кризис феодального базиса породил волну ересей, в Нидерландах — оживление деятельности мистических сект, в Германии — реформацию. В области искусства он выразился в нарастании реалистических тенденций и все большем очеловечивании образа божества. Подобно Симоне Мартини, подобно Брудерламу, подобно мастеру Франке Рублев также стремился к смягчению традиционных канонов и к насыщению их новым, более жизненным содержанием. Главным в этом мире был для него добрый, деятельный человек, готовый прийти на помощь своим ближним. Этого доброго, деятельного человека Рублев изображал в виде ангела, святого, подвижника. Он переносил на них все свои самые сокровенные человеческие чувства, они были в его глазах носителями высоких нравственных идей. Он сумел воплотить в этих образах и чистую красоту юности, и непоколебимую силу зрелого мужа, и величавую мудрость старости, он сумел выразить в них лучшие черты русского народного идеала. И он раскрыл глаза русским людям на красоту их душевных качеств. Тем самым он выполнил благородную патриотическую задачу, укрепив веру народа в его собственные силы.

Подобно искусству всего позднего средневековья, искусство Андрея Рублева стоит в преддверии раннего реализма. Более свободное, более мягкое и более человеческое, чем искусство XIV века, оно подкупает кристальной чистотой и наивной непосредственностью своих образов. Сложившись на определенном историческом этапе, в эпоху национального подъема, искусство Рублева явилось тончайшим цветком той культуры, которая отделена от нас пятью столетиями. И хотя наши идеалы далеки от идеалов рублевской эпохи, хотя они обладают совсем иной целеустремленностью, мы не можем не поддаться очарованию произведений Рублева. Он остается для нас самым крупным древнерусским художником. И далеко не случайно его имя фигурирует в списке тех «великих людей в области наук и искусств», которым должны быть воздвигнуты памятники согласно подписанному В. И. Лениным декрету о «монументальной пропаганде». Увековечением славы Андрея Рублева является превращение Андроникова монастыря, где похоронен художник, в музей-заповедник его имени. Тем самым советский народ отдал дань гениальному русскому живописцу, открывшему блестящую плеяду великих русских мастеров.

## МОСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ, ШИТЬЕ И СКУЛЬПТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА

На рубеже XIV и XV веков рядом с Рублевым в Москве работало множество живописцев. Было бы неправильно всех их рассматривать как прямых учеников и последователей Рублева. В Москве существовали и другие художественные направления, более традиционные и архаические. С одним из таких направлений связана икона «Сошествие во ад», происходящая из Коломны и ныне хранящаяся в Третьяковской галерее. Эта вещь была исполнена в конце XIV — начале XV века. Ее несколько примитивный строй форм наглядно показывает, насколько сильны были архаические течения в московской живописи даже в рублевское время. Композиция страдает перегруженностью и мало ритмична, фигуры приземисты, лица лишены тонкой одухотворенности. Отголоски этого же стиля чувствуются в иконе «Умпление» (стр. 189), происходящей из села Сандырей под Коломной и датированной 1466 годом. Это — средник складня, верхнее поле которого украшено изображением «Троицы». Образ ласкающегося к матери младенца полон задушевности. Но в манере исполнения, несмотря на столь позднюю дату, сильны архаические пережитки, лишний раз говорящие о том, что даже к середине XV века рублевское направление не получило еще полного господства в московской школе живописи.

На протяжении первой половины XV века в Москве создавались иконы небольшого формата. Главным местом их изготовления были, повидимому, иконописные мастерские Троицкого монастыря. Эти маленькие иконы, пришедшие на смену большим, монументальным образам, были рассчитаны на частные молебни. В них привлекают внимание особая мягкость выражения, интимность замысла и графическая тонкость трактовки. В таких иконах индивидуальные чувства художника проступают обычно гораздо явственнее, чем в полных торжественности храмовых образах.

Лучшие из московских икон небольшого формата хранятся в Третьяковской галерее (например, «Спас» начала XV века, «Божья мать Одигитрия с Троицей и фигурами святых на полях» также начала XV века, стр. 191, «Божья мать Одигитрия» второй четверти XV века, «Никола Можайский» середины XV века) и в Загорском музее (например, «Божья мать Одигитрия», «Божья мать Одигитрия со святыми на полях», «Божья мать Владимирская» — все первой половины XV века). Их характеризуют особая изысканность в подборе красок и та сплавленность письма, которая граничит с известной сухостью.

Столь типичные для позднейшей иконописи графические тенденции, пожалуй, ранее всего всплывают в небольших иконах, уже в силу своего маленького формата толкавших художников на путь каллиграфии. Авторы этих икон были младшими современниками Рублева, занимавшим по отношению к нему независимое положение.

На протяжении второй четверти XV века держалось и рублевское направление. Оно было, конечно, ведущим, но не единственным. Вероятно, последователи Рублева группировались преимущественно в иконописных мастерских Троицкого и Андроникова монастырей. В каком направлении развивалась рублевская школа, мы уже видели, когда рассматривали произведения более молодых мастеров, принимавших участие в работе над троицким иконостасом. Эти мастера восприняли рублевское искусство довольно поверхностно. Они стремились ко все большему изяществу, отдавая предпочтение миловидным лицам, преувеличенно вытянутым пропорциям, нежным, ударяющим в серебристый тон краскам. В написанных ими иконах наблюдалось усиление сухости трактовки. Этими же чертами отмечено и «Преображение» из церкви Спаса на Бору, ныне хранящееся в Оружейной палате. Икона была исполнена во второй четверти XV века. Она восходит к рублевской прориси (ср. иконы благовещенского и троицкого иконостасов). Но в ней наблюдается не свойственная Рублеву дробность трактовки. В этом отношении особенно показательны сравнение обработки одежд и гор. Все, что было у Рублева и помогавшего ему в Троицком соборе ученика мягким и обобщенным, сделалось у автора кремлевской иконы острым и каллиграфически четким. Изменились и пропорции фигур, ставших более вытянутыми. Здесь — продолжение той же линии развития, которая уже наметилась в ряде икон троицкого иконостаса и нашла позднее логическое завершение в искусстве Дионисия.

Совсем особое место занимает недавно расчищенный храмовый образ Архангельского собора<sup>1</sup>. Эта вещь, принадлежащая кисти выдающегося мастера, с первого же взгляда поражает своей необычной динамикой. Все здесь полно движения — и грозная фигура поднявшего меч архангела, и его развевающийся огненно-красный плащ, и многочисленные сцены его ратных подвигов, изображенные в окружающих среднее поле клеймах. В образе архангела Михаила

<sup>1</sup> Древняя легенда связывает этот памятник с великой княгиней Евдокией, женой Дмитрия Донского, умершей в 1467 году. См. Лебедев. Московский кафедральный Архангельский собор. М., 1880, стр. 158. Стиль иконы, имеющей необычный богато орнаментированный золотой фон, не позволяет датировать ее началом XV века: она возникла ближе к 20-м годам. Н. Е. Мнева приписывает икону Архангельского собора кисти самого Рублева, с чем нельзя согласиться.



**«Умиление». Икона из с. Сандырей под Коломной. 1466 г. о. л.  
Гос. Третьяковская галерея.**



художник воплотил идеал воинской доблести (стр. 193). Незабываемым сочетанием ослепительно яркой киновари плаща со светлозелеными доспехами и темнобирюзовым цветом рубашки мастер достиг такой эмоциональной напряженности, равную которой трудно найти во всей древнерусской живописи. И хотя он отправлялся от достижений Рублева, в его импульсивном, стремительном искусстве нет и следа от рублевской мягкости и просветленности образа. Здесь звучат грозные ноты, невольно воспринимаемые как рокот бури — бури чувств, охвативших доблестного воителя.

Личность Рублева обладает настолько большим авторитетом и обаянием, что у исследователей древнерусского искусства существует вполне естественное желание связать с именем великого мастера все значительные произведения современной ему живописи. Однако, сколь ни правомерна эта тенденция, она все же не может быть научно обоснована. И до Рублева, и одновременно с ним, и после него как в Москве, так и в провинции работало немало выдающихся мастеров, нередко сохранявших по отношению к Рублеву полную самостоятельность. Дальнейшие открытия в области древнерусской живописи, вероятно, дадут в этом отношении новый интересный материал. Но уже сейчас у нас есть серьезные основания не объединять с рублевской школой такие превосходные вещи первой трети XV века, как «Успение» в московском Успенском соборе, «Владимирскую богородицу» в Русском музее и «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря. Последняя из этих икон (стр. 195, 197) была исполнена художником, испытавшим перекрестные новгородские и московские влияния<sup>1</sup>. Но то, что было взято этим художником из московской живописи, было позаимствовано им из живописи дорублевской поры. В нем еще очень много архаического, недаром он так легко усвоил основы новгородской эстетики. Его же кисти принадлежит икона «Божья мать Одигитрия», также происходящая из Кирилло-Белозерского монастыря и ныне хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее. Несколько грузные формы этой иконы целиком тяготеют к традициям XIV века<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 96—97) приписывает икону «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря Даниилу Черному. Скорее, это работа местного мастера, во многом шедшего от старых местных традиций (ср. с иконой «Успение» в Кирилло-Белозерском монастыре, необоснованно приписываемой Дионисию Глушицкому).

<sup>2</sup> И. Э. Грабарь («Андрей Рублев», стр. 90—91, 104, 109) приписывает рублевской школе еще следующие иконы: «Богородица с предстоящим Сергием», «Троица» (недавняя расчистка этой иконы показала, что она была написана не ранее начала XVI в.), «Сошествие во ад» (все три переданы из Махришского монастыря в Музей Александровской слободы), «Одигитрия» (Александровский монастырь). «Спас» из собрания К. Т. Солдатенкова (см. Н. Толь. Икона Спасителя из собр. К. Т. Солдатенкова. — «Seminarium Kondakovianum», т. VI, 1933, стр. 209—217; икона «Спас» записана; в настоящем своем виде она производит впечатление более позднего памятника).



*Божья мать Одигитрия с «Троицей» и фигурами святых на полях.  
Икона первой половины XV века.*

**Гос. Третьяковская галерея.**

В конце XIV и на протяжении первой половины XV века в Москве было создано немало памятников шитья и мелкой пластики. Главными центрами по изготовлению этих изделий были мастерские при монастырях и при великокняжеском дворе.

Вплоть до XVI века шитье выполнялось в большей своей части гладью. Лица, руки, тело вышивались шелками телесных оттенков, а одежды — разноцветными шелками. В одеждах мастерица особенно искусно сопоставляла чистые, ясные краски, которые она умела объединять в прекрасные по своей звучности колористические аккорды. Преобладающие с XVI столетия золото и серебро употреблялись весьма умеренно. Они обогащали колористическую гамму, но не определяли, как в позднейшее время, ее строй. С большим тактом подчиняла русская вышивальщица свое изображение той ткани, которую она призвана была украсить. Она умела одной линией построить сложную многофигурную композицию, умела сохранить четкость основных контуров. Будучи наделена тонким художественным чутьем, древнерусская вышивальщица легко и естественно создавала такие произведения, которые по мастерству исполнения, по цельности и органичности своих решений могут быть смело причислены к шедеврам русского искусства.

При митрополите Фотии (1410 — 1431), который был уроженцем Целононеса, в Москву ввозились памятники греческого шитья (как, например, богато расшитый саккос Фотия 1411—1417 гг. в Оружейной палате и плащаница Фотия в Государственном Историческом музее). Но весьма показательно, что приемы византийской техники не оставили глубокого следа в истории русского и, в частности, московского шитья. Для древней Руси шитье было одним из самых старых искусств, имевшим свои многовековые традиции. Вот почему русские вышивальщицы не дали себя увлечь изысканностью блеклых полутонов византийской палитры, разнообразием фактурных приемов и столь излюбленной греками пышностью в декоративном оформлении ткани, в котором всегда широко использовались золото и серебро. Они пошли своим путем — более скромным и в то же время более верным. Они упростили цветовую гамму, отказались от злоупотребления золотыми и серебряными нитями, зато довели цвет до такой чистоты и звучности, которых напрасно было бы искать в византийском шитье. И так же творчески они переработали византийские композиционные типы. Они сделали их более лаконичными, строгими, более приспособленными к украшению ткани, они преодолели ту цветовую и линейную дробность, которая подчас так мешает нам целиком насладиться красотой



*Архангел Михаил. Житийная икона из Архангельского собора  
в Московском Кремле. Первая половина XV века.*



греческого шитья. Тем самым они обрели свой язык — скупой и ясный, полный особой свежести и непосредственности выражения.

Уже самый ранний памятник московского шитья — пелена от 1389 года, хранящаяся в Государственном Историческом музее, поражает своим художественным совершенством (стр. 198, 199). Эта пелена имеет надпись: «В лето 6897 [1389] нашит бысть воздух повелением великия княгини Марии Семеновыя». Вкладчица была вдовой Симеона Ивановича Гордого. Не исключена возможность, что она принимала непосредственное участие в выполнении этой замечательной пелены. В центре пелены расположено изображение «Нерукотворного Спаса» на убрусе, по сторонам которого стоят фигуры богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов и московских святителей. Это не что иное, как столь излюбленный русскими деисусный чин, причем важно отметить, что этот чин не полуфигурный, а полнофигурный. Произведения подобного рода должен был знать Феофан Грек, и в них он, несомненно, черпал живые творческие импульсы, когда перед ним встала задача обогащения иконостаса.

Над деисусным чином вышивальщица расположила четырех серафимов, под ними помещены полуфигуры восьми святых (в том числе изображения Владимира, Бориса и Глеба). Кайму пелены украшают фигуры евангелистов и полуфигуры ангелов.

Пелена княгини Марии дает возможность составить некоторое представление о том этапе в развитии московской живописи, от которого сохранилось весьма мало памятников. И первое, что в ней привлекает наше внимание, — это изящество фигур. У них стройные, вытянутые пропорции, тонкие, хрупкие руки, гибкие шеи, мягко очерченные округлые лица. У ангелов высоко и пышно причесанные волосы крупными локонами ниспадают на плечи. Волосы повязаны разноцветными лентами, концы которых образуют красивые орнаментальные узоры.

С большим искусством подобрала вышивальщица краски, что свидетельствует о ее незаурядном колористическом даровании. Для фона средней части она взяла теплый цвет слоновой кости, для фона каймы — нежнолазоревого тон. На этих светлых фонах, обладающих серебристым звучанием, она расположила шитые разноцветными шелками фигуры. В одеяниях она смело сопоставила белые цвета с фиолетовыми, бледно-голубые с малиновыми, светлорычневые с зеленовато-желтыми. Столь излюбленное византийцами золото она использовала лишь в нимбе Спаса и в одеждах, где тонкими золотыми нитями намечены складки. Эти нити, поблескивающие на фоне шитых гладью цветных тканей, придают фигурам особую легкость и воздушность. Подобно иконным



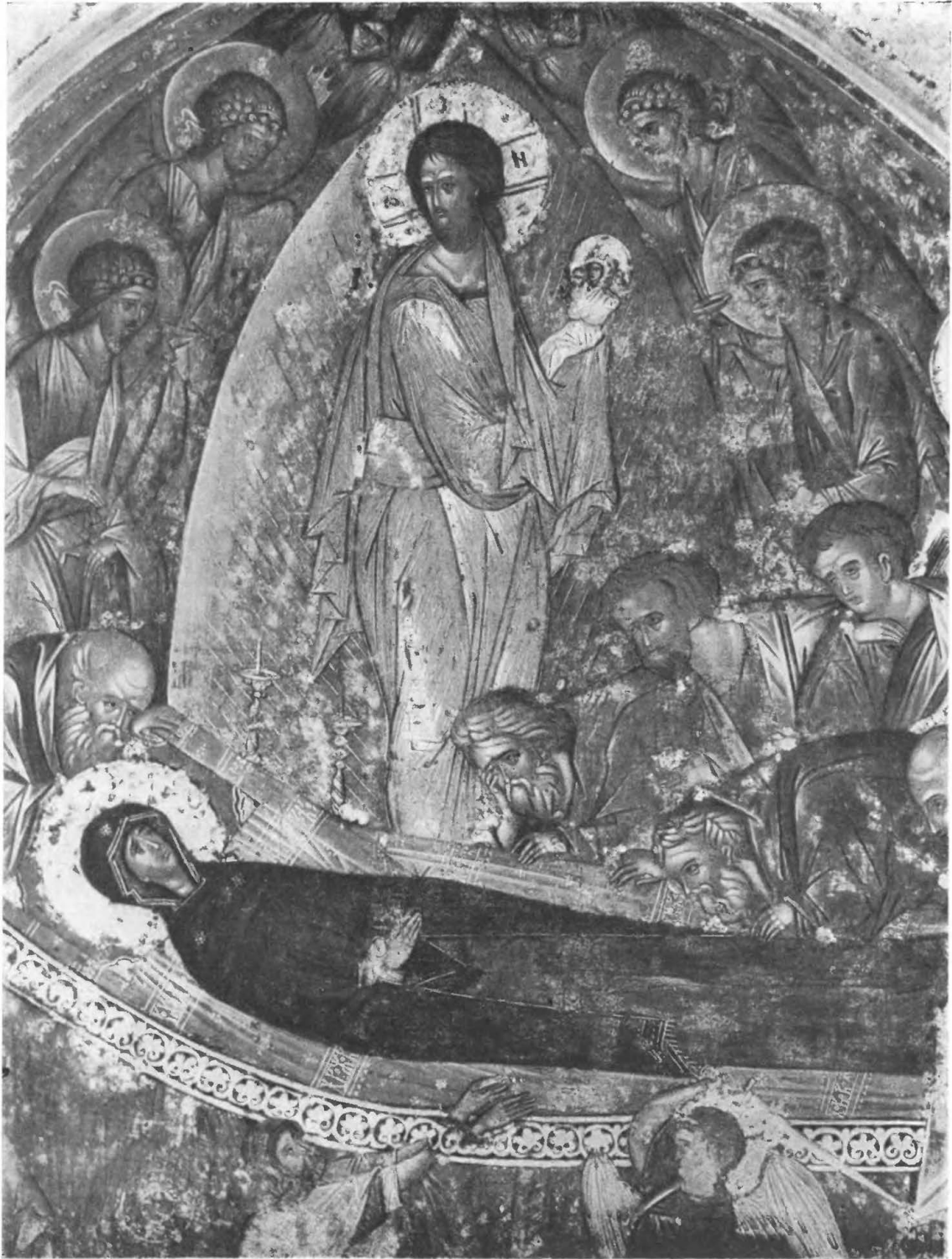
*Успение. Икона из Кирилло-Белозерского монастыря. Первая треть XV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

асистам и тонким перегородкам эмали, они лишают складки их объемного, круглящегося характера и способствуют подчинению фигуры тому плоскостному ритму, который всегда тонко чувствовала русская вышивальщица.

Второй памятник раннего московского шитья — большая пелена в Государственном Историческом музее, украшенная изображением обряда причащения и сценами из жизни Иоакима и Анны<sup>1</sup>. Эта пелена, созданная между 1409 и 1425 годами княгиней Аграфеной Константиновной для суздальского собора Рождества богородицы, повидимому, помещалась в алтаре (стр. 201). Дважды повторенная фигура Христа шита золотом; золото широко использовано и в отделке престолов. С этим золотом, наиболее интенсивно звучащим в центральной части композиции, умело сопоставлены сочные зеленые и синие цвета кивориев и фиолетово-вишневые, зеленовато-желтые, бежевые, темнозеленые и голубые цвета одежд апостолов. Все контуры и складки исполнены тонкими золотыми нитями. Сцены клейм даны на белых фонах, имеющих теплый оттенок слоновой кости. В отличие от центрального изображения здесь преобладают желтовато-зеленые, малиновые, темнофиолетовые, водянисто-голубые, синие и розовые тона. И в этой пелене, выделяющейся своим монументальным характером, поражает изысканность колористических решений.

Особое место занимает третий выдающийся памятник раннемосковского шитья — покров начала XV века с изображением Сергия Радонежского (Загорский музей). Это так называемый «лицевой» покров: Сергий представлен стоящим во весь рост; в левой руке он держит свиток, правая протянута для благословения. Такие лицевые покровы развились из обычая украшать гробницу изображением лежащего в ней святого. Не исключена возможность, что лицевые покровы вешали и на стены, в чем убеждают покровы с тремя или двумя фигурами (например, Федора, Давида и Константина в Историческом музее или Сергия и Никона в Загорске). Сергий изображен в монашеской мантии темнофиолетового цвета. Ворот и епитрахиль окрашены в нежный водянисто-синий тон, омофор расцвечен красными крестами. Нимб серебряный. Лицо трактовано с удивительной живостью (вклейка). В нем так много индивидуального, что невольно хочется видеть в нем портретное изображение основателя Троицкого монастыря. Автор покрыва, несомненно, хранил свежие воспоминания о внешнем облике Сергия, иначе ему не удалось бы так остро охарактеризовать его лицо, в котором суровость своеобразно сочетается с глубокой человечностью.

<sup>1</sup> Пелена переложена на новую тафту густого малинового цвета.



*Деталь иконы «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря. Первая треть XV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*





*Пелена 1389 года.*  
Гос. Исторический музей.

Пользуясь смелыми асимметричными сдвигами, вышивальщица сумела преодолеть ту строгость канона, которая определяла типический строй иконного «лика». Разной величины глаза, различный изгиб бровей, по-разному посаженные ноздри, различные впадины щек, свободно очерченные усы и борода — все это усиливает живость выражения. Искусно комбинируя нити серого, фиолетового, серовато-коричневого цветов, вышивальщица сумела превосходно передать бледное лицо монаха. Эту бледность лица еще более подчеркивают яркочерные описи носа, губ и ушей. Пелена с изображением Сергия, наряду с иконой Кирилло-Белозерского монастыря, принадлежит к числу тех замечательных произведений портретного искусства, которые остаются еще совершенно не обследованной областью древнерусского творчества.

Рублевским временем датируются и два больших шитых изображения апостола Петра и архангела Михаила в Русском музее. Вероятно, обе эти вещи украшали стены храма. Несмотря на крупные утраты, особенно заметные в лицах, былая красочная гамма сохранила всю свою свежесть и яркость.



*Деталь пелены 1389 года.*  
Гос. Исторический музей.

Превосходным памятником [московского шитья] первой половины XV века является пелена с изображением «Троицы» и «праздников» (стр. 203), хранящаяся в Загорском музее. В древней Руси существовал обычай подвешивать под иконы пелены, чаще всего украшенные крестом. Нередко на таких подвесных пеленах вышивалось изображение, повторявшее икону. Благодаря пеленам пространство иконостаса между нижним рядом икон и полом было закрыто шитьем, входившим органической частью в общую композицию алтарной преграды. Подвесные пелены применялись не только в убранстве храмов, но и в домах, как это можно видеть на миниатюрах с изображением различных бытовых сцен. К числу таких подвесных пелен принадлежит и пелена Загорского музея. К сожалению, она очень пострадала от времени (новый бархатный фон, множество утрат, особенно заметных на лицах). Тем не менее и в столь фрагментарном виде памятник этот оставляет сильное впечатление. Композиция центральной части, несомненно, навеяна прославленной иконой Рублева, откуда вышивальщица заимствовала и основные цвета одеяний ангелов. Двенадцать праздников, вышитых на кайме, исполнены в тонкой миниатюрной манере, обнаруживающей руку выдающейся мастерицы. Надо видеть в подлиннике замечательные по своей красоте сопоставления голубых, малиновых, зеленых, темно-фиолетовых и светлорыжих тонов, чтобы по достоинству оценить вкус и умение вышивальщицы.

Подвесными пеленами были в свое время и такие шитые гладью вещи Загорского музея, как «Погребение Анны» (стр. 204), «Крещение», «Сошествие во ад», «Рождество христово», «Благовещение», «Одигитрия с Иоанном Предтечей и Евдокией». Все эти памятники, из которых первые четыре близки друг другу по стилю, датируются XV веком. Это классические образцы шитья гладью, строгие и лаконичные по своим формам и композиционным приемам, яркие и звучные по цветовым сочетаниям.

Примерно к середине XV века относится сударь Загорского музея с изображением «Чуда архангела Михаила в Хонах» (стр. 205). С замечательным искусством подчинила вышивальщица свою композицию плоскости тафты. Несущийся с горы водный поток, призванный снести стоящий справа храм архангела Михаила, уходит вверх, подобно поднимающемуся в воздух дыму. Эффектная фигура архангела, пробивающего копьем расщелину в скале, распластана по плоскости; на плоскость целиком ориентированы также фигура склонившегося Антипа и архитектура храма. Экспрессивный, даже несколько резкий композиционный ритм получает дальнейшее усиление в пронзительно-ярких красках,



*Шитая пелена с «Евхаристией» и сценами из жизни Иоакима и Анны. 1409—1425 годы.*

Гос. Исторический музей.

образующих необычную по своей напряженности гамму (сочетание светлозеленых, голубых, золотисто-желтых и водянисто-синих тонов).



В Москве, как и в других древнерусских городах, монументальная скульптура не пустила глубоких корней. Мелкая пластика играла ведущую роль, рельеф безраздельно господствовал над круглой скульптурой. Запрет на статуарные изображения в церквях отразился крайне отрицательно на развитии пластики, которая не достигла у нас такого широкого распространения, как в романском и готическом искусстве. Владимиро-суздальские храмы с их монументальными рельефами остаются в истории древнерусского искусства изолированным эпизодом. И все же русские люди делали из дерева, кости и металла чудесные вещи. Это были мелкие поделки, рассчитанные на рассмотрение их вблизи. Вот почему так трудно в отношении этого материала провести четкую границу между скульптурой и ювелирным искусством. Очень часто какая-нибудь



иконка кажется вышедшей из рук ювелира, хотя ее делал простой резчик по дереву.

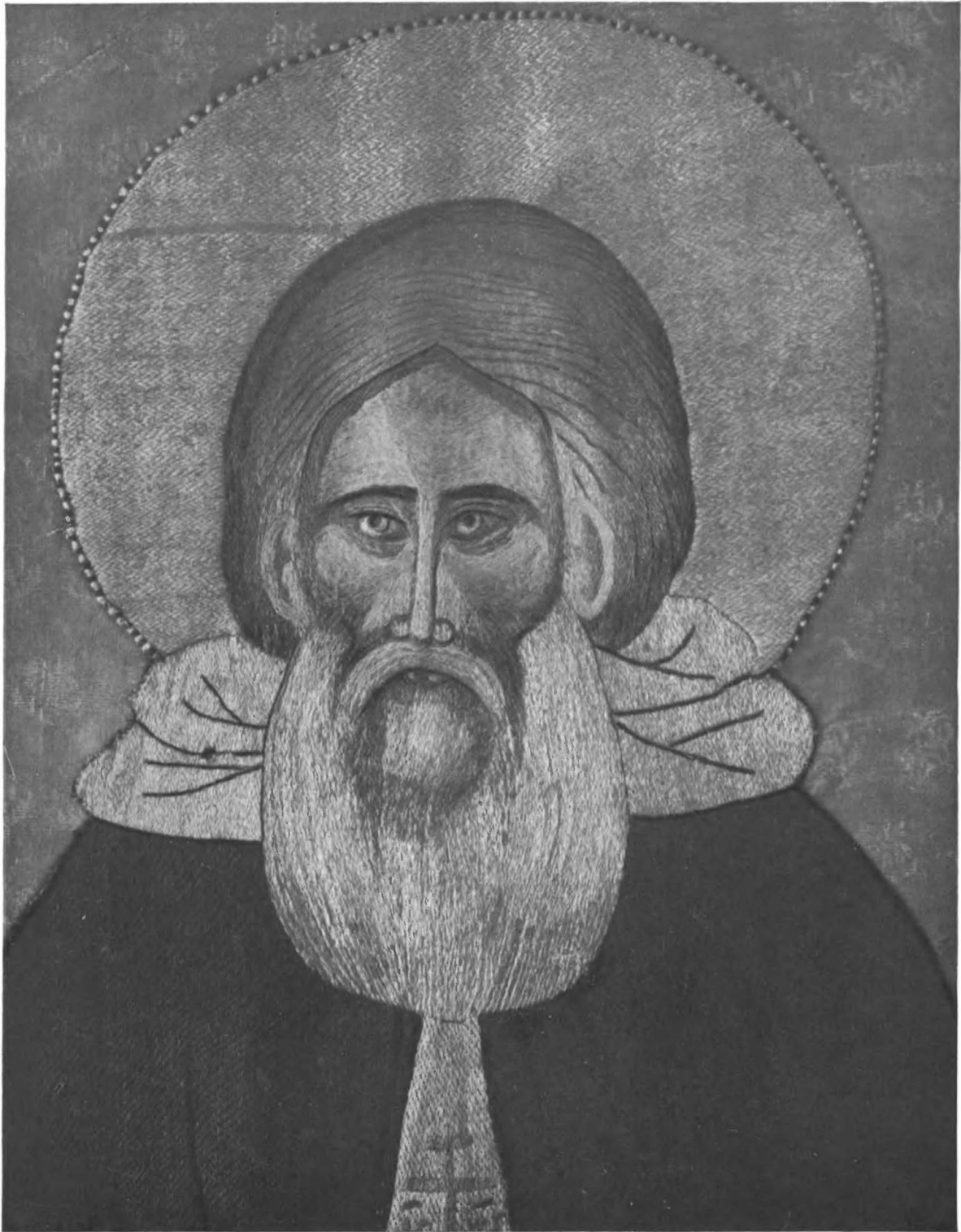
Греческая, а вслед за ней и русская церковь не допускала украшения храмов статуями. Однако этим запретом она не сумела воспрепятствовать ограниченному использованию «резных икон», сделанных из дерева. Такие резные иконы представляли собою статуи, имевшие одно отличительное свойство — они были плоскими и всегда тяготели к рельефу. Строго говоря, это были выполненные рельефом фигуры, лишенные фона. Трудно сказать, насколько крепко держалась в древнерусской скульптуре языческая традиция. Не исключена возможность, что существовала преемственная связь между идолами и резными иконами. Из-за полной гибели памятников, подавляющее большинство которых было из дерева, невозможно проверить эту гипотезу. Если такая связь действительно была, то появление резных икон можно во многом объяснить наличием старых, языческих традиций. Но даже принимая эту гипотезу, придется все же отвести немаловажную роль проникновению на Русь от западных славян образцов круглой скульптуры. Об этом говорит многое. В частности, согласно свидетельству Псковской I летописи под 1540 годом, резные иконы Николы и Пятницы были занесены в Псков старцами «переходцами с иных земли». Этими старцами Е. Е. Голубинский<sup>1</sup> считает монахов, пришедших из соседней Литовской Руси, где статуи широко применялись в украшении храмов (ср. том II, стр. 281—282).

В Третьяковской галерее хранится происходящая из Николаевского собора в Можайске резная икона Николы (стр. 206). Вполне возможно, что она была выполнена, как полагает А. И. Некрасов<sup>2</sup>, в 20-х годах XIV века по распоряжению московского митрополита Петра. Эта деревянная статуя, несомненно, была навеяна литовскими или белорусскими образцами, на что указывает романского типа лицо, с глазами навыкат, с крупным носом, с застывшей улыбкой. На западнорусское происхождение указывает и необычная для византийской и русской иконографии поза Николы. Он представлен в позе молящегося, с поднятыми руками. В правой руке он держит меч, в левой — город Можайск, как гласит надпись XIV века.

Статуя Николы Можайского трактована наподобие рельефного изображения. Все здесь тяготеет к плоскости, ни одна часть фигуры не выступает над

<sup>1</sup> Е. Голубинский. История русской церкви, т. II, полутом 2. М., 1917, стр. 367.

<sup>2</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 203.



*Голова Сергия Радонежского. Деталь шитого покрыва с изображением  
Сергия Радонежского. Начало XV века.*

**Загорский историко-художественный музей**



*«Троица с праздниками». Пелена первой половины XV века.  
Загорский историко-художественный музей.*



*Погребение Анны. Пелена XV века.*  
Загорский историко-художественный музей.

той идеальной передней поверхностью, которая в глазах резчика обладала почти сакраментальным значением. Благодаря такой плоскостной композиции фигура приобретает скованный, застылый характер. В ней есть что-то величественное и грозное. Необычность этого проображения находит объяснение в старом Можайском предании, которое гласит, что якобы «в отдаленные времена, при нашествии неприятелей на город Можайск, святитель Николай, в ободрение жителей города и на страх неприятелям чудесно явился в грозном виде стоящим в воздухе над собором города и держащим в одной руке меч, а в другой модель обнесенного крепостью собора, в знак охранения его»<sup>1</sup>. Таким именно изобразил художник Николая, застылостью позы подчеркнув иконный характер образа.

<sup>1</sup> Е. Голубинский. История русской церкви, т. II, полутом 2, стр. 366.





*Чудо архангела Михаила в Хонах. Сударь середины XV века.  
Загорский историко-художественный музей.*

Хотя употребление резных икон еще долгое время оставалось весьма ограниченным, тем не менее статуя Николы Можайского вызвала подражания. Когда в 20-х годах XV века Москва по инициативе митрополита Фотия освободила захваченный Литвой Мценск, в местном соборе была водворена деревянная статуя Николы, привезенная из Москвы. Эта статуя, несомненно, была создана в подражание Николу Можайскому. Однако в ее стиле наблюдается ряд существенных изменений: все «романское», что еще так сильно давало о себе знать в можайской статуе, уступило место чисто иконописному пониманию образа.

От московской скульптуры XIV—XV веков до нас не дошло более ни одной деревянной статуи. Можно полагать, что и в Москве численно преобладали произведения мелкой пластики. К сожалению, их также сохранилось чрезвычайно мало, причем все это — довольно случайный материал. Поэтому для



*Никола Можайский. Деревянная статуя.  
20-е годы XIV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

восстановления хода развития московской скульптуры необходимо привлекать и некоторые ювелирные изделия, иначе слишком велики будут пробелы.

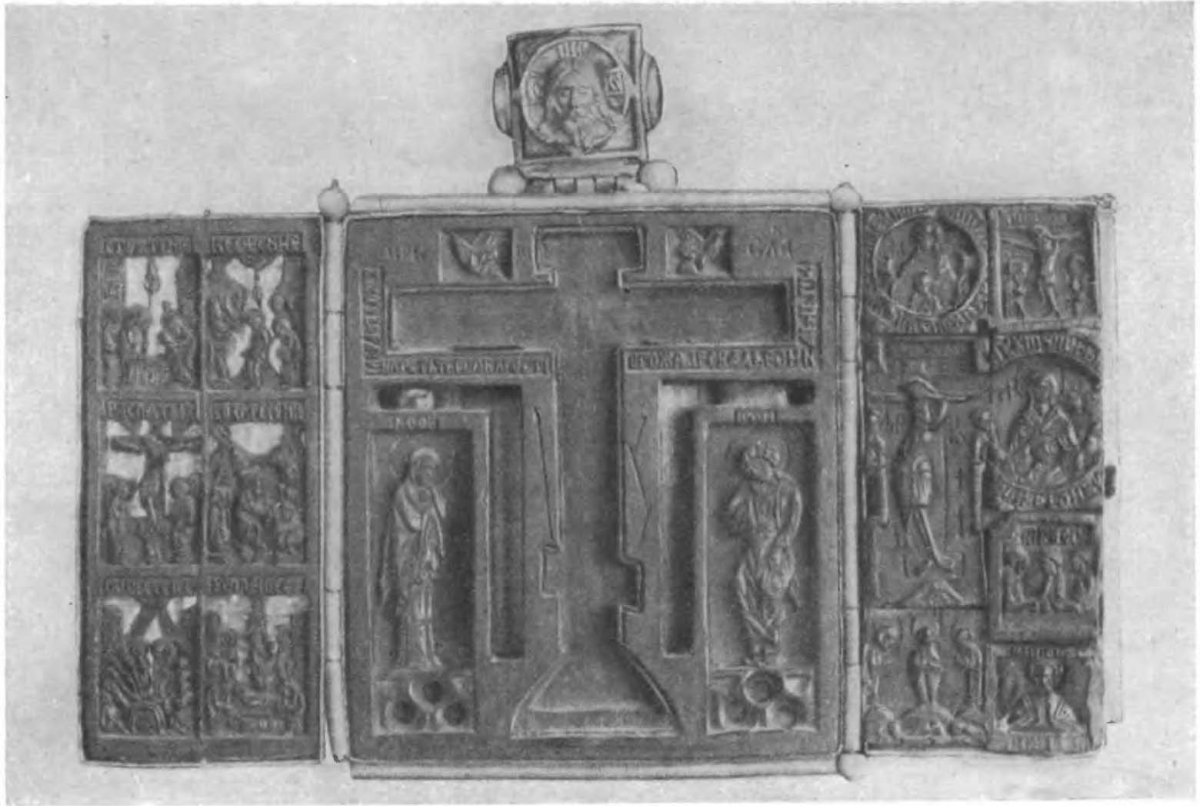
Таким восполняющим утраченные звенья памятником является оклад «Евангелия» Федора Кошки от 1392 года (см. стр. 221). Изображенные здесь в киотцах полуфигуры и фигуры святых, ангелов и евангелистов исполнены в довольно высоком рельефе, в котором очень много от романской «стугой» формы. Тяжелые, коренастые фигуры, лишенные тонкой одухотворенности лица с большими глазами навывкат, непропорционально крупные руки и ноги, крайне упрощенная трактовка складок — все это говорит о том, что художественный язык создавшего оклад мастера оставался еще очень архаическим. Этому мастеру был чужд живописный рельеф с его многопланностью и тонкой отделкой формы.

Мы не знаем точно, когда новый стиль XIV века утвердился в московской пластике. Можно предполагать, что по сравнению с живописью это произошло

со значительным запозданием. Первым точно датированным памятником нового направления является серебряный оклад знаменитой иконы «Владимирской богоматери» (стр. 207). Заказчиком его был митрополит Фотий. Оклад, хранящийся в Оружейной палате, украшен изображениями двенадцати праздников, исполненными в очень низком рельефе. Это, однако, не помешало авторам оклада, — а они были, несомненно, русскими мастерами, — строить свои композиции весьма пространственно. Фигуры даны в свободных поворотах, они расположены друг перед другом, позади них видны пейзажные и архитектурные кулисы. Этот рельефный стиль имеет одним из своих источников византийские поделки из металла и слоновой кости, которые попадали на Русь в большом



*Оклад иконы «Владимирская богоматерь». 1410—1431 годы,  
Гос. Оружейная палата.*

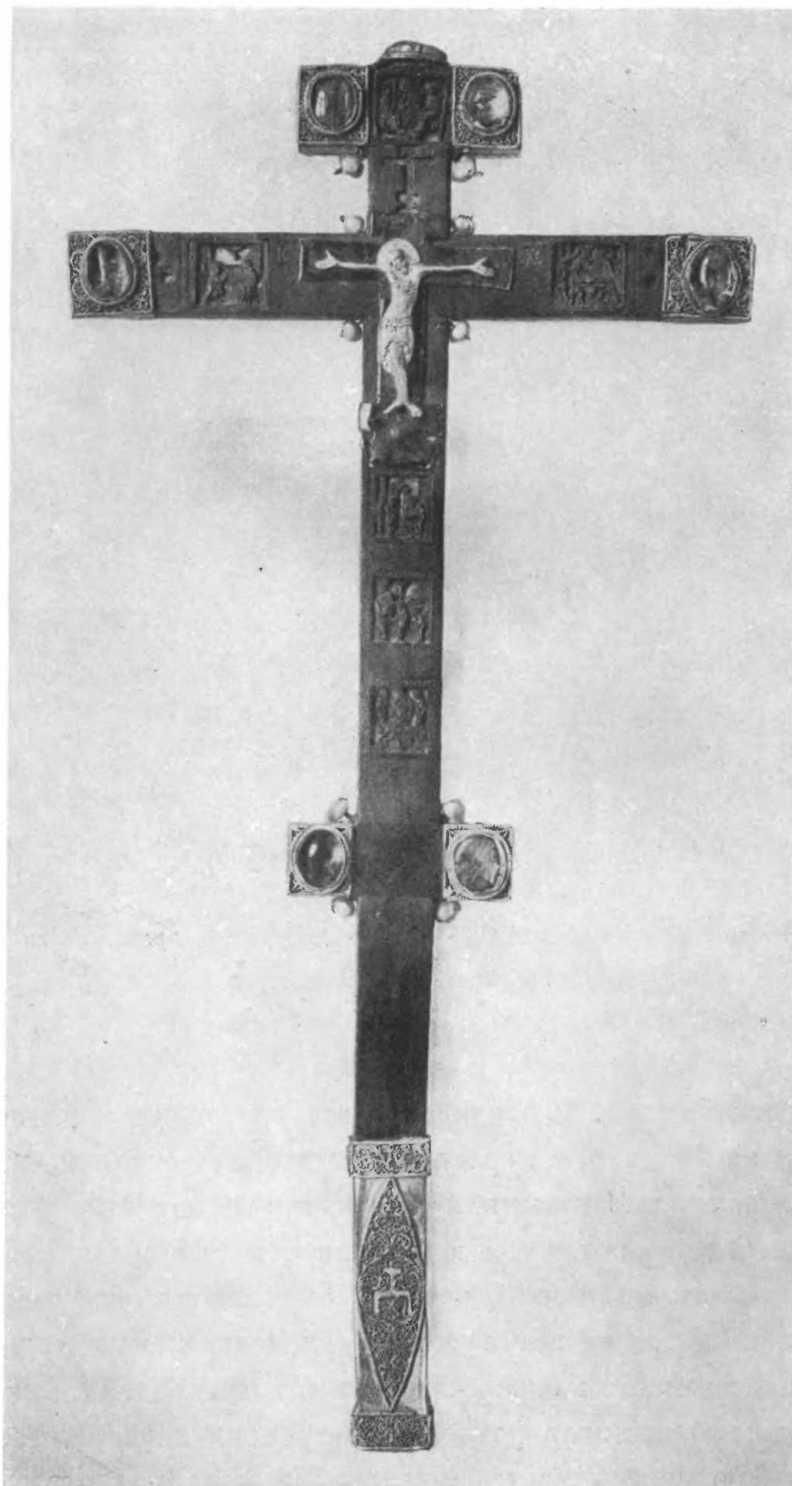


*Амеросий. Панаия-складень. 1456 год.*  
Загорский историко-художественный музей.

количестве при митрополите Фотии. Как обычно, русские мастера не ограничились прямым подражанием византийским образцам, но переработали их на свой лад. Они упростили силуэтные линии, усилили линейную разделку формы, разрядили композиции, смягчили византийскую суровость лиц.

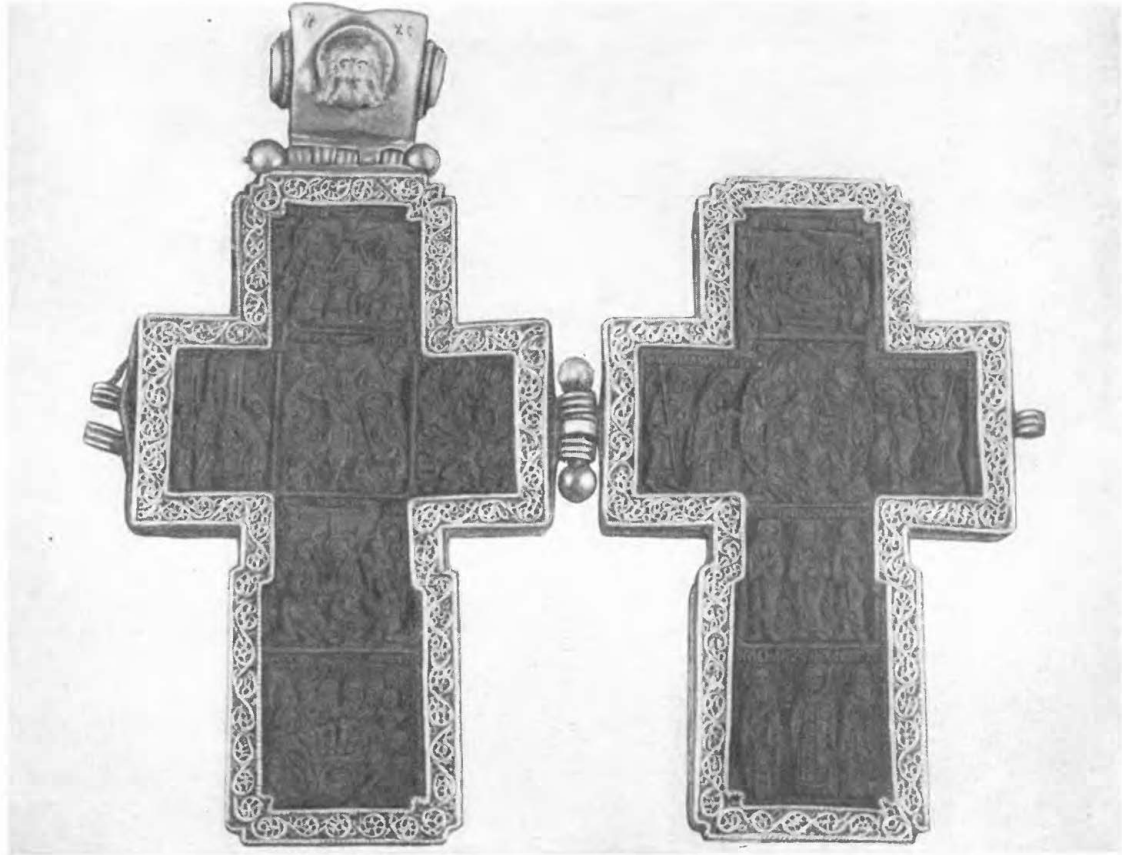
Еще сильнее все эти видоизменения выступают в окладе «Евангелия» из Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, возникшего на протяжении второй четверти XV века (стр. 219). В центре здесь изображена сцена распятия с предстоящими, по углам — фигуры евангелистов (фигура Иоанна Богослова — позднейшего происхождения). Выразительные и скупые линии силуэтов и обобщенность формы заставляют вспомнить о лучших решениях мастеров рублевской школы, современником которых был автор оклада.

О московской скульптуре этого же времени может дать неплохое представление ковчежец князей Радонежских, хранящийся в Третьяковской галерее (стр. 227). Прикрепленные к фону фигурки «Деисуса», строго говоря, не что иное, как



*Гипрестольный крест. XV век.*  
**Загорский историко-художественный музей.**





*Двустворчатый наперсный дубовый крест в серебряной оправе. Конец XV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

набивные плоские бляшки. Но если сравнить эти фигурки с изображениями на окладе «Евангелия Кошки», то сразу станет ясным, насколько изменился стиль. Пропорции сделались вытянутыми и изящными; несмотря на очень низкий рельеф, фигуры свободно развернуты в пространстве, формы обработаны при помощи тончайшей паутины линий, которые оживляют и ритмизируют плоскость. Именно эти линии растворяют в себе ту неподвижность «тугой» романской формы, которая во многом определяла стиль пластики XIV века.

К традициям художников фотиевского времени непосредственно примыкает работавший в Троицком монастыре мастер Амвросий (род. около 1430 — ум. около 1494 года). С его именем связаны три даты: 1456 годом помечен складень его работы, в 1490 году он стал казначеем Троицкого монастыря, в 1494 году он перестал занимать эту должность. Вероятно, 1494 год был годом его смерти.



«Одигитрия». Каменная иконка. XIV век.  
Гос. Исторический музей.



Георгий. Костяная иконка. XV век.  
Гос. Исторический музей.

Панагия-складень Загорского музея имеет выполненную резьбу вкладную надпись: «В лето 6964 [1456] сиякона делана в Сергееве монастыре при блгвернем великом князи Василии Васильевиче повелением игумена Васиана Сергеева монастыре, а рукою инокамброс» (стр. 208). Имя «Амброс», не дописанное по недостатку места, следует рассматривать, как видоизменение имени Амвросий. Панагия сделана из золота и украшена изнутри резными иконками орехового дерева. Створки панагии с лицевой стороны покрыты высокой сканью из плющеной золотой проволоки. На иконе центральной створки вырезаны выемчатый семиконечный крест и фигуры Марии и Иоанна, а также полуфигуры ангелов; на иконках левой створки — «Сретение», «Крещение», «Распятие», «Сошествие во ад», «Сошествие святого духа» и «Успение»; иконки правой створки вмонтированы из другого памятника и к Амвросию не имеют никакого отношения. Панагия увенчана чеканным по золоту изображением «Нерукотворного Спаса».

Стиль Амвросия отличается необычайной свободой. Его произведения лишены всякой сухости, всякой приглаженности. Амвросий легко и непринужденно режет



*Троица. Деревянная панагия. XV век.  
Гос. Исторический музей.*

дерево, внося в его обработку многовековые навыки русских древоделов. Поэтому поверхность его рельефов кажется мягкой, как бы вибрирующей. В линиях нет ничего жесткого, они всегда полны жизни и естественности. Фигурки Амвросия, обычно приземистые и довольно неуклюжие, обладают той свежестью и непосредственностью выражения, которые так подкупают в изделиях народной резьбы. Эти фигурки, никогда не выходящие за пределы передней идеальной плоскости, Амвросий дает в свободных сочетаниях, охотно располагая их на фоне зданий и скал. При этом он прибегает к очень смелому приему: он делает рельеф прорезным, так что во многих местах просвечивает золото киота. Поэтому сцены «Праздников», украшающие левую створку панагии, вырисовываются на золотом фоне.

Из этого сопоставления золота с темным цветом орехового дерева Амвросий извлекает тонкие колористические эффекты, немало обогащающие язык пластики.

Подписной складень позволяет сгруппировать ряд близких ему по стилю памятников, вышедших из мастерской Амвросия. Это прежде всего напрестольный крест в Загорском музее (стр. 209). Крест резан из орехового(?) дерева и украшен рельефами, сканью и драгоценными камнями. На крест наложена литая из золота фигура распятого Христа. Очень красиво сочетание темного цвета дерева, золотой скани, голышей, лазоревых яхонтов, суровиков, изумрудов, катовиков и жемчуга. Рельефы, помимо «Праздников», изображают «Троицу», «Явление богородицы Сергию» и «Усекновение главы Иоанна Предтечи». И в этих рельефах, исполненных крайне свободно, коренастые фигуры даны на архитектурных и пейзажных фонах.

С мастерской Амвросия связан и кипарисовый запрестольный крест из Успенского собора. В 1649 году он подвергся переделке и дополнен рядом новых рельефов. Старые рельефы амвросиевского времени резаны на кости. На них изображены сцены «Праздников», «Троица», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Явление богородицы Сергию», «Деисус», «Знамение», «Спас



*Архангел Михаил. Костяная иконка. XV век.*

Гос. Исторический музей.

нерукотворный», фигуры святых и фигура распятого Христа. Исполнение здесь более сухое, что отчасти обусловлено материалом, который определил гладкую фактуру поверхности. Излюбленным материалом Амвросия и его учеников было, несомненно, дерево. Из него они умели извлекать тончайшие живописные эффекты. Кость в этом отношении их ограничивала. Поэтому рельефы запрестольного креста производят более слабое художественное впечатление. Им недостает той мягкости, которая присуща работам из дерева.

Из мастерской Амвросия вышли также двусторчатый наперсный дубовый крест (Государственная Третьяковская галерея), ковчег со сканью, датированный 1473 годом, напрестольный крест с литым серебряным распятием и сканевыми украшениями и деревянная круглая панagia со сканью (Загорский музей). Сюда следует присоединить и двустороннюю деревянную иконку с изображением двенадцати праздников, хранящуюся в Гос. Историческом музее (О. К. 11551). Среди всех этих вещей самая значительная — дубовый

крест (*стр.* 210). Он имеет серебряную золоченую оправу, покрытую сканью. Стилю изображений («Праздники», «Троица», «Деисус», фигуры святых) присуща уже известная сухость, характерная для искусства конца XV — начала XVI века. В силу этого крест можно датировать концом XV столетия.

Наряду с мастерской Амвросия должны были существовать и другие мастерские, выпускавшие резные иконки и кресты. Спрос на последние был весьма велик в Московской Руси. Эти вещицы рассматривали как талисманы против «злых сил». Некоторые из них отличаются высокими художественными качествами. Еще XIV веком датируется каменная иконка «Одигитрии» в Гос. Историческом музее (О. К. 9213) с ее несколько тяжелыми и грузными формами (*стр.* 211). Уже XV веку принадлежит двусторонняя костяная иконка с изображением Георгия и «Деисуса» (О. К. 9274), а также костяная иконка архангела Михаила в Гос. Историческом музее (*стр.* 211, 213). Порой резьба носит настолько миниатюрный характер, что ее надо рассматривать в лупу (например, крохотная костяная панагия с «Троицей» в Вологодском музее, № 1066/Е). С приближением XVI века формы делаются все более элегантными и вытянутыми, а резьба все более тонкой и изящной. Этот этап развития представлен превосходной маленькой деревянной панагией в Историческом музее (О. К. 9264) с изображением «Троицы», воспроизводящим прославленную рублевскую икону (*стр.* 212). Здесь мастерство русского резчика облекается в высочайшие по своему артистизму формы; фигуры ангелов на редкость удачно вкомпонованы в круг, силуэтные линии подвергнуты предельному обобщению, всюду чувствуются живые отголоски великого искусства Рублева, под свежим впечатлением от которого была создана эта панагия — подлинная жемчужина московской пластики XV века.





---

---

## ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОЙ МОСКВЫ

*Б. А. Рыбаков*



**Н**акануне монголо-татарского нашествия в городах древней Руси процветало высокое и тонкое декоративное мастерство. Перегородчатая эмаль с ее нежными оттенками, хрупкие завитки скани, серебряная микроскопическая зернь и десятки других «узорочий» любовно изготавливались в различных городах.

При приближении татар горожане зарывали в землю свои сокровища, надеясь обрести их вновь, когда минует опасность. В городах, опустошенных татарами, часто находят клады драгоценностей XII—XIII веков. Эти находки свидетельствуют о том, что владельцы не вернулись, не вырыли доверенных земле сокровищ. Упрятанные в землю предметы прикладного искусства пролежали в ней сотни лет. Те же вещи, которые оставались в жилищах или на живых людях, были расхищены завоевателями. В татарских становищах археологи находят награбленные русские изделия.

Русские города были разрушены, мастерские сожжены, а сами мастера уведены в Монголию и там, «на краю земли», по выражению летописца, работали на татар, восхищая своим искусством как своих хозяев, так и заезжих европейцев, вроде Плано Карпини, описавшего ханский трон работы русского мастера Кузьмы в качестве главной достопримечательности Каракорума.

Городские ремесла, и в том числе наиболее изощренное из них — ювелирное дело, особенно сильно пострадали от нашествия врага. Многие технические приемы были забыты, многие ремесла исчезли и возродились лишь через двести—триста лет. Можно думать, что высокое искусство церковной живописи

и книжной миниатюры значительно меньше пострадало от нашествия татар, чем художественное ремесло, не находившееся под покровительством церкви. Творческая мысль мастеров как бы замерла, руки их огрубели. Напрасно стали бы мы искать новые формы, новые типы изделий второй половины XIII века. В это время широко практиковалось механическое воспроизведение старых образцов, а не изготовление новых. Потребность в крестах-складнях не исчезла в XIII веке, но мастер середины XIII века довольствовался тем, что из числа уцелевших медных крестов отбирал понравившийся ему крест и оттискивал его в сырой глине. Высохшая глина с отпечатком старого креста становилась литейной формой для нового изделия. Все недочеты оригинала, потертость рельефов, щербинки и загрязнения — все это механически переходило и на новую отливку. Мастера утратили даже технические навыки: глину для формы брали слишком плотную, жирную, и отливки получались пузырчатые, неровные<sup>1</sup>.

Возьмем другой пример. К княжеским грамотам обычно привешивали небольшие свинцовые печати. Мастера вложили много вкуса и умения в производство штампов для этих печатей. Многие из печатей домонгольского периода можно с полным правом назвать художественными произведениями<sup>2</sup>. Очень хороши княжеские печати конца XII и начала XIII века — Всеволода Большое Гнездо, его сыновей Юрия, Святослава и Константина, печати Рюрика Ростиславича, Мстислава Давидовича, архиепископа Мартирия и других<sup>3</sup>. Особенно показательны печати Александра Невского; часть их выполнена высокохудожественно<sup>4</sup>, другие же поражают своей примитивностью и грубостью<sup>5</sup>. Напомним, что Александр Невский княжил и до нашествия татар и после, при Батые.

Печати братьев Александра — Афанасия Ярославича (1262) и Ярослава Ярославича (1269), княживших уже в тяжелое время татарщины, поражают грубостью и примитивностью выполнения. Столь же примитивны печати князя Довмонта (1265—1299). В княжение сыновей Александра Невского мастера-резчики еще не вышли из состояния подавленности и выпускали не менее грубые и безвкусные изделия. Огрубела не только скульптурная техника — даже буквы надписей на печатях Андрея и Дмитрия Александровичей (1250—1294

<sup>1</sup> Каталог собрания древностей А. С. Уварова, отд. VIII—XI. М., 1908, стр. 101, рис. 10, 82, 83.

<sup>2</sup> Н. Лихачев. Материалы для истории русской и византийской сфрагистики, вып. 1. М., 1928.

<sup>3</sup> Н. Лихачев. Указ. соч., рис. 29, 30, 52 (печать, изображенная на рис. 52, принадлежала Всеволоду Владимировичу Черниговскому, внуку героя «Слова о полку Игореве»).

<sup>4</sup> Н. Лихачев. Указ. соч., рис. 42—43.

<sup>5</sup> Альбом к «Материалам» Н. Лихачева, хранящийся в архиве Института истории материальной культуры АН СССР, табл. X, рис. 14.



*Деталь саккоса митрополита Фотия. 1409—1417 годы.*

Гсс. Оружейная палата.

и 1301—1302) сделаны неумелой, неопытной рукой, вкривь и вкось, некоторые даже перевернуты<sup>1</sup>.

Печати важнейших по своему положению русских князей относятся ко времени от татарского нашествия до самого конца XIII века, т. е. к тем десятилетиям, когда на Руси почти не строилось каменных зданий, причем они свидетельствуют о глубоком и длительном упадке этой отрасли искусства.

Судить о других видах прикладного искусства мы не можем, потому что от периода 1250—1300 годов не сохранилось ни одной вещи, ни одного образца ювелирного мастерства, сделанного в городе.

Значительно меньше пострадало деревенское ремесло; его нехитрое оборудование легче было восстановить, наладить вновь. Курганный обряд погребения к XIII веку сохранился лишь в Новгородской земле и в Московском княжестве (земля древних вятичей). Известны вещи XIII—XIV веков, свидетельствующие о дальнейшем развитии деревенского прикладного искусства<sup>2</sup>.

К XIV веку исследователи относят височные кольца красной формы, где изогнутые лопасти обрамлены ажурным серебряным кружевом, а внутри дужки для подвешивания часто изображают коньков или птиц<sup>3</sup>. В этих сюжетах нельзя не видеть подражания городским изделиям домонгольского периода, с их птицами, спринами и грифонами на подвесных височных украшениях. После XIV века курганный обряд погребения исчезает почти повсеместно в Средней России, и мы лишаемся ценного источника представлений о древнерусской деревне.

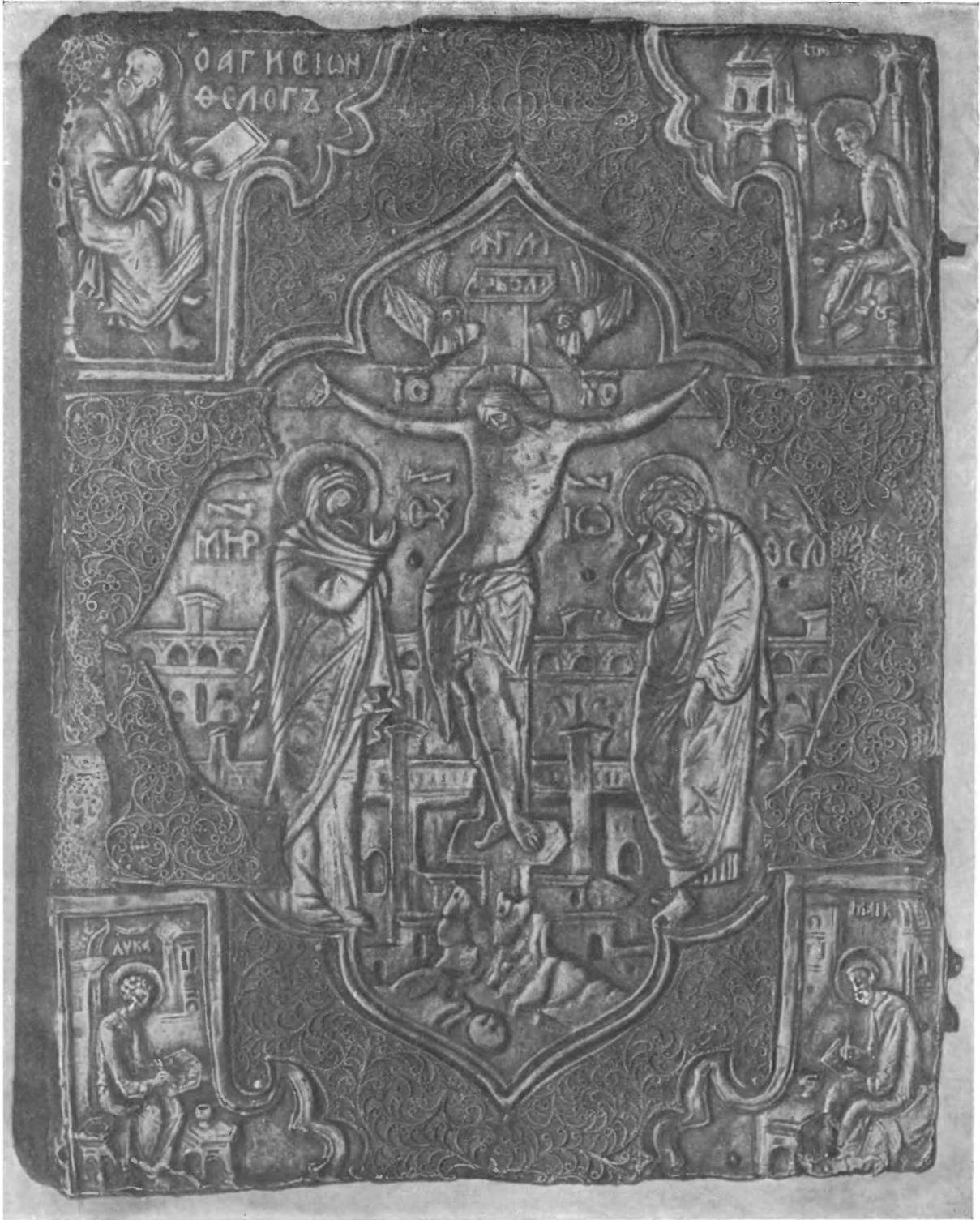
Среди медного литья и резного камня XIV—XV веков из случайных находок можно насчитать много таких своеобразных по стилю иконок, которые явно говорят о влиянии народной деревянной резьбы. Наиболее частым сюжетом этих иконок является изображение Георгия. Герой духовных стихов и народных сказаний, Егорий Храбрый изображался на монументальном коне, напоминающем прыгучих коньков, долго сохранявших свое ритуальное значение. В этих иконках впервые ясно чувствуется воздействие народного творчества на мастеров литья и резьбы. В домонгольское время эти мастера стояли дальше от народного языческого искусства и на их произведениях не сказывалась близость к деревянной резьбе. В качестве примера можно указать медную иконку XIV века, изображающую всадника с мечом в руке, с надписью Георгий<sup>4</sup>. Егорий Храбрый

Н. Лихачев. Указ. соч., рис. 13, 14, 16, 18, 19, 46; Альбом, табл. XXXV, рис. 10, табл. LI, рис. 4.

<sup>2</sup> См. А. Ардиховский. Курганы вятичей. М., 1930, стр. 149—150.

<sup>3</sup> Там же, рис. 39, 42, 46, 47.

<sup>4</sup> Каталог собрания древностей А. С. Уварова, отдел VIII—XI, стр. 81, рис. 60.



*Оклад «Евангелия» XV века.*  
Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина.



представлен здесь не столько христианским святым, сколько языческим солнечным богом: его огромный круглый лик смотрит прямо на зрителя (хотя конь скачет вправо); лучи, окружающие лицо, дополняют сходство с традиционным средневековым изображением человекоподобного солнца<sup>1</sup>.

От второй половины XIII и начала XIV века не сохранилось датированных изделий прикладного искусства. Лишь с середины XIV столетия, в связи с общим подъемом культуры, воскресает и художественное ремесло. Естественно, что наиболее ранние вещи этого времени сохранились в Новгороде-Великом, менее других городов пострадавшем от татаро-монгольского нашествия. Изделия времени Симеона Гордого и Дмитрия Донского обнаруживают знакомство русских мастеров с различными техническими приемами, круг которых с годами все возрастает.

Широко практиковалось литье металла. Новшеством в литье было появление отдельно отлитых фигурок, механически прикрепленных (обычно напаянных) к гладкому металлическому фону. Из различных фигурок составлялись целые композиции (например, «Вознесение»); такой прием избавлял мастера от необходимости отлить сложную композицию сразу и облегчал его задачу. Накладные рельефы широко применялись в средневековом европейском искусстве часто в сочетании с эмалевым фоном. С конца XIV века эмалевый фон появляется и на русских изделиях.

Очень широкое применение находит в этот период басменное тиснение серебряных или медных листов на узорчатых матрцах. Басма имитировала чеканный орнамент. Басменными узорами обычно покрывали иконы, переплеты книг и т. д.

Большую роль в орнаментальном деле играло искусство скани, составлении узоров из крученых золотых и серебряных проволочек. Скань встречается не на массовых изделиях, а только на придворных вещах и на вещах, изготовленных в крупных монастырях. В сканных орнаментах XIV—XV веков очень явственно выступают восточные черты (золотая основа «шапки Мономаха», относящаяся к началу XIV в.). В казне великого князя московского со времен Калиты хранилась и передавалась по наследству какая-то «золотая шапка». По всей вероятности, именно эта наследственная золотая шапка и была объявлена при Иване III «шапкой Мономаха» (Государственная Оружейная палата). Сканный узор на шапке Мономаха сделан, вероятно, среднеазиатскими

<sup>1</sup> Аналогичные изображения Георгия см. в коллекциях Государственного Исторического музея в Москве.



Оклад «Евангелия» боярина Федора Кошки. 1392 год.

Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина.

мастерами при хане Узбеке. Шестигранные звезды, «арабский цветок» и спиральные завитки воспроизводят орнаменты среднеазиатского искусства; на ранних русских золотых изделиях московской работы мы находим много отражений этих орнаментальных мотивов. В дальнейшем в сканные узоры проникают элементы орнамента, свойственного искусству Возрождения. Скать находила себе применение в украшении переплетов книг, на окладах икон, на оправках крестиков, потиров и панагий.

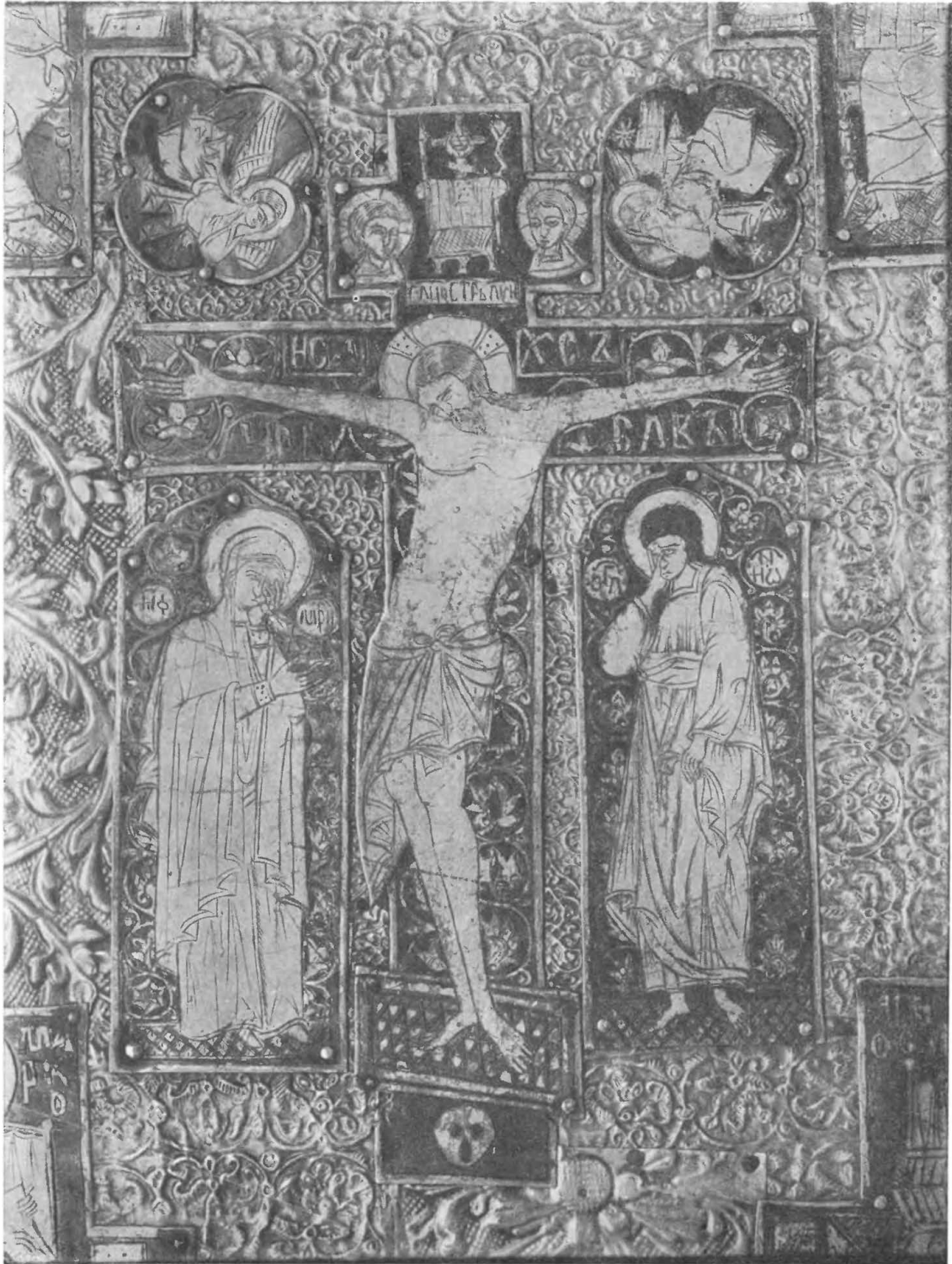
В XIV—XV веках, наряду с чисто сканными изделиями, встречаются изделия, расцвеченные мастикой с лаком, окрашенной в разные цвета. Мастика заполняет включенные в сканный орнамент цветы, круги, кресты, лепестки, выложенные из плющенной в виде ленточки проволоки<sup>1</sup>. Позднее мастика сменяется разноцветной эмалью в сканных обрамлениях, широко распространенной в XVI—XVII веках.

На протяжении XIV—XV веков мастера применяли гравированный рисунок по металлу. Иногда гравированный узор покрывался чернью, но вообще искусство черни, как и искусство эмали, находилось в состоянии упадка. И чернь и эмаль имели вспомогательное значение, и к ним прибегали почти исключительно для расцветки фона, а не для создания контурного или цветного рисунка, как это было в Киевской Руси.

Единственно, чем изучаемый период кажется богаче домонгольского, это количеством дошедших до нас шитых тканей и различных изделий из резного дерева. Лучшие художники этого времени рисовали черновые оригиналы для вышивания, и в светлицах княгинь и боярынь, в женских монастырях умелыми руками вышивальщиц создавались произведения высокого мастерства. Резьба по дереву носила орнаментальный, а не изобразительный характер. Русские резчики, как и их восточные собратья, покрывали мелким сплошным узором целые двери. Травчатая резьба переходила с одной доски на другую; резьба была неглубока и по своему характеру близка резьбе народных изделий — прялок, рубелей, солонок. Часто встречаются геометрические узоры, столь обычные в народной резьбе.

Больше всего сохранилось церковных деревянных «царских врат». Точеные столбики, кресты, теремки и миниатюрные изображения церковных построек —

<sup>1</sup> Полноцветность московской скани XIV—XV веков была недавно установлена научной сотрудницей Загорского историко-художественного музея Т. В. Николаевой и научной сотрудницей Государственного Исторического музея М. М. Постниковой-Лосевой, нашедшими следы мастики и целые лепестки, заполненные ею, на ряде сканных окладов в различных музейных собраниях.



*Центральная часть оклада «Евангелия» Симеона Гордого. 1343 год.*

Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина.



*Кадило из Троице-Сергиева монастыря.  
1405 год.*

Загорский историко-художественный музей.

все это входило в состав врат, а резьба покрывала все эти детали, связывая их в одно целое. Резное дерево нередко раскрашивалось, как это практиковалось в то время и на Западе.

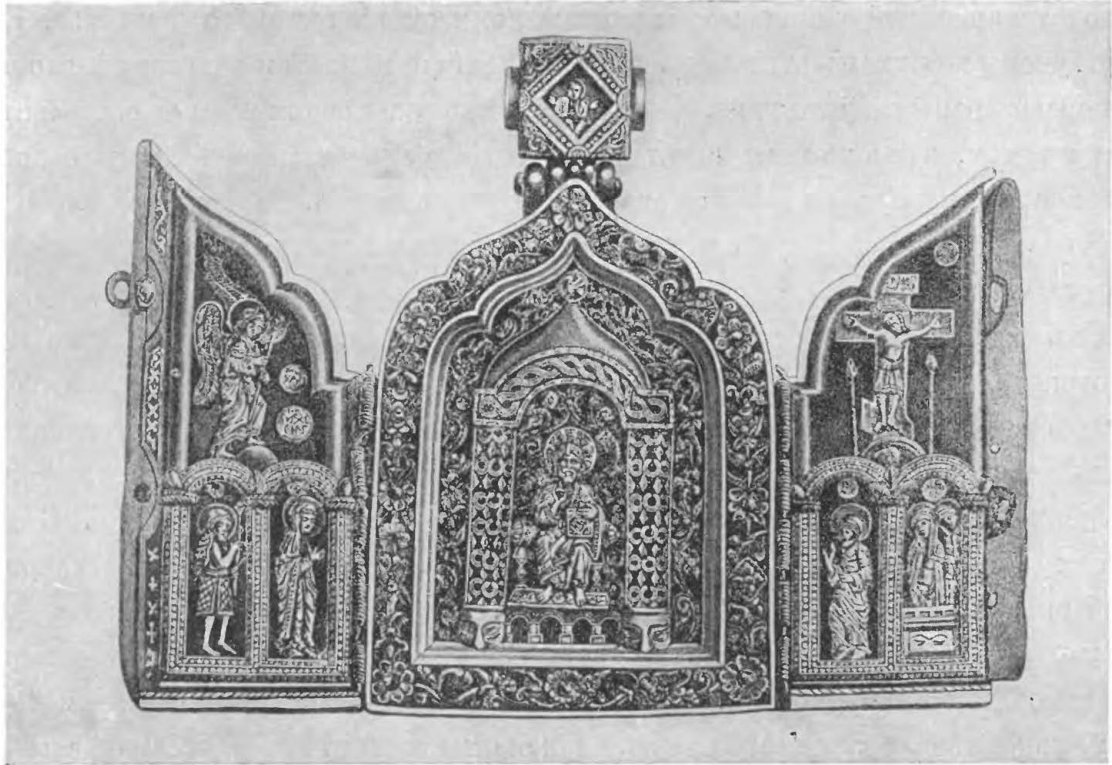
Дошедшие до нас изделия художественного ремесла связаны преимущественно с церковным обиходом, что объясняется лучшей сохранностью монастырских и соборных ризниц. До нас дошли церковные медные паникадила, облачения митрополитов, оклады икон, богато украшенные всеми средствами ювелирной техники, оклады евангелий, церковные потиры для причастия, панагиары для возношения «богородичного хлеба», дарохранительницы, саккосы — облачения, употреблявшиеся при митрополичьем служении (*стр.* 217, 219, 221, 223), а также характерные для всей средневековой Европы реликварии — «сковчежцы», мощехранительницы с кусками «гроба господня», каплями «млека богородицы» и мощами различных святых. Немало сохранилось и личных предметов христианского культа: кресты-складни (также

предназначавшиеся для хранения мощей), нательные крестики и образки.

Светское прикладное искусство рассматриваемого периода, в отличие от искусства домонгольского времени, нам почти неизвестно. Единичны уцелевшие образцы посуды и оружия. Ни в коем случае нельзя объяснять это большей религиозностью людей данного времени, — просто церковные ризницы оказались более надежными хранилищами ценностей, чем деревянные хоромы непрерывно враждовавших друг с другом князей.

Духовные грамоты московских князей сохранили имена известных в то время мастеров-ювелиров и списки их изделий, но как эти изделия выглядели, чем они нравились современникам, остается нам неизвестным.





*Лукиан. Складень-триптих. 1414 год. Лицевая сторона.*

Обзор художественных изделий XIV века, уцелевших в феодальных «которах и распрях» и в огне ордынских набегов, следует начать с оклада «Евангелия», изготовленного в 1343 году для московского великого князя Симеона Ивановича (стр. 223). Деревянная крышка переплета обита тонкими серебряными листами с басменным узором. Характер узора весьма близок узорам каменной резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234 годы). Поверх басмы набиты пластины с черневым орнаментом, надписью и гравированными изображениями. Художественными достоинствами оклад «Евангелия» Симеона Гордого не отличается, а, наоборот, по сравнению с такими образцами, как, например, оклад «Мстиславова Евангелия», свидетельствует о значительном упадке придворного ремесла.

Примечательное изделие XIV века— ковчежец 1383 года, сделанный для хранения различных святынь, привезенных из Царьграда суздальским архиепископом Дионисием<sup>1</sup>. Ковчег представляет собою плоский ящик в форме четырехлистника,

<sup>1</sup> М. Михайлов. Памятники русской вещевой палеографии. СПб., 1913, рис. 22. Хранится в Гос. Оружейной палате Московского Кремля.

богато украшенный черневыми композициями очень высокого качества. Некоторые ученые считали этот мошевик византийским на том основании, что моши были вывезены из Византии<sup>1</sup>. Однако надпись на мошевике не оставляет сомнения в том, что в момент изготовления его все «святыни» были уже доставлены в пределы Суздальско-Нижегородского княжества. Заказчиком этого ковчежца надпись называет суздальского князя Дмитрия Константиновича, «иже созда раку сию».

Большой интерес представляет оклад «Евангелия», изготовленный по заказу московского боярина Федора Андреевича Кошки в 1392 году (Государственная Библиотека СССР им. В. И. Ленина; *стр.* 221). На фоне, сплошь занятом завитками скани (еще хранящей восточный характер), рельефно выделяются накладные литые фигуры, помещенные в килевидных арочках поверх грубоватой синей эмали. С этого времени накладные скульптурные фигуры в килевидных киотцах становятся излюбленным мотивом ювелирного искусства XV—XVI веков. Эмаль — прозрачная, и поэтому процарапывание фона под эмаль производилось более или менее равномерной штриховкой. Весь оклад в целом — его тонкий сканный узор, перемежающийся с гладким серебром боковых пластин, его рамка из рельефных фигур в киотцах, его разнообразные по силуэту дробницы центральной композиции — производит впечатление пышности и торжественности. Следует отметить, что мастер, изготовивший оклад «Евангелия Кошки», определил стиль подобных изделий на целые полтора столетия вперед — вплоть до середины XVI века. Очевидно, в княжение Василия Дмитриевича московские мастера ювелирного дела уже вышли на путь вполне оригинального творчества, выработав новые орнаментальные композиции, которые послужили образцами мастерам и XV и XVI веков.

К этому же времени относится серебряное кадило из Троице-Сергиева монастыря 1405 года<sup>2</sup>, сделанное в виде одноглавого храма с килевидными арками, украшенное чеканными фигурами (Загорский историко-художественный музей; *стр.* 224).

От первой четверти XV столетия до нас дошло сравнительно много художественных изделий. Время митрополитов Киприана и Фотия, ознаменованное большими литературно-историческими работами, отмеченное строительством

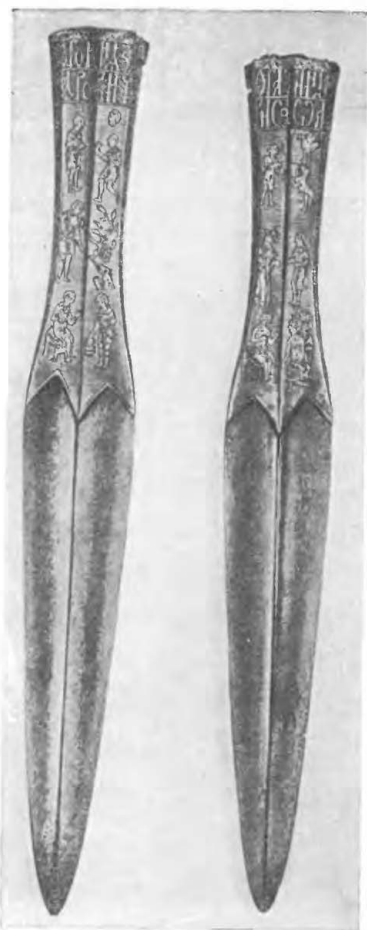
<sup>1</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 224.

<sup>2</sup> Н. Брунов. Русская архитектура X—XV вв.— «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1. М., 1940, стр. 11, рис. 3.



*Ковчезею радонежских князей. 1410—1429 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.



*Рогатина великого князя  
тверского Бориса Александровича.  
Конец 20-х годов XV века.*

Гос. Оружейная палата.

каменных соборов в Москве, Звенигороде, Троицком монастыре и, наконец, бессмертной живописью Рублева,— это время оставило заметный след и в прикладном искусстве.

Кроме оклада «Евангелия» 1392 года и кадила 1405 года можно назвать еще два произведения суздальских мастеров — панагию князя Даниила Борисовича 1410 года и ковчег его сына князя Ивана Даниловича 1414 года<sup>1</sup>, а также прекрасный оклад иконы «Владимирской богоматери» (стр. 207) с чеканными клеймами и сканным узором, изготовленный, по всей вероятности, московскими мастерами по заказу митрополита Фотия.

В 1414 году «рукою раба божия Лукиана» был сделан серебряный складень-триптих (стр. 225)<sup>2</sup>. На центральной створке вычеканен Христос на престоле, подножье которого украшено личинами; вокруг престола, заполняя все пространство килевидного киотца, идут две окаймляющие полосы цветов. Такое обилие цветов необычно для искусства того времени. На обороте триптиха изображены апокрифические сюжеты: беседа ангела со странником и «покой труждающихся». Любопытны личины «Смерть» и «Живот». Мастер Лукиан создал вещь тонкой работы с удачной композицией и оригинальным использованием необычного узора из цветов.

К этому же времени относится и ковчежец радонежских князей (1410—1429) с пятнадцатью накладными фигурами, хранящийся в Третьяковской галерее<sup>3</sup>. Особенно запоминается верхний пояс с деисусным чином (стр. 227). Мастер добился ритмичного чередования широких и вытянутых кверху изображений. Стройная фигура богородицы и фигура апостола Петра в среднем ряду, облаченные в ниспадающие ритмичными складками одежды, выполнены умелой рукой. Накладные

<sup>1</sup> М. Стеланов. Храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича. М., 1909, табл. XXXIX.

<sup>2</sup> Утрачен в конце 80-х годов XIX столетия.

<sup>3</sup> Ю. Олсуфьев. Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевской лавры. Сергиев, 1926, табл. XI, стр. 226.

фигуры принадлежат, очевидно, разным мастерам, так как сильно различаются по стилю и качеству. Приземистые и большеголовые фигуры Анастасии и Феодосии (внизу справа), представленные в строгих фронтальных позах, кажутся безжизненными.

1442 годом датируется оклад «Евангелия» Кирилло-Белозерского монастыря, воспроизводящий в упрощенной форме оклад «Евангелия» боярина Кошки<sup>1</sup>.

Ко второй половине 20-х годов XV века относится единственное произведение светского художественного ремесла — охотничья рогатина тверского великого князя Бориса Александровича (Государственная Оружейная палата; *стр.* 228, 229). Стальная туля рогатины обложена серебром, по которому гравировкой и позолотой наведен узор. Внимание зрителя приковывают восемь сцен, выгравированных уверенной, твердой рукой художника. Порядок, в котором должны следовать сцены, неизвестен. Непосредственно под надписью изображен безбородый юноша, стреляющий из лука в пасть зверя; над зверем летит хищная птица. Юноша одет в простую короткую одежду. Ниже — другая сцена: царевна в короне и длинной одежде с широкими рукавами беседует с юношей в богатой одежде. Еще ниже — на резном столбце сидит полубнаженный мужчина, к которому подходят пятеро таких же мужчин с ведром. Может быть, здесь изображена баня? На другой стороне тульи, наверху, мужчина подносит другому кубок на высоком стояке, а над ними изображена человеческая голова. Под этой сценой мы снова видим охотника, вонзающего рогатину в пасть медведя. Ниже представлен опять мужчина, сидящий на столбце; другой мужчина, беднее одетый, подносит ему



*Боковые стороны рогатины великого князя тверского Бориса Александровича. Конец 20-х годов XV века.*

Гос. Оружейная палата.

<sup>1</sup> Н. Макаренко. Путевые записки и наброски о русском искусстве, вып. I. [Б. м.]. 1914, стр. 52, рис. 21.



ведро. Сидящий одет в одежду с орнаментированным воротом, но бос. На боковых сторонах рогатины две динамичные сцены: двое мужчин борются, схватив друг друга за волосы; полуголый человек привязан за руки к кольцу наверху, женщина держит его за правую ногу, а мужчина бьет его кнутом (стр. 229).

Загадочные сцены на рогатине князя Бориса Александровича напоминают инициалы рукописей, но лишены присущей инициалам условности. Они заставляют вспомнить и сказочные сюжеты, и поэтичную «Повесть о Петре и Февронии» (охота, баня, чудесное исцеление закваской теста, беседа юноши и девушки), и былинку «О сорока каликах», где упоминаются и охота, и беседа княгини Апраксии с Касьянушкой-атаманом, и похищение чаши, и наказание атамана за кражу чаши. Былина «О молодце и худой жене» описывает беседу молодца с королевской дочерью, кабак, наказание и другие эпизоды.

Из местной, тверской литературы интересно «Сказание о зачатии во граде Твери отроча монастыря». В ней повествуется о женитьбе тверского князя Ярослава Ярославича на простой девушке Ксении. Здесь дважды говорится об охоте (на рогатине две охотничьи сцены), описывается разговор юноши-слуги с невестой князя, повествуется о наказании. Возможно, что рисунки на рогатине Бориса Александровича навеяны каким-нибудь литературным или былинным сюжетом. Князь Борис был покровителем искусств, образованным и начитанным человеком; при его дворе могли знать повести или старины. Судя по данным эпиграфики, рогатина сделана в самом начале его долголетнего княжения (1425—1462) и может быть связана с его поездкой на коронацию Витовта в 1430 году, где предполагались парадные охоты.

От последующего периода усобиц, двадцать лет разорявших среднерусские княжества, до нас дошло очень мало вещей, да и те относятся к Новгороду, не страдавшему от мятежей удельных князей. Только один предмет уцелел в ризнице Троице-Сергиева монастыря. Это — яшмовый потир 1449 года в сканной оправе работы мастера Ивана Фомина (стр. 231). Судя по эпиграфическим особенностям надписи, И. Фомин был москвичом.

К концу княжения Василия Темного относится расцвет искусства троичных «крестечников», из которых особенно прославился скульптор Амвросий (см. стр. 210—214). Резные иконки Амвросия обрамлены сканью сочного рисунка; восточные мотивы, господствовавшие ранее в сканном орнаменте, здесь уже исчезли (стр. 233).

В этом беглом обзоре русского прикладного искусства XIII—XV веков упомянуты лишь наиболее примечательные вещи. Многие изделия, особенно те, которые плохо поддаются датировке, опущены. Но мы не можем пройти мимо



*Иван Фомин. Яшмовый потир. 1449 год.  
Загорский историко-художественный музей.*

многочисленного и разнообразного материала мелкой пластики. От изучаемого времени сохранились сотни литых из меди и резанных из камня или дерева иконок, крестов, складней, панагий. Они разнородны по стилю, по времени и месту изготовления. Одни из них резаны опытными столичными мастерами, знакомыми и с греческими, и с «фряжскими» изделиями. Другие же сделаны в глухой, далекой провинции, в полуязыческой среде лесного Северо-Востока.

Первой половиной XIV века можно датировать группу крестов-складней, уже далеко отошедших от образцов Киевской Руси<sup>1</sup>. На гладком фоне креста

<sup>1</sup> Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888, табл. 33. Гос. Исторический музей, № 2750, 93, 347.

с округлыми концами рельефно выделяются как бы приклеенные фигурки святых. Они очень грубы, их пропорции искажены. На таких изделиях туловище нередко обрублено. Надписи обычно резаны вглубь после литья. Часто применялась позолота.

Ко второй половине XIV столетия следует отнести и каменные иконки с килевидной или пятилопастной арочкой, обрамленной орнаментальной каймой<sup>1</sup>. Работа во всех случаях грубая. Надписи здесь появляются уже выпуклые (на литейной форме они для простоты были резаны вглубь). Пятилопастная арка находит соответствие в окладах 1343 и 1392 годов, в книжных миниатюрах и в архитектуре.

К этому же времени относятся и некоторые иконки с изображением «гроба господня». Храм украшен большим количеством тонких главок, напоминающих миниатюры «Онежской Псалтири» 1395 года<sup>2</sup>.

К первой половине XV века, помимо кадила 1405 года, триптиха Лукиана 1414 года и ковчежца радонежских князей 1410—1429 годов с хорошими накладными фигурами тонкой резьбы, относятся также панагии с композицией «Вознесение». Панагии из Вологды и из Симонова монастыря в Москве должны быть сближены с точно датированным новгородским панагиаром 1436 года, так как некоторые части их совершенно идентичны.

На протяжении XV века наблюдается дальнейшее совершенствование мелкой пластики: рисунок становится тоньше, фигуры вытягиваются, приобретают стройность фигур Дионисия, лица становятся все выразительнее и индивидуальнее. Образцами могут служить каменные иконки из собрания Государственного Исторического музея<sup>3</sup> и костяной крестик с изображением Кирилла, Николая и Сергия<sup>4</sup>. На некоторых иконках чувствуется отход от обычной для русского средневекового искусства условности и перегруженность натуралистическими деталями (например, «Снятие с креста» — Никодим с клещами в руках)<sup>5</sup>.

Наряду с утонченной резьбой встречаются изделия более простые, иногда грубоватые. Интересны провинциальные поделки из камня. Так, на одной небольшой иконке трое святых (Борис, Глеб и Михаил или Георгий) представ-

<sup>1</sup> Гос. Исторический музей, № 25389; Каталог собрания древностей А. С. Уварова, отд. VIII—XI, стр. 61, рис. 35.

<sup>2</sup> Гос. Исторический музей, № 54626/ок 9219.

<sup>3</sup> Гос. Исторический музей, № 54626/ок 9131 («Распятие»), № 75058 («Георгий пеший»), № 54626/ок 9120 («Сретение»); Каталог христианских древностей. . . , табл. 29, № 3130.

<sup>4</sup> Гос. Исторический музей, № 4634 щ.

<sup>5</sup> Там же, № 74382.



*Амвросий. Пания-складень в закрытом виде. 1456 год.  
Загорский историко-художественный музей.*

лены так жизненно, так похожи по облику на простых русских людей, что кажутся тремя горожанами, идущими по улице в теплых шапках и долгополых охабнях, накинутых на плечи<sup>1</sup>. На одной иконке подобного типа с изображением Константина и Елены есть драгоценная для нас надпись: «Се икона Константинова Гаврилова, а резал Истома на Вологде». Вологжанин Истома работал, вероятно, во второй половине XV века<sup>2</sup>.

Здесь же, в провинции, резчики резали в камне тех пряничных коньков с Георгиями, о которых уже говорилось выше.

<sup>1</sup> Гос. Исторический музей, № 74423.

<sup>2</sup> Гос. Исторический музей, № 18201 щ; аналогии см. Каталог собрания древностей А. С. Уварова, отд. VIII—XI, стр. 83, рис. 66.

Так искусство резьбы, совершенствуясь и поднимаясь все выше в крупных культурных центрах, в то же время распространялось и по далеким городам окраинных земель, сливаясь там с народным искусством.

В русских княжествах существовало свое самобытное искусство, глубокого своеобразия которого не могли нарушить общие с Западом или Востоком элементы. Любую русскую вещь XIV—XV веков можно безошибочно отличить от западных образцов.

Пережив тяжелый и длительный упадок во время татарского нашествия и непосредственно после него, русское прикладное искусство, как часть всей русской культуры, возродилось во второй половине XIV века, расцвело в начале XV столетия и, после некоторой заминки в период усобиц середины века, быстро стало развиваться дальше, радуя современников и потомков красотой изящных узоров, тонкостью и многообразием техники, нарядной и сочной красочностью.





**ГЛАВА ТРЕТЬЯ**



**ИСКУССТВО  
РУССКОГО  
ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО  
ГОСУДАРСТВА**



---

# УКРЕПЛЕНИЕ РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА И ПРЕВРАЩЕНИЕ ЕГО В МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЕ

*Н. Е. Мнева*



**О**бъединение Северо-Восточной Руси и образование Русского государства при Иване III (1462—1505) и Василии III (1505—1533) явилось важнейшим этапом в истории народов СССР.

В основе этого объединения лежали социально-экономические причины: рост общественного разделения труда; развитие мелкого ремесленного производства, сосредоточенного в посадах и слободах; значительное увеличение посадского неземледельческого населения, предъявлявшего усиленный спрос на сельскохозяйственные продукты; развитие товарно-денежных отношений; распространение и укрепление торговых связей между отдельными городами и землями русской территории. Однако в России, народное хозяйство которой было подорвано татаро-монгольским игом, концентрация небольших местных рынков в один всероссийский рынок растянулась на несколько столетий. В России образование централизованного государства, ускоренное борьбой с внешними врагами и особенно с Золотой Ордой, произошло раньше, чем в ней сложились буржуазные отношения<sup>1</sup>.

В борьбе за политическое объединение московское правительство находило опору среди всех прогрессивных слоев населения отдельных земель, желавших прекращения феодальной раздробленности и распри<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Очерки истории СССР. Период феодализма IX—XV вв. Ч. II. М., 1953, стр. 18—20.

<sup>2</sup> Там же, стр. 272.

Иван III завершил начатую еще ранее его отцом ликвидацию отдельных уделов в Московском княжестве. В 1463 году Иван III присоединил к Москве Ярославское княжество, в 1474 — Ростовское. В течение 1471 — 1478 годов им была уничтожена независимость Великого Новгорода. Попытка боярской партии Новгорода укрепить свои позиции при помощи союза с польским королем и великим князем литовским Казимиром Ягайловичем встретила противодействие со стороны демократических слоев города и лишь ускорила падение новгородской феодальной республики. Князья рязанский и псковский полностью подчинялись требованиям Москвы. К Московскому государству были присоединены и новгородские волости за Волгой, в 1478 году — Двинская земля. В 1472 году, вместе с другими новгородскими северными владениями, в состав единого Русского государства вошла Пермь, а в 1485 году — Тверское княжество, самый грозный соперник Москвы. При Иване III была уничтожена зависимость Московского государства от Золотой Орды, заключен выгодный мир с Литвой и нанесен ряд сокрушительных ударов Ливонскому ордену.

Москва постепенно вышла на широкую международную арену. Она завязала дипломатические отношения с Германией, Венецианской республикой, Турцией, Венгрией, Данией, Персией.

Иван III провел большую и сложную работу по укреплению Русского централизованного государства. Было положено начало централизованной приказной системы управления. В 1497 году был составлен общерусский «Судебник», установивший единообразный порядок суда. На смену боярским и княжеским дружинам в XVI веке постепенно стало создаваться единое войско на основе земельного «жалования» и службы с поместья. Все эти мероприятия способствовали укреплению Русского государства, превратившегося в могучую силу, способную дать грозный отпор иноземным захватчикам. Московский великий князь сделался главой Русского государства, которое, после того как Византия была в 1453 году захвачена турками, стало оплотом православия и центром славянского мира.

Русские книжники этого времени создали особую политическую теорию, призванную обосновать возросшую роль Московского государства. Москву начали рассматривать как «третий Рим», как прямую преемницу всемирного царства, каким ранее считалась Византия. Этой идеей были проникнуты современные повести «О взятии Царьграда», «О Вавилонском царстве», сказание «О шапке и бармах Мономаха» — великокняжеских регалиях, якобы переданных Владимиру Мономаху византийским императором Константином Мономахом, и целый ряд других литературных произведений. В 1492 году митрополит Зосима назвал

Ивана III «государем и самодержцем всея Руси», «новым царем Константином», а Москву — «новым градом Константина»<sup>1</sup>.

Несколько позднее эти мысли еще яснее развил старец псковского Елеазарова монастыря Филофей в послании к Василию III. Филофей утверждал, что доселе было два Рима. Рим первый пал из-за своего нечестия. Рим второй, т. е. Византия, пал от «агарянского засилия». Третий Рим — Москва стоит непоколебимо, а четвертому Риму не бывать<sup>2</sup>. Московское государство рассматривается при этом как прямое продолжение Киевского, а происхождение московских князей выводится через Рюрика от римского императора Августа («Сказание о князьях владимирских»).

В летописных сводах XVI века историю отдельных феодальных княжеств начинают освещать как органическое преддверие к истории единого Московского государства. В середине XVI века яркой иллюстрацией этой идеи явилась «Степенная книга», написанная под непосредственным руководством митрополита Макария. В книге прославляются русские князья и царь, действующие в единении с представителями русской церкви. Схема «Степенной книги» построена в виде родословной лестницы великих князей, начиная от Владимира и кончая царем Иваном IV.

Митрополит Макарий, стремясь показать «Новый Рим» и особенно его церковь во всем блеске и величии, предпринял огромное дело собирания и пересмотра житий святых, с целью унификации всех до этого времени известных житий — как византийских, так и местных, а также составления новых. Был создан единый «пантеон» святых, и макарьевские «Великие Четьи-Минеи» стали его литературным оформлением. В грандиозные фолианты «Великих Четьих-Миней» вошли, по выражению Макария, «все книги Русской земли».

Объединительной политике московских князей и церкви отвечала и деятельность московских летописцев, перерабатывавших местные областные летописи в колоссальные общерусские летописные своды — Никоновскую и Воскресенскую летописи, а также Софийский временник.

В результате всех этих мероприятий местные оттенки художественной культуры начиная с XVI века постепенно утрачивают свое самостоятельное значение, растворяясь в общерусском стиле. Иван III, осознав свое возросшее могущество, естественно, стал искать таких форм выражения своей власти,

<sup>1</sup> Русская историческая библиотека, т. VI, № 118.

<sup>2</sup> См. об этом: А. М а л и н и н. Старец Елизарова монастыря Филофей и его послание. Киев, 1901, стр. 383.

которые отвечали бы его новому положению. Все чаще Иван III начинает употреблять титул царя, дополняя им прежний титул великого князя. Растет пышность его двора. Вводится сложный придворный церемониал и новый посольский обряд, более соответствующие возросшему международному значению Русского государства. Сообразно общим тенденциям к царственной пышности язык и церковной житийной литературы, и дипломатических актов становится более высокопарным и витиеватым.

Под воздействием новых идей изобразительное искусство также приобретает все бóльшую торжественность и царственную роскошь. Памятники архитектуры, живописи и скульптуры периода феодальной раздробленности кажутся отныне слишком скромными. Они не в силах выразить то новое государственное начало, носителем которого становится великий князь московский, государь всея Руси. В работах Дионисия проявляются черты праздничного великолепия, а скромный град Москва начинает обстраиваться величественными каменными дворцами и храмами.

Кремлевские строения, которыми некогда удовлетворялись предки Ивана III, кажутся ему теперь слишком тесными и недостаточно нарядными. Зодчие, призванные Иваном III из ряда русских городов, а также выписанные из Италии, должны были сделать из Кремля достойную русского царя резиденцию. Заново строятся крепостные кремлевские стены, Успенский, Благовещенский и Архангельский соборы, Грановитая палата и новый каменный дворец на месте прежних деревянных хором. При этом исходным пунктом и образцами для строителей кремлевских зданий становятся выдающиеся памятники владимиро-суздальской, новгородской и псковской архитектуры. Строительные приемы и формы итальянской архитектуры, занесенные в совершенно иные московские условия, подвергаются здесь коренной переработке и глубоким видоизменениям. Московский Кремль Ивана III представляет собою типично русский и вполне самобытный архитектурный комплекс. Над украшением вновь воздвигнутых соборов и дворцовых палат работают многие художники, среди которых известны Дионисий, Тимофей, Ярец и Коня.

При сыне Ивана III, Василии III, в соответствии с политической теорией «Москва — третий Рим», придворная обстановка и церемониал становятся еще более пышными. Начинания и мероприятия времени Василия III проводятся под знаком идеи укрепления центральной власти. Василий III летопись называет последним собирателем Руси. По словам Герберштейна, Василий III окончил то, что начал его отец: отнял у всех князей и других властелинов все



их города и укрепления<sup>1</sup>. При нем были окончательно присоединены Псков (1510) и Рязанское княжество (1520). В результате войны с Польско-Литовским государством, тянувшейся с перерывом с 1507 по 1522 год, была возвращена Москве Смоленская земля (1514). Василий III крепко держал в своих руках бразды правления. Отцу его еще приходилось выслушивать от бояр «многие поносные и укоризненные слова», но он уже не допускал никакой боярской оппозиции. Недаром Берсень Беклемишев упрекал Василия III в том, что он не совещался с боярами, а все дела решал с несколькими близкими людьми — «сам третьей у постели»<sup>2</sup>.

В начале XVI в. наблюдается дальнейший рост национального самосознания. Вместо старого типа «Хронографа», называемого «Елинский и римский летописец», в котором история Русского государства почти не затрагивалась, в 1512 году появляется новый. В новый «Хронограф» включены в качестве ведущего элемента события русской истории, события же мировой истории изложены в более сжатом виде. Возникает галерея «портретов» прославленных русских людей, запечатленных кистью московских художников. В число этих «портретов» включаются деятели русской истории (князь Владимир I Святославич, Ярослав Мудрый, Александр Невский, Дмитрий Донской и др.) и главные деятели русской церкви (митрополиты московские Петр, Алексей и Иона, Сергей Радонежский, Павел Обнорский и многие другие).

Шестнадцатилетний великий князь Иван Васильевич, желая подчеркнуть возросшее могущество и значение Руси в системе европейских государств и показать свое превосходство над всеми другими русскими князьями, венчается в 1547 году на царство. Иван IV (1533—1584), опираясь на служилое мелкопоместное дворянство, достиг такого усиления и концентрации власти, что сумел подавить боярскую оппозицию в стране и соединить в своих руках все главные средства государственного управления.

Во время правления Ивана IV начинается процесс превращения Русского централизованного государства в многонациональное. «В России,—говорит И. В. Сталин,— роль объединителя национальностей взяли на себя великороссы, имевшие во главе исторически сложившуюся сильную и организованную дворянскую военную бюрократию»<sup>3</sup>. Рост производительных сил ломал старые феодальные перегородки между отдельными феодальными княжествами, укреплял

<sup>1</sup> С. Герберштейн. Записки о московских делах. СПб., 1908, стр. 116.

<sup>2</sup> Акты Археографической экспедиции, т. I, № 172.

<sup>3</sup> И. В. Сталин. Соч., т. 2, стр. 304.

товарно-денежные отношения. Начал устанавливаться — хотя еще и очень незначительные — торговые связи с Англией, затем с Голландией. Расширялась торговля с Востоком. Россия стала посредником в торговле между Западом и Востоком. Приобрел первостепенное значение Волжский торговый путь. В городах складывались силы, решительно противодействовавшие реакционным устремлениям старого боярства.

Рост городов и городских посадов повысил роль «посадских» в политической жизни страны. Вместе с тем усилилась эксплуатация крепостного крестьянства. В середине XVI века по всей стране прокатилась сильная волна антифеодального движения, в котором значительную роль играли посадские люди. Борьба между вотчинниками и мелкопоместными дворянами и усиление последних также весьма отрицательно отражались на подневольном населении — крестьянах, холопах и низах городских посадов.

Особенно тяжелым было положение крестьянства. Закон о Юрьеве дне в судебныхниках 1497 и 1550 годов, введение «заповедных лет» в 1581 году, установление «урочных лет» для сыска и возвращения беглых крестьян в 1597 году, дальнейшее увеличение числа «урочных лет» в 1607, 1637 и 1641 годах и, наконец, закон о крестьянской крепости в Соборном уложении 1649 года — таковы основные этапы в развитии крепостного права, приведшем к полному закабалению крестьян, начало которого восходит ко времени зарождения феодальных отношений в Киевской Руси. Только сильная централизованная власть могла так расправиться с крестьянами, как расправилось с ними царское правительство в XVI—XVII веках<sup>1</sup>.

В условиях все усиливавшейся эксплуатации крестьян естественным было обострение классовых противоречий. Стихийно нарастали оппозиционные настроения, широко распространялись религиозные ереси, усиливалось свободомыслие в толковании церковных вопросов. Ереси отчасти были продолжением ереси «жидовствующих», процветавшей в конце XV—начале XVI века в Новгороде и занесенной оттуда в Москву. В религиозных ересьях XVI века проявилось критическое отношение ко всему окружающему, к общим вопросам религии и социальной жизни в целом. В них ярко сказалось стремление преодолеть догматизм средневекового мышления, причем ересьям середины XVI века, как, впрочем, и более ранним, были свойственны две основные тенденции: одна, более умеренная, выражалась в критике с позиций религиозно-нравствен-

<sup>1</sup> К. Базилович. Опыт периодизации истории СССР феодального периода. — «Вопросы истории», 1949, № 11, стр. 81.

ных, вторая, более радикальная, обладала определенной социальной заостренностью.

Борьба общественной мысли середины XVI века ярко отразилась в богатой светской публицистической литературе, в сочинениях Ермолая Еразма, выразителя интересов крестьянства, Ивана Пересветова, апологета самодержавного государства, князя Андрея Курбского, идеолога старой феодальной знати, самого царя Ивана Грозного и других. В борьбе с еретическим «самомышлением» и «шатанием» в народе правительство в тесном единении с церковью начало уделять особое внимание «теоретическим» вопросам богословия. В середине XVI века был созван ряд церковных соборов, на которых обсуждались религиозные и юридические положения, вопросы морали и искусства; выносились решения об упорядочении строя русской церкви, об установлении незыблемости обрядов и о придании русской церкви особого «благолепия». Опасаясь еретического свободомыслия, «плотских умыслов» в иконописании, церковь пыталась подчинить его определенным правилам и канонам. Именно стремлением заставить художников придерживаться старых образцов можно объяснить введение лицевых иконописных подлинников — трафаретов для изображения отдельных святых и целых композиций.

Однако тяготение к новому нельзя было задушить никакими канонами. Во всех видах художественного творчества усиливалось чувство современности. Сюжетом песен становились описания недавних явлений (например, взятие Казани, начало Московского царства, завоевание Сибири, опричнина, боярская крамола). Нашла свое отражение в песнях и семейная жизнь Ивана Грозного. Былины XVI века также насыщались почерпнутыми из современности темами и чертами. Так, например, образ великого князя Владимира I Святославича наделен некоторыми чертами характера Ивана Грозного. Литература приблизилась к народу, стала доступнее, начала говорить его языком. Появился повышенный интерес к бытовому жанру, хотя этот жанр еще далеко не занимает в литературе того значительного места, какое выпало на его долю в XVII веке. В XVI столетии лишь отдельные реалистические бытовые черты вкрапывались в легендарную житийную литературу. Сближение литературы этого времени с народной словесностью, с духовными стихами ослабляет преобладавшее в ней церковное начало.

В живописи, так же как и в литературе, ярко выступили политические и морализующе-назидательные черты. Используя сложные по содержанию многофигурные композиции, церковь укрепляла авторитет самодержавия, разъясняла основные

догматы христианства, рассказывала о житиях святых. В XVI веке впервые стали развиваться композиции на сюжеты национальной русской истории (стеннопись Золотой, Грановитой и Царицыной палат). Круг тем живописи расширился: в нее проникли отдельные реалистические бытовые черты. Это, несомненно, обогатило ее возможности, однако живопись второй половины XVI века своими формальными качествами и художественной выразительностью уступала живописи предыдущего периода. Накопление реалистических черт и элементов протекало противоречиво. Древнерусская живопись этого периода временно утратила былую цельность и эпическую величавость образов. В ней наблюдается засилье замысловатых аллегорий и богословско-дидактических тенденций. Композиция фресок, икон и миниатюр, подкупавшая в искусстве XV века своей ясностью и простотой, становится более дробной. Краски темнеют, рисунок, некогда классический по своему лаконизму, приобретает каллиграфическую утонченность, порою граничащую со стилизацией. Несмотря на это в русской живописи XVI века мы находим отдельные блестящие достижения и проявление богатой творческой фантазии, стремившейся пробить себе дорогу сквозь традиционные церковные схемы и каноны. При этом более живой областью живописного творчества остается миниатюра, поскольку она и прежде была сравнительно менее связана церковными правилами и в ней наиболее полно могло быть воплощено то повествовательное начало, которым так дорожили художники XVI века. В результате введения книгопечатания появляется новый вид художественного творчества — гравюра на дереве, достигающая большого совершенства.

На XVI век пришелся блестящий расцвет прикладного искусства. В царских и митрополичьих мастерских, которые объединяли ремесленников, явившихся со всех концов страны, производились высокохудожественные предметы, предназначенные украшать церкви, царские дворцы и жилища бояр.


Но ведущая роль в искусстве XVI столетия принадлежит, несомненно, зодчеству. Оно сохранило особенно живую связь с народным творчеством, органически усвоив и переработав мотивы деревянной архитектуры, и обрело свой собственный язык — оригинальный, яркий и красочный. В таких постройках, как церковь Вознесения в Коломенском и собор Василия Блаженного, зодчество XVI века выдвинуло классические по своей зрелости и мастерству решения, в которых наиболее полно выражено своеобразие художественной культуры этого времени.



---

## ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО XIII — XVI ВЕКОВ

*И. Н. Максимов и Н. Н. Воронин*



**Р**ассмотрение древнерусского деревянного зодчества в особом разделе истории русского искусства диктуется двумя особенностями этой отрасли архитектуры.

Во-первых, деревянное зодчество было той областью архитектурного творчества, в которой могли с наибольшей полнотой отразиться идеи и вкусы широких слоев русского народа, в первую очередь крестьянства, а затем низов городского населения. Деревянное строительство являлось по преимуществу народным строительством, широко доступным и тесно связанным с техническими, бытовыми и художественными традициями, складывавшимися на протяжении столетий жизни русского народа. Приемы, выработавшиеся в повседневной строительной практике сельской жизни, входили в обиход народных мастеров-«древоделей» — специалистов деревянного строительства, совершенствовались и видоизменялись ими. Из-за относительной устойчивости крестьянского быта деревянное зодчество развивалось очень медленно, раз найденные приемы и архитектурные решения повторялись в течение долгого времени. В отличие от каменного зодчества, деревянное долго оставалось вне непосредственного надзора церкви и государства, и в нем удержались излюбленные строительные приемы и типы зданий, которые оказывали серьезное влияние и на развитие каменного зодчества.

Во-вторых, в отличие от каменного зодчества с его множеством сохранившихся точно датированных памятников, история которых подчас обстоятельно освещена письменными источниками, мы почти не располагаем такими данными



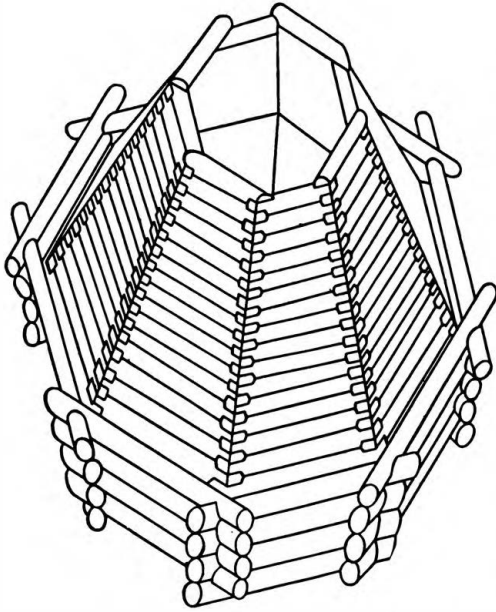


Схема конструкции шатровых покрытий.

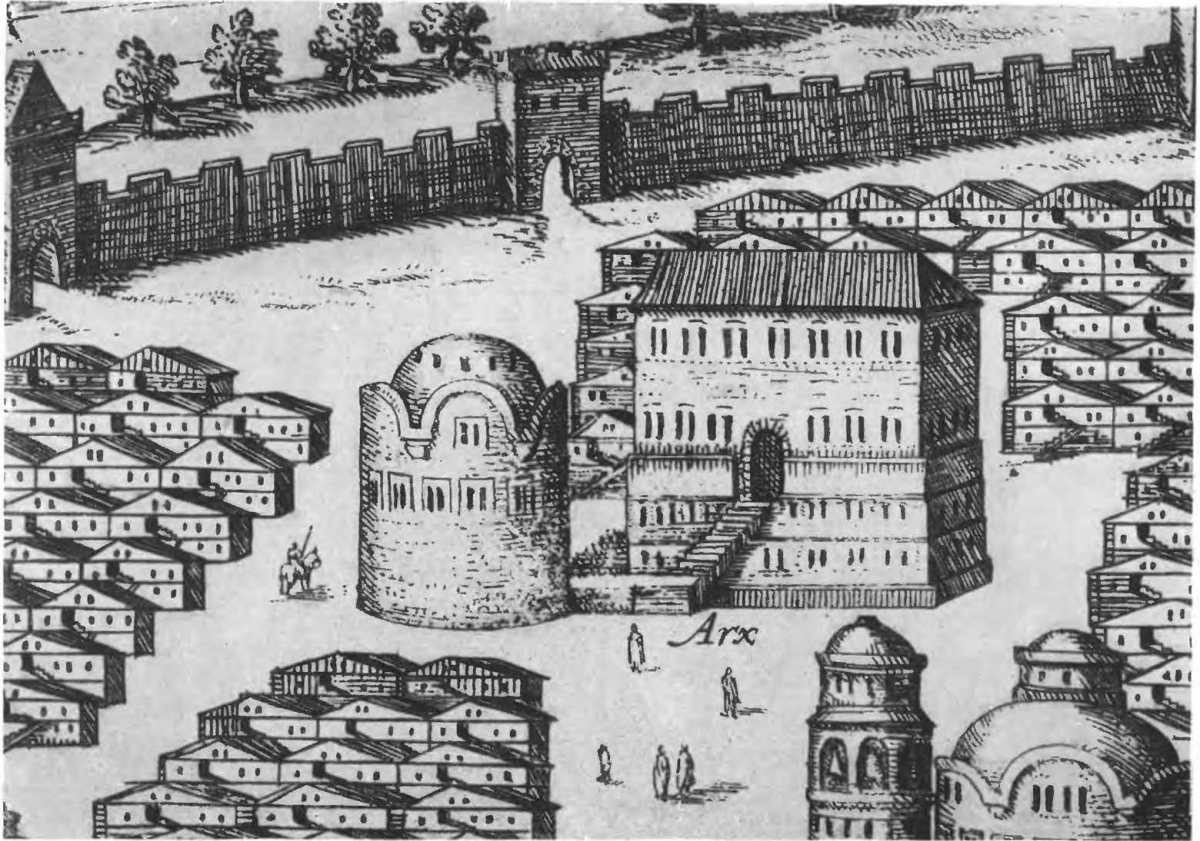
для деревянной архитектуры. Поэтому до дальнейших специальных исследований мы не можем восстановить конкретный процесс исторического развития деревянного зодчества, но можем охарактеризовать лишь его технику, определить важнейшие типы его памятников и дать общую их оценку.

К этим положениям мы не раз будем возвращаться.

Рассмотренные выше памятники каменного зодчества XIII—XV веков составляют основное содержание истории русского монументального искусства этой поры. Однако, как мы видели, и каменные постройки XIII—XV веков часто предстают перед нами в настолько фрагментарном виде, что их реконструкция подчас является спорной.

Тяжкие столетия монгольского ига задержали развитие искусства и привели к разрушению множества памятников. Тем более это можно сказать о памятниках деревянного зодчества того времени, легко уничтожавшихся и почти вовсе не сохранившихся до наших дней. Даже в пору расцвета русской культуры XI—XIII веков, когда каменное строительство было широко распространено, деревянное зодчество безусловно оставалось основой народного архитектурного творчества. Оно получило еще большее значение в столетия, последовавшие за татарским нашествием, когда каменное строительство сначала почти вовсе замерло, а потом стало медленно развиваться, да и то лишь в важнейших русских городах. Оно не только оставалось единственным видом зодчества, доступным низам городского населения и деревне, но стало преобладающим и в строительстве господствующего класса.

Рост значения деревянного строительства в XIII—XVI веках имел своим следствием усиление влияния деревянного зодчества на каменное. Действительно, начиная с XIV—XV веков в каменной архитектуре Новгорода, Пскова и Москвы постепенно всплывают такие черты, которые говорят о слабом и косвенном вначале, а затем сильном воздействии деревянной архитектуры, особенно ярко сказавшемся в каменных шатровых храмах, колокольнях и крепостных башнях XVI—XVII веков, каменных жилых домах XVII века и каменных



*Изображение жилых зданий на плане Москвы С. Герберштейна.  
1517—1526 годы.*

Гос. Исторический музей.

ярусных церквях конца XVII столетия. Эти особенности каменной архитектуры позволяют сделать некоторые заключения и о несохранившейся деревянной.

Отдельные намеки письменных источников, которые мы приводим ниже, проливают некоторый свет на характер деревянной архитектуры рассматриваемого времени. Но все же они не дают ясного представления об истории русского деревянного зодчества в целом, позволяя косвенно судить лишь об отдельных типах зданий. Поэтому необходимо обращаться к позднейшим памятникам, которые уцелели до наших дней, и на основе их ретроспективного изучения судить о деревянном зодчестве древнейшего времени.

В центральных областях нашей страны и в больших городах деревянная архитектура давно уступила место каменной; наиболее значительные из сохранившихся памятников деревянной архитектуры находятся в удаленных районах

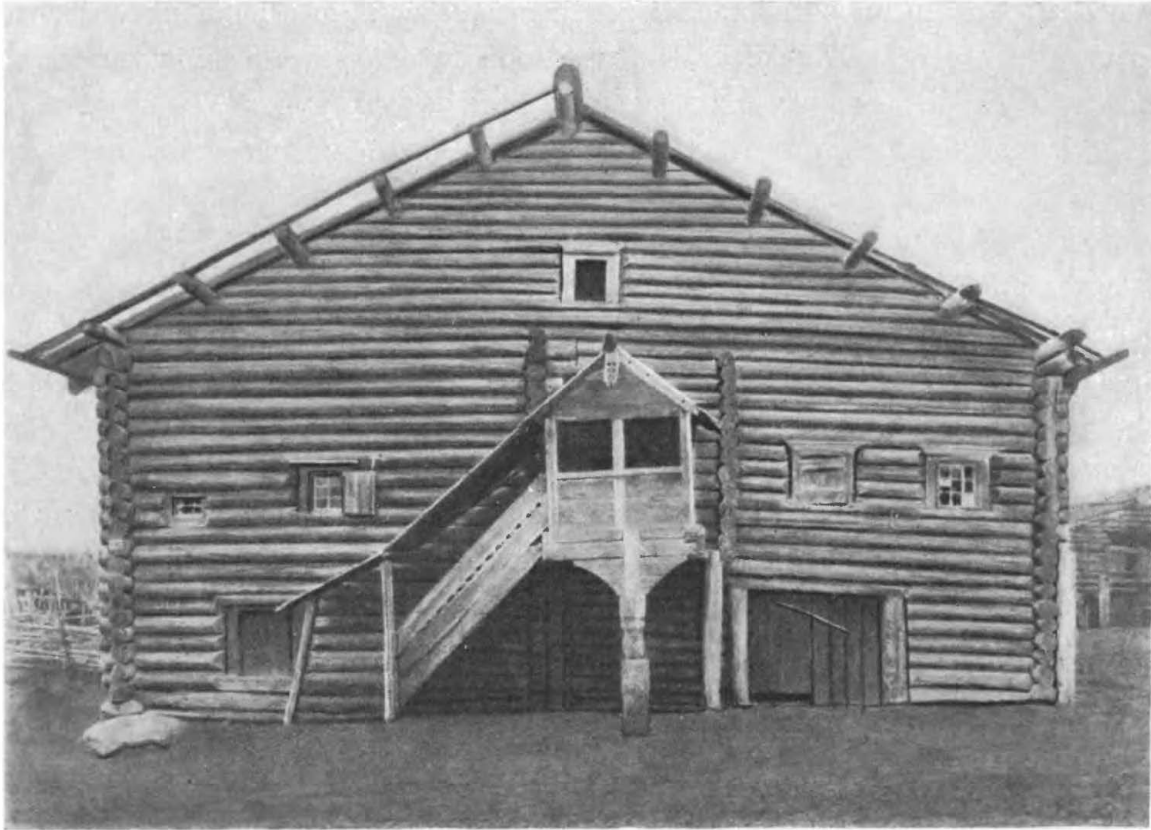
Севера: на берегах Онежского озера, Белого моря, Северной Двины. От XVII и XVIII веков здесь сохранились рубленые церкви, незначительные остатки крепостей и совсем ничтожные остатки гражданских построек; более раннее время (XVI в. и раньше) представлено буквально единичными деревянными храмами. На основании такого незначительного количества случайно уцелевших зданий трудно, конечно, изучить развитие древнерусской деревянной архитектуры XIII — XV веков.

Это изучение осложняется еще и тем, что во многих случаях датировка деревянных зданий недостоверна, так как часто основана на устных преданиях, противоречива или вовсе отсутствует. Строительный материал, который в каменной архитектуре позволяет нередко с большей или меньшей точностью определить возраст здания, в памятниках деревянного зодчества не может нам помочь, а степень сохранности здания большей частью зависит не от его возраста, но от тех условий, в которых оно находилось. Попытки датировать хотя бы приблизительно те или иные деревянные постройки на основании их композиции или каких-либо конструктивных особенностей также не привели к должным результатам. Большая или меньшая сложность композиции здания говорит чаще о количестве затраченных на его постройку средств, чем о времени его возведения, а многие конструктивные приемы, разработанные поколениями зодчих-плотников, были доведены до такого совершенства, что не нуждались в изменениях в течение столетий. Традиционность технических и композиционных приемов русской деревянной архитектуры позволяет также относить многие черты позднейших, сохранившихся до нашего времени построек к глубокой древности.

Обратимся прежде всего к характеристике техники и строительных приемов деревянной архитектуры.

Конструктивные приемы древнерусских древоделей просты и разумны с точки зрения строителей, располагавших обилием хорошего лесного материала, но пользовавшихся весьма несложным инструментом — топором, как основным орудием, и долотом, скобелем и ножом, как инструментами вспомогательными. Правда, в описях некоторых монастырских хозяйств уже в XVI веке упоминаются и другие инструменты — пилы, коловороты и пр.<sup>1</sup>, — но это было исключением из общего правила. Еще в середине XVII века Юрий Крижанич

<sup>1</sup> В описи Николо-Карельского монастыря 1581 года среди инструментов названы: пилы (трезубы), долота, буравы (напарья), коловорот (оборотенка) и т. д. (Акты исторические, т. I, № 150).



*Изда в с. Кошино Архангельской области. 1813 год.*

порицал москвичей за то, что они изготовляли доски, не распиливая бревна продольной пилой, но раскалывая их топорами и клиньями<sup>1</sup>. Объяснение этому следует искать в дешевизне лесного материала и рабочей силы.

На окраинах государства указанный примитивный набор инструментов должен был держаться еще дольше, а вместе с ним жили и связанные с ним конструктивные приемы. Таковы были вязка срубов из горизонтально уложенных бревен, которые связывались в венцы при помощи врубок с остатком («в обло») или без остатка («в лапу»), под прямым или косым углом, или применение рубленых покрытий. Ряд венцов, уложенных один на другой и соединенных между собой пазами, вынимавшимися по длине бревна иногда в верхней, а иногда и в нижней части его, образовывал клеть — основную пространственную ячейку, из сочетания которых складывалась русская деревянная постройка —

<sup>1</sup> В. Пичета. Юрий Крижанич. СПб., 1913, стр. 45—46.

дерков или хоромы; простейшие жилые и хозяйственные здания или маленькие часовни нередко и состояли только из одной такой клетки. Термины «клеть» и «клетский», встречающиеся в письменных источниках уже в XI веке<sup>1</sup>, обозначали обычно постройку, четырехугольную в плане и покрытую двускатной крышей.

Небольшие здания часто состояли из одной такой клетки, более крупные — из нескольких клеток, поставленных рядом; наряду с прямоугольными срубами строились и многогранные, обычно восьмигранные, применявшиеся иногда для крепостных башен и часто для церквей. Использование восьмигранного сруба давало возможность получить почти втрое большую площадь здания, чем при устройстве квадратного сруба из бревен той же длины. Этой же цели увеличения площади здания служил и крестообразный в плане сруб, о котором летопись впервые упоминает под 1491 годом в связи с историей постройки Устюжского собора<sup>2</sup>. Возможно также, что в восьмигранных срубах отразились некоторые типы древнейшего жилья, имевшего иногда овальную или круглую форму и коническое покрытие, напоминающее те шатры, которыми обычно покрывались восьмерики церквей. Из таких «круглых» жилых домов наиболее поздними по времени и наиболее близкими к шатровым восьмериковым церквям по форме были гуцульские «колибы», имевшие вид восьмигранного сруба, покрытого конической крышей с отверстием для выхода дыма посередине<sup>3</sup>.

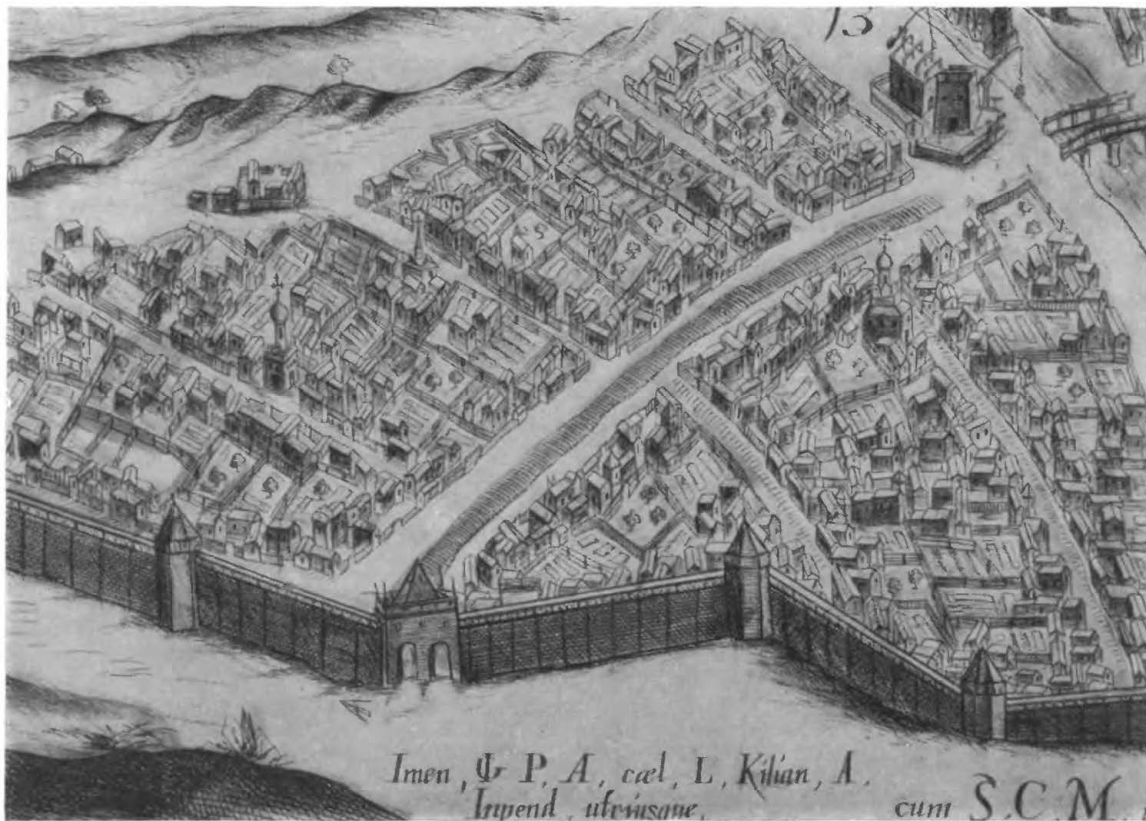
Характерная особенность древнерусских деревянных построек — это выполнение в виде сруба из горизонтально уложенных бревен не только стен, но и покрытий, независимо от того, были ли последние двускатными или пирамидальными. В первом случае бревенчатые фронтоны торцовых стен связывались между собой слемами, в одно и то же время обеспечивавшими устойчивость фронтонам и образовавшими скаты крыш, поверх которых укладывался кровельный тес. При таких рубленых двускатных покрытиях была полная возможность придавать фронтонам торцовых стен любую форму: простого треугольного фронтона, фронтона ломаного очертания, пологого внизу и крутого наверху, и, наконец, фронтона криволинейного, также имевшего внизу пологую часть, над которой возвышался полукруг или даже три четверти круга самого фронтона, завершенного

<sup>1</sup> Например, в житиях Бориса и Глеба, Нестора и Иакова Мниха встречается выражение «о клетце».

<sup>2</sup> Устюжский летописный свод. М. — Л., 1950, стр. 98.

<sup>3</sup> К. Mokłowski. *Sztuka ludowa w Polsce*. Lwów, 1903, стр. 90—91, рис. 15, 16.





*Изображение хором и деревянных крепостных стен на «Симизмундовском» плане Москвы. 1610 год.*

Гос. Исторический музей.

кплевидным заострением. Боковые стены сруба-покрытия в этих случаях следовали за очертаниями фронтона, образуя в первом случае крутую двускатную крышу с «полицами», т. е. пологими нижними частями ее, а во втором — криволинейную «бочечную» крышу. Полицы опирались на «повалы» — своего рода бревенчатые карнизы, делавшиеся при помощи постепенного напуска бревен боковых стен, которому отвечало такое же постепенное удлинение бревен соответствующих частей торцовых стен.

Покрытия над квадратными и восьмиугольными в плане срубами также были рублеными; но они рубились, в отличие от двускатных, без остатка; с каждым новым венцом бревна становились короче, и весь сруб приобретал вид высокой четырех- или восьмигранной пирамиды — «шатра» (стр. 246). Восьмигранные срубы церквей заканчивались наверху «повалом»: несколько верхних венцов вязалось из бревен, длина которых с каждым венцом увеличи-

валась, и в расширение его как бы «вставлялся» сруб шатра. В основании шатра устраивалась «полпца», опиравшаяся на его нижние венцы и на верхний венец «повала».

Луковичная главка, венчавшая шатер, нередко также делалась рубленой. Такие главки, а также бочки и шатры, срубы которых были плотными, без зазоров, покрывались обычно лемехом — дощечками, похожими на черепицу и имевшими заостренные, закругленные или «городчатые» (т. е. с рядом прямоугольных уступов) концы. Такие же концы нередко имел и кровельный тес, называвшийся в этом случае «красным», т. е. окрашенным.

Доски, о трудности изготовления которых говорилось выше, шли главным образом на кровли, а также на перила лестниц и галлерей и на заполнение каркасных стенок церковных папертей или холодных верхних этажей хором. В других случаях, всюду, где было возможно, доски заменялись пластинами (плахами), т. е. бревнами, расколотыми пополам, из которых делались полы и потолки и ступени лестниц.

Оконные и дверные проемы в деревянных рубленых постройках, где нельзя было нарушать связь между углами, прорезая проемами большое число венцов, были невысокими, но сравнительно широкими и имели косяки из толстых брусьев. Самые маленькие и широко распространенные в древности «волоковые» окна совсем не нарушали этой связи, так как вырубались в двух смежных венцах на полбревна вверх и вниз.

Конструкции древнерусской деревянной архитектуры были наиболее разумными для тех условий, в которых они развивались (обилие и дешевизна хорошего строевого леса и несовершенство плотничных инструментов), и могли быть выработаны только усилиями нескольких поколений зодчих. Высокая художественная выразительность и строгая красота облика дошедших до нас древнейших памятников русской деревянной архитектуры свидетельствуют о долгой работе и творческих исканиях многих поколений древоделей. Такие совершенные по своим формам здания, как шатровые церкви XVI века в Лявле, Суре или Куштском монастыре, несомненно, завершают длительный процесс выработки и совершенствования форм, но не начинают его. Устойчивость художественных традиций деревянного зодчества проявилась и в том, что если оно и испытывало в позднейшее время некоторое влияние каменной архитектуры, то перерабатывало ее мотивы в духе форм деревянных сооружений. Позднейшие деревянные постройки часто мало отличались от более ранних. Так, шатровые церкви в селе Кургоминском 1623 и 1793 годов кажутся почти оди-

наковыми<sup>1</sup>. То же следует сказать и о церквах в Вершине на Верхней Тойме 1672 года<sup>2</sup>, в Лявле 1589 года и даже в Ледском погосте 1456 года. Древнейшие из дошедших до нас памятников русской деревянной архитектуры не очень сильно отличались от предшествовавших им сооружений XIII—XIV веков, а может быть, и более древних. Подтверждением этого служит и то, что некоторые строительные термины, обозначающие не только отдельные части зданий, но и определенные композиционные приемы, одинаково применялись как в XI, так и в XVI—XVII веках в отношении церковных и гражданских построек.

Уже в XI веке существовали, как мы видели, специальные артели мастеров-древоделей, а также отдельные крупные зодчие, художники своего дела. Они были и в XIII—XIV веках.

Так, в цитированном подложном ярлыке Узбека упоминаются в составе церковных людей митрополита, наряду с «каменными здателями», также и «древодельные»<sup>3</sup>. Сами монгольские ханы интересовались русскими мастерами плотничного дела. При дворе Менгу-хана Вильгельм де Рубрук в 1253 году встретил венгерскую полонянку, муж которой был русским; он умел строить дома, «что, — замечает Рубрук, — считается у них выгодным занятием»<sup>4</sup>. Такие специалисты деревянного зодчества использовались, конечно, для возведения не рядовых жилых и хозяйственных построек, но больших общественных сооружений, мостов, крепостных стен или храмов. Так, даже в Пскове, богатом камнем и



*Хоромы Строгановых. 1565 год.  
По рисунку А. Чудинова 1793 года.*

<sup>1</sup> Известия Археологической комиссии, вып. 41, стр. 200.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. I, стр. 359.

<sup>3</sup> М. Присяков. Ханские ярлыки русским митрополитам. Пг., 1916, стр. 97; Собрание государственных грамот и договоров, т. II, № 7.

<sup>4</sup> Вильгельм де Рубрук. Путешествие в восточные страны. СПб., 1911, стр. 122.

каменными зданиями, в 1354 году именитые псковские купцы построили большую деревянную церковь Софии, — такова была привязанность к деревянной архитектуре. Как показано ниже, новгородские плотники в конце XIV века были в Устюг-Великий целой артелью, чтобы возобновить сгоревший Успенский собор. Столетием позже, в конце XV века, для новой постройки той же устюжской церкви туда был послан мастер Алексей Вологжанин с 60 ростовскими «рубленниками». Для постройки рубленых стен своих крепостей Псков направлял большие группы людей «окладати город»; тверские горододелцы XV века славились быстротой и организованностью своей работы, позволявшей им сооружать крепости в чрезвычайно короткие сроки.

Выработанность конструктивно-технических и композиционных приемов деревянного зодчества, наличие не только рядовых плотников, но и специальных артелей и мастеров — «древодельных здателей», связанных прочными узами с народом и его бытом, — все это обеспечивало русскому деревянному зодчеству дальнейшее плодотворное развитие и обогащение его художественных форм.

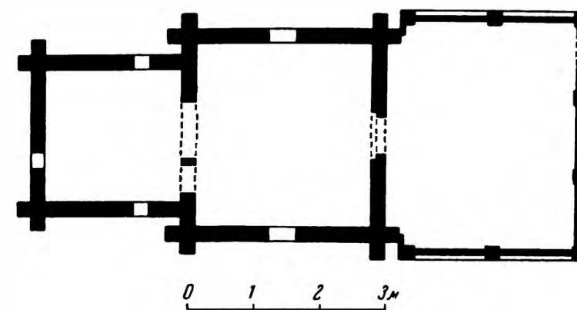
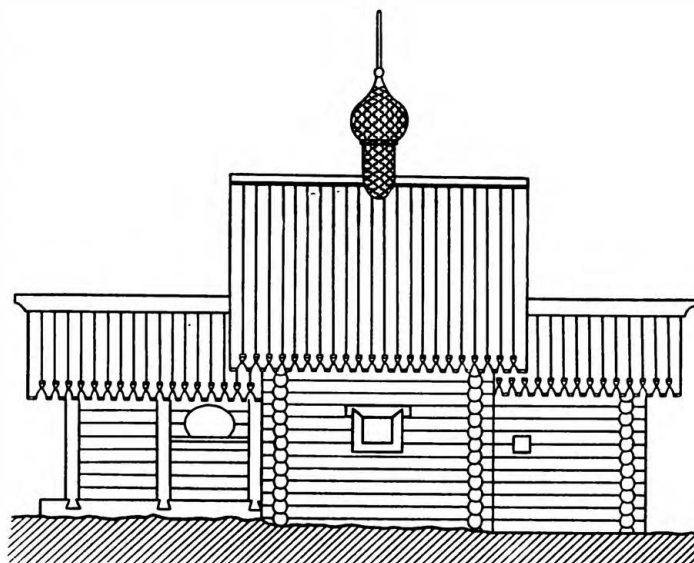


О деревянном жилище XIII—XV веков, в частности о крестьянских и о рядовых городских жилых домах, мы знаем немного. Летописи ничего не говорят о них, редкие же изображения их в лицевых рукописях носят слишком схематичный и почти символический характер. Можно с уверенностью утверждать, что типы жилища, выработанные в домонгольский период, были характерны и для XIII—XVI веков. Во всяком случае, это бесспорно для больших княжеских и боярских хором. Так, например, из рассказа летописи о пожаре в 1298 году дворца тверского князя Михаила Ярославича мы можем составить некоторое представление об этом здании: «Загорешася сени под великим княземъ Михайлом Ярославичемъ Тверским, и згоре двор князь Михайла Ярославича весь. Божию же милостию пробудися сам князь Михайло, и выкинулъся и с княгинию своею в окно; а сени полны княжат и боярченков, спаше и много сторожей, и никто же не слыша. И тако инии избежаша, а инии изгореша, и казна княжаа вся згоре, и порты, и все погоре»<sup>1</sup>. Отстроенный после пожара, этот двор в 1327 году снова сгорел, подожженный горожанами, восставшими против ханского посла Щелкана, который разместился в княжеских покоях: «зажгоша под ним сени и двор весь...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Никоновская летопись под 6806 (1298) годом (разрядка наша. — П. М.).

<sup>2</sup> Никоновская летопись под 6835 (1327) годом (разрядка наша. — П. М.).

Из этих беглых намеков можно сделать вывод, что как в домонгольское время, так и в XIII веке богатые дворцовые хоромы поднимались на подклетном этаже, т. е. были двухэтажными. Важнейшим элементом таких хором были сени, располагавшиеся, по всей вероятности, между жилой и парадной половинами; в сенях помещались придворные; в княжеской «ложнице» окна были не волоковые, но «красные» — большие и светлые; здесь же, может быть в клетях, связанных с дворцом, хранилось имущество князя. Хоромы, вероятно, соединялись переходами с соборными хорами. Древнее житие ярославского князя Федора, описывая его кончину и погребение, рассказывает, как горожане, по звону в придворном Успенском соборе, сбежались на княжий двор и как «понесоша с сеной князя всквозе весь град» и как граждане от горя «убивахуся о мост градный»<sup>1</sup>. И в этих словах возникает перед нами образ таких же богатых хором с сенями, расположенных около собора на мощеном деревянном настиле дворе. Таким образом, как в художественно-композиционном, так и в бытовом отношении, деревянные княжеские хоромы строились по той же схеме, которая отражена в каменном Боголюбовском дворце 1158—1165 годов под Владимиром или в деревянном дворце галичских князей середины XII века, описанном летописью.



*Южный фасад и план церкви Воскрешения Лазаря в Муромском монастыре Пудожского района Карело-Финской ССР. Конец XIV века.*

Рядовая городская жилая застройка никогда не привлекала внимания летописца, и о ней можно судить лишь по попутно отраженным сравнениям

<sup>1</sup> Н. Серебрянский. Древнерусские княжеские жития. М., 1915, Приложения, стр. 91.



или образам. Так, в 1388 году, когда новгородцы разгромили дом посадника Есипа Захаровича, его «хоромы розвезоша»<sup>1</sup>. Очевидно, подобно позднейшим богатым жилищам, его хоромы представляли собою совокупность многих жилых и хозяйственных клетей, которые горожане и «развезли» по частям по своим дворам. Когда в 1478 году необычно рано замерзла река Великая, летописец отметил, что «лед стал наборзе неровно как хоромы»<sup>2</sup>. В этих образных описаниях встает облик деревянного русского города с причудливым, «неровным» силуэтом жилищ, с высокими «верхами» повалуш и теремов, острыми, изломанными линиями покрытий.

Повидимому, от городского деревянного жилища немногим отличалось и деревенское. Документы XVI века так описывают состав крестьянского двора на реке Варзуге (1583): «А в дворе хоромов изба на подклете, да сени с подсением, да повалыша с подклетом, да сенник с двема хлевы, да анбар с подклетом, да мыльня...»<sup>3</sup>. Большинство деревенских жилищ было проще и состояло из избы и клетки с сенями. Богатые крестьяне строились в исключительных случаях совсем по-господски: так, в 1413 году некий «простолудин» Лука Колоцкий, разбогатевший на доходах от найденной им «чудотворной» иконы, «постави двор себе, яко некий князь, храмы [хоромы] светлы и велицы, и слуг много собра»<sup>4</sup>.

Значительно больше материала для суждения о древней русской гражданской архитектуре дают рисунки иностранных путешественников. Таковы, например, изображения жилых построек на плане Москвы С. Герберштейна (1517—1526), где, несмотря на полную их однотипность, вряд ли в действительности существовавшую, видны и два этажа хором и их широкие фронтоны, объединяющие три основные группы помещений, к средней из которых примыкает крыльцо (стр. 247). Словом, в них применялась та же композиция, которую можно видеть в избах XVIII—начала XIX столетий (стр. 249), сохранившихся до наших дней на севере. Еще более полное представление об облике русских хором дает так называемый «Сигизмундовский» план Москвы 1610 года (стр. 251). Иоганн Готфрид Филипп, по рисункам которого Лука Килиан награвировал этот план, был настоящим художником, сумевшим и в беглом наброске верно передать основные черты строений. Поэтому изображения хором на его плане, не будучи, конечно, вполне документальными, обладают большой убедительностью.

<sup>1</sup> Новгородская I летопись под 6896 (1388) годом.

<sup>2</sup> Исковская I летопись под 6586 (1478) годом (разрядка наша.— Л. М.).

<sup>3</sup> Сборник грамот Коллегии экономики, т. 1. Пг., 1922, № 270.

<sup>4</sup> Никоновская летопись под 6921 (1413) годом.



*Церковь Ризположения в с. Бородавском Кирилловского района  
Вологодской обл. Около 1486 года.*

тельностью и правдоподобием. Почти везде эти хоромы троечастны, некоторые с самостоятельными крышами над каждой частью и с крыльцом, ведущим во второй этаж средней части. Нередко над сенями или над одной из боковых частей имеется третий этаж, причем иногда на рисунке видна и каркасная конструкция его стен. Большая часть изображенных на этом плане хором была, повидимому, построена во второй половине XVI века; многие из них имеют высокие части башнеобразного характера и напоминают высокие башни хором Строгановых в Сольвычегодске.

Хоромы Строгановых, датируемые обычно 1565 годом и существовавшие до 1798 года<sup>1</sup>, были известны по довольно фантастическим и не внушавшим доверия изображениям (например, по гравюре И. Ческого 1842 года<sup>2</sup>). Хранящаяся в музее г. Сольвычегодска копия середины XIX века с исполненного в 1793 году Афанасием Чудиновым вида этого города, дает более верное представление о них<sup>3</sup>.

Это было трехэтажное здание, состоявшее из ряда срубов с двумя четырехугольными в плане башнями (стр. 253). Бóльшая из них, шестиэтажная, покрытая «бочкой», была, вероятно, подобием древних повалуш, а меньшая — с открытым верхом, увенчанном шатром, — была надстроена над сенями или стояла рядом с ними. В сени (на второй этаж) вела двухмаршевая лестница, верхняя площадка которой была покрыта бочкой, а нижняя — невысокой четырехскатной крышей. Южный конец хором на этом рисунке закрыт Благовещенским собором; правдоподобность изображения собора заставляет отнести с доверием и к изображению хором. Пояснительная надпись к примитивному чертежу фасада хором, хранящемуся в Государственном Историческом музее, содержит, помимо дат их постройки и разборки, также и основные размеры их: длину и наибольшую высоту. Указанная в надписи на чертеже высота хором — 21 саж. 1 арш. мало вероятна; гораздо правдоподобнее высота, определяемая согласно масштабу, помещенному на этом чертеже, — 14 саж. Конечно, и эта величина значительна, и огромные башни с их бочечным и шатровым верхами, вместе с живописным асимметричным крыльцом, должны были придавать особую внушительность хоромам, еще очень простым и строгим по обработке фасадов. Башни строгановских хором лишь немногим уступали по высоте соседнему Благовещенскому собору, и их суровые, потемневшие от времени стены должны были красиво сочетаться с белыми стенами собора и нежным «кирпичным кружевом» их убранства. Первоначально собор и хоромы окружала и связывала деревянная стена с башнями.



Наиболее ясное представление о древнерусской деревянной архитектуре дают церковные здания. Среди них сохранился ряд построек XVII, XVI и, быть может, даже XV века; храмы являются, таким образом, древнейшими из

<sup>1</sup> Надпись на рисунке (Государственный Исторический музей, № 42942/72) говорит, что дом Строгановых, разрушенный в 1798 году, существовал 233 года.

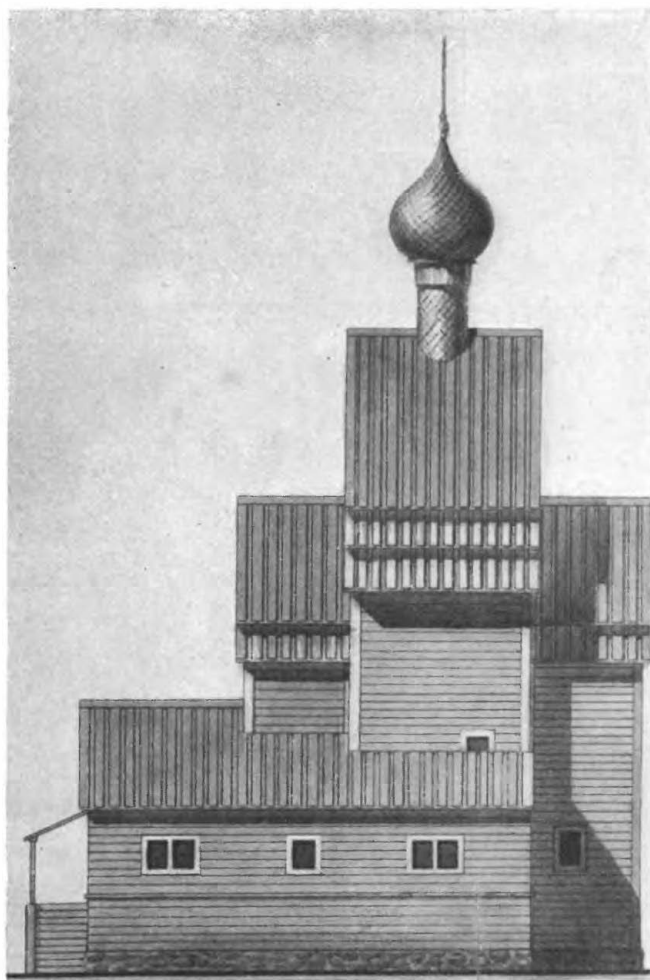
<sup>2</sup> Гравюра И. Ческого приложена к книге Н. Устрялова (Именитые люди Строгановы. СПб., 1842).

<sup>3</sup> Рисунок, исполненный А. Чудиновым и сохранившийся в копии середины XIX века, был опубликован впервые П. И. Савваитовым (Строгановские вклады в Сольвычегодский собор и др. — «Памятники древней письменности и искусства», 1886).

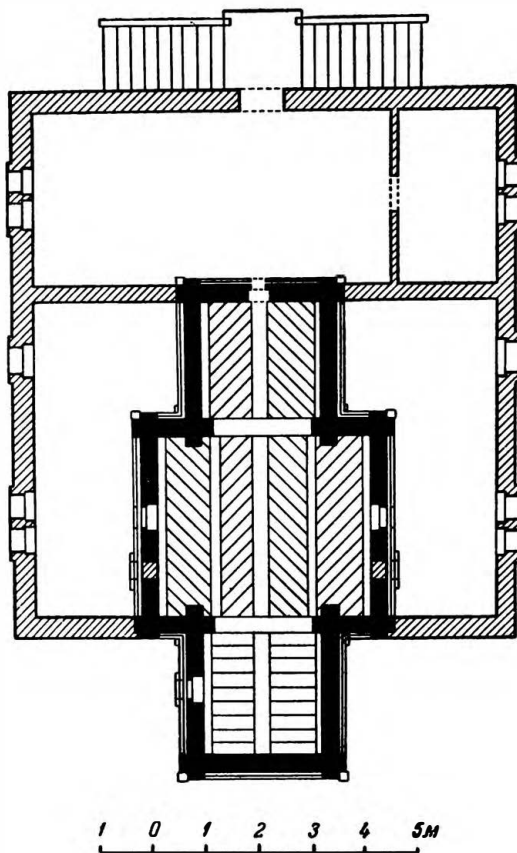
уцелевших до наших дней памятников деревянной архитектуры, тогда как немногочисленные сохранившиеся крепостные и гражданские деревянные постройки не восходят далее конца XVII века.

Выше говорилось о характере деревянных храмов древнейшей поры русского зодчества — X — XI веков, были приведены сведения из источников, указывающие на разнообразие существовавших уже в то время типов и масштабов храма — от простой «клетской» церкви (сруб с крестом на двускатной кровле) до сложных по композиции и значительных по объему храмов, как тринадцативерхая новгородская дубовая церковь Софии (конца XV в.) или пятиверхий собор Бориса и Глеба в Вышгороде (начала XI в.; см. т. I, стр. 113, 114). В XIII — XV веках также строились самые разнообразные по композиции и объему деревянные храмы. При всей устойчивости их форм мы можем, однако, отметить и некоторые черты их развития.

В ростовском сказании XIV века об ордынском царевиче Петре встречается рассказ о постройке на берегу Ростовского озера «клетской» церкви Петра и Павла. Новгородский иллюстратор XIV века, украсивший миниатюрами список сказания о Борисе и Глебе, изобразил первый, также клетский, вышгородский храм в виде прямоугольного сруба с двускатной кровлей, непосредственно на коньке которой поставлен крест. Этот простейший тип «дома божия» отличался от обычного жилого дома симметрией своего плана и наличием пристроек: с востока — для алтаря и с запада — для притвора. Церкви этого типа, будучи самыми дешевыми, строились до начала XIX века везде, где ограниченность средств не позволяла возвести более значительную постройку.



*Южный фасад Георгиевской церкви в с. Юсковичах Вознесенского района Ленинградской обл. 1493 год.*



План Георгиевской церкви в с. Юсковичах  
Вознесенского района Ленинградской обл.  
1493 год.

приблизительно 2,85 м, и такова же его высота внутри. С востока к клету прирублен несколько меньший по площади и высоте алтарь, покрытый более пологой крышей; с запада к ней примыкает притвор не рубленный, из забранных досками стоек, с такой же пологой крышей, как у алтаря. Тесовая кровля церкви увенчана маленькой луковичной главкой с крестом, покрытой, как и ее круглая шейка, лемехом.

Следующей по времени постройки деревянной клетской церковью, сохранившейся до наших дней, является Ризположенская церковь в селе Бородавском (стр. 257), бывшей вотчине Ферапонтова-Белозерского монастыря (Кирилловского

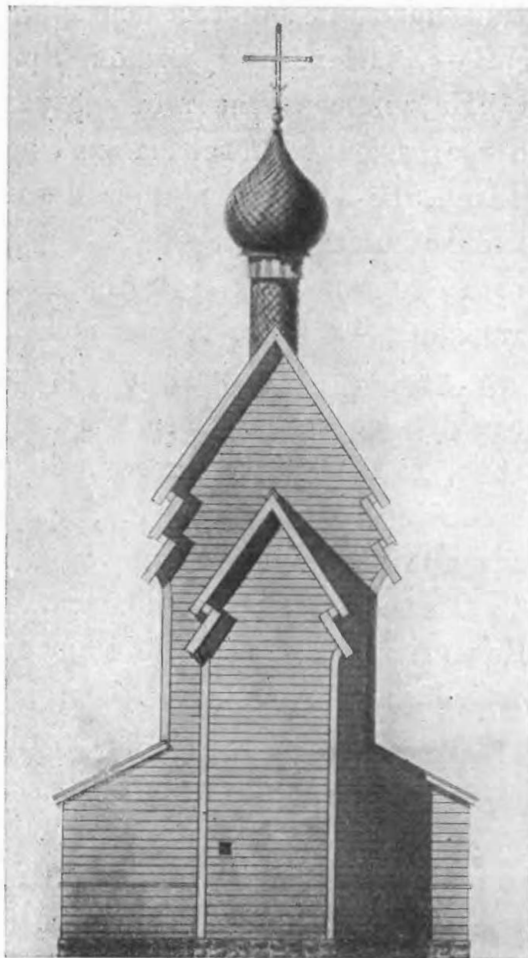
Самая древняя из них — маленькая церковь Воскрешения Лазаря в Муромском монастыре Пудожского района Карело-Финской ССР, недалеко от впадения реки Муромки в Онежское озеро (стр. 255). Местное предание считает, что эта церковь построена при жизни основателя монастыря, монаха Лазаря, умершего в 1391 году; никаких более надежных источников для датировки этого здания мы не имеем. Приводившаяся в литературе датировка его XVI веком, впервые выдвинутая академиком Л. В. Далем, является ничем не подкрепленным предположением последнего<sup>1</sup>. Из-за ветхости над церковью в 80-х годах прошлого столетия был сооружен защитный сруб-футляр. Церковь, очень маленькая и простая по архитектуре, естественно, была построена таким небольшим уединенным монастырем, каким был Муромский. Поставленный непосредственно на землю (без подклета) квадратный сруб церкви покрыт довольно крутой двускатной крышей, свесы которой поддерживаются небольшими полами боковых стен. Длина и ширина сруба —

<sup>1</sup> «Зодчий», 1877, № 11.



района Вологодской области). Как видно из надписи на ее антиминсе<sup>1</sup>, церковь была «освящена» в 1486 году. Она отличается от предыдущей большей высотой своей средней части и крутизной ее крыши, имеющей внизу широкую полицу. Подобной же крышей покрыт и алтарь, тогда как имеющая с ним одну высоту трапезная покрыта пологой кровлей. Трапезная, превышающая по площади самую церковь, была окружена с трех сторон открытой галереей-папертью, уничтоженной при ремонте в 1848 году. Обычная луковичная главка на круглой шейке увенчивает конек кровли церкви. Своей высотой, силуэтом и стройными пропорциями Ризположенская церковь уже резко отличается от избы.

Георгиевская церковь в селе Юксовичах (Вознесенского района Ленинградской области), которую академик Л. В. Даль датировал 1493 годом<sup>2</sup>, основываясь на записях в церковных книгах (где, правда, есть и другие записи, относящие ее постройку к первой четверти XVI в.)<sup>3</sup>, также отличается высокими срубами и крутыми кровлями. В отличие от рассматривавшейся выше бородавской церкви, крыши Георгиевского храма лишены полиц, но зато в нижних частях сделаны уступы, точно на двускатную крышу насажена другая, обладающая такой же крутизной (стр. 259, 260, 261). Крыша самого храма имеет два таких уступа, а крыша алтарного и симметричного ему западного прирубов — по одному, что придает им некоторое сходство с бочечными кровлями более поздних деревянных построек, в особенности с теми угловатыми, очерчен-



*Восточный фасад Георгиевской церкви в с. Юксовичах Вознесенского района Ленинградской обл. 1493 год.*

<sup>1</sup> Покров, возлагаемый на престол церкви при ее «освящении».

<sup>2</sup> «Зодчий», 1877, № 11.

<sup>3</sup> Метрика 1887 г., № 25 (Архив Института истории материальной культуры АН СССР).

ными прямыми линиями бочками, которые встречаются в некоторых постройках XVII—XVIII веков в южном Прионежье<sup>1</sup>.

На примере этих трех древних деревянных церквей видно, как происходило превращение первоначальной церкви-избы в более сложное церковное здание. Увеличение высоты крыши и изменение ее силуэта и пропорций, затем увеличение высоты самих срубов церкви и алтарного прируба и, наконец, постановка церкви на подклете, появление западного прируба, симметричного алтарному, — все это вело к превращению по-домашнему уютной церковки, какова церковь Муромского монастыря, в строгую и монументальную церковь, подобную церкви в Юковичах, с ее почти симметричными фасадами. В свое время, до обшивки их тесом, бородавская и юковичская церкви с их мощными бревенчатыми стенами, прорезанными внизу небольшими окнами и нависающими повалами, казались еще внушительнее и величавее.

Следующая по времени постройки клетская церковь — Георгиевская церковь Шеменинского погоста (Лодейнопольского района Ленинградской области), построенная в 1522 году<sup>2</sup>. При высоких срубах церкви и алтаря она покрыта простыми прямоскатными крышами, отличающимися от крыш церкви Муромского монастыря лишь несколько большей крутизной (стр. 263). Поэтому она кажется более примитивной, чем юковичская и бородавская церкви, несмотря на более позднюю дату постройки. Это показывает, что одновременно с постройкой церквей, имевших более сложные и развитые конструкции, или даже позже, при недостатке средств строили и более простые. Так, например, маленькая церковь Бориса и Глеба в селе Пазрецьком (на реке Пас, близ границы с Норвегией), построенная Печенгским монастырем в 1565 году и обновленная в 1632 году<sup>3</sup>, еще проще, чем даже церковь Муромского монастыря, и более других подходит на ту вышгородскую маленькую временную клетскую церковь XI века, которую воспроизводит миниатюра Сильвестровского сборника. И там, и здесь — одинаковые прямоугольные срубы, покрытые невысокими двускатными крышами с крестами, поставленными непосредственно на коньки. Церковь в Пазрецьком была церковью уединенного пустынного скита и, возможно, построена без участия наемных плотников, руками самих монахов, которые вынуждены были довольствоваться и такой незамысловатой постройкой.

<sup>1</sup> Например, в селе Пидьма Подпорожского района Ленинградской области, 1696 года; в селе Деятины Вытегорского района Вологодской области, 1770 года; в селе Ошта Оштинского района той же области, 1791 года («Известия Археологической комиссии», вып. 52. СПб., 1914; вып. 57. СПб., 1915).

<sup>2</sup> «Известия Археологической комиссии», вып. 52, стр. 68 — 73.

<sup>3</sup> Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии, вып. III, стр. 218—225; Метрика 1887 г., № 27.



*Георгиевская церковь в с. Шеменском Лодейнопольского района  
Ленинградской обл. 1522 год.*

Термин «древяна клетски» часто встречается при описаниях церквей в различных литературных источниках XVI—XVII веков. В XVII веке порой мы находим его в усложненном виде: «церковь деревяна клетцки, верх шатром»<sup>1</sup>. Это совмещение при характеристике одного здания наименований двух различных типов церквей (с двускатным и пирамидальным покрытиями) заставляет думать, что в некоторых случаях термин «клетцки» означал лишь церковь, четырехугольную в плане, независимо от способа ее покрытия. Определение же церкви «древяна клетцки, верх шатром», не встречающееся ранее XVII века

<sup>1</sup> Например: 1635 г., по писцовым книгам Дмитровского уезда, село Богородское на речке Радомле: «В селе церковь Рождества пречистыя богородицы деревяна клетцки, верх шатром» (В. и Г. Холмогоровы. Исторические материалы о церквах и селах XVI—XVII вв., вып. II, М., 1882, стр. 172) или: «В селе Ильинском... церковь Василия Кесарийского деревяна... клетцки, верх шатром» (В. и Г. Холмогоровы Указ. соч., вып. III, М., 1886, стр. 88).

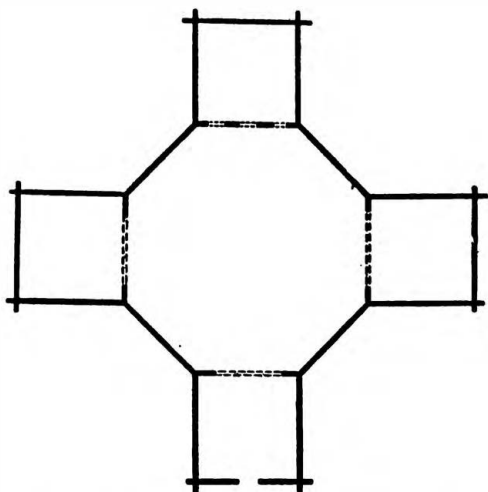


Схема плана церкви «с двадцати стенами»

означало церковь, увенчанную шатром, но четырехугольную в плане, в отличие от шатровой церкви, рубленной «по круглому» (т. е. восьмиугольной), или от четырехугольной, но покрытой двускатной крышей. Это подтверждается и тем, что четырехугольные в плане шатровые церкви известны лишь с начала XVII века, тогда как более ранние примеры этого типа имели в своей основе восьмиугольный или крестообразный в плане сруб.

Вопрос о времени появления шатровых деревянных храмов пока не может быть решен окончательно. Выше были приведены данные, свидетельствующие о том, что уже в XI — XII веках столпообразный храм с пирамидальным покрытием был достаточно известен. Такой храм изобразил неизвестный художник XII века на полях псковского рукописного «Устава» (см. т. I, стр. 113, 116). Анализ данных о вышгородской деревянной Борисоглебской церкви 1020—1026 годов позволяет представлять ее в виде пятишатрового храма. Есть основание думать, что из деревянной жилой и крепостной архитектуры пирамидальные кровли проникли в каменное культовое и дворцовое зодчество XI — XII веков, где шатрами увенчивали лестничные башни соборов и дворцов.

Для XIII — XV веков интересным документом является изображение деревянной шатровой церкви на иконе «Введение во храм» из церкви села Кривого (Архангельской области), относимой к XIV веку<sup>1</sup>. На иконе, правда, представлен Иерусалимский храм, но, повидимому, живописец изобразил его по образцу тех церквей, которые, возможно, существовали в то время. Храм на иконе дан как бы в диагональном разрезе; на переднем плане — его центральная часть в виде просторного «столпа», завершенного шатром; эта центральная часть как бы закрывает изображенные по сторонам аналогичные, но меньшие «столпы». Здание следует представлять себе в виде трех- или пятишатрового храма типа церкви в Неноксе (см. ниже).

Для XIII — XV веков интересным документом является изображение деревянной шатровой церкви на иконе «Введение во храм» из церкви села Кривого (Архангельской области), относимой к XIV веку<sup>1</sup>. На иконе, правда, представлен Иерусалимский храм, но, повидимому, живописец изобразил его по образцу тех церквей, которые, возможно, существовали в то время. Храм на иконе дан как бы в диагональном разрезе; на переднем плане — его центральная часть в виде просторного «столпа», завершенного шатром; эта центральная часть как бы закрывает изображенные по сторонам аналогичные, но меньшие «столпы». Здание следует представлять себе в виде трех- или пятишатрового храма типа церкви в Неноксе (см. ниже).

Не меньшее значение для истории шатрового зодчества имеет знаменитая «Устюжская легенда» — рассказ об устюжской соборной церкви Устюжского летописного свода (Архангелогородского летописца), впервые привлеченный

<sup>1</sup> Находится в Гос. Русском музее в Ленинграде (см. т. II, стр. 210).



*Никольская церковь в с. Лявле Холмогорского района  
Архангельской обл. 1589 год.*

для решения этого вопроса И. Е. Забелиным. В 1290 году в Устюге была построена деревянная «церковь великая Успение святыи богородицы», которая в 1396 году сгорела; на другой год ростовский архиепископ Григорий построил вновь «церковь велику древяну». Однако и эта церковь погибла от пожара во время захвата Устюга новгородцами в 1398 году. Новгородский архиепископ Иоанн приказал восстановить ее и в 1399 году из Новгорода «послаша мастеров церковных», которые снова за один строительный сезон поставили «церковь древяну велику». В 1490 году постройка новгородских мастеров снова сгорела, и по челобитью устюжан московский великий князь в 1491 году приказал ростовскому владыке Тихону поставить церковь «такову же, какова была». Но послан-



ный из Ростова мастер Алексей Вологжанин не последовал старой традиции. По указанию владыки он заложил церковь «не по старине кресьчату», чем вызвал большое недовольство устюжан. Опасаясь жалобы в Москву, владыка Тихон обязался «церковь поставити по старине», и в 1492 году тот же зодчий Алексей с 60 ростовскими «рубленниками» заложил церковь «круглу по старине о 20-ти стенах», которая и была освящена в 1493 году.

Сообразно народному счету стен сруба с внутренними стенами и указанию на «круглую», т. е. граненую, форму сруба, устюжскую церковь, повторявшую в конце XV века устюжско-новгородскую северную традицию первого храма XIII века (1290 г.), следует представлять в виде восьмигранного центрального столпа с четырьмя квадратными прирубами алтаря, притворов и паперти (стр. 264), т. е. такого типа, который и изображен на иконе «Введение» из села Кривого. Покрытие центрального восьмерика храма, повидимому, было осуществлено посредством шатра; возможность покрытия остальных прирубов шатрами подсказывается изображением на иконе. Описывая пожар церкви в 1552 году, летописец отмечает, что она была в высоту до больших зубцов «зубцев 100 бес пяти»; если предположить, что зубцом назывался торец бревна сруба, а «большими зубцами» — торцы бревен повала восьмерика под шатром, то можно сделать заключение об огромной высоте устюжского храма<sup>1</sup>.

Замечательный по своей обстоятельности рассказ Устюжского летописного свода свидетельствует о привязанности народа к излюбленным архитектурным формам и образам и энергичном сопротивлении попытке ростовского архиепископа нарушить дорогую «старину». Это была, видимо, одна из ранних попыток вмешательства церковного руководства в развитие деревянного культового зодчества. Характерно при этом, что и устюжские, и ростовские, и новгородские плотники, сооружая храмы 1290, 1397 и 1399 годов, не погрешили против традиции, которая была, очевидно, единой для всего лесного севера Руси, вне зависимости от той или иной местной принадлежности мастеров.

Повидимому, таковы же были и вкусы горожан самой Москвы. Летописец, описывая, как в 1408 году при приближении к Москве орды хана Едигея москвичи, готовясь сесть в осаду, сожгли все посады, замечает: «Жалостно же бе зрети, иже многолетними времены чудныя церкви създани быхуть и высокими стоянми величество града Москвы украшаху, в един час в пламы восходяща...»<sup>2</sup>. Текст этот свидетельствует о типичности высоких

<sup>1</sup> Устюжский летописный свод. М.—Л., 1950, стр. 49, 65—67, 98—99, 109; И. Шляпкин. Два великоустюжских сказания. — «Библиографическая летопись», 1915, II, стр. 61.

<sup>2</sup> Рогожский летописец. ПСРЛ, т. XV, вып. 1. Пг., 1922, стр. 183.



*Ильинская церковь в Выйском погосте Верхне-Тоемского района Архангельской обл. 1600 год.*

столпообразных рубленых церквей для архитектурного ландшафта Москвы, причем церкви эти были созданы, конечно, не накануне пожара, а «многолетними временами», т. е. даты их постройки также уходят по меньшей мере вглубь XIV столетия.

Приведенный выше иконный рисунок тверского кремля первой половины XV века (стр. 21) изображает возвышающийся над всем кремлевским ансамблем рубленый восьмигранный столп, шатровой церкви-колокольни Ивана Милостивого, близкий по своему композиционному значению в кремлевском ансамбле к рубленой же высокой «свеже» столице Даниила галицкого — города Холма XIII века, а также и к позднему каменному столпу Ивана Великого в Московском Кремле.

Эти выводы, сделанные из сопоставления и анализа литературных и графических источников, подкрепляются анализом памятников XVI века. Так, построенную в 1532 году каменную шатровую церковь Вознесения в селе Коломенском под Москвой летописец-современник называет строеной «сверх на деревенное дело»<sup>1</sup>. Очевидно, что людям начала XVI века шатровое покрытие представлялось характернейшей чертой деревянного здания. Следом за этим письменные источники XVI века, например писцовые книги, дают многочисленные сведения о покрытых шатрами «великих» храмах, многие из которых входят в XVI век уже «ветхими», т. е. имеющими известную давность существования.

Древнейшей из дошедших если не до наших дней, то до недавнего прошлого деревянных шатровых церквей считалась церковь Иоанна Предтечи, построенная в 1456 году в Ледском погосте (б. Шенкурского уезда б. Архангельской губернии). Церковь была разобрана за ветхостью в 70-х годах XIX века<sup>2</sup>. Примитивный рисунок, сделанный с нее незадолго до разборки, показывает, что она имела вид высокого восьмиугольного сруба, к которому с востока и запада примыкали небольшие, покрытые бочечными кровлями прирубы для алтаря и притвора, тогда как самый восьмерик, имевший наверху повалы, увенчивался высоким шатром. Называя этот храм, следует все же оговориться, что нет полной уверенности в его принадлежности к середине XV века.

К этому же простейшему типу шатровых церквей принадлежат и существующие в настоящее время Никольская церковь 1589 года в селе Лявле (Холмогорского района Архангельской области; *стр.* 265) и Ильинская церковь в Выйском погосте (Верхне-Тоемского района Архангельской области), освященная, как видно из надписи, вырезанной над южным входом в церковь, в 1600 году (*стр.* 267). Шатер церкви в Лявле кажется, быть может, несколько широким и приземистым, но в Выйской церкви шатер значительно стройнее. Эта церковь, сохранившаяся до наших дней без обшивки стен снаружи тесом (что так портит многие из памятников древней архитектуры, в том числе и церковь в Лявле), чарует совершенством своих пропорций и силуэта. Вероятно, в первоначальном виде и внутри она была очень выразительна со своим стремительно уходящим ввысь пространством шатра. Обследование церкви, произведенное в 1921 году архитектором П. Д. Барановским, подтвердило предположение, что шатер ее внутри мог быть открытым до верха. Была обнаружена тщательная подте-

<sup>1</sup> Летописец вкратце Русской земли. — «Исторические записки», № 13. М., 1942, стр. 268.

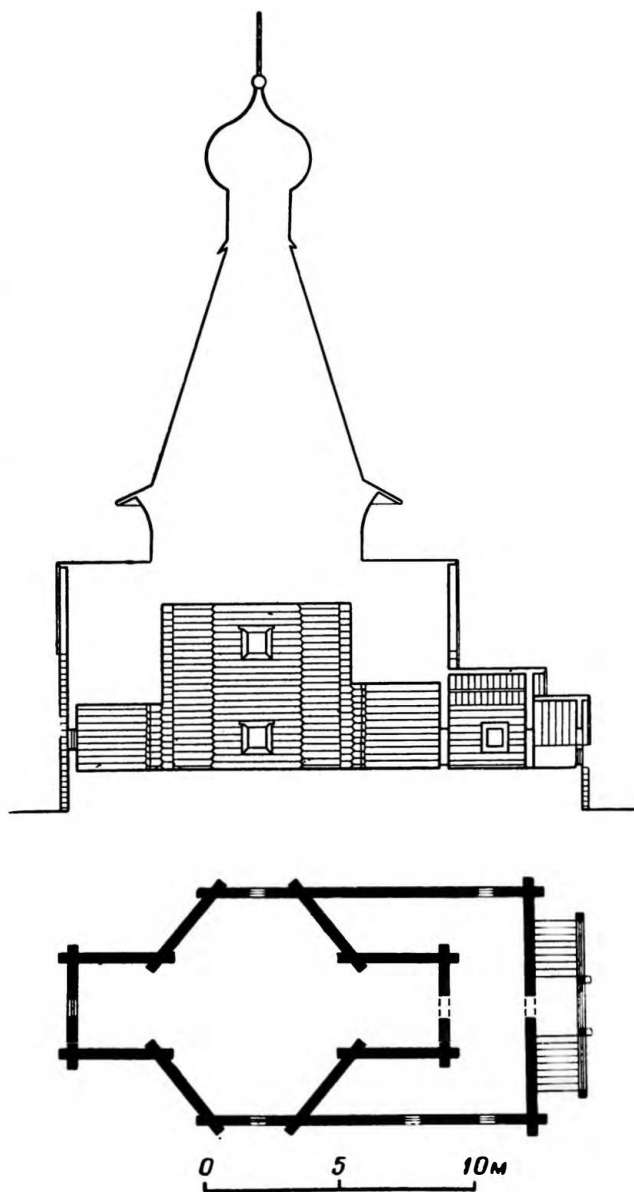
<sup>2</sup> Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии, вып. II, стр. 118.

ка заоднолицо с бревнами восьмерика торцов бревен, образующих бочки и находящихся в настоящее время выше потолка церкви.

Очень походила на Выйскую сгоревшая в 20-х годах XX века Никольская церковь в селе Панилове (Холмогорского района Архангельской области), построенная в том же 1600 году<sup>1</sup> и также бывшая одной из наиболее строгих и величественных шатровых церквей Севера (стр. 269).

Такой же строгой и могучей была и древнейшая из дошедших до наших дней церквей «о двадцати стенах» — Введенская церковь в селе Сура (Карпогорского района Архангельской области), возведенная в 1587 году<sup>2</sup>. Восьмерик ее имел более стройные пропорции, чем у Выйской или Паниловской церкви, а все четыре прируба были покрыты бочками. Сурская церковь дает некоторое представление о плане описанной летописью «двадцатистенной» соборной великоустюжской церкви, о которой говорилось выше.

От XVI века до наших дней дошли также образцы и другого типа, который упоминался в рассказе Устюжского летописного свода о постройке соборной церкви в Великом-Устюге — именно крещатого, т. е. того типа, который противоречил местной традиции «двадцатистенного» храма.



План и продольный разрез Никольской церкви в с. Панилове Холмогорского района Архангельской обл. 1600 год.

<sup>1</sup> Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии, вып. I, стр. 290; Метрика 1887 г., № 80.

<sup>2</sup> Там же, стр. 277—279; Метрика 1887 г., № 65.



*Богородицкая церковь в с. Верховье Тарногского района Вологодской обл.  
Конец XV века.*

Одна из церквей этого типа — Богородицкая церковь в селе Верховье Тарногского района Вологодской области — относится местными преданиями (никаких документальных данных о времени ее постройки не сохранилось) к концу XV века<sup>1</sup>. Поставленный на подклете крестообразный в плане сруб церкви увенчивался открытым до самого верха восьмериком с шатром (стр. 270, 271). Невысокие трехскатные крыши над ветвями креста несли маленькие четырехгранные шатры. Западная ветвь креста охватывалась с трех сторон рубленой папертью, во второй этаж которой вело характерное симметричное, о двух всходах, крыльцо.

<sup>1</sup> Датировка ее В. Суловым XVII веком ничем не подкрепляется.

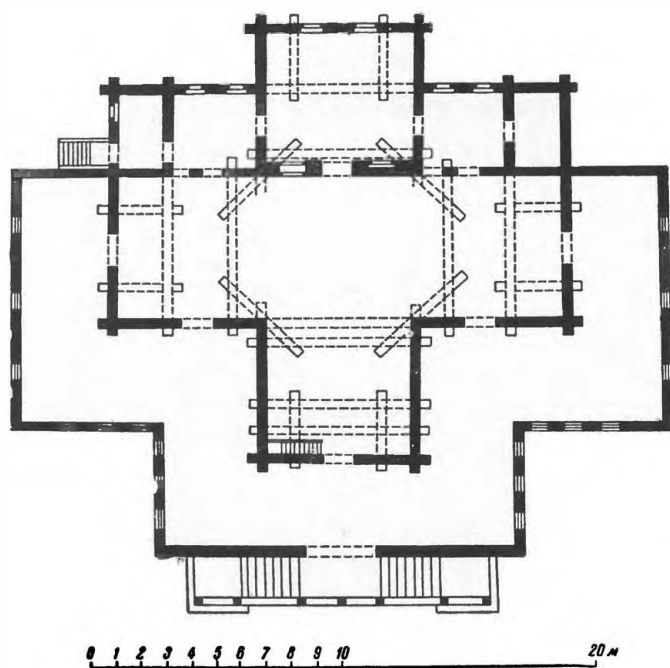




*Восьмерик центрального шатра и шатры боковых прирубов Богородицкой церкви в с. Верховье Тарногского района Вологодской обл. Конец XV века.*

Несколько иной характер имеют другие крещатые шатровые церкви XVI века. Среди них первое место занимает Климентовская церковь в селе Уне (Архангельской области), сгоревшая в 1892 году. Клировые записи относили ее постройку к 1501 году<sup>1</sup>. До 70-х годов XIX века, когда она была испорчена тесовой обшивкой, она стояла почти нетронутой (стр. 272, 273, 275). Такая же крестообразная в плане, как и церковь в Верховье, она отличается от нее, во-первых, бóльшей шириной восьмерика, несущего шатер, а, во-вторых, тем, что каждая ветвь креста покрыта двумя возвышающимися одна над другой бочками. Такой прием покрытия, создавая постепенный переход от ветвей креста к восьмерику с шатром, делает церковь более торжественной, чем церковь в Верховье, где низенькие трехскатные крыши и миниатюрные шатрики над ветвями креста и сравнительно узкий восьмерик создают более интимный, лирический архитектурный облик.

<sup>1</sup> Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии, вып. I, стр. 218.



План Климентовской церкви  
в с. Уне Архангельской обл. 1501 год.

прямоскатными крышами с полицами, и более приземистым восьмериком с необычайно широкими повалами (стр. 279). В отличие от церквей в Верховье и Куштском монастыре, ее восьмерик глухой и лишен окон.

В церквях, рубленых восьмериком с самого низа, шатер был неизбежен по самому плану здания, но в церквях с крещатым планом могло быть сделано и иное покрытие. Однако появление и на этом необычайном основании восьмерика с шатром говорит о том, что эта форма покрытия была и раньше излюбленной у русских зодчих-плотников и их заказчиков, удовлетворяя в полной мере их желание иметь величественные и красивые храмы. Поэтому шатровые церкви, несмотря на их значительно бóльшую стоимость по сравнению с «клетскими», продолжали строиться на севере России до конца XVIII века. Наконец, еще более существенно то, что именно эта форма покрытия, выработанная на протяжении многих веков развития деревянного зодчества, оказала в XVI—XVII веках влияние на каменную архитектуру, определив, повидимому,

Унской церкви близка Успенская церковь Куштского монастыря на Кубенском озере (Вологодская область), построенная не позже середины XVI века при возобновлении монастыря, уничтоженного пожаром в 1519 году<sup>1</sup>. В отличие от Унской церкви, здесь крещатый сруб более высок, и его ветви покрыты одиночными бочками (стр. 277). На эту церковь похожа Никольская церковь в селе Шуередком (Кемского района Карело-Финской ССР), которую метрика 1887 года датирует 1595 годом<sup>2</sup>, хотя надпись на тягле иконостаса говорит о ее освящении (но не о постройке) в 1753 году. Она отличается от предыдущей покрытием ветвей креста не бочками, но

<sup>1</sup> Н. Суворов. Описание Спасо-Каменного монастыря. Вологда, 1893, стр. 35—37.

<sup>2</sup> Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии, вып. III, стр. 118; Метрика 1887 г., № 139.

появление каменных шатровых церквей, колоколен и крепостных башен. В этом смысле особенно важен найденный академиком М. Н. Тихомировым текст одного летописца XVI века о том, что каменная шатровая церковь Вознесения в селе Коломенском была построена «сверх шатром на деревянное дело»<sup>1</sup> (подробнее о происхождении каменной шатровой архитектуры см. ниже).

Действительно, шатровая церковь является, пожалуй, самым совершенным созданием русской деревянной архитектуры. Трудно описать то очарование, которым обладают эти стройные церквобашни, в которых от невысоких папертей, легких галлерей и крылец низа поднимаются прирубы, покрытые бочками, изгиб которых, замедляя движение масс здания ввысь, находит отзвук в плавных кривых линиях повалов; а над ними возвышается шатер, своим устремленным ввысь объемом как бы увлекающий за собой все здание. Даже сейчас, обшитые тесом и покрытые железными кровлями, древние шатровые церкви, возвышающиеся на пологих берегах могучих северных рек или вырастающие из-за темных, таких же стройных вековых елей, поражают воображение своей величавой простотой. Впечатление было еще сильнее тогда, когда не обшитые тесом бревенчатые стены с глубокими тенями венцов и рубленных с остатком углов сочетались с мелкой чешуей лемеха и узорными концами «красного» теса, покрывающего шатры и бочки, а легкие галлерей и крыльца — с мощными



*Западный фасад Климентовской церкви в с. Уне  
Архангельской обл. 1501 год.*

<sup>1</sup> Летописец вкратце Русской земли, стр. 268.

срубам. Также и внутри древние шатровые церкви, открытые до верха шатра или, по меньшей мере, до верха восьмерика (как это было в церквях в селе Верховье или в Куштском монастыре), казались грандиозными: расположенные внизу окна бросали свет на красочные пятна икон и резьбу «царских врат» и тябл, тогда как верхние ярусы иконостаса терялись в полумраке, а выше, в темном шатре, не было видно предела его высоте.

Кроме высоких шатровых храмов, известен и другой тип церквей-башен, где постепенно уменьшавшиеся в своих размерах срубы ставились один на другой в несколько ярусов. Относительно времени появления первых церквей этого типа нельзя сказать ничего определенного, но известно, что в конце XVI века (в 1595) в Ниловой Столбенской пустыни (на острове озера Селигер в Осташковском районе Калининской области) была построена ярусная церковь<sup>1</sup>. Судя по изображениям на двух иконах XVII века (из собрания Третьяковской галереи в Москве), это было высокое здание, состоявшее из трех поставленных один на другой срубов, покрытых восьмискатными крышами, наподобие тех, какими с XIV века покрывались каменные храмы Новгорода и Пскова (стр. 280). Верхний сруб этой церкви был увенчан главой на круглой шее; с востока и запада к средней части церкви примыкали обычные прирубы алтаря и притвора (или даже трапезной). Возможно, что это был местный тип храма, так как единственная дошедшая до наших дней значительно более поздняя церковь этого рода в Ширковом погосте (1697) находится в этих же местах, на берегу озера Вселуг<sup>2</sup>. Эту мысль подтверждает и изображение древнейшей каменной ярусной церкви начала XV века на иконе с панорамой тверского кремля.

Возможно, что прообразом таких зданий были церкви, покрытые на восемь скатов и еще встречающиеся в южном Приладожье, в бассейне рек Волхова и Свири<sup>3</sup>. Правда, ни одна из существующих церквей этого типа не старше XVII века, но, вероятно, подобные храмы существовали и раньше. Быть может, их и разумели новгородские писцовые книги XVI века под именем деревянных церквей «на каменное дело», так как они были похожи на каменные новгородские и псковские храмы, имевшие вместо типично каменного позакомарного покрытия восьмискатное. В деревянном зодчестве строительный материал позволял сделать то, чего нельзя было сделать в тяжелом камне, — превратить

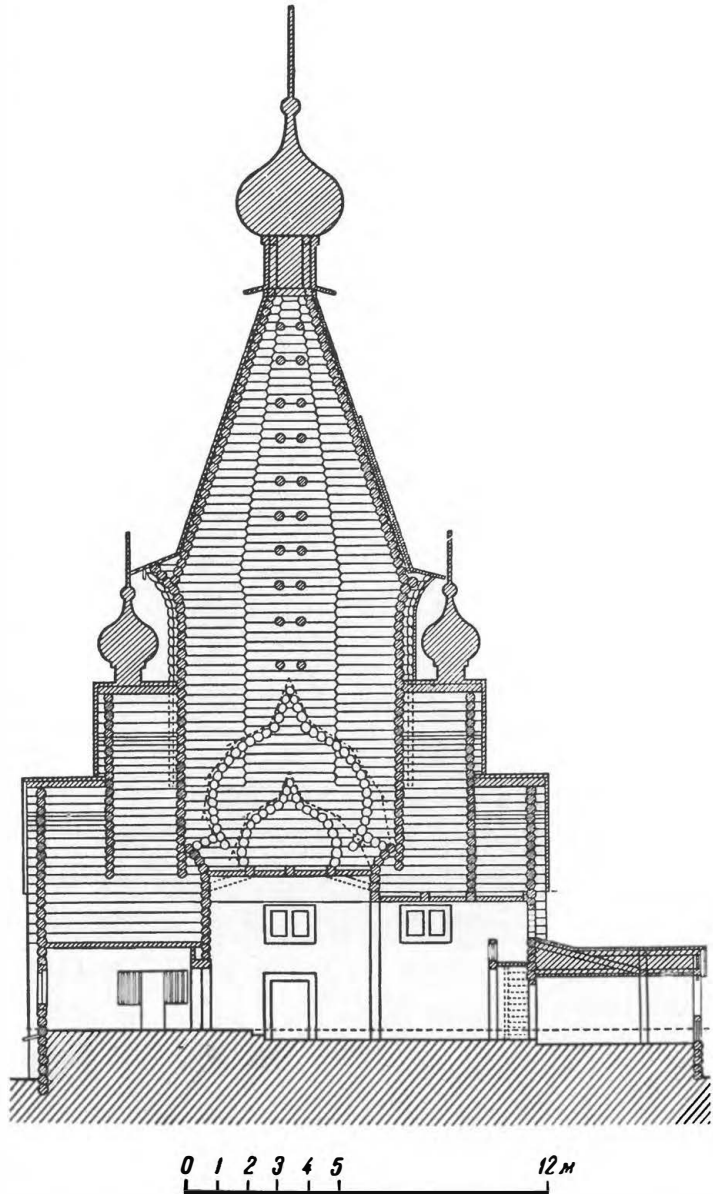
<sup>1</sup> А. Рачинский. Нилова пустынь в первые полтора столетия ее существования. М., 1876, стр. 64.

<sup>2</sup> См. С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Русское деревянное зодчество. М., 1942, стр. 156—157.

<sup>3</sup> Церкви в Мегреге 1613 г., Никольском погосте на р. Сяси 1625 г., Масельге 1659 г., Помялове 1694 г. и др.

церковь в высокую ярусную башню, ставя один на другой несколько постепенно уменьшающихся срубов.

Можно думать, что этим не ограничивалось сложное взаимодействие деревянной и каменной архитектуры. Возможно, что такие каменные крестово-купольные храмы, где квадрат подпружных арок выступал над боковыми сводами, образуя высокий постамент под барабаном купола и создавая таким образом подобие второго яруса (например, собор Спасо-Андроникова монастыря начала XV века в Москве), отражали желание их строителей соорудить нечто такое, что напоминало существовавшие уже в то время деревянные ярусные постройки. Некоторые черты псковско-новгородского зодчества также свидетельствуют о перенесении в каменную архитектуру ряда форм и приемов деревянного зодчества. Примером могут служить очерченные прямыми линиями своды — двускатные в новгородском Софийском соборе и четырехскатные, шатровые в Николо-Липненской церкви. Этими же причинами, возможно, вызван отказ строителей некоторых новгородских церквей от троечастного деления фасадов лопатками, с оставлением их только на углах, наподобие торцов рубленых с остатком деревянных стен. Фронтонные покрытия каменных храмов, не столь естественные и органичные для каменной сводчатой конструкции, появились



*Продольный разрез Климентовской церкви в с. Уне  
Архангельской обл. 1501 год.*



здесь как следствие применения дерева (тес для покрытия), что и породило формы, родственные формам покрытий деревянных построек.

Использование в композиции верха псковского Троицкого собора мастером Кириллом (XIV в.) характерного восьмерика на четверике также является очевидным результатом интереса «каменных здателей» и их заказчиков к живописным и своеобразным формам деревянного зодчества. Мы уже отмечали, что характер убранства московских белокаменных храмов начала XV века тремя горизонтальными поясами плоского орнамента напоминает «нашитые» на стену резные тесины.



После периода разорения, подавленности и упадка, вызванного татаро-монгольским нашествием, вместе с возрождением жилой и культовой архитектуры возобновилось и строительство крепостей, которые в Средней Руси были почти исключительно деревянно-земляными. Как и в других областях деревянного зодчества, здесь имелись свои специалисты-«горододельцы», чьи имена изредка заносила на свои страницы летопись. Как и в домонгольское время, крепостные сооружения мыслились их строителями в неразрывной связи с городским ансамблем в целом, с условиями местного рельефа и пейзажа. Военно-инженерные принципы и условия постройки сочетались с требованиями архитектурной красоты. Ипатьевская летопись рассказывает, как в 1276 году волынский князь Владимир Васильевич задумал строить город Каменец на р. Лосне. «И посла Володимир мужа хитра, именовъ Алексу, иже бяше при отце его многы города рубя, и посла ѿ Володимер с тоземьцы в челнох, возверх реки Лосны, абы где изнайти таково место город поставити; се же (т. е. Алекса) изнашед место таково и приеха ко князю и нача поведати. Князь же сам еха, с бояры и слугами, и улюбѣ место то над берегом реки Лысны, и отереби е; и потом срубѣ на немь город...»<sup>1</sup>.

Летописец не описал процесса работы «мужа хитра», т. е. художника-архитектора Алексы; это был явно старый, опытный мастер; он выбрал с помощью местных жителей наиболее выгодное и красивое место, потом его выбор был проверен на месте самим князем и его «боярской думой», после чего Алекса и «срубѣ на немь город». Так же было выбрано место для города Холма Даниилом Галицким, который во время охоты нашел «место красно и лесно на горе, обходящу округ его полю... И возлюбив место то и помысли да сожитьь

<sup>1</sup> Ипатьевская летопись под 6784 (1276) годом (разрядка наша — П. М.)

на немь градець мал...». После этого был сначала построен кремль города, а затем был огражден стенами и быстро разросшийся посад<sup>1</sup>. Описывая город Холм — новую столицу Даниила, летописец отмечает, что была построена «вежа... среде града высока, якоже бити с нея окрест града, подсздана каменеємь в высоту 15 локот, создана же сама дровом тесаным и убелена яко сыр, святащися на всей стороны...»<sup>2</sup>. Летописец ясно подчеркивает, что боевая башня, сооруженная в центре кремля, являлась в то же время прекрасным звеном его архитектурного ансамбля; она была сложена из гладко оструганного дерева и сверкала белизной.

Источники, как мы уже упоминали, высоко оценивают также тверских горододелцев XIV—XV веков, работавших быстро и красиво. Они в несколько месяцев возрождали свой часто разоряемый и горевший город.

Изображение тверского кремля на иконе Михаила и Ксении, приведенное выше, показывает нам городские стены и башни в несколько схематизированном виде, но и при этом совершенно очевидна архитектурная целостность и гармоническая связанность крепости со всей сложной и живописной застройкой монументальных каменных и деревянных зданий внутри кремля. Этот же рисунок демонстрирует и большие усовершенствования в крепостном деле, в частности появление ворот с фланкирующими их башнями-стрельницами. О князе Михаиле тверском современник пишет, что он «ратное художество отвсюду навыцаше, и в сих искусен бываше»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ипатьевская летопись под 6767 (1259) годом.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Никоновская летопись под 6907 (1399) годом.



*Успенская церковь Куштского монастыря в Вологодской обл. Первая половина XVI века.*

Крупнейшими крепостными сооружениями XIV века были Московский дубовый кремль Ивана Калиты (1339—1340) и дубовый «град» Серпухов, сооруженный в 1374 году сподвижником Дмитрия Донского князем Владимиром Андреевичем. Найденные при раскопках остатки стен времен Калиты оказались сложенными из огромных дубовых бревен толщиной до 0,70 м, а окончание такой постройки в течение одного года свидетельствует о большом искусстве горододелальцев.

Конструктивные и технические приемы строительства крепостных сооружений оставались в XIII—XV веках в основном теми же, что и в домонгольской Руси. Крепостная ограда ставилась по гребню вала, представляя собой, в зависимости от значения объекта, либо простой тын, либо стену, рубленную в «забор», либо мощные дерево-земляные стены из «городней» (отдельных срубов) или «тарас» (срубов, связанных между собой), заполнявшихся землей или камнем, по верху которых шла боевая площадка с бруствером — «заборолом». На наиболее ответственных местах, над воротами и по углам крепости, ставились высокие прямоугольные или многогранные башни, покрытые шатровыми верхами. В маленьких городках оборонительная стена города иногда состояла из самых жилищ горожан, плотно поставленных одно к другому и фасадами обращенных внутрь города (таким образом был построен, например, городок Рахлей, около Устюга)<sup>1</sup>.

В XVI столетии, когда постройка каменных крепостей стала уже обычной в военной практике Русского государства, вековой опыт рубленых «городов» продолжал совершенствоваться и развиваться, попрежнему обеспечивая укрепление обороноспособности страны. Одним из примечательных сооружений середины XVI века была постройка Свяжской деревянной крепости, сыгравшей важнейшую роль в разгроме Казанского ханства. По условиям стратегического замысла Грозного крепость должна была быть создана неожиданно для противника. Поэтому за одну зиму 1550/1551 года в тысяче с лишним километров от Казани, в вотчине Ушатов в Угличском уезде, был выстроен город, превосходивший своими размерами новгородский и московский кремли, с восемнадцатью башнями, с двойными «тарасами» и всеми необходимыми зданиями. Его отдельные элементы первоначально были собраны и перенумерованы, а затем в разобранном виде сплавлены на место постройки, к устью реки Свяги. 24 мая 1551 года караван прибыл на место, холм будущего города был очищен

<sup>1</sup> И. Степановский. Вологодская старина. Вологда, 1890, стр. 355.

от леса, а в конце июня того же года крепость уже была готова. Прекрасно продуманная с точки зрения военно-стратегических требований крепость Свияжска была в то же время примечательным произведением архитектурного искусства: она живописно располагалась на высоком холме над Свиягой, охватывая его своими могучими стенами, которые объединяли находившиеся внутри правительственные и военные постройки<sup>1</sup>.

Немногочисленные изображения деревянных крепостных стен на рисунках иностранных путешественников показывают нам некоторые сооружения XVI века, как, например, стены земляного города в Москве на «Сигизмундовском» плане (стр. 251). В «тарасах» и «обламах» стен нетрудно угадать аналогичные детали, описанные летописцами задолго до XVI века. С другой стороны, башни с «обламами» и деревянными шатровыми верхами с дозорными вышками перекликаются с более поздними крепостными сооружениями Сибири конца XVII столетия.

Хотя до наших дней сохранилось очень мало произведений русской деревянной архитектуры XV—XVI веков, мы все же можем составить представление о том, как успешно их строители решали технические и художественные задачи. Они умели создавать постройки, которые были не менее выразительны, чем современные им каменные здания, причем художественными достоинствами обладали и самые простые из сохранившихся зданий — маленькие церкви вроде муромской. Строители этой церкви, связанные небольшими размерами здания, не могли придать ему величественности. Пропорции высокой крыши и низких срубов, размещение окон, волоковых в алтаре и широких, но низеньких,



*Никольская церковь в с. Шуерецком Кемского района Карело-Финской ССР. 1595 год.*

<sup>1</sup> В. Подключников. Планировка и постройка древнего Свияжска. — «Архитектура СССР», Сб. 3. М., 1943.



*Изображение Ниловой Столбешской пустыни на иконе  
XVII века.*

Гос. Третьяковская галерея.

косячатых в церкви, контраст рубленых стен и безыскусственных украшений — вырезных концов теса и лемеха — сообщают этому храму черты, свойственные в большей степени жилым домам.

Шатровые церкви являются в свою очередь примером зданий, при постройке которых задачи художественного порядка имели преобладающее значение. Это особенно ясно видно в церквях крестообразных в плане, где шатровое покрытие не было таким неизбежным и единственно возможным, как в восьмиугольных церквях, но применялось в первую очередь из-за его художественной привлекательности. Только желанием строителей наделять здания большей выразительностью объясняются и подчеркнутая высота шатровых церквей, и при-



менение в них луковичных глав и бочечных крыш, фронтоны которых, возможно, повторяют в дереве формы каменных закомар.

В то же время нельзя не отметить простоты художественных средств и приемов, применявшихся в это время русскими зодчими-плотниками. Эта простота явилась следствием долгой и целеустремленной работы ряда поколений мастеров, отбрасывавших лишнее, совершенствовавших необходимое и сумевших достичь в своих постройках сочетания лаконизма с большой силой и образностью. Значительная высота зданий, тщательная прорисовка их силуэта, особенно силуэта шокрытий, продуманные пропорции основных объемов а также окон, фактура поверхности рубленых стен — все это служило в руках зодчих средством для создания впечатления мощи и строгого величия.

Декоративное убранство церковных фасадов, заключающееся в скромной резьбе, которая украшает столбики крылец, причелины и подзоры крыш, вместе с криволинейными сочетаниями бочек, глав и повалов, смягчает это впечатление, паделяет здания известного рода приветливостью и не позволяет их строгости переходить в суровость. Такое сочетание простоты и монументальности объемов зданий с особой сдержанностью оживляющих их украшений роднит древнейшие из известных нам деревянных построек с произведениями архитектуры Новгорода, Пскова и ранней Москвы, также исполненными спокойствия, мощи и внутренней теплоты.



---

---

# КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО ЭПОХИ РАСЦВЕТА МОСКВЫ

*М. А. Ильин, П. Н. Максимов, В. В. Косточкин<sup>1</sup>*



## ЗОДЧЕСТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА

**М**еждоусобная война между московским великим князем Василием II Темным и оспаривавшими у него право на великое княжение Василием Косым и Дмитрием Шемякой прервала развитие каменного зодчества Москвы. Лишь с окончанием войны вновь возродилось каменное строительство. Московские великие князья не только строили новые здания в самой столице, но и восстанавливали древние храмы Владимиро-Суздальской земли, пострадавшие от времени. Тем самым они упрочивали свое положение в глазах народа, как бы подтверждая свои права на владими́ро-суздальское наследие.

Москва XV века действительно становится наследницей великого княжества Владимирского, приобретает значение главного экономического, политического и культурного центра Руси и превращается постепенно из столицы Московского княжества в столицу Русского государства. Архитектура этого времени отражает это крупнейшее событие в жизни народа. Московское зодчество, столь скромное в начале XV века, преобразуется. Оно призвано воплотить теперь величие объединенной Московской Руси. Начав с еще скромных построек, московские зодчие уже в начале XV века добиваются значительных успехов. В XVI веке московское зодчество начинает приобретать общерусский характер, создавая исключительные по художественному совершенству памятники.

<sup>1</sup> М. А. Ильин является основным автором этой главы. П. Н. Максимов принимал участие в написании первого раздела, В. В. Косточкину принадлежит раздел о крепостном зодчестве.

В этих новых условиях Москва во второй половине XV века быстро растет. Усиливается и ее каменное строительство. Во второй половине XV века каменные постройки возводят не только князь, митрополит, крупные монастыри, но и мелкие монастыри, бояре, купцы. Расширение строительства выдвигает вопрос об его удешевлении и доступности новым слоям заказчиков. В решении этого вопроса московские строители пошли по пути, намечавшемуся уже во владими́ро-суздальской архитектуре конца XII—начала XIII века, но прерванному монгольским нашествием, т. е. по пути замены дорогостоящего тесаного естественного камня более дешевым материалом — кирпичом.

Новые условия отразились и на организации строительства каменных зданий. Появляются «предстатели», или «нарядчики», — своего рода подрядчики, возглавлявшие артели мастеров-строителей и бравшие заказы на возведение определенных построек. Принадлежность некоторых из этих «предстателей» к высшим слоям московского общества (например, В. и И. Ховрины были бояре) говорит о том, что возведение каменных зданий было в это время делом выгодным и доходным.

Таким «предстателем» был и Василий Дмитриевич Ермолин, имя которого носит летопись, написанная по его заказу в 1472 году. Характер его работ заставляет видеть в нем также зодчего и скульптора<sup>1</sup>. В 60-х годах XV века московское строительство проходило под знаком его энергичной деятельности. В 1462 году Ермолин принимал участие в возобновлении каменных стен между Боровицкими воротами и Свибловой башней. Между 1462 и 1464 годами его мастера выполнили каменные рельефы для Фроловских (ныне Спасских) ворот, изображающие Георгия (фрагмент хранится в Государственной Третьяковской галерее) и Дмитрия Солунского (этот рельеф утрачен). В это же время на тех же воротах он построил церковь Афанасия с приделом. Между 1467 и 1469 годами Ермолин восстановил каменную церковь женского Вознесенского монастыря в Московском Кремле. «По многих же пожарах, изгоревшу камению около ея и сводом двигшимся... а внутри ея все твердо бяше. Домыслив же ся о сем, Василий Дмитриев Ермолина с мастера каменщики церкви не разбираша всеа, но из надворья горелой камень весь обламаша, и своды двигшаася разбираша, и оделаша ея около всю новым камением да кирпичем ожыганым, и своды сведоша...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Н. Соболев. Русский зодчий XV в. В. Д. Ермолин. — В кн.: «Старая Москва», вып. II. М., 1914, стр. 16—23.

<sup>2</sup> Никоновская летопись под 6975 (1467) годом.

В 1469 году Ермолин работал по возведению трапезной и поварни в Троице-Сергиевом монастыре. В это же время он восстановил два древних владимирских храма — Воздвижения на Торгу и Положения риз на Золотых воротах. В 1471 году Ермолин приступил к восстановлению обвалившегося Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Год спустя он принял участие в подготовившейся постройке Успенского собора в Москве. Умер Ермолин не ранее 1481 и не позже 1485 года.

Характерной особенностью летописных известий о новых московских постройках является частое упоминание о строительстве каменных и кирпичных светских зданий. Каменные светские здания знало и зодчество Киевской Руси, Владимира и Новгорода, но в Москве во второй половине XV века гражданское строительство приобрело особое значение, отвечавшее возростающей роли Москвы как общерусского, национального центра.

Среди этих построек видное место занимала не дошедшая до нас трапезная Троице-Сергиева монастыря, выстроенная в 1469 году Ермолиным<sup>1</sup>. Ее изображение сохранилось на двух иконах XVII века<sup>2</sup>. Описание же этого значительного сооружения дано Павлом Алеппским. «Эта трапезная, — пишет он, — как бы висячая, построена из камня и кирпича с затейливыми украшениями; посредине ее один столб, вокруг которого расставлены на полках в виде лещенки всевозможные серебряно-вызолоченные кубки, как обыкновенно бывает в их столовых...»<sup>3</sup>.

Это описание, а также упомянутые изображения дают возможность предполагать, что внешние стены трапезной, стоявшей на подклете, были покрыты так называемым «бриллиантовым» рустом. Плановое построение троице-сергиевской трапезной Ермолина с характерным расположением парных окон неоднократно повторялось позже в трапезных монастырских палатах XVI века.

Однако, несмотря на особенности постройки Ермолина, можно утверждать, что самый тип здания значительно древнее. Неоднократно упоминаемые источниками гридницы (столовые палаты) Киева и Новгорода, повидимому, послужили прототипами последующих трапезных палат монастырей. Тот же Павел Алеппский указывает: «Столовые в этой стране, которые называют палатами, бывают

<sup>1</sup> М. Ильин. К истории древнерусского гражданского зодчества. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XIV. М. — Л., 1947, стр. 84—91.

<sup>2</sup> Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троице-Сергиева лавра. М., 1909, табл. 1а и 1б.

<sup>3</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., вып. IV. М., 1898, стр. 33.

четыреугольные с одним только столбом посередине, будет ли строение из камня или строганого дерева»<sup>1</sup>. Последние слова, а также известия о древних гридницах лишней раз подтверждают воздействие форм деревянного зодчества на каменное, что сказалось и на плане, и на декорации здания<sup>2</sup>.

Позднейшие монастырские трапезные отразили то, что было осуществлено Ермолиным в Троице-Сергиевом монастыре. Трапезная 1484 года московского Симонова монастыря не сохранилась полностью до наших дней, но трапезная Спасо-Андроникова монастыря в Москве (1504—1506)<sup>3</sup>, теснейшим образом связанная с древней традицией, свидетельствует о преемственности архитектурного развития данного типа здания (стр. 287).

Трапезная Спасо-Андроникова монастыря представляет собою квадратное в плане двухэтажное здание, верхний этаж которого покрыт четырьмя крестовыми сводами, опирающимися на стены и центральный квадратного сечения столб. С северной стороны к трапезной примыкает пристройка, где находились, видимо, обычные подсобные помещения (хлебодарня, келарня), а также лестница, ведущая на верхний этаж. Южный и западный фасады здания расчленены на две части лопатками, положение которых отвечает среднему столбу; такими же лопатками обработаны и углы трапезной. Окна, расположенные на этих фасадах по четыре в каждом этаже, обработаны очень просто: верхние помещены в углубленных прямоугольных впадинах, а нижние, более приземистые и перекрытые, как и верхние, полуциркульными арками, обрамлены наподобие перспективного портала прямоугольными уступами. Главным украшением фасадов (кроме западного, выходявшего некогда в сторону ограды монастыря) был расположенный под свесом крыши пояс из красных изразцов и двух рядов поребрика, сохранившийся частично на южном и восточном фасадах. Восточный фасад закрыт пристроенной в конце XVII века церковью, но наличие такого пояса и средней лопатки на этом фасаде заставляет думать, что первоначально он был совершенно открытым. Летописи ничего не говорят о том, что при названных палатах были церкви.

Близкая по времени постройки к андрониковской трапезная палата Пафнутьева-Боровского монастыря (1511) была, однако, возведена уже вместе с церковью, вплотную примыкавшей к ней. Эта церковь была очень не велика

<sup>1</sup> Павел Алепиский. Указ. соч., стр. 96.

<sup>2</sup> К главной палате обычно примыкают две меньшие, напоминающие своим расположением горницу и чулан при жилой теплой избе.

<sup>3</sup> Эта трапезная реставрирована П. А. Барановским.



и необычна как по плану (квадрат без алтарных апсид), так и по конструкции своего покрытия (плоский купол, опирающийся на стены; низ купола прорезан двенадцатью распалубками, каждой из которых на фасаде соответствовала закомара). Венчавшая церковь глава была, повидимому, глухой и деревянной: никаких следов каменного барабана главы на наружной поверхности купольного свода нет. Самая трапезная дошла до нас в лучшей сохранности, чем андрониковская, фасады которой были переделаны в конце XVII века. Пафнутьевская трапезная сохранила и часть древних окон и дверей, лишенных обработки и помещенных в глубоких нишах, а также украшения фасадов в виде двух поясков узорной кладки, проходящих между первым и вторым этажами и под свесом кровли. Эти пояски — верхний из двух рядов «бегунца» и нижний из валика и выкружки с проходящим под ними поребриком — красиво рисуются на фоне совершенно гладких белых стен трапезной, не имеющей, в отличие от андрониковской, никаких вертикальных членений. Любопытны некоторые ее внутренние детали — многочисленные шкафы-ниши в стенах помещений первого этажа, а также прорезающие своды этого же этажа круглые отверстия, через которые теплый воздух поступал из кухни под пол собственно трапезной, находившейся во втором этаже.

Одним из интереснейших светских зданий этой поры является дворец в Угличе (стр. 289). Квадратное в плане трехэтажное здание дворца покрыто восьмискатной крышей; тимпаны фронтонов заполнены узорной кирпичной кладкой, сочетающейся с красными изразцами и балясинами, тогда как самые стены оставлены гладкими. Лишь над окнами сделаны скромные «бровки», близкие «бровкам» новгородских храмов XIV—XV веков. В свое время это здание было значительно стройнее, чем сейчас, так как нарост почвы до полутора метров толщиной скрыл его нижнюю часть, а громоздкое крыльцо, пристроенное в конце XIX века, закрыло почти весь северный фасад. Первоначально дворец, судя по данным обследования, произведенного в 1891 году архитектором Н. В. Султановым, имел, повидимому, деревянное крыльцо. Это предположение подтверждается расположением дверей начиная с юго-западного угла дворца. Легкая, быть может висячая, деревянная лестница крыльца поднималась к северо-западному углу, огибала его и шла к двери на третий этаж, находившейся в центре северного фасада. Эта лестница и нежное кружево узорной кирпичной кладки и терракотовых украшений контрастировали с гладью мощных стен дворца.

Вместе со светскими постройками в это время в Москве и на периферии строились также каменные храмы. Большинство их либо не дошло до нас, как



*Трапезная Спасо-Андроникова монастыря в Москве.  
1504—1506 годы.*

собор Пафнутьева-Боровского монастыря 1467 года, либо лишилось своих древних венчающих частей, как собор Паисиева-Покровского монастыря близ Углича 1471 года или Архангельский собор в Переславле-Рязанском (Рязани) конца XV века. Второй, однако, сохранил выполненный в кирпиче узорный поясok в основании закомар, состоящий из маленьких ниш со ступенчатыми верхами, и порталы с тонкими, уже кирпичными колонками и своеобразно очерченной аркой.

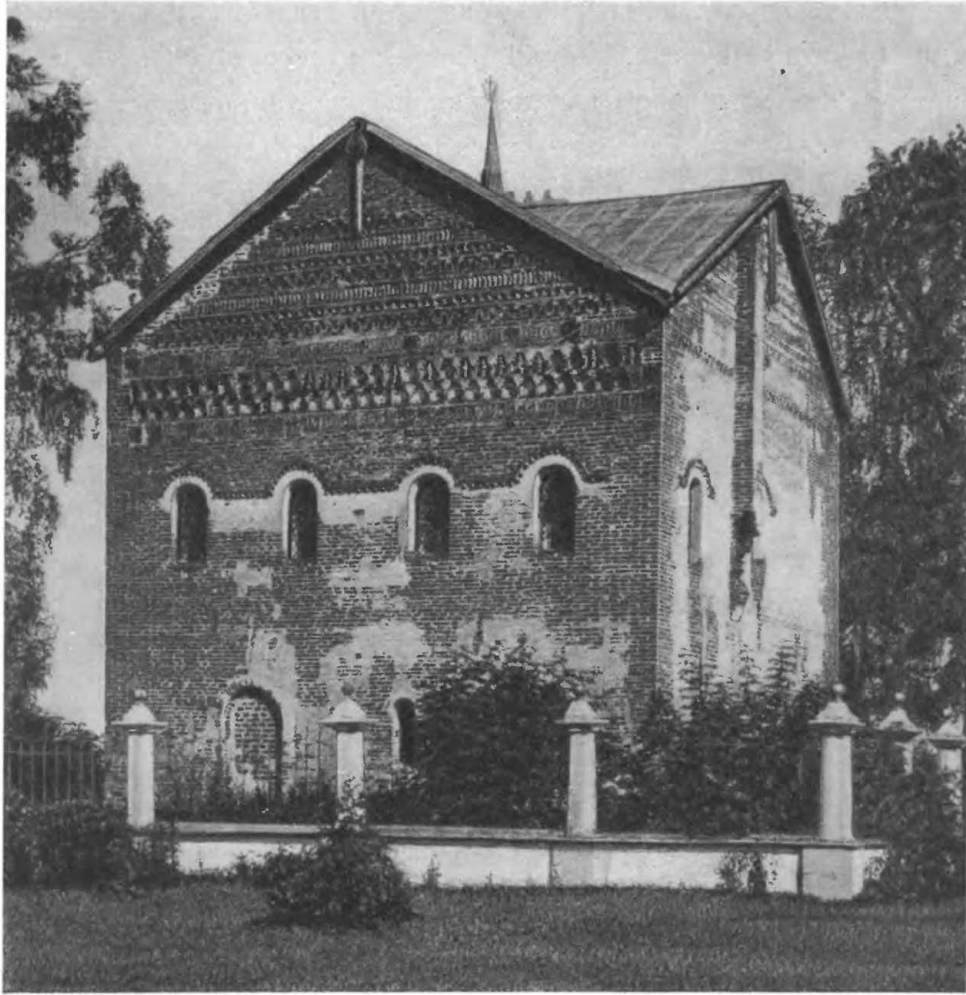
Среди дошедших до нас храмов видное место занимает Троицкая (теперь Духовская) церковь Троице-Сергиева монастыря, построенная в 1476 году псковскими мастерами, работавшими в Москве (*стр. 291*). Храм по своему типу

принадлежит к группе церквей «под колоколы», т. е. имеет звон в основании главы. Строившие его зодчие преследовали цель создать стройное сооружение, которое возвышалось бы над остальными монастырскими постройками.

Основу здания составляет обычный четырехстолпный трехапсидный «кубический» храм. Его фасады, расчлененные на три доли, завершаются килевидными закомарами; внутрь ведут перспективные порталы. Узорные пояса с терракотовыми балясинами и изразцами украшают стены и барабан главы. Необычны лишь пучки тонких полуколонок, сменившие обычные лопатки, и обработка апсид рядом опрокинутых арочек с подвешенными к ним тягами. Необычен также верх здания, как бы сочетающий раннемосковские и псковские черты. Над закомарами фасадов поднимались, как в звенигородском Успенском соборе, закомары диагональных сводов-крыш второго яруса. Под барабаном главы помещался ярус звона — арки для колоколов на приземистых круглых столбах, напоминающих столбы псковских звонниц. Над звоном возвышался барабан с поясом кокошников в основании. Оригинальное завершение Духовской церкви, при наличии типично московских приемов декоративного убранства, заставляет видеть в ней подражание более древним московским же храмам «под колоколы» (например, церковь Иоанна Лествичника 1329 г.). В то же время, возможно, здесь сказались и черты столпообразных церквей, строившихся в XV веке, например в Новгороде (Хутынский «столп» 1443 г.).

Мелкое декоративное убранство в верхних частях здания, при гладких плоскостях стен внизу, придавало храмам, подобным Духовской церкви, более легкий и жизнерадостный облик, чему способствовала и более сложная композиция их верхов. При традиционном типе «кубического» храма и сохранении в неизменном виде основного плана и основных конструкций здания, широко применялись дополнительные ярусы закомар и кокошников (как в соборе Ферапонтова монастыря 90-х годов XV века), а иногда и трехглавие (Благовещенский собор в Московском Кремле 1489 г.).

Эти архитектурные и декоративные приемы, излюбленные московскими мастерами, создавали те особенности московской архитектурной школы, которые отличали ее от зодчества Владимиро-Суздальской Руси. С особенной силой это сказалось на величественном соборе Ферапонтова-Белозерского монастыря, не похожего на здания как Владимира, так и Новгорода и Пскова (стр. 293). Лишь его позакомарное покрытие и перспективные порталы напоминают о владимирском зодчестве, в то время как апсиды его по-псковски приземисты. О Пскове и Новгороде XV века напоминает и постановка здания на подклете, которая, впрочем,



*Дворец в Угличе. Конец XV века.*

была известна и Москве в XIV—XV веках. Новгородской же архитектуре кажутся родственными пятна узорной кирпичной кладки на фасадах. Но в целом собор Ферапонтова монастыря очень своеобразен. Четырехстолпный, одноглавый<sup>1</sup>, трехапсидный, поставленный на подклете и окруженный с трех сторон открытой папертью-террасой, он имеет второй ярус закомар, которые правильнее было бы назвать кокошниками, так как они лишь декоративно завершают стенки, закрывающие приподнятые и возвышающиеся над сводами подпружные арки. Каждая из этих четырех стенок, подобно стенам собора, завершена тремя кокошниками, и так же и в таком же количестве расположены еще меньшие

<sup>1</sup> Кроме того, над северо-восточным углом была небольшая глава.

кокошники третьего яруса, венчающие невысокий квадратный в плане пьедестал в основании барабана купола. Верхи апсид, купольного барабана и основания закомар украшены широким поясом узорной кирпичной кладки, включающим также и красные изразцы и балясины (точно такие же, как и во дворце в Угличе). На западном фасаде узорная кладка заполняет целиком поля закомар первого яруса. Это кирпичное кружево прекрасно сочетается и с гладью стен, и с фреской прославленного Дионисия над западным входом.

Пути развития московского зодчества второй половины XV века были сложны, так как оно зависело от предшествующей архитектуры и самой Москвы (рубежа XIV—XV вв.), и Владимиро-Суздальской земли. Борьба московских великих князей за владимирское наследие в известной степени подкрепляла эту зависимость. В то же время идейное и политическое становление Московского государства все сильнее и настойчивее требовало придания Москве и ее культуре общерусского значения. Это отразилось на образной стороне слагавшегося московского зодчества и на отдельных его архитектурно-декоративных приемах. Московские зодчие отходят от изысканности и утонченности владимирских построек XII века. В их творчестве больше простоты и радующей глаз живописности. Эти новые качества архитектуры были более понятны народу и теснее связаны с его искусством.

Уже в белокаменных московских постройках XIV — начала XV века можно было видеть, что их строители вместе с общей композицией храмов заимствовали из владимиро-суздальской архитектуры именно те детали, которые сообщали зданиям более живописный облик, как например, килевидные завершения закомар и бусины на колонках порталов. Но московские мастера пошли дальше в этом направлении, придавая килевидные очертания и верхам порталов и обрамлений окон и вводя вторые ярусы закомар и их декоративные подобия—кокошники. Все это получило свое дальнейшее развитие во второй половине XV века в таких постройках, как, например, собор Ферапонтова монастыря. Получили в них дальнейшее развитие и такие уже встречавшиеся в раннемосковских постройках черты, как бóльшая, по сравнению с владимирскими храмами XII века, монолитность слабо расчлененных стен и контраст между гладью последних и мелкой резьбой узорных поясов.

Во второй половине XV века замена камня кирпичом и терракотой способствовала обилию декорации и мелкой профилировке закомар и порталов. Дальнейшее усложнение композиции верхов церквей также продолжило то, что намечалось в московской архитектуре XIV — начала XV века, в свою





*Троицкая (Духовская) церковь Троице-Сергиева  
монастыря. 1476 год.*

Реконструкция И. В. и В. П. Трофимовых.

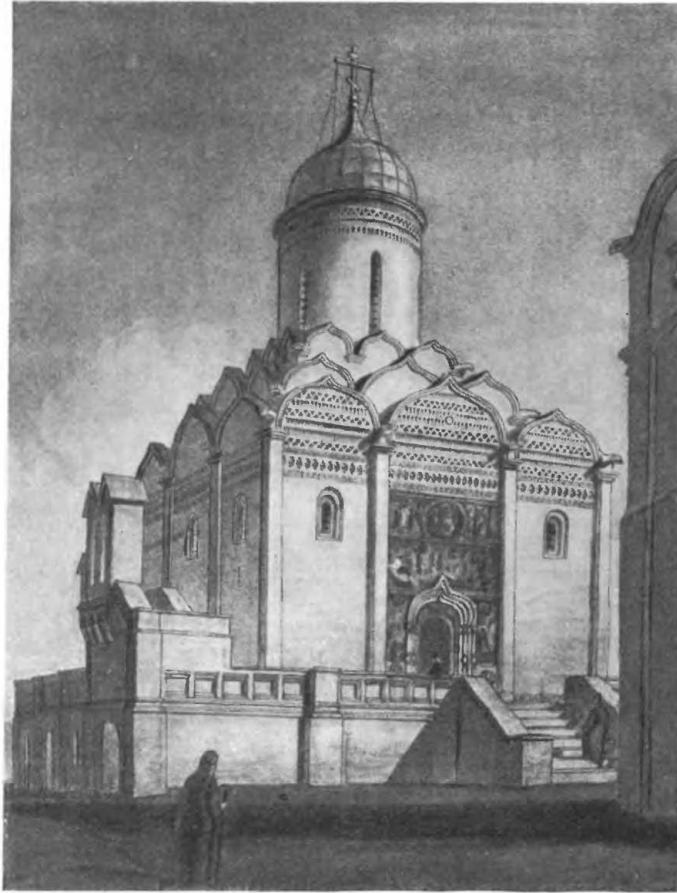
очередь развивавшей некоторые приемы, еще в XII веке известные в архитектуре Чернигова, Полоцка и Смоленска, где уже применялись и ступенчатый подъем подпружных арок, и ярусное расположение закомар.

Московское зодчество второй половины XV века обладало яркими чертами национального своеобразия. В нем развивались и видоизменялись унаследованные от более ранней русской архитектуры приемы композиции и убранства зданий. Даже такая деталь московских построек этого времени, как узорная кирпичная кладка, в большей степени связана с родственными деталями новгородских построек XIV—XV веков или смоленских и черниговских XII века, чем с зарубежными образцами. Как уже отмечалось выше, кирпич появился в Москве

в связи с бурным развитием каменного строительства, вызванным ростом ее значения; возможно также, что подчинение влиянию Москвы областей, где, как в Новгородской земле, кирпич давно уже был обычным строительным материалом, также способствовало внедрению его в московскую строительную практику. Начиная с 50-х годов XV века московские летописи отмечают возведение в Москве многочисленных кирпичных церковных и гражданских зданий. Так, боярин В. Ховрин строит в 1450 году перед своим двором церковь Воздвижения «около кирпичем, а изнутри белым камнем»; в 1458 году на Симоновском подворье в Кремле возводится кирпичная церковь Введения; в 1470 (или 1471) году купец Таракан построил для себя возле Спасских ворот кирпичные палаты, в 1473—1475 годах митрополит Геронтий возвел кирпичную палату на четырех подклетах; в 1480—1482 годах на Троицком подворье в Кремле строится новая кирпичная церковь; в 1483 году игумен Чигас возводит в своем монастыре за Яузой кирпичную церковь; боярин Ховрин строит в 1485 году кирпичные палаты и ворота, а игумен Митрофан в 1504—1506 годах возводит в Андрониковом монастыре уже описанную нами кирпичную трапезную.

В более позднее время летописи реже отмечают материал кирпичных построек и, наконец, начинают называть их каменными, что свидетельствует о том, что кирпич к этому времени стал в Москве уже господствующим видом строительного материала, вытеснившим более дорогой и более страдающий от пожаров белый камень. Правда, еще на рубеже XV и XVI веков некоторые постройки имели стены из камня, а своды из кирпича. Частично декорация некоторых белокаменных фасадов также была выполнена из кирпича, напоминая сочетанием этих двух материалов новгородские постройки XIV — начала XV века, с тою лишь разницей, что вместо полубутовой кладки стен в Москве применялась кладка из тесаного камня (Трифоновская церковь в Москве и Воскресенский собор в Волоколамске).

В дальнейшем камень использовался в качестве основного строительного материала лишь там, где были его месторождения, что делало его доступным и дешевым (в Серпухове, Старице и т. д.). Вообще же он уступил место кирпичу, хотя его и предпочитали иногда для кладки стен и сводов подвалов из-за лучшей сопротивляемости действию влаги. Из камня нередко возводились фундаменты кирпичных зданий, а иногда осуществлялась и внутренняя забутовка кирпичных стен, где из целого кирпича, с соблюдением перевязки кладки, выкладывались лишь внешние части стен, а для забутовки, наряду с кирпичным боем и щебнем, применялся и естественный камень.



*Собор Ферапонтова-Белозерского монастыря.  
90-е годы XV века.*

Рисунок Ш. Н. Максимова с реконструкции К. К. Романова.

Кирпич, употреблявшийся в московских постройках второй половины XV века, имел, за немногими исключениями<sup>1</sup>, уже типичную брусковую форму, с отношением размеров сторон — толщины, ширины и длины — близким к отношению 1:2:4. Такой кирпич применялся в Новгороде в кирпичных постройках XV века и даже в каменно-кирпичных зданиях XIV века.

Объединение русских земель, создание единого Русского государства обусловили сложение общерусского зодчества. В этом созидательном процессе народные мотивы искусства получили новую жизнь. Поэтому вполне понятно их появление в московском зодчестве второй половины XV века. В этом отноше-

<sup>1</sup> Так, например, в Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря ширина кирпича была лишь в полтора раза меньше длины.

нии кирпич давал большие возможности. Его применение отразилось более всего на декоративном убранстве фасадов, которое стало и более обильным, чем в камне, и более дробным, соответственно меньшим размерам нового строительного материала. Некоторые из московских приемов узорной кирпичной кладки очень близки тем, которые применялись в новгородской архитектуре. Таков «поробрик» — ряды кирпича, положенного или поставленного на ребро под углом к лицевой поверхности стены, таков «бегунец» — ряды обращенных попеременно вершинами вверх и вниз треугольных впадин, глубиной в полкирпича. Бегунец и поробрик, иногда в сочетании с полукруглыми впадинами-арочками (отзвуком прежних арочных поясков), уже с XIV века украшали верхи алтарных апсид и барабанов новгородских церквей. Эти дорожки часто называют «псковскими», но Псков не знал кирпичной архитектуры. Там дорожки высекались из камня, а не выкладывались из кирпича, как это делалось в Новгороде и Москве.

Наряду с поробриком и бегунцом московские зодчие применяли и другие приемы узорной кладки, не известные Новгороду. К ним относятся и ряды прямоугольных углублений, в четверть кирпича, и более сложные фигуры, получавшиеся из сочетания кирпичей, уложенных «тычком» и «ложком» и поставленных на ребро. Такими были крестообразные углубления или углубления, имевшие ступенчатые завершения, которые нередко заполнялись терракотовыми балясинками. Такие же терракотовые балясинки иногда играли роль колонок, поддерживавших ступенчатые завершения разделяемых ими углублений. Подобного рода мотивы, размещенные на середине высоты фасадов церквей, или на уровне пят их закомар, или по верхам алтарных апсид, невольно заставляют вспомнить об аркатурных поясках владими́ро-суздальских храмов XII—XIII веков; только здесь они оказываются перенесенными в другой материал — кирпич. Вполне возможно, что эти мотивы московской (или, скорее, среднерусской) кирпичной архитектуры восходят к не дошедшим до нас кирпичным и каменно-кирпичным постройкам того времени во Владимире, Ростове, Ярославле и Нижнем-Новгороде. Наряду с балясинками, вставлявшимися иногда и в колонки порталов, применялись и другие виды терракотовых украшений — «красные», т. е. не покрытые поливой и украшенные рельефным узором, изразцы, ряды которых чередовались с полосами кирпичной узорной кладки. Обычно полосы подобной узорной кладки украшали верхние части стен, под свесом кровли (в гражданских постройках), а также верхи апсид и купольных барабанов (в церквях). Они отмечали границу между стенами и сводами церквей, проходя на

уровне пят закомар или превращаясь из дорожек в настоящие ковры, где ряды узорной кирпичной кладки в сочетании с терракотой заполняли целиком фронтоны гражданских зданий (дворец в Угличе) или тимпаны закомар церковей (собор Ферапонтова монастыря).

По мере своего роста и возвышения, Москва широко использовала в своей архитектуре традиции владими́ро-суздальского зодчества и дополнила их новыми мотивами и композиционными приемами, явившимися результатом оживленных культурных связей с другими русскими землями, включаемыми в состав объединяемого Москвой Русского государства. Расположенные ярусами килевидные закомары, перспективные порталы, контраст между гладью стен и рельефом кирпичной и терракотовой орнаментики, подклеты и сопутствующие им крыльца и террасы-паперти на аркадах — все это, сливаясь в одно неразрывное целое, обусловило живописный, и притом глубоко своеобразный, характер московской архитектуры середины XV века.

На московском зодчестве сказалась зависимость от форм и приемов возведения деревянных построек. Украшающие стены детали, словно вырезанные из дерева<sup>1</sup>, усиливающаяся декоративность прежних конструктивных форм, как, например, закомар, неоспоримо свидетельствуют о том, что создававшие эти произведения мастера привыкли иметь дело больше с деревом, чем с камнем. Эта исконная близость древнерусской каменной архитектуры деревянному зодчеству, заметно усилившаяся в строительстве Москвы XV века, ярко проявилась в зодчестве Русского государства XVI—XVII веков. Новый характер московского зодчества создавался и усложнением объемов зданий, и живописностью их силуэтов, и контрастом между гладью стен и рельефом убранства фасадов, т. е. при помощи тех средств, которыми русские зодчие XVI—XVII веков придавали своим постройкам сказочную красоту. Эти постройки логически завершили искания московских зодчих XIV—XV веков, хотя в отношении обилия декоративного убранства они не имели себе подобия в прошлом.

Московскую архитектуру XV века следует рассматривать как предпосылку для создания этой новой, уже не столько московской, сколько общерусской архитектуры и в других отношениях. Она разрабатывала архитектурные типы, которые были созданы местными архитектурными школами объединенных Москвой областей и которые позднее перешли в общерусское зодчество XVI—

<sup>1</sup> Уже во владими́ро-суздальских постройках XII—XIII вв. в каменной резьбе заметно сходство с деревянной, а замена каменных украшений в московской архитектуре терракотовыми, изготовлявшимися путем набивки их в деревянные формы, еще более усиливала это сходство.



XVII веков. Таковы были храмы соборного типа, в которых продолжались традиции владими́ро-суздальской архитектуры, маленькие бесстолпные церкви, известные в Пскове уже в начале XV века, одностолпные палаты и церкви «под колоколы» и т. д. Наконец московская архитектура XV века внесла свой вклад в строительную технику. Замена камня кирпичом и терракотой была одним из важнейших шагов на этом пути. Новые строительные материалы повлияли на убранство фасадов, где детали, высекавшиеся из камня на месте постройки, стали вытесняться деталями, изготовлявшимися заранее и иногда за десятки верст от будущего здания. Так, одинаковые, оттиснутые в одной и той же форме изразцы украшают фасады Воскресенского собора в Волоколамске 1480—1490 годов, трапезной Андроникова монастыря 1504—1506 годов и церкви в Старом Симонове 1509 года. Одинаковые красные изразцы и балясины украшают фасады зданий конца XV века не только в соседних Ферапонтовом и Кирилловом монастырях на Белоозере, но и в далеком от них Угличе. Об этом явлении можно говорить как о прообразе будущей «стандартизации» декоративных элементов русской архитектуры XVI—XVII веков — фасонного кирпича разных профилей и поливных изразцов различного рисунка.



В начале 70-х годов XV века не оставалось больше сомнения в том, что именно Москве предстояло осуществить великое дело собирания земли Русской. Но новая столица Русского государства своим внешним видом мало отвечала тому положению, которое заняла Московская Русь на востоке Европы. Московские соборы и храмы, дворец великого князя и другие здания, выстроенные в начале XIV века, были не только ветхи, но и малы, не отвечали возросшим нуждам города и страны. Каменные крепостные сооружения — башни и стены Кремля, возведенные еще при Дмитрии Донском, также не удовлетворяли повышавшимся требованиям обороны столицы. Они строились в то время, когда Русь только еще знакомилась с огнестрельным оружием. Пушки, впервые появившиеся на Руси в конце XIV века, могли теперь сравнительно легко разрушить каменными ядрами обветшавшие и относительно слабые укрепления города. Сама собой напрашивалась мысль о коренной перестройке основных московских зданий и в первую очередь центра города — Кремля.

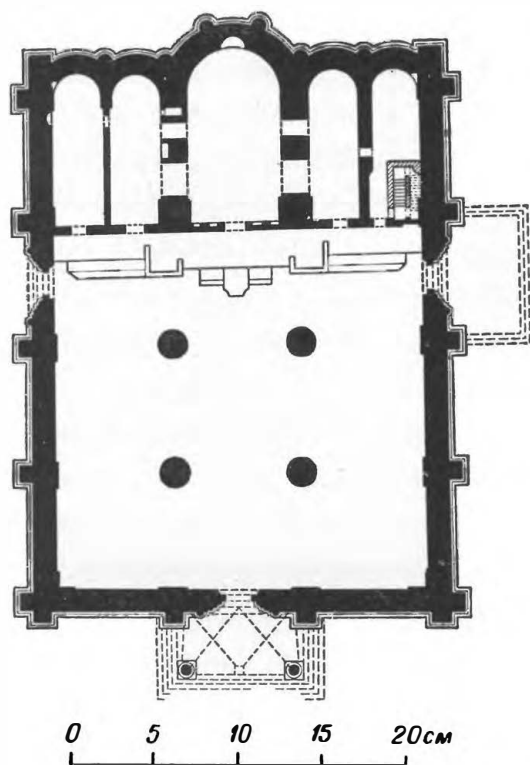
Первым подвергся перестройке старый Успенский собор, возведенный еще в 1326 году. Он сильно пострадал от пожаров и времени, его своды дали тре-

щины и перекошились. Во избежание катастрофы собор стоял подпертый снаружи и изнутри бревнами. Подряд на постройку достался Ивану Голове, конкурировавшему с известным строителем-подрядчиком того времени — Василием Ермолиным. Мастера И. Головы — Иван Мышкин и Кривцов заложили новый Успенский собор в 1472 году. Судя по источникам, он был значительно больше первого, продолжая, однако, древнюю традицию одноглавого храма. Образцом служили владимирские памятники, хотя по размерам новый московский собор превосходил владимирский Успенский собор Андрея Боголюбского и Всеволода III. Можно думать, что мастера, специально ездившие во Владимир для изучения его архитектурных сокровищ, руководствовались в своей постройке лишь основными пропорциями и принципами размещения декоративного убранства владимирских памятников; в остальном же, повидимому, преобладали приемы и формы, сложившиеся в Москве в период строительства первых московских князей и Юрия Звенигородского.

Посылка зодчих во Владимир была обусловлена рядом причин. В Москве хотели иметь новый собор, близкий чтимым всей Русью владимирским храмам, что должно было подчеркнуть историческую преемственность престола московских великих князей от власти владимирских князей. Московский великий князь носил титул и великого князя Владимирского. Но еще большее значение имели исключительная нарядность и красота белокаменных владимирских храмов, высоко ценимых в то время не только как культовые, но и как художественные памятники, созданные гением русского народа.

Весной 1474 года постройка близилась к окончанию. Но в ночь на 20 мая почти отстроенный собор рухнул во время землетрясения. Конструкция оказалась недостаточно прочной (так, в стене далеко выдвинутой вперед апсиды была помещена лестница, ведущая на верх храма, что, повидимому, ослабляло устойчивость здания). Было предпринято обстоятельное выяснение причин катастрофы, так как возводившемуся собору придавалось большое государственное значение. В качестве экспертов вызвали славившихся своими строительными навыками псковичей. Псковские мастера указали на низкую техническую сторону постройки. По их словам, Мышкин и Кривцов «не разумеша силы в том деле, извести жидко растворяху с песком, ино неклеевито, а внутрь того же малого камня сбираху, да внутрь стены сыплюще, да известию поливаху, яко же раствором тестеным, потому же некрепко дело, яко же тягния того камня погнетет вместо и правило стены извихляется»<sup>1</sup>. Жидкий раствор, изъяны

<sup>1</sup> Софийский временник под 6980 (1472) годом.



План Успенского собора в Московском Кремле. 1475—1479 годы.

Москве, создавала уверенность в том, что приглашенные мастера смогут быстро и добротнo осуществить ряд важнейших и столь необходимых построек. Ехавшему к венецианскому дожу («венецейскому дукe») послу Семену Толбузину поручили найти мастера «каменосечной хитрости». Предполагалось использовать иноземного мастера и для обучения значительного числа русских зодчих новой технике в связи с намечавшимся в Москве широким строительством.

В марте 1475 года в Москву прибыл приглашенный для постройки нового Успенского собора болонец Аристотель Фиораванти<sup>2</sup>. Мастер явился не один.

<sup>1</sup> Н. Брунов. Мастера древнерусского зодчества. М., 1953, стр. 23.

<sup>2</sup> A. Venturi. Storia dell'arte italiana, VIII—2. Milano, 1924, стр. 578 сл. Аристотель Фиораванти родился в Болонье, в семье архитектора Ридольфо Фиораванти между 1415 и 1418 годами. Повидимому, еще подростком он принимал участие в работе своего отца, строившего в Болонье палатцо Коммунале. Склонность молодого Фиораванти к инженерным и крепостным постройкам, к литью и тому подобному проявилась рано. С 1447 года, после смерти отца, он продолжал его работы совместно со своим дядей Бартоломео. В 1451—1452 гг. Фиораванти участвовал в раскопках античных зданий в Риме и помогал Альберти в разработке планов по перестройке этого города. Три года спустя он провел ряд сложных инженерных работ, создавших ему славу выдающегося инженера. Так, в 1455 г. он передвинул в Болонье колокольную церкви Сан Марко, в г. Ченто выпрямил покосившуюся колокольную и т. д. За этими работами последовали починка арок древнего моста в Павии (1458) и устройство Пармского канала (1459—1460 гг.). Фиораванти

кладки и слабость конструкции были решающими причинами обвала собора.

Несовершенство технической стороны постройки объясняется и тем, что в тяжелые годы татарского ига в центральных русских областях каменное строительство прекратилось (лишь в Новгороде и Пскове возводились небольшие здания). Опыт кладки каменных стен и перекрытий в зданиях большого размера оказался утраченным<sup>1</sup>.

Великий князь просил псковичей заново отстроить собор, но они отказались, сославшись на занятость на многих других постройках в Москве и в Троице-Сергиевом монастыре.

Повидимому, предложение о приглашении опытного зодчего-иностранца исходило от Софии Палеолог, жены Ивана III. Передовая, высокая строительная техника раннего итальянского Возрождения, известная в



*Аристотель Фиораванти. Успенский собор в Московском Кремле.  
1475—1479 годы.*

«Взят же с собою тот Аристотель сына своего, Андреем зовут, да паробка, Петрушею зовут».

Из-за разборки остатков собора, строившегося Мышкиным и Кривцовым, работы по возведению нового московского Успенского собора под руководством Фиораванти начались лишь в июне. Мастер «обложи же церковь продолговату полатным образом»<sup>1</sup>. «На первое лето изведе ея из земли Аристотель. Известь же как тесто густое растворяша, а мазаша лопатками железными; а камень ровной внутри класти повеле. Столпы же едины 4 обложи круглы: се рече, крепко стоят; а в алтаре два столпа кирпичны, те на четыре углы; а все в кружало да в правило»<sup>2</sup>. Летописные записи того времени подробно говорят обо всем том новом, что применял Фиораванти в процессе строительства. Особо отмечена густая известь, которую зодчий приказал «густо мотыгами... мешати, и яко наутрие же засохнет, то ножом не мочи расколупити». Смешанная техника постройки из кирпича и белого камня также была упомянута летописью, как и незначительная толщина широких сводов, выведенных лишь в один кирпич. Был построен специальный кирпичный завод, выжигавший кирпич увеличенного размера (6,5 × 2,5 × 1,5 вершка, т. е. 29 × 11 × 7 см). Фиораванти изменил всю систему связей стен со столбами и друг с другом: «внутри же стен всуцеры железные [т. е. связи] положи, яко правила на вретенах, и между столпов, иде же брусье дубовое в наших церквах, то все железо сковав положи»<sup>3</sup>. Летописец уделил внимание и применению циркуля (кружала) и линейки (правила), т. е. проверке и измерению правильности выстроенных частей здания, так же как и новым инструментам (в частности, блокам-векшам). Сплошная кладка стен из правильно и тщательно вытесанных квадров белого камня по образцу владимирских зданий, новый по размеру кирпич, новые же конструктивные приемы в кладке и связях сводов — все это гарантировало прочность постройки. Для всех были очевидны преимущества нововведений Фиораванти: они давали возмож-

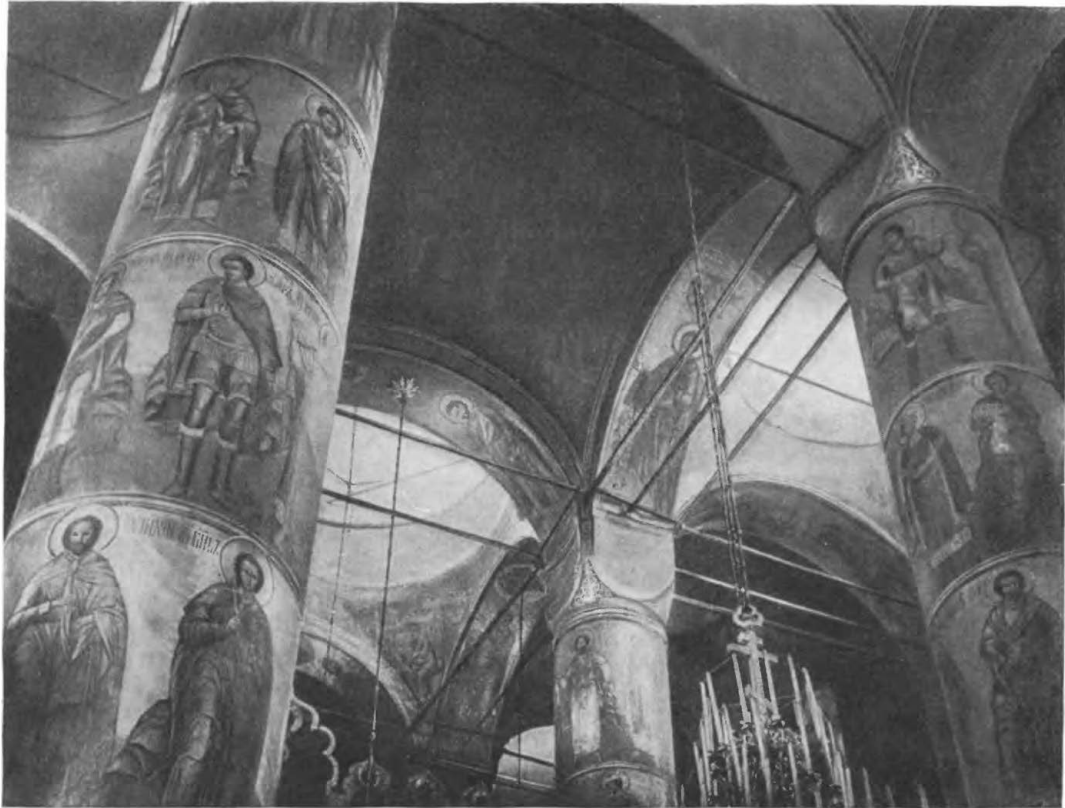
принимал участие в постройке миланского госпиталя по проекту своего друга Филарете, вел работы по починке и сооружению крепостных зданий в замках Миланского герцогства. В начале 70-х годов XV в. Фиораванти изготовил модель палатцо дель Подестá для Болоньи, которое было выстроено уже во время его пребывания в Москве, на службе у Ивана III (В. Снегирев. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М., 1935, стр. 26—38). Все эти работы характеризуют Аристотеля Фиораванти как искусного инженера и практика-строителя. Что же касается его архитектурного дарования, то, судя по палатцо дель Подестá, можно считать, что Фиораванти принадлежал к числу зодчих, творчество которых отличается большой сдержанностью и лаконизмом. Ряд деталей упомянутого здания указывает на то, что архитектура итальянского средневековья не была ему чужда. Лишенный возможности проявить полностью свой талант в Италии, Фиораванти уехал в Россию, которая стала его второй родиной.

<sup>1</sup> Софийский временник под 6983 (1475) годом.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Софийский временник под 6984 (1476) годом.





*Своды Успенского собора в Московском Кремле.  
1475—1479 годы.*

ность не только улучшить задуманные сооружения, усилить их конструктивную прочность, но и намного их удешевить.

Фиораванти повел постройку самостоятельно, но секрета из своей работы не делал. Он широко привлек к работе московских зодчих. «Нача делати по своей хитрости, не яко делаша московские мастера, а делаша наши мастера по его указу»<sup>1</sup>, — отмечает летопись. Участие русских мастеров в постройке Успенского собора имело большое значение для последующего развития русского зодчества. Это была своего рода школа архитектурно-строительной техники. Русские зодчие не только усовершенствовали свои знания, во многом утерянные в годы татарского ига, но, повидимому, именно здесь познакомились со сложными пропорциями, применявшимися итальянскими мастерами эпохи Возрождения. Перенятые ими от Фиораванти архитектурные и строительные приемы были затем развиты, усовершенствованы и во многом самостоятельно переработаны. Это дало

<sup>1</sup> Софийский временник под 6984 (1476) годом.

возможность мастерам XVI века решать в камне ряд сложных архитектурных и конструктивных задач, не встававших перед русскими зодчими предшествовавших времен. К осени основание собора стало вырастать из земли. С окончанием строительного сезона Фиораванти был послан во Владимир. Как и прежде, владимирские здания, в первую очередь Успенский собор, должны были служить вдохновляющим образцом.

Фиораванти было указано следовать величественным формам владимирского Успенского собора, отвечавшим торжественной идее государственности, которую жил двор Ивана III. Зодчего увлекла задача создать произведение, в котором отражались бы народные помыслы о сильной, единой и самостоятельной Руси. Историческая обстановка конца XV века со всей очевидностью свидетельствовала, что народные чаяния, возникшие еще в период древнерусского государства, близки к завершению. Фиораванти, вдохновленный этой идеей, возвел храм, в котором величественные образы предшествующего русского зодчества нашли новое воплощение. Общие формы Успенского собора во Владимире, аркатурный пояс посередине его стен и круглые колонны боголюбовского храма были теми основными элементами, которыми Фиораванти воспользовался для своего московского произведения. Собор строился четыре года и был закончен в 1479 году.

Московский Успенский собор представляет собою шестистолпное, вытянутое с запада на восток здание, с пятью апсидами, но трехнефным внутренним построением (стр. 298, 299). Стены выложены из белого камня. Собор стоял на высоком цоколе, достигавшем 3,2 м высоты. К его входам, обрамленным перспективными порталами, вели лестницы, ныне частично скрытые под мостовой подсыпанной Соборной площади Кремля.

Стены собора расчленены строгими лопатками-пилястрами, заканчивающимися вверху капителями полного профиля. Последние воспроизводят членение ордерного антаблемента. Между тонкими колоннами аркатурного пояса размещены окна первого яруса. Пояс проходит несколько ниже середины стены. Окна второго яруса неразрывно связаны с полукружиями закомар. Благодаря этому последние органически сливаются со стенами собора. Световые барабаны глав завершаются карнизом, по строению подобным антаблементу.

Фиораванти, воспроизведя русский храм, придал ему некоторые новые черты. Так, апсиды, игравшие большую роль в композиции владимирских и раннемосковских храмов, спрятаны за мощные угловые пилястры-контрфорсы. Благодаря этому главный, южный, фасад собора выглядит более строгим и спокойным,



*План Московского Кремля. XV—XVI века.*

а вертикальное членение всех фасадов приобретает особенную выразительность. Ширина данных членений — прясел стен — везде одинакова, что дало возможность поднять закомары до одного общего для всего здания уровня. Храм как бы подведен под одну крышу (вспомним обратное явление во владимирских церквях и др.). Сложная профилировка пилястр владимирских зданий с приставленными к ним полуколоннами заменена простой и ясной профилировкой (прямоугольной по форме). Представление о масштабе сооружения дают небольшие окна со строгими наличниками, расположенные непосредственно над цоколем на южной стороне собора, выходящей на площадь, и на апсидах. Мотив полукружия последовательно проведен во всем храме: в порталах, настенном фризе, закомарах, главах и окнах. Пятиглавие, благодаря равенству перекрываемых внутренних частей собора и увеличению объема главы, получило

необычайную слитность и компактность, столь свойственные лучшим памятникам русского зодчества предшествовавшего времени.

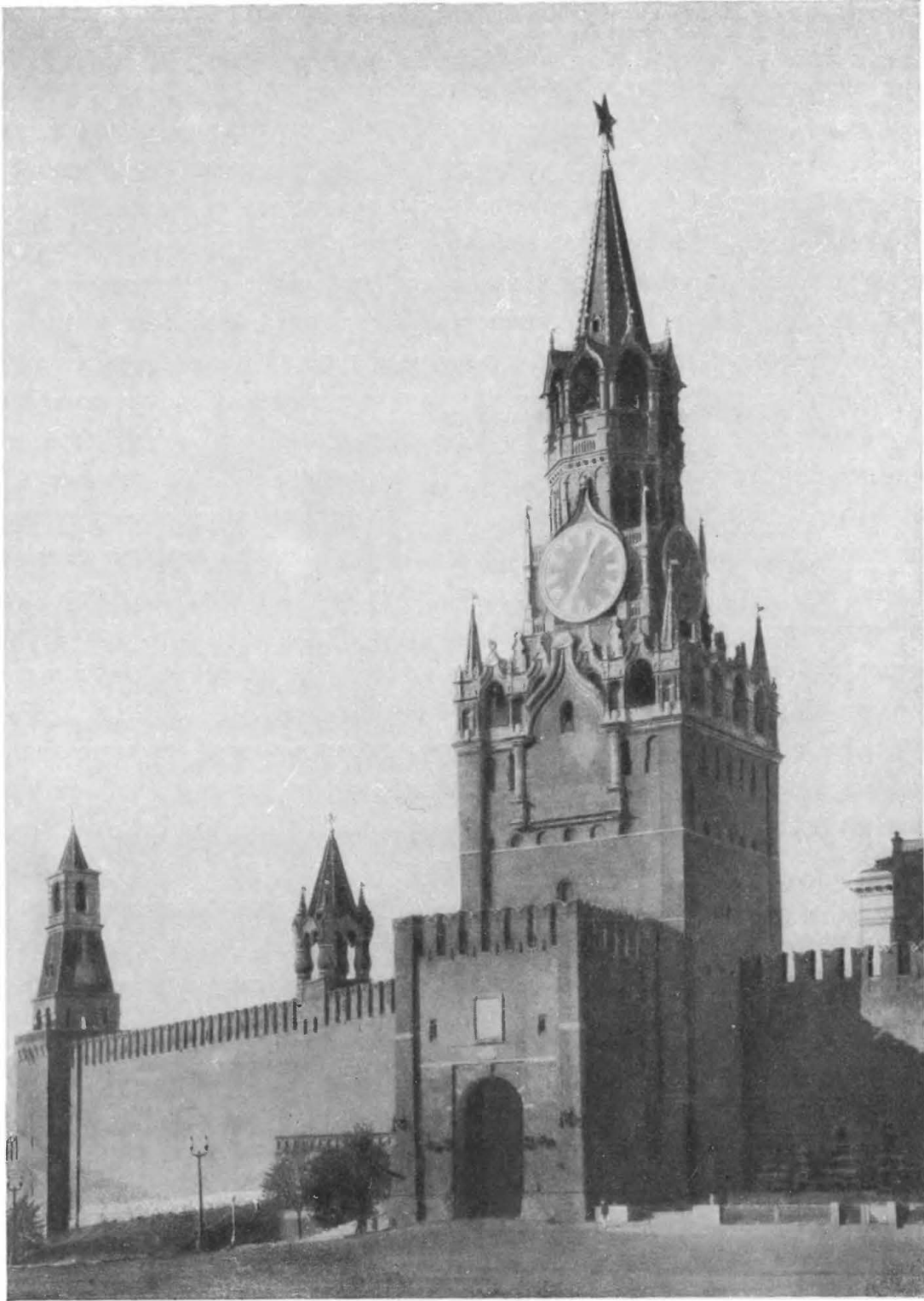
В отличие от владими́ро-сузда́льского зодчества, где архитектурная композиция храма обычно строится на тонко проведенном соподчинении составляющих его частей, членений и деталей, Фиораванти создал свое выдающееся произведение по принципу соединения равноценных членений. Собор поражает своим величием и гармоническим соотношением частей. Весьма удачно соотношение ширины каждого деления стен с их высотой (2:5), порождающее впечатление спокойствия и величавой монументальности.

Особую законченность придают собору примененные в разбивке плана и построении фасада пропорции золотого сечения, что было возможным лишь при наличии чертежа. Золотому сечению подчинены следующие соотношения: отношение ширины бокового фасада к его высоте (считая от низа цоколя до верха закомар); отношение этой высоты к высоте от верха закомар до карниза барабана средней главы; отношение высоты от низа цоколя до низа аркатурного пояса к высоте этого пояса и т. д.<sup>1</sup> Северное крыльцо с висячей гирькой-серьгой двойной арки не только вносит в архитектуру здания масштаб человеческой фигуры и служит декоративным элементом, но и оттеняет мощную массу собора. Форма крыльца и техника его исполнения вызывали удивление москвичей. «Перед передними дверми помост накры каменем и в один кирпич сведе и середку на гире повеси на железной»<sup>2</sup>. Это крыльцо стало образцом, к которому не раз обращались мастера XVII века, особенно ценившие декоративные приемы родного прошлого.

Тем же единством и цельностью отличается собор и внутри (стр. 301). Четыре высоких круглых столба, имевших раньше коринфские капители (два квадратных столба скрыты за иконостасом), несут главы и слегка вспарушенные крестовые своды. Капители и круглые столбы-колонны также привлекли внимание летописца: «на столпы же положи по 4 камени велики, и совокупив кружало и истеса на них по четыре конца на четырех странах, едино против другого, и мнети кому, яко на каменных деревьях, насквозь камень то сбито». Толщина столбов, а также и стен по сравнению с высотой и внутренним объемом храма настолько незначительна, что взгляд свободно охватывает все его пространство. Собор кажется внутри одним огромным залом, в котором, не затесненно, стоят

<sup>1</sup> П. Максимов. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре. — «Архитектура СССР», 1940, № 1, стр. 72.

<sup>2</sup> Софийский временник под 6987 (1478) годом.



*Пьетро Солари и Марко Руффо. 1491 год. Спасская башня Московского Кремля.  
Современный вид.*



стройные столбы-опоры. Образное сравнение их летописцем с деревьями как нельзя более соответствует действительности. Гармония внешних, несколько суровых форм храма находит себе соответствие в его внутреннем построении: ясность величественного белокаменного массива сочетается со свободным, насыщенным светом и воздухом пространством, ритму внешних членений стен собора вторит расположение внутренних пространственных членений.

Успенский собор, расположенный на холме в центре Кремля, господствовал своим могучим силуэтом над всем ансамблем города, являясь центральным зданием Москвы времени Ивана III. Органически объединив в себе черты владимиро-суздальской и раннемосковской архитектуры, он очень скоро приобрел общерусское значение как один из прекраснейших архитектурных памятников Москвы.

Архитектурное совершенство московского Успенского собора было высоко оценено нашими предками. Летописец восторженно писал: «...бысть же та церковь чюдна велии величством, и высотой, и светлостью, и звоностию, и пространством, такова же преже того не бывала в Руси, опроче Владимирския церкви, а мастерь Аристотель»<sup>1</sup>. Иосиф Волоцкий назвал Успенский собор «земным небом, сияющим, как великое солнце, посреди Русской земли»<sup>2</sup>. Таким же приподнятым языком говорят об этом памятнике и Филофей в своих посланиях к Василию III и митрополит Филипп<sup>3</sup>.

В свете солнечных лучей, в изобилии проникавших через высокие окна и барабаны куполов, мерцали иконы высокого иконостаса. Здесь были собраны лучшие произведения древнерусской живописи. Сюда были привезены из Владимира его прославленные иконы. Убранство храма дополнилось в 1514 году фресками. Сияние драгоценных камней и золота иконных окладов, церковной утвари и богатых златотканых облачений духовенства, игра красочных переливов мозаичного пола, огни свечей и лампад придавали интерьеру собора необычайную красочность.

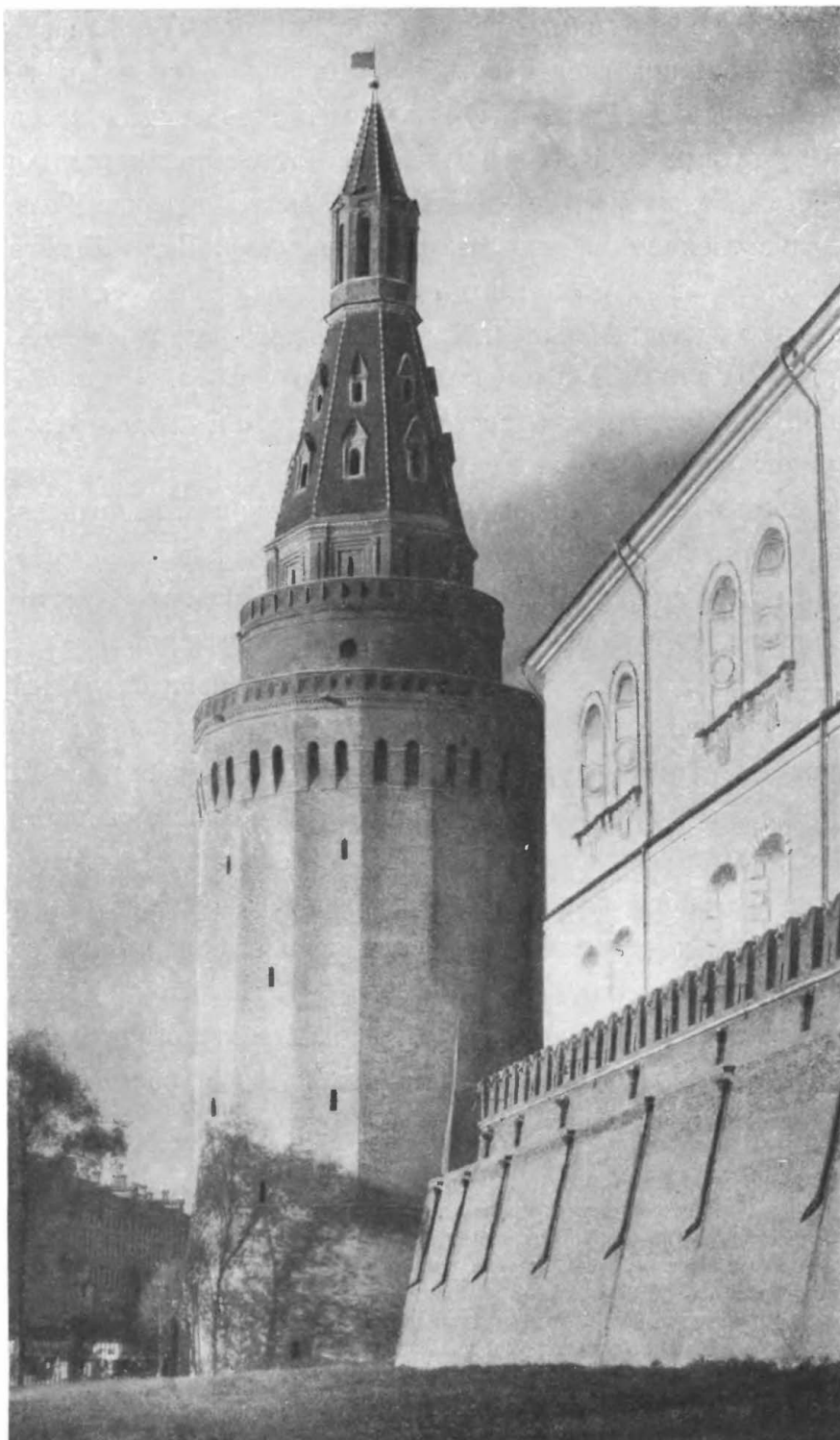
Благодаря тонко продуманным пропорциям и лаконизму архитектурных форм собор, при минимальном декоративном убранстве снаружи, имел весьма внушительный и монументальный вид. Он умело связан с пространством Соборной площади и окружающими зданиями, возвышаясь над ними своим величественным объемом.

Пятиглавие московского Успенского собора сделалось одним из основных мотивов русского церковного зодчества. По нему не только узнавали руку мо-

<sup>1</sup> Воскресенская и Никоновская летописи под 6987 (1479) годом.

<sup>2</sup> И о с и ф В о л о ц к и й. Просветитель. Казань, 1855, л. 57.

<sup>3</sup> Российская историческая библиотека, кн. VI. СПб., 1880, стр. 723.



*Пьетро Солари и Марко Руффо. 1491 год. Собакина (Арсенальная) башня Московского Кремля. Современный вид.*

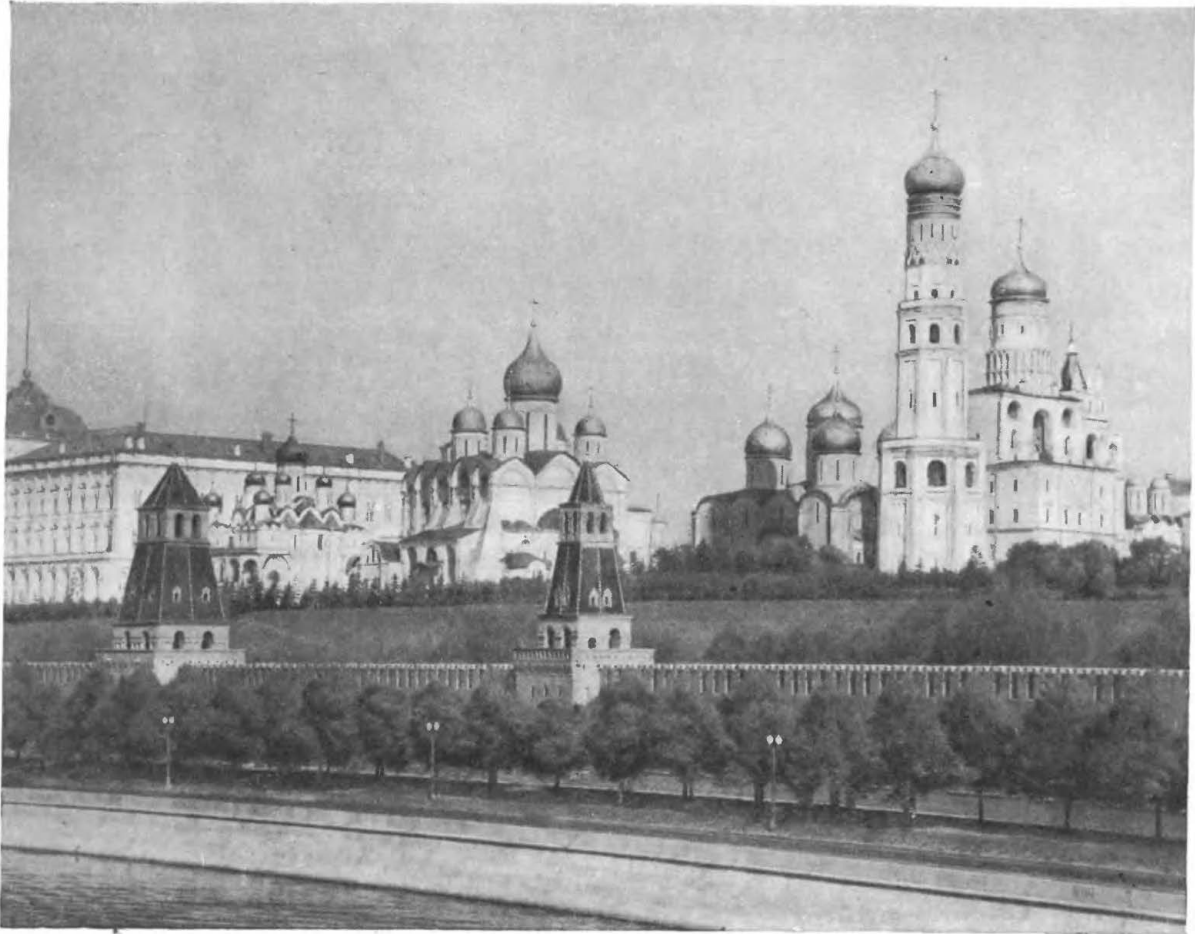
сковского мастера, но оно символизировало грозную силу и славу московского великого князя — государя всея Руси. Во вновь присоединенных к Московскому великому княжеству русских землях — в пограничном Тихвине, в Хутынском монастыре под стенами Новгорода, в древнем Ростове, в далеком Сийском монастыре на берегах Северной Двины — всюду Москва строила большие соборы, близкие к величественному облику московского храма. В XVII веке перед ним преклонялись так же, как и в шестнадцатом. Мастера перетолковывали его по-своему и создавали выдающиеся произведения, в которых с большой силой, хотя и по-новому, звучал могучий образ кремлевского собора. Построив это замечательное здание, Фиораванти прочно вошел в историю древнерусского зодчества как один из его крупнейших мастеров<sup>1</sup>.

Вслед за Фиораванти приехала в Москву целая группа итальянских мастеров, среди которых видное место занимали специалисты по оборонительным сооружениям: Пьетро Антонио Солари<sup>2</sup>, Марко Руффо, двое зодчих, известных под именем Алевиза, и другие. Они остались в памяти русских людей как строители башен и стен Кремля. Ими же были построены Грановитая палата, Архангельский собор и некоторые другие московские здания.

Бесспорно, что для перестройки стен и башен Московского Кремля существовал общий архитектурно-композиционный план, учитывавший как военно-оборонительную, так и архитектурную сторону всего комплекса. Четкий и ясный треугольник генерального плана Кремля, расположение крепостных башен, их форма и отношение к центральной группе кремлевских зданий обличают умелую руку крупного мастера (стр. 303). Можно думать, что Фиораванти принял участие в этой грандиозной работе. Перестройка Кремля осложнялась предпринятой перестройкой всех основных кремлевских соборов, последовавшей вслед за окончанием Успенского собора.

<sup>1</sup> Н. Брунов. Указ. соч., стр. 31.

<sup>2</sup> Несомненно, наиболее даровитым среди них (за исключением Алевиза Нового, приехавшего в Москву в 1505 г.) был Пьетро Антонио Солари. Он происходил из миланской семьи архитекторов Солари. Среди его предков был известен его дед Джованни, принимавший в 1428 г. участие в постройке здания Чертозы в Павии и строивший Миланский собор в 1452—1459 гг. На этих работах его сменил сын Гвинифорте (отец Пьетро Антонио), который в готическом духе закончил второй этаж миланского госпиталя (1465), начатого Филарете в тосканском стиле. Позднее Гвинифорте Солари вел работы по возведению церквей в Милане. Пьетро Антонио Солари родился, повидимому, в 50-х годах XV в. С 1476 г. он помогал отцу при постройке Миланского собора. После смерти отца, 7 января 1481 г., он удостоился лестного диплома и похвалы миланского герцога, характеризовавшего его как «не уступающего отцу по способностям»: «Пьетро Антонио Солари хорошими способностями уже и теперь пригоден, а впоследствии обещает быть еще более годным». Примерно в 1489 г. Пьетро Солари выехал в Москву, где работал до своей смерти, последовавшей в 1492 или 1493 г. (К. Хрептович-Бутенев. Латинская надпись на Спасских воротах и их творец Петр Антоний Солари. — В кн: «Сборник статей в честь гр. П. С. Уваровой». М., 1916, стр. 225; A. Venturi. Указ. соч., стр. 183—186).



*Общий вид Московского Кремля со стороны Москвы-реки.*

Следует подчеркнуть, что перестройка Кремля осуществлялась согласно русским, точнее московским, традициям, сложившимся еще в XIV веке. Общее треугольное очертание нового плана Кремля повторяло такой же треугольник крепостных стен, выстроенных при Дмитрии Донском. Центральная группа зданий во главе с Успенским собором занимала, как и раньше, ведущее место в формировании архитектурного ансамбля города. И здесь мастера-итальянцы вдохновлялись русской национальной традицией.

Возведение кремлевских стен началось в 1485 году и длилось, с некоторыми перерывами, до 1516 года, когда был закончен ров, соединивший реку Неглинную с Москвой-рекой, и возведены вторые оборонительные стены (со стороны Красной площади). Ров проходил вдоль северо-восточной стены Кремля, но теперешней Красной площади. Вода в него поступала из реки Неглинной,

на которой была поставлена плотина, поднявшая воду. Таким образом, Кремль со всех сторон был окружен водой, что сильно повысило обороноспособность города.

Постройка началась с южной, наиболее угрожаемой стороны, так как отсюда обычно приходили татары. Сперва были возведены башни, и в первую очередь—Тайнинская, где имелся потайной ход к воде на случай осады (отсюда и название башни). Башни имели большое значение в обороне города, так как в них по ярусам — «боям» размещалась артиллерия, дававшая возможность почти кругового обстрела. За возведением башен, или, как их называли тогда, стрельниц, последовала постройка стен. После того как закончили южные оборонительные укрепления Кремля, приступили к постройке стен и башен с восточной стороны. Оборонительные сооружения с западной стороны были завершены уже при сыне Ивана III — Василии III, так как здесь, на берегу Неглинной, требовались крупные гидротехнические работы при закладке фундаментов будущих стен. Сама же болотистая и топкая река Неглинная служила достаточным препятствием на случай осады.

Кремлевские стены и башни-стрельницы возводились различными мастерами. Так, Марко Руффо построил юго-восточную круглую Беклемишевскую башню, Антон Фрязин — Тайнинскую и Свиблову, «архитектон» Пьетро Солари — Боровицкую и Константино-Еленинскую. Затем он же, совместно с Марко Руффо возвел в 1491 году Фроловскую — ныне Спасскую — башню, Никольскую (обе проездные) и угловую Собакину, ныне Арсенальную (стр. 305, 307). Характерно при этом понимание высокого государственного значения перестраиваемого ансамбля Кремля. Так, например, на Спасских воротах помещена следующая горделивая надпись на латинском и русском языках: «Иоанн Васильевич, божией милостью великий князь владимирский, московский, новгородский, тверской, псковский, вятский, угорский, пермский, болгарский и иных и всея России государь, в лето 30 государствовании своего сии башни повелел построить, а делал Петр Антоний Соларий, Медиоланец, в лето от воплощения господня 1491. КМП»<sup>1</sup>. Закончил постройку Кремля Алевиз, соорудивший западные стены и башни вдоль Неглинной.

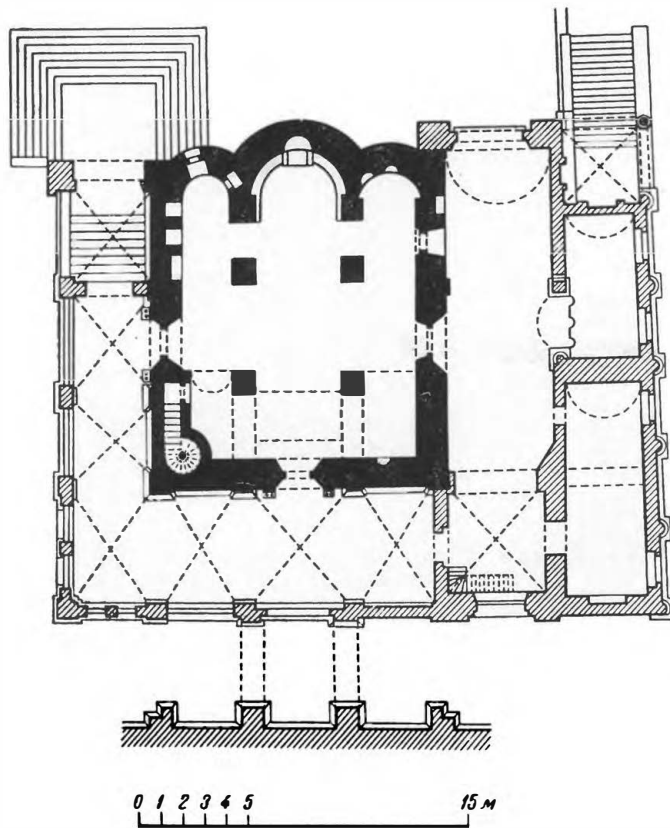
В своем внешнем облике кремлевские укрепления, типичные для архитектуры русских средневековых крепостей, порождали впечатление незыблемой твердыни. Обычно расположение башен вдоль стен равнялось расстоянию полета стрелы. Появление огнестрельного оружия, в первую очередь артиллерии,

<sup>1</sup> К. Хрептович-Бутенев. Указ. соч., стр. 219.





*Бон Фрэнсис. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле.  
1505—1508 годы.*



План Благовещенского собора в Московском Кремле.  
1484—1489 годы.

за крепостной стеной (со стороны Москвы-реки) стоял великокняжеский дворец, помещалась лишь одна башня (слева от Тайнинской). На противоположной же стороне (отвечая комплексу дворцовых зданий), для архитектурного равновесия, было расположено уже три башни. Такое неравномерное расположение башен было обусловлено также и задачами обороны, так как ко времени их постройки (80-е годы XV в.) эта сторона Московского Кремля (где находились мост и пристань) еще не была защищена добавочными укреплениями и рвом у Беклемишевской башни.

Угловые башни были обычно круглыми или многогранными. Они, как и проездные (воротные), отличались своей высотой и объемом. Благодаря им создавались необходимые архитектурные «акценты», вторившие высотной

в корне изменило это правило. Местоположение башен стало с XV века определяться не одними лишь задачами обороны, но и их значением в ландшафте города. Сильно увеличившиеся в объеме и высоте башни и стены органически вошли в общую архитектурную композицию города, сделавшись его «архитектурной рамой». Следует, однако, помнить, что первоначально башни не имели тех стройных, высоких шатров, которые они получили в конце XVII века и которые так обогатили их архитектурный облик, придав всему ансамблю ярко выраженный национальный характер.

Особенную выразительность приобрели «фасады» Кремля со стороны Москвы-реки и Красной площади (стр. 309). Н. И. Брунов правильно отметил<sup>1</sup>, что там, где

<sup>1</sup> Н. Брунов. Московский Кремль. М., 1944, стр. 12—13.

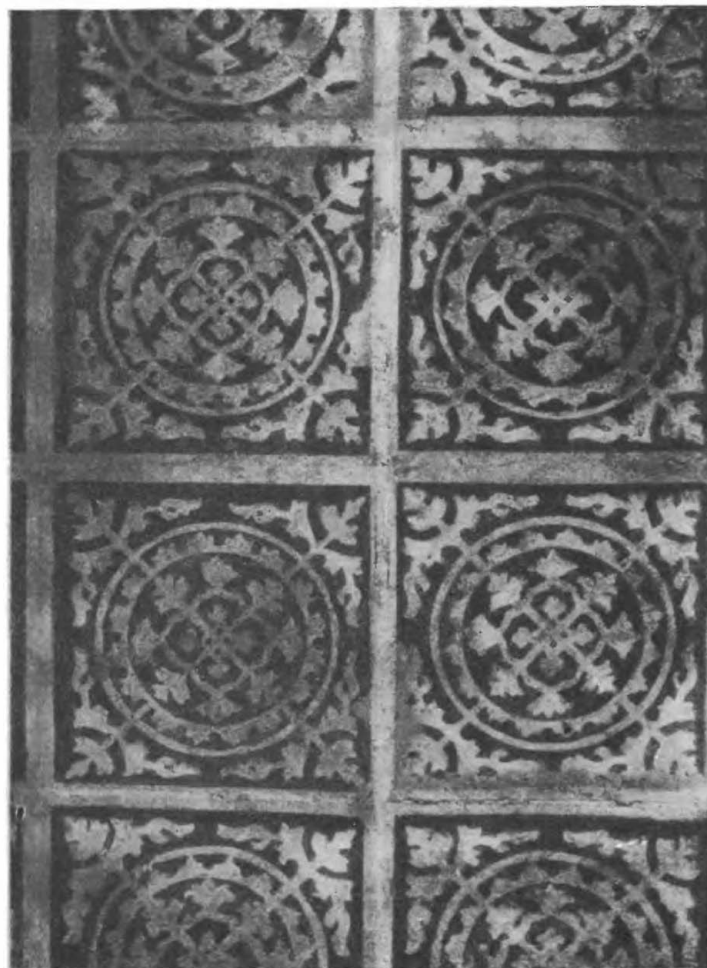


*Благовещенский собор в Московском Кремле.  
1484—1489 годы.*

композиции центральной группы городских зданий. Именно в Москве окончательно сложилась и была в деталях разработана композиция городского центра. Она на столетие определила развитие древнерусского ансамбля, сильнейшим образом отразившегося и на планировках XVIII — XIX веков. Обычно рядом с собором, выделявшимся своим объемом, высотой и силуэтом, к юго-востоку стояла башня-колокольня или заменявшая ее церковь «иже под колоколы». Она служила одновременно и дозорной смотровой вышкой. Ее высокая стройная форма оттеняла массивный куб собора, по другую сторону которого — к юго-западу — стоял великокняжеский дворец. В монастырях, планировка которых повторяла в миниатюре планировку центра города, это место занимала трапезная. Обращенная в сторону собора часть двора состояла, как правило, из помещений, предназначавшихся для всевозможных торжеств, собраний и пиров. К ним обязательно вело красное крыльцо — главный дворцовый вход. Южные ворота собора служили входными для великого князя, западные же предназначались для митрополита, двор которого располагался тут же. Площадь перед собором долгое время служила главной площадью города, как бы его открытым залом. Здесь собиралось городское население на празднества, на торжественные приемы послов и в дни военной опасности. Между этими основными зданиями стояли второстепенные соборы, храмы и иные здания. Подобная планировка, просуществовавшая еще два столетия, в своей основе восходила к планировке отдельного, окруженного различными жилыми и хозяйственными постройками двора вотчинника. В этом планировочном приеме, возможно, впервые сказалось влияние светского зодчества, лишь к концу XVII века получившего такое же значение, как и церковное.

Центральную, Соборную, площадь Московского Кремля, кроме Успенского собора, двора великого князя с Грановитой палатой и церковью Иоанна Лествичника, выполнявшей роль башни-колокольни, окружали Богоявленский, Архангельский и Благовещенский соборы, церковь Ризположения, дворы бояр и иные второстепенные здания.

От Соборной площади к проездным Спасской, Никольской, Троицкой, Боровицкой и Константино-Еленинской башням радиально расходились улицы, переходившие за стенами Кремля в главнейшие дороги, ведущие во все стороны от столицы. Вне пределов Кремля главные улицы дополнялись второстепенными — переулками и тупиками. То широкие, то узкие, они огибали ограды боярских владений, пролегли мимо лачуг рядового населения города. Боярские дворы, отгороженные от улицы высоким тыном, часто были распланированы по образцу



*Каменный пол в верхних приделах Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1482 — 1489 годы.*

самого Кремля с его зданиями. Рядом с хоромами боярина, украшенными резбой, причудливыми островерхими крышами, крыльцами и т. п., теснились хозяйственные постройки, избы челяди. Нередко тут же стояла небольшая церковь, обслуживавшая боярский двор.

Городской торг располагался у одной из проездных башен, в непосредственной близости от реки, служившей, как и встарь, одним из основных торговых путей. Московский торг находился на Красной площади, на которую выходили Спасская и Никольская башни.

Вид Кремля сильно изменился к началу XVI века благодаря последовательной перестройке его основных соборов, храмов и палат. Неоднократно повторенное пятиглавие несколько нарушило главенствующее значение центрального



здания всей группы — Успенского собора. Повидимому, в связи с этим в 1505 — 1508 годах была предпринята перестройка древней церкви Иоанна Лествичника XIV века. Зодчий Бон Фрязин, согласно древней традиции, выстроил новый храм-башню — столп Ивана Великого (стр. 311), к которой в 30-х годах XVI века Петрок Малый пристроил звонницу. Его мощная вертикаль усилила значение величественного массива Успенского собора.

Предшественницей кремлевского столпа можно считать колокольню-башню Иосифо-Волоколамского монастыря, законченную постройкой русским мастером еще в 1490 году. Ее восьмигранная ярусная форма и обработка граней почти полностью повторены в колокольне Ивана Великого. Последняя первоначально имела на два яруса меньше, чем теперь (надстроена в конце XVI века, при Борисе Годунове). Грани ее нижнего восьмерика обработаны плоскими пилястрами. Между ними вверху расположен простой аркатурный пояс, характерный для ряда памятников домонгольского времени. Лишь форма карнизов, завершающих отдельные ярусы колокольни, и примененная пропорциональная система золотого сечения говорят о западном мастере (русские мастера в большинстве случаев использовали в архитектуре отношение стороны квадрата к его диагонали).

Живописной асимметрии многоглавых кремлевских соборов, разнохарактерным крышам и объемам великокняжеского дворца и прочих зданий противостояли четкие линии прямых крепостных стен, увенчанных вертикальными зубцами характерной новой формы «ласточкина хвоста». Красный цвет башен и стен Московского Кремля оттенял белизну храмов и великокняжеских палат. Золото куполов, пестрая раскраска наличников, порталов и других деталей дворца и боярских хором, фрески на наружных стенах отдельных храмов и их окрашенные детали — все это создавало яркую цветовую гамму. Архитектурная и цветовая композиция Московского Кремля производила сильное впечатление на посещавших Москву. На своеобразии его облика не раз останавливались в своих описаниях иностранцы-путешественники, не привыкшие к столь ярким цветовым сочетаниям в архитектуре. Русские люди также неизменно восторгались Москвой. Так, патриарх Иов, описывая приход татар в 1591 году, говорит о Москве, которую хан увидал с Воробьевых гор: «оттуда же узре окаянный царь красоту и величества всего царствующего града, и великие каменноградные стены, и златом покровенные и пречюдно украшенные божественныя церкви, и царския великия досточюдные двоекровные и трикровные полаты»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Повесть о честном житии царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси. — ПСРЛ, т. XIV, 1-я половина. СПб., 1910, стр. 13.

Известный геометризм планировки Московского Кремля опирался на образцы в предшествующем зодчестве; уже русские источники первой половины XV века говорят о подобных фактах. Так, в житии Сергия Радонежского, написанном Пахомием Логофетом, мы читаем: «Егда же рассуднейший пастырь и премудрый в добродетелях мужь монастырь большой воздвиг, келии убо четверообразно сътворити повеле [т. е. в виде четырехугольника], посреде их церковь во имя живоначальные троица, отсюда видима яко зеркало . . .»<sup>1</sup>. Эти слова достаточно отчетливо обрисовывают облик формирующегося ансамбля и начало его геометрической планировки.

Уже во время работы итальянцев в Москве летопись (под 1492 г.) упомянула о прямоугольности плана строившейся крепости Ивангорода на реке Нарве: «Тое же весны повелением великого князя Ивана Васильевича заложил град на Немедком рубежи против Рудигова города Немедкого на реце на Норове, на Дивичьи горе, на Слуде, четверуголен, и нарече ему имя Иванград»<sup>2</sup>. Планировки Троице-Сергиева монастыря и Ивангорода позволяют говорить об относительно «регулярном» градостроительстве уже в XV веке. Приехавшие в Москву итальянцы, воспитанные на началах геометризма, симметрии и т. п., нашли здесь приемы, которые наметились в русском зодчестве еще до их приезда.

Ко времени окончания основных архитектурно-строительных работ в Кремле Москва сильно разрослась. В начале XV века посад занимал в общем площадь современного Китай-города. Но уже столетие спустя он распространился на значительно бóльшую площадь. Многочисленные слободы не только окружали город тесным кольцом, но широко раскинулись в Замоскворечье, по берегам Яузы, Неглинной и других речек и оврагов, которые впадали в Москву-реку под городскими стенами. Теснота застройки окружавших Кремль улиц и слобод не только мешала обороне города в случае его осады неприятелем, но не позволяла охватить одним взглядом величественный пейзаж могучей крепости, за стенами которой высились многочисленные главы ее храмов и крыши палат и теремов.

Иван III «повеле сносити церкви и двory за рекою Москвою против города и повеле на тех местех чинити сад»<sup>3</sup>. То же самое было сделано и со стороны реки Неглинной, причем «постави меру от стены до дворов сто сажень да

<sup>1</sup> Н. Тихонов. Древнее житие преподобного Сергия Радонежского. М., 1892, стр. 15.

<sup>2</sup> Симеоновская летопись под 7000 (1492) годом.

<sup>3</sup> Никоновская летопись под 7004 (1496) годом.

девять»<sup>1</sup>. Со стороны Красной площади сноса домов не потребовалось, так как обширность самой площади создавала необходимые условия как для обороны, так и для обозрения Кремля.

Устройство в Замоскворечье Государева сада, просуществовавшего вплоть до XVIII века, имело большое архитектурно-художественное значение. Отсюда, из-за Москвы-реки, москвичи могли любоваться живописным видом на многоглавые соборы, палаты и хоромы великого князя и бояр, опоясанные крепостными стенами с высокими круглыми башнями по углам, завершавшимися низкими «ступыми» деревянными шатрами (современные каменные выстроены в XVII в.) или шатрами-вышками.

Планировка, объемная и силуэтная композиция Московского Кремля не только не были исключением в русском зодчестве, но, наоборот, соединяли все наиболее ценное, что было создано трудами многих поколений русских мастеров-горододелцев. Архитектурное своеобразие Москвы отметил Сигизмунд Герберштейн, посетивший Москву вскоре после окончания перестройки Кремля. «В городе есть крепость . . . Крепость же настолько велика, что, кроме весьма обширных и великолепно выстроенных из камня хором государевых, в ней находятся хоромы митрополита, а также братьев государевых, вельмож и других весьма многих лиц. К тому же в крепости много церквей, так что своей обширностью она почти как бы напоминает вид города»<sup>2</sup>. Почти такое же наблюдение сделал он и в отношении Смоленска: «Смоленск, епископский город . . . имеет крепость, выстроенную из дуба, которая заключает в себе очень много домов на подобие города»<sup>3</sup>.

Не успели убрать леса и вывезти строительный мусор от только что законченного Успенского собора, как в непосредственной близости от него, с северной его стороны, началась новая постройка. В 1480—1481 годах был выстроен собор Богоявленского кремлевского монастыря, владения которого тесно примыкали к двору митрополита. Если Успенский собор, несмотря на всю свою самостоятельность, знаменовал собой принятие Москвой владимирских архитектурных форм, то в новом здании утверждались, скорее, традиции раннемосковского зодчества. Собор был разобран в XVIII веке; он известен лишь по рисунку в рукописи XVII века — «Книга избрания Михаила Федоровича на царство». Несмотря на некоторую условность изображения собора, все же отчетливо

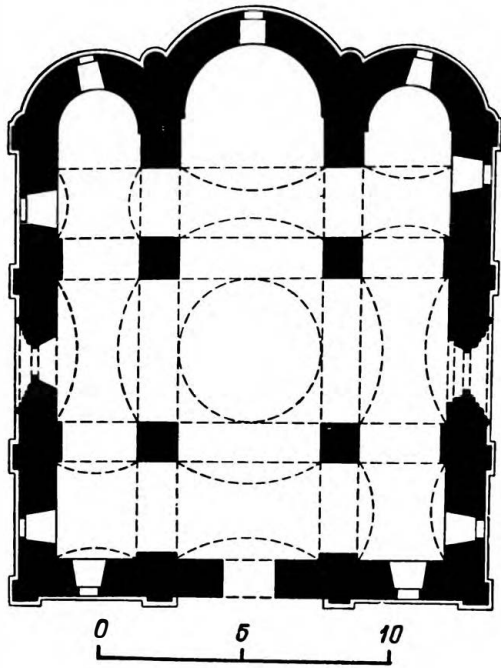
<sup>1</sup> Воскресенская летопись под 7001 (1493) годом.

<sup>2</sup> С. Герберштейн. Записки о московитских делах. СПб., 1908, стр. 100.

<sup>3</sup> Там же, стр. 111—112.



*Церковь Ризположения в Московском Кремле.  
1484—1485 годы.*



*План собора в Волоколамске.  
80—90-е годы XV века.*

московского зодчества; в частности, его композиция восходит к собору Коломны 1380—1382 годов.

Обращение к раннемосковским образцам, возникшим в период начального роста великого княжества Московского, свидетельствует о сложности архитектурной жизни Москвы в конце XV века. В эти годы большая, разнохарактерная по своему происхождению и художественным взглядам группа зодчих закладывала основы единой архитектуры Русского государства. Владимиро-суздальские традиции переплетались с раннемосковскими. Тут же работали псковичи и итальянцы. Хотя их деятельность регламентировалась московскими требованиями, все же через возведенные ими постройки в столичные произведения проникали приемы и формы как новгородско-псковской архитектуры, так и западноевропейской трактовки архитектоники здания. Москва как бы собирала в свою сокровищницу все архитектурно ценное. Несмотря на это разнообразие привлеченных форм и на различие художественных взглядов мастеров, работавших в Москве и в округе, именно в эти последние десятилетия XV века усилился процесс формирования нового общерусского зодчества, отмеченного собственными индивидуальными чертами.

Образование централизованного Русского государства ускорило не только сложение в столице единых архитектурных традиций, но и широкое распростра-

выступают черты раннемосковской архитектуры. Собор был трехглавым. Боковые главы располагались на восточных углах центрального массива, венчая отдельные приделы внутри собора. Миниатюра сохранила обобщенное изображение орнаментальных полос, украшавших стены собора, как на звенигородских памятниках. Такие же полосы видны и в основании закомар, что сближает декоративное убранство здания с декорацией тимпанов закомар собора Ферапонтова монастыря, выстроенного десятилетием позднее. Местоположение этих поясов предвосхищает появившиеся в XVI веке карнизы, которые отделили закомары от стен, превратив их в декоративные кокошники. Архитектура собора Богоявленского монастыря, в особенности его трехглавие, говорит об еще живых приемах ранне-





*Собор в Волоколамске. 80—90-е годы XV века.*

нение их по территории страны. Уже в самом начале XVI века типично московские здания появляются и в землях Великого Новгорода, и в древних удельных центрах. В этой сложной, но внутренне единой атмосфере перекрещивающихся традиций, воздействий, новых форм и композиций был выработан тот монументальный архитектурный стиль, который на два столетия определил развитие всего древнерусского зодчества.

Огромные строительные работы по возведению стен и башен Кремля все же не поглотили всех архитектурно-строительных сил столицы. Вслед за постройкой собора Богоявленского монастыря, в 1484—1489 годах была осуществлена перестройка кремлевского Благовещенского собора. Это был придворный храм, одна из основных частей дворца великого князя. Его возводили

псковские мастера, вызванные для определения причин обвала Успенского собора, который строили Мышкин и Кривцов. Псковичей «князь велики отпусти; иже последи делаша святую Троицу в Сергееве монастыре, и Ивана Златоустаго на Москве, и Стретение на Поле, и Ризъположение на Митрополиче дворе, и Благовещение на великого князя дворе»<sup>1</sup>. Особенностью этого небольшого здания, получившего широкую известность благодаря находящемуся в нем иконостасу кисти Феофана Грека и Андрея Рублева, является его принадлежность к дворцовому ансамблю. Первоначальный облик собора<sup>2</sup> говорит о том, что он был домовою церковью при дворце. В нем с достаточной ясностью подчеркнута органическая связь собора с дворцом московского великого князя. Изысканность облика и наличие мотивов владими́ро-суздальского зодчества неоспоримо свидетельствуют об этом.

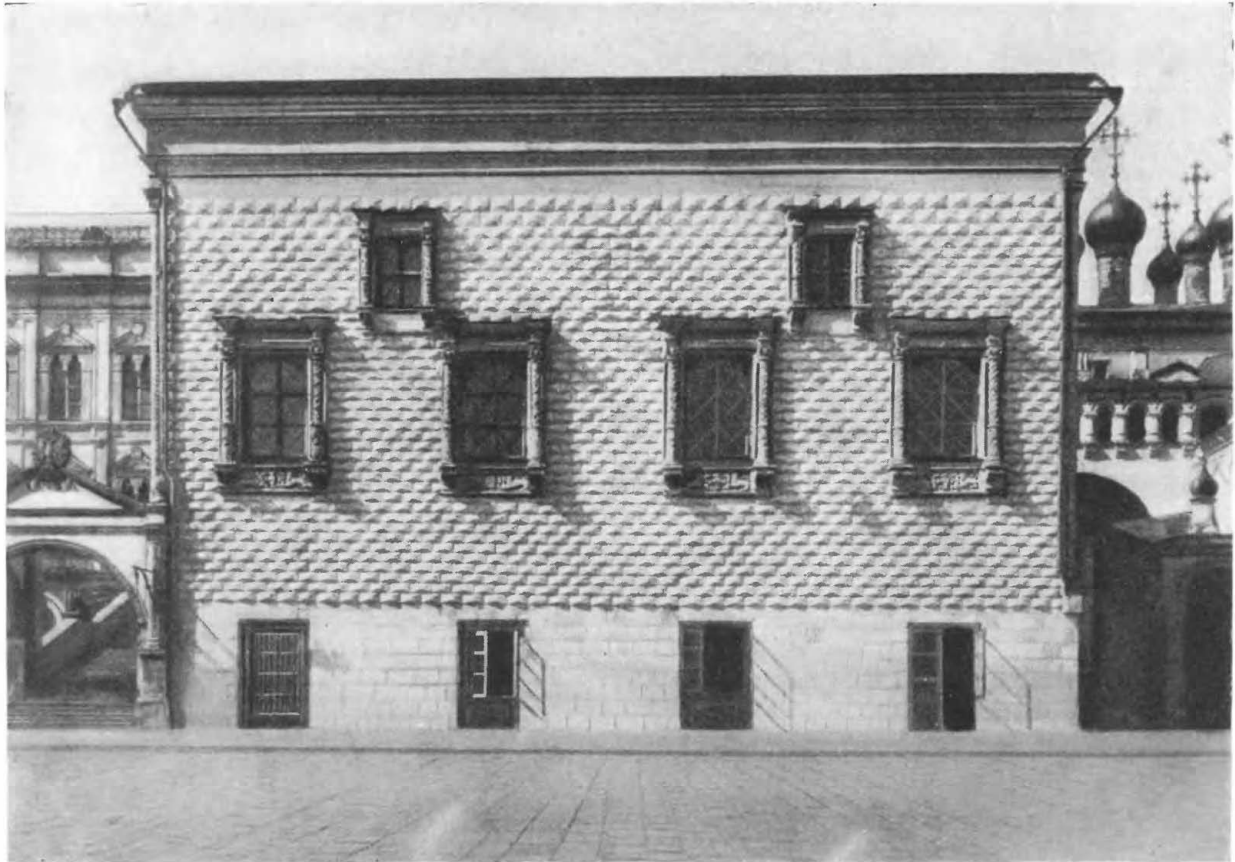
Собор интересен сочетанием типично псковских архитектурно-композиционных и декоративных приемов с московскими (стр. 313, 315). Так, восьмигранный постамент под центральной главой, обработанной кокошниками, напоминает аналогичную часть псковского Троицкого собора середины XIV века. Но этот архитектурно-конструктивный прием, приводящий к оформлению верха здания в виде двухъярусной пирамиды кокошников, имел много общего с раннемосковским зодчеством.

Завершающий главы фриз с характерным «поребриком» не лишен воздействий орнаментальных мотивов псковских памятников. Четыре квадратных в плане внутренних столба близки и псковским, и раннемосковским (стр. 312). Московские (а также и владимирские) черты сказались как в завершающем трехглавии (пятиглавие появилось лишь в XVI веке, в связи с постройкой приделов при Иване Грозном, что в корне изменило весь идейно-художественный замысел собора), так и в колончатом фризе (боковые приделы с галереями относятся к XVI веку) и внутренних хорах. Последние для этого времени должны считаться уже несколько архаизирующим элементом. Применение высокого подклета в Благовещенском соборе было продиктовано расположением жилых помещений дворца во втором этаже, откуда в собор вел переход. Из своего дворца великий князь мог прямо пройти в дворцовую церковь. Устройство высокого подклета стало вскоре одним из излюбленных приемов московского зодчества.

Отмеченная еще Ф. Ф. Горностаевым оригинальная обработка глав быстро сделалась типично московским декоративным приемом (арочки, поочередно опп-

<sup>1</sup> Софийский временник под 6982 (1474) годом.

<sup>2</sup> Н. Виноградов. Новые материалы по архитектуре древней Москвы. — «Сообщения Института истории искусств АН СССР». № 1, М.—Л., 1951, стр. 69 сл.



*Марко Руффо и Пьетро Солари. Грановитая палата в Московском Кремле.  
1487—1491 годы.*

рающиеся то на колонки, расположенные по бокам окон, то на кронштейны). Этот мотив был заимствован из крыльца Успенского собора. Псковские мастера воспользовались и одним владими́ро-суздальским приемом, впервые примененным в Москве в соборе Андроникова монастыря. Очертания закомар собора не повторяют очертаний сводов. Это освобождает закомары-кокошники от строгой ритмической зависимости<sup>1</sup>. Разработка этого приема в позднейших постройках, как, например, в церкви Вознесения в Коломенском, привела к необычайно эффектным решениям. Чисто русское свободное обращение с архитектурными формами, не связанными строгими законами симметрии, дает о себе знать и в других деталях Благовещенского собора. Так, восточные главы теснее, чем западные, приставлены к центральной главе. С пристройкой приделов

<sup>1</sup> Ф. Горностаев. Очерк древнего зодчества Москвы.— В кн.: «Путеводитель по Москве». Под ред. И. П. Машкова. М., 1913, стр. XX.

в XVI веке собор немало утратил от былой стройности и изящества силуэта, хотя выиграл в отношении живописности.

Псковские мастера составляли, повидимому, большую артель, в которую входило несколько одаренных зодчих. Одновременно с Благовещенским собором они возвели в Кремле церковь Ризположения (1484—1485). Прототипом для новой постройки явился тот же собор Андроникова монастыря. Можно думать, что москвичи зорко следили за преемственностью архитектурных форм, не допуская значительных отклонений от установившихся московских традиций. Композиционное построение Ризположенской церкви имело для последующего зодчества XVI века большое значение: здесь впервые было осуществлено контрастное расчленение объема здания. Угловые деления храма значительно ниже центральных. Последние, кроме того, выделены декоративной аркатурной вставкой и килевидными закомарами. Небольшие окна южного фасада, обрамленные строгими и простыми наличниками, размещены, согласно древней традиции, непосредственно над терракотовым поясом, родственным поясу Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря, работы тех же мастеров. Убранство апсиды в виде тяг позднее с успехом применялось в зодчестве XVI—XVII веков. Любопытен прием объединения внутри откосов угловых окон одним общим арочным проемом, что предвосхищает аналогичное решение в храме Вознесения в Коломенском.

Практическая целесообразность в расположении архитектурной декорации, нашедшая впервые столь значительное место в Ризположенской церкви (украшены лишь южный фасад и апсида), постепенно завоевывает все большее признание и скоро становится характерной чертой русского зодчества (следует отметить, что это явление известно еще в домонгольской владимиросуздальской архитектуре; см., например, в томе I, стр. 388, о суздальском соборе). Высокий подклет храма выгодно подчеркивает формы этого небольшого, но изящного одноглавого здания.

Свидетельства источников со всей очевидностью говорят о том, что деятельность русских мастеров с приездом итальянцев не только не прекратилась, но, наоборот, необычайно усилилась. Русские мастера продолжали строить и в Москве, и в провинции. Эти архитектурные произведения обнаруживают близкое родство со столичными зданиями. В конце XV века были выстроены соборы в Волоколамске (80—90-е годы XV в.), Можайске (1481—1491), в монастырях Спасо-Каменном (1481), Ферапонтовом (1490), Кирилло-Белозерском (1497) и др.

Частично сохранившийся собор в Волоколамске (глава относится к XVII в.) и перестроенный в XIX веке по старому образцу храм в Можайске говорят



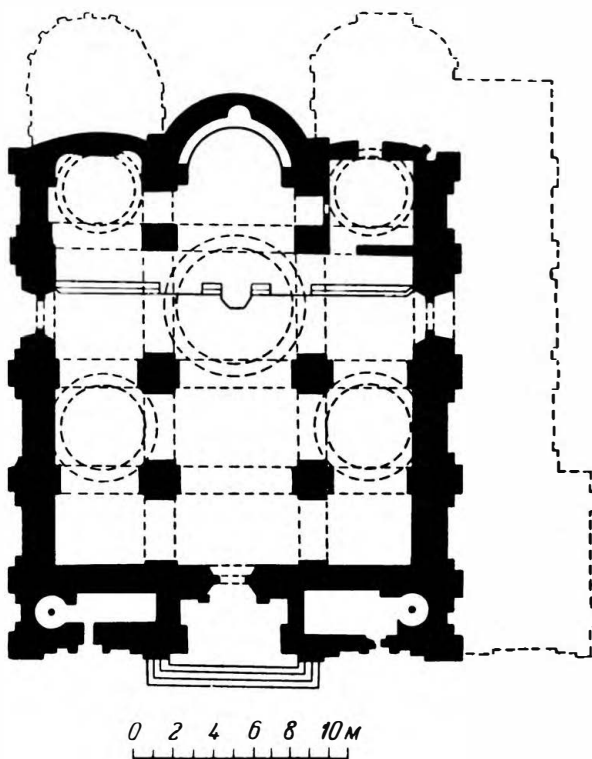
*Внутренний вид Грановитой палаты в Московском Кремле. 1487—1491 годы.*

о большой близости этих городских соборов кремлевской Ризположенской церкви (стр. 320, 321). Белокаменные стены, подклет, килевидные порталы, к которым вели деревянные лестницы, входы, терракотовый пояс с окнами над ним, членение стен и т. д.— все это свидетельствует об устойчивости московских традиций, прочно державшихся в среде русских зодчих того времени.

С не меньшей интенсивностью развивалась в эти годы и гражданская архитектура, о чем уже говорилось выше.

В непосредственной связи с постройкой каменных трапезных стоит Грановитая палата, возведенная в 1487—1491 годах Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари. Мастера-итальянцы и здесь держались московских традиций. Почти квадратное в плане величественное здание имеет во втором этаже большой парадный зал, посреди





План Архангельского собора  
в Московском Кремле.  
1505—1509 годы.

которого стоит стройный столб, некогда украшенный белокаменной резьбой. Он несет крестовые своды палаты (стр. 323, 325). Здесь, в роскошной обстановке, происходили торжественные приемы послов, пышные обеды и важнейшие совещания московского правительства. Многоцветные, затканые золотом и украшенные драгоценными камнями одежды царей и бояр находили себе соответствие в многоцветной росписи палаты, исполненной в середине XVI века. Драгоценная утварь и резной трон дополняли убранство этого важнейшего светского здания Московского Кремля, поражающего и теперь своими размерами и торжественностью. Рисунок из «Книги избрания Михаила Федоровича на царство» достаточно отчетливо передает внешний вид здания (до его пожара в 1682 году и последующей переделки). Стрельчатые, расставленные попарно окна были охвачены

одним общим наличником. В простенках вверху размещен второй ряд окон, соответствующий круглым окнам ермолинской трапезной.

К этим же годам относится постройка Набережной палаты, выполненной Марко Руффо. В 1492 году началась общая перестройка деревянных хором великого князя в каменный дворец. Из-за пожара работа эта задержалась, и постройка была осуществлена лишь в 1499—1508 годах, когда ее завершил Алевиз Новый, строитель Архангельского собора. Об этом не дошедшем до нас здании с уважением отзывались видевшие его в XVI—XVII веках иностранные путешественники. Дворец состоял из ряда самостоятельных каменных сводчатых помещений на подклетах, крытых отдельными кровлями. Подклеты Набережной палаты были обработаны со стороны Москвы-реки наподобие аркады. В измененном виде этот мотив вошел в архитектурную композицию существующего Большого кремлевского дворца, возведенного в XIX веке по проекту К. А. Тона. К деятельности Алевиза следует отнести и обработку внутреннего портала и наличников окон так называемых «Святых сеней» Грановитой палаты; их покрывает



*Алевиз Новый. Архангельский собор в Московском Кремле.  
1505—1509 годы.*

нышный узор растительного орнамента. Орнаментика этого портала и окон, так же как портала Благовещенского собора, выполненного, повидимому, тем же Алевизом, была использована и применена в процессе развития и обобщения русского орнамента в XVI и XVII веках<sup>1</sup>.

Летописи сохранили известия о каменных гражданских постройках и на Митрополичьем дворе в Кремле. Можно думать, что эти здания отличались от великокняжеского дворца лишь меньшими размерами. Несмотря на скудость

<sup>1</sup> Ф. Горностаев. Указ. соч., стр. XVI. Кроме того, Алевиз выполнил в 1504 году еще на пути в Москву для бахчисарайского ханского дворца не менее роскошный портал, что свидетельствует о декоративном уклоне всего его творчества. См. Н. Эрнст. Бахчисарайский ханский дворец и архитектор вел. кн. Ивана III фрязин Алевиз Новый. Симферополь, 1928.

известий о дворцовом строительстве в Кремле на рубеже XV и XVI веков, все же можно с достаточным основанием говорить о зависимости архитектурной композиции дворца от деревянных хором. Дворец состоял из отдельных палат, аналогичных клетям двора крупного вотчинника. Естественно, что первые каменные гражданские здания во многом зависели от деревянных построек, крепко вошедших в быт и сознание русского человека того времени.

В 1505—1509 годах был заново отстроен тем же Алевизом Новым (о происхождении которого и деятельности в Италии мы ничего не знаем) Архангельский собор, служивший усыпальницей московских великих князей (стр. 326, 327). В построении плана шестистолпного с притвором собора и в композиции его общего объема Алевиз использовал опыт Успенского собора (пять апсид при трехчастном внутреннем строении храма). Но наружная архитектурно-декоративная обработка собора была выполнена Алевизом совершенно по-новому. Вместо строгих и величественных форм, свойственных предшествующим памятникам русского зодчества, Алевиз украсил стены своего здания пышными венецианскими деталями ордерной архитектуры Возрождения<sup>1</sup>. Благодаря им здание выглядит особенно живописным и радостным, менее всего говорящим о его назначении как усыпальницы.

Создавая свое произведение, отличавшееся от остальных каменных зданий Кремля, Алевиз учитывал его место на кромке холма и в кругу прочих соборов. Он построил памятник, прославлявший Москву и ее великих князей. Хотя русская система членения стен была в основе своей сохранена, ей был придан характер поэтажного членения. Русские широкие лопатки были заменены коринфскими тонкими пилястрами. Вместо московских лент-поясов появились карнизы. Широкие филенки с легким обрамлением украсили каждое членение фасада. Отрезанные антаблементом закомары превратились в своего рода аттик. Их декоративная сторона была подчеркнута сочными венецианскими раковинами, размещенными в тимпанах. Каждая закомара была завершена своеобразным акротерием. Этот пышный архитектурный убор настолько видоизменил облик собора, что он стал походить на светское сооружение. Лишь главы говорили о его назначении.

Алевиз применил в своем соборе одноцветную раскраску<sup>2</sup>, что отвечало древней русской традиции окраски зданий в один цвет. Все стены выложены

<sup>1</sup> С. Шервинский и Я. Венедианизмы московского Архангельского собора.— «Сборники Московского Меркурия по истории литературы и искусства», вып. 1. М., 1915, стр. 191—204.

<sup>2</sup> А. Власюк. Новые исследования архитектуры Архангельского собора в Московском Кремле.— «Архитектурное наследство». Сб. 2. М., 1952, стр. 105—132.



*Боковой портал Архангельского собора в Московском Кремле.  
1505—1509 годы.*

из красного кирпича, и лишь детали выполнены из белого камня. Алевиз придал Архангельскому собору определенную масштабность, что сказалось как в поэтажном членении, так и в ряде контрастно трактованных деталей. Например, небольшая дверь в правой части западного фасада сразу же дает представление о значительном размере сооружения (стр. 329). Этот же фасад выделен в качестве главного торжественной лоджией в центре. Типично московское пятиглавие, апсиды и узкие, щелевидные окна говорили о русской основе здания. Благодаря этим деталям ордерные формы теряют свое конструктивное значение, превращаясь в элемент декоративного убранства, столь ценимого русскими мастерами. Композиционный принцип, примененный в построении окон, свидетельствует о массивности стены, на которую как бы наложен коринфский ордер, служащий, следовательно, лишь украшением.

Примененные Алевизом карнизы не были совершенной новостью для русских зодчих. В некоторых зданиях, выстроенных еще до Алевиза (соборы Богоявленского и Рождественского монастырей и др.), эта архитектурная деталь уже встречалась. Она генетически восходила к орнаментальным поясам раннемосковских храмов. Достоинство архитектурной обработки собора Алевиза заключалось в другом. Материал, из которого было сложено здание (кирпич и линейно профилированный камень), даже при незначительной обработке с успехом заменял дорогой резной белый камень и полюбившуюся в Москве терракоту. Карниз-антаблемент давал не меньшую игру светотени, чем старые декоративные формы настенных поясов.

Произведение Алевиза, повидимому, понравилось в Москве, так как в ближайшие десятилетия после окончания Архангельского собора был возведен ряд значительных по размерам храмов, на которых видно воздействие кремлевского памятника (соборы в Дмитрове, Ростове и др.). Алевиз организовал и расширил производство кирпича, ввел новый его размер (3×7×14 см, так называемый алевизовский кирпич).

Благодаря широкому распространению нового строительного материала заметно усилилось строительство каменных сооружений. К творчеству Алевиза относится и группа небольших храмов, возведенных в Москве на Посаде<sup>1</sup>. Их архитектурная композиция тесно связана с московскими традициями конца XV века (перспективные порталы со сноповидными капителями, плоские пилястры, терракотовые пояса на стенах и т. д.).

<sup>1</sup> Львовская летопись под 7022 (1514) годом.





*Собор Чудова монастыря в Московском Кремле. 1501 год.*

За время работы итальянцев в Москве они с достаточной полнотой познакомили русских мастеров с новой строительной техникой. Это сделало дальнейшее приглашение иностранных зодчих излишним, несмотря на широкое по размаху строительство первой половины XVI века. Создание единого Русского государства, потребности его обороны и в первую очередь его столицы — Москвы, необходимость перестройки Кремля, отражавшего в своей архитектуре значение Московской Руси, — все это обусловило создание величественных, красивых и прочных зданий, которые всем своим обликом должны были свидетельствовать о мощи и силе быстро возвышавшегося на востоке Европы государства. Архитектурно-строительный опыт итальянских зодчих отвечал всем этим потребностям. Организация производства новых видов строительных материалов, внедрение в строительство новых технических приемов, ознакомление русских мастеров с новым методом пропорционирования (правило золотого сечения) и т. д., несомненно, развили и обогатили русскую архитектуру, нисколько не поколебав ее национальной самобытности. В области непосредственного художественного творчества итальянские мастера не только принуждены были считаться с московскими требованиями, но и вдохновлялись теми художественными задачами, которые возникали перед молодой крепнувшей Русью. В архитектуру храма или светского здания при тщательном сохранении воспринятых ими русских традиций они сумели внести ту ясность и простоту решений, которыми характеризуются архитектурные памятники итальянского Возрождения. Все это в целом способствовало дальнейшему развитию русского зодчества.

Почти одновременно с Архангельским собором, в 1501 году, был выстроен также в кремлевском Чудовом монастыре собор архистратига Михаила (*стр.* 331). Это исключительно изящное и в то же время величественное сооружение соединяет в себе черты московского Успенского собора (лопатки, аркатурно-колончатый фриз и т. д.) и более ранних московских памятников (подклет, местоположение аркатурного фриза по отношению к закомарам, одноглавие и т. д.; пятиглавие появилось позже, хотя относится к тому же XVI в.). Венчающий главу антаблемент, богато украшенный южный портал, цоколь и прочие детали этого сооружения свидетельствуют о том, что его не известный нам автор владел декоративными приемами итальянского Возрождения с не меньшим совершенством, чем Алевиз.

Собор Чудова монастыря был одним из тех первых памятников зодчества XVI века, в которых с наибольшей полнотой сказались черты новой московской архитектуры. Строгость и величественность, соединенные с умело использованными декоративными приемами, воочию говорили о силе и славе царственной

Москвы. Именно эти задачи ставились и разрешались в архитектуре того времени. Собор Чудова монастыря сделался своего рода образцом, по которому равнялись многие зодчие начала XVI века. В нем с наибольшим совершенством оказались использованными новые архитектурные формы, сложившиеся в Москве в результате глубоких идейных сдвигов и работы зодчих различных художественных направлений.

Особенно важно обратить внимание на деятельность псковичей, подвизавшихся в Москве. Они блестяще справились с новым для них материалом — кирпичом и создали оригинальные произведения, значение которых для последующей русской архитектуры очень велико. Так, в Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря было осуществлено то, что с таким блеском было затем развито в церкви села Дьяково и в храме Василия Блаженного (композиция барабана главы в виде поставленных по кругу грандиозных полуцилиндров и галерея второго яруса московского собора непосредственно восходят к венцу столбов в основании барабана главы Духовской церкви и восьмигранному постаменту под центральной главой Благовещенского собора). Но несмотря на привнесенные зодчими черты, присущие псковской архитектуре, и они должны были подчинить свое творчество московским архитектурным традициям. Эти традиции были определяющими в формировании общерусского национального зодчества. Даже в московском Успенском соборе, зависевшем в своих основных формах от владимирских памятников, значительно больше московских черт: простота и гладь его белокаменных стен тяготеют к собору Андроникова монастыря, а высокий цоколь находит аналогию в подклете собора Коломны XIV века. Все это заставляет считать зодчество самой Москвы ведущим в сложении общерусской архитектуры, расцвет которой наступил при преемниках Ивана III.

## ЗОДЧЕСТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА

Русское зодчество XVI столетия с его разнообразными, высокохудожественными произведениями занимает в истории русского искусства особое место. В эту эпоху были созданы совершенно новые по своему архитектурному облику здания. На всем лежит печать мощного творческого подъема, который так характерен для Московского государства XVI века. Зодчество этого времени предстает перед нами как одна из ярких страниц в истории русской культуры. Его идейное содержание черпает свою силу в прогрессивных для того времени

стремлениях служилого дворянства и посадского населения, боровшихся за единство и самостоятельность Русского государства. На эти стремления опирались в своей деятельности московские великие князья, с середины столетия принявшие титул русских царей. Идею единой, сильной Руси поддерживал весь русский народ, в том числе и крестьянство, которое, по мнению просвещенных деятелей того времени, занимало первое место в жизни государства. Недаром Ермолай-Эразм писал, что «в начале же всего потребни сут ратаеве; от их бо трудов ест хлеб, от сего же всех благих главизна»<sup>1</sup>.

Общегосударственный подъем нашел свое выражение в ряде замечательных сооружений XVI века, поражающих своей новизной и оригинальностью. Но это новое должно было быть своим, национальным, русским, а не чужим, иноземным и заимствованным. В этом плане решается советскими учеными и вопрос о работе иностранцев, которому старые исследователи уделяли чрезмерное внимание. Русский зодчий обращался в своих произведениях к тем мотивам, которые были созданы его народом, обусловлены русской жизнью и бытом. Воздействие архитектурных форм и строительных приемов прошлого (большей частью созданных Москвой в предшествующий период) определяло архитектурную традицию (часто необходимую в свете политических требований), но зодчество XVI века не было в их плену. Здоровое, реалистическое художественное чувство русского мастера делало архитектуру XVI века необычайно свежим и в то же время целостным явлением, несмотря на большое разнообразие типов построек. Зодчий, чье сознание было разбужено политическими событиями того времени, создавал сказочно яркие произведения, «зрение [которых] великому удивлению достойно»<sup>2</sup>.

Наряду с прогрессивными идеями и образами в зодчестве XVI века продолжали держаться и консервативные традиции, связанные с кругами крупных светских и церковных феодалов. В борьбе с этими отсталыми традициями выковывался архитектурный язык лучших монументальных произведений русского зодчества, в которых были выражены мирские, радостные думы и чаяния русского народа.

Формирование единого Московского государства, сопровождавшееся острой классовой борьбой, естественно, изменило представление о мире, природе и искусстве. Горизонт людей расширился, события огромного масштаба потрясли

<sup>1</sup> В. Р ж и г а. Литературная деятельность Ермолая-Эразма.—«Летопись занятий Археографической комиссии», вып. 33, приложение, стр. 193.

<sup>2</sup> И. За б е л и н. История города Москвы. М., 1905, стр. 158.

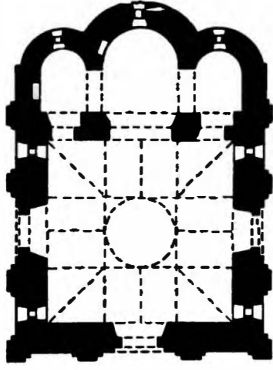


*Алевиз Новый. Церковь Успения в Старом Симонове  
в Москве. Начало XVI века.*

их сознание, требовали активной деятельности, служили источником вдохновения. Вполне понятно, что в свете происшедшего изменилось отношение к зодчему. Его работа привлекает всеобщее внимание как дело всенародного значения. Прежние лаконичные летописные известия сменяются подробными описаниями, характеристиками возведенных зданий, рассказом о строительной технике и т. д. Имя зодчего начинают упоминать не только летописи, но и вкладные доски, появляющиеся на стенах построенных им зданий. Зодчий получает громкое имя «государева мастера». Источники позволяют назвать в XVI веке до двадцати мастеров, создавших ряд выдающихся произведений<sup>1</sup>. Ростовец

<sup>1</sup> Н. Ворониц. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.—Л., 1934, стр. 121—122.





План храма в с. Юркине  
под Москвой.  
До 1504 года.

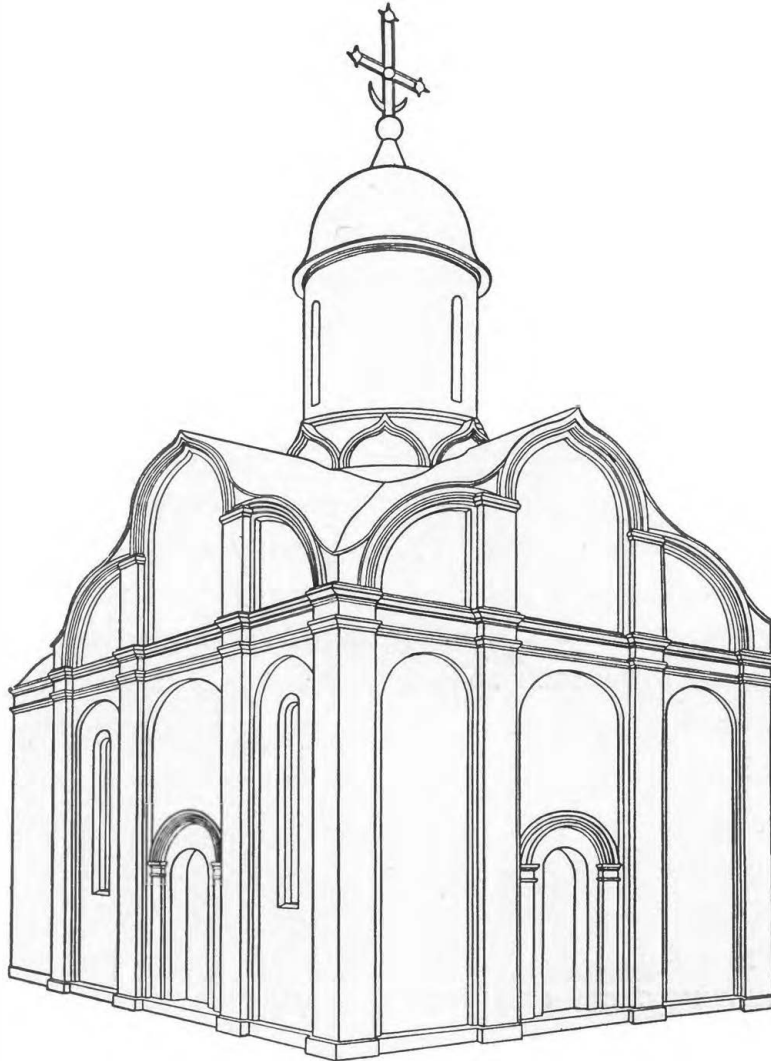
Григорий Борисов, тверич Ермола, Андрей Малый, Барма, Посник, Федор Конь — наиболее выдающиеся «каменных дел мастера» XVI века.

Творчество зодчего приобрело значительную самостоятельность. Достаточно остановиться на истории постройки собора Василия Блаженного, когда Посником и Бармой было осуществлено девятичастное построение сложного плана вместо восьмипрестольного храма, так как «разум даровася им в размерении основания». Рационалистичность архитектурного мышления, правда, еще нередко облеченная в религиозную оболочку, ограничивавшую творчество мастера, начала постепенно прокладывать себе путь в русском зодчестве. Личность зодчего получила определенное развитие, несмотря на суровые условия феодальной

жизни XVI века. Зодчий этого времени — не только мастер-подрядчик, опытный практик, но и человек, немало почерпнувший в политической и культурной жизни страны, участником которой он являлся. Книжная культура и теоретические знания также расширили его кругозор. Документы со всей очевидностью говорят о появлении чертежа в архитектурной практике XVI века. Циркуль становился символом строительства, о чем свидетельствует и изображение Пантократора с этим инструментом в руках в куполе церкви в селе Вязёмах.

В течение столетия сильно изменился облик храма. Постепенное проникновение светских элементов в сознание человека привело к перестройке его религиозных представлений. С одной стороны, воздвигаются грандиозные, величественные мемориальные сооружения, не имеющие себе равных ни в предыдущем, ни в последующем зодчестве, с другой — появляются небольшие посадские или монастырские храмы. В большинстве построек все настойчивее дают о себе знать светские общенародные мотивы. Эти здания своеобразно преломляют чувства национальной гордости, силы, радости в связи с одержанными страной успехами и победами. В них нередко находят отзвук поэтические народные воззрения. Идейно-образная выразительность архитектуры и художественное мастерство зодчих XVI века выросли со времен феодальной раздробленности. Архитектура XVI века — одна из вершин в истории художественной культуры древней Руси.

Русское зодчество XVI века отличается разнообразием созданных им типов, глубокой образностью, часто имеющей своим источником мотивы светской архитек-



*Храм в с. Юркине под Москвой. До 1504 года.*

Реконструкция по материалам Л. А. Давида.

туры, совершенством выполнения и смелостью конструктивных решений. В это время почти совершенно исчезают местные архитектурные школы и возникает единая, общерусская, национальная архитектура. В многочисленных произведениях, созданных при Василии III, Иване Грозном и Борисе Годунове, художественный гений русских мастеров достиг исключительной яркости и силы. Первые десятилетия XVI века характеризуются упорными исканиями зодчих в области новых архитектурных композиций. В эти годы в различных по назначению и форме памятниках выработывался тот характер общерусского зодчества, который

в полной мере проявил себя лишь в середине столетия как в грандиозных сооружениях Москвы, так и в небольших постройках Замосквья.

Время завершения объединения русских земель вокруг Москвы (начало XVI в.) совпало в архитектуре с периодом исканий и формирования основ дальнейшего развития русского зодчества. Однако среди многочисленных зданий, возведенных в течение столетия, как правильно указал Н. И. Брунов, можно наметить отдельные направления, включающие в себя нередко весьма отличные друг от друга произведения<sup>1</sup>. Видное место занимают здания, в которых наиболее сильно сказались идеи, связанные с идеологией великокняжеского, а позднее царского, московского двора. Величие форм, грандиозность масштабов, декоративный размах — вот что определяет характер этих памятников. Другую группу составляют сооружения, имеющие прямое отношение к возросшей строительной деятельности церкви, тесно связанной с государственной властью. Большие монастырские соборы, нередко возводившиеся на средства царской казны, и трапезные особенно типичны для этого направления. Наконец, третья группа памятников, роль которых весьма велика в сложении зодчества XVI века, отражает художественные воззрения посадского населения, которое, как известно, приобрело в XVI веке большой удельный вес в классовой структуре феодального Московского государства. Поэтому изучение созданных посадом произведений получает особое значение в истории зодчества этого периода.

Церковно-догматические предписания и правила препятствовали полному проявлению в церковной архитектуре более широких демократических начал. Но несмотря на эти рамки, стеснявшие творчество каменных дел мастеров, народные основы зодчества, выразившиеся в жизнерадостном и непосредственном отношении к миру, ярко проявили себя в этот период, отмеченный общенациональным подъемом. Объединение русских земель, образование общерусского государства — Московской Руси, освобождение от татарского ига, удачные войны с возвращением прежде утраченных областей и городов, покорение Казани и Астрахани и т. д. — все это вызывало живые отклики в народе, будило его художественную фантазию, толкало на создание высокохудожественных произведений. Новые архитектурные искания проявились в первую очередь в посадских произведениях. Здесь были применены впервые технические и художественные новшества, вошедшие позднее в широкий обиход и сыгравшие виднейшую роль в развитии русского зодчества.

<sup>1</sup> М. Alpatov — N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 121.



*Андрей Мамый. Церковь Исидора Блаженного  
в Ростове-Великом. 1566 год.*

Можно было бы предполагать, что византизирующий характер царской власти и церкви, с их все более и более коснеющими взглядами, наложит свой отпечаток и на архитектуру. Но народные художественные воззрения оказались сильнее унаследованных от Византии догматов. Именно эти воззрения определили бурный подъем и расцвет русского зодчества XVI века. Крестовокупольная система храма, воспринятая от Византии, подверглась при этом коренной переработке и была заменена в основных произведениях этого периода совершенно новым типом — шатровым храмом, не имевшим аналогий в предшествующем зодчестве.

Начало XVI века отмечено в Московском государстве строительством многочисленных рядовых приходских каменных церквей. Среди узких посадских улиц, застроенных деревянными домами, в слободах, в широко раскинувшихся селах при усадьбах родовитых бояр, за стенами монастырей — всюду появлялись в это время небольшие каменные храмы оригинального архитектурно-художественного облика.

Обычай древнего Новгорода — строить дорогостоящий каменный храм приходом-улицей был перенесен и на московскую почву. Однако архитектура Новгорода и Пскова не внесла в создание этого типа храма чего-либо существенного. Хотя значение псковских мастеров в формировании общенационального русского зодчества и было велико, но их московские произведения отражали уже ставшие традиционными московские черты и приемы, а не псковские. Лишь отдельные детали псковского зодчества, родственные московским, использовались псковичами, работавшими в Москве.

Так или иначе, но архитектура рядовых построек Новгорода и Пскова оказалась лежащей в стороне от главного направления развития русского зодчества этого времени. Новгородские и псковские здания попрежнему представляли разительный контраст с тем, что осуществлялось в Москве и городах Московского государства в первой половине XVI века. Самостоятельность форм и убранства московского посадского зодчества обнаруживается, например, в совершенно не известных ни Новгороду, ни Пскову стрельчатых арках закомар церкви в Старом Ваганькове в Москве или церкви Никитского монастыря в Переславле-Залесском. Эти небольшие по объему здания, выделявшиеся своей белизной среди прочих деревянных построек города, возводились на основе новых технических навыков.

Первые каменные посадские церкви появились в Москве еще в конце XV века. Они во многом зависели от раннемосковских храмов. К таким хра-





*Церковь Николая «в Мясниках» в Москве. Середина XVI века.  
Реконструкция П. Н. Максимова.*

мам принадлежала церковь Зачатия Анны, «что в углу»<sup>1</sup>, в Зарядье Китай-города Москвы. Этот белокаменный, кубической формы, небольшой храм с трехчастным членением фасадов выстроен в 1478—1493 годах<sup>2</sup>. В большой пожар 1547 года он погорел. Белокаменные своды его рухнули, после чего верх был восстановлен уже из кирпича. Существовавшие, как предполагают, внутренние столбы не были восстановлены. Простого профиля кирпичный пояс охватывает стены храма, напоминая пояса-ленты раннемосковских храмов и еще в середине столетия свидетельствуя о живучести древних московских традиций. Церкви

<sup>1</sup> А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII вв. М., 1936, стр. 236.

<sup>2</sup> А. Мартынов, И. Снегирев. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества, тетр. VI. М., 1845, стр. 158.

Зачатия Анны в Зарядье далека от суровой величественности и торжественной монументальности, которые свойственны великокняжеским постройкам начала XV века. Храм невелик, прост по архитектуре и убранству и явно рассчитан на небольшое количество посетителей.

Теми же чертами отличаются посадские церкви, возведенные Алевизом из кирпича, широко распространившегося на Руси с начала XVI века. Нижняя часть храма Владимира «в старых садах» у Ивановского монастыря и церковь Успения в Старом Симонове во многом еще зависели от образцов, созданных в предшествующем столетии (стр. 335). Особенно характерны перспективные порталы со сноповидными капителями, сделавшимися лейтмотивом зданий этого времени. К немногочисленным, но превосходным деталям архитектурного убранства принадлежит трехчастный пояс из орнаментированных терракотовых плиток и двух рядов поребрика (церковь в Старом Симонове). Здесь еще видно воздействие раннемосковских великокняжеских построек.

Уменьшение размеров храма при сохранении традиционной композиции приводило к тому, что его внутреннее пространство, и без того тесное от столбов, становилось чрезмерно узким и неудобным для церковных церемоний. Кроме того, городские приходы того времени были уже не такими малочисленными. Зодчим необходимо было найти такое архитектурно-пространственное решение, которое, с одной стороны, давало бы возможность обойтись без внутренних столбов-опор, с другой же — не нарушало крепко укоренившейся традиции сводчатого перекрытия храма. Своды с куполом в центре попрежнему символизировали небосвод и предназначались для росписи, олицетворявшей религиозные представления о мироздании.

На рубеже XV и XVI веков в селе Каменском на берегу Протвы, недалеко от Боровска, был построен белокаменный храм, в котором нашли осуществление новые архитектурные приемы. Небольшая сельская церковь, выложенная из массивных квадров местного известняка, снаружи сурова и лаконична. Монолитная тяжелая глава и трехчастное позакомарное покрытие еще говорят о древних строительных традициях. Зато внутри взору неожиданно предстает совершенно новая пространственно-архитектурная композиция. Столбов нет. Вместо них над головой возносится оригинальной формы сводчатое перекрытие<sup>1</sup>. Между двумя широкими арками, опирающимися на внутренние выступы стен, помещены поперечные арочки, поднимающиеся ступенями к световой главе.

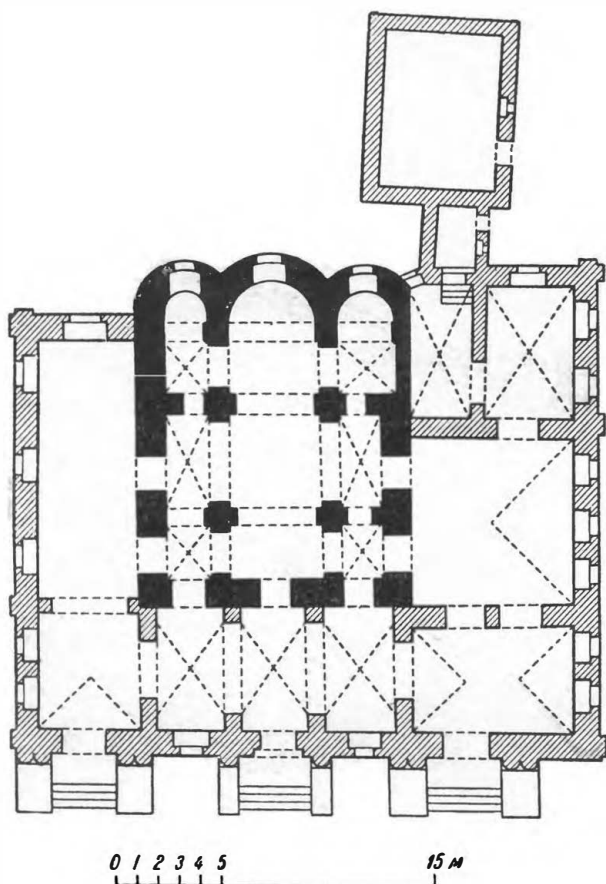
<sup>1</sup> М. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891, стр. 42, табл. II.



*Церковь в с. Ильинском под Малоярославцем.  
Начало XVI века.*

Подобная система сводчатого перекрытия, без внутренних столбов-опор была затем разработана в целостное конструктивное решение, известное под именем крещатого свода. В законченном виде этот свод (опирающийся на стены, которые образуют в плане квадрат) состоит из двух перекрещивающихся под прямым углом «шахт» с расположенными в них небольшими поперечными ступенчатыми арочками. Такой свод впервые дал возможность оформлять внутреннее пространство храма в виде единого объема, что нашло свое отражение и в его внешней архитектуре.

Новая архитектурная композиция полностью осуществлена в церкви села Юркина под Москвой (стр. 336, 337), выстроенной крупным вотчинником Я. С. Го-



План собора Рождественского монастыря  
в Москве. 1501—1505 годы.

юркинский храм опоясан посередине высоты стен настоящим ордерным антаблементом, выполненным из превосходных по рисунку терракотовых плиток и профилированных деталей. Акантовые листочки, перлы и овы со стрелами поражают четкостью рисунка и совершенством выполнения.

Между пилястрами и антаблементом расположены широкие плоские углубления, заканчивающиеся сверху полукружием. Они напоминают своей формой очертание обычного позакомарного завершения. Благодаря им верхняя часть здания выглядит как бы вторым ярусом храма, что усиливает впечатление устремленности всего объема кверху. Легкие, вытянутые пропорции, многочислен-

лохвастовым не позднее 1504 года (в этом году владелец умер и был погребен в церкви)<sup>1</sup>.

Голохвастов выстроил юркинский храм как усадебный на своем дворе. Небольшое, изящное по формам здание стоит на возвышенности, спускающейся к лежащему невдалеке озеру. Обычный среднерусский лесистый пейзаж служит ему фоном. Несмотря на скромность, храм села Юркина представляет собой одно из замечательных произведений русского искусства.

Все четыре фасада храма первоначально завершались трехлопастной аркой изящного и мягкого очертания. Такое завершение всецело отвечало системе крещатого свода, отображая снаружи то, что находилось внутри, за поверхностью стен. Трехлопастные арки опирались на пилястры, повторявшие традиционное членение каждого фасада на три части. Вместо обычного настенного пояса

<sup>1</sup> Леонид, архимандрит. Храм села Юркина XV века и резная каменная ктиторская икона.— «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее», 1875, № 6—10, стр. 60—64; В. и Т. Холмогоровы. Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVII вв., вып. III. М., 1886, стр. 258—263.



*Собор Рождественского монастыря в Москве.  
1501—1505 годы.*

ные вертикальные линии, изящный антаблемент, занявший место резного белокаменного пояса раннемосковских памятников, делают храм села Юркина исключительно стройным и совершенным по форме и по выполнению. Повторность мотива арки (в завершении храма, филенках, окнах и порталах), сочетающегося с тонкими профилями карнизов, антаблемента и пилястр, создает удивительно красивую игру архитектурных линий.

Характерное трехлопастное завершение храма с антаблементом-поясом и изысканно профилированные детали нашли быстрое признание и распространение как в самой Москве, так и в окружавших ее областях. Храмы подобного типа сооружались в течение всего XVI века. Лучшие среди них: несохранив-



шийся храм Троицы «в полях» в Китай-городе в Москве (1566), церковь Исидора Блаженного в Ростове-Великом (1566), выстроенная царским мастером Андреем Малым (*стр.* 339), южный придел (первоначально самостоятельное здание) Никитского монастыря в Переславле-Залесском, южный придел собора Саввина-Сторожевского монастыря в Звенигороде, перестроенная на месте более древнего храма церковь села Городни под Коломной<sup>1</sup>, несохранившаяся церковь Николы «в Мясниках» в Москве и др.

Особенно интересен был последний памятник. Его сложное криволинейное покрытие из трехлопастных арок было переработано в более простое—пофронтонное. Здание, созданное московскими мастерами согласно московским образцам, неожиданно приобрело новгородско-псковские архитектурные черты. В этом упрощенном приеме покрытия храма можно уловить те практические в своей основе тенденции, которые позднее, в XVII веке, привели к четырехскатной кровле, уничтожившей живописный и острый силуэт древнерусского храма, крытого по законам или кокошникам.

В храме Николы «в Мясниках» (*стр.* 341) было значительно переработано и внешнее архитектурно-декоративное убранство. Зодчий стремился по-новому переосмыслить строгую архитектурную логику, осуществленную в храме села Юркина и близких ему памятниках. Он ставил себе целью достичь большей живописности узорочья, вводя новые детали или видоизменяя прежние. Основные спокойные трехлопастные арки уступили место своего рода филенкам с треугольным фронтообразным завершением. Боковые полуарки превратились в двухлопастные декоративные нишки-филенки с усложненным профилем обломов. Благодаря этому была достигнута бóльшая декоративность в облике здания; усложнилось и светотеневое построение фасада. Небольшая двухпролетная звонница в юго-западном углу храма и две главы на его боковых апсидах, восходящие к боковым главам кремлевских соборов, подчеркивали живописный облик этого небольшого, но изящного сооружения.

Так в памятниках, созданных посадом, выработался совершенно новый образ храма, отмеченный чисто мирской интимностью. Здесь исчезла величавая монументальность, присущая памятникам предшествующего времени. Все чаще звучат светские мотивы, создающие постепенно ту основу, на которой разовьется зодчество XVII века. Одной из таких черт явилось и пристрастие к узорочью,

<sup>1</sup> Ю. К и в о к у р д е в. Памятник домонгольской эпохи близ Коломны.—«Труды Кабинета истории материальной культуры I МГУ», вып. V. М., 1930, стр. 66—71; Н. В о р о н и н. К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского. — «Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 12. М. — Л., 1949, стр. 219—223.



*Церковь Прокопия на Ярославовом дворище  
в Новгороде. 1529 год.*

которое сделалось затем характерной чертой русского зодчества. Показательно, что именно в посадской среде стали складываться и новые архитектурные формы, и новые декоративные мотивы.

В церкви Николая «в Мясниках» впервые после значительного перерыва была сделана попытка создать целостную внутреннюю архитектурную композицию. Храм имел на внутренних стенах лопатки с небольшими капителями, под сводами соединенные арками. Расположенные по определенному рисунку голосники подчеркивали архитектурное значение внутренних стен с их лопатками. Это внутреннее убранство легко сопоставляется с обработкой внутренних стен выдающихся зданий середины XVI века (церковь Вознесения в Коломенском, дьяковский храм и собор Василия Блаженного), что позволяет косвенно датиро-

вать памятник серединой XVI века и вместе с тем дает возможность видеть в этом приеме воздействие архитектурно обработанных внутренних стен светских каменных и деревянных зданий.

В начале XVI столетия были созданы и другие типы храмов, родственные в отдельных своих частях предшествующим. Они сыграли большую роль в дальнейшем развитии русского зодчества. Несмотря на то, что их заказчики и строители принадлежали к родовитому боярству или княжеским родам, и здесь отразились те же вкусы посадских кругов, определявшие поступательное развитие архитектурной мысли того времени.

В 1501 году в Благовещенском погосте, недалеко от Александровой слободы, бояре Нагие выстроили двухстолпный храм с притворами (за вторую пару столбов можно принять простенки восточной стены)<sup>1</sup>. Такие храмы с притворами известны по более древним памятникам Смоленска, Рязани, Полоцка, Пскова и Юрьева-Польского. Особенностью церкви Благовещенского погоста является то, что притворы поднимаются на одну общую с храмом высоту. Они, повидимому, были покрыты пофронтонно, как и центральная часть. Стены храма обработаны, помимо лопаток, широкими плоскими углублениями, завершающимися полукружиями, как и в храме с. Юркина. Следовательно, в обоих зданиях осуществлен прием, примененный Алевизом несколькими годами позднее на стенах Архангельского собора.

Особенностями храма Благовещенского погоста являются его крещатый план и сложный, хотя и единый, объем. Эти особенности позднее стали отличительными чертами лучших зданий середины XVI века.

На примере рассмотренных памятников, созданных руками посадских зодчих, ясно видно, насколько интенсивно было их творчество. Они видоизменяют, перерабатывают древний крестовокупольный храм (план), нередко коренным образом переделывая или даже вовсе упраздняя отдельные его части (столбы). Особое внимание они уделяют архитектурным деталям, призванным усилить декоративное начало. Появляются более мелкие, но тонко профилированные части: карнизы, филенки и т. д. Все это усложняет и усиливает художественно-декоративную сторону сооружений, что не преминуло оказать влияние и на общую композицию храма. Так, в церкви Благовещенского погоста за основу композиции взят подкупольный «крест» древней крестовокупольной византийской системы. Как снаружи, так и внутри он был переработан в новое оригинальное произведение, усложнен-

<sup>1</sup> Н. Ворониц. К истории русского зодчества XVI века. — В кн.: «Сборник Академии истории материальной культуры. Бюро по делам аспирантов», вып. 1. Л., 1929, стр. 83—89.



*Сретенская церковь трапезной Антониева монастыря  
в Новгороде. 1537 год.*

ное притворами равной с храмом высоты. Все это невольно заставляет сопоставлять его с деревянными светскими хоромами и теремами. Хотя зависимость от последних еще весьма слаба, но все же связь с гражданским зодчеством достаточно сказывается на видоизмененном образе и форме храма.

Еще больший архитектурный интерес представляет церковь в селе Ильинском на р. Протве, выстроенная князьями Репниными в начале XVI века <sup>1</sup> (стр. 343). Здесь внутренних столбов уже нет, введен крещатый свод и достигнута строгая симметрия в построении фасадов с их притворами, т. е. композиция крещатого в плане здания приобрела полную законченность. Этими же свойствами отличаются и элементы убранства. Узкие, длинные, «диагонально» расположенные в

<sup>1</sup> М. Преображенский В. Указ. соч., стр. 40, табл. II.

углах здания окна обрамлены односторонними наличниками, стены обработаны почти одинаковыми плоскими углублениями, завершающимися полукружиями, порталы состоят из пилястр по бокам дверного проема с опирающимся на них архивольтом (принцип ордерной композиции) и т. д. Композиционное построение храма в Ильинском и детали его декоративного убранства приобретают еще большее значение при сравнении с церковью Вознесения в Коломенском, с которой легко можно установить непосредственную связь (крещатый план, объемная композиция портала, окна и т. д.). Вместе с тем в церкви села Ильинского в указанных приемах планировки, композиции и декора отчетливее выступают черты светского зодчества.

Близким по архитектуре являлся и собор Ивановского монастыря в Москве, выстроенный в это же время и также отличавшийся своими скромными размерами. Все это свидетельствует о том, что формы народного зодчества используются как в царских, так и в монастырских постройках. Не менее ярко это сказалось в соборе Рождественского монастыря (1501—1505). Несмотря на известную зависимость этого памятника от старого одноглавого типа монастырского собора (что прослеживается главным образом в плане), здесь осуществлен ряд новых архитектурных приемов.

Собор, умело поставленный зодчим на склоне одного из московских холмов, эффектно выделялся на фоне неба и окружавших его деревянных построек (стр. 344—345). Хотя фасады и расчленены по-старому на вертикальные деления, но каждому из них придано более самостоятельное значение, поскольку они имеют различную высоту. Закомары, объединенные гигантским полукруглым фронтоном, отделены от поля стены, расположенного ниже, сложным по профилю карнизом. Этот прием придает собору характер своего рода светских палат<sup>1</sup>. Характер и местоположение карниза храма предвосхищают соответствующие детали Архангельского собора Московского Кремля. Можно думать, что Алевиз, создавая кремлевское здание, искал среди уже существовавших произведений русского зодчества такие, которые он мог бы взять за исходный образец для воплощения своего замысла. Высокий барабан главы поставлен на высокий же постамент, обработанный с наружной стороны кокошниками «вперебежку». Благодаря этому очертания собора приобрели пирамидально-башенный характер. Влияние его архитектурной композиции видно и в храме села Дьякова. Отдельные мотивы декоративного убранства собора Рождественского монастыря нашли дальнейшее

<sup>1</sup> А. Ф у ф а е в. Собор Московского Рождественского монастыря. — В кн.: «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII вв.». М., 1947, стр. 55 сл.





*Рождественский собор Богородице-Рождественского монастыря  
в Суздалье. Около середины XVI века.*

применение вплоть до собора Василия Блаженного, где ярусы кокошников «вперебежку» применены на «диагональных» приделах.

Несмотря на широкое привлечение новгородско-псковских мастеров к строительству в Московском государстве, они внесли, как уже было отмечено, ограниченный вклад в архитектуру этого времени. У себя на родине, словно подкрепляя языком искусства консервативные позиции новгородского и псковского боярства, они продолжают возводить храмы, формы которых выдержаны в традициях XIV—XV веков. Но черты московского зодчества все же проникают в Новгород и Псков, видоизменяя привычные представления. В архитектуре церкви Прокопия на Ярославовом дворе (1529, *стр. 347*) и трапезных

церквей Антониева монастыря (1537; *стр.* 349) и Хутынского монастыря (1552), выделяющихся своим изяществом среди новгородских сооружений этого времени, несомненно проявляется воздействие архитектуры Москвы, что выражено как в общей пространственной композиции, так и в деталях<sup>1</sup>.

Влияние московской архитектуры в Новгороде все более усиливалось, но консервативность местной архитектурной традиции препятствовала развитию полноценной архитектурной школы. В созданных новгородскими мастерами произведениях старые новгородские приемы мирно уживаются со столичными, что придает памятникам особое своеобразие, но нарушает строгую архитектурно-композиционную логику. Примером может служить церковь Бориса и Глеба (1536). Ее план, элементы декоративного убранства и отдельные архитектурные части, как, например, апсида, близки старым формам новгородского зодчества; пятиглавие же, позакомарное покрытие, карнизы навеяны образцами московской архитектуры.

Многочисленные церкви Пскова того же XVI века, как, например, Успенская Пароменская (1521), Никольская «со Усохи» (1536) и др., в различных вариантах повторяют созданное в предшествующие века. При всей своей обаятельности они принадлежат скорее далекому прошлому некогда вольного города, нежели XVI веку с его бурным созидательным размахом. В традициях старой псковской архитектуры построен Рождественский собор в Свияжске (*стр.* 351).

На рубеже XV и XVI веков были созданы новые типы храмов, не стесненные регламентацией великокняжеского и митрополичьего дворов. Народные, светские мотивы, видоизменившие образ храма, были тем новым и прогрессивным, что внесло в русскую архитектуру зодчество XVI века. В этих вполне оригинальных по замыслу и выполнению произведениях закладывались основы дальнейшего развития русского зодчества не только XVI, но и XVII столетия. Большинство этих небольших храмов определило в середине XVI века появление выдающихся произведений русского зодчества, исключительных по совершенству и вдохновенному мастерству.



Постройка Успенского и Архангельского соборов явилась большим событием в архитектурной жизни Руси. Она оказала воздействие на все последующее

<sup>1</sup> К. Романов. К вопросу о влиянии взаимоотношений между строителями и заказчиками на формы зодчества в Новгороде в XV—XVI вв. — В кн.: «Изобразительное искусство. Временник». Л., 1927, стр. 53.



*Собор в Ростове-Великом. Начало XVI века.*

зодчество XVI века, в особенности его первой половины. Но зодчие, бравшие за образец соборы Московского Кремля, стремились внести нечто новое в свои здания.

В 1515 году в Хутынском монастыре под Новгородом и в этом же году в Тихвине строились огромные соборы «повелением великого государя и великого князя Василия Ивановича всея России... благословением преосвященного Варлаама митрополита»<sup>1</sup>. Московские власти несомненно диктовали здесь зодчим такой архитектурный образ храмов, который наглядно демонстрировал новгородцам силу и величие Московского государства.

Архитектура обоих храмов находится в прямой зависимости от архитектуры московского Успенского собора. Западный фасад, отражая внутреннюю струк-

<sup>1</sup> Новгородские III и IV летописи под 7023 (1515) годом.

туру собора, традиционно членится на три вертикальных деления; южный и северный фасады своей расчлененностью на четыре части говорят о шестистолпии обоих соборов. В обеих постройках пятиглавие несколько сдвинуто к востоку. Передав спокойное величие прототипа, зодчие, однако, сильно упростили декоративную сторону архитектуры соборов, что находилось в прямой зависимости от применения кирпича. Характерно, что аркатурный пояс из колонок заменен здесь двумя кирпичными тягами, напоминающими простые отливки. Они членят здание по горизонтали, согласно пропорциям золотого сечения. Эти тяги, сравнительно мелко профилированные капители пилястр и такие же многообломные архивольты закомар свидетельствуют об известном воздействии архитектурного убранства Архангельского собора. Внутренняя архитектурно-пространственная композиция и система сводов также напоминают скорее этот памятник, нежели Успенский собор. Это объясняется тем, что внутренний облик Архангельского собора значительно ближе к раннемосковским памятникам, традиции которых еще долгие годы жили в среде русских зодчих. Открытое же, свободное зальное пространство Успенского собора, тесно связанное с его общегосударственным назначением, не могло быть использовано хотя и в больших, но рядовых монастырских и городских соборах того времени.

Повидимому, к этим же годам надо отнести перестройку собора Ростова-Великого (стр. 353), весьма близкого собору Хутынского монастыря. Как и в новгородских землях, московский великий князь стремился в древних удельных центрах возвести здания, воплощавшие величие царственной Москвы.

Декоративное убранство ростовского собора гораздо богаче, чем соборов Хутыни или Тихвина. Между настенными тягами-карнизами появился колончатый, килевидный аркатурный пояс; богаче обработаны вертикальными тягами и килевидными киотцами апсиды; сложнее профиль верхней части цоколя, карнизов, а также убранства глав. Значительно бо́льшая декоративность ростовского собора находит свое объяснение в том положении, которое Ростов занимал как один из чтимых городов Русской земли. Характер его декоративного убранства позволяет сопоставить собор также и с кремлевским Архангельским собором.

Старые московские традиции, в рамках которых с большой последовательностью разрабатывался центрический крестовокупольный одноглавый храм, постепенно опять побеждают в последующих постройках. Это сказалось в первую очередь в упразднении вновь было появившегося четвертого деления на южном и северном фасадах, столь характерного для шестистолпного храма. Благодаря этому новые пятиглавые храмы получили более законченный и компактный вид. Боко-



*Григорий Борисов. Собор Троице-Макарьевского монастыря  
в Калязине. 1521—1523 годы.*

Реконструкция Музея архитектуры Академии архитектуры СССР.

вые главы этого типа собора размещены не так свободно и несколько изолированно, как это было во взятом за образец Успенском соборе Владимира; наоборот, зодчий поставил их в непосредственной близости к центральной главе, композиционно тесно слив с нею. Такая трактовка пятиглавия выделяет центральную главу по отношению к боковым как по высоте, так и по объему, что в свою очередь ведет к усилению вертикальной направленности и архитектурной напряженности завершения здания. Этот характер соборного пятиглавия XVI века отвечает той тенденции к нарастающему вертикализму, которая ярко проявилась в важнейших произведениях русского зодчества середины XVI века.

Собор Троице-Макарьевского монастыря в Калязине (1521—1523), выстроенный мастером Григорием Борисовым<sup>1</sup>, особенно убедительно говорил об этих новых чертах русского зодчества (стр. 355). Несмотря на относительно скромные размеры здания и простоту его архитектурной обработки, он производил

<sup>1</sup> Н. Воронин. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв., стр. 24.



внушительное впечатление. Пространственная композиция интерьера и система сводов с несущими столбами находились в строгой согласованности с внешним законченным и спокойным обликом пятиглавого собора.

Можно думать, что в эти же годы возведены боковые главы собора кремлевского Чудова монастыря. Благодаря совершенству общих архитектурных форм и изяществу декоративных деталей это здание, обогащенное пятиглавием, сделалось непревзойденным образцом для ряда последующих аналогичных построек.

Среди них выделялся собор Симонова монастыря в Москве, капитально перестроенный в 1549 году<sup>1</sup>. Он отличался своей высотой, стройностью форм и красотой декоративного убранства. Высокий подклет не только возрождал древнюю московскую традицию (собор в Коломне), но и усиливал архитектурное значение собора среди прочих построек монастыря и его оборонительных сооружений. Не меньшую роль играл он вместе со всем монастырем и в общей системе московских укреплений. Его преобладающая роль в архитектуре всего монастыря явилась новым этапом в развитии древнерусского ансамбля. До этого монастырский собор был лишь главным зданием среди прочих построек монастыря, не будучи центром его архитектурной композиции. Собор же Симонова монастыря, благодаря своей новой архитектурной трактовке, сделался первенствующим монастырским сооружением, которому было подчинено все остальное. Архитектурная композиция и расположение хозяйственных построек, трапезной, крепостных стен и башен находились в прямой зависимости от собора, образуя с ним гармоническое целое, чего нельзя сказать о монастырских соборах Хутыни и Тихвина, подавлявших своими размерами прочие монастырские здания. В соборе Симонова монастыря в известной степени был предвосхищен тот архитектурный ансамбль, который позднее, в XVII веке, сделался ведущим в русском монастырском строительстве (Флорищева пустынь, Донской монастырь и др.).

Видоизменение облика монастырских соборов сказывалось даже в таких зданиях, которые почти точно повторяли кремлевские памятники. К подобным храмам относится собор Новодевичьего монастыря (1524; *стр.* 357). При всей своей зависимости от кремлевского Успенского собора, он все же существенно отличается от последнего. Сравнение же отношения ширины одного стенового деления к его высоте в Успенском соборе и соборе Новодевичьего монастыря, приведенное Н. И. Бруновым, весьма показательно<sup>2</sup>. В первом случае отноше-

<sup>1</sup> П. Максимов. К характеристике московского зодчества XIII—XV вв. — «Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 12. М.—Л. 1949, стр. 214—216.

<sup>2</sup> М. Alpatov — N. Brunov. Указ. соч., стр. 130.



*Собор Новодевичьего монастыря в Москве. 1524 год.*

ние равно 2:5, во втором 1:7. Уже одно это говорит о подчеркнутой устремленности вверх всех форм собора. Несмотря на значительную близость к кремлевскому памятнику, в соборе Новодевичьего монастыря гораздо меньше величественного спокойствия, которое так характерно для Успенского собора. Вертикальная направленность наружных архитектурных масс не ослабевает и внутри. Сильно вытянутые столбы невольно уводят глаз вверх, к световым барабанам, через окна которых бегут вниз длинные косые дорожки солнечных лучей. Фрески собора, относящиеся к концу XVI века, обрамленные вертикальными, довольно широкими каймами, словно рамами, соответствуют архитектурной расчлененности внутренних стен собора. Они усиливают вертикальную направленность

внутреннего пространства этого лаконичного и строгого здания. В соборе Новодевичьего монастыря отсутствуют пространственная легкость и та ясная гармония между интерьером и внешней архитектурной массой, которая так привлекает в прототипе. Зодчий стремится в первую очередь выявить монолитный каменный массив здания, что с такой последовательностью было позднее развито в вологодском Софийском соборе и что стало особенно характерным для русского зодчества конца XVI столетия.

Строительство таких соборов в городах и в монастырях было проникнуто целенаправленной политической идеей. Москва стремилась показать, что лишь она одна призвана насаждать новые архитектурные формы в присоединенных областях и землях бывших удельных княжеств. Эти постройки как бы воплощали мощь и силу Русского государства времен Василия III и Ивана Грозного.

Север, входивший еще в конце XV века в состав владений Великого Новгорода, особенно богат подобными памятниками, отличающимися своими колоссальными размерами. Одним из них является собор Прилуцкого монастыря под Вологдой (1537—1542). Массивность, монолитность и статичность его форм усилились благодаря широким делениям трехчастных фасадов и отсутствию аркатурно-колончатого пояса. Пояс здесь заменен тонким карнизом, перерезающим пилястры. Тем самым лишний раз подчеркнута тяжеловесность этого грандиозного сооружения. Той же цели служат орнаментация новгородского типа из кирпича в виде впадин различного рисунка, наружные глубокие откосы окон и т. д.

Если в этих сооружениях, часто далеко отстоящих от Москвы, порою нередко дает о себе знать воздействие архитектуры Архангельского собора (оно ощущается главным образом в тех или иных деталях), то в памятниках Подмосковья влияние этого важнейшего после Успенского собора здания чувствуется гораздо сильнее. Расчленение плоскости стен и декоративные приемы убранства кремлевского собора послужили предметом подражания как в начале столетия, так и в конце, при Борисе Годунове. К зданиям начала столетия относятся соборы в Дмитрове (до 1523), Лужецкого монастыря под Можайском (стр. 359), Владычного монастыря под Серпуховом.

Все названные храмы имеют пять глав и трехчастное членение фасадов. Воздействие архитектуры Архангельского собора сказалось в тонкой профилировке многочисленных карнизов, в архивольтях закомар, в круглых окнах, в тимпанах закомар, в филенках, в убранстве глав и т. д. Все эти детали, как правило, выполнены в белом камне, реже в лекальном или тесаном кирпиче.



*Собор Рождества богородицы Лужецкого монастыря под Можайском.  
Начало XVI века.*

Ордерный карниз подвергся здесь, однако, значительной переработке. Он применен зодчим не как органическая часть архитектурного замысла, показывающая снаружи внутреннюю его расчлененность на ярусы, этажи или отмечающая начало сводов, а как накладная, декоративная деталь, украшающая наружные стены. Мастера поняли, что проще и легче вытесать из камня сложный профиль, чем переплетающийся узор применявшихся в раннемосковских памятниках белокаменных поясов-лент, или чем вылепить сочный рельеф терракотовых украшений, свойственных московским постройкам конца XV века. Поэтому карнизы русских зданий XVI и даже XVII веков не столько восходят к ордерному приему завершения стены, сколько продолжают в новой интерпретации традиции того же московского зодчества.

В названных соборах Подмосковья особенно любовно разрабатывался мотив двойных лопаток и гигантских, тонко профилированных рам-филенок, расположенных в простенках между лопатками. Благодаря этому даже в спокойном и приземистом храме (например, соборе Владычного монастыря) преобладает вертикальная направленность. В повторение этого приема апсиды иногда получают многогранную форму, что увеличивает количество светотеневых плоскостей. Ребрами граней подчеркиваются вертикали в общей архитектурной композиции. Подклеты, встречаемые у большинства храмов, еще больше усиливают их нарастание вверх, создавая стремительные ракурсы, уводящие глаз к стройным, высоким главам.

Как бы ни было декоративно новое, широко распространявшееся убранство в соборах начала XVI века (типа Архангельского собора), оно все же не лишало здания архитектурной организованности и тектоничности. Эти храмы выделяются четкостью и графичностью своих архитектурных линий, резко отличаясь от зданий Новгорода или ранней Москвы (как, например, собора Троице-Сергиева монастыря).

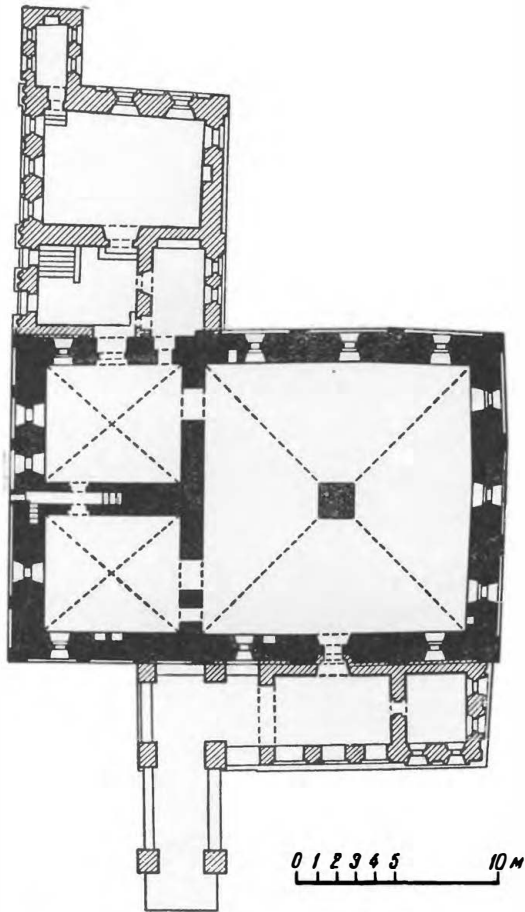
Во всех почти без исключения храмах этого времени с неослабной силой выявлено преобладание архитектурно-пластического начала над пространственным. Новые декоративные элементы архитектуры служат нередко лишь средством показа массивности и силы несущей стены<sup>1</sup>. Не меньшую роль играют узкие вытянутые окна, наружные откосы которых дают почувствовать толщину стены. Те же черты свойственны и круглым окнам, расположенным в закомарах отдельных храмов. Особенно оригинальны круглые окна собора Лужецкого монастыря, врезающиеся в толщу стен полными конусами, что заставляет

<sup>1</sup> М. Алатов — Н. Брунов. Указ. соч., стр. 129.





*Собор Никитского монастыря в Переславле-Залесском. Середина XVI века.*



План трапезной Троице-Макарьевского монастыря в Калужине, 1525—1530 годы.

невольно вспомнить о бойницах некоторых крепостных башен (например, башни «Дуло» Симонова монастыря).

Архитектурная декорация Архангельского собора нашла отражение также и в убранстве многих пятиглавых, одноглавых и даже шатровых храмов, как, например, в соборах Никитского (стр. 361), Данилова и Борисоглебского монастырей Переславля-Залесского и Ростова, в Дьяковском храме и в соборе Василия Блаженного. Переработанная и нередко усложненная, она явилась одним из основных новшеств общерусского национального зодчества XVI века.

Усиление внимания зодчих к типу пятиглавого храма не приостановило строительства церквей других типов, в которых московские традиции XIV—XV веков сказались со значительной силой. Особое внимание привлекают к себе трехглавые храмы, имеющие прототипом трехглавый собор Коломны конца XIV века. Трехглавые соборы Московского Кремля — Богоявленский (1481) и Благовещенский (1489) — также служили образцами

для новых построек. Их влияние легко прослеживается и в XVII веке. Надо думать, что благодаря своему большому размеру и богатому убранству первый из названных соборов сыграл особенно выдающуюся роль, послужив образцом для трехглавых соборов, возведенных Василием III в Суздале (не исключено и воздействие тогда еще трехглавого Суздальского собора XVI века)<sup>1</sup>.

Собор суздальского Покровского монастыря (1518), отличаясь стройностью своего объема, напоминает собор кремлевского Чудова монастыря (он построен, возможно, столичными мастерами). Широкие, некогда открытые галереи на подклетах охватывают его с трех сторон. Благодаря им основной объем собора величественно возвышается среди прочих сооружений монастыря. Его венчает

<sup>1</sup> А. Варганов. Суздаль. М., 1945, стр. 23.



*Григорий Борисов. Трапезная Троице-Макарьевского монастыря в Калюзине.  
1525—1530 годы.*

монументальное трехглавие с большой центральной главой; стены украшены аркатурным колончатым поясом, правда, уже несколько измельченным.

При сравнении собора Покровского монастыря с собором Ризположенского монастыря (оба находятся в Суздале), выстроенным в 30—60-х годах XVI века боярином Шигоней, бросается в глаза, что мы имеем здесь дело с провинциальной переработкой великокняжеской постройки. Однако и в Ризположенском соборе проглядывают элементы посадского зодчества (например, пояс килевидных киотцев, заменивший колончатый фриз). Этот декоративный прием сыграл большую роль в позднейших постройках Суздаля XVII—XVIII веков.

Особенностью названных монастырских соборов Суздаля (в первую очередь Покровского) является сильное смещение трехглавия на восток. Боковые главы нависают над закомарами восточного фасада, придавая большую напряженность внешнему архитектурному облику здания. В соборе суздальского Покровского монастыря налицо те характерные черты, которые с таким совершенством предстали в лучших шатровых храмах середины XVI века.

Такой же трехглавый храм был выстроен в 1535 году в Возьмищенском монастыре в Волоколамске<sup>1</sup>. Робкие приемы его архитектурной обработки в виде

<sup>1</sup> М. Ильин. Церковь Рождества богородицы на Возьмище в Волоколамске.— «Материалы по истории русского искусства». М., МГУ, 1927 (1), стр. 14—16.

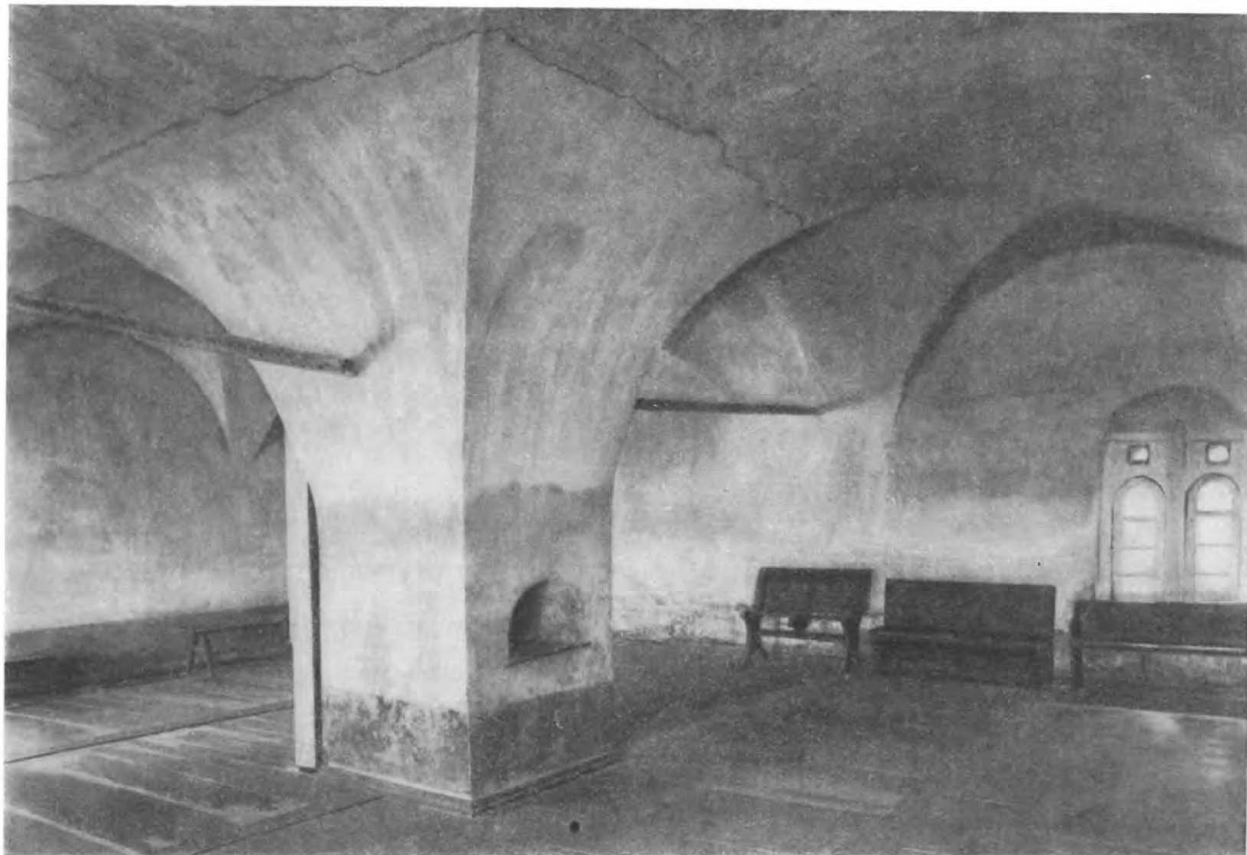
круглых плоских углублений в центральных закомарах и легкого пояса-карниза, связывающего алтарь с храмом, не в силах нейтрализовать суровость и монументальность его облика. Закладная доска существовавшего надвратного храма того же монастыря называет имена местных новгородских «святителей» и зодчего из Твери.

В это же время возводились и одноглавые соборы, строительство которых продолжалось в течение всего столетия. Эти храмы во многом восходят к московским памятникам XV века. Количество их сравнительно невелико. В 50—60-х годах XVI века в архитектуре некоторых из них дают о себе знать отголоски композиции и убранства пятиглавых соборов. Однако даже и в XVI веке в подобных сооружениях продолжают жить отдельные архитектурные приемы и декоративные мотивы глубокой древности.

Важнейшей особенностью одноглавых соборов является их покрытие, заимствованное из лучших московских памятников XV века. Это — пирамида ярусов кокошников, увенчанная мощной главой. Собор Ферапонтова монастыря может служить наиболее совершенным образцом этого рода. С не меньшей законченностью данный прием был применен в соборе Княгинина монастыря во Владимире, заново отстроенном в начале XVI века (до 1515). В новом и значительно переработанном виде тот же прием завершения храма использован в московском соборе Рождественского монастыря, испытавшем сильное воздействие архитектуры посадских церковных построек. Можно сказать, что завершение одноглавого храма пирамидой кокошников было в XVI веке почти обязательным.

Декоративное своеобразие и живописность силуэта подобного покрытия настолько привлекательны, что пирамида кокошников оказалась использованной и в шатровых храмах, по существу также одноглавых. Наибольший интерес представляет собор Успенского монастыря в Старице (около 1530). В этом пятиглавом соборе нашло себе место соединение разнородных архитектурных приемов. Пятиглавие и аркатурно-колончатый пояс его восходят к храмам Московского Кремля; оригинальная композиция пятиглавия, пониженные угловые деления и ярусы кокошников заставляют вспомнить соответствующие сооружения посадского и монастырского зодчества<sup>1</sup>. Живописный архитектурный замысел

<sup>1</sup> Декоративные элементы в соборе старидкого Успенского монастыря не использованы в качестве связующего звена между отдельными частями и членениями здания, как это было ранее, а размещены по принципу своего рода «кружевных» вставок в отдельных местах фасадов. Сочетание различных приемов и их своеобразная переработка свидетельствуют не о компилятивном соединении различных по происхождению архитектурных деталей, а о глубоких, настойчивых искажениях русскими мастерами новых путей в архитектуре. Это заметно и в композиции внешних объемов. Центральной части, увенчанной сильной главой на восьмигранном постаменте, обработанном ярусами кокошников, противопоставлены боковые главы.



*Внутренний вид трапезной Спасо-Андроникова монастыря в Москве. 1508 год.*

сильнейшим образом видоизменяет формы византийского крестовокупольного храма. Собор строился мастером, несомненно подготовившим почву для таких выдающихся произведений XVI века, как храм в Дьякове, собор Василия Блаженного и др., где принцип подобной композиции не только обрел высшую законченность, но и получил наиболее блестящее художественное воплощение.

Наряду с такими яркими и оригинальными сооружениями возводились и простые одноглавые храмы, которые не имели богатого декоративного убранства. Таковы собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском, храм 1537 года в Медведковой пустыни около Талдома и др. Но несмотря на эти исключения, именно тип одноглавого храма с многоярусным покрытием в виде пирамиды кокошников послужил основой для развития зодчества не только XVI, но и XVII столетия.

Одноглавые храмы небольших монастырей очень скоро переняли формы рядовых приходских посадских и сельских церквей. Однако завершение рядами

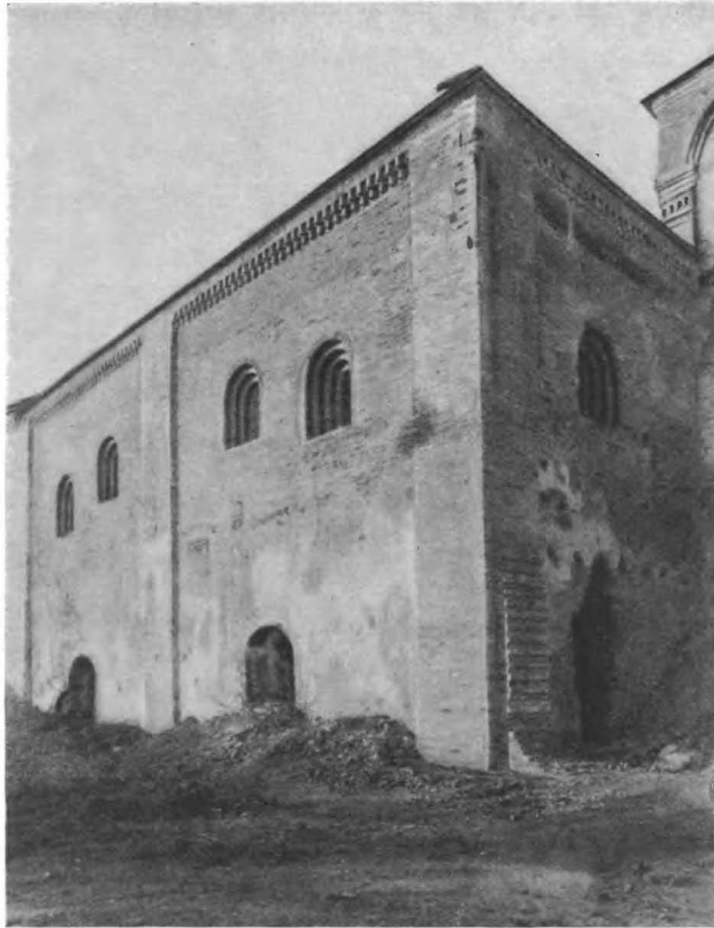


кокошников было сохранено и в этих незначительных по размерам зданиях. К ним в первую очередь относится небольшой храм Параскевы Пятницы (1551) монастыря «что на Подоле» у стен Троице-Сергиева монастыря. Он предваряет те небольшие здания, которые стали строиться во второй половине столетия (церковь Николы Явленного на Арбате, собор Донского монастыря, оба сооружены в 1593 г., и др.).

Это обилие и разнообразие типов монастырских и городских соборов (пятиглавые, трехглавые, одноглавые, нередко мало чем отличающиеся от посадских храмов) говорят о подготовке нового расцвета русского зодчества. В этих соборах складывались новые композиционные и архитектурно-конструктивные приемы, принесшие свои плоды уже в шатровом зодчестве под воздействием посадского зодчества. Одновременно в них вырабатывались те элементы архитектурного убранства, которые получили полное развитие лишь в XVII веке. В большинстве этих построек наблюдается ориентация на прославленные памятники столицы как недавнего (Успенский и Архангельский соборы), так и более отдаленного времени (собор Андроникова монастыря и др.). Какие бы памятники ни брались за образец, все новые сооружения этого круга прославляли Москву в ее исторической роли сильной и мощной объединительницы Руси.



В первой половине XVI века, наряду с постройкой многочисленных каменных (кирпичных) храмов, бурно развивалось каменное гражданское строительство. Первенствующее положение занимали монастырские трапезные. В архитектуре этих еще мало исследованных зданий, так же как и некоторых храмов, сохранились древние традиции, восходящие к домонгольскому зодчеству. Трапезные являлись общественными зданиями древней Руси. Они предназначались не только для повседневных нужд монахов, но и для приема богомольцев, стекавшихся в дни больших праздников к монастырям. Естественно предполагать, что эти нередко грандиозные по размерам монастырские постройки и по внутреннему устройству, и, возможно, по внешнему убранству восходят к придворным княжеским трапезным, называвшимся в Киеве «гридницами», где обычно пировала и собиралась на совет дружина князя. Скандинавские саги, сохранившие сведения о русском зодчестве, позволяют восстановить некоторые архитектурные черты этих домонгольских зданий, несомненно удержавшиеся



*Трапезная Спасского монастыря в Ярославле.  
Первая половина XVI века.*

в монастырских трапезных XV—XVI веков<sup>1</sup>. В первую очередь это относится к главному залу гридницы в виде единого пространственного объема, с одним или несколькими столбами, поддерживающими перекрытие<sup>2</sup>. Первые каменные монастырские трапезные, о которых говорят Киево-Печерский патерик и Новгородская первая летопись под 1110 и 1123 годами (трапезная Киево-Печерского и новгородского Антониева монастырей), надо думать, не отличались особой оригинальностью, а так или иначе повторяли формы столовых палат-гридниц той поры. Их характер и был сохранен в монастырских трапезных.

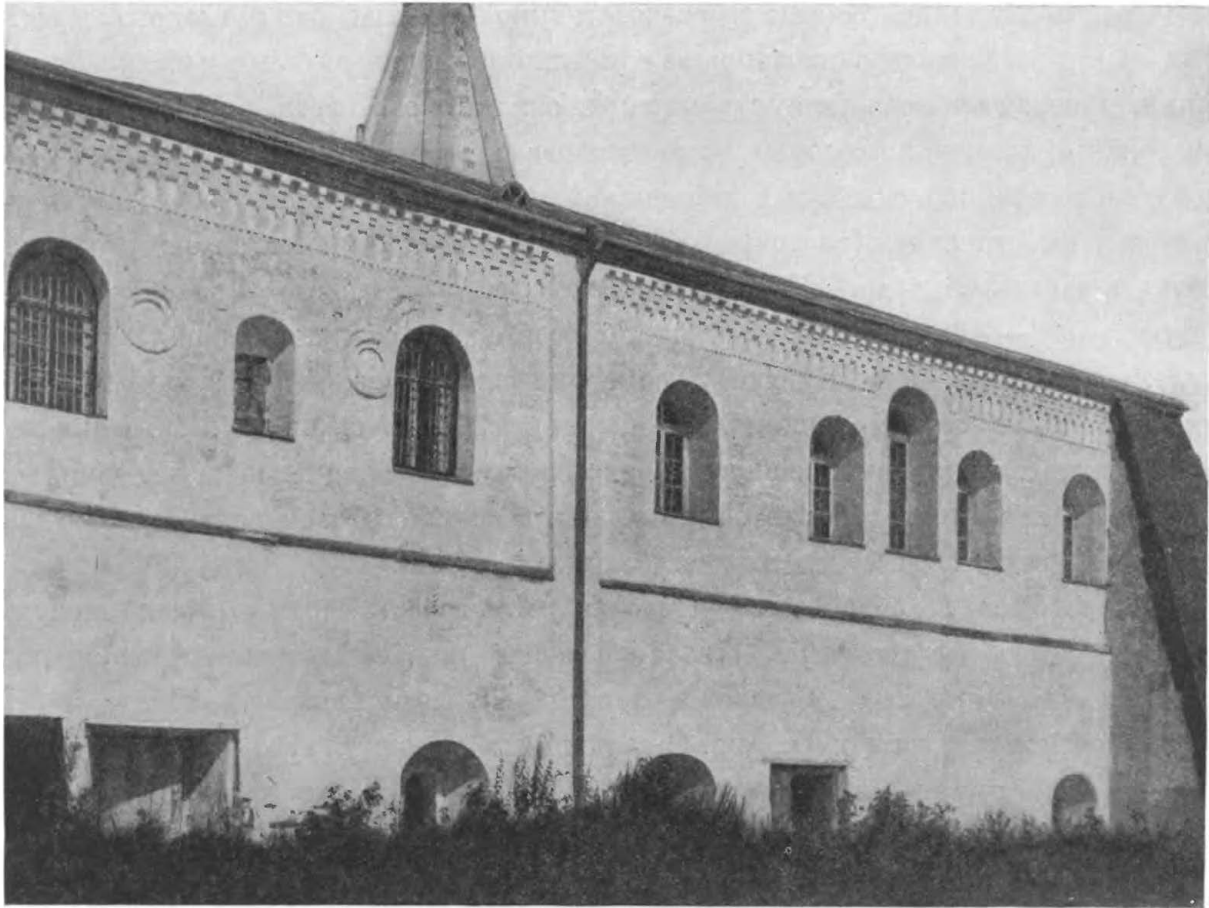
<sup>1</sup> М. Ильин. Из истории древнерусского гражданского зодчества ранней Москвы (старая трапезная Троице-Сергиева монастыря 1469 г.).— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры». Вып. XIV. М.—Л., 1947, стр. 84—91.

<sup>2</sup> В. Ржигала. Очерки по истории быта домонгольской Руси. М., 1929, стр. 9.

Суровые климатические условия Средней и Северной Руси заставили в XV—XVI веках объединить здания гридницы-трапезной с поварней, располагавшейся обычно отдельно. Это, повидимому, повлекло за собой сооружение двухэтажного здания. В верхнем этаже располагалась собственно трапезная — большой зал со столбом в центре, внизу же находились хозяйственные помещения и кухня-поварня. Объединение обычно стоявшей отдельно поварни с жильем еще в XV веке считалось чем-то из ряда вон выходящим и отмечалось летописью<sup>1</sup>. Сооружение трапезной Троице-Сергиева монастыря, выстроенной В. Ермолиным в 1469 году и оказавшей несомненное влияние на постройку в 1491 году Грановитой палаты в Московском Кремле, обусловило то, что тип подобного здания, существовавший в русской архитектуре с древнейших времен, приобрел общегосударственное значение. При широком развитии строительства в Московском государстве XVI века, при относительной дешевизне нового строительного материала — кирпича и при возросшем богатстве монастырей здание большой каменной трапезной заняло после собора важнейшее место в монастырском ансамбле.

На протяжении XVI века по монастырям Московской Руси было выстроено более тридцати каменных трапезных, представляющих исключительный интерес для историка древнерусского зодчества. Несмотря на индивидуальные черты, присущие отдельным зданиям, можно все же говорить об определенных типических чертах большинства построек этого рода. Как правило, трапезная располагалась с юго-западной стороны от собора, оформляя со стоящей напротив колокольной-звонницей центральную монастырскую площадь, аналогичную по композиции главной площади древнерусского города-кремля. Основным являлся второй этаж с главным одностолпным залом (стр. 365). К нему вела парадная наружная лестница, нередко с крыльцом и рундуками (трапезная 1525—1530 гг. Троице-Макарьевского монастыря в Калязине, выстроенная мастером Григорием Борисовым; стр. 362, 363). К главному залу примыкали два-три небольших помещения, служивших для хранения и раздачи хлеба, приготовленных блюд и т. д. Эти помещения обычно располагались по торцу главного зала, против входа. Зал перекрывался крестовыми, слегка тянутыми сводами с железными связями, что зрительно увеличивало ширину зала. В нижнем этаже располагались многочисленные хозяйственные помещения, обслуживавшие трапезную.

<sup>1</sup> Например, пристройка новгородским архиепископом Евфимием поварни к своему двору в 1442 г. Летопись Авраамки под 6950 (1442) годом.



*Трапезная Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале. 1525 год.*

На план трапезных оказала воздействие архитектура деревянных зданий. Небольшие помещения в одном из торцов трапезной приставлены к главному залу так, как это обычно делается в деревянных зданиях, когда к основной части прирубаются добавочные.

Внешнее убранство трапезных в подавляющем большинстве случаев весьма скромно (например, трапезная Спасского монастыря в Ярославле; *стр. 367*). Двухэтажность была подчеркнута небольшим поясом-карнизом, выложенным из слегка выступающих рядов кирпича. Зато в завершении нередко применялись декоративные ленты, состоящие либо из терракотовых плиток (трапезная Андроникова монастыря 1508 г.), либо из впадин, выложенных из кирпича по определенному геометрическому рисунку, подобно узорам новгородско-псковских храмов (трапезная Пафнутьева-Боровского монастыря 1511 г., Спасо-Евфимиева монастыря 1525 г., *стр. 369*, и др.).

Особое внимание уделялось расположению больших окон главного этажа. Они нередко сдвигались попарно; над ними помещались круглые плоские углубления, превращавшиеся иногда в круглые окна второго света. Стены членились лопатками, размещение которых соответствовало в большинстве случаев внутреннему расположению отдельных помещений, хотя иногда они получали чисто декоративный характер (восточный фасад трапезной Троице-Макарьевского монастыря в Калязине и др.). На стенах трапезных суздальского Покровского монастыря (10—20-е годы XVI в.) и Борисоглебского монастыря под Ростовом выложен интересный плоский геометрический орнамент в виде широкой горизонтальной ленты, напоминающей крестьянскую вышивку<sup>1</sup>. Большинство декоративных элементов внешнего убранства трапезных, почти не встречающихся в церковных зданиях, говорит об их первоначальном светском характере и очень старых традициях, восходящих к глубокой древности.

Несмотря на известную общность и устойчивость форм трапезных, в их архитектуре на протяжении XVI века произошел ряд существенных изменений. Сравнительно рано при трапезных появились храмы, правда, вначале почти не выделяемые в плане и объеме. Они занимали одно из небольших помещений при главной палате — зале трапезной. Однако храм скоро приобрел большую самостоятельность и превратился в отдельный объем, расположенный на восточной стороне здания. Его характерную особенность составляют отсутствие апсид (такие трапезные храмы строились вплоть до конца XVI в.) и покрытие в виде шатра (хотя встречаются и обычные одноглавые храмы, как, например, трапезный храм Кирилло-Белозерского монастыря). Отсутствие апсид у трапезных храмов XVI века до сих пор остается необъясненным. Трапезный храм 1570 года Успенского монастыря в Старице — наиболее законченный пример подобного рода сооружений.

Покрытие трапезной четырехскатной кровлей наподобие низкого шатра (копаком) удержалось в течение всего XVI века. Эта слегка видоизмененная форма (в виде кубоватого покрытия) была применена над столовой палатой Коломенского дворца второй половины XVII века. Данный факт говорит о стойкости традиций и светском характере трапезных. Гораздо реже трапезные крылись на два ската (как, например, трапезная Сийского монастыря).

Интересную разновидность представляют собою трапезные храмы Антониева монастыря в Новгороде (1533—1537) и Хутынского монастыря (1552)<sup>2</sup>. При од-

<sup>1</sup> А. Варганов. Указ. соч., стр. 26.

<sup>2</sup> А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий. Л., 1929, стр. 197, 198.



нотипности обоих зданий первое обладает несомненными архитектурно-художественными преимуществами. Особенно изящно проработано вертикальное и горизонтальное членение храма Сретения, примыкающего к восточному торцу трапезной Антониева монастыря. Зодчий, сохранив традиционное восьмискатное новгородское покрытие и лопатки, украсил его килевидными нишками. Архитектурная логика их расположения (с применением московских горизонтальных тяг) и тонкое чувство ритма позволяют предположить участие хорошего мастера, умело пользовавшегося исконно новгородскими декоративными мотивами. Второй особенностью этих двух трапезных храмов является полный сферический свод, перекрывающий их единое, без столбов, внутреннее пространство. Подобного типа своды очень редко применяются в древнерусском зодчестве (например, в храмовой башне боголюбовского дворца); этот свод в принципе близок шатровому перекрытию трапезных храмов.

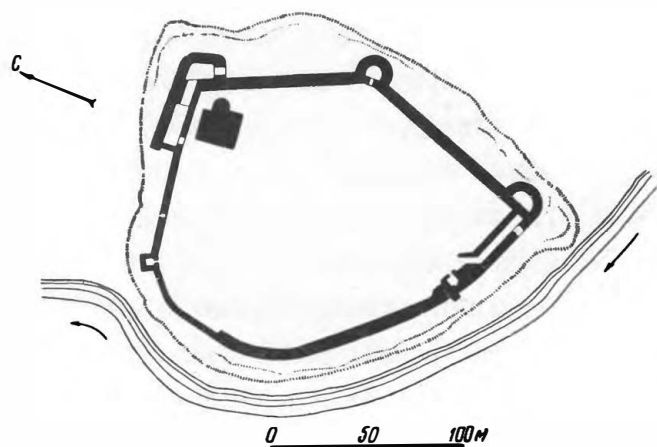
Расположение трапезной в определенной зависимости от монастырского собора и звонницы-колокольни выдвинуло в XVI веке вопрос об архитектурном единстве главной части монастырского ансамбля и центра городов того времени. В результате поисков совершенной композиции ансамбля складываются определенные градостроительные принципы, облегчившие в XVI веке решение ряда сложнейших архитектурных задач.

## КРЕПОСТНОЕ ЗОДЧЕСТВО КОНЦА XV—НАЧАЛА XVI ВЕКА

Вслед за укреплением столицы новыми оборонительными сооружениями Московское государство приступило и к реорганизации своей военной системы. В связи с опасностью немецко-шведского вторжения в первую очередь была реконструирована вся внешняя оборона новоприсоединенных новгородско-псковских земель.

В основном эта система обороны сложилась еще до образования на Руси единого централизованного государства. Северную ее часть создал Новгород в период своей самостоятельности. Она состояла из каменных крепостей Ладоги, Орехова, Копорья, Ям и выдвинутой далеко на север крепости Корелы. Строительство их новгородцы начали еще в XII веке и особенно развернули в конце следующего столетия, когда Швеция, захватив Финляндию и став непосредственным соседом Руси<sup>1</sup>, перешла в наступление против Новгорода.

<sup>1</sup> См. К. Маркс. Хронологические выписки.—«Архив Маркса и Энгельса», т. V, стр. 338.



*Порхов. План крепости. 1387 и 1430 годы  
(по чертежу второй половины XVIII века)*

Другая — западная — часть обороны была создана стараниями псковичей, принявших на себя защиту границы после полного освобождения в 1348 году от новгородской зависимости. Предпосылки для создания этой части обороны появились еще в первой половине XIII века, когда немецкие феодалы после оккупации Прибалтики пытались захватить и часть русских земель. Однако формирование ее с особой силой развернулось в XV веке, когда в связи с возросшим военным могущ-

еством Ливонского ордена участились столкновения с немецкими агрессорами и создалась угроза для независимости Пскова. В результате этого по западному краю Псковской земли и было выстроено много укрепленных пунктов. В их числе, кроме каменных крепостей в Изборске и Острове, а также полукаменной-полудеревянной крепости в Гдове, находились оборонительные сооружения Кобылина, Вышгорода, Красного, Опочки, Выбора, Котельно, Володимирца, Воронича, Врева, Дубкова и Велье.

Смыкаясь на севере с крепостями новгородцев, псковские крепости составляли вместе с ними мощное оборонительное полукольцо, которое в XV веке охватывало русские земли с наиболее угрожаемых сторон — со стороны Швеции и Ливонии. Цепь крепостей этого полукольца начиналась в районе нижнего течения Волхова и шла с востока на запад, вдоль южного берега Ладожского озера к восточному берегу Финского залива. Затем она поворачивала на юг и вдоль восточных берегов Чудского, Теплового и Псковского озер проходила к верховьям реки Великой и ее притоков.

Крепости этого полукольца активно участвовали в борьбе псковичей и новгородцев с немцами и шведами и неоднократно видоизменялись. Одни из них ремонтировались и усиливались после нанесенных врагами повреждений, другие — перестраивались и расширялись в результате изменения приемов ведения боя, изменения средств обороны и нападения. По всем этим причинам менялась структура новгородско-псковских крепостей, менялся и их архитектурный облик. Представление об архитектуре этих крепостей в тот период, когда новго-



*Изборск. Западная сторона крепости. XIV и XV века.*

родские и псковские земли еще не вошли в состав Московского государства, дают каменные укрепления Порхова (построены в 1387 г. и усилены в 1430 г.)<sup>1</sup>, Острова (возведены примерно в середине XIV в.)<sup>2</sup> и Изборска (созданы в 1330 г.<sup>3</sup> и дополнительно укреплены в XV в.)<sup>4</sup>. На основе их можно установить, что природа существенным образом повлияла и на архитектурно-планировочную структуру новгородско-псковских форпостов и на распределение их боевых и

<sup>1</sup> Новгородская I летопись под 6895 и 6938 (1387 и 1430) годами.

<sup>2</sup> Базируясь на «Списке русских городов», П. Раппопорт считает, что Островская крепость была построена примерно в середине XV века (П. Раппопорт. Из истории военно-инженерного искусства древней Руси.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 31. М., 1952, стр. 184—191). Между тем установление времени написания этого «Списка» (см. М. Тихомиров. Список русских городов дальних и ближних.— «Исторические записки», вып. 40, 1952, стр. 216—218) позволяет дату создания каменной крепости в Острове отодвинуть на столетие раньше.

<sup>3</sup> Псковская I летопись под 6838 (1330) годом.

<sup>4</sup> Несмотря на точную дату построения Изборской крепости, отмеченную в летописях, некоторые авторы относят ее к XV веку (см. П. Раппопорт. Указ. соч., стр. 183). Однако плановая структура этого памятника, близкая по своему характеру к плановой структуре Порховской крепости, позволяет утверждать, что Изборская крепость была построена в XIV веке, а наличие на ее стенах элементов, имеющихся на стенах Псковского кремля, усиленного в XV веке, дает полное право отнести прикладки, имеющиеся у изборских стен с наружной стороны, к этому же времени.

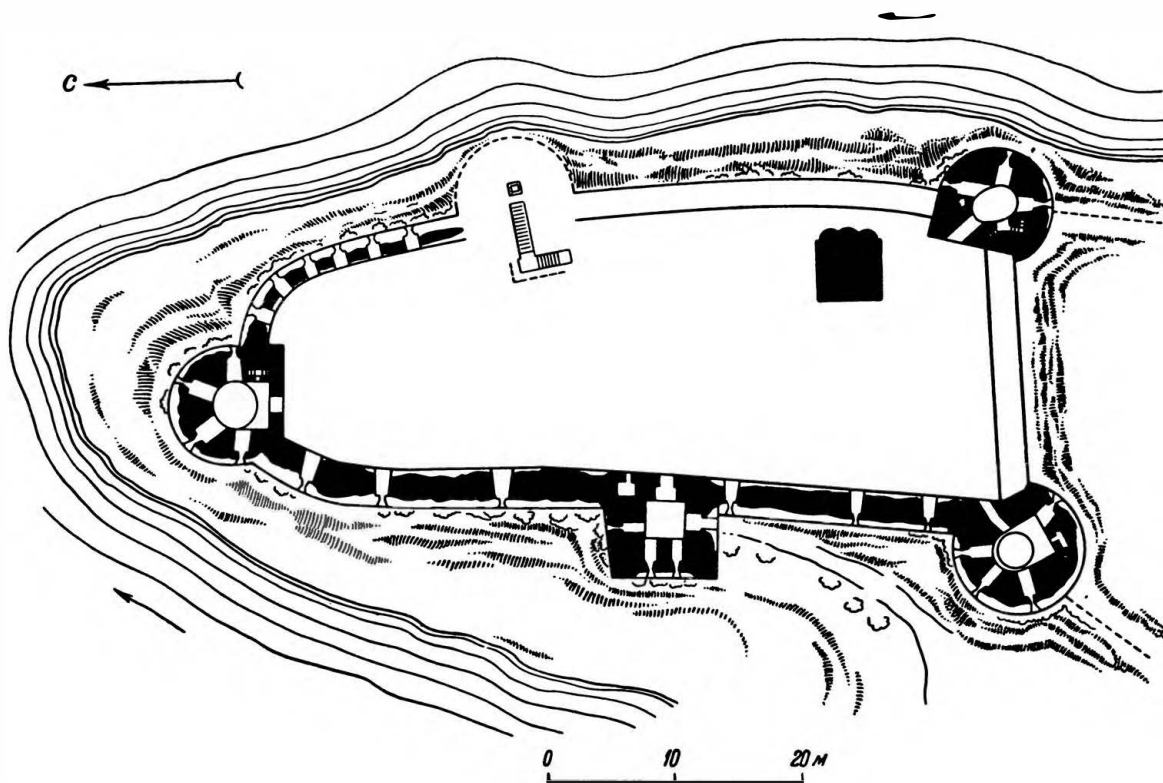
защитных средств. Возведенные новгородцами и псковичами еще до появления «огненного боя», эти форпосты были теснейшим образом связаны с рельефом местности и даже подчинены ему. Они почти полностью повторяли конфигурацию выбранного для них участка и имели неправильную, зачастую сильно скругленную форму плана (стр. 372). Их стены, башни, захабы<sup>1</sup> и тайники, сложенные из местного сероватого известняка, широко применявшегося в новгородско-псковском строительстве, были тесно связаны в композиционном отношении с водными пространствами, ложбинами, обрывами и равнинами и занимали определенные места, выбранные для них в соответствии с этими географическими данными, с учетом особенностей окружающей местности.

Архитектура новгородско-псковских крепостей, так же как и архитектура других новгородских и псковских построек, была проста и лаконична. Лишь кресты, подобные крестам на фасадах новгородских храмов XIV века, и ленты орнамента, аналогичного орнаментам на барабанах и апсидах псковских церквей XV—XVI веков, являлись небольшими декоративными пятнами на внешних плоскостях их стен и башен. В сочетании с необработанными и не покрытыми известковым наметом блоками кладки эти детали характеризовали архитектуру крепостных объемов и вместе с узкими проемами боевых отверстий давали представление об их масштабах и размерах.

Башни этих крепостей имели несколько приземистые и тяжеловесные пропорции и плоскими бревенчатыми перекрытиями делились на ярусы, сообщавшиеся между собой деревянными лестницами. По отношению к стенам башни стояли либо с сильным выносом в сторону поля, либо на одной оси с крепостными стенами, как бы разрывая их и выступая по отношению к их плоскостям в обе стороны более или менее равномерно. Обычно эти башни стояли не в разных концах крепости, а на одной ее стороне, недалеко одна от другой (стр. 373). Они значительно увеличивали обороноспособность стен, не имевших перед собой существенных естественных препятствий.

Группировавшиеся на одной стороне сооружения башни сочетались с искусственными земляными препятствиями в виде валов и рвов, которые компенсировали недостаток природных защитных средств. Частый ритм повторяющихся вертикальных стволов башен определял архитектурный облик главного — лобового — фасада укрепленного пункта, оказывавшего наиболее эффективное сопротивление противнику.

<sup>1</sup> Захаб — специальное въездное устройство, имевшее вид длинного и узкого коридора, зажатого между двумя параллельными стенами и снабженного по концам воротами.



*Ладога. План крепости. Конец XV — начало XVI века.*

Расстояния между башнями в новгородско-псковских крепостях не были одинаковыми; одни стены, зажатые между ними, были короткими и более или менее равными, а другие, наоборот, очень длинными. Последние всегда стояли со стороны непреодолимых или почти непреодолимых естественных преград, каковыми в те времена являлись реки и отвесные обрывы. Вместе с ними они и характеризовали архитектурный облик тыловых фасадов оборонительных сооружений.

Композиционно связана с башнями и особенно с въездным захабным устройством была в новгородско-псковских крепостях и церковь. Будучи единственной каменной постройкой внутри укрепленного пункта, она главенствовала над внутренними деревянными строениями, объединяла их и как бы подчиняла себе все крепостные башни. Стоявшая рядом с внутренней аркой захаба церковь была неразрывно связана с воротами крепости и как бы охраняла это наиболее ответственное место в городской обороне.

С увеличением мощности артиллерии, развитие которой резко ускорилось во второй половине XV века, псковские и особенно новгородские крепости на



исходе XV века перестали отвечать военным требованиям эпохи. Поэтому, включив их в систему обороны государства, Москва вынуждена была приспособить их и к новым условиям боя. Но осуществляя подобную работу, московские строители уже не просто увеличили толщину стен новгородских крепостей, как это делали мастера XV века, а полностью перестроили эти крепости заново. Подобным образом были перестроены в конце XV — начале XVI века каменные оборонительные сооружения Ладоги<sup>1</sup>, Копорья<sup>2</sup>, Ям и Орехова. Несколько раньше, в 1484—1490 годах, был реконструирован и кремль Новгорода-Великого<sup>3</sup>.

Новые московские крепости были возведены зодчими также в соответствии с природными условиями местности. Поэтому реки, обрывы, овраги и т. п. были включены в систему их защиты. Занимая возвышенное место, эти крепости господствовали над примыкавшей к ним застройкой, выделялись из ее среды как характером строительного материала и формой своих объемов, так и размерами. Их план был предельно прост и ясен по композиции (стр. 375), а архитектурный облик весьма выразителен.

Наряду с сохранением существовавших приемов расположения боевых сооружений, московские зодчие внесли в архитектуру новых крепостей и существенные изменения. Крепости были возведены с учетом новых тактических приемов ведения боя, широкого применения стенобитных машин и сильной артиллерии. Длинный захаб, состоявший из отрезков двух параллельных стен, был заменен в них либо специальной воротной башней, либо укрепленным проездом в стене, фланкируемым двумя близко стоящими башнями. Башни, наряду с традиционными плоскими перекрытиями по деревянным балкам, приобрели каменные сводчатые перекрытия над нижними ярусами, а деревянные приставные лестницы были заменены в них каменными лестницами, проходящими в толще стен. Ввиду необходимости применения в обороне крепостей все более и более развивавшейся артиллерии, зодчие увеличили размеры отверстий башенных бойниц и тем самым позволили выпустить из них дула орудий.

Возможность установки пушек на башнях и увеличившаяся дальность полета пушечного ядра определили в это время протяженность прясел крепостных стен. В связи с этим русские строители отказались от сильно вытянутых крепостных стен и большого скопления башен в одной части сооружения. Поэтому

<sup>1</sup> П. Раппопорт. Указ. соч., стр.145—148.

<sup>2</sup> В. Богусевич. Военно-оборонительные сооружения Новгорода, Старой Ладоги, Порхова и Копорья. Новгород, 1940, стр. 48.

<sup>3</sup> Софийская I летопись под 6992 (1484) годом и Новгородская III летопись под 6998 (1490) годом.

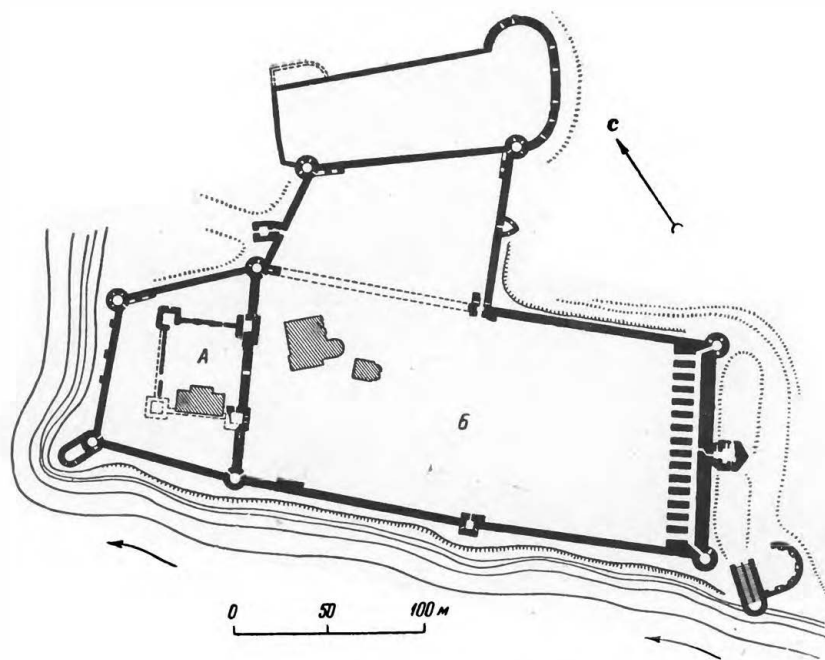


*Копорье. Общий вид крепости. Конец XV — начало XVI века  
(с гравюры XVII века).*

на смену крепостям с башнями на одной стороне и длинными стенами на другой пришли крепости, у которых башни распределены по всему периметру стен (стр. 377), приблизительно на равных расстояниях одна от другой, вне зависимости от окружающих их природных естественных препятствий. Это в свою очередь оказало влияние на общий архитектурный облик укрепленных пунктов. Вместо напряженности, выраженной сосредоточением башен на одной стороне, они, благодаря равномерному распределению башен по периметру, приобрели выражение величественности, торжественности и спокойствия.

Несколько изменилась и архитектура крепостных массивов. Представлявшие собой сплошную глыбу того же местного строительного материала (известняка с добавлением валунного камня) и отличавшиеся простым геометрическим построением общей формы, эти массивы получили более обработанные внешние поверхности. Новая фактура составных элементов крепости, лишенная выявленных швов кладки, существенно усилила суровость и неприступность облика московских крепостей, придав плоскостям их стен еще бóльшую цельность и монолитность.

Одновременно были введены детали, которые увеличили впечатление неизблемости крепостных сооружений. Появилось горизонтальное членение крепостных стен и башен профильной тягой, отделяющей их нижние — цокольные — части от основных массивов. Башни приобрели несколько сужающийся кверху



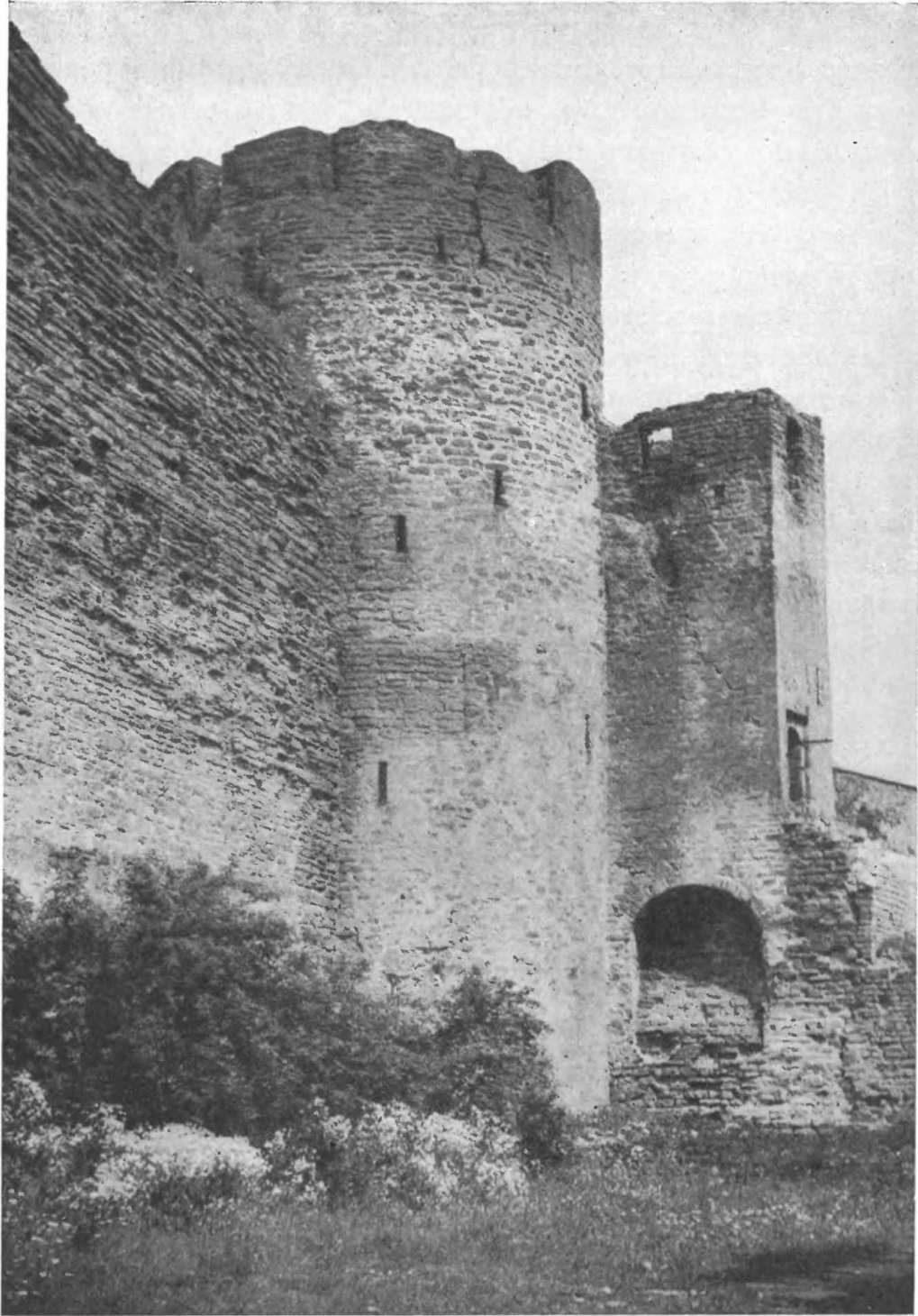
*Ивангород. План крепости. Конец XV — начало XVII века  
(А — крепость 1492 года; Б — Большой Боярский город 1496 года).*

ствол, благодаря чему они стали казаться более высокими и стройными, а также несколько расширенный цоколь, который вместе с тягой выделял основание башен, подчеркнул их устойчивость и нерушимость.

Учитывая значение башен в обороне крепостей, русские зодчие не забыли и об их роли в общем архитектурном облике «городов». Они не только придали им прямоугольную или круглую форму, но и сделали их разными по высоте, ширине и диаметру. Особого внимания заслуживала проезжая башня, являвшаяся и главным парадным въездом в крепость, и наиболее ответственным местом в ее обороне.

Наконец, изменения были внесены и во внутреннюю планировку крепостей. Храм расположен в них уже далеко от крепостных ворот, обычно в центре укрепленного пункта. Однако, изменив место расположения церкви, русские зодчие тесно связали ее в композиционном отношении с крепостными башнями, которые, не превышая главной доминанты «города», как правило, были подчинены ей и вместе с ней определяли художественный силуэт крепости.

Создавая новые крепости в полном соответствии с защитными свойствами местности, снабжая их почти одинаковыми по длине стенами, расширяя нижние части крепостных массивов, расчлняя их простым профилем и т. д., московские



*Ивангород. «Воротная» башня Большого Боярского города.  
Конец XV — середина XVI века.*

строители придавали крепостным элементам и одинаковое увенчание. Наличие зубцов конца XV века с завершением ствола в виде ласточкина хвоста в кладке стен Новгородского кремля и, как показано далее, в кладке стен Ивангородской крепости позволяет предполагать, что московские зодчие сознательно переносили архитектурные формы Московского Кремля на сооружения укрепленных пунктов северо-западных окраин. Получая одинаковое с Московским Кремлем завершение, крепости северо-западной пограничной черты как бы приводились к единому виду.

Реконструкцию северо-западной системы обороны Москва осуществляла не только путем коренной перестройки ее отдельных звеньев. Одновременно на наиболее ответственном участке этой обороны была выстроена и совершенно новая крепость; в 1492 году, рассказывают летописи, «повелением великого князя Ивана Васильевича, заложиша град на Немецком рубеже, на реце на Нарове против Ругодева Немецкого города на Девичьей горе на Слуде четвероуголено, и нарече ему имя Иваньград во свое имя»<sup>1</sup>.

Расширившая цепь пограничных форпостов Московского государства Ивангородская крепость своим появлением знаменовала новый этап в развитии русского оборонного зодчества. В отличие от всех других крепостей, существовавших и строившихся тогда на Руси, она получила в плане «регулярную», геометрически правильную, близкую к квадрату форму с четырьмя мощными прямоугольными башнями по углам (стр. 378). Эти башни были сложены из местного железистого известняка и разделены деревянными перекрытиями на ярусы, снабженные широкими бойницами. Чередясь со стенами, боевой ход которых был прикрыт рогатыми зубцами в виде ласточкина хвоста, они несколько выступали в сторону поля и имели вид огромных монолитов, как бы выросших из горы. Эти монолиты, игравшие главную защитную роль, были в то же время и основными элементами архитектурно-пространственной композиции Ивангорода, в художественном образе которого воплощались сила и грозное величие крепнувшей страны<sup>2</sup>.

Четкий геометризм планировки Ивангорода получил дальнейшее развитие в Большом Бояршем городе; вплотную пристроенный в 1496 году к первым укреплениям Ивангорода (стр. 378), Боярский город приобрел прямоугольный план, приближавшийся по форме к параллелограмму. Кроме того, его башни стояли не

<sup>1</sup> Московский летописный свод конца XV века под 7000 (1492) годом.

<sup>2</sup> В. Косточкин. Архитектура Ивангородской крепости. — «Архитектура СССР», 1953, № 2, стр. 20—21.



только по углам (стр. 379), но и по середине трех стен<sup>1</sup>. Естественно, что геометризм планировки Большого Бояршего города определил весь архитектурный облик крепости. Симметрично стояли его башни, увенчанные двурогими зубцами, симметрично стояли его стены, имевшие то же завершение. Благодаря этой симметрии Большой Боярский город, так же как и Ивангородская крепость 1492 года, существенным образом отличался от ранее возведенных укрепленных пунктов, имевших асимметричную плановую композицию. До постройки Большого Бояршего города Ивангородской крепости в русском оборонном зодчестве подобная симметрия не применялась. Однако в XVI и XVII веках она получила в русской крепостной архитектуре довольно широкое распространение.

## РУССКИЙ ГОРОД И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО XVI ВЕКА

С объединением отдельных русских земель в единое государство перед Москвой встала новая задача в области военного градостроения. До того об обороне городов заботились удельные князья или сами города (например, Новгород или Псков). Об этом недвусмысленно свидетельствует Новгородская летопись: «...после пожару взяли Новгородцы у святей Софии с полатей сребра десять тысящ, скопления владычня Алексиа архиепископа, и разделиша на конец по тысящи рублев сребра, и ставиша костры каменны по обе страны острога у всякой улицы»<sup>2</sup>. С образованием же Московского государства строительство военно-оборонительных сооружений и забота о них легли на плечи московских властей. Надо было не только защищать тот или иной город во время войны, но и заблаговременно укреплять города, служившие важными звеньями в обороне страны. Это отразили документы и летописи конца XV и первой половины XVI столетия. Они пестрят известиями о сооружении новых городов, о восстановлении и перестройке старых, сгоревших или разрушенных в результате военных действий.

Военно-оборонительные работы по укреплению города сосредоточивались на возведении каменных или деревянных стен и башен, на насыпке валов и устройстве рвов там, где не было естественного водно-оборонительного рубежа—

<sup>1</sup> В. К о с т о ч к и н. Крепость Ивангород. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 31. М., 1952, стр. 267—268.

<sup>2</sup> Новгородская III летопись под 6899 (1391) годом.

крутых берегов озер, рек и оврагов. Расположение города у воды, т. е. у торгового и военного пути, было обязательным. Древнерусские горододельцы с большим искусством пользовались изгибами русел рек, холмами у впадения одной реки в другую, отвесными склонами и т. д. В течение веков они создали примечательные военно-оборонительные и одновременно архитектурно-планировочные приемы. На основе крепостных построек развилось оригинальное русское градостроительство XV — XVI веков<sup>1</sup>.

Башни и крепостные стены города, служившие в первую очередь военно-оборонительным целям, играли важнейшую роль в сложении его архитектурного облика. Наименование того или иного поселения городом, вне зависимости от его размера, всегда зависело от наличия крепостных стен и башен. «Ибо все то, что окружено стеною, укреплено тыном или огорожено другим способом, они называют городом», — так писал в начале XVI века посол германского императора Сигизмунд Герберштейн<sup>2</sup>, передавая определение термина «город», сделанное самими русскими людьми того времени. Без крепости не было города, без города — крепости. Усиленное строительство новых оборонительных укреплений или коренная перестройка старых, окружавших город или монастырь кольцом стен и башен (например, в Новгороде в 1490 — 1500 гг.), не только научило русских «городовых дел» мастеров возводить первоклассные крепости, но и воспитало в них определенное «чувство города» как сложного, но единого архитектурно-объемного комплекса.

Возведение в XV и XVI веках многочисленных монастырей, нередко служивших крепостями для обороны государства, усовершенствовало градостроительные навыки зодчих, дав им возможность на сравнительно малом решать большие и сложные градостроительные задачи. Тот же Герберштейн описывает свое впечатление от монастырей-крепостей, окружавших Москву полукольцом фортов: «Невдалеке от города находится несколько монастырей, каждый из которых, если на него смотреть издали, представляется чем-то вроде отдельного города»<sup>3</sup>.

Башни, с их шатрами, островерхими дозорными вышками, въездными воротами, с рядами темнеющих бойниц, бесспорно представляли собой значительные и запоминающиеся архитектурные сооружения. Они сразу же привлекали к себе внимание приближавшегося к городу человека. Очень рано проездные,

<sup>1</sup> В. Подключников. Стратегический фактор в общей планировке древнерусских городов. — «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 3. М., 1943, стр. 1—11.

<sup>2</sup> С. Герберштейн. Записки о московитских делах, стр. 116.

<sup>3</sup> С. Герберштейн. Указ. соч., стр. 99.



*Пятищипцовая башня в Коломие. 1525—1531 годы.*

а также и угловые башни строители стали украшать различными декоративными деталями, обычно располагая их в верхней части башен. Что же касается крепостных стен, то они долго сохраняли первоначальную скромность и лаконизм формы.

Введение огнестрельного оружия, в том числе появление крупной осадной артиллерии, изменило не только технику постройки (стены стали толще и выше), но и наружный и внутренний архитектурный облик крепостной стены. Башни поднимались высоко вверх, венчаясь, словно короной, площадкой «навесного боя» на машикулях; щели и круглые зрачки бойниц, нередко в шахматном порядке, прорезывали монолитные стены, вздымавшиеся над рвами и подъемными мостами. Вся архитектура этих суровых сооружений говорила о незыблемой силе и мощи новых русских крепостей, охранявших великое Русское государство.

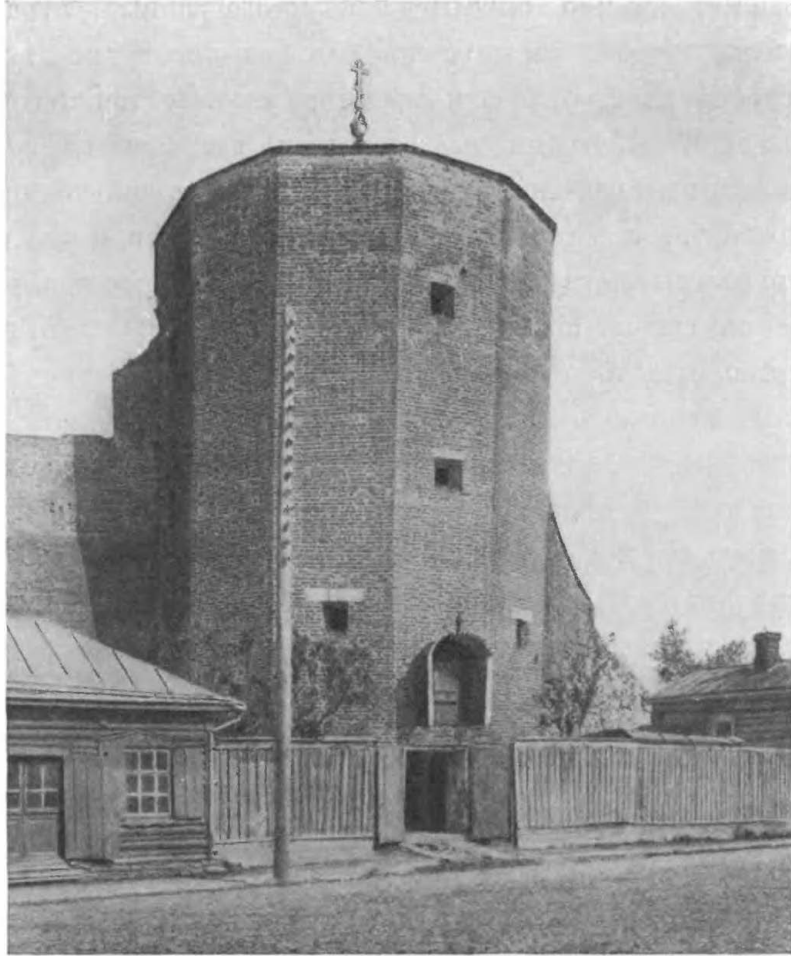
Московский Кремль — первенец строительной деятельности московских зодчих — на многие десятилетия определил архитектурно-художественный характер русских оборонительных сооружений. Зодчие учитывали не только внешний вид самих крепостных стен и башен в облике города. Размещение башен стало зависеть теперь и от тех главнейших зданий, которые виднелись за стенами крепости<sup>1</sup>. Кроме того, необходимость установки крепостной артиллерии в башнях и у основания стен вызвала к жизни специальные помещения, так называемые каморы, или печуры. Они представляли собой глубокие ниши, перекрытые мощными и широкими арками. Нередко одноарочное завершение печур заменялось многоарочным. Такие печуры со стороны города напоминали большие перспективные порталы. Каморы-печуры, возможно существовавшие и в более древних русских каменных крепостных сооружениях, в XVI и XVII веках сделались неотъемлемой частью крепостных стен; в целом они назывались «подошвенным боем». Парапет «верхнего боя», т. е. перехода-галереи, расположенного за зубцами, иногда украшался со стороны, обращенной к городу, поребриком, тягами и квадратными ширинками, как на стенах Московского Кремля. Такие же тяги проходили и с внешней стороны крепостных стен. Непрерывный ряд камор-печур образовывал с внутренней стороны крепостных стен своеобразную аркаду. Этот прием, вызванный к жизни военно-оборонительной техникой, имел большое архитектурно-художественное значение. Он придавал городу единство цельного сложного организма, обладавшего определенной объемно-пространственной границей. Письменные источники XVI и XVII веков отразили это новое понимание ансамбля. Павел Алеппский так описывает внутренние аркады Коломны, сопровождая свои вполне реальные наблюдения сведениями несколько фантастического характера: «Изнутри окружения стены есть арки, подобные тем, которые находятся изнутри стены Антиохии со стороны ворот Аль-Жинан (Садовых) и о которых нам говорили, что в древности в них вставляли зеркала для блеска»<sup>2</sup>.

«Чувство города» отметила и Воскресенская летопись под 7042 (1534) годом в связи с постройкой оборонительных укреплений «на пространстве... града Москвы». Наиболее полно оно было выражено в одном из эпизодов сказки о Бове-Королевиче (XVII в.). Бова задумал выстроить новый город, так как старый стал «тесен стенным видением и пространством в нем»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Н. Брунов. Московский Кремль, стр. 12—13.

<sup>2</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., вып. II, М., 1897, стр. 145.

<sup>3</sup> В. Кузьмина. Повесть о Бове-королевиче в русской рукописной традиции. — В кн.: «Старая русская повесть». Под ред. Н. Гудзия. М., 1941, стр. 121.



*Угловая башня в Коломне. 1525—1531 годы.*

Различное назначение башен подверглось в XVI веке своего рода архитектурной регламентации. Наибольшее внимание уделялось воротным башням, служившим как бы триумфальным, парадным въездом в город или монастырь. Обычно они завершались более высоким и крутым шатром с дозорной вышкой или надвратной церковкой, осенявшей въезд. Главные воротные башни крепостей выделялись своей богатой декоративной разработкой и композиционной сложностью (как это можно видеть на примерах Спасской башни Московского Кремля, Пятницкой башни Коломны, *стр.* 383, и др.). Их начали ставить в наиболее выгодных в архитектурном отношении местах, а стремление к относительной симметрии сооружения определило их расположение по центру прясел крепостных стен.



Угловые башни, обычно круглые или многогранные, игравшие важную военно-оборонительную роль, также приобрели большое архитектурное значение (стр. 385). Они, словно вехи, отмечали крайние, узловые точки города и обычно завершались высокими шатрами с дозорными вышками вверху. Вышки эти сделались неотъемлемой частью угловых башен и во многом определили развитие русского зодчества XVI века. Между воротными и угловыми башнями ставились прямоугольные, «глухие башни», не имевшие проезда. Они были меньше и скромнее по своему архитектурному убранству. Однако их расстановка создавала тот ритм, от которого во многом зависел архитектурный облик города.

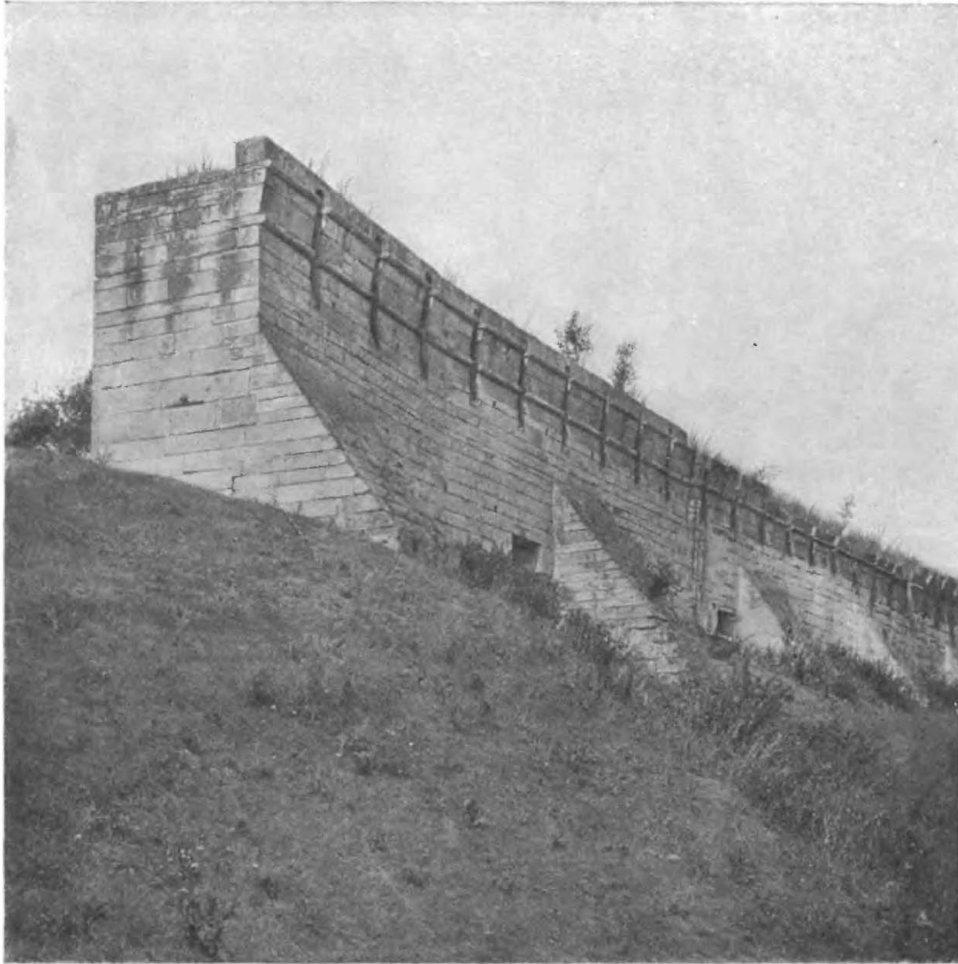
Четкость форм общего плана и геометрическая ясность расположения кремлевских стен Москвы, не говоря уже об архитектурно-декоративных достоинствах их деталей, служили постоянным образцом для мастеров, возводивших города и монастыри-крепости Московского государства. Одновременно и более старые древнерусские градостроительные традиции определяли структуру города. Они неизменно продолжали сказываться, когда природная топография обуславливала общую форму плана города и его военно-оборонительных укреплений. Берега рек, склоны и возвышенности составляли естественные границы города, направляли его крепостные стены, создавали общее «пятно» его плана. В строительстве города господствовали приемы, сложившиеся на протяжении столетий.

Однако в ряде случаев можно проследить и наличие нового, геометрически правильного расположения отдельных прясел крепостных стен, башен и т. д. Примером может служить Коломна, где в 1525 — 1531 годах были возведены превосходные крепостные стены и башни, не уступавшие московским ни в военно-оборонительном, ни в архитектурном отношении.

Следует упомянуть также оборонительные сооружения Нижнего-Новгорода, стены которого были построены еще в 1508 — 1511 годах русскими мастерами при участии Петра Фрязина<sup>1</sup>. К этому же типу города принадлежит Свияжск, выстроенный в 1550 — 1551 годах Иваном Грозным<sup>2</sup>, Серпухов, получивший свои каменные стены в 1556 году (стр. 387), и др. Интересно, что геометрическое построение города и монастыря также относится к древнерусской градостроительной традиции. Это явление отмечено нашими письменными источниками

<sup>1</sup> Е. Белов. Казань, Нижний Новгород, Кострома. М., 1913, стр. 55 («Культурные сокровища России», вып. 4); И. Трофимов и И. Кирьянов. Материалы к исследованию Нижегородского кремля.—«Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 31. М., 1952, стр. 318—346.

<sup>2</sup> В. Подключников. Планировка и постройка древнего Свияжска.—«Архитектура СССР». Сб. 3. М., 1943, стр. 34—38.

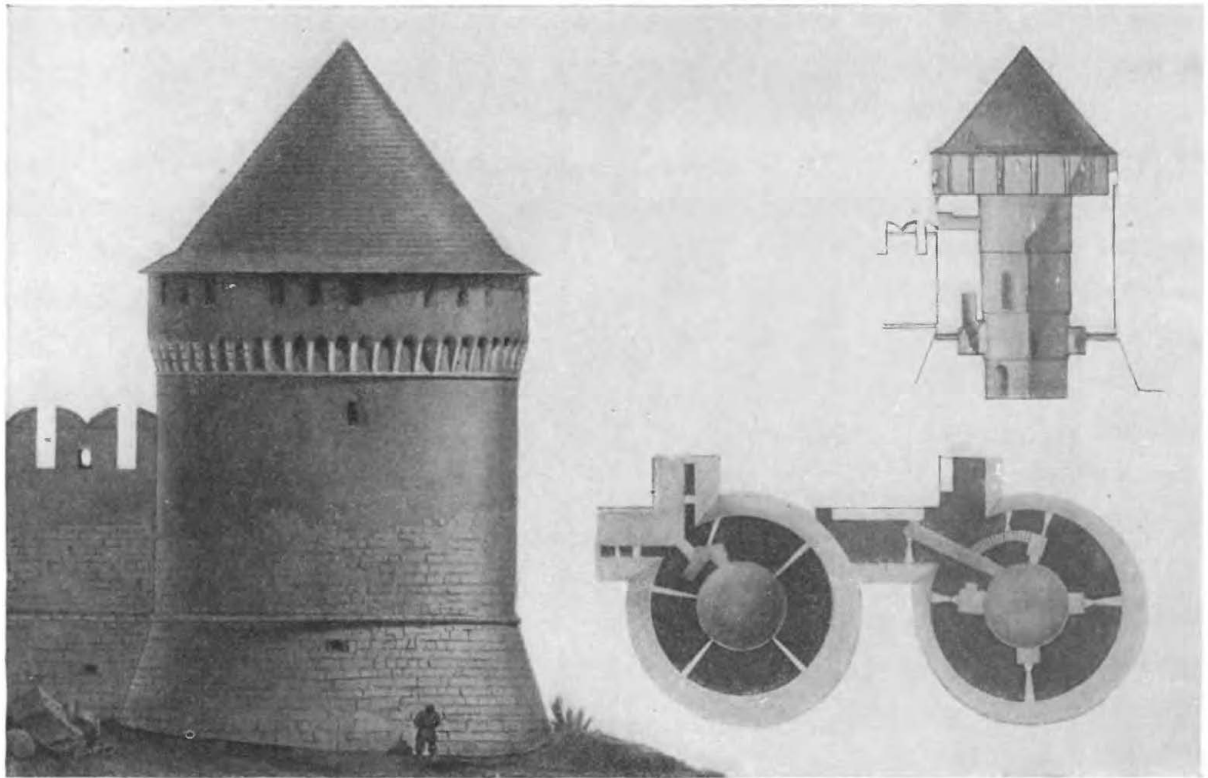


*Стены кремля в Серпухове. 1556 год.*

ми еще в начале XV века (Троице-Сергиев монастырь). Повидимому, первым примером геометрически правильного каменного построения города должно считаться возведение в 1492 году Ивангорода<sup>1</sup>. В основе его плана лежит квадрат. Дальнейшее применение принципов относительной регулярности было осуществлено при постройке тульского «города» в 1514—1521 годах.

План кремля Тулы (помимо укрепленного города в Туле существовал еще и посад) основывается на пропорциональном соотношении, известном в древнерусском зодчестве еще в домонгольский период. Тульские крепостные стены с башнями (судя по архитектурной обработке и деталям, выстроенные, несомненно,

<sup>1</sup> В. Косточкин. Крепость Ивангород.—«Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 31. М., 1952, стр. 224—317.



*Ивановская башня тульского кремля. 1514—1521 годы.*  
 Реконструкция Музея архитектуры Академии архитектуры СССР.

русскими мастерами) образуют слегка вытянутый, почти правильный прямоугольник, обращенный своей длинной стороной к реке Упе. На его углах стоят круглые массивные башни (стр. 388, 389), а вдоль стен — прямоугольные. Они расставлены по следующей системе: крепостная стена, обращенная к Упе, имеет две симметрично расположенные проездные башни, остальные прясла крепостных стен имеют по одной проездной воротной башне. Все они находятся посередине сторон прямоугольника тульского кремля. Проездные башни приобрели характер монументальных ворот. Они не выступают резко из стены, как принято было ставить воротные башни того времени, а как бы вытягиваются вдоль стен с относительно небольшим выносом за их пределы.

Общий план стен тульского кремля и расстановка всех его башен построены на пропорциональном соотношении стороны квадрата к его диагонали. Модулем служит меньшая сторона прямоугольника крепостных стен. Диагональ квадрата, построенного на этой меньшей стороне, является мерой его продольной стороны.



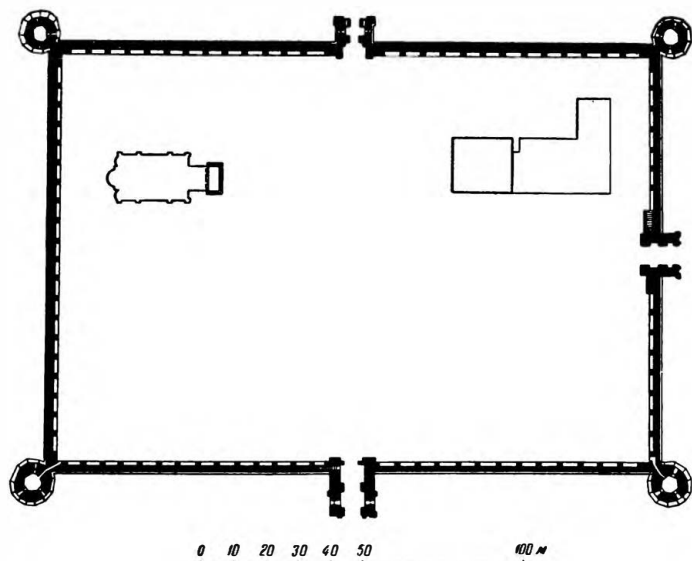
*Стены кремля в Туле. 1514—1521 годы.*

Постановка башен вдоль стены, обращенной к Упе, определяется троекратным откладыванием отрезка, равного половине меньшей стороны прямоугольника. Единственная средняя башня на противоположной продольной стене, обращенной к городу, находится в середине этой стены: выбранная для нее точка продиктована диагональю квадрата, сторона которого равна половине меньшей стороны прямоугольника всего кремля<sup>1</sup>.

Внутри прямоугольника крепостных стен Тулы стоит собор. Однако его место не определяется композиционными осями расположения башен кремля. Собор немного сдвинут в сторону, что вносит в общий ансамбль ту живописную асимметрию, которая присуща древнерусскому градостроению вплоть до XVIII века.

Десять лет спустя после окончания тульского «города» — в 1531 году — начинается постройка Зарайска на тех же началах относительной регулярности (стр. 390). В отличие от кремля Тулы, зарайский кремль представляет собой в плане

<sup>1</sup> М. Ильин. Крепости древней Руси.— «Техника — молодежи», 1943, № 6, стр. 24—25.



План кремля в Зарайске. 1531 год.

почти правильный квадрат, углы которого отмечены восьмигранными башнями, выложенными из квадров белого камня (крепостные стены имеют белокаменную кладку лишь до половины своей высоты, остальная часть — кирпичная). Проездные башни, расположенные посреди каждого из прясел городских стен, утратили прежний грозный и величественный облик и превратились здесь в сравнительно невысокие арки-ворота (стр. 391). Центральная группа зданий — собор, колокольня и еще одна

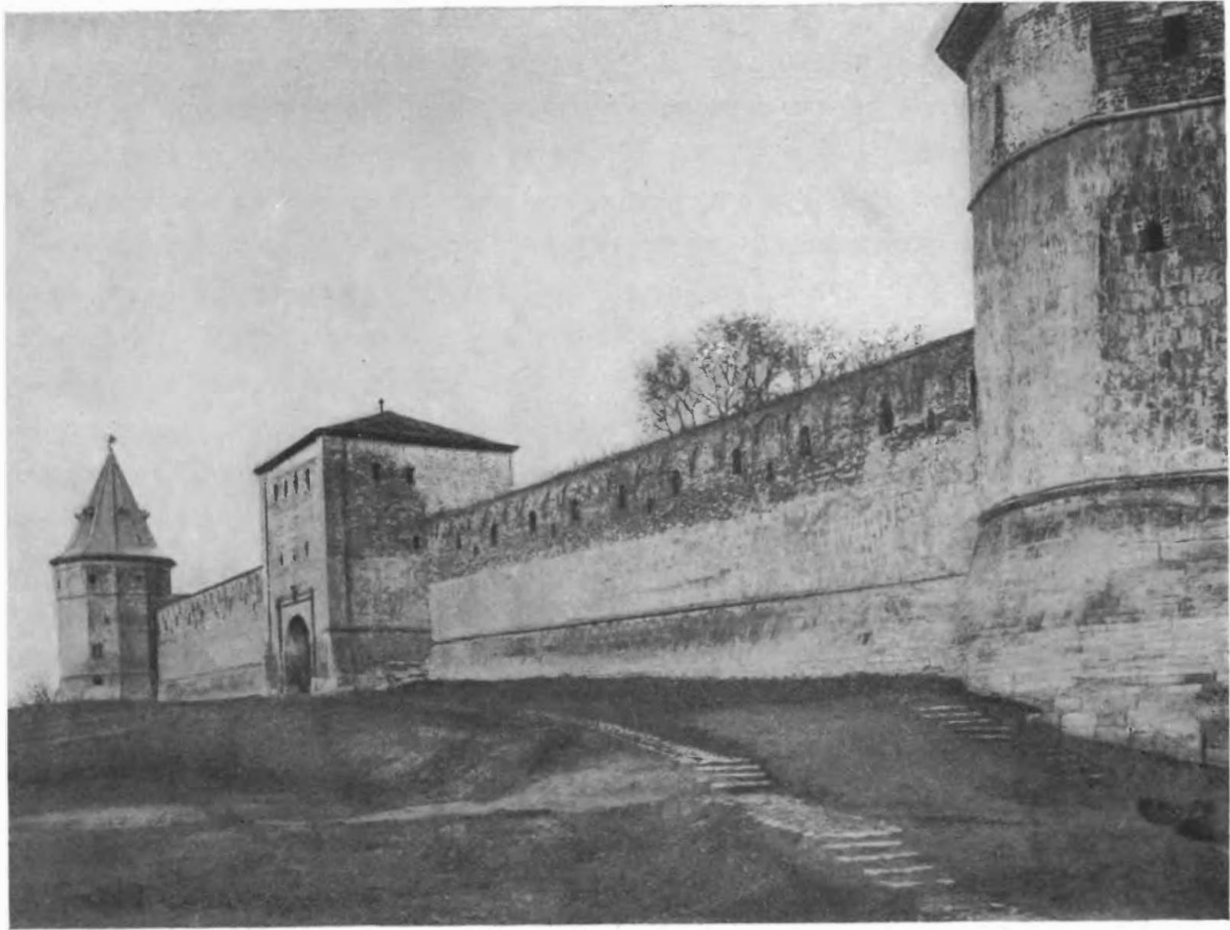
церковь — сдвинута к одному из углов крепости, что говорит о стойкости древних приемов живописно-асимметрической планировки города.

В 1536 году были выстроены деревянные укрепления города Буя. Общая планировка этого северного городка напоминала композицию тульского кремля.

Дальнейшее развитие «регулярной» планировки древнерусского города нашло свое отражение в городах-крепостях, возведенных Иваном Грозным в конце 60-х годов XVI века вокруг Полоцка. Здесь было построено несколько небольших городков: Сокол, Сусса, Касьянов, Красная, Туровля, Ситна, которые до сих пор археологически почти не исследованы<sup>1</sup>. Однако об их виде мы можем судить по рисункам художников, сопровождавших Стефана Батория во время военных действий 1580 года. В основе планов названных городов-крепостей лежат правильные геометрические фигуры. Так, Сусса и Туровля выстроены подобно Туле и Зарайску в виде прямоугольников. Касьянов и Красная представляют собой в плане равносторонние треугольники. Ситна построена в виде правильной трапеции. Постройки внутри этих городов показаны на рисунках настолько обобщенно и схематично, что это затрудняет суждение об их планировке, хотя в ряде случаев выделены какие-то здания в центре, наподобие того, что имело место в Троице-Сергиевом монастыре в начале XV века. Геометричность планов полоц-

М. Рабинович. Археологическая разведка в Полоцкой земле. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 33. М.—Л., 1950, стр. 81 сл.





*Башни кремля в Зарайске. 1531 год.*

ких городов определила и симметрию в расположении и форме крепостных башен. Примечательны парные башни Ситны, заставляющие вспомнить о Копорье. В них можно видеть предшественниц знаменитых парных башен Ростова-Великого и его Борисоглебского монастыря. Возможно, что в создании названных городов участвовали белорусские зодчие, издавна в непосредственной близости от Полоцка применявшие регулярную планировку. Одновременно необходимо отметить, что приемы регулярной планировки русских городов сложились, как правило, при возведении городков и укреплений военного назначения. От этих первых военных городков, охранявших границы Московской Руси, протягиваются связующие нити к военным городкам засек, сыгравшим столь видную роль в русской военной истории конца XVI и XVII века и способствовавшим заселению южнорусских степей. Они в свою очередь подводят нас вплотную к регулярным

(т. е. геометрически правильным) городам-крепостям петровского времени, возведенным согласно всем правилам новой земляной фортификации.

Геометричность общего плана крепостных городских укреплений, сказавшаяся в градостроительной практике XVI века, приобрела к концу столетия общее признание. Она нашла отражение и в «Сказании о невидимом граде Китеже» — одной из наиболее поэтичных русских легенд. Вот как образно описан в сказании выбор места для постройки города: «Сам же благоверный князь Георгий приеха к озеру именован Светлояру. И виде место то велми прекрасно и многолюдно, и повеле благоверный князь Георгий Всеволодович строити на берегу озера того Светлояра город именован Большой Китеж, бе бо место то велми прекрасно, и на другом же берегу озера того роща дубова. Советом же и велением благоверного и великого князя Георгия Всеволодовича начаша рвы копати на утверждение места»<sup>1</sup>.

Затем были выстроены три церкви с приделами. «Град тот Большой Китеж на сто сажень в длину и в ширину и бысть первая мера мало места. Повеле же благоверный князь Георгий еще на друго сто сажень прибавить в длину и бысть мера града тому, в длину два ста сажень, и в ширину на сто сажень»<sup>2</sup>. Описание легендарного Китежа может быть сопоставлено с тем, что было осуществлено в 1492 году и в начале XVI века в Ивангороде (в 1507 г. крепость была расширена) и что нашло себе развитие в градостроительной практике XVI столетия.

Военно-оборонительные сооружения города — его башни и стены — определяли его внешний архитектурный облик. Группа главных городских зданий — собор с окружающими его церквями, хоромы князя или воеводы и двор местного епископа — являлась его центром, от которого шли в разные стороны улицы, превращавшиеся за крепостными стенами в дороги. Дороги постепенно обстраивались слободами, выроставшими затем в посады. Как известно, последние сыграли позднее большую роль в русском градостроении.

Приводимые источниками данные о характере застройки центральной части Троице-Сергиева монастыря в начале XV века подкрепляются позднейшей градостроительной практикой. Перестройка центра Московского Кремля не только следовала сложившейся традиции, но и приобрела определяющее значение в дальнейшем развитии древнерусской градостроительной мысли и практической деятельности. Некоторые сведения о Коломне конца XVI века<sup>3</sup> и ее описание Павлом

<sup>1</sup> В. Комарович. Китежская легенда. М.—Л., 1936, стр. 88. Существующая редакция относится к началу XVII века (1609—1613 гг.).

<sup>2</sup> Там же, стр. 162—163.

<sup>3</sup> О. Булич. Коломна. М., 1928, стр. 78 сл.



*Петрок Малый. Варварские ворота Китай-города.  
1534—1538 годы.*

Алеппским в середине XVII века<sup>1</sup> рисуют картину развитого и живописно построенного городского центра. Рядом с трехглавым собором конца XIV века стояла колокольня, тут же помещался обращенный к Москве-реке дворец, предвосхищавший обилием своих разнохарактерных деталей и сложностью композиции знаменитый дворец в Коломенском. Знаменательно, что городской центр сместился позднее на епископский двор, состоявший из ряда каменных и деревянных построек. Возводившиеся в течение XVI века здания (например, шатровый храм Брусенского монастыря и др.) придали Коломне вид значительного города, несмотря на его относительно небольшие размеры. Недаром Павел Алеппский охарактере-

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., вып. II, стр. 145—146.

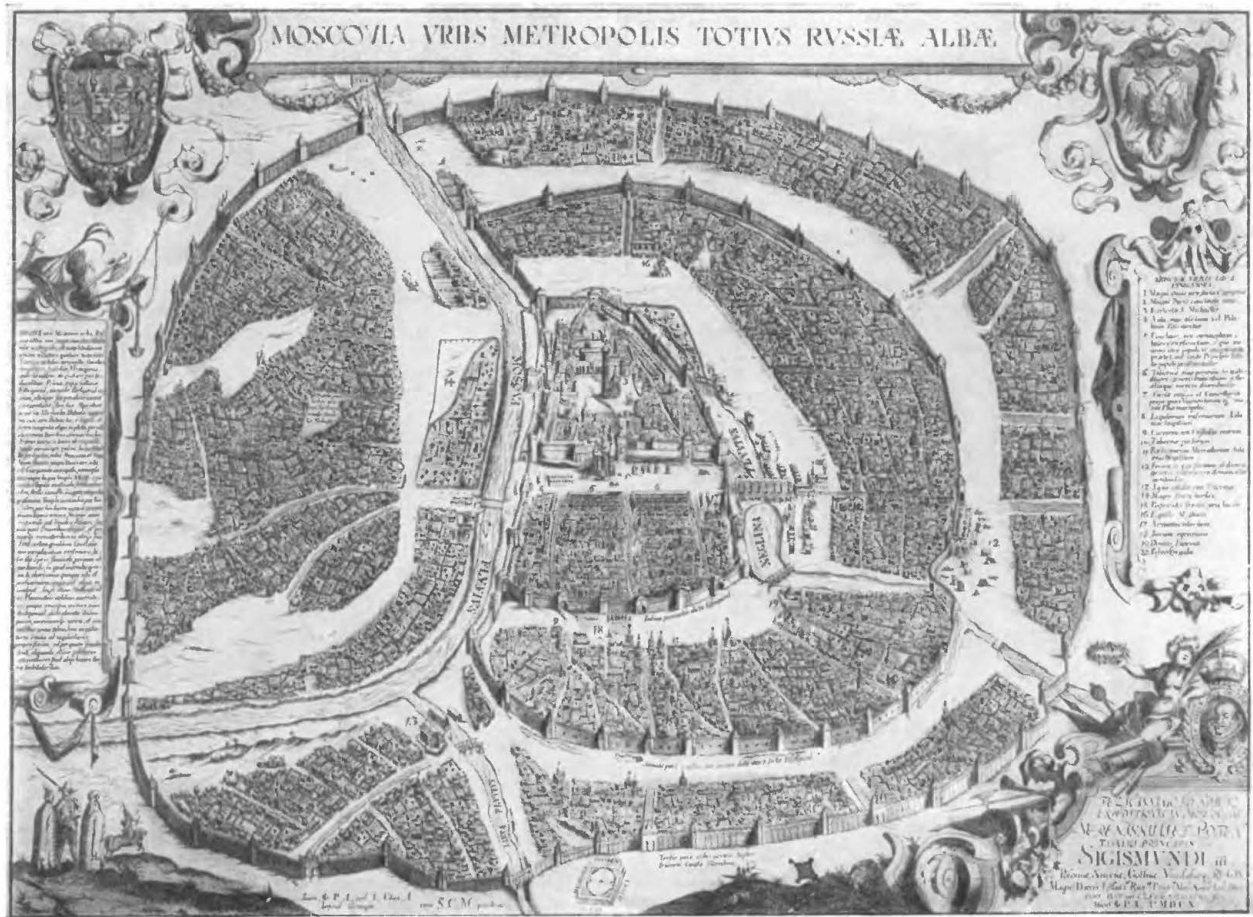
ризовал Коломну как город, где главные постройки доведены «до совершенства и достойны удивления зрителя».

Исключительное значение основных зданий города и монастыря прекрасно передано в старом описании Рождественского монастыря, построенного в 1560 году в Тихвине. Здесь не только рассказано о планировке, о характере архитектуры отдельных зданий и их месте в общем ансамбле, но и сообщены любопытные данные о подготовке намеченной к застройке территории, что говорит о развитии мастерстве русских горододелцев. Строитель монастыря, известный новгородский купец Федор Дмитриевич Сырков, «повелевает же прежде посад от места того, на нем же быти монастырю, далее отнести, стадии яко за четыре к полуденной стране. Место же оно, идеже быти обители, блатно бе и неровно: и тако с великим бо тцанием повелевает сие разчищати и уравниати, яко же лепо бе. И на сем же месте... церковь древяну постави... присовокупи же к ней трапезу велику... Близ же сея, благовести ради колокольного... содела стройное древяно соделание, четвероугольное убо, шесть на десять столпы великими основано, к верху же пятью верхи острообразными совершено. По сем постави 42 келии четверообразно убо окрест церкви сия устроив келию к келии совокупль и уравнив я под один покров крепостно и стройно. Посреде же убо лавры стояще богоматере церковь яко некое око, всюду и благолепием своим вся удивляюще; округ же ее аки четырьмя стенами от четырех стран келиями зрится ограждена, и отовсюду преславно всеми видима»<sup>1</sup>.

Местоположение главнейших городских зданий определяло систему улиц города, имевшую обычно радиальный или веерообразный характер. Поперечные улицы, соединявшие магистральные, отличались и меньшей протяженностью, и меньшей шириной. Обычно они носили название переулков.

Как правило, город редко оставался в границах своих оборонительных укреплений. Новгород, Псков, Тула, Нижний-Новгород, Москва и другие города быстро разрастались благодаря развитию торговых путей, пересекавших Московскую Русь в различных направлениях. Кроме того, расположенный за стенами города торг (у одной из выездных башен, отстоявшей недалеко от реки или озера — водного пути) вызывал необходимость постройки небольших и легких сооружений в виде всевозможных лавок, рядов, амбаров, сараев, кузниц. Вокруг этих хозяйственных зданий неизбежно возникали жилые постройки. Рельеф местности определял направление дорог и характер застройки. Так рождались отдельные

<sup>1</sup> Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого большого мужского монастыря. СПб., 1895, прим. 16.



«Сигизмундовский план» г. Москвы. 1610 год.

Гос. Исторический музей.

слободы, тянувшиеся вдоль дорог, которые вели к городу. Слободы, разрастаясь и заселяясь горожанами-ремесленниками, сливались вместе и образовывали посад. Слободы и посад, тяготея к основному ядру города — его кремлю, первоначально, однако, не играли заметной роли в архитектурном облике города. Известно много случаев, когда их безжалостно уничтожало само население при приближении неприятеля и предполагаемой осаде города. Но с XVI века, когда рост городов пошел быстрыми темпами, посад стали обносить валом с тыном («острог») и неизменно защищали при военных действиях. Тем самым он сделался неотъемлемой частью города. Здесь строились и каменные приходские храмы (вспомним постройку храмов Алевизом Новым «на большом посаде» Москвы), и монастыри (Рождественский монастырь в Москве, ряд городских монастырей в Новгороде,



Пскове и других городах). Более широкая и свободная застройка дворов посада придала ему большое архитектурное значение. Многоярусные повалуши, терема и сени, покрытые островерхими шатрами или бочками, поднимались над высокими домами с крутыми крышами. Обилие этих крыш, завершавших, как правило, каждую клетку, главы приходских и монастырских храмов и т. д., — все это придавало городскому посаду необычайно живописный и даже несколько сказочный вид.

За постройкой первых, сравнительно несложных земляных и деревянных укреплений посада следовало возведение его каменных стен и башен. Так было в Новгороде и в Пскове, где основная территория города последовательно разрасталась широкими сегментами. В XVI веке крепостными стенами было окружено Завеличье и Запсковье. Псков превратился в город со своим оригинальным лицом, со сложными, тщательно продуманными военно-оборонительными сооружениями в черте самого города, отмечавшими постепенный его рост и развитие. Аналогичное явление можно проследить и в других крупных городах того времени.

В 1534 — 1538 годах последовала обстройка Петроком Малым Китай-города Москвы каменными стенами и башнями (стр. 393). Присоединенная к Кремлю территория увеличивала треугольник самого Кремля. К расположенным по посаду первым каменным храмам, умножившимся в течение столетия, тяготели, как к главным архитектурным точкам, прилегающие улицы и переулки. Обычно эти храмы, а также и появившиеся монастыри замыкали перспективу изогнутых, свободных от геометрической регламентации улиц. Этот живописный характер улицы древнерусские города сохранили и в течение последующего столетия. Основа такого архитектурного построения улиц объясняется традицией, поскольку улицы с обеих сторон обычно замыкались в перспективе крепостными башнями, о чем свидетельствует цитированная выше (стр. 381) новгородская летопись XIV века. Так постепенно вырабатывались приемы древнерусского градостроительства, определившие особенности древнерусского архитектурного ансамбля. Роль посада в архитектурном облике города увеличивалась с каждым годом; в то же время кремль города получал значение своего рода акрополя. Здесь были сосредоточены главнейшие городские здания, здесь помещались архитектурный, административный и церковный центры не только города, но и прилегающей области<sup>1</sup>.

Дальнейший рост Москвы вызвал ряд градостроительных мероприятий, среди которых большое значение имело возведение в 1555—1560 годах собора Василия Блаженного. По древней традиции, он был поставлен на площади (Красной), куда

<sup>1</sup> Ср. П. Брунов. Московский Кремль, стр. 24 и сл.



*Троице-Макарьевский монастырь в Калужине. XVI—XVII века.*

Макет Музея архитектуры Академии архитектуры СССР.

переместилась общественная жизнь столицы (Соборная площадь Кремля превратилась во внутригородскую площадь административного значения). По местоположению, по оригинальности архитектуры, по живописному силуэту, столь напоминавшему кельи и крыши хором, этот собор, возведенный русскими зодчими Бармой и Посником, успешно конкурировал с группами кремлевских соборов, став одним из наиболее заметных зданий Москвы. Однако последующий рост города и присоединение к нему значительной территории посада вернули Кремлю его архитектурное главенство и предопределили его объемно-пространственное развитие. В 1586 году началась постройка стен Белого, или иначе Царева, города, длившаяся вплоть до 1593 года под руководством и по проекту городских дел мастера Федора Коня. Это новое оборонительное кольцо изменило облик города. Треугольник Кремля и Китай-города оказался вписанным в более или менее правильную окружность общего плана города. Белый город прорезали радиальные улицы, шедшие к центру (*стр. 395*).

Уже через два года после начала постройки стен Белого города вид Москвы настолько изменился, что Флетчер мог записать о нем следующее: «Вид этого

города имеет очертание кругловатое, с тремя большими стенами, окружающими одна другую, между коими проведены улицы. Самая внутренняя стена и заключающиеся в ней строения (лежащие здесь столь же безопасно, как сердце в теле), будучи омываемы Москвой-рекой, которая протекает близ самой стены, называется в своей целости царским замком... теперь Москва немного более Лондона»<sup>1</sup>.

Рост города вызвал необходимость надстройки в 1600 году ярусов колокольни Ивана Великого, являвшейся самой мощной вертикалью в общей панораме города и служившей тем центральным сооружением, к которому так или иначе тяготели и с которым в тех или иных отношениях находились остальные здания. Его золотая глава сияла высоко над городом. Полстолетия спустя Павел Алеппский смог сделать следующее наблюдение по этому поводу: «Эта огромная, высокая колокольня с золоченым куполом представляет издали красивый вид. Если бы низменность вокруг города была безлесна, то колокольню можно бы было видеть на большом расстоянии, при восходе и заходе солнца, отражающегося на ее куполе. Мы же увидели ее на расстоянии 10 верст, на каковом — это два полных часа пути — различаешь ее взором, как неясный образ»<sup>2</sup>.

Не успела завершиться постройка Белого города, как возник план нового строительного начинания. В 1591 году «повеле царь Федор кругом Москвы около всех посадов поставить град деревяной»<sup>3</sup>. Москва опоясалась новым кольцом, вновь увеличив свою территорию. Новые оборонительные укрепления были названы «Скородомом». Вместе с полукольцом монастырей-крепостей, охватывавшим Москву с юга, они значительно укрепили оборону города.

Монастырские сооружения сыграли большую роль в усилении обороноспособности Москвы. Они располагались полукольцом с южной стороны города, откуда естественнее всего было ждать неожиданных набегов татар, вторжения со стороны Литвы и Польши. Будучи расположены почти на равном расстоянии друг от друга и от города, эти монастыри в большинстве были основаны еще в XIV веке, но в XVI столетии их капитально перестроили и дополнили двумя новыми — Новодевичьим (1524) и Донским (1593). Симонов и Новодевичий монастыри, наиболее важные в системе обороны Москвы, получили в XVI веке каменные стены и башни, отличавшиеся первоклассными техническими и архитектурно-художественными качествами.

<sup>1</sup> Флетчер. О государстве русском. СПб., 1905, стр. 17.

<sup>2</sup> Павел Алеппский. Указ. соч., вып. III, стр. 115.

<sup>3</sup> Новый летописец. ПСРЛ, т. XIV, 1-я половина. СПб., 1910, стр. 43.



*Общий вид Троице-Сергиева монастыря. XVI—XVII века.*

Вид Москвы конца XVI столетия (1593) был описан послом германского императора Н. Варкочем, а также сохранен в первых картах Москвы рубежа XVI и XVII веков. «Москва прекрасный и большой главный город в Московии, лежащей на ровной плоскости..., — писал Н. Варкоч.—Этот город разделяется на четыре главные части; во-первых, внешний город, обнесенный совершенно деревянной стеной в три добрых сажени толщины, и украшен множеством деревянных башен, что придает ему издали величавый вид; в нем все ворота одинаковой постройки, большие и красивые и все с трехконечными башнями...

В этой первой деревянной стене лежит другой город, обнесенный стеною, бело-набело выштукатуренной и украшенной множеством башен и зубцов. Жители зовут эту часть города Царь-град... В этом городе Царь-граде лежит еще особенный город, также обведенный особенною каменной стеною с башнями и сухим рвом, и называется Китай-город; тут словно площадь [речь идет о Красной площади] и большая торговля... В этом же городе перед Кремлем находится красивая московская церковь, превосходное здание, и называется Иерусалимом [Василий Блаженный]. В нем же и замок великого князя, также обведенный сухим рвом и крепкою стеною, очень величественный и хорошо выстроенный и украшенный множеством башен. Много также круглых башен на церквях,

вызолоченных хорошим золотом... издали это создает великолепный вид. Замок весь каменный, обширен в округности и имеет много значительных церквей»<sup>1</sup>.

Градостроительство XVI века завершилось постройкой в 1596—1600 годах смоленских стен. «Смоленское дело» вошло в сознание русского народа как событие огромной важности. Все челобитные записных каменщиков XVII века упоминают о том, что они или их отцы «делали город Смоленск и тогда не токмо кирпичников, горшечников к городовому делу имали»<sup>2</sup>. На время стропительства смоленского города все каменные постройки в стране были запрещены. Борис Годунов «заповедь крепкую учинил, и бирючам велел кликати по многие дни, чтоб... церквей каменных, и палат, и погребов, и всяких каменных дел, и горшков, и кувшинов, и печей, и жерновов, и точил, и на гробы плит... не делали никто никак некоторыми делы». Неповиновение каралось смертной казнью<sup>3</sup>. Этот указ на сто с лишним лет предшествовал указу Петра Великого о воспрещении всякого каменного строительства, кроме новооснованного Петербурга. Значение Смоленска в градостроительстве Московского государства XVI века лучше всего передано в словах Бориса Годунова, назвавшего этот город «ожерельем Московской Руси»<sup>4</sup>.

Техническое и архитектурное совершенство смоленских стен и башен (бойницы с наличниками, декоративные пояски, особая тонкость пропорций, искусная окраска деталей<sup>5</sup> и т. д.) говорит не только о мастерстве их зодчего — Федора Коня, но и о высоком уровне каменного строительства в конце XVI века.

Крупные градостроительные работы на территории Московского государства явились причиной создания в начале 80-х годов XVI века Приказа каменных дел, ведавшего заготовкой материалов, организацией рабочей силы, ее распределением и постройкой как военно-оборонительных сооружений, так и отдельных зданий общественного и государственного назначения.

Говоря о градостроительстве XVI века, нельзя обойти молчанием возведение значительного количества монастырей в течение столетия. Монастырские постройки имели большое значение как военно-оборонительные сооружения. Осада Псково-Печерского монастыря Стефаном Баторием, Троице-Сергиева, Кирилло-Белозерского и Пафнутьева-Боровского монастырей во время «Смуты» показала,

<sup>1</sup> В. Бочкарев. Московское государство XV—XVII вв. по сказаниям современников-иностранных. СПб., 1914, стр. 71—72.

<sup>2</sup> С. Шумиков. Грамоты коллегии экономии, вып. III. М., 1912, стр. 77.

<sup>3</sup> А. Спераяский. Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. М., 1930, стр. 41; Известия Русского генеалогического общества, вып. 2. Материалы. СПб., 1903, стр. 28—29.

<sup>4</sup> Н. Карамзин. История Государства Российского, том X, стр. 63, примеч. 353.

<sup>5</sup> П. Максимов. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре.— «Архитектура СССР», 1934, № 1, стр. 68—73.





*Болдин монастырь под Дорогобужем. XVI век.*

какое большое военное значение они имели для государства<sup>1</sup>. В течение столетия многие из них были отстроены заново и получили не только каменные стены и башни, но и соборы, звонницы, трапезные и т. д. Даже в XVII веке монастыри еще не утратили своего военного значения. Недаром патриарх Никон назвал лучшие из них «великими царскими крепостями»<sup>2</sup>.

Одним из первых подвергся перестройке суздальский Спас-Евфимиев монастырь, основанный в 1352 году. Самые ранние его постройки были деревянными. Начало крупного каменного строительства относится к первым годам XVI века, когда были возведены собор (1507—1511) и трапезная (1525), к которой вскоре пристроили трехшатровый храм. Знаменитая звонница выстроена в то же время<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> М. Ильин. Монастыри Московской Руси XVI века как оборонительные сооружения.— «Исторический журнал», 1944, № 7—8, стр. 75—81.

<sup>2</sup> Павел Алеппский. Указ. соч., вып. III, стр. 126.

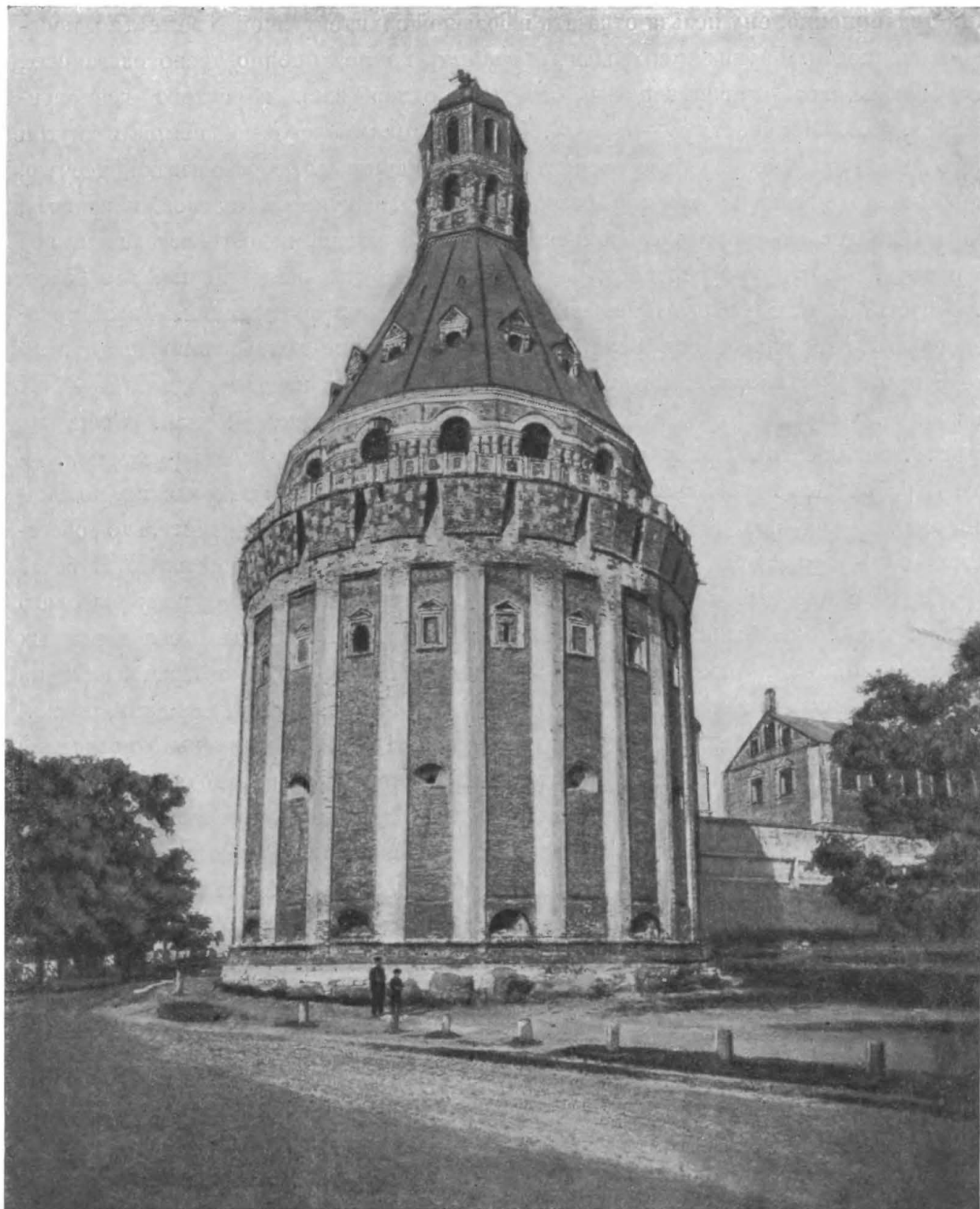
<sup>3</sup> Суздаль и его достопримечательности. М., 1912, стр. 30, 43.

Взаимное расположение этих зданий напоминает конфигурацию построек Московского Кремля. Монастырский собор является главным зданием. С юго-запада, аналогично московской Грановитой палате, расположена трапезная; звонница, некогда имевшая башенную часть с северной стороны, повторяет местоположение Ивана Великого. Два последних здания образуют небольшую площадь у южного входа в собор. Конечно, она далека по значению и размеру от того, что мы находим в Москве, но схема общего плана остается той же; изменился лишь масштаб. Повидимому, эта плановая композиция, усложненная в свое время хозяйственными постройками, имела своей исходной точкой двор вотчинника с его жилыми и хозяйственными зданиями. Недаром в XVII веке, когда усилилось светское начало в церковном и монастырском зодчестве, эта планировочная схема сказалась на размещении зданий ростовской митрополии, построенной не как кремль, а как двор крупного боярина.

Подобным же образом оформлен и центр Троице-Макарьевского монастыря в Калязине (*стр.* 397). Собор 1521—1523 годов, трапезная 1525—1530 годов и звонница, замененная в 1636 году высокой шатровой колокольней, образовали типичную для того времени группу монастырских зданий. Все эти постройки в Троице-Макарьевском монастыре были расставлены гораздо шире и свободнее, чем в Спас-Евфимиевом монастыре.

Суздальский и калязинский монастыри получили свои каменные стены лишь в XVII столетии, что не позволяет говорить об их генеральном плане в XVI веке. В этом отношении наиболее древним является Троице-Сергиев монастырь, разраставшийся и перестраивавшийся в течение XVI и XVII веков (*стр.* 399). В 1540—1550 годах были возведены его каменные крепостные стены (башни перестроены в первой половине XVII в.), не только увеличившие территорию монастыря, но и определившие дальнейший характер застройки, в первую очередь сооружение Успенского собора, оконченного в 1585 году<sup>1</sup>. План монастыря представляет собою фигуру, близкую к прямоугольнику. Отклонения и изменения направления стен объясняются в данном случае особенностями местоположения монастыря и наличием древних зданий начала и второй половины XV века. В отличие от предыдущих монастырей, здесь внутримонастырская площадь расположена с северной стороны Троицкого собора и к западу от Успенского. Духовская церковь 1476 года играла в течение долгого времени и роль звонницы-колокольни. Хотя для монастырского строительства подобное расположение зда-

<sup>1</sup> Н. Виноградов. Троице-Сергиева лавра. М., 1944, стр. 13.



*Башня «Дуло» Симонова монастыря в Москве. 80—90-е годы XVI века.*

ний традиционно, ему нельзя отказать в большой архитектурной свежести и непосредственности. Группа центральных зданий, композиционно тесно связанных, выделялась своей живописностью, без тени однообразия и сухого геометризма (см. Болдин монастырь — *стр.* 401). При движении вокруг монастыря и внутри него различно завершенные монастырские здания то образовывали тесную, необычайно красивую группу всевозможных глав, куполов, шатров и кровель, то подымались в небо четко очерченными силуэтами, надолго остававшимися в памяти. Наличие крепостных башен усиливало это впечатление, тем более, что часть из них располагалась по главным архитектурным осям. Такой монастырь выглядел на берегу реки, озера или на склоне холма точно сказочный «небесный Иерусалим», о котором так много думали и писали люди XVI—XVII веков: «...поставиша град на востоце, и среди его едемский рай. Бяше же град... велик зело и причуден неизреченно, еже есть вышний Иерусалим»<sup>1</sup>.

Крепостные монастырские стены почти не отличались от городских, но башни монастырей конца XVI века получили новые детали, значительно обогатившие их убранство. Они оказали немалое воздействие на зодчество XVII века.

Необходимо особо отметить башни Симонова монастыря, план которого сильно напоминал план Троице-Сергиева монастыря. Постройка его каменных башен должна быть отнесена к 80—90-м годам XVI века<sup>2</sup>. Многогранная башня «Дуло» (*стр.* 403) имеет, в отличие от башен, выстроенных итальянцами, низкий цоколь. На ребрах граней помещены накладные, как бы «надломанные» посередине лопатки. Они непосредственно, без всякого завершения, переходят в верхний пояс башни, расположенный над машикулями. Под «навесным боем» проходит полукруглый валик, прерываемый машикулями. Такой прием связывает низ башни с ее верхом. Над машикулями снова помещен полукруглый валик, над которым в настоящее время расположен парапет из тесно приставленных друг к другу ширинок, повидимому, заменивший в XVII веке прежние зубцы. Машикули расположены строго по центру граней. Бойницы же размещены в шахматном порядке, что оживляет строгую архитектуру башни. Верхние бойницы, в виде окон, обрамлены наличниками; такие наличники получили позднее широкое распространение. Интересно, что на башне «Дуло» они использованы даже там, где нет окон, т. е. окна второго верхнего пояса, соответствующие зубцам башни, фальшивые. Нижние бойницы, раскрывающиеся широкими полыми конусами наружу, подчеркивают необычайную мощь башни, показывая толщину и массив-

<sup>1</sup> Житие Василия Нового.—Синодик собрания Государственного Исторического музея, № 350, л. 197 об.

<sup>2</sup> В. Троицкий и С. Торопов. Симонов монастырь, стр. 22 сл.

ность стен. Красно-белая окраска также играет немаловажную роль в архитектурном облике этого замечательного сооружения. Высокие архитектурные качества башни «Дуло» сделали ее образцом для подражания.

В 90-х годах XVI века были возведены не менее совершенные стены и башни Пафнутьева-Боровского монастыря, где были применены и членение стен башен лопатками, и наличники у окон бойниц (стр. 405). Башни Смоленска обладают теми же деталями. Эти особенности заставляют предполагать участие Федора Коня в сооружении и башни «Дуло» и оборонительных укреплений Пафнутьева-Боровского монастыря. Необходимо остановиться и на другой детали башен Пафнутьева-Боровского монастыря. Его угловые башни — не круглые или многогранные, а квадратные. Кроме того, они поставлены по диагонали (за угол) в отношении стен — единственный случай в древнерусском крепостном строительстве. Оригинальностью отличается и ромбовидный план монастыря, тесно связанный с очертаниями берега протекающей под его стенами реки Истермы.

Геометрическая правильность планов отдельных городов Московской Руси и применение в них отдельных геометрических фигур — трапеции, треугольника и т. п. — нашли свое отражение и в монастырском строительстве. В 1584—1594 годах были выстроены стены и башни Соловецкого монастыря<sup>1</sup>. Они окружали группу центральных зданий, поставленных рядом и вытянутых по одной оси (стр. 407). Общий план монастыря имел форму вытянутого пятиугольника.

К 80-м же годам относится так называемый «старый город» Кирилло-Белозерского монастыря (не позднее 1586 г., о чем говорит датированная фреска



*Башня Пафнутьева-Боровского монастыря. 90-е годы XVI века.*

<sup>1</sup> История первоклассного ставропигиального Соловецкого монастыря. СПб., 1899, стр. 189.



на «святых» воротах)<sup>1</sup>, выстроенный также в виде пятиугольника (стр. 408). Главные монастырские сооружения на берегу Сиверского озера, расположенные по уже известной схеме, представляют собой вместе с башнями крепостных стен одно из замечательных произведений древнерусской архитектуры. В других монастырях XVI века (как, например, в Новодевичьем, Симоновом, Псково-Печерском и т. п.) можно проследить использование тех же архитектурных приемов, что убедительно свидетельствует о преемственности и единстве градостроительной мысли XVI века.

В архитектуре древнерусского города и монастыря огромную роль играл цвет. Основными цветами древнерусского зодчества были красный и белый. К этим цветам в XV—XVI веках присоединяется золото глав соборов, церквей и звонниц (золотые крыши и вызолоченные детали архитектурного убранства были известны и домонгольской Руси). Многокрасочность наружных фресок над порталами храмов или отдельных окрашенных деталей играла не менее существенную роль в архитектурном облике города и монастыря.

Красные с белыми деталями, белые или красно-розовые крепостные стены были далеко видны на фоне летней зелени полей и темнеющих лесов. Из-за них возвышались белые храмы и колокольни, звонницы, увенчанные золотыми, свинцово-серебряными, зелеными и синими главами. Белокаменные постройки приобретали теплый желтоватый оттенок слоновой кости. Просто побеленные здания давали новый оттенок того же белого цвета. Глубокая синева неба дополняла эту живописную картину. Серый цвет обветрившегося дерева многочисленных деревянных строений служил фоном каменным зданиям с их нередко раскрашенными крышами или золотом глав. Не меньшее значение имела эта цветовая гамма зимой. Черные деревья, темнозеленые ели и сосны и ослепительно белый снег в сочетании с основными цветами окраски зданий создавали живописный вид. Осенью эта гамма цветов древнерусских зданий обогащалась многочисленными оттенками желтого и багряного осеннего убора лиственных деревьев.

В середине XVI века в окраске зданий преобладал красный цвет. Позже многоцветные декоративные детали усилили живописную красочность архитектурных произведений, чему немало способствовали поливные цветные изразцы зеленого, желто-охряного и коричнево-красного цвета.

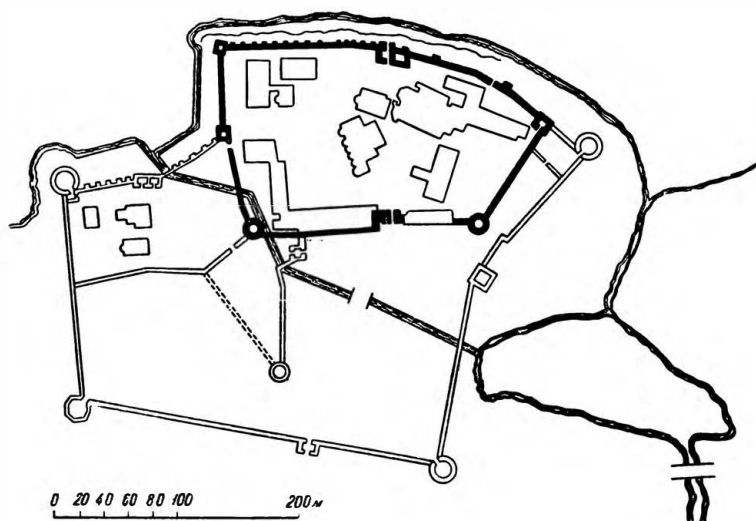
<sup>1</sup> Г. Антипов. Крепость Кирилло-Белозерского монастыря. Кириллов, 1934, стр. 7; П. Зебек. Крепостные сооружения XVII в. в Кириллове.— «Сборник исследований и материалов Артиллерийского исторического музея Красной Армии». Л.— М., 1940, стр. 157.



*Соловецкий монастырь. Стены и башни. 1584—1594 годы.*

Окраска зданий была рассчитана на рассматривание как издали, так и вблизи. Крупные детали в верхних частях зданий окрашивались в яркие, контрастные тона. Чем выше было здание, чем сложнее и живописнее было его завершение, тем красивее оно считалось<sup>1</sup>. Поэтому купола покрывали золотом, красили в синий цвет или обивали городчатой цветной черепицей или лемехом, отбрасывавшим у свесов кровель узорчатую тень на стены. Своды храмов крыли оцинкованным железом, заменившим дорогостоящий древний свинец, шатры красили в зеленый и желтый цвет (подражание золоту), верхи зубцов крепостных стен и башен белили, а порталы и появившиеся наличники окон окрашивали в разные тона (смоленский кремль). Фрески над порталами и иконы

<sup>1</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Русское деревянное зодчество. М., 1942, стр. 9, 53—54.



План Кирилло-Белозерского монастыря. Основные крепостные стены (отмечены черным) не позднее 1586 года.

в киотцах играли не менее важную роль в цветовом убранстве зданий. Богатая полихромия деталей, сосредоточенная на небольшом участке стены, не нарушала архитектоники здания и имела значение лишь вблизи. На большом же расстоянии она сливалась в одно многокрасочное пятно, оттенявшее наиболее существенные части постройки. О красочности древнерусского зодчества говорят и современники. Так, Петрей Ерлезунда следующим образом описывает собор Александровой слободы: «камни ее [церкви.— *М. И.*] расписаны разными красками, так что один черный, другой белый, третий желтый и позолоченный; на каждом нарисован крест; все это представляет красивый вид для проезжающих мимо дорожных людей»<sup>1</sup>.

Несмотря на появление элементов относительной регулярности в русском градостроительстве XVI века, город и монастырь сохранили свой необычайно живописный вид. Смелая асимметрия составляла отличительную черту и русского города, и русского монастыря. Как издали, так и вблизи оба они неизменно вызывали вполне оправданный восторг русских людей. В центре, над крепостными стенами и башнями, высилось могучее пятиглавие собора, часто подчеркнутое массивом звонницы или столпом колокольни. Многочисленные главы остальных храмов, их закомары и кокошники, острые силуэты высоких крыш палат, башен и хором дополняли величественную группу центральных

<sup>1</sup> Петрей Ерлезунда. История о великом княжестве Московском. М., 1867, стр. 36.

зданий. Но эта картина никогда не оставалась неизменной. С разных точек она представляла взору всегда новый аспект, поражавший неожиданными сочетаниями, динамичностью архитектурных линий, внезапным появлением незаметных до того зданий и деталей.

Государство и церковь умело использовали огромную впечатляющую силу архитектуры. Зрителя поражали величие, мощь и разнообразие архитектурных сооружений города или монастыря. Величественный собор сменялся звонницей, звонница — трапезной или царскими палатами, за ними возникали другие сооружения, также радовавшие глаз затейливостью своих деталей, гულიщ, рундуков, крылец. Из-за них виднелись массивные внутренние аркады крепостных стен, создававших то «стенное видение», которое завершало необычайную архитектурную симфонию. Впечатление усиливалось многоголосым перезвоном колоколов.

Градостроительство времен Василия III, Ивана Грозного и Бориса Годунова имело огромное значение в развитии всего древнерусского зодчества. Оно не только приучило зодчих решать сложные архитектурно-композиционные задачи, но содействовало в ряде случаев появлению оригинальных архитектурных произведений, не имевших примера в предшествующем русском зодчестве.

## ШАТРОВОЕ ЗОДЧЕСТВО XVI ВЕКА

Ни широко развернувшееся градостроительство, ни постройка могучих крепостных сооружений и величественных многоглавых соборов в городах и монастырях, ни возведение интереснейших по форме и убранству «посадских» храмов не могли отразить во всей полноте того большого политического и культурного подъема, который переживала Московская Русь в конце XV и начале XVI века. Как ни примечательны были отдельные здания этого времени, все же они представляли собою лишь подготовительный этап к сооружению тех изумительных по красоте памятников, которые определили архитектурный облик XVI века. Мечты о необычном, стремление к новому, поиски оригинального облеклись, наконец, в середине XVI столетия в форму шатровых храмов, которые знаменуют одну из высших точек развития древнерусского зодчества.

Каменный шатер XVI века сыграл в древнерусском зодчестве не меньшую роль, чем смелая конструкция купола Флорентийского собора в архитектуре итальянского Возрождения. Поэтому вполне понятно значительное внимание, уделяемое исследователями шатровым сооружениям, выяснению их особенностей

и происхождения форм самого шатра — этого уникального явления в мировой архитектуре. До сих пор вопрос о происхождении форм шатровых храмов остается одним из самых важных в истории древнерусского зодчества.

Еще Н. М. Карамзин назвал церковь Василия Блаженного, этот сложнейший по замыслу шатровый храм, лучшим произведением «готической» архитектуры<sup>1</sup>. Иноземное влияние в шатровой архитектуре усматривал и И. М. Снегирев, исследователь первой половины XIX века, сказавший, что «разнообразные ее орнаменты и детали представляют нам причудливое смешение стилей мавританского, готического, ломбардского, индийского и византийского»<sup>2</sup>. Эти необоснованные суждения проникли в работы западноевропейских ученых не только XIX, но и XX века. С оглядкой на ту же готику, как на источник вдохновения зодчих шатровых храмов, были написаны статья академика Л. В. Даля<sup>3</sup> и страницы капитального исследования Е. Е. Голубинского<sup>4</sup>. Н. В. Султанов выдвинул гипотезу о влиянии архитектуры Кавказа<sup>5</sup>.

Однако уже в 70-х годах XIX века появилась статья И. Е. Забелина, придерживавшегося иной точки зрения. Автор попытался найти источники шатровой формы в древнерусском зодчестве, справедливо отметив черты определенного сходства каменных шатровых храмов с деревянными<sup>6</sup>. Теория И. Е. Забелина в нашей литературе стала классической. Идея И. Е. Забелина очень проста: каменные столпообразные и шатровые храмы представляют собою воспроизведение восьмигранных деревянных шатровых храмов, встречающихся до сих пор на русском Севере. Эти деревянные храмы имеют свои прототипы в глубокой древности.

В подтверждение своей теории И. Е. Забелин привел образцы шатровых деревянных церквей, композиция которых, по его мнению, предопределила появление соответствующих произведений в камне.

Дальнейшие исследователи, согласные с мыслью И. Е. Забелина (И. Э. Грабарь, Ф. Ф. Горностаев и др.), соответствующими публикациями увеличили количество примеров таких деревянных храмов, формы которых могли быть использованы для подкрепления теории И. Е. Забелина. Однако в связи с тем,

<sup>1</sup> Н. Карамзин. История государства Российского, т. VIII, стр. 122; т. X, стр. 154.

<sup>2</sup> И. Снегирев. Памятники московской древности. М., 1842, стр. 343, 348 и др.

<sup>3</sup> Л. Даль. Историческое исследование памятников русского зодчества. — «Зодчий», 1873, № 1, стр. 4—7; 1875, № 11—12, стр. 132, 134.

<sup>4</sup> Е. Голубинский. История русской церкви, т. II, полутом 2. М., 1911, стр. 322—332.

<sup>5</sup> Н. Султанов. Русские шатровые церкви и их соотношение к грузино-армянским пирамидальным покрытиям. — «Труды V Археологического съезда в Тифлисе в 1881 г.», М., 1887, стр. 230 сл.

<sup>6</sup> И. Забелин. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. — «Древняя и Новая Россия», 1878, № 3, стр. 185—203; № 4, стр. 282—303. Отд. издание. М., 1900.





*Храм Георгия в с. Коломенском.  
Первая половина XVI века.*

что наиболее ранние из сохранившихся деревянных храмов датировались рубежом XVI и XVII веков (церкви в Лявле 1589 г., в Вые 1600 г., в Панилове 1600 г.)<sup>1</sup>, за последнее время появился ряд работ, авторы которых оспаривали положения И. Е. Забелина и его последователей.

Н. И. Брунов сделал попытку объяснить зарождение каменных шатровых храмов в рамках развития самого каменного московского зодчества на основе владими́ро-суздальских архитектурных традиций, якобы видоизменившихся под

<sup>1</sup> Ссылка некоторых исследователей на Лядскую церковь 1426—1456 гг. (разобрана в 80-х годах XIX в.) не может приниматься во внимание, так как нет данных считать, что этот храм, столь похожий на церкви Белой Слуды или Верхней Тоймы, есть именно тот, который был выстроен в XV столетии.

воздействием отдельных приемов сербской архитектуры (собор в Звенигороде около 1400 г. и собор Саввина-Сторожевского монастыря 1405 г.). Ступенчатые своды, постамент под главой и вторые ярусы закомар определили вертикализм внутренних пространственных объемов, в результате чего создался тип башнеобразного храма XVI века. Его развитие стоит, по мнению Н. И. Брунова, в зависимости и от работы итальянцев в XV—XVI веках, внесших в русскую архитектуру западные черты. Деревянные же шатровые храмы были лишь отражением каменных, что подкрепляется их хронологией<sup>1</sup>. Уточняя свои положения, Н. И. Брунов пришел к выводу о принципиальном стилистическом различии между каменной древнерусской шатровой архитектурой и деревянной. Он стремился установить родство каменных шатров с готикой и указывал на невозможность их выведения из деревянного зодчества. Вертикализм, башнеобразность русских шатровых храмов Н. И. Брунов необоснованно связывал с внешне сходными формами, встречаемыми в архитектуре не только Запада, но и Востока (вплоть до Индии)<sup>2</sup>. Позднее Н. И. Брунов отказался от своих ошибочных взглядов.

Происхождение русского шатра от западноевропейских форм отстаивал и А. И. Некрасов. Он изучил ряд архитектурных приемов и деталей русских построек XV—XVI веков, которые обнаруживали, по его мнению, черты сходства с готическими формами. Привлекши произведения белорусской и литовско-польской архитектуры соответствующего периода как дополнительный материал, бросающий свет на пути, которыми могли проникнуть (но не проникли) к нам западные влияния, А. И. Некрасов пришел к необоснованному выводу, что столпообразные шатровые русские храмы представляют собой если и не готическую школу архитектуры на русской почве, то все же своеобразную переработку романо-готических и отчасти итальянских форм<sup>3</sup>.

Дальнейшие более мелкие работы отдельных исследователей примыкали либо к теории Забелина, либо к положениям Брунова и Некрасова<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Alpatov—N. Brunov. Nachrichten aus Moskau. — «Byzantinische Zeitschrift», 1924, XXIV, стр. 485—492.

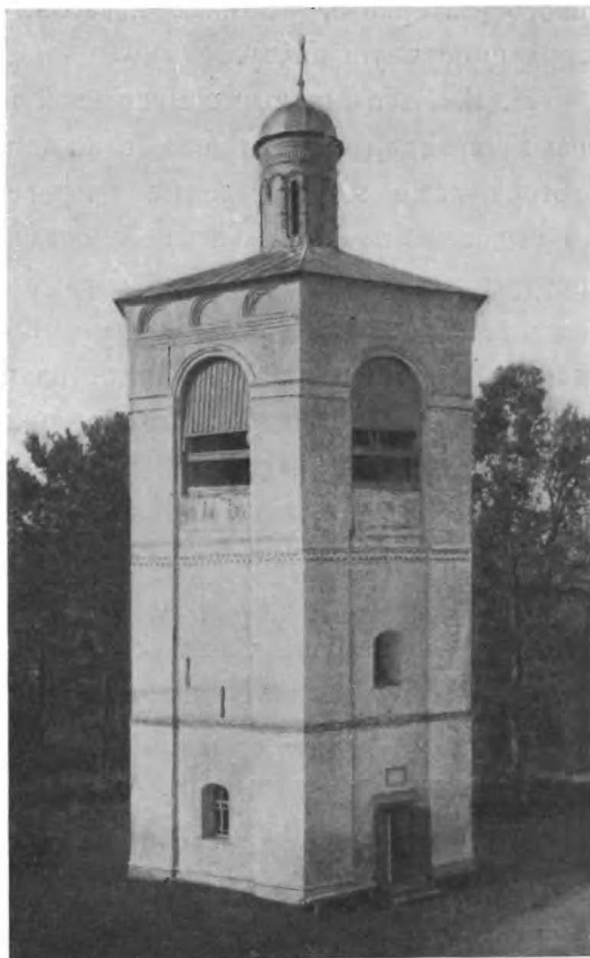
<sup>2</sup> M. Alpatov und N. Brunov. Die altrussische Kunst in den wissenschaftlichen Forschungen seit 1914. — «Zeitschrift für slavische Philologie», 1925, II, стр. 493; N. Brunov. Über den Stil der altrussischen Baukunst. — «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1929, IV, стр. 10 сл.; M. Alpatov—N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 118 сл.

<sup>3</sup> А. Некрасов. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов. — «Труды Кабинета истории материальной культуры», т. V. М., 1930, стр. 15—50; А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков. М., 1936, стр. 242 сл.

<sup>4</sup> Необходимо упомянуть еще не опубликованное исследование Ю. Н. Спегальского, который выводит форму шатра из системы ступенчатых псковских перекрытий. В пользу этой теории говорит и

Известное объяснение происхождения древнерусского шатра дает летописное свидетельство, обнаруженное М. Н. Тихомировым. В «Летописце вкратце Русской земли» из Синодального собрания (№ 940) под 7041 (1532) годом имеется следующая интересная запись: «Князь великий Василей постави церковь камену Вознесение господа нашего Исуса Христа вверх на деревяное дело в своем селе Коломенском...». Время написания летописи М. Н. Тихомиров определяет, на основе детального палеографического и историко-литературного анализа, третьей четвертью XVI века<sup>1</sup>. Таким образом, указание на источник происхождения знаменитого шатра Коломенского храма относится почти к тому же времени, что и его построение. Следовательно, это серьезный аргумент в пользу теории о деревянном происхождении шатровых завершений каменных русских церквей XVI века.

Однако, несмотря на неопровержимость летописного текста, открытого М. Н. Тихомировым и, казалось бы, столь полно подкрепляющего теорию И. Е. Забелина, вопрос о взаимоотношении деревянной шатровой архитектуры и каменной решается далеко не так просто, как это может показаться, если основываться на одном лишь летописном известии. Необходимо привлечение



*Колокольня-храм в Болдином монастыре под Дорогобужем. Конец XVI века.*

оставшееся неопубликованным наблюдение покойного В. Н. Подключникова, установившего, что модулем храма Вознесения в Коломенском была псковская сажень. Возможность постройки первых каменных шатров псковскими мастерами следует признать вполне вероятной, если принять во внимание их интенсивную деятельность на территории Московского государства с конца XV века.

<sup>1</sup> См. М. Тихомиров. Малоизвестные летописные памятники XVI в. — «Исторические записки», 1941, кн. X, стр. 88; его же. Летописные памятники б. Синодального патриаршего собрания. — «Исторические записки», 1942, кн. XIII, стр. 268.

нового материала, который позволил бы поставить всю проблему на более твердую научную почву.

И. Е. Забелин, высказывая свой взгляд на происхождение каменных шатровых храмов, излагал его слишком прямолинейно. Русские каменных дел мастера, даже вдохновляемые произведениями своих собратьев-плотников, все же существенно перерабатывали созданные ими формы в духе каменной архитектуры или непосредственно обращались к традиционным приемам каменного зодчества. Так, в том же храме в Коломенском взаимосвязь нижней части здания и кокошников-закомар осуществлена согласно древней традиции, т. е. без отделения закомар от стен карнизами<sup>1</sup>. Аналогичной особенностью отличается и трапезный шатровый храм середины XVI века в суздальском Спас-Евфимиевом монастыре. В поле его закомар-кокошников, расположенных по странам света, врезаны окна, соединяющие тем самым верх с низом (как в Успенском соборе Кремля)<sup>2</sup>. Не менее важен шатровый храм села Спас-Воротынского, выстроенный во второй половине XVI века<sup>3</sup>. Его нижняя кубическая часть со всех сторон расчленена лопатками, увенчанными сверху килевидными закомарами-кокошниками. Будучи просто наложенными на стену, завершающуюся простым горизонтальным карнизом (первый пример предвосхищения четырехскатного покрытия XVII в.), закомары играют чисто декоративную роль. Такими же килевидными декоративными кокошниками обработаны грани восьмерика, что напоминает обработку граней разрушенного шатрового Борисоглебского собора в Старице. В этом провинциальном примитивном приеме легко усмотреть как традиционную обработку стены обычного крестовокупольного храма, так и отзвуки храмовых завершений раннемосковского зодчества, когда под главой появились обработанные арками постамент (квадратный и восьмигранный) и ярусы кокошников. Приведенные примеры, число которых легко может быть умножено, говорят о том, что каменное шатровое зодчество XVI века сформировалось согласно принципам каменной архитектуры, а не деревянной.

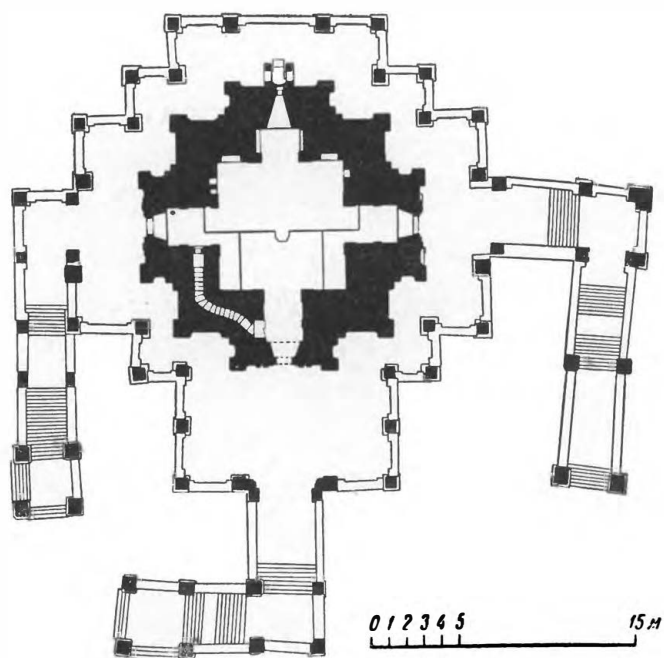
Среди летописных известий (помимо уже упомянутого «Летописца вкратце»), которые могут быть использованы для освещения ранних этапов в развитии деревянного шатрового зодчества, существует еще один летописный

<sup>1</sup> А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества, стр. 270; Г. Гольц. Архитектура б. церкви Вознесения в Коломенском. — В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 54—57.

<sup>2</sup> Суздаль и его достопримечательности. М., 1912, стр. 43.

<sup>3</sup> М. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891, стр. 61.

текст, обнаруженный также М. Н. Тихомировым. Текст этот повествует о постройке деревянной церкви «вверх» в Вологде в конце XV столетия. М. Н. Тихомиров полагает, что вологодская церковь завершалась деревянным шатром, так как этот термин применялся в отношении деревянных шатровых храмов в XVII веке<sup>1</sup>. Относясь с осторожностью к данному предположению, можно во всяком случае допустить, что деревянный храм XV века в Вологде был сильно вытянут вверх и имел башнеобразную форму, напоминая те деревянные церкви, которые сгорели во время пожара в Москве при нашествии Едигея.



*План церкви Вознесения в с. Коломенском.  
1530—1532 годы.*

Первое бесспорное упоминание о шатровом деревянном верхе относится к колокольне Богородице-Рождественского монастыря в Тихвине. Она представляла собой «стройное древяно соделание, четверугольное убо, шесть на десять столпы великими основано, к верху же пятью верхи острообразными совершенно»<sup>2</sup>. Показательно, что год ее возведения (1560) совпадает с годом окончания постройки собора Василия Блаженного. В то же время нельзя видеть в известном летописном тексте о постройке храма Вознесения в Коломенском один лишь витийствующий панегирик: «...совершена бысть в Коломенском церковь камена Възнесенье господа нашего Иуса Христа; бе же церковь та велии чудна высотой и красотою и светлостию, такова не бывала прежде того в Руси»<sup>3</sup>. Летописец, перечисляя характерные особенности храма, подчеркивал, что «такова не бывала прежде того в Руси».

Знаменательно, что шатер, широко введенный в русскую каменную архи-

<sup>1</sup> М. Тихомиров. Москва и культурное развитие русского народа XIV—XVII вв. — «Вопросы истории», 1947, № 9, стр. 14.

<sup>2</sup> Историко-статистические описания первоклассного Тихвинского Богородицкого большого мужского монастыря. СПб., 1855, прим. 16.

<sup>3</sup> Львовская летопись под 7040 (1532) годом.



тектуру в XVI веке, представлялся русским людям того времени как своеобразно видоизмененная форма купола. Об этом вполне определенно говорят документы середины XVII века, когда была запрещена постройка шатровых верхов, как форм, не выражавших церковного характера здания храма: «А глава на церкви была бы не шатровая... Церковь божию строить по правилам святых апостол и святых отец, чтобы была о пяти верхах, а не шатром»<sup>1</sup>. Это отношение к шатру как к церковному куполу подкрепляется отсутствием купола на первом известном шатровом храме в Коломенском<sup>2</sup>, а также покраской некоторых деревянных шатров в желтый цвет (Кондопога), что имитировало цвет золота<sup>3</sup>.

Литературные источники и факты архитектурного порядка не позволяют с полной уверенностью утверждать наличие в древнерусском деревянном зодчестве шатровых деревянных храмов, абсолютно схожих с позднейшими каменными или близких к тому, что осуществлялось русскими плотниками на Севере в XVII, частично даже и в XVIII веке, подобно храмам Верхней Тоймы, Белой Слуды, Выи и Пиалы. Приведенные выше свидетельства в пользу существования шатровых деревянных покрытий до XVI века (см. главу вторую «Деревянное зодчество XIII — XVI веков») все же не содержат достаточного материала, чтобы можно было точно представить их форму. Глубоко правы И. Э. Грабарь и Ф. Ф. Горностаев, утверждавшие: «Первые деревянные церкви, появившиеся еще до каменных, могли быть срублены иначе, ибо не было еще образцов, к которым местные плотники должны были приравниваться... С появлением каменных храмов плотники получили уже образцы, которым могли следовать, и, естественно, что с этого времени они начали воспроизводить в дереве те из каменных форм, которые поддавались хотя бы приблизительному воспроизведению»<sup>4</sup>. Восьмерики глав деревянных храмов, бесспорно, повторяли форму каменных круглых барабанов, «бочки» происходили от закомар, граненые деревянные апсиды — от полукруглых каменных, «лемех» — от черепицы и т. д.<sup>5</sup> Каменные формы, перенесенные в дерево, естественно, с течением времени получили собственные оригинальные черты, позднее оказавшие влияние на каменное зодчество. Этими же исследователями было установлено, что деревянный шатровый храм, срубленный по принципу «восьмерик на четверике», происходит от

<sup>1</sup> И. Забелин. Черты самобытности в древнерусском зодчестве, стр. 138.

<sup>2</sup> Покровский храм Александровой слободы, датируемый обычно 1513 годом, относится к более позднему времени. См. Н. Воронин и М. Ильин. Древнее Подмосковье. М., 1947, стр. 37 сл.

<sup>3</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Русское деревянное зодчество, стр. 115.

<sup>4</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. I, стр. 333—334, 345—346.

<sup>5</sup> Там же, стр. 335—336, 346.



*Церковь Вознесения в с. Коломенском, 1530—1532 годы.*

каменного же образца и появился (знаменательный факт для истории развития деревянного зодчества) лишь со второй половины XVII века<sup>1</sup>. Эти ценные наблюдения позволяют высказать предположение, что деревянные шатровые храмы, возможно существовавшие до первых каменных, формой своего шатра походили на низкие шатры светских построек, засвидетельствованных нашими древними литературными и изобразительными источниками<sup>2</sup>. Можно с полной уверенностью утверждать, что русское деревянное зодчество XV—XVI веков и более раннего времени вряд ли знало произведения, похожие на вышеназванные храмы XVII столетия, которые, бесспорно, возникли под воздействием форм московской каменной шатровой архитектуры XVI века.

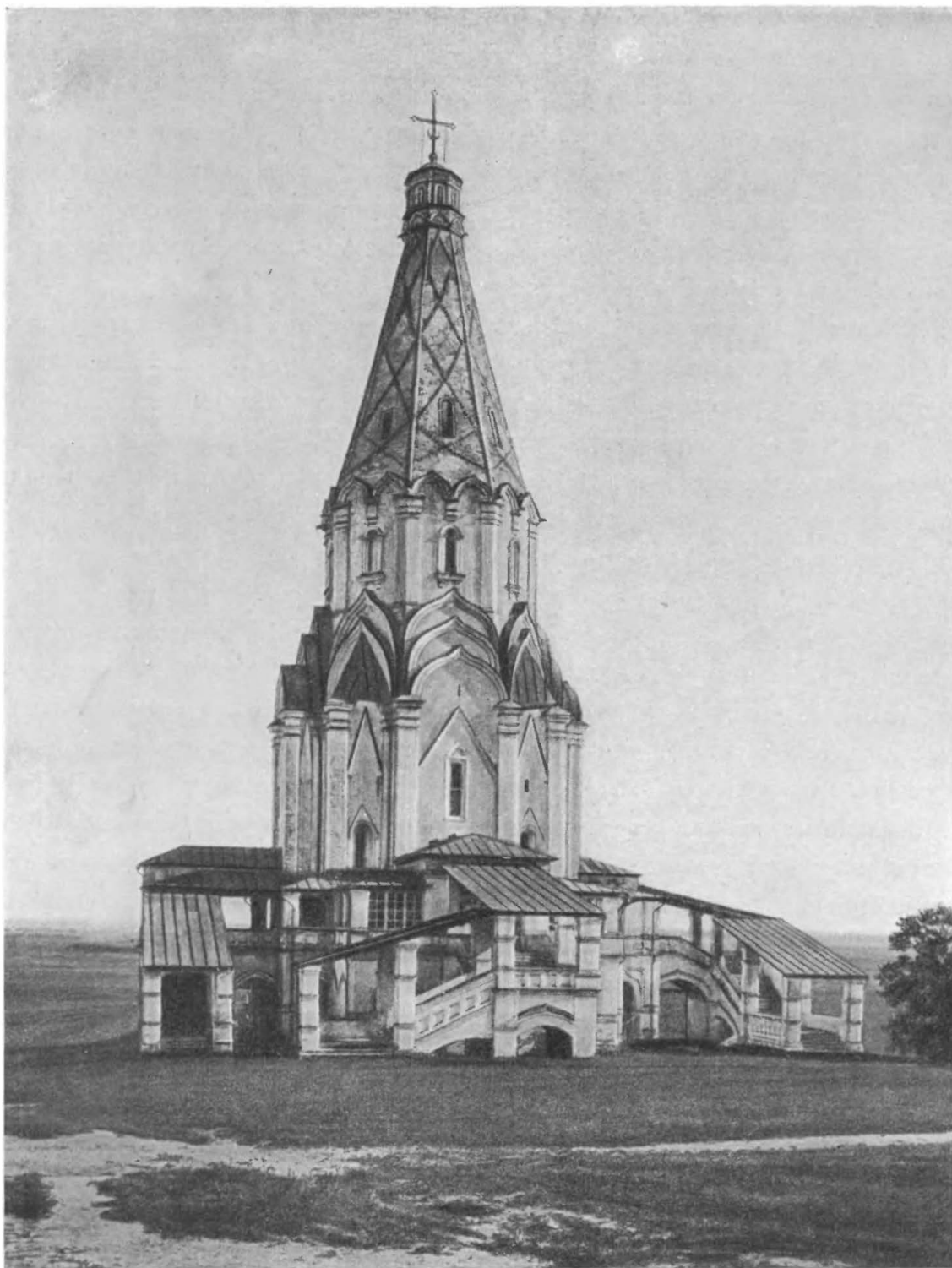
Однако «Летописец вкратце» совершенно недвусмысленно говорит, что шатер Коломенского храма создан «на деревянное дело», т. е. что зодчий обратился к деревянному образцу ради воплощения своего замечательного замысла. Естественно возникают вопросы, что побудило его воспользоваться деревянным прототипом, какое сооружение вдохновило его и что заставило летописца отметить на страницах своей летописи необычайную форму нового произведения, указав тут же на ее происхождение. Последнее объясняется сравнительно просто: новая, невиданная форма высокого каменного шатра, впервые появившаяся в русской каменной церковной архитектуре, требовала объяснения, что и было осуществлено летописцем. Но летописец не говорит, что эта форма была присуща деревянным храмам современной ему или предшествующей эпохи. Он лишь указывает на ее происхождение из деревянного зодчества.

Деревянный шатер в жилой архитектуре был известен с древнейших времен. Им покрывали сени, повалуши, иногда отдельные небольшие клетки и рундуки крылец. Часто, благодаря меньшему объему и меньшей крутизне своих граней, он назывался «колпак». Приведенные выше источники (в главе о раннем деревянном зодчестве) позволяют предположить наличие деревянного церковного шатра до появления первого каменного в XVI веке. Однако это предположение, основанное на косвенных и частично гипотетических данных, не дает еще права утверждать существование до указанного времени вполне развитой и классически законченной формы высокого деревянного церковного шатра.

Учитывая особенности развития Русского государства XV—XVI веков и его широко разветвленное крепостное строительство, необходимо всегда иметь

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. I, стр. 348.

<sup>2</sup> См. каменный шатер на изображении трапезной Троице-Сергиева монастыря 1469 года. М. Ильин. Из истории гражданского зодчества ранней Москвы. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 16. М. — Л., 1947, стр. 85.



*Церковь Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы.*

в виду, что деревянный шатер применялся особенно часто на крепостных башнях. Башни русских городов — как каменные, так и деревянные — вплоть до конца XVII столетия были крыты шатрами. Угловые башни (круглые или многогранные), а также надвратные, очень часто имели высокие восьмигранные шатровые верхи, оканчивавшиеся сторожевой вышкой, крытой в свою очередь небольшим шатриком. Таково же было покрытие и надвратных храмов, этих своеобразных молелен, осенявших главный вход в город. Кенигсбергская летопись сохранила нам изображение шатрообразного покрытия Ризположенской церкви XII века на Золотых воротах во Владимире<sup>1</sup>.

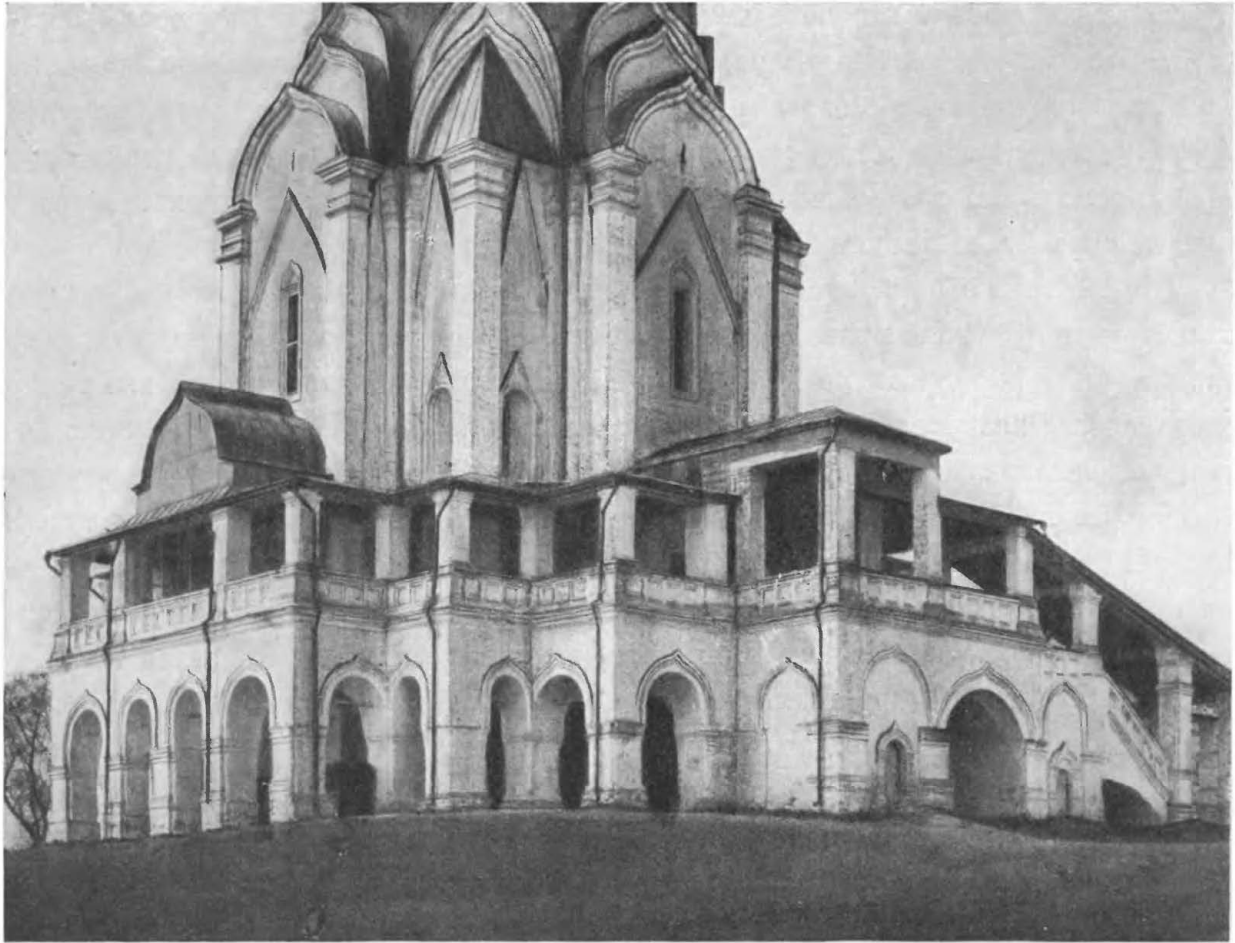
Высказанное предположение о влиянии деревянного крепостного шатра на возникновение каменного шатра подкрепляется фактами архитектурного порядка. Так, в Прионежье существует до десяти деревянных шатровых церквей XVII—XVIII веков (в том числе — знаменитая церковь в Кондопоге 1774 г.), имеющих характерное расширение восьмерика в верхней его части<sup>2</sup>. Оно осуществлено посредством повала. Повалы этих храмов украшены набитыми в виде треугольных фронтонок досками, что свидетельствует о подражании навесному бою каменных крепостных башен с характерными для них машикулями.

Крепостной деревянный шатер башни, в целях защиты и удобства стрельбы, снабжали двумя конструктивными особенностями — повалом и полицей. Повал представлял собой верхнюю, расширяющуюся часть башни, с слегка нависающими друг над другом бревнами. Соответственно этому крыша шатра, доходя до стен башни, «ломалась» под тупым углом, выступая далеко вперед. Благодаря этому полица (так называлась данная деталь) отводила воду от основания башни и облегчала стрельбу из бойниц. Знаменательно, что сохранившиеся древнейшие клетские церкви, как храм погоста Шаменского XVI века, храм погоста Шемского 1522 года (оба Лодейнопольского района Ленинградской области) и другие, этих деталей не имеют. Эти конструктивные особенности, повидимому, появились в деревянном зодчестве с постройкой шатровых храмов, которые крылись по образцу каменных или деревянных шатровых башен. Это покрытие и определило особенности внутреннего пространственного облика шатрового храма. Последнее никак не может быть сопоставлено с пространственным обликом крестовокупольного храма. Полый каменный шатер воспроизводит полый деревянный башенный шатер. Характерно, что в деревянном шатровом храме, в ар-

<sup>1</sup> Н. Воронин. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве. — «Архитектура СССР», 1940, № 2, стр. 66.

<sup>2</sup> С. Забелло, В. Иванов и П. Максимов. Русское деревянное зодчество, стр. 115 сл.





*Галереи церкви Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы.*

хитектуре которого всегда были сильны традиции деревянного же клетского храма, эта особенность быстро исчезает (известен пока лишь один случай открытого внутри храма деревянного шатра — церковь погоста Выя 1600 г.), и шатер из конструктивной формы превращается в декоративную, отвечающую общему развитию русского зодчества XVI—XVII веков.

Приведенные данные позволяют выдвинуть предположение, что широко развившееся градостроительство конца XV—XVI веков, тесно связанное с возведением многочисленных крепостных башен, толкнуло каменных дел мастеров на путь создания формы башенного шатра с вышкой, — формы, образно передававшей военное могущество Московской Руси и применявшейся в важнейших меморативных архитектурных сооружениях, большинство которых было воздвиг-

нуто в связи с военными победами. Недаром еще в XVII веке документы областей, близких к Новгороду, называют шатровые храмы «костровыми», т. е. башенными (татарское слово «башня» вошло в обиход лишь со второй половины XVI в.). Так, в г. Торжке писцовые книги 1625 года упоминают «монастырь Троицкой, а в нем храм живоначалная Троица костровой»<sup>1</sup>. В Твери в 1626 году имелся «храм Благовещение древен костровой»<sup>2</sup>.

Но не только одни крепостные башни породили столпообразную и шатровую формы русских храмов XVI столетия. И другие здания оказали немалое влияние на формирование архитектуры каменных шатровых храмов. Башня-столп играла значительную роль в древнерусском зодчестве. Еще Галицко-Волынская летопись отметила постройку в городах Юго-Западной Руси городских башен, стоявших посреди города и служивших главными дозорными вышками<sup>3</sup>. Все эти башни имели значительную высоту; некоторые из них, по словам летописи, выделялись среди прочих зданий своей белой окраской. Строительная традиция Галицко-Волынского княжества, возможно, занесенная затем во Владимир и Суздаль, распространилась и в Новгороде, и в Московской Руси. С одной стороны, здесь возводятся башни-колокольни<sup>4</sup>, с другой — вырабатывается тип башнеобразного храма «иже под колоколы», где храм соединялся с колокольней<sup>5</sup>.

Развитие монументальной каменной шатровой архитектуры совпало с быстрым ростом Московского государства XVI века. Поэтому нет основания предполагать, что заказчики и зодчие, совершенствовавшие свои приемы, непрестанно создававшие оригинальные сооружения, просто слепо копировали древние деревянные прототипы<sup>6</sup>. Все новые каменные шатровые, столпообразные храмы были постро-

<sup>1</sup> Памятная книжка Тверской губернии на 1865 г., стр. 21.

<sup>2</sup> Выпись из писцовых книг П. Нарбекова 1626 г. Тверь, 1901, стр. 23.

<sup>3</sup> Такие башни были построены в Холме в 1259 году, в Гродно в 1277, в Каменде в 1288, в Черторыйске в 1291 году.

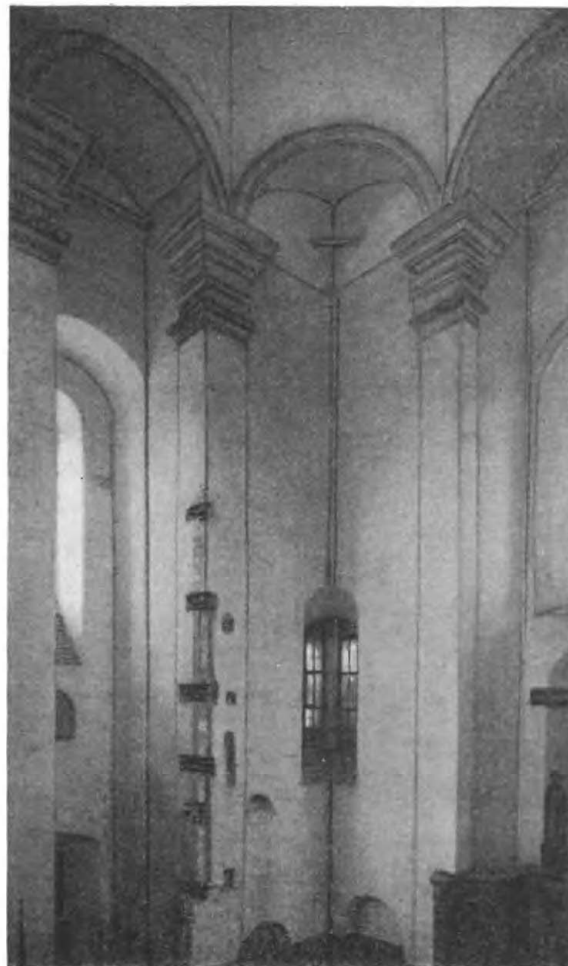
<sup>4</sup> Часовня архиепископа Евфимия 1443 года, храм Григория, епископа армянского, в Хутыном монастыре 1445 года, перестроенный в 1536 году, башня-колокольня Иосифова-Волоколамского монастыря 1490 года и др.

<sup>5</sup> Церковь Иоанна Лествичника 1329 года в Московском Кремле, Духовская церковь Троице-Сергиева монастыря 1476 года и др. Духовская церковь получила конусовидный барабан главы, повторенный позднее в соборе Соловецкого монастыря (1556). Эти храмы в известной степени могли служить прототипом для шатрового зодчества. Башнеобразность этих зданий, сказавшаяся даже в соборе Андроникова монастыря (построен до 1427 г.), повлияла на соборные монастырские храмы (собор московского Рождественского монастыря 1501 года, Успенский собор монастыря в Старице 1530 года и т. д.). Своеобразное завершение храмов «иже под колоколы», как Хутынской церкви 1536 года (сохранилось ее изображение и описание), так и Духовской церкви 1476 года, отразилось на соответствующих частях виднейших столпообразных храмов середины XVI века (церковь в селе Дьяково, колокольня Болдина монастыря и др.). Кроме того, нововведения в так называемом посадском зодчестве рубежа XV и XVI веков также оказали свое влияние (крешатый план и объем здания, настенные филенки, обособленность отдельных частей храма и т. д.).

<sup>6</sup> Взгляды И. Е. Забелина сложились на романтически-народнической основе и были неразрывно связаны с теорией узко понятой самобытности русского искусства, что не позволило этому видному исследователю

ены либо как меморативные, в память одержанных побед, либо как произведения, выразившие и утверждавшие силу нового сложившегося государства. Каменный шатер, навеянный и подсказанный деревянной архитектурой, уже на самых ранних этапах развивался в традициях каменного зодчества. И в этом была своя глубокая логика.

В процессе становления деревянной архитектуры и формирования всего московского каменного зодчества, создававшего столь разнообразные и оригинальные произведения, было подготовлено возникновение каменных шатровых сооружений XVI века. Они отразили наиболее полно и образно подъем Русского государства этой эпохи. Архитектурная мысль черпала свое вдохновение в бурной создающей действительности, а не в одном лишь ретроспективном обращении к прошлому. Только совокупностью историко-культурных и архитектурно-художественных факторов объясняется появление в древнерусском зодчестве формы каменного шатрового храма, «на деревянное дело», гениального творения русского народа<sup>1</sup>.



*Часть интерьера церкви Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы.*

более глубоко вскрыть оригинальность и прогрессивность русского шатрового зодчества XVI века. Тем не менее высказанные И. Е. Забелиным суждения верно охарактеризовали сущность явления, положительно сказавшись в дальнейших научных исследованиях в этой области. Взгляды же А. И. Некрасова, как и некоторых других исследователей, исходили из глубоко ошибочной теории влияний, выдвинутой буржуазной наукой, что в итоге приводило к отрицанию высокохудожественных и национальных основ русского зодчества этого времени.

<sup>1</sup> Некоторые приемы архитектуры шатровых храмов XVI века имеют свои прототипы в более ранних стоилообразных церквях «лиже под колоколы». Последние, как известно, строились на Руси начиная с XIV века (церковь Иоанна Лествичника 1329 года в Московском Кремле и др.). В XV и даже в XVI веке постройка подобный зданий продолжалась. Таковы храмы Иоанна Милостивого в Твери 1427 года (изображен на иконе), в Песношском монастыре 1469 года, в Иосифовом-Волоколамском монастыре 1490 года, в Спас-Каменном монастыре 1528—1545 годов, в Спас-Евфимиевом монастыре в Суздале (части храма входят в состав построенной звонницы несколько позже) и т. д. В Хутыньском монастыре в 1536 году был

Происхождение столпообразных храмов еще окончательно не выяснено, однако есть основание предполагать, что постройка первого из них — храма Иоанна Лествичника в Московском Кремле — была осуществлена по заказу митрополита Петра, волынца родом. В Галицко-Волынской Руси подобные здания были хорошо известны. Упомянувшиеся выше башни в Холме и других городах этой области древней Руси, возможно, могли послужить образцами для зданий Москвы, где они вскоре приобрели вполне оригинальный облик.

Важнейшим произведением среди названных сооружений является грандиозный храм-колокольня Иван Великий. Как и все итальянцы, работавшие в Москве, Бон Фрязин, сооружая свой столп в Московском Кремле в 1505—1508 годах, вдохновлялся тем, что уже было сделано русскими мастерами в этой области творчества.

О начале постройки Ивана Великого в 1505 году летопись сообщает следующее: «Тогда же и другую церковь разобрал Иоанн святой Лествичник, иже под колоколы, созданную от великого же князя Ивана Даниловича в лето 6836 [1328]; заложиша новую церковь Иоанн святой не на старом месте»<sup>1</sup>. О ее окончании летопись свидетельствовала через три года: «Того же лета съвершиша церковь святого архангела Михаила на площади и Иоан святой, иже под колоколы..., а мастер церквам Алевиз новой, а колоколници Бон Фрязин»<sup>2</sup>.

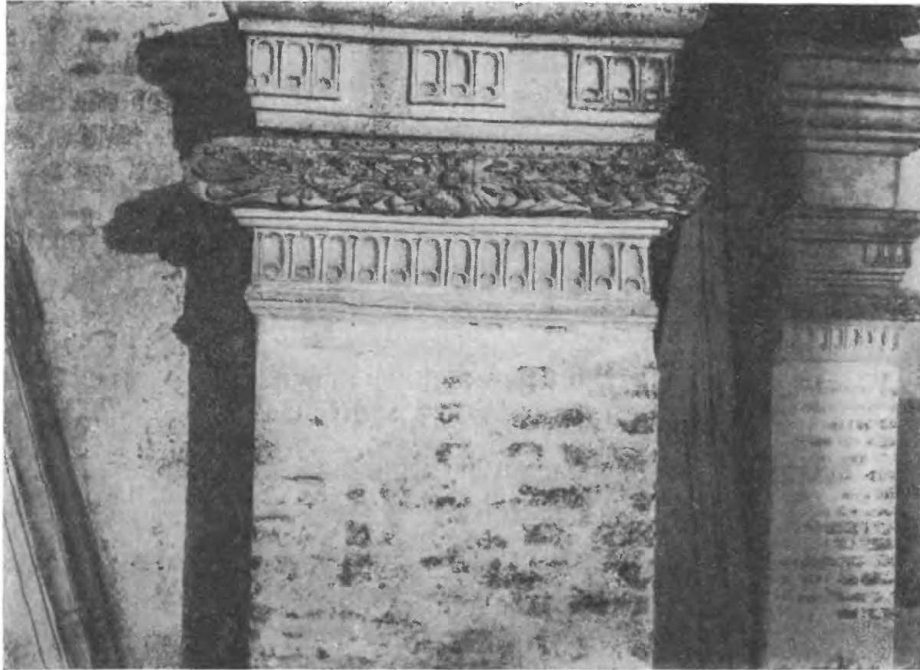
Можно с достаточным основанием полагать, что Иван Великий был во время царствования Бориса Годунова лишь надстроен, а не выстроен вновь, как это предполагают некоторые исследователи<sup>3</sup>. Об этом с полной ясностью говорят соответствующие источники. Так, дьяк Иван Тимофеев, характеризуя строительную деятельность Бориса Годунова, сообщает, что он к колокольне

также построен столпообразный храм на месте более древнего сооружения 1445 года. Он известен по летописи и по описанию Павла Алеппского, а также по иконе «Видение пономаря Тарасия». В селе Коломенском под Москвой после сооружения Вознесенской церкви была возведена в первой половине XVI века подобная же церковь Георгия Победоносца (стр. 411). В Болдином монастыре под Дорогобужем сохранился храм аналогичного типа, относящийся, повидимому, к концу XVI столетия (стр. 413). Все эти сооружения родственны друг другу, представляя собою «круглые», т. е. обычно восьмигранные, ярусные башни. Чаще всего на ребрах своих граней в нижнем ярусе они имеют лопатки. Ярусы отделены друг от друга сравнительно широкими карнизами, причем под нижним нередко проходит аркатурный пояс. Верхний ярус представляет собой помещение для звона на столбах. Интересно его обычное завершение в виде пирамиды кокошников, имеющих различные очертания (полукруглые — в болдинском храме, остроконечные фронтончики — в хутынском). Можно предполагать, что весьма близок этой группе храмов был и столп Ивана Великого, сооруженный как церковь Боном Фрязиным в 1505—1508 годах. В завершающей части Луговской церкви Троице-Сергиева монастыря 1476 г. можно также усмотреть близкие архитектурные приемы.

<sup>1</sup> Никоновская летопись под 7013 (1505) годом.

<sup>2</sup> Воскресенская летопись под 7016 (1508) годом.

<sup>3</sup> Например, Н. А. Виноградов.



*Завершение пилястр. Деталь интерьера церкви Вознесения  
в с. Коломенском. 1530—1532 годы.*

Ивана Великого «...в начале своего царствия к перевозданной высоте много прибавление сотвори и верх позлати...»<sup>1</sup>.

Мастерство зодчего сказалось в последовательности пропорций<sup>2</sup>, в стройности и законченности форм, в совершенстве выполненных деталей<sup>3</sup>. Первоначально столп Ивана Великого был красным, что подтверждается записками опричника Генриха Штадена<sup>4</sup>. Высота Ивана Великого неизменно вызывала всеобщее удивление.

Трудно переоценить значение и роль кремлевского столпа в русском зодчестве XVI—XVII веков. В Иване Великом с новой силой зазвучало национальное начало русского храма-столпа — темы, к которой не раз обращался гений русских зодчих. Будучи архитектурно совершенным, он определил не

<sup>1</sup> Временник дьяка Ивана Тимофеева. — «Российская историческая библиотека», т. XIII. Л., 1925, стр. 351. См. также: Временник, еже нарицается летописец российских князей, како начася в Российской земле княжение и грады утверждшася. — «Труды Вятской губернской ученой архивной комиссии», вып. 2, 1905, отд. II, стр. 49; А. Дмитриевский. Архиепископ Елассонский Арсений и мемуары его из русской истории. Киев, 1859, стр. 96.

<sup>2</sup> А. Мордвинов. Колокольня Ивана Великого. — «Академия архитектуры», 1935, № 5, стр. 32—37.

<sup>3</sup> М. Рязнин. Иван Великий. М., 1949 («Памятники русской архитектуры», вып. IV).

<sup>4</sup> Г. Штаден. О Москве Ивана Грозного. М., 1925, стр. 103.



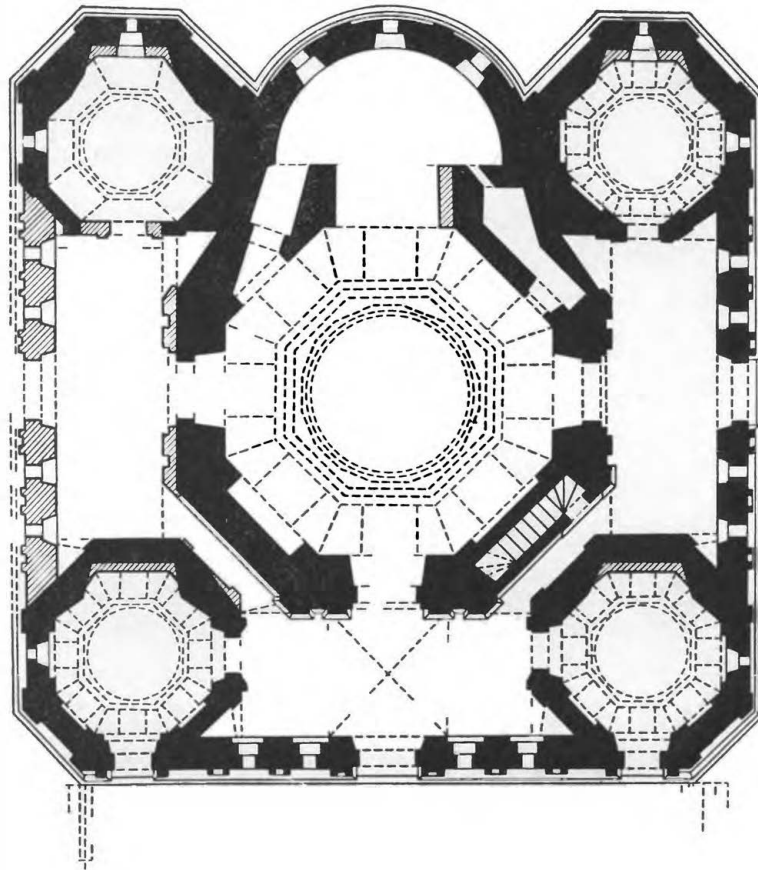
только общую форму многих родственных ему зданий (деревянная колокольня Тихвинского монастыря 1560 г. и др.), но и появление высоких стройных колоколен в зодчестве XVII века, вплоть до знаменитых башен-колоколен Иосифо-Волоколамского и Новодевичьего монастырей. Архитектурные приемы обработки Ивана Великого — его ярусность и великолепные, хотя и строгие детали убранства — применены также и в столпообразных приделах собора Василия Блаженного.

Второе место по значению среди столпообразных храмов занимает не дошедший до нас храм во имя Григория, епископа армянского, выстроенный на месте более древнего сооружения в Хутынском монастыре под Новгородом<sup>1</sup>. Этот оригинальный столп изображен на иконе «Видение пономаря Тарасия». Он состоит из трех ярусов, каждый из которых имеет богатое декоративное убранство<sup>2</sup>. Реальность изображения полностью подтверждается описанием, данным Павлом Алеппским: «Колокольня очень велика, — пишет он, — прекраснейшей архитектуры: снизу она восьмиугольная, очень широкая, с восемью балконами наверху; под каждым балконом с наружной стороны комнатка, а под ним, в середине колокольни, красивая церковка во имя святого Григория, епископа Армении...; над этой церковью восемь арок суженных и высоких, где висят колокола; над каждой аркой по две двухскатных кровли: надо всем купол, под коим железные часы»<sup>3</sup>. Анализ и сопоставление этого довольно причудливого описания и рисунка на иконе позволяют утверждать, что нижний восьмерик завершался, очевидно, гульбищем (балконом), с церковью в центре. Во внутренний объем храма, возможно, входил и средний восьмерик, будучи, таким обра-

<sup>1</sup> Летопись следующим образом описывает эту постройку: «Тое же весны лета 7043 [1535] месяца апреля в 11 день, божиею милостью основана бысть церковь камена святыи Григорей Великия Армении, в святыи обители всемилостивого Спаса и великого чудотворца Варлаама на Хутыне, против южных дверей болшия церкви и чудотворцова гроба... и совершиша ю в два лета, о едином версе, велики чюдна, яко таковы несть делом в Новгородской области: яко окольная стена, еже округ церкви, имея углов восемь, а двери пятеры, в высоту велики высока; на ней же в версе и колоколы уставиша, два колокола больших егда начнут звонити яко страшным трубам гласящим, тако и прочие колоколы уставиша. Толико велики чюдно и лепо видети... совершиша сие превеликое дело в мало время. И священа бысть сия чюдная церковь в лето 7044 [1536] месяца августа в 6 день ...». Летопись далее отмечает: «... А и прежде того была церковь того же святого камена, но не велики высока и кругла яко столп, противу северных дверей, и не велика, толко сажени единыя внутри и со олтарем; на ней же колоколы в версе бывали и прежних лет, но по неже не велика и никоторыя лепоты не имуща ...». Замысел этой новой постройки принадлежал тверичанам. «А мастера делали Тверския земли, болшому имя Ермола: а от дела дано уроком по гьсемьдесят рублев Московская, а весь запас и наряд домовои» (Софийская II летопись под 7044 (1536) годом).

<sup>2</sup> П. Гусев. Новгород XVI века по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия». — «Вестник истории и археологии», 1900, вып. XIII, стр. 57.

<sup>3</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, вып. IV, стр. 80.



0 1 2 3 4 5 10м

*План храма Иоанна Предтечи в с. Дьякове.  
1553—1554 годы.*

зом, весьма вытянутым вверх. Снаружи средний восьмерик был обработан арками, опиравшимися на угловые пилястры. Судя по рисунку, над арками помещались акротерии, в чем сказалось влияние московских зданий начала столетия. Далее шел завершающий вытянутый восьмерик звона. Он был увенчан широким карнизом, прорезанным машикулями. Последний прием напоминает примененный в дьяковском храме<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Переход к главе был образован двумя рядами трехгранных кокошников («двускатные кровли» в описании Павла Алеппского), что также очень напоминает завершение столбов дьяковской церкви. Хутынский «столп» тверяча Ермолы представлял собою как бы один из приделов-башен храма в Дьякове,

Завершение хутынского столпа было использовано в несколько измененном виде и в более позднее время. Оно встречается даже в XVII веке в колокольнях, например в колокольне церкви Николы в Хамовниках в Москве (1676) и др. Долговечность этого приема свидетельствует о его глубокой традиционности в древнерусском зодчестве.

В непосредственной связи с хутынским столпом 1536 года стоят храм Георгия в Коломенском и восьмигранная церковь-колокольня Болдина монастыря под Дорогобужем. Храм Георгия, по всей видимости, относится к первой половине XVI века, болдинскую церковь-колокольню можно датировать концом этого столетия.

Храм Георгия в Коломенском представляет собою стройную двухъярусную башню, обработанную в нижнем ярусе ложными арками, «зажатыми» между широкими пилястрами (стр. 411). Пилястры завершены полным ордерным профилем, так же как и верхние пилястры яруса звона. Поверх ордерного антаблемента нижнего яруса расположен ярус, состоящий из тонко профилированных кокошников. Их пяты, приходящиеся между пилястрами, раскреповывают антаблемент, создавая тонкую игру светотени. Этот же мотив повторен в завершающем ярусе храма-столпа, благодаря чему создается редкое единство частей этого небольшого, но исключительно изящного произведения. Наличие ордерного построения, изысканность тонкой профилировки архивольтов арок и кокошников говорят о том, что применение ордера среди русских мастеров постепенно все больше распространялось.

Болдинский столп, в отличие от коломенского храма, производит впечатление массивного сооружения (стр. 413). Угловые пилястры превратились в широкие русские лопатки; ярусное членение здания карнизами свелось к тонким обломам-полочкам; арки и пролеты яруса звона низки и приземисты. Лишь пирамидальное завершение в виде мелких кокошников вносит живописность в это сильное и лаконичное по формам произведение. Некоторая сухость и плоскостность деталей убранства как этой постройки, так и собора и трапезного шатрового храма, стоявших рядом, говорят о том, что все эти сооружения возникли в конце XVI века.

но более вытянутый вверх и приспособленный под церковь со звоном. Исключительная близость к формам дьяковского храма, при возможном наличии московских деталей в убранстве фасадов, делает хутынскую церковь Григория прямым предшественником храма в Дьякове и ставит ее в ряд выдающихся архитектурных сооружений первой половины XVI века. Указание летописи на московские деньги, затраченные на постройку храма, возможно, говорит об источнике происхождения архитектурных форм этого интереснейшего сооружения. См. Н. Воронин. Хутынский столп 1535 г.—«Советская археология», 1946, кн. VIII, стр. 330 сл.



*Храм Иоанна Предтечи в с. Дьякове.  
1553—1554 годы.*

Крещатые объемы названных выше каменных усадебных церквей начала XVI века (например, Благовещенского погоста или села Ильинского на Протве) были тем новым архитектурным приемом, который позднее нашел себе применение в первом дошедшем до нас каменном шатровом храме — в церкви Вознесения села Коломенского. Однако мы не можем утверждать, что названные сооружения полностью предопределили появление этого замечательного произведения древнерусского архитектурного гения. Шатровое зодчество, и в частности его первый храм,— церковь Вознесения, возникают как качественно новое явление, хотя и основанное на предшествующих достижениях русской архитектуры.

Этот крупнейший перелом в ее развитии — разрыв с традицией византийского крестовокупольного храма — осуществился благодаря использованию всех архитектурных сил Московской Руси: работавших в Москве псковичей, тверских, московских и ростовских зодчих. Московское шатровое зодчество XVI века — общерусское, национальное, с наибольшей полнотой выражающее художественные идеалы народа в один из важнейших периодов его жизни<sup>1</sup>.

Храм Вознесения в Коломенском открывает одну из блестящих страниц в истории древнерусского зодчества (стр. 417, 419, 421, 423, 425). Храм, возможно, выстроен Василием III в честь рождения первенца — сына Ивана, будущего Грозного; закладку надо датировать не позже чем 1530 годом, так как трудно допустить, чтобы это сооружение было закончено за один строительный сезон 1532 года. Летописец сопроводил известие о его постройке вдохновенными словами, которые редко встречаются на страницах его труда: «...бе же церковь та велимчюдна высотой и красотой и светлостью, такова не бывала преже того в Руси»<sup>2</sup>. Сооружение храма, как выдающееся событие, было ознаменовано московским великим князем Василием III и митрополитом Даниилом трехдневными торжествами и пирами. Действительно, Московская Русь получила новое замечательное произведение, в котором с большим совершенством были воплощены ведущие художественные идеи эпохи. Вознесенский храм в Коломенском подобен гигантскому меморативномуobelisku, поставленному над крутым берегом Москвы-реки. Несмотря на необычайную монументальность, он легко и стремительно возносит вверх свой исполинский шатер, могучий силуэт которого оставляет незабываемое впечатление.

Помимо больших технических знаний, художественного дарования и культуры, зодчие обнаружили и проникновенное понимание окружающей храм природы. Опоясывающие храм галереи с раскидистыми, изогнутыми в различных направлениях лестницами-входами, неразрывно связаны с поверхностью земли (стр. 421). Они кажутся как бы частью ее, получившей лишь соответствующую архитектурную обработку. А над террасой галереи вырастает четкая, кристаллическая масса здания, богатая разнообразием форм, но в то же время удивительно простая по своему общему построению и по скупым деталям. Храм в Коломенском органически слит с природой, с крутым, обрывистым берегом Москвы-реки и ее широкой поймой.

<sup>1</sup> Н. Ворони и. Хутынский столп 1535 г., стр. 301.

<sup>2</sup> Львовская летопись под 7040 (1532) годом.



Единство архитектурного замысла ощущается с особой полнотой внутри храма. Двадцативосьмиметровый шатер с удивительной легкостью возносится над небольшим по площади объемом самого храма, создавая впечатление обширного пространства. Каждая деталь, каждая мелочь отвечает общему замыслу. Все подчинено одной архитектурной идее: и вытянутые пилястры, и «стрелы» между ними, и форма окон, и обработка шатра, придающая ему особенную легкость, не нарушающую, однако, его монументальности. Единство целого и взаимная подчиненность всех частей достигли здесь редкой гармонии. Основной композиционный замысел не нарушен ни одной лишней деталью, ни одним неверным штрихом.

Зодчий зрительно предельно нейтрализует стену, несмотря на ее почти двухметровую толщину. Он стремится облегчить огромную массу материала — кирпича и белого камня. Четко и ясно выделен каркас пилястров и легкий, невесомый, словно с накинутой на него белокаменной «сеткой», шатер. Возможно, существовавшая ранее двухцветная окраска (белая — пилястров и деталей, красная — стен) еще сильнее выявляла эти выдающиеся архитектурные качества Вознесенского храма в Коломенском. На красном фоне хорошо выделялись белокаменные детали.

Следует всячески подчеркнуть пластичность коломенского храма. С особой остротой это чувствуется при обходе здания, когда оно открывает зрителю все новые и новые точки зрения, не разбивающие вместе с тем единства общего впечатления<sup>1</sup>.

Талант зодчих был настолько неоспорим, архитектурные качества храма столь высоки, идея здания так действенна, что церковь, подчиняясь воле великого князя — главы государства, должна была согласиться с таким решительным разрывом с традицией крестовокупольного храма. После этого шатер, получивший здесь как бы свое «освящение» и признание, стал широко применяться в русском церковном зодчестве XVI и первой половины XVII века, вплоть до его запрещения при патриархе Никоне. Вместе с ним в древнерусское церковное зодчество проник еще один светский архитектурно-художественный элемент, во многом предопределивший дальнейшее развитие русской архитектуры.

Храм в Коломенском представляет собой квадратный в плане объем (четверик), усложненный незначительно выступающими притворами, которые при-

<sup>1</sup> Г. Гольц. Архитектура б. церкви Вознесения в селе Коломенском, стр. 55—56.

дают ему вид крещатой в основании формы (стр. 415). Притворы поднимаются до общей высоты здания, что в известной степени позволяет сравнивать его с позднейшими деревянными храмами, известными под именем «по округло о двадцати стенах». Однако в коломенском храме нет ни одной детали, ни одного конструктивного приема, говорящих о прямом воздействии деревянных форм. Прав Г. П. Гольц, отметивший, что конструкция храма в Коломенском специфична для камня, а не для дерева<sup>1</sup>.

Все углы обработаны сильно выступающими пилястрами и ордерными капителями, воспроизводящими профиль классического антаблемента. Сложность построения капителей пилястров находит себе соответствие в системе трехъярусных декоративных кокошников, завершающих основной крещатый столп храма и служащих переходом к его восьмернику. Кокошники увенчивают притворы по старой традиции (наподобие закомар), т. е. поле нижерасположенных стен охвачено их килевидными архивольтами, а не отделено от низа поясом-карнизом. Благодаря подобной системе кокошники притворов являются органической частью центрального четверика. Восьмерник, опираясь на внутренние части стен четверика, представляет собою как бы гигантский барабан главы храма (стр. 419). В силу такого положения восьмерника он отстоит на равном расстоянии от наружных стен крещатого основания, что придает храму исключительную архитектурную цельность. Ярус кокошников, служащий переходом от одной формы к другой, повторен и вверху, при переходе восьмерника в шатер и последнего в главку.

Система пропорций и детальное убранство храма в виде обрамления окон, своеобразных «стрел» в простенках, пилястров, «сетки» из граненых камней на шатре — все, как указано выше, подчеркивает устремленность всего сооружения ввысь<sup>2</sup>.

Отсутствие алтарной апсиды, одинаковое построение всех четырех фасадов, центральное положение восьмерника определили полную центричность здания, что выражено не только в архитектуре его фасадов, но и в его внутреннем пространственном объеме.

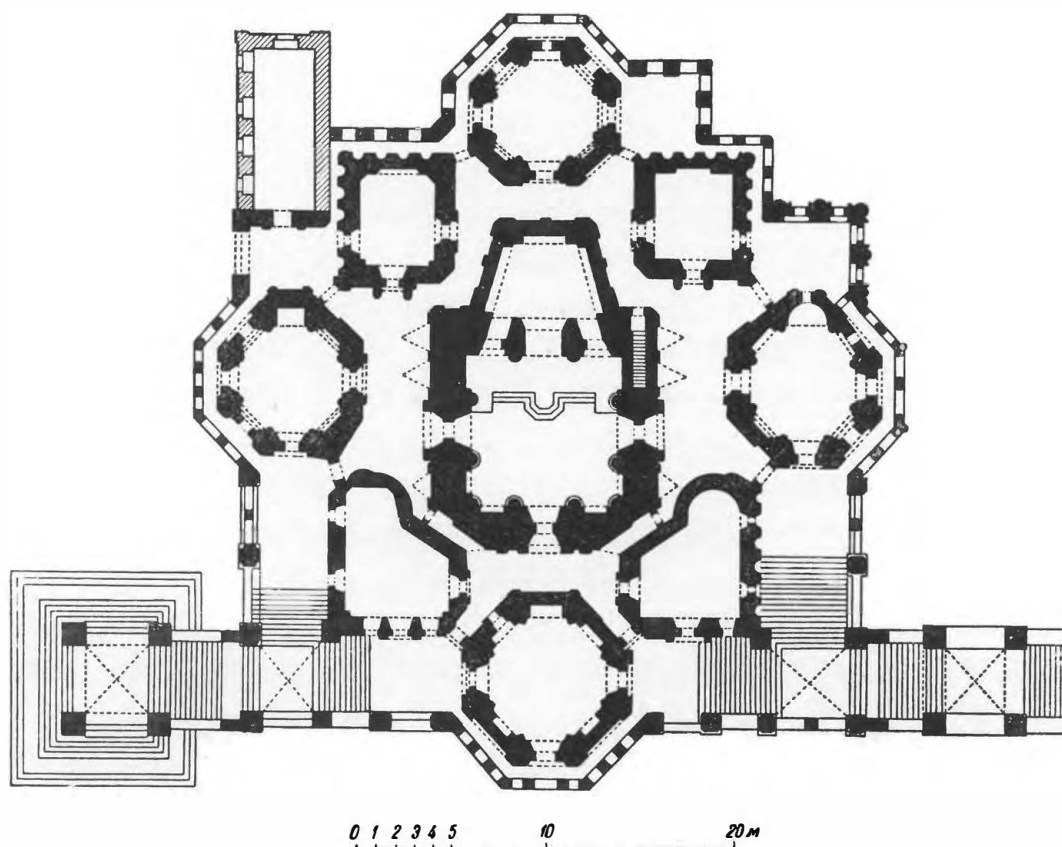
Как на исключительное явление надо указать на обработку внутренних стен пилястрами с капителями, повторяющими своим рисунком наружные

<sup>1</sup> Г. Гольц. Указ. соч., стр. 55.

<sup>2</sup> Этот вертикализм здания был первоначально выражен еще сильнее, когда отсутствовала окружающая храм терраса-подклет, выстроенная в том же XVI веке и, возможно, заменившая существовавшие деревянные входы, которые вели к его дверям.



*Храм Иоанна Предтечи в с. Дьякове. Деталь.  
1553—1554 годы.*



План храма Василия Блаженного. 1554—1560 годы.

пилястры (стр. 425). Эти пилястры по длине почти равны наружным, что придает всему внутреннему пространственному объему ту же устремленность ввысь— к озаренному светом шатру. Подчеркнутый вертикализм внутреннего пространства достигается и особенностью положения восьмерика. Его стены внутри в два раза выше, чем снаружи, так как они начинаются сразу же за капителями внутренних пилястров.

Высокий полый шатер, залитый, как и весь храм, потоками света из окон, расположенных на его гранях, создает впечатление особой легкости и невесомости, поскольку «диагональные» окна крещатого четверика подчеркивают своими широкими откосами материальность и силу могучих стен храма. Кристаллическая ясность построения отчетливее выступает при сравнении с относительно легкими и не всегда правильными архитектурными линиями аркады гульбища-террасы. Расположение его лестниц-всходов не везде геометрически правильно, так же как и очертание арок далеко от циркульной точности. Все

это придает архитектуре храма большое многообразие и живой характер. Высота парапета, украшенного ширинками, и столбы гульбища вводят масштабность, которая усиливает впечатление грандиозности храма.

Имя зодчего Вознесенского храма неизвестно, но, несомненно, это был русский мастер. Об этом свидетельствуют не только традиционные черты русской национальной архитектуры, но и свобода, с которой зодчий обращается с классическими по характеру деталями храма (кронштейнами, пиллястрами, базами, надстенными пиллястрами и др.)<sup>1</sup>.

Основные архитектурные мотивы Вознесенского храма связаны с предшествующими традиционными приемами русского зодчества, в декоративном же убранстве здания использованы некоторые детали ордерной архитектуры Возрождения. Это сказалось в обработке оригинальных внутренних и наружных пиллястров, в профиле их баз, в кронштейнах, в рисунке карнизов и т. д. Здесь мы находим растительные мотивы в виде стилизованных акантов, лавровых и дубовых листьев, а также классические розетки, ложечные выемки, различные волютки и т. д.

Такая профилировка ряда декоративных деталей сближает архитектурную обработку храма с декоративным убранством Архангельского собора и в известной степени смягчает крупный рисунок больших деталей, например килевидных архивольтов кокошников, стрел и т. д. Применение декоративных приемов итальянского Возрождения не изменило, однако, основного характера здания, которое полностью сохраняет свое национальное своеобразие.

Могучие восьмигранные шатровые башни, воздвигавшиеся с незапамятных времен русскими горододелцами, а также высокие деревянные храмы тесно связывались в сознании русского человека с образом родины и мыслью о ее духовной и военной мощи. Именно эти идеи с непревзойденным совершенством и воплотил зодчий Коломенского храма.

Торжественно отпразднованное окончание постройки храма Вознесения в Коломенском узаконило новую архитектурную форму здания. Русские зодчие в дальнейшем широко использовали ее: они стали строить шатровые церкви, эти своеобразнейшие произведения русского художественного гения, среди которых Вознесенский храм села Коломенского выделяется своим высоким совершенством.

<sup>1</sup> Н. Роговин. Церковь Вознесения в Коломенском (XVI век). М., 1941 («Памятники русской архитектуры», вып. 1).





*Посник и Барма. Храм Василия Блаженного в Москве.  
1554—1560 годы.*

Если Вознесенская церковь определила дальнейшее развитие шатрового зодчества Московской Руси XVI века, то и храм в селе Дьякове, также принадлежащий к столпообразным сооружениям, в свою очередь внес в русскую архитектуру оригинальные композиционные и декоративные приемы (стр. 427, 429). Многими из этих приемов воспользовались безвестные зодчие, создававшие величественные храмы времени Ивана Грозного и Бориса Годунова.

Принятая в старой научной литературе датировка дьяковской церкви 1529 годом недавно справедливо подверглась пересмотру<sup>1</sup>. Действительно, исторические и архитектурно-художественные факты опровергают эту дату,

<sup>1</sup> А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества, стр. 267.

заставляя относить сооружение здания к середине XVI века, примерно к году вступления на престол Ивана Грозного (1547). Истолкование наименования приделов храма позволило еще более уточнить время сооружения этого столь оригинального по замыслу и форме произведения. Можно с достаточным основанием предполагать, что храм села Дьякова, посвященный Иоанну Предтече, имя которого носил Иван Грозный, был построен в 1553 — 1554 годах, в качестве моленной церкви за сына Ивана. Этот сын царя родился в 1554 году<sup>1</sup>. Иван Грозный сооружением дьяковского храма повторил то, что было осуществлено его отцом Василием III, построившим в Суздале Покровский монастырь, все храмы которого посвящены молению о даровании ребенка.

Несмотря на всю исключительную оригинальность декоративного убранства и объемной композиции дьяковского храма, он все же имеет своих предшественников в более раннем русском зодчестве<sup>2</sup>. Среди них одно из первых мест занимает уже упоминавшийся выше храм Григория в Хутынском монастыре (1536). Его восьмигранная форма, ярусность, подчеркнутая карнизами и машикулями, столбы звона и завершения в виде ярусов остроконечных фронточков находят себе полное соответствие в архитектурной композиции и декоре дьяковского храма.

Более сложным представляется вопрос о происхождении общей композиции этого оригинального произведения, состоящего из пяти тесно поставленных ярусных восьмигранников. Сложная архитектурная композиция деревянных храмов, подобных церкви в селе Неноксе, вряд ли могла оказать влияние на это каменное сооружение, все детали которого говорят о «каменном» характере его архитектуры. Увенчанные шатрами прирубы деревянного храма в селе Неноксе расположены вокруг главного храма по странам света, образуя в плане и объеме фигуру креста. В дьяковском же храме схема композиции, при всей ее самобытности, исходит из крестовокупольного пятиглавого собора<sup>3</sup>. Особенно ярко выражен этот принцип композиции в соборе 1530 года старицкого Успенского монастыря. Его центральная глава настолько сильно вынесена вверх на ступенчатых арках, что, будучи окружена снаружи закомарами и кокошниками, она почти превратилась в своего рода центральный столп. Мастер, создавший

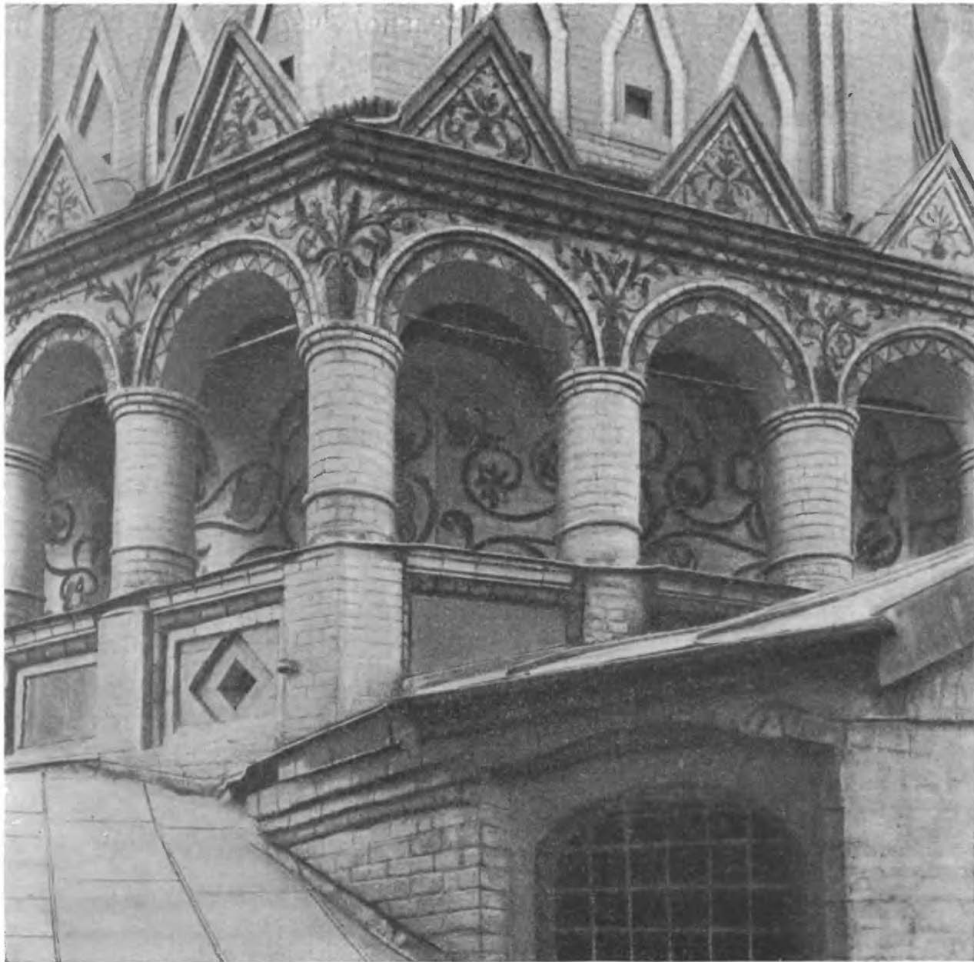
<sup>1</sup> Знаменательно посвящение приделов зачатию Анны, что связывается с дочерью, родившейся первой, и зачатию Иоанна Крестителя и апостолу Фоме, на день которого приходилось рождение в 1552 году сына Дмитрия, умершего несколькими месяцами позднее.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 34.

<sup>3</sup> Н. Воронин. Хутынский столп 1535 г., стр. 305.



*Посник и Барма. Главы храма Василия Блаженного.  
1555—1560 годы.*



*Часть галереи храма Василия Блаженного. 1554—1560 годы.*

старицкий собор, так и понимал свое произведение. Об этом свидетельствует возвышение среднего деления фасада собора, которое разорвало традиционный аркатурный фриз, подчеркивающий и связывающий здание по горизонтали. В то же время пониженные главы на угловых частях собора не столько выявляют традиционную схему пятиглавого собора, сколько мыслятся скорее как малые угловые «столпы»<sup>1</sup>. Такие видоизменения структуры крестовокупольного собора постепенно подготовили композицию дяковского храма. В менее заметной форме эти же черты находят себе место в церкви Ризположения Московского Кремля, построенной еще в 1484 году, и в соборе Рождественского

<sup>1</sup> Здесь могла в претворенной форме сказаться композиция парных башен начала XVI в. в Александровой слободе, вошедших в ныне существующую колокольню и открытых в 1947 г. П. С. Половским.

монастыря в Москве 1501 года. Знаменательно, что первый храм выстроен псковскими мастерами, которые переработали композицию фасадов здания согласно своим вкусам. Псковско-новгородские щипцы покрытия, с резко выделенной средней частью фасада, перенесенные в московскую архитектуру, повидимому, сыграли большую роль в дальнейшем развитии общенационального русского зодчества, предопределив в конечном счете и композицию храма в Дьякове.

В декоративном убранстве здания имеется ряд ордерных и декоративных деталей архитектуры Возрождения (круглые окна в кокошниках, машикули и т. д.). Но идейный замысел всего дьяковского храма свидетельствует о ярко выраженном национальном характере этого здания. При всей своей нарядности, оно монументально и величественно<sup>1</sup>.

Башенный характер дьяковского храма выявлен со значительной силой. Подчеркивая монолитность центрального столпа, зодчий применил в пределах ярусное построение, которое несколько напоминает построение колокольни Ивана Великого и других башнеобразных храмов XV — XVI веков. Этот прием нашел свое совершенное воплощение в пределах собора Василия Блаженного, многие детали которого встречаются в том же дьяковском храме<sup>2</sup>.

Ярусность дьяковской церкви, подчеркнутая сравнительно мелко профилированными карнизами, и сосредоточенное сверху здания декоративное убранство создавали иное впечатление, чем тот динамический подъем, то неудержимое стремление ввысь, которые в столь совершенной форме выражены в Коломенской церкви. Принципиальная разница между этими двумя произведениями древнерусского зодчества особенно ясна в их отношении к пейзажу. Храм в Дьякове, подобно замку, высится на крутом склоне берега. Его пять столпов, объединенные в тесную нерасчлененную группу, выделяются своей массивностью. Тяжелые, низкие шлемы дьяковского храма придают зданию статичность. В отличие от Вознесенской церкви, дьяковский храм исполнен торжественной горделивой величавости. В то же время, благодаря обилию многочисленных декоративных деталей (возможно первоначально окрашенных в красный и белый цвета), в нем проявляется та живописность, которая впоследствии достигла апогея в сказочном узорочье зодчества XVII столетия.

Своеобразие архитектуры храма в Дьякове заключается и в наличии ряда псковских деталей, среди которых необходимо назвать звонницу на западном

<sup>1</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. II, стр. 36.

<sup>2</sup> Родство обоих зданий дало повод высказать предположение, что Посник и Барма были также зодчими и храма в Дьякове.



фасаде (она появилась, повидимому, несколько позднее, но тоже в XVI веке), треугольные фронтоны, перемежающиеся на центральном столпе с полукруглыми кокошниками, и другие детали. Повидимому, завершение псковского Троицкого собора, где каменные закомары были покрыты деревянными шипцовыми кровлями, отразилось и здесь в измененном виде (вспомним постамент из восьми кокошников в основании центральной главы Благовещенского собора в Кремле 1484—1489 годов, выстроенного псковскими мастерами). Псковскими же деталями являются мощные столбы-цилиндры, украшающие центральную главу храма (столбы звонниц). Последние не только легко сопоставляются с произведением тверяча Ермолы, но и находят себе аналогию в завершении Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря 1476 года, выстроенной теми же псковичами.

Так, на примере храма в Дьякове можно проследить органическое слияние архитектурных приемов областных школ русского зодчества. В итоге создавалась единая, общенациональная русская архитектура XVI века, с ее исключительными по красоте и оригинальности произведениями. Оба храма — Вознесения в Коломенском и Иоанна Предтечи в Дьякове — подготовили почву для появления величайшего сооружения XVI века — собора Покрова «что на рву», известного под названием Василия Блаженного (стр. 433, 435, 437, 441).

Храм Василия Блаженного увековечивает память о событии огромной важности в жизни русского народа — покорении Казани. Это событие означало окончательную, великую победу над злейшим врагом Руси. Этим объясняются праздничность и особая торжественность собора, определившие его общую композицию и даже отдельные детали убранства.

Взятие Казани породило живой художественный отклик и в живописи (икона «Церковь воинствующая»), и в литературе («Повесть о Казанском взятии»). В ореоле славы возвращались русские войска из-под стен Казани в Москву. Рождение наследника, царевича Дмитрия, совпавшее с этим празднеством, усилило всеобщее ликование, поскольку оно укрепляло надежду на предотвращение феодальных распрей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Очевидец следующим образом описывает торжественное возвращение в столицу войска во главе с Грозным: «Приближающуюся ему к посаду граду... и позвонеса великий град Москва, и изыдоша на поле за посад встретити дара и великого князя... все множество бесчисленное народа московского... и видеша самодержца своего идоша, яко пчелы матку свою, и возрадовашася зело хваляще и благодаряще его, и победителна велика его наридающе, и много лета ему восклицают на долг час. ...яко забыти в той час всем людем, на такие красоты на дарские зрящим, и вся домовная попечения своя и недостати... вси послы же и купцы тако же дивяхуса глаголюще, яко несть мы видали ни в коих же дарствах, ни в своих ни в чужих... таковыя красоты и силы и славы великия» (Н. Гудзий. Хрестоматия по древней русской литературе (XI—XVII вв.). М., 1947, стр. 270).

«Казанское взятие» было первоначально ознаменовано постройкой на Красной площади в 1554 году деревянного собора во имя Покрова «с приделами»<sup>1</sup>. Деревянные храмы были выстроены в честь тех святых, на дни которых приходились главнейшие военные события Казанского похода. Сооруженные здания, однако, носили временный характер, и год спустя началась постройка нового великого собора, законченного в 1560 году. Его зодчими были два русских мастера: «...дарова ему [Ивану Грозному] бог дву мастеров русских по реклу Посника и Барму и была премудри и удобни таковому чудному делу»<sup>2</sup>.

Грозный, исходя из идеи первоначальной постройки, «по совету святительску [митрополита Макария] повеле им здати церкви камены заветных восемь престолов, мастера же божиим промыслом основаша девять престолов, не якоже повелено им, но яко по бозе разум даровася им в размерении основания» (т. е. при составлении композиции плана в основу была положена рационалистическая мысль о распределении восьми самостоятельных приделов вокруг девятого — центрального)<sup>3</sup>. В результате «поставлен бысть храм каменный, преудевлен различными образцы и многими переводы, на одном основании девять престолов»<sup>4</sup>. Заказ на восьмипрестольный храм, несмотря на царский приказ, не мог быть выполнен, так как ему не отвечала задуманная мастерами архитектурная композиция, призванная сыграть решающую роль в ансамбле всего города. Поэтому-то мастера «основаша девять престолов» — так, как «разум даровася им в размерении основания». Художественные требования оказались решающими в деле сооружения нового собора. А это означало дальнейшее развитие тех новых (светских в своей основе) идей, которые впервые были осуществлены в коломенском храме (башня как прообраз храма нового типа). Светское начало явно возобладало над церковным, будучи во многом подготовлено так называемым посадским зодчеством первой половины XVI века.

Перед зодчими стояла весьма сложная задача. При применении старых, традиционных форм крестовокупольного здания новый собор не только зависел бы от группы кремлевских соборов, но, при задуманном значительном размере, спорил бы с основной святыней города — Успенским собором. Зодчие сознательно

<sup>1</sup> Никоновская и Львовская летописи под 7053 (1555) годом. См. также рецензию Ю. Н. Дмитриева на монографию Н. Н. Соболева «Василий Блаженный» (Покровский собор). — «Советская книга», 1950, № 5, стр. 110 — 113.

<sup>2</sup> И. Кузнецов. Еще новые данные о построении московского Покровского (Василия Блаженного) собора. — «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских», 1896, кн. II (177), разд. IV, стр. 25 сл.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> И. Кузнецов. О построении московского Покровского (Василия Блаженного) собора. — «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских», 1896, кн. I (176), разд. III, стр. 10 сл.



*Портал храма Василия Блаженного. 1554—1560 годы.*

отказались от этой мысли. Обилием самостоятельных, тесно сопоставленных приделов, глав и высоким шатром центрального храма Покрова они как бы воспроизвели тот «куст» глав прославленных кремлевских соборов с башней Ивана Великого в центре, который один лишь мог объединить быстро разраставшийся город. Невиданная форма нового собора, торжественный характер его архитектуры подчеркивали его самостоятельность и образно воплощали радостную идею победы. И поскольку эта победа неразрывно связывалась с ростом и мощью страны, постольку сооружение нового собора возвеличивало Русское государство<sup>1</sup>.

Произведение Посника и Бармы, благодаря своим новым формам, доминировало над постройками Кремля и Китай-города. Посад и слободы, окружавшие Москву, также архитектурно подчинились Покровскому собору. Он горделиво возвышался над столицей, став его новым архитектурным центром. Вершина излучины Москвы-реки еще более подчеркивала значение собора в общем ландшафте города.

Постройка собора на Красной площади отвечала древней традиции. Красная площадь была больше и значительнее Соборной площади Кремля, превратившейся к тому времени во внутреннюю площадь царского дворца. На Красной же площади находился главный торг города, здесь с утра до вечера толпился народ, здесь нередко происходили острые политические выступления — словом, здесь билось сердце города. Постройка собора на Красной площади отвечала его общенародному значению. Новый храм своими размерами, формой и местоположением решал величественную градостроительную задачу. Он «держал» весь город, находился в его центре, был на виду у всего народа, непрестанно напоминая о великой победе.

Обращение к сложной форме девятичастной композиции плана основывалось на тех профессиональных навыках, которые жили в среде русских художников. Восьмиконечная звезда, или так называемая фигура двух «вращающихся» прямоугольников, известная и в живописи, была положена в основу размещения девяти приделов собора (стр. 433). Размер центрального храма Покрова определил собой расстановку угловых приделов. Его площадь, увеличенная в четыре раза, образует тот прямоугольник, по углам которого поставлены маленькие кубические приделы. Введение большой апсиды вызвало сдвиг Покровского храма на запад,

<sup>1</sup> М. Ильин. Собор Василия Блаженного и градостроительство XVI века. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1952, стр. 217—256.



*Храм Сергия Боголюбленского монастыря в Московском Кремле. 1557 год.  
Рисунок из «Книги о избрании на престол Михаила Федоровича».*



вследствие чего западные приделы теснее прильнули к центральному столпу. То же самое произошло и с башнеобразными приделами, поставленными по странам света. Они образуют своей расстановкой другой квадрат, повернутый по отношению к первому на  $45^\circ$ . Все эти приемы архитектурной композиции свидетельствуют об умении зодчих пользоваться пропорциями<sup>1</sup>, не фетишизируя их, а свободно обходясь с ними и, в случае надобности, отходя от их сухой логики.

Сложная плановая расстановка девяти приделов подчеркнута сложным же контуром открытой террасы-подклета, охватившей всю группу храмов (стр. 433). Не довольствуясь этим, зодчие еще раз повторили девятичастную композицию в основании главного шатра в виде правильной восьмиконечной звезды венчающего восьмерика, углы которого были некогда украшены маленькими главками. Таким образом, здесь в миниатюре воспроизводилась основная композиция девятипрестольного собора. Эта повторность архитектурных мотивов получила широкое признание и применение.

Отказавшись от форм многоглавого крестовокупольного храма, Посник и Барма сохранили, однако, его условную схему. Малые кубические приделы напоминают угловые части обычного пятиглавого храма. Для объяснения этого композиционного приема достаточно обратиться к старицкому Успенскому монастырскому собору. Но было бы неверно столь схематично рассматривать композиционную основу Покровского собора: она значительно сложнее и многограннее. Собор не только напоминает о многоглавии группы центральных храмов городского кремля, но и сам представляет собою как бы город, уподобляясь тому символическому изображению города, которое держит в руках Никола Можайский (эта статуя была привезена в Москву в 1540 году)<sup>2</sup>.

Посреди группы храмов Покровского собора возвышается шатер храма Покрова. Он одновременно — и главный храм, и главная вертикаль. По его углам теснятся маленькие кубические приделы, завершенные кокошниками «вперебежку», что живо напоминает убранство московских посадских храмов начала XVI века. По странам света высятся ярусные башнеобразные церкви, воспроизводящие своим внешним видом башни городских оборонительных укреплений. Аркады подклета могут быть сопоставлены с внутренними аркадами крепостных

<sup>1</sup> И. Максимов. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре, стр. 68 сл.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 46; см. более подробное рассмотрение этого вопроса: М. Ильин. Собор Василия Блаженного и градостроительство XVI в.—«Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1952, стр. 217—256.



*Храм в Городне. 1578—1579 годы.*

стен. Тема города как сложного архитектурного целого пронизывает все сооружение. Она находит отклики в названии западного башнеобразного придела, посвященного празднику «Входа господня в Иерусалим» и непосредственно не связанного со взятием Казани. Этот единственный праздник земной славы Иисуса Христа был использован как символический намек на то, что пережило население Москвы при возвращении в столицу русских войск во главе с царем и что столь образно описано в «Повести о Казанском взятии». Этим объясняется не только посвящение придела празднику «Входа в Иерусалим», но и установление всенародного ежегодного праздника «шествия на осляти». Праздник «шествия на осляти» образно напоминал торжественный въезд царя в Москву осенью 1552 года. Кроме того, весь собор, нередко называемый документами

Иерусалимом, как бы представлял собой «горный Сион», которому уделялось так много внимания в литературе того времени.

В своем произведении Посник и Барма отразили в формах архитектуры, мысли и идеи, не раз высказанные их современниками. В эти годы многие стремились даже Москву сравнить с Иерусалимом, что вызвало протест Максима Грека<sup>1</sup>. Архиепископ Феодосий после похода на Казань обратился с посланием к Ивану Грозному, где иносказательно также говорилось о Иерусалиме («...и жезл силы послет ти господь от Сиона»)<sup>2</sup>. Примерно тот же оборот находим мы в более раннем послании Вассиана Ивану III на Угрю<sup>3</sup>. Идея храма-города жила издревле среди русского народа, восходя к старой новгородской традиции: «Идеже София, ту и Новгород».

Главная восточно-западная ось собора выделена при помощи сдвига центрального храма и более богатой отделки двух главнейших приделов — восточного, Троицкого, и западного — Входиерусалимского. Последний и больше, и выше, и значительнее по декоративному убранству. Недаром в завершении его «башни» стояли три небольшие главки, подобные главкам на звездчатом восьмерике центрального столпа.

Форма восьмерика — основная в архитектуре собора. Она применена почти во всех главных его частях. Она настолько доминирует, что зритель почти не замечает прямоугольных оснований кубических угловых приделов и центрального храма Покрова. Вторым лейтмотивом служит форма полукружия. Это те «многие переводы», о которых говорят источники. Этот мотив фигурирует начиная с аркад подклета и кончая небольшими кокошниками в основании венчающей главы центрального столпа.

Мотив такого кокошника представлен в соборе в значительном количестве вариантов. То это главная арка с легким архивольтом, то это сильно профилированная полуокружность, охватывающая круглое окно, то килевидный кокошник, столь часто встречаемый в зодчестве последующего, XVII века, то небольшая арочка, соединяющая более значительные кокошники. Посник и Барма смело сочетали кокошники разной формы и масштаба, добиваясь исключительной живописности. Нарастание этого мотива от еще спокойных завершений кубических приделов к бурно избегающим ярусам кокошников центрального столпа проведено весьма последовательно. Особенно богаты кокош-

<sup>1</sup> Максим Грек. Сочинения, т. III. Изд. Троице-Сергиевой лавры, 1911, стр. 106.

Дополнения к Актам историческим, т. I. СПб., 1846, № 37.

<sup>2</sup> Воскресенская летопись под 6988 (1480) годом.

никами звездчатый восьмерик и основание его шатра. Эти ярусы различных по форме и масштабу кокошников бегом своих линий усиливают неудержимое стремление ввысь, которое с такой силой выражено в архитектуре собора.

Форма восьмерика является основной в композиции объемов здания. Однако декоративному убранству собора уделено не меньшее внимание, чем его объемно-пространственному построению. Барма и Поснпк широко черпают здесь из источников народного творчества<sup>1</sup>. Главный декоративный мотив — полукружие. Обращает на себя внимание своеобразное использование отдельных архитектурных деталей храмов в Коломенском и Дьякове. Так, из дьяковского храма заимствованы ярусность башнеобразных приделов и открытая галерея из массивных столбов в основании восьмерика. Архитектура храма в Коломенском подсказала подклет, шатер и «стрелы» (декоративные детали на гранях столпообразных приделов). Но, в отличие от прототипа, «стрелы» приобрели на башнеобразных приделах вид крупной декоративной детали, врезающейся в завершающий карниз и находящей себе продолжение в острых треугольных фронтонах основания глав. Введение этих «стрел» в убранство башенных приделов вызвано тем, что за многочисленными главами, расположенными на разных уровнях, несколько теряется стремительный подъем центрального шатра, декорированного рядом деталей, среди которых далеко не последнее место занимают шаровидные цветные изразцы. Для усиления впечатления подъема шатра мастера поместили на гранях его ребер выющиеся металлические спирали. Они



*Храм в Городе. 1578—1579 годы.*

Реконструкция И. Д. Барановского.

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 46.

невольно заставляют глаз быстрее подниматься от спокойных аркад подклета к завершающей храм главе.

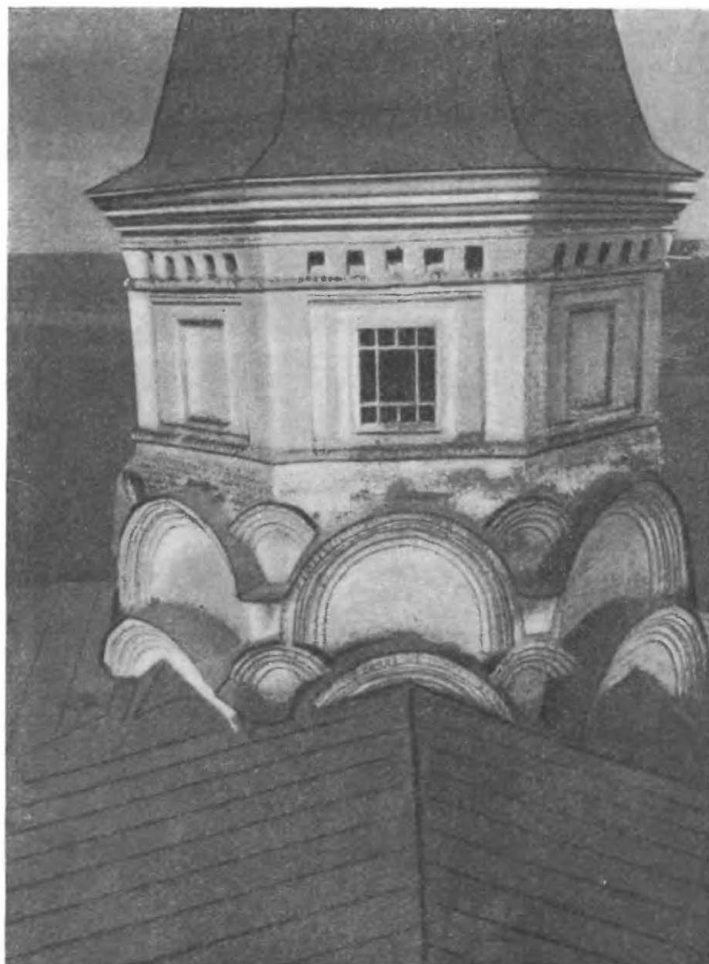
Основная декорация, в которой широко использована полихромия, сосредоточена в верхних частях здания, причем для нее характерно необычайное разнообразие мотивов. При движении зрителя вид собора непрерывно меняется, что существенно отличает его от обычного крестовокупольного храма. С каждой новой точки собор предстает в неожиданном, неповторимом сочетании разнохарактерных приделов, глав, террас-гульбищ, лестниц, декоративных деталей. Перед взором зрителя то возникает трехчастная группа высоких башен, то собор выглядит словно гигантская пирамида, где все части, начиная от лестниц и крылец, устремляются к главному храму Покрова<sup>1</sup>. Многообразие архитектурного облика составляет отличительную, ни с чем не сравнимую черту храма и выделяет его даже среди наиболее оригинальных произведений древнерусского зодчества.

Первоначальная красно-белая окраска усиливала живописность внешнего вида собора. Этому же способствуют и плановые сдвиги отдельных приделов, появление апсид, различие в декоративном убранстве, казалось бы, одинаковых частей и, в особенности, оригинальнейшие по рисунку главы. Источники говорят о том, что они были первоначально покрыты белым (т. е. оцинкованным) немецким железом. Можно думать, что в это время их форма напоминала форму глав дяковского храма, т. е. они были шлемовидными. Однако уже в конце XVI века появились ныне существующие узорные луковичные главы, поражающие разнообразием своих окрашенных в различные цвета граней. Подобная раскраска встречается уже при Грозном. Так, Петрей Ерлезунда сообщает о раскраске главы собора в Александровой слободе чередующимися золотыми и черными полосами<sup>2</sup>.

Все девять храмов стоят отдельно, окруженные сводчатыми галереями XVII века и переходами (одновременными самому зданию). Особенно интересно по декоративным мотивам и архитектурно-конструктивным приемам плоское потолочное перекрытие из кирпича в переходе между западной Вздоиерусалимской и центральной Покровской церквами. Внутренние стены церкви Покрова и приделов украшены многочисленными декоративными деталями в виде карнизов, пилястр и т. д. Большинство из них, помимо декоративного, имеют и

<sup>1</sup> Этому храму было придаво особое значение потому, что в день празднования Покрова, т. е. 1 октября, начался штурм Казани.

<sup>2</sup> Петрей Ерлезунда. История великого княжества Московского. М., 1867, стр. 36.



*Завершение церкви с. Беседы близ Острова.  
годы 90-е XVI века.*

чисто конструктивное значение. Первоначально все храмы были внутри выбелены, что значительно усиливало роль декоративных деталей. Поражает виртуозная кладка сводов некоторых глав в виде звезд, как бы вращающихся по спирали.

Позднейшие пристройки XVI века (в 1588 г. был пристроен придел Василия Блаженного, давший имя всему собору) и XVII века (в 70-х годах наружные галереи были покрыты сводами на столбах, появились шатровые, выступающие вперед рундуки — площадки крылец — и крытые лестницы, а также была произведена многоцветная раскраска здания, восстановленная в наши дни, и построена колокольня) видоизменили облик собора. Узорная окраска заметно усилила его



живописность, что сообщило собору черты зодчества XVII века. В то же время конструктивная основа собора, базирующаяся на сочетании белокаменной и кирпичной кладки, оказалась замаскированной. В этом более позднем декоративном убранстве, покрывающем, словно драгоценное шитье, все сооружение сверху донизу, с особой яркостью проявились народные вкусы XVII века.

Отдельные новые декоративные детали не только органично слились с основными мотивами, но и оказались видоизмененными сообразно русскому пониманию роли детали в декорировке здания. Все эти «стрелы», машикули, нервюры, пилястры, розетки, карнизы, филенки, муфтированные колонки, круглые люнеты и т. д. утратили всякую связь с ордерным началом. Они служат лишь декоративными деталями, призванными усилить красочность архитектурного убранства собора, и тем самым они приобретают чисто русский характер.

Внутреннее пространство почти всех приделов Василия Блаженного мало соответствует его внешнему великолепию. Оно невелико, тесновато и напоминает покой жилого дома<sup>1</sup>. Поэтому архитектурное значение собора заключается в его внешних формах и в его сказочно богатом наружном декоративном убранстве, воплощающих великую поэтическую красоту, которую народ мечтал видеть претворенной в жизнь.

Постройка собора Василия Блаженного сопровождалась одновременным строительством ряда шатровых храмов, представляющих собою выдающиеся произведения древнерусского зодчества. Путешественники-иностранцы отметили значительную строительную деятельность Ивана Грозного, который «построил в свое время до сорока каменных церквей, богато убранных и украшенных внутри, с позолоченными чистым золотом верхами»<sup>2</sup>. Среди этих храмов прежде всего должен быть упомянут не дошедший до нас храм Сергия в Богоявленском монастыре Московского Кремля (стр. 443). Он был закончен в 1557 году и известен по рисунку в «Книге о избрании на престол Михаила Федоровича» 1672—1673 годов. Сергиевский храм, судя по его изображению, имел богатое декоративное убранство, во многом навеянное убранством Вознесенской церкви села Коломенского. Украшение стен пилястрами, ярус из четырех рядов кокошников, завершение восьмерика двойным рядом небольших фронтончиков, многочисленные перехваты-полочки на ребрах шатра, наконец, широкое использование изразцов — все это свидетельствует о живописности и декоративности этого

<sup>1</sup> М. Alpatov—N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst, стр. 121.

<sup>2</sup> Дж. Горсей. Записки о Московии XVI в. СПб., 1909, стр. 62.



*Церковь Петра Митрополита в Переславле-Залесском.  
1584 год.*

выдающегося сооружения. Храм Сергия, возможно, оказал влияние на разделку шатра и форму глав не только собора Василия Блаженного, но и других шатровых храмов XVI—XVII веков (собор Соловецкого монастыря 1558—1564 гг., церковь Зосимы и Савватия Троице-Сергиева монастыря 1636 г., придел церкви Ильи Пророка в Ярославле 1649—1652 гг. и др.).

Еще более интересным был шатровый собор Бориса и Глеба в Старице, также до нас не дошедший. Он был заложен в 1557 и окончен в 1561 году. Его значение в древнерусском зодчестве было особенно велико, так как собор представлял собою своего рода «символ торжества царской власти над удельным княжеством»<sup>1</sup>. Недаром украшавшая его изразцовая налпись оканчивалась горде-

<sup>1</sup> С. Бахрушин, *Иван Грозный*. М., 1942, стр. 72.

ливыми словами: «...сему граду на украшение и на утверждение от противных супостатов».

Старицкий Борисоглебский собор, имевший также девять приделов, как в идейном, так и в архитектурно-композиционном отношении был тесно связан с собором Василия Блаженного<sup>1</sup>. Этот пятишатровый храм — единственный случай в каменном зодчестве древней Руси. Особенно тщательно была проработана композиция плана и объемов, образовавших, в противоположность собору на Красной площади, единое, не расчлененное на отдельные части здание. Воздействие коломенского храма сказалось в обработке стен пилястрами, переходящими в килевидные декоративные полукружия (не говоря о двухъярусном подклете с аркадами). Скупое использованные горизонтальные членения не могли спорить с устремленностью ввысь стройной группы пяти шатров собора. Значительный интерес представляла конструкция западных приделов. Вся их верхняя часть опиралась на столбы аркад открытой ходовой галереи, опоясывавшей храм; этот прием был позднее повторен в трапезных церквях сел Тайнинского и Алексеевского и в других зданиях XVII века. Полихромия богатого изразцового убранства с рельефными фигурными композициями (распятия) делала Борисоглебский собор в Старице одним из выдающихся произведений зодчих, деятельно работавших в эти годы в Москве и провинции.

В нем получила применение та многопридельность, которая в последующее время породила характерные принципы композиционного построения как шатровых, так и обычных кубических храмов, завершенных ярусами кокошников.

Основная группа шатровых царских храмов, созданная в 50—60-х годах XVI века, послужила образцом для строившихся тогда же провинциальных церквей, конечно, не достигших качества своих образцов. В городах и селах Московского государства появились храмы, которые лишь в отдельных своих частях и деталях могут быть сопоставлены с уникальными произведениями выдающихся русских зодчих середины XVI века. Сила традиций, а также стремление к упрощению сложных по архитектурной композиции царских храмов обусловили более простую и примитивную архитектуру. Таковы храмы села Спас-Воротынского на Угре (середина XVI в.), Лютикова монастыря (1559), храм в селе Городне под Коломной (1578—1579; *стр.* 445, 447), церковь села Елизарово близ Переславля, а также шатровые храмы, сооруженные в селах Пруссы и Пять Крестов близ Коломны, в селе Беседы (*стр.* 449) и т. д. Отдельные декоративные приемы

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 92.



*Церковь Козьмы и Дамиана в Муроме. 1565 год.*

недвусмысленно указывают на источники заимствования из круга столичных произведений. Так, звездчатая форма завершения шатровой церкви села Елизарово и «стрелы» на ее шатре без труда связываются с декоративными деталями собора Василия Блаженного<sup>1</sup>.

В церкви Петра Митрополита в Переславле-Залесском 1584 года (стр. 451) мы видим стремление зодчих по-новому переосмыслить формы коломенской Вознесенской церкви. Это особенно бросается в глаза при изучении нижней, крещатой части. Если башнеобразный крещатый объем коломенского храма

<sup>1</sup> Его воздействие мы находим и в архитектуре церквей села Беседы и Лютикова монастыря. Архитектурную композицию старинного Борисоглебского собора можно проследить в монастырском трехшатровом трапезном храме Спас-Евфимиева монастыря в Суздале. Треугольные остроконечные фронтоны церкви в Городне находят свой прототип в храме села Дьякова.

в композиционном отношении стоит ближе к соответствующим деревянным зданиям, то крещатое основание храма Петра Митрополита в Переславле-Залесском со всей очевидностью свидетельствует о сильнейшем воздействии архитектурных форм каменных крестовокупольных храмов<sup>1</sup>.

Строившиеся в середине XVI века шатровые храмы не создавались, однако, по какому-то каноническому, однажды принятому типу. Среди провинциальных шатровых храмов мы встречаем такие, которые, например, вовсе не имели восьмерика под шатром. Таков небольшой храм Брусенского монастыря в Коломне (1552), выстроенный также в память о Казанском походе, такова была церковь Николы «Долгошея» в Переяславле-Рязанском (современной Рязани)<sup>2</sup>. К этому типу принадлежит церковь Евфимия Кирилло-Белозерского монастыря, построенная, возможно, уже в XVII веке, и др. Характерным признаком большинства шатровых храмов XVI столетия являются накладные филенки на ребрах граней их шатров — деталь, обычно отсутствующая в архитектуре храмов следующего столетия.

Особую группу составляют шатровые трапезные храмы XVI века. Их композиционное построение тесно связано с достижениями русских зодчих XV столетия. Ермолинская трапезная 1469 года в Троице - Сергиевом монастыре, имевшая над одним из своих помещений шатер, служила своего рода образцом для такого рода построек. Храмы подобного типа строились в течение второй половины XVI века. Таков трапезный храм старицкого Успенского монастыря (1570), трапезный же храм Болдина монастыря под Дорогобужем, Владычного монастыря под Серпуховом (1598), не дошедший до нас Алексеевский храм Солотчинского монастыря под Рязанью и др. Среди них значительным произведением является трехшатровый трапезный храм Спас-Евфимиева монастыря в Суздале (два боковых шатра в настоящее время не существуют), имеющий сравнительно богато декорированную апсиду.

От времени Грозного сохранился еще ряд оригинальных по замыслу и декоративному убранству шатровых церквей. Бесспорно, первое место среди них занимает церковь Козьмы и Дамиана в Муроме, выстроенная в 1565 году<sup>3</sup>. Несмотря на лаконизм и строгость архитектурного облика, она принадлежит к наи-

<sup>1</sup> Эти черты настолько явственно выступают в архитектуре здания, что завершение его сравнительно небольшим шатром кажется несколько неожиданным. Шатер расположен как бы в средокрестии крестовидного в плане здания. Полукружия ранее существовавших кокошников, далеко отстоявших от восьмерика шатра, еще сильнее увеличивали сходство с обычным для того времени типом соборного храма.

<sup>2</sup> М. Ильин. Рязань. М., 1954, стр. 51—53.

<sup>3</sup> Н. Ворониц. К истории русского зодчества XVI в. — В кн.: «Сборник Гос. Академии истории материальной культуры. Бюро по делам аспирантов». Вып. I. Л., 1929, стр. 83—92.



*Храм в с. Острове. Конец XVI века (доделки XVII века).*



более интересным зданиям середины XVI века (стр. 453). Об этом, в частности, свидетельствовала ее некогда ребристый шатер, об этом же говорят и переплетающиеся килевидные арки, которые украшают ее восьмерик. Храм, по-видимому, лишен был светового барабана, и шатер внутри был темным; это свидетельствовало о том, что использованным здесь формам придавалось чисто декоративное значение.

В 1564 году был закончен постройкой собор Соловецкого монастыря, начатый еще в 1558 году. Он имел форму куба; сверху, по углам, были размещены кубические приделы, нависавшие над расположенными ниже стенами, словно крепостные башенки. Собор, по-видимому, был задуман как крепостное сооружение и был тесно связан с укреплениями монастыря. В центре, на ярусах кокошников, вздымался своего рода шатер, от которого до нас дошла лишь нижняя усеченная часть. О его первоначальном виде дает представление иллюстрация соловецкой «Псалтири» конца XVI века (в Государственном Историческом музее)<sup>1</sup>.

Шатровая колокольня-храм Александровой слободы, схематично повторившая композицию убранства центрального столпа собора Василия Блаженного, должна быть отнесена в ее современном виде к XVII столетию. Судя по месту, занимаемому ею в ансамбле бывшей царской резиденции, она играла значительную роль.

Широко развернувшееся строительство шатровых храмов в середине столетия было прервано в связи с длительной войной и возобновилось лишь в конце XVI века, при Борисе Годунове. Патриарх Иов дает следующую характеристику его архитектурно-строительной деятельности: «Многи грады камены созда и в них превеликие храмы... и многие обители устрои»<sup>2</sup>. Эта оживленная архитектурно-строительная деятельность Бориса Годунова была связана с необходимостью укрепить новую династию, повысить ее авторитет. С этой целью Борис Годунов прибегал к помещению на возводимых по его заказу зданиях горделивых надписей. По-видимому к концу XVI века надо отнести основную часть храма села Острова (можно предполагать, что он был задуман как шатровый). Это—уникальное сооружение древнерусского зодчества XVI века (стр. 455, 457). Архитектурные особенности центральной части свидетельствуют о том, что основной столп был возведен в XVI веке<sup>3</sup>. Столп представляет собой крещатый в

<sup>1</sup> См. рукопись доклада, сделанного в 1945 году М. В. Щепкиной в Институте истории искусств АН СССР.

<sup>2</sup> Иов, патриарх. Повесть о честном житии царя и великого князя Федора Ивановича.—ПСРЛ, т. XIV, 1-я половина. СПб., 1910, стр. 7.

<sup>3</sup> Н. Иванчин-Писарев (Прогулка по древнему Коломенскому уезду. М., 1843, стр. 9) необоснованно относит его к началу XVI века и к творчеству Алевиза.



*Придел храма в с. Острове. XVII (?) век.*

плане объем, подобный объему храма в Коломенском. Он поднимается на значительную высоту и завершается тяжелым карнизом. Углы обработаны мощными, сильно выступающими, профилированными в обломах лопатками романского типа. Они переходят в сочный аркатурный пояс, расположенный под карнизом. Пяты арок как бы срезаны наискось к поверхности стены, что подчеркивает не только пластическую весомость деталей убранства, но и массивность основной части здания.

Узкие, слегка профилированные в откосах окна усиливают это впечатление, придавая широким плоскостям стен выступов крещатого объема необычайную монументальную выразительность. Высокие по качеству архитектурные детали этого оригинальнейшего сооружения, к сожалению искаженного позднейшими пристройками, близки деталям более ранних столпообразных храмов.

К середине XVII века по бокам основного столпа были выстроены боковые приделы (?), а также пристроена апсида (стр. 457). Широкие орнаментальные пояса-фризы, выложенные из кирпича, украшают алтарные апсиды и барабаны глав. Их контррельефное построение в виде углублений различного геометрического рисунка, а также тонкие лопатки и легкие профили кокошников, расположенных тремя ярусами, подчеркивают спокойную гладь центрального столпа. Он грозно высится на крутом берегу Москвы-реки, напоминая крепостную башню. В приделах сохранились прекрасные по рисунку круглые окна, окруженные лучевидным орнаментом. Вогнутое построение этого орнамента дает ясное представление о толще стен приделов. Этим глубоко продуманным приемом неизвестный мастер органически связал приделы с центральным столпом.

Неисследованность храма села Острова мешает составить представление о его первоначальном завершении. Существующий шатер, украшенный в основании кокошниками, и восьмерик под ним, также окруженный четырехъярусной пирамидой кокошников, относятся, повидимому, к 1646 году, когда храм был торжественно освящен в присутствии царя Алексея Михайловича. Действительно, техника белокаменной кладки верха, как и приделов с центральной апсидой, отличается от техники кладки центральной части; кроме того, внутри выступают некоторые детали кладки (применен и большемерный кирпич), свидетельствующие о надстройке шатра.

Несмотря на то, что завершающая часть храма в Острове была осуществлена позднее, зодчий превосходно справился с поставленной перед ним задачей. По стройности силуэта, по выразительности ритма ярусов кокошников, по собранности и слитности частей храм в селе Острове занимает видное место среди шатровых церквей XVI—XVII веков и свидетельствует о выдающемся мастерстве его создателя. Остроугольные фронтончики, размещенные на гранях шатра поверх его декоративно обработанного основания, говорят о вкусе зодчего: благодаря этой незначительной, но важной в общем облике здания детали декоративное убранство приобрело то стремительное нарастание ввысь, которое так характерно для храма в целом. Маленькие остроугольные фронтончики в основании барабана шатра как бы подхватывают и одновременно закрепляют в венчающей части основной мотив здания. Ступенчатые машикули карниза под главой вторят вертикальной устремленности всего сооружения, соответствуя мощным вертикальным членениям нижней части.

Несмотря на декоративность архитектурной обработки центрального столпа и приделов, черты крепостного сооружения, присущие нижней, более ранней



*Церковь в с. Красном. 1592 год.*

части здания, заметно в нем преобладают. Они находят себе соответствие в архитектуре колокольни Ивана Великого и родственных ему сооружений. Эти черты светского, можно сказать военно-оборонительного характера, проникающие в архитектуру храмов XVI века, сказались в полной мере лишь в постройке шатровых церквей.

Указанные детали предваряют те мотивы церковного зодчества XVII века, которые вызвали гневные протесты патриарха Никона, боровшегося с «обмирщением» церковной архитектуры.

В это же время возводятся церкви в селе Красном (1592; *стр. 459*), в селе Кушалине (1598), в Балахне (1600), в Борисовом городке под Можайском (1603). Близка им и колокольня церкви Гребневской божьей матери в Москве (*стр. 461*).

Особенно большое значение имела церковь Бориса и Глеба в Борисовом городке под Можайском: «В лето 7111... Того же году ходил царь Борис Федорович с царицею и с чады молитися в Боровск к Пафнутию... Оттуда иде на Борисов, и ту церковь камену созда и освяти»<sup>1</sup>. Это выдающееся произведение, созданное на рубеже XVI и XVII веков, достигало в высоту 74 м, т. е. превосходило коломенский храм. Остатки строительного мусора от разрушенной в начале XIX века борисовской церкви свидетельствуют о применении в ее убранстве изразцов. Храм стоял на подклете с открытой ходовой террасой-гульбищем; к подклету вели две лестницы-всходы, изгибавшиеся коленом подобно лестницам Вознесенской церкви в Коломенском. Основной четверик храма увенчивался трехъярусной пирамидой кокошников. Тем самым храм Борисова городка напоминал островский храм (возможно, что последний был выстроен по образцу борисовского). Грандиозный шатер, как и в церкви Вознесения в Коломенском, имел окна. Сохранившиеся рисунки (в Государственном Историческом музее и др.), передавая общий облик храма, не позволяют судить о деталях архитектурного убранства и их профилировке. Но, тем не менее, можно высказать предположение, что сочность, рельефность убранства шатровых храмов поры Ивана Грозного сменились здесь более сухой и сдержанной прорисовкой пилястров, карнизов и кокошников. Сохранившиеся произведения гогуновского времени подтверждают данное предположение, тем более, что эта стилистическая особенность свойственна и другим архитектурным сооружениям этого же периода. Храм Борисова городка может смело рассматриваться как выдающееся произведение русской шатровой архитектуры XVI—XVII веков, завершающее одну из увлекательнейших страниц в истории древнерусского зодчества.

Поиски новых архитектурных решений в посадском и усадебном церковном зодчестве начала XVI века определили многое в архитектуре и убранстве шатровых храмов всего XVI столетия. Даже сложная композиция собора Василия Блаженного органически связана с одновременными опытами в деревянном и каменном зодчестве (колокольня Тихвина монастыря 1560 г., Авраамиев монастырь 1554—1556 гг. и др.), осуществлявшимися и плотниками, и каменных дел мастерами.

<sup>1</sup> Временник, еже нарицается летописец российских князей... — «Труды Вятской губернской ученой архивной комиссии», т. III, вып. 2, 1905, стр. 47; П. Раппопорт. Голуновская церковь в Борисовом городке. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XVIII. М. — Л., 1947, стр. 66 сл.; П. Раппопорт. Русское шатровое зодчество конда XVI в. — «Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 12. М. — Л., 1949, стр. 238—301.



*Колокольня церкви Гребневской божьей матери в Москве.  
Конец XVI века.*



Созданием шатрового типа храмов была полностью преодолена византийская крестовокупольная система. Отныне единое, без столбов, поддерживающих своды, внутреннее пространство храма получило всеобщее признание.

Лучшие шатровые храмы связаны с важнейшими событиями в жизни Русского государства. В своих формах, в своих пространственных композициях, в своей многогранности эти храмы, созданные руками выходцев из народа, с редкой полнотой выразили чувства, волновавшие русских людей. Прославление растущей силы государства и великих народных деяний овеяло их жизнерадостностью, придало им характер подлинно народных произведений.

Шатровые каменные храмы оказали значительное воздействие на зодчество конца XVI и XVII столетия. Они знаменовали величайший подъем древнерусской архитектуры. В них особенно наглядно сказались основы народного творчества, которые дали возможность последующим мастерам развернуть во всю ширь свое декоративное дарование. Во многих шатровых храмах XVI века предвосхищены художественные принципы, которые, развившись в полной мере лишь в XVII веке, определили новые пути русской архитектуры. Суровая мощь храма в Коломенском, праздничная торжественность собора Василия Блаженного и утверждающая сила храма Борисова городка — вот те архитектурные черты, которые свидетельствуют об исключительной многогранности русских зодчих времени Ивана Грозного и Бориса Годунова. По силе своего образного языка произведения этих мастеров стоят в ряду величайших созданий мировой архитектуры.

## ЗОДЧЕСТВО КОНЦА XVI ВЕКА

Укрепление самодержавия, заметно усилившегося к концу XVI столетия, не могло не отразиться на развитии русской архитектуры. Консервативные тенденции в зодчестве постепенно взяли верх. В отдельных городах и монастырях в конце царствования Ивана Грозного сооружались соборы, которые строились по типу все того же московского Успенского собора. Но возвращение к этому образцу, который во времена Василия III был передовым и во многом определял архитектурные искания московских зодчих, создававших единую русскую архитектуру, — теперь, в середине XVI века, после постройки замечательных шатровых храмов, носило совершенно иной, в основе своей ретроспективный характер. В спокойном, величественном пятиглавии московский двор и церковь

усматривали наиболее удачную форму храма, достойную «царственной Москвы» и ее самодержцев.

С особенной полнотой мысль о «царственной», монументальной и торжественной архитектуре воплотилась в новом вологодском соборе, выстроенном Иваном Грозным в 1568 — 1570 годах и посвященном, как и главный цареградский храм, Софии «премудрости» божьей (стр. 465). В наименовании собора отразилась в претворенном виде идея «Москва — третий Рим», получившая в это время широкое признание. Выражение силы в достаточной мере присуще и этому сооружению. Но по сути дела, в соборах конца XVI века наблюдается постепенное затухание некогда большой и славной архитектурной традиции. Вместо создания нового вдохновенного произведения, подобного собору Василия Блаженного, здесь нашел себе место сознательный возврат к формам архитектуры рубежа XV и XVI веков. Об этом говорит и народная песня:

*Что на славной реке Вологде  
Во Иасоне было городе,  
Где доселе было грозный царь  
Основать хотел престольный град  
Для своего ли для величества  
И для царского могущества;  
Укрепил стеной град каменной,  
Со высокими со башнями,  
С неприступными бойницами.  
Посреди града он церковь склал,  
Церковь лепную соборную,  
Что во имя божьей матери  
Ее честного успения;  
Образец он взял с московского  
Со собору со Успенского:  
Стены храма поднимались,  
Христиане утешались...  
Уж как стали после свод сводить,  
Туда царь сам не коснел ходить,  
Надзирал он над наемниками,  
Чтобы божий крепче клали храм,  
Не жалели б плинфы красныя  
И той извести гюрючия<sup>1</sup>.*

Неизвестный мастер — строитель вологодского собора — предельно упростил формы кремлевского прототипа. Здание выглядит словно массивный блок,

<sup>1</sup> Г. Лукомский В. Вологда в ее старине. СПб., 1914, стр. 28—29.

сложенный целиком из камня и кирпича. Собор ритмично расчленен простыми лопатками, завершающимися закомарами. Окна расположены в два ряда. Отсутствуют не только украшающий стену пояс, но даже карнизы, столь часто применявшиеся в подобных сооружениях в начале столетия. Внутри собора господствуют мощные столбы, загромаждающие пространство своими массивными объемами, вследствие чего отдельные части интерьера собора напоминают узкие колодцы, хотя зодчий и стремился воспроизвести пространственную композицию московского прототипа.

Это стремление к массивному и сверхмонументальному с большой силой сказалось и в Успенском соборе Троице-Сергиева монастыря. Он был начат постройкой в 1554 году и окончен лишь в 1585 году. Ясная архитектурность прототипа этого сооружения — Успенского собора Московского Кремля — здесь также утрачена.

Мастер не преследовал цели создать гармоническое произведение, неразрывно входящее в ансамбль монастыря; он стремился подчинить весь ансамбль огромному центральному сооружению, призванному поразить зрителя гигантскими плоскостями широких закомар, величественным пятиглавием и большими порталами (см. также апсиды церкви архангела Гавриила Кирилло-Белозерского монастыря; *стр.* 467).

В результате тяжелый, слабо расчлененный, с незначительной декорацией массивный блок собора подавляет человека своими преувеличенными формами, своим гигантским масштабом. Если они в какой-то мере еще оправданы в общем внешнем виде разросшегося в XVI веке монастыря, то внутри, в кругу прочих монастырских зданий, собор явно стоит особняком. Грандиозность его форм должна была подчеркнуть богатство важнейшего монастыря, силу и могущество его строителя — царя и великого князя всея Руси. Оба собора — вологодский и троице-сергиевский, как и близкий к ним по времени сооружения собор в Ярославле (*стр.* 469), не дали ничего нового для русского зодчества XVI столетия.

Во второй половине XVI века русские мастера создали новый тип храма — двустолпный, получивший известное распространение и в XVII веке<sup>1</sup>. Будучи близок к соборному типу, он отличался довольно значительными размерами. Происхождение данного типа может быть объяснено следующим образом. Изменение внутреннего пространства пятиглавого храма, при наличии высо-

<sup>1</sup> В. Богусевич. Новый архитектурный тип в русском зодчестве 16 и 17 столетий. — В кн.: «Сборник Гос. Академии истории материальной культуры. Бюро по делам аспирантов», вып. I. Л., 1929, стр. 93—106.

кого иконостаса, привело к изоляции восточных световых глав и столбов. Внешне законченное центричное построение пятиглавого крестовокупольного храма уже не соответствовало более плану здания, что и привело к необходимости значительно изменить его внутреннюю пространственную композицию. Два восточных столпа были с этой целью вовсе упразднены, поскольку они и так уже были скрыты за высокой стеной иконостаса. Они слились, таким образом, со стенами, отделяющими алтарь от жертвенника и диаконика. Западные же два столпа были передвинуты в центр основного помещения храма. Между ними был поставлен средний главный световой купол, опирающийся на арки. Четыре же боковые световые главы, опиравшиеся на сложную систему сводов, также располагались над основным помещением храма. Эта новая конструкция лишней раз свидетельствует о значительной работе русских зодчих в области построения планов. Таким образом, «освященное пятиглавие» вновь и снаружи, и внутри приобретало утраченную было цельность.

Благодаря этому новому архитектурно-строительному приему отпала необходимость крайних восточных делений южного и северного фасадов храма. Роль этих делений в какой-то мере выполняли алтарные апсиды. Однако такое построение двустолпных храмов нарушило былое центрическое единство крестовокупольных зданий. Это нарушение центрического единства может быть в известной степени объяснено все усиливавшимися в русском зодчестве асимметрией и живописностью, особенно возросшими после постройки таких зданий, как собор Василия Блаженного и др. Широкое построение объема и внутреннего пространства храма, с подчеркнутым западным входом, с неодинаковым количеством



*Соспитский собор в Вологде. 1568—1570 годы.*

кокошников-закомар по фасадам (на западном и восточном больше, на южном и северном меньше), определило его новый асимметрический облик. Эта несколько неожиданная, но закономерная зависимость внешнего построения храма от его внутренней пространственной организации указывает на практический, живой склад мышления русских зодчих.

Впервые двустолпие было применено в упоминавшемся выше храме Благовещенского погоста 1501 года<sup>1</sup>. Однако тип двустолпного храма с двумя делениями южного и северного фасадов появился несколько позднее. Таковы храм Никитского монастыря в Москве (30—40-е годы XVI в.)<sup>2</sup>, Благовещенский собор в Сольвычегодске, выстроенный Строгановыми в 1560—1579 годах, надвратный храм Прилуцкого монастыря и др. Они представляют собою наиболее яркие образцы описанного типа. Нередко применяемый подклет значительно увеличивает их высоту. От этих храмов тянутся нити не только к наиболее живописным произведениям каменного зодчества XVI века, но и к деревянной архитектуре Севера, где живописная трактовка объема встречается чаще, чем в центральных областях Московской Руси.

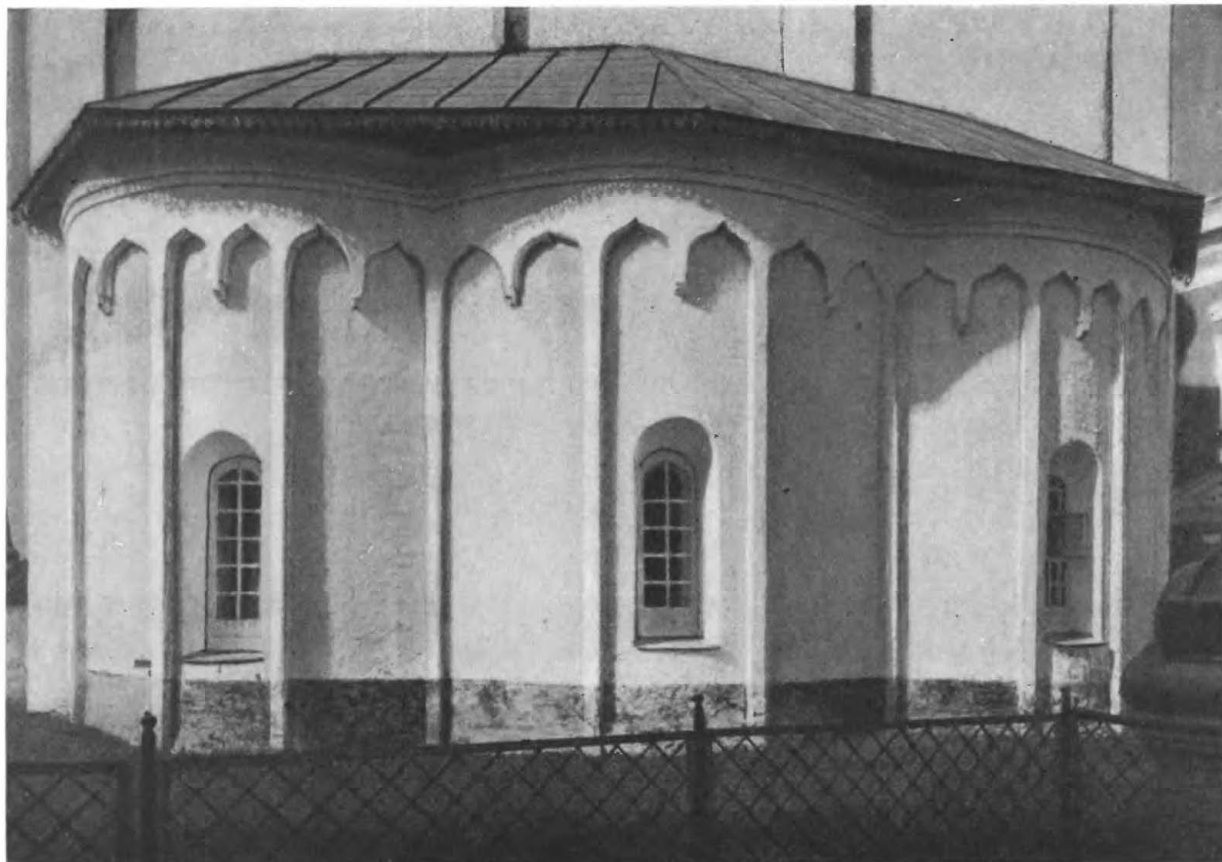
Среди перечисленных двустолпных храмов Благовещенский собор в Сольвычегодске примечателен широким орнаментальным поясом, выложенным из кирпича в виде углублений различной формы. Этот пояс, подобно карнизу, зрительно отделяет закомары-кокошники от стен. Высокий подклет с галереей (некогда открытой) подчеркивает стройный объем храма, возвышающийся над низкими берегами реки Вычегды.

Консервативные тенденции зодчества второй половины XVI века не были достаточно сильными, чтобы остановить или обратить вспять его развитие. Достигнутое в многопридельных храмах было настолько значительным, что зодчие не могли пройти равнодушно мимо претворенных в них приемов. В то же время многое, видимо, было почерпнуто из народной деревянной архитектуры. Это сделало возможным использование и в других храмах ряда композиционных приемов, примененных в соборе Василия Блаженного. Успенская церковь в Александровой слободе и собор Авраамиева монастыря в Ростове-Великом (1554—1556 гг.), повидимому, выстроенный «государевым мастером» Андреем Малым<sup>3</sup>, могут служить яркими примерами сказанного (стр. 471).

<sup>1</sup> См. раздел «Зодчество первой половины XVI века».

<sup>2</sup> П. Юргенсон. Собор Никитского монастыря в Москве. — В кн.: «Материалы по истории русского искусства», вып. I. М., 1928, стр. 14—16.

<sup>3</sup> Б. Эдинг. Ростов Великий — Углич. М., [б. г.], стр. 65.



*Апсиды церкви архангела Гавриила в Кирилло-Белозерском монастыре.  
Около середины XVI века.*

Собор Авраамиева монастыря состоит из самостоятельных и разнохарактерных объемов, образующих необычайно живописную группу. В центре высятся пятиглавый храм, к юго-восточному углу которого примыкает большой шатровый придел. С юго-запада расположена колокольня, а на северо-западном углу — небольшой кубический придел. Все эти составные части собора были некогда объединены открытой галлереей на арочном подклете, что позволяет усматривать определенное родство между ростовским собором и собором Василия Блаженного. Благодаря разнообразию архитектурных форм приделов и колокольни церкви Авраамиевого монастыря, создается множественность точек зрения. Оригинальный замысел зодчего целиком раскрывается лишь при обходе собора. Зодчий уделил значительное внимание архитектуре каждой отдельной части, заставляя зрителя останавливаться в соответствующих, наиболее выгодных для обозрения местах. Так, шатровый придел, в отличие от лаконичного пятиглавия главного



храма, имеет богатую отделку слухов, покрывающих шатер, что заставляет предполагать более позднюю дату его постройки. Северо-западный придел частично сохранил прекрасные детали своего убранства, говорящие о строгости и монументальности его форм. Колокольня же, построенная в виде ярусной башни, вводит новый архитектурный мотив в композицию всего сооружения. Благодаря всем этим приемам мастер добился большой живописности, соединив в единое целое несоместимые на первый взгляд части — пятиглавый храм, придел, напоминающий посадскую церковь, шатровый храм и колокольню.

Подкупающая красота живописной многопридельной композиции увлекла зодчих на путь пристройки приделов к уже существовавшим храмам. Так, в 1562—1563 годах были пристроены приделы к Благовещенскому собору Московского Кремля. Самый собор получил две добавочные западные главы, что придало всему сооружению, вместе с вновь возведенными приделами, полную законченность. Здесь впервые была осуществлена архитектурная композиция, где кубическому крестовокупольному храму вторили кубические же приделы. Эта композиция в видоизмененной форме в дальнейшем нашла себе отражение и в некоторых храмах XVII века (церкви в селах Медведкове, Никольском-Урюкине, Маркове и др.).

Значительный интерес представляет собор Никитского монастыря в Переславле-Залесском (1564). К маленькому храму посадского типа, похожему на храм в селе Юркине, был пристроен с севера грандиозный пятиглавый собор, получивший в свою очередь с северной стороны шатровый придел. Живописность этого композиционного приема нейтрализовалась тем, что все апсиды трех храмов были поставлены по одной линии. Несмотря на главенствующее значение основного массива пятиглавого собора с его непомерно большой средней главой, он не столько подчиняет себе все части композиции, сколько объединяет их в одно сложное, но слитное целое, как в соборе Василия Блаженного. Собор Никитского монастыря интересен и своим планом. При троечастном построении его основного объема внутренняя расстановка столбов не соответствует равномерному членению фасада. Столбы расставлены так широко, что боковые нефы в три раза уже центрального, увенчанного грандиозной главой.

Барабаны боковых глав, как и центральный барабан, сильно вытянуты вверх, чему вторят и формы куполов. Благодаря этому не только создается острый силуэт собора, но и вся его архитектурная композиция нарастает кверху. Недаром боковой южный придел получил второй, надстроенный барабан главы, а северный был увенчан оригинальным высоким сводом, несшим главу. Стрельчатые



*Собор в Ярославле. Третья четверть XVI века.*

подпружные арки усиливают своеобразие этого незаурядного памятника, построенного Иваном Грозным вскоре после женитьбы на Марии Темрюковне<sup>1</sup>.

Архитектурная композиция собора Никитского монастыря в Переславле-Залесском нашла свое отражение в целой группе подобных церквей, где, однако, боковые приделы приобрели кубическую форму. Эти храмы строились в конце XVI столетия преимущественно в усадьбах Годуновых<sup>2</sup>. Храмы сел Спас-Михнева (1593 г.; *стр.* 474), Никитского, Троицкого-Лобанова (все три по течению

<sup>1</sup> Н. Брунов. Памятник русского зодчества XVI в.—«Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», вып. II. М., 1928, стр. 123—132.

<sup>2</sup> М. Ильин. Усадьбы Годуновых. — «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 2. М., 1928, стр. 33—39.

р. Северки, впадающей в Москву-реку близ Коломны), Хорошева (1598 г.), Вязём (стр. 472, 473) и др. дают представление о разнообразии их архитектурного убранства, начиная от простого, даже сурового храма в Спас-Михневе и кончая пышной царской постройкой в Вязёмах.

Михневский храм (стр. 474) по своим размерам и формам несколько напоминает церковь в селе Юркине, возведенную почти целым столетием раньше. Простая кубическая форма одноглавого храма после постройки собора Василия Блаженного и других многопридельных храмов уже не могла удовлетворить даже не искусленного в архитектуре человека. Поэтому к главному храму, крытому некогда по кокошникам, пристроили с двух сторон два небольших симметричных придела. Небольшие дужки их кокошников превратились теперь в своего рода декоративный арочный фриз, завершающий фасады приделов. Любопытно, что с восточной стороны на фасаде приделов размещено уже по четыре кокошника, а на остальных, согласно древней традиции, — по три. Благодаря этому приему объемы приделов связываются с главным храмом, как бы вращая в него. С восточной стороны создается интересная декоративная игра линии кокошников, увенчивающих совсем по-разному обработанные фасады. Напоминая собой построение кокошников «в перебежку», она сглаживает суровую простоту этого небольшого усадебного храма.

Хорошевский храм по своему общему облику напоминает церковь в Спас-Михневе. Он также состоит из главного храма и двух симметричных приделов по бокам, перекрытых внутри, как и все храмы названного типа, крещатыми сводами. Однако его внешнее декоративное убранство значительно богаче михневского. Под позднейшей четырехскатной кровлей сохранилось живописное покрытие храма вторым ярусом кокошников. Широкие карнизы многообломного профиля, вставные цветные блюда из родосского фаянса, украшающие тимпаны нижнего ряда кокошников, и т. д., — все это намного усиливает декоративную выразительность здания.

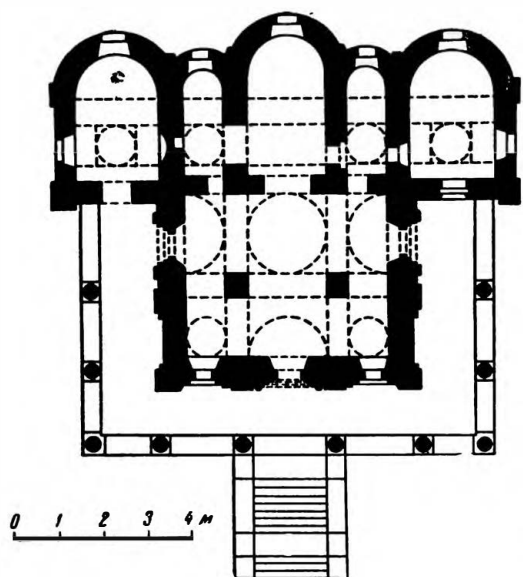
Храм в Вязёмах (1598), с отдельно стоящей многопролетной двухъярусной звонницей, поражает своей величием и совершенством декоративного убранства (стр. 473). Высокий подклет, цоколь которого повторяет рисунок цоколя собора Василия Блаженного, служит основанием стройному четырехстолпному пятиглавому храму с двумя приделами, окруженными некогда открытой галереей. По сравнению со скромными храмами на реке Северке, годуновский храм в Вязёмах необычайно пышен и декоративен. Этому впечатлению способствует совершенная и тонкая по применяемым профилям обработка фасадов строго



*Андрей Малый. Собор Авраамиева монастыря в Ростове-Великом.  
1554—1556 годы.*

симметричными филёнками, ложными арками и другими декоративными деталями. Той же декоративностью и изысканностью отличается и звонница, в которой старый московский мотив многопролетной аркады утратил свой суровый пластический облик. Вскоре после окончания храма в Вязёмах был расписан фресками. В центральном куполе храма изображен Пантократор как строитель мира, с циркулем в руке, что косвенно указывает на архитектурно-профессиональные знания русских зодчих этого времени и говорит о проникновении в изобразительное искусство реалистических черт.

В зодчестве поры Бориса Годунова можно отметить значительное усиление декоративного начала. Сам он отличался незаурядным художественным



План храма в с. Вязьмах.  
1598 год.

вкусом и любовью к искусству, что отмечают современники. По словам кн. Катыева-Ростовского и кн. Хворостинина, царь Борис был «муж zelo чуден, в рассуждении ума доволен...»<sup>1</sup>; «Церкви многи возгради и красоту градскую велелением исполни»<sup>2</sup>. И. Масса замечает, описывая проезд ганзейских послов в 1603 году, что Борис Годунов принял привезенные ими дары в виде серебряных фигур «ради их изящества, иначе бы он их не принял»<sup>3</sup>.

Не менее интересен, чем храм в Вязьмах, собор во имя Рождества богородицы в Пафнутьевом-Боровском монастыре, с приделом в честь Ирины (с северной стороны). Он построен, по видимому, в 1596 году, когда были сделаны богатые царские пожертвования<sup>4</sup>. Его внеш-

ний архитектурный облик исключительно целостен и стросн (стр. 475). Наличие придела у собора Пафнутьева монастыря — дань пристрастию к эффектной многообъемной композиции храма, столь блестяще осуществленной в каменных шатровых и деревянных церквях. Точность рисунка его карнизов, изящество настенных филенок и пилястров, обработка торжественного, свободно поставленного пятиглавия говорят о воздействии форм Архангельского собора Московского Кремля. Той же близостью к московскому образцу отличаются и названные выше храмы в Хорошеве и Вязьмах. Постройки конца XVI века свидетельствуют о новом оживлении интереса к декоративной отделке этого кремлевского собора.

Близость к московскому образцу обнаруживает и собор Болдина монастыря под Дорогобужем. Он входил важнейшей композиционной вехой в круг других зданий — шатрового трапезного храма и восьмигранной колокольни-церкви, повторившей тип древнейшего столпообразного храма. Весь комплекс был выстроен в 50—80-х годах XVI века. Судя по вкладам в собор известного «государева мастера» Федора Савельева Коня и его родственников<sup>5</sup>, можно сделать

<sup>1</sup> Повесть кн. И. М. Катыева-Ростовского. — «Русская историческая библиотека», т. XIII. Л., 1925, стр. 620.

<sup>2</sup> Повесть кн. И. А. Хворостинина. — «Памятники древнерусской письменности». Л., 1925, стр. 532.

<sup>3</sup> И. Масса. Краткие известия о Московии в начале XVII века. М., 1937, стр. 70.

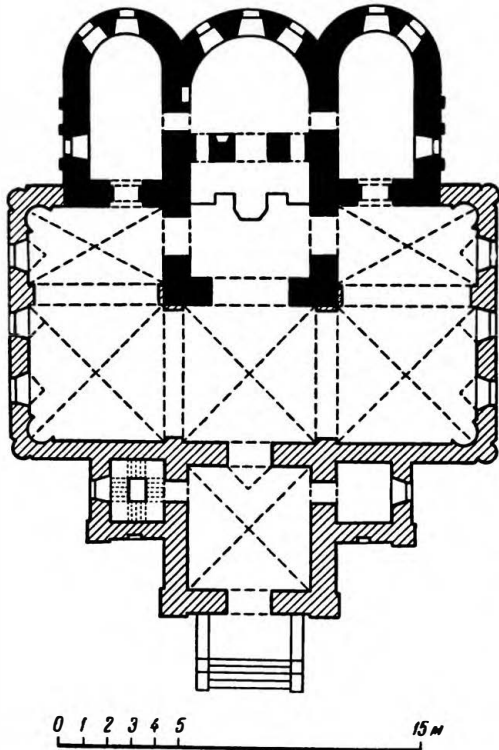
<sup>4</sup> С. Шереметев. Пафнутьев-Боровский монастырь. М., 1897, стр. 8.

<sup>5</sup> Российская историческая библиотека, т. XXXVII, вып. 1. Л., 1924, стр. 95, 96, 99, 103, 116, 198 и др.



*Храм в с. Вязёмах. 1598 год.*





План храма в с. Спас-Михневе.  
1593 год.

предположение, что знаменитый зодчий не стоял в стороне от развернувшегося в монастыре строительства<sup>1</sup>.

Усиление декоративного начала заметно и в убранстве кубических по форме храмов, переставших играть ту видную роль, которая принадлежала им во времена Ивана Грозного. Вместо монументальных и массивных одноглавых монастырских соборов с пирамидой кокошников строятся небольшие здания, напоминающие маленькие посадские церкви начала столетия. Первым произведением такого рода была, повидимому, Пятницкая церковь, «что на Подоле» у стен Троице-Сергиева монастыря (1559; *стр.* 477). Пятницкая церковь сильно пострадала во время польской осады 1608—1610 годов и впоследствии, в XVII веке, была подновлена.

В 1593 году был выстроен на Арбате храм Никола Явленного, изображение которого имеется в книге Мартынова и Снегирева<sup>2</sup>. Храм и его придел завершались высокими ярусными пирамидами кокошников, благодаря чему это здание выделялось среди других современных ему посадских церквей. Данный прием завершения храма, заимствованный из московского зодчества XV века (собор Ферапонтова монастыря), сделался позднее, в XVII веке, одним из самых любимых.

Нет ничего удивительного, что аналогичное архитектурное оформление получил и собор Донского монастыря 1593 года (*стр.* 478, 479). Его стройные формы, ярусы кокошников в завершении и крещатый свод также послужили образцами для московского строительства XVII века. Особым совершенством отличается архитектурное убранство его стен. Как и в старину, стены расчленены на каждом фасаде на три вертикальных деления и завершаются прекрасным по рисунку

<sup>1</sup> Здесь же следует упомянуть и собор Сийского монастыря на Северной Двине (1589—1606 гг.). В его архитектуре еще дают о себе знать монументальные традиции северных соборов начала XVI века.

<sup>2</sup> А. Мартынов, И. Снегирев. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества, тетрадь 2. М., 1847—1851, стр. 10—11.



*Собор Рождества богородицы Пафнутьева-Боровского монастыря. 1596 год.*

кирпичным антаблементом, широким поясом охватывающим четверик храма под трехъярусной пирамидой кокошников. Обращает на себя внимание мастерство, с каким зодчий-строитель осуществил в кирпиче антаблемент. Под его рукой ордерная форма изменяется, приобретает характер типично русской детали, не теряя, однако, своей тектонической логики. Пристроенные к старому собору Донского монастыря в середине XVII века приделы и шатровая колокольня с трапезной ясно показывают, насколько органически архитектурные формы и детали конца XVI века сочетались с формами XVII столетия.

Собор Донского монастыря, построенный по царскому заказу и на царские средства, с наглядностью свидетельствует о возросшем значении посадского зодчества. Оно не только сильнейшим образом влияет на усадебное строительство вотчинников, на монастырское и даже на придворное строительство, но постепенно видоизменяет их облик. Монастырские соборы, усадебные церкви и храмы царских подмосковных почти ничем не отличаются от зданий, построенных в селах или городах на средства рядовых жителей. Небольшой посадский храм сливается с типом одноглавого монастырского собора, увенчанного пирамидой кокошников.

Обращение во второй половине XVI века к более древним архитектурным типам не означало замыкания творчества зодчих в узких традиционных рамках. Наоборот, во всем мы видим углубленную работу по развитию уже раз созданного и по нахождению новых типов и форм. Особенно сильно это заметно в конце XVI столетия. В итоге, на основе этой, может быть не столь яркой, как в начале века, деятельности русских зодчих сложились главнейшие приемы архитектурного мастерства более позднего времени. Здания второй половины XVI века по своему значению для последующего развития не менее важны, чем здания, созданные в начале столетия.

Возродившееся в конце XVI века строительство шатровых храмов<sup>1</sup>, создание новых типов усадебных церквей и монастырских соборов, гражданских и военно-крепостных сооружений сильнейшим образом оживили строительную деятельность в государстве. Накануне польско-шведской интервенции русское зодчество переживало новый подъем. Многие источники отмечают обширную строительную деятельность в это время. Архиепископ Арсений Елассонский, поставленный на архиерейство в Суздаль, пишет, что царь «...возобновил и украсил многие церкви и монастыри; храм богородицы [Успенский собор], пат-

<sup>1</sup> П. Раппопорт. Русское шатровое зодчество конца XVI в. — «Материалы и исследования по археологии СССР», т. 12. М.—Л., 1949, стр. 238—301.

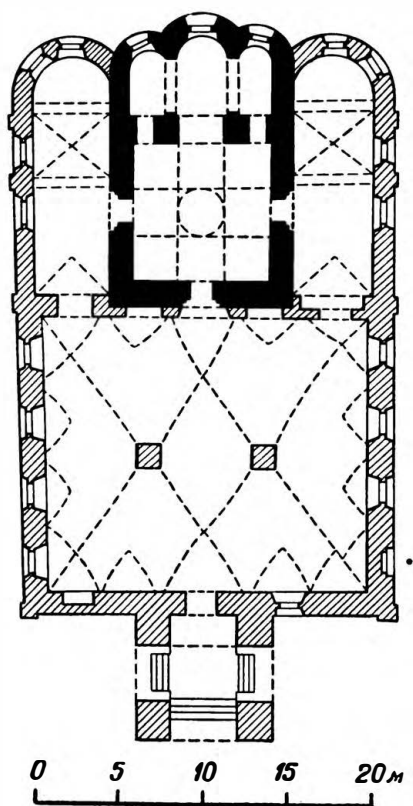


*Пятицкая церковь «что на Подоле» у стен Троице-Сергиева монастыря. 1559 год (доделки XVII века).*

риархию покрыл железною крышею; украсил, возвысил и покрыл золотом большую колокольню [Иван Великий]; в большом дворце внутренние палаты золотой расписал живописью; воздвиг вновь большой дворец близ реки Москвы; построил большой мост в средине Москвы со многими ко́рами [через Неглинную]; еще воздвиг с основания большой храм Николая Чудотворца в Москве на Арбате... Он возобновил и украсил девичий монастырь [Новодевичий] близ Москвы и совершил многочисленные другие прекрасные дела и украшения»<sup>1</sup>.

Особенно сильно отразилось на развитии строительства «Смоленское дело» — постройка Федором Конем замечательных стен и башен древнего города Смо-

<sup>1</sup> А. Дмитриевский. Архиепископ Елагинский Арсений и мемуары его из русской истории, стр. 96.



План собора Донского монастыря  
в Москве. 1593 год.

ленска, а так же сооружение Белого, или Царева города в Москве, возведение оборонительных укреплений Борисова городка под Можайском, самого Можайска<sup>1</sup> и ряда монастырей. Это грандиозное строительство началось еще при царе Федоре Ивановиче, охватив период в 20 с лишком лет. «В лето 7094 [1587] государь царь и великий князь Федор Иванович всея России самодержец повеле на Москве делати град каменной около Большого посада подле земляные осыпи, а делали его 7 лет; а нарекоша имя ему Царев град, а мастер был русских людей именем Конь Федоров»<sup>2</sup>. За этой постройкой последовало строительство так называемого Скородома—деревянных оборонительных укреплений Земляного города Москвы: «По отходе же царя Крымского чающе его впредь к Москве приходу, и повеле царь Федор кругом Москвы около всех посадов поставити град деревяной; а заложен бысть в 99 году, а совершен в 100-м году»<sup>3</sup>.

Особенно значительные размеры имел царский каменный дворец в Кремле, «на възрубѣ, где были царя Ивана хоромы»<sup>4</sup>. Здесь в XVII веке, до перестройки этого здания при Федоре Алексеевиче, помещались все приказы. По декоративному убранству, если верить рисунку шведа Пальмквиста<sup>5</sup>, здание Посольского приказа, находившееся поблизости, представляло выдающийся интерес.

Не менее грандиозной постройкой были каменные ряды, возведенные на Красной площади. «В лето 7103 [1595] на Москве в Китае заложены лавки в рядах каменные и совершены в 104 году»<sup>6</sup>. Их величественный вид описывает витиеватым слогом патриарх Иов в своем «житии» царя Федора.

<sup>1</sup> Дионисий, архимандрит. Можайские акты. СПб., 1892, стр. 5, 104, 105, 107.

<sup>2</sup> Статьи Хронографа к 1617 г. — «Российская историческая библиотека», т. XIII. Л., 1928, стр. 1280.

<sup>3</sup> Новый летописец. ПСРЛ, т. XIV, 1-я половина, стр. 43.

<sup>4</sup> Новый летописец, стр. 55.

<sup>5</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 274.

<sup>6</sup> Временник, еже нарицается летописец российских князей... — «Труды Вятской губернской ученой архивной комиссии», вып. 2, отд. II, 1905, стр. 46.



*Собор Донского монастыря в Москве. 1593 год.*



Развернувшееся строительство потребовало большого числа квалифицированных мастеров и рядовых каменщиков. Еще долго в течение первой половины XVII века многочисленные челобитные записки каменщиков и кирпичников несут упоминаниями об оживленной строительной деятельности во время царствования Бориса.

Повидимому, в связи с новой техникой обороны крепостей (земляные бастионы) вновь приглашаются иностранцы, знакомые с этим видом оборонительных сооружений. Уже в 1584 году царь Федор Иванович обратился к королеве английской Елизавете с просьбой, чтобы она «велела к нашему государству пропускати из своего государства и из иных государств без задержания, да и мастеров ратных и рукодельных каменного дела и городских мастеров, которые города делают...»<sup>1</sup>. Из Англии были приглашены архитектор и мастер каменного дела (квалифицированный каменщик). Англичанин Джон Мерик писал по этому поводу дьяку Афанасию Власьеву 5 июля 1604 года: «Я получил в Москве повеление от его величества государя выписать из Англии архитектора для надзора за работами, для составления планов и строения каменных зданий и еще двух искусных мастеров». В конце того же месяца он сообщал, что «они приехали и теперь находятся в крепости Архангельске. По донесению ко мне, архитектор очень умный человек и опытный в своем деле, так же, как и каменщик в своем ремесле»<sup>2</sup>. Дальнейшая их судьба осталась неизвестной.

Можно думать, что образование Приказа каменных дел произошло в 1583—1584 годах. Приказ приобрел все свое значение при Борисе Годунове. В это же время введена единая мера на кирпич, применявшийся в царских постройках (7×3×2 вершка), и на белый камень<sup>3</sup>. Она сохраняет свое значение и в XVII веке. «И велети б вам кирпичникам делати кирпич против государева кирпича, мерою вдоль 7 вершков, шириною 3 вершков, толщиною дву вершков»<sup>4</sup>.

Помимо стандартизации кирпича, Приказ каменных дел провел большую организационную работу. Она выразилась в учете всех сил страны в области строительства, начиная от простых кирпичников и кончая зодчими, и их подчинении Приказу. Благодаря этим мероприятиям, удалось осуществить крупнейшие военно-оборонительные работы, не имевшие равных в Европе того времени.

Борису Годунову, всячески стремившемуся укрепить положение своей ди-

<sup>1</sup> Собрание государственных грамот и договоров, т. V. М., 1894, стр. 166.

<sup>2</sup> Старина и новизна, кн. 14. М., 1911, стр. 157.

<sup>3</sup> Казенный кирпич делати таков, камень белый в положенную меру.—«Древняя Российская виллюстрация», ч. XX. М., 1791, стр. 321.

<sup>4</sup> Акты Валдайского Иверского монастыря.—«Российская историческая библиотека», т. V. СПб., 1878, стр. 50.

насти, принадлежала идея постройки в Кремле грандиозного храма Воскресения, в подражание Иерусалимскому храму. С этой целью были приглашены мастера, изготовлена модель и завезен строительный материал<sup>1</sup>. Этому проекту не суждено было осуществиться. Политические события последних лет царствования Бориса Годунова помешали задуманному. Но самая идея постройки такого собора заслуживает упоминания, поскольку она подготовила почву для сооружения Ново-Иерусалимского монастыря. Повидимому, именно в связи с этим проектом была предпринята надстройка столпа колокольни Ивана Великого, подчеркнувшего своей высотой главенствующее значение группы кремлевских соборов.

О надстройке столпа Ивана Великого говорят многочисленные источники. Так, «Вятский временник» сообщает следующее: «В лето 7108 [1600] царь Борис во граде Москве на площади церковь Иоанна писателя Лествицы под колоколами повеле надделати верх выше первого и позлати»<sup>2</sup>. Об этом же свидетельствует и дьяк Иван Тимофеев: «...главе самой церковного верха, иже бе выспрь всех во граде... к первозданней высоте много прибавление сотвори и верх позлати... на нем в позлащенных дцках златописмяными словесы имя свое пригвоздив яко дивство некое...»<sup>3</sup> Это монументальное сооружение, видимое со всех точек старой Москвы, вызывало всеобщее восхищение.

Надпись, увенчивающая главу Ивана Великого, подтверждает то большое, можно даже сказать, политическое значение, которое придавал сам Борис Годунов этому замечательному столпу: «Изволением святыя троицы, повелением великого господаря царя и великого князя Бориса Федоровича всея Руси самодержца, и сына его благоверного великого господаря царевича князя Федора Борисовича всея Руси, сий храм совершен и позлащен во второе лето господарства их. 108»<sup>4</sup>.

Столп Ивана Великого завершил собой ту большую эпоху древнерусского зодчества, которая по своему размаху, количеству и по разнообразию созданных ею типов зданий, по яркости и оригинальности образного творчества занимает выдающееся место в истории русской архитектуры.

<sup>1</sup> И. М а с с а. Краткое известие о Московии в начале XVII в., стр. 63; Гекман. Историческое повествование о важнейших смутах в государстве русском. Сказание Массы и Гекмана о Смутном времени в России. СПб., 1877, стр. 270; Сказание Авраамия Палицына.—«Российская Историческая библиотека», т. XIII. Л., 1925, стр. 522; Временник дьяка Ивана Тимофеева, т. XIII. Л., стр. 341—342.

<sup>2</sup> Временник... — «Труды Вятской губернской ученой архивной комиссии», стр. 46.

<sup>3</sup> Временник дьяка Ивана Тимофеева, стр. 351.


<sup>4</sup> Н. В и н о г р а д о в. Кремль златоглавый. — «Советское искусство», 1945, 12 октября.



---

## ДИОНИСИЙ И ЕГО ШКОЛА

*В. Н. Лазарев*



**М**ы проследили ход развития московской школы живописи на протяжении XIV — первой половины XV века. Величайший расцвет этой школы падает на время Андрея Рублева — самого крупного древнерусского живописца. Новый подъем московской живописи связан с именем Дионисия. Его художественная деятельность протекала в период сложения централизованного Русского государства, когда Москва переживала блестящий политический и культурный расцвет, а ее искусство стало быстро приобретать общерусское значение. Именно в эпоху Дионисия московская живопись завоевала первое место между теми многочисленными местными школами, среди которых она долгое время занимала равноправное положение.

Недостаточное количество памятников затрудняет характеристику московской живописи второй трети XV века. Дальнейшие открытия должны будут заполнить этот зияющий пробел между Рублевым и Дионисием. Пока же приходится довольствоваться совершенно случайным материалом, датировка которого к тому же весьма спорна.

Повидимому, второй четвертью XV века датируются житийная икона Иоанна Златоуста (Гос. Исторический музей) и «Страшный суд» в Успенском соборе. Эти произведения не образуют единой стилистической группы. Первому из них еще присущ известный архаизм. Оно дает наглядное представление о том, какой была житийная икона на московской почве до появления Дионисия. Архитектурные кулисы клейм довольно разнообразны, причем формы входящих в их состав церковных зданий непосредственно навеяны русскими постройками.



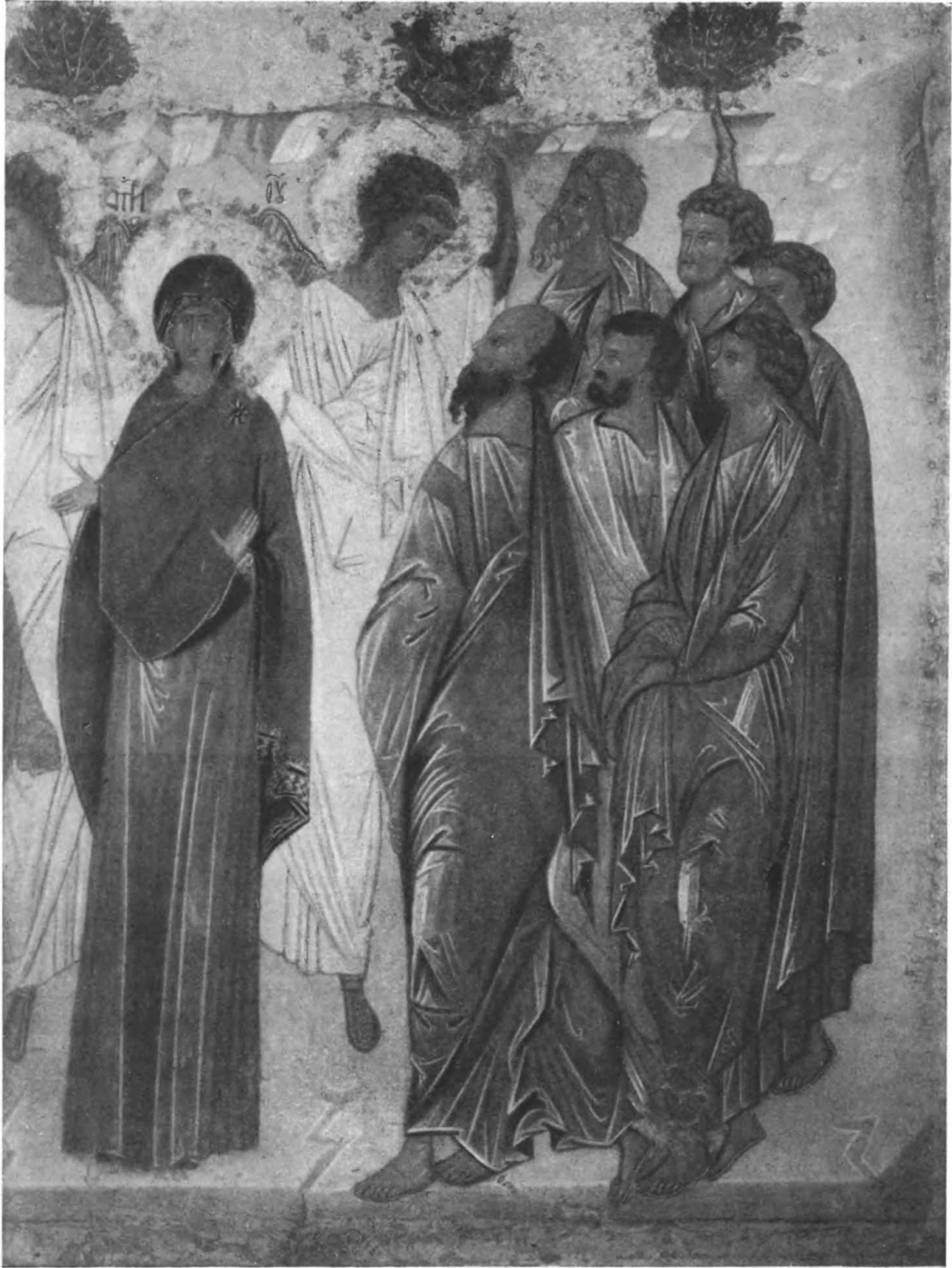
*Вознесение. Икона второй четверти XV века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Но характерно, что усложнение архитектурных фонов не приводит к усилению пространственного момента. Каждая из сцен воспринимается как развертывающаяся на плоскости, и зритель совершенно не ощущает тех пространственных интервалов, которые отделяют здания от фигур переднего плана. Самые фигуры, подобно зданиям, трактованы настолько плоско, что они прежде всего воздействуют своим силуэтом. Икона Иоанна Златоуста, на которой представлены эти короткие приземистые фигуры, ясно свидетельствует о наличии в московской иконописи отсталых течений, почти не затронутых влиянием Рублева.

Совсем иное впечатление оставляет икона «Страшный суд». Создавший ее мастер, несомненно, продолжает рублевские традиции. Изображенные на этой иконе изящные ангелы, образующие ритмичные группы апостолы, стройные богородица и Предтеча — все эти образы навеяны произведениями великого русского мастера. К Рублеву во многом восходит и колорит, хотя и страдающий известной пестротой.

В иконе «Страшный суд» встречаются стройные фигуры, с маленькими головами и тонкими руками и ногами. Такие фигуры любили вводить в свои иконы ученики Рублева, в частности тот мастер, который исполнил «Явление ангела святым женам» и «Распятие» из Троицкого иконостаса. Как уже отмечалось в свое время, он принадлежал к младшему поколению рублевских последователей. К этому же поколению принадлежит и автор великолепной иконы «Вознесение», хранящейся в Третьяковской галерее (стр. 483, 485). Мы находим здесь тот же иконографический тип, как и на иконах из Благовещенского собора и из села Васильевского. Но все формы сделались более изящными, более подтянутыми, более отточенными. Определенно дает себя знать увлечение иконописца красивой линией, эффектным цветовым сочетанием, миниатюрно тонкой разделкой лиц.

Близок мастеру «Вознесения» тот художник, который исполнил икону «Воскрешение Лазаря», хранящуюся в Русском музее и дошедшую до нас в на редкость хорошей сохранности (эта икона происходит из Кирилло-Белозерского монастыря; стр. 487). И здесь мы видим повторение рублевской иконографической схемы (ср. с иконой из Благовещенского собора). Но искусство Рублева кажется особенно сдержанным и скромным, когда его сравниваешь со щеголеватым искусством автора «Воскрешения Лазаря». В фигурах этого мастера есть нарочитое изящество. Немало нарочитого и в трактовке беспокойных, зигзагообразных складок одежд и лещадок скал; «горки» настолько стили-



*Деталь иконы «Вознесение». Вторая четверть XV века,  
Гос. Третьяковская галерея.*



зованы, что совершенно утратили характер геологических образований. Как «Воскрешение Лазаря», так и «Вознесение» и относящийся к этому времени «Вход в Иерусалим» из Третьяковской галереи дают известное представление о том круге памятников, который определил творчество Дионисия и послужил мостом между ним и Рублевым<sup>1</sup>.

Нам неизвестен год рождения Дионисия. Вероятно, он родился около 1440 года. Старые источники связывают с его именем много работ, из которых до нас дошло лишь несколько произведений—образ «Одигитрии» из Вознесенского монастыря в Москве, датируемый 1482 годом<sup>2</sup>, росписи Ферапонтова монастыря, исполненные им совместно с его сыновьями Феодосием и Владимиром в 1500—1502 годах, и иконы «Спаса» и «Распятия» из Павлова-Обнорского монастыря, относящиеся к 1500 году. Все остальные упоминаемые житиями и летописью работы некогда столь прославленного мастера либо скрываются под записями, либо безвозвратно погибли.

Среди них самая ранняя работа—роспись церкви Рождества богородицы в Пафнутьевом монастыре, созданная между 1467 и 1477 годами. Дионисий работал здесь с неким Митрофаном, причем имя Дионисия поставлено на втором месте, из чего можно заключить, что он был моложе своего товарища. Украшая церковь, Митрофан и Дионисий имели «пособников», т. е. помощников. Житие Пафнутия характеризует обоих мастеров, как «пресловущих тогда паче всех в таковом деле»<sup>3</sup>. Следовательно, уже в 60—70-х годах Дионисий пользовался широкой известностью.

В 1481 году Дионисий вместе с попом Тимофеем, Ярцом и Коней получил огромную по тому времени сумму в сто рублей за написание «Деисуса», «праздников» и «пророков» в «новую церковь святой Богородицы»<sup>4</sup>.

По отзыву летописца, «Деисус» был «вельми чуден». Так как имя Дионисия поставлено летописцем на первом месте, то это означает, что, несомненно, именно он

<sup>1</sup> Автор иконы «Воскрешение Лазаря», происходящей из Кирилло-Белозерского монастыря, вероятно, принадлежал к местной школе. Но он хорошо знал как московские, так и новгородские иконы. Среди небольших икон второй трети XV века следует упомянуть «Никола Можайского» и «Одигитрию» в Третьяковской галерее (с византийским окладом) и «Владимирскую богородицу» в Загорском музее.

<sup>2</sup> В. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 24—25, 43; Софийский временник под 1482 годом.

<sup>3</sup> В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 21, 42. Житие преподобного Пафнутия Боровского, написанное архиепископом ростовским Вассианом.

<sup>4</sup> Львовская летопись под 6989 (1481) годом; II Софийская летопись под 6990 (1482) годом. В Софийскую летопись, несомненно, вкралась ошибка, так как Вассиан умер, согласно свидетельству той же летописи, в 1481 году. Повидимому, летописец занес по оплошности известие о заказе «Деисуса» не под 1481, а под 1482 годом.



*Воскрешение Лазаря. Икона середины XV века.  
Гос. Русский музей.*

являлся старшим мастером, возглавлявшим иконописную артель. Заказчиком этой дружины «иконников» в летописной повести назван архиепископ ростовский Вассиан. Любимый ученик Пафнутия, Вассиан был выходцем из того самого Пафнутьева монастыря, в котором Дионисий работал с Митрофаном в 60—70-х годах. В 1465 году Вассиан состоял игуменом Троице-Сергиева монастыря, а в 1466 году — архимандритом Новоспасского. После поставления на ростовскую кафедру Вассиан продолжал оставаться приближенным лицом Ивана III: он не только был его духовником, но и мирил его с братьями и крестил в 1479 году его сына Василия. Вассиан известен своим посланием к Ивану III, в котором требовал оказать решительное сопротивление татарам; при этом он взывал к памяти киевских князей и Дмитрия Донского, не щадивших жизни за Русскую землю<sup>1</sup>. Этот интереснейший памятник публицистики XV века обрисовывает Вассиана как патриотически настроенного политика и блестящего писателя.

А. С. Павлов полагал, что под «новой церковью святой Богородицы» следует подразумевать Благовещенскую церковь на ростовском подворье в Дорогомилове<sup>2</sup>. Этот фантастический домысел следует самым решительным образом отвергнуть. На самом деле в летописных свидетельствах идет речь о только что построенном Успенском соборе в Москве, который был торжественно освящен в 1479 году<sup>3</sup>. В ранних летописных известиях он постоянно фигурирует под названием «церкви святой богородицы»<sup>4</sup>. Нет ничего удивительного в том, что Вассиан, стоявший весьма близко к Ивану III, заказал для главного великокняжеского храма Москвы иконостас. Это было сделано им в память освобождения от татарского ига. Тем самым он лишней раз продемонстрировал свое значение как одного из ведущих деятелей русской церкви этой эпохи. Что заказанные им «Деисус», «спражки» и «пророки» являлись частями деревянного

<sup>1</sup> См. И. Кудрявцев. Послание на Угру Вассиана Рыло, как памятник публицистики XV в. — «Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы», т. VIII. М. — Л., 1953, стр. 158—186.

<sup>2</sup> Протоколы заседаний имп. Московского археологического общества. — «Древности». Труды имп. Московского археологического общества, т. IX, вып. 2—3. М., 1881, стр. 77, 83—85. Церковь на ростовском подворье была построена в 1412 году. Поэтому она никак не могла быть названа в летописном известии от 1481 года «новой».

<sup>3</sup> Согласно свидетельству Московского летописного свода конца XV века («Полное собрание русских летописей», т. XXV, стр. 324), на это освящение был приглашен архиепископ ростовский Вассиан.

<sup>4</sup> Например, в Никоновской летописи Успенский собор именуется «церковью пречистой богородицы», либо «церковью пресвятой богородицы» (известия под 1475 и 1479 годами). То же самое и в Московском летописном своде конца XV века (известия под 1472 и 1475 годами). Интересно отметить, что в таком позднем источнике, как «Русский временник, сиречь летописец, содержащий Российскую историю» (М., 1820, т. II, стр. 168), известие о заказе Дионисию и его помощникам «Деисуса» фигурирует уже без упоминания имени заказчика (т. е. Вассиана), но с уточнением названия храма («церковь пречистыя богородицы соборныя на Москве»).

иконостаса, — в этом не может быть никаких сомнений<sup>1</sup>. Но в таком случае исполненные Дионисием и его дружиной иконы прикрыли роспись современной постройке Фиораванти каменной предалтарной преграды. Тем самым роспись этой преграды, как и близкие к ней по стилю фрески нового Похвальского придела, Петропавловского придела и жертвенника, датируются временем между 1479 годом (датой освящения собора) и мартом 1481 года (датой смерти Вассиана, заказавшего деревянный иконостас Дионисию).

В 1484 году Дионисий возглавлял новую иконописную артель. На этот раз Дионисий выполнял иконы для соборной церкви Успения божьей матери в Иосифо-Волоколамском монастыре. Его помощниками были два сына — Феодосий и Владимир, старец Паисий и два братанича, т. е. племянника, Иосифа — Досифей и Вассиан (первый стал впоследствии епископом крутицким, второй — епископом коломенским). Сообщая об этой работе, описатель жития Иосифа Волоцкого называет Дионисия и его сотоварищей «изящными и хитрыми в Русской земле иконописцы, паче же рещи живописцы»<sup>2</sup>. Повидимому, Волоколамский монастырь был одним из главных хранилищ произведений Дионисия и мастеров из его ближайшего окружения, потому что в описи монастырского храма, ризницы и библиотеки, составленной в 1545 году старцем Зосимой и книгохранителем Паисием, упоминаются восемьдесят семь икон Дионисия (в том числе «Деисус большой» с двумя столпниками, праздниками и пророками, царские врата с четырьмя евангелистами и «Благовещением», местные иконы и др.), двадцать икон Паисия, семнадцать икон Владимира, двадцать икон Феодосия. Тут же приводятся имена и других иконописцев (Михаила Елина, Федора Новгородцева, Михаила Конины, сына Кони, подвизавшегося вместе с Дионисием в Успенском соборе), кисти которых приписывается ряд работ<sup>3</sup>.

О деятельности Дионисия и его сыновей на протяжении 90-х годов XV века документальные данные пока отсутствуют. Но можно все же с уверенностью утверждать, что она была сосредоточена главным образом в Москве, где в конце XV века шла спешная перестройка Кремля и ряда церквей, а в 80-х годах несколько церквей было выстроено вновь. Повидимому, Дионисий и его сыновья были заняты украшением этих новых храмов.

<sup>1</sup> С. А. Усов («Древности». Труды имп. Московского археологического общества, т. IX, вып. 2—3. М., 1881, стр. 44—47) совершенно произвольно отождествлял упоминаемый в летописи «Деисус с праздниками и пророками» с росписью каменной предалтарной преграды. Против этой беспочвенной гипотезы решительно выступили в свое время А. С. Павлов и И. Л. Мансветов.

<sup>2</sup> В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 25—28, 42. Житие преподобного Иосифа Волоколамского, написанное Саввой Черным, епископом крутицким (ум. 1552).

<sup>3</sup> В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 28—29 и приложение, стр. 1—23.



*Дионисий. Ангел. Деталь иконы «Одигитрия». 1482 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*

О последнем из известных нам произведений Дионисия — о росписи Богородичного храма в Феррапонтовом монастыре — летописи ничего не сообщают. Лишь благодаря древней надписи, сохранившейся на софите северной двери храма, мы узнаем об этой важнейшей работе Дионисия. Надпись гласит: «В лето 7008 [1500] месяца августа в 6 день на преображение господа нашего Иисуса Христа начата бысть подписывати церковь и кончена на 2 лето месяца сентября в 8 день на рождество пресвятыя владычицы нашей богородицы Марии при благоверном великом князе Иване Васильевиче всея Руси, при великом князе Василии Ивановиче всея Русии и при архиепископе Тихоне, а писцы Дионисий иконник со своими чады. О владыко Христе, всех царю, избави их господи мук вечных»<sup>1</sup>. Из текста надписи следует, что роспись была закончена в течение двух лет (т. е. к 1502 г.) и что в ее исполнении принимали участие, помимо самого Дионисия, также и его сыновья, уже знакомые нам по росписи Волоколамского монастыря, — Феодосий и Владимир.

<sup>1</sup> В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 17—18.



*Дионисий. «Одигитрия». 1482 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



Хотя нам неизвестен год смерти Дионисия, но имеются косвенные данные, позволяющие отнести ее ко времени между 1502 и 1508 годами. В 1508 году, когда к ответственной работе по расписанию придворного Благовещенского собора была привлечена иконописная артель, во главе ее стоял уже не Дионисий, «а мастер Феодосий, Деонисиев сын с братиею»<sup>1</sup>. Повидимому, Дионисия к этому времени уже не было в живых, либо он был настолько престарелым, что доживал свои дни на покое.

Совокупность сведений, относящихся к биографии Дионисия, обрисовывает его как весьма почитаемого мастера, занимавшего выдающееся место в художественной жизни Москвы второй половины XV века<sup>2</sup>. Его заказчиками были знатные духовные лица и сам великий князь, он расписывал церкви и монастырские храмы на громадном пространстве Московской Руси. Во времена Дионисия русские монастыри из некогда скромных обителей, почти лишенных собственности, быстро превращались в крупные хозяйственные организмы, владевшие огромными земельными наделами и недвижимостью. В связи с этим менялся весь уклад монастырской жизни, становившийся более богатым. Далеко не случайно Дионисий, в чьем искусстве намечается тенденция ко все большей праздничности и декоративности, работал так много для Волоколамского монастыря, причем его ближайшими сотрудниками были племянники Иосифа Волоцкого — этого главы партии стяжателей.

И далеко не случайно одним из любимых мастеров Ивана III был Дионисий, в искусстве которого он должен был усматривать то поистине царственное величие, которое казалось ему столь необходимым для окружения своей власти ореолом блеска.

На основе новых идей, отразивших укрепившуюся мощь Русского государства, и возникло искусство Дионисия, которое в органической и целостной форме выразило лучшие творческие искания того времени. Оно сложилось в эпоху национального подъема, во многом определившего его глубокую зрелость и художественное совершенство.

Те изменения, которые произошли в культуре дионисиевского времени, наивно отражены в древнерусских житиях. Если в Рублеве прежде всего про-

<sup>1</sup> В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 31, 36; Софийская I летопись под 7016 (1508) годом. Начатые в 1946 г. реставрационные работы в Благовещенском соборе привели к раскрытию всех его росписей. Эти росписи, несомненно, датируются временем Феодосия.

<sup>2</sup> Об этом, в частности, свидетельствует и следующий факт: когда у Иосифа Волоцкого возникли недоразумения с удельным волоколамским князем Федором Борисовичем, то он, желая «смягчить немилость князя», подарил ему «иконы Рублева письма и Дионисиева». — См. В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 26.



*Митрополит Алексей. Житийная икона. 1462—1483 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.



*Исцеление Тайдуды. Клеймо иконы «Митрополит Алексей».  
1462—1483 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.

славляются его смирение и добродетель, то в жизнеописании Дионисия приводится эпизод чисто новеллистического толка, бросающий свет на совсем иное умонастроение этого мастера<sup>1</sup>. Когда Дионисий с сотоварищами работал в Пафнутьевом монастыре, ему пришлось, следуя наказу Пафнутия, вкушать «мирские яствия» не в самой обители, а в соседней «веси», т. е. в селе. Однажды, презрев заповедь Пафнутия, иконописцы захватили с собою в монастырь «ходило агнче с яйцы учинено», т. е. баранью ногу, зажаренную с яйцами. Когда ве-

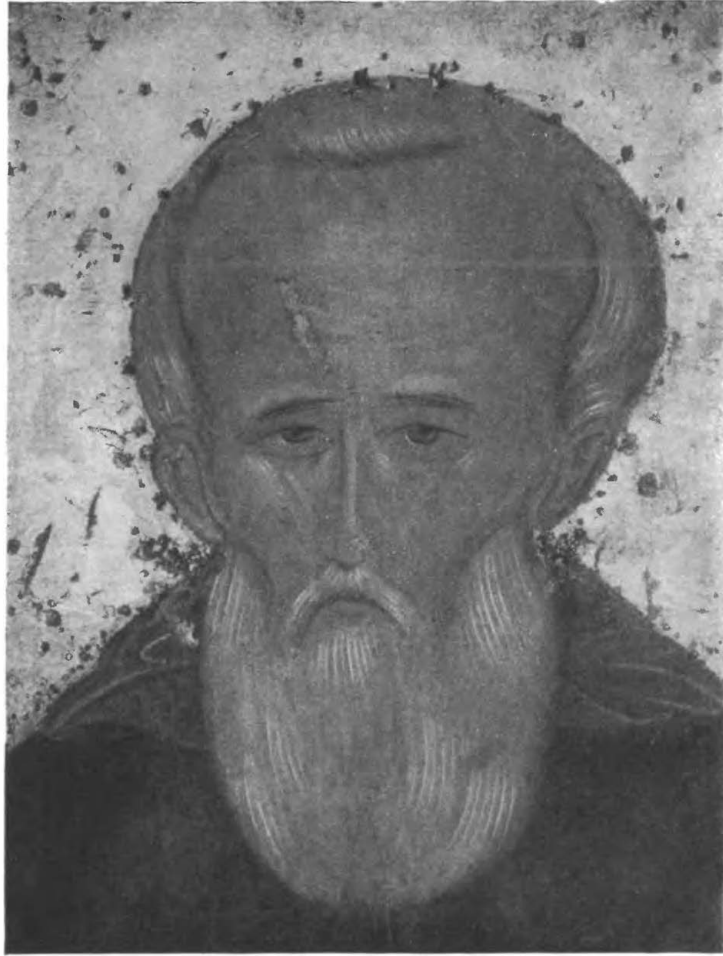
<sup>1</sup> В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 22. Житие преподобного Пафнутия Боровского, написанное архиепископом ростовским Вассианом.



*Устроение гробницы Митрополита Алексея около храма Чуда Архангела Михаила в Чудовом монастыре. Клеймо иконы «Митрополит Алексей». 1462—1483 годы.*

Гос. Третьяковская галерея.

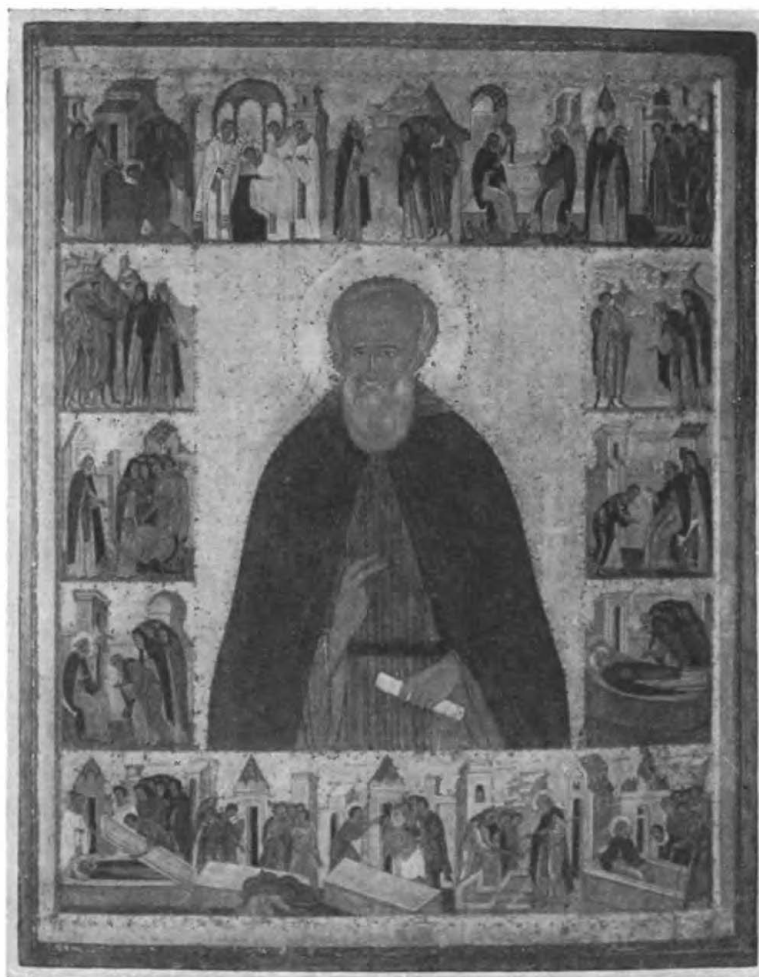
чером они сели за ужин, то приступивший первым к еде Дионисий сразу заметил, что в яйцах оказалось множество червей. Внезапно его охватил «недуг лют»; он не мог двинуться с места, и на него «нападе скороб», т. е. чесотка. Дионисий немедленно послал за Пафнутием и стал просить прощения за нарушение наказа. Когда художник на другой день проснулся, он был совершенно здоров. Этот эпизод, дающий живую картину монастырских нравов, ясно говорит о том, что Дионисий, принадлежавший к кругу «мирян», не очень считался со строгим монастырским уставом и не видел ничего зазорного в его нарушении. Повидимому, он обладал гораздо более широкими взглядами, чем богобоязненные



*Голова Дмитрия Прилуцкого.  
Деталь житийной иконы Дмитрия Прилуцкого.  
Около 1485 года.  
Вологодский музей.*

мастера начала XV века. Во всяком случае его искусство обнаруживает тот оттенок изящества и ту праздничность, которые говорят об усилении светского начала.

Дионисий жил в такое время, когда церковная догма стала приобретать все большее значение и когда государственная власть начала проводить политику последовательной регламентации. Это наложило глубокую печать на искусство Дионисия. По общему своему духу оно менее индивидуально, нежели искусство Рублева и мастеров его круга. Весьма показательно, что в работах дионисиев-



*Дмитрий Прилуцкий. Житийная икона. Около 1485 года.*  
Вологодский музей.

ской школы труднее распознать отдельные почерки, чем в иконах и росписях рублевского направления. И хотя Дионисий расширял круг изобразительных тем, хотя он очень любил мало распространенные в московской живописи начала XV века житийные иконы, тем не менее он пользовался несравненно более стандартными живописными приемами, чем Рублев. В этом отношении особенно показательны лица его святых. В них есть утомительная повторяемость типов, с маленькими носиками и глазками, с округлым очерком головы. И столь же стандартны вытянутые пропорции фигур и мало разнообразные мотивы движения. Во всем этом чувствуется укрепляющийся догматизм мышления. Недаром сын Дионисия Феодосий находился в переписке с Иосифом Волоцким и





*Голова Кирилла Белозерского.  
Деталь иконы Кирилла Белозерского. Конец  
XV века.  
Гос. Русский музей.*

выступал как беспощадный обличитель жидовствующих и как строгий ревнитель православия<sup>1</sup>.

Подобно мастерам рублевской поры, Дионисий работал артельным способом. Его имя постоянно фигурирует в окружении имен других иконописцев. То это Митрофан, возможно являвшийся его учителем, то поп Тимофей, Ярец и Коня, то старец Паисий, то сыновья Феодосий и Владимир, то племянники Иосифа Волоцкого — Досифей и Вассиан. Ни от одного из этих мастеров, включая и са-

<sup>1</sup> В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 34.



*Кирилл Белозерский. Икона конца XV века.*  
Гос. Русский музей.

мого Дионисия, до нас не дошло подписных произведений (за исключением исполненных Феодосием «Евангелия» от 1507 г. и фресок Благовещенского собора от 1508 г.).

Перед исследователями поэтому в отношении творчества Дионисия возникают еще бóльшие трудности, нежели в отношении творчества Андрея Рублева, чье имя встречается в старых источниках лишь в сопровождении трех имен — Феофана Грека, Прохора и Даниила Черного. К тому же следует учитывать весьма важное обстоятельство, что во времена Дионисия не ослабела, а усилилась стандартность иконописных приемов. В силу всех этих причин исследователю приходится оперировать не столько с индивидуальным стилем Дионисия, сколько со стилем его мастерской, в которой работали очень близкие друг другу мастера. Выяснить манеру письма каждого из них в отдельности в настоящее время не представляется возможным. Здесь могут помочь лишь новые открытия, которые прольют свет на эту запутаннейшую проблему.

Исходной точкой при реконструкции работ, вышедших из дионисиевской мастерской, неизменно должны служить фрески Ферапонтова монастыря, заверенные подписью, иконы Павлова-Обнорского монастыря и «Одигитрия» от 1482 года, упоминаемая летописью. Лишь те иконы и росписи, от которых легко протягиваются нити к этим памятникам, возможно рассматривать как произведения мастерской Дионисия.

Мы ничего не знаем об учителе Дионисия. Вероятно, им был тот Митрофан, с которым он работал в Пафнутьевом монастыре. Оба художника, несомненно, примкнули к рублевским традициям — для второй четверти XV века самым творческим и живым в русском искусстве. Крайне показательно, что Дионисий почти точно повторяет в чине из Ферапонтова монастыря многие из фигур рублевского чина из Успенского собора во Владимире, а в «Спасе» и «Распятии» из Обнорского монастыря он воспроизводит аналогичные иконы из Троицкого иконостаса. Этих двух аналогий вполне достаточно, чтобы опровергнуть мнение П. Муратова о новгородском происхождении стиля Дионисия<sup>1</sup>. Конечно, Дионисий вышел из недр московской школы, с которой он был так крепко и тесно связан, как это только можно себе представить. Повидимому, решающими художественными впечатлениями юности Дионисия были его соприкосновения с произведениями молодых последователей Рублева, вроде автора «Распятия» и «Явления ангела святым женам» из троицкого иконостаса, или автора «Вознесения» из Третьяковской галереи. Такие мастера могли особенно много дать

<sup>1</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века, стр. 282.



*Роспись над западным порталом церкви Рождества богородицы  
в ФерAPONтовом монастыре. 1500—1502 годы.*



*Дмитрий Солунский. Роспись церкви Рождества богородицы  
в ФерAPONтовом монастыре. 1500—1502 годы.*

Дионисию, поскольку их изящное, отточенное искусство должно было быть ему очень близко по общему своему духу.

Как раннюю работу Дионисия либо как произведение его предшественника исследователи древнерусской живописи обычно рассматривали роспись старого Похвальского придела московского Успенского собора. При этом они датировали ее временем основания придела (1459), полагая, что эта часть якобы сохранилась от старого Успенского собора и оказалась позднее включенной в новую постройку Фиораванти<sup>1</sup>. Эта точка зрения сама по себе мало вероятна, так как трудно представить, чтобы перекрытое сводом помещение столь большой высоты, как Похвальский придел, могло уцелеть от старого собора. Гораздо вероятнее, что сохранившийся Похвальский придел собора современен постройке Фиораванти.

В пользу этого говорит и близость стиля его росписей к фрескам каменной алтарной преграды, а также к фрескам в Петропавловском приделе и в жертвеннике Успенского собора. Вся эта группа росписей, возникшая в одно время и отмеченная печатью сходства с произведениями Дионисия и его мастерской, была, повидимому, выполнена к освящению собора в 1479 году (во всяком случае не позднее марта 1481 г., когда Дионисию и его сотоварищам был заказан деревянный иконостас, прикрывший роспись каменной алтарной преграды). Есть серьезные основания полагать, что к моменту освящения Успенского собора он был расписан лишь в своей алтарной части, самый же храм оставался нерасписанным. Его основная роспись была произведена значительно позднее, только в 1513—1514 годах, что подтверждается свидетельством всех московских летописей<sup>2</sup>.

Фрески каменной алтарной преграды, скрывающиеся за иконостасом, были обнаружены уже в 1812 году, после того как наполеоновские солдаты сдвинули с места его образа. Эти фрески можно было видеть в 1852, в 1882 и в 1914 годах, когда в Успенском соборе производились реставрационные работы. К сожалению, они не были засняты и изучены, так что их научная публикация остается еще делом будущего<sup>3</sup>. Те немногие фрагменты, которые можно видеть, говорят об определенной стилистической близости этих фресковых росписей

<sup>1</sup> П. Муратов. Два открытия. — «София», 1914, № 2, стр. 5—11; А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 238.

<sup>2</sup> II Софийская летопись, Львовская летопись и Никоновская летопись под 7022 (1514) годом. См. также отрывок русской летописи 7023 (1515) года. Ср. М. Тихомиров. Из «Владимирского летописца». — «Исторические записки», № 15. М., 1945, стр. 294.

<sup>3</sup> Ср. редакционную статью «Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора» в журнале «Светильник», 1915, № 1, стр. 3—7.





*Рождество богородицы. Часть росписи над западным порталом  
церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре.  
1500—1502 годы.*

если не к работам самого Дионисия, то во всяком случае к произведениям мастеров его круга.

Каменная алтарная преграда Успенского собора украшена обычными для этого места фигурами «преподобных» и изображениями царевича Иоасафа и Варлаама и Спаса Еммануила с серафимом (ср. росписи алтарных столбов Успенского собора в Звенигороде и Рождественского собора Саввина-Сторожевского монастыря). Среди фигур «преподобных» опознаются Алексей человек божий, Парфений, Иоанн Лествичник, Иоанн Кушник, Павел Фивейский, Феодосий великий, Исаак Сириянин, Ефрем Сириянин, Евфимий великий, Антоний великий, Савва освященный, Симеон Столпник, Арсений великий, Пимен великий, Нил Постник, Сисой великий.

С. А. Усов<sup>1</sup> высказал не лишнюю вероятия догадку, что выбор «преподобных» продиктован был теми примечательными событиями из политической и церковной жизни Москвы, которые приходились на дни их памяти. Эти дни охватывают события, не идущие далее 1481 года. Если данная гипотеза верна, то она лишней раз подтверждает датировку росписи каменной алтарной преграды временем, близким к освящению собора.

В эту же стилистическую группу входят и плохо сохранившиеся фрески Петропавловского придела («Сорок мучеников севастиийских», сцена из жизни апостола Петра, «Семь спящих юношей эфесских») и жертвенника («Три отрока в печи огненной»). Фрагментарно уцелевшие по низу стен орнаменты платов очень напоминают аналогичные мотивы в росписи Ферапонтова монастыря.

Лучше всего сохранилась фресковая роспись старого Похвальского придела Успенского собора. Его свод украшен большой монументальной композицией «Похвала богородицы». Сидящая на троне Мария представлена в окружении полуфигур пророков, держащих в руках традиционные свитки. На северной стене изображен «Собор пресвятой богородицы», а на южной — «Рождество Иоанна Предтечи». Фрески стен полусрезаны новым полом, так что от них сохранились лишь верхние части. С первого же взгляда бросается в глаза большая стилистическая близость фресок Похвальского придела ферапонтовским росписям. Те же преувеличенно вытянутые фигуры, те же изящество, те же архитектурные кулисы, та же форма высокого круглого трона с характерным орнаментальным ответвлением. Много общего и в колорите, с его нежными светлыми тонами — голубым, золотисто-охряным, розовым, фиолетовым, сиреневым, бледно-зеленым, жемчужно-серым. От соседства с этими красками особую силу звучания приобретает густой малиновый тон, умело использованный художником. Однако при всей близости похвальских фресок ферапонтовским есть в них и много такого, что заставляет отвести им особое место. Они монументальнее и живописнее ферапонтовских фресок. В них нет тонкой, почти миниатюрной отсылки форм, они написаны шире, свободнее, энергичнее. Весьма показательны и типы лиц пророков, в которых очень мало от дионисиевской отшлифованности мелких изящных черт: крупные носы, довольно большие глаза, асимметричные очерки головы. Наконец, совсем не похожи на работы дионисиевской кисти и лещадки скал, написанные необычайно резко и смело. В Похвальском приделе

<sup>1</sup> «Древности». Труды имп. Московского археологического общества, т. IX, вып. 2—3. М., 1883, стр. 44—47.



*Сцена из детства Марии. Часть росписи над западным порталом  
церкви Рождества богородицы в Фералонтовом монастыре.  
1500—1502 годы.*

подвизалось, очевидно, не менее двух мастеров. Одному, более близкому к Дионисию, принадлежат росписи стен и полуфигура одного из пророков (ближайшего к стене), другому, работавшему в более архаической манере, — роспись свода.

В целом ранняя группа фресок Успенского собора, несомненно, связана с деятельностью дионисиевской дружины. Но при настоящем нашем знании материала мы пока лишены возможности точно решить вопрос о степени участия самого мастера в исполнении этих фресок.

Следующим по времени возникновения и притом несомненным произведением Дионисия является «Одигитрия», написанная в 1482 году для Вознесенского монастыря в Москве, откуда она попала в Третьяковскую галерею (стр. 491). К сожалению, этой вещи, заверенной летописью, недостаточно для уточнения

индивидуальной манеры письма Дионисия, так много в ней от каноничности моленного образа. Икона в целом отличается большой строгостью форм, что следует объяснить традиционной трактовкой иконографического типа. Известно, что Дионисий был связан требованием точно передать обгоревший во время пожара греческий оригинал, доска от которого уцелела. На этой доске он и написал новое изображение<sup>1</sup>. Изящные полуфигуры ангелов, облаченные в бирюзово-синие, зеленые и желтые одеяния, навеяны рублевскими святыми (стр. 490). Они исполнены в очень тонкой, миниатюрной технике. Прекрасен рисунок фигур богоматери и Христа, обнаруживающий руку весьма искусственного мастера, владевшего всеми средствами своего искусства. Величавая фигура Марии полна торжественности. В одеждах богоматери и младенца, помимо обычных темновишневых и золотисто-охряных тонов, использован также чудесный бирюзовый цвет — один из любимых цветов Дионисия.

Мастерская Дионисия выпускала в большом количестве житийные иконы. Несколько таких икон до нас дошло, причем все эти вещи очень высокого художественного качества. Наиболее видное место среди них занимают две иконы из московского Успенского собора, отличающиеся своим торжественно-церемониальным характером. Одна из них изображает митрополита Петра, другая, ныне хранящаяся в Третьяковской галерее, — митрополита Алексея (стр. 493). Обе иконы художник посвятил двум выдающимся московским деятелям, с чьими именами в его представлении неизменно ассоциировалась борьба за независимость и укрепление Русского государства. вполне естественно, что их портреты призваны были украсить главный храм Москвы, которому Иван III всегда уделял исключительное внимание.

В 1479 году тело митрополита Петра было торжественно перенесено из церкви Иоанна Лествичника в новый Успенский собор<sup>2</sup>. Четыре года спустя прах митрополита Алексея был водворен в церкви, воздвигнутой архиепископом Геннадием в его честь. Есть веские основания полагать, что написание обеих икон было приурочено к этим двум памятным датам. Если же учесть, что Дионисий выполнял в 1482 году для Успенского собора иконостас, то датировка икон концом 70-х — началом 80-х годов получает, казалось бы, еще более солидное обоснование. Однако этот вопрос решается не так просто. Дело в том, что на обеих иконах отсутствует, как на это правильно обратила внимание И. Е. Данилова, изображение весьма популярных в позднейшее время

<sup>1</sup> Львовская летопись под 6990 (1482) годом.

<sup>2</sup> См. Е. Голубинский. История русской церкви, т. II, 1-я половина. М., 1900, стр. 552—553.



*Архангел, вписывающий имена входящих. Роспись на северной стороне западного входа церкви Рождества богородицы в Ферпонтовом монастыре. 1500—1502 годы.*

сцен перенесения «мощей» Петра и Алексея. Заключительной сценой на иконе митрополита Алексея является эпизод с «исцелением» сухоногого чернеца Наума, занесенный в летопись под 1462 годом. Кроме того, необходимо учесть, что на клеймах иконы Алексея Успенский собор изображен в виде одноглавой церкви. Следовательно, художник представил здесь старый собор, а не новый, начатый постройкой в 1472 году и имевший пять глав. Эти факты склоняют нас отнести иконы к более раннему времени — к десятилетию между 1462 и 1472 годами. Поскольку, однако, данные факты не могут быть использованы в качестве решающего аргумента (не исключена возможность, что мастер отбросил популярные эпизоды и не совсем точно передал современный ему архитектурный облик Успенского собора), осторожнее будет пока не уточнять дату выполнения обеих икон и ограничиться отнесением их к двадцатилетию, заключенному между 1462 и 1483 годами<sup>1</sup>.

Иконы Петра и Алексея выдержаны в одной гамме красок — очень светлой и праздничной. Преобладают белоснежные тона, определяющие весь красочный строй, которому они придают особую прозрачность. Так широко белый цвет никогда не применялся в палитре русского иконописца. Уже одно это является большим колористическим новшеством. Белый цвет, которому всегда присущ серебристый оттенок, подчиняет себе другие цвета, как бы перенося на них этот же серебристый тон. Как раз такое явление мы наблюдаем на обеих иконах. Преобладающий в них белый цвет высветляет все остальные краски. Вот почему красный тон заменен розовым или бледномалиновым, зеленый — светлозеленым, коричневый — светлокоричневым, желтый — соломенно-желтым, синий — бирюзовым и т. д. Благодаря такому последовательному высветлению колорит приобретает необычный для более ранних икон характер: он становится настолько мягким и нежным, что совершенно утрачивает былую силу и мужественность.

<sup>1</sup> В. Бории (Две иконы новгородской школы XV века свв. Петра и Алексея, митрополитов Московских.—«Светильник», 1914, № 4, стр. 30), неверно определивший сюжет предпоследнего клейма иконы Алексея (здесь изображено, как доказала И. Е. Данилова, не принесение иконы матерью воскресенного Алексеем младенца в дерковь, построенную в честь Алексея в 1483 г., а исцеление слепой женщины, в благодарность подарившей деркви икону; в редакции макариевых Четий-Миней не сказано, о какой именно деркви говорится в описании второго чуда: это может быть и дерковь Чуда архангела Михаила, заложенная самим Алексеем), сделал преждевременный вывод о возникновении этой иконы после 1483 года. В Третьяковской галерее икона отнесена к 1481 году, что не может быть ничем обосновано. Икона Алексея обнаруживает ряд точек соприкосновения с ферапонтовскими росписями. Ср. центральную фигуру со святыми в апсиде, первое клеймо — со сценой «Рождества богородицы» на входной стене (В. Георгиевский. Указ. соч., табл. XXXI), фигуры Алексея в монашеском облачении (на клеймах) — с фигурами еретиков из «Всеенских соборов» (В. Георгиевский. Указ. соч., табл. XXXV).





*«О тебе радуется». Роспись южной стены церкви Рождества богородицы в Феропонтовом монастыре. 1500—1502 годы.*

Исключительно красивы краски одежды митрополита Петра. На нем изумрудно-зеленого цвета саккос с золотыми узорами, на голове — белоснежный клобук. Такого же белоснежного цвета и омофор. В левой руке Петр держит золотисто-охряного цвета книгу с розовато-красным обрезом и чудесного тона светлорозовый плат, который входит существенной составной частью в цветовую композицию среднего поля иконы. Фигура Петра трактована настолько плоско, что воспринимается чисто силуэтно, и зритель не чувствует ни ее объема, ни ее веса. Такими средствами художник стремился подчеркнуть особую одухотворенность образа, отрывая его от материального и земного.

В окружающих фигуру клеймах изображены реальные и легендарные эпизоды из жизни митрополита Петра. И здесь, несмотря на довольно сложные



*Николай Чудотворец. Роспись дьяконика церкви Рождества богородицы в Фераноншвом монастыре. 1500—1502 годы.*

пейзажные и архитектурные фоны, композиции разворачиваются не вглубь, а вдоль плоскости иконной доски. Повесть о жизни митрополита Петра начинается с рассказа о чудесном видении его матери. Далее следуют книжное учение мальчика и посвящение юноши в иночество, затем представлено возведение в священнический сан, обучение иконописи (Петр был иконописцем), уход на «безмолвное» житие и основание обители, принятие благословения от митрополита владимирского Максима и подношение ему иконы, путешествие в Константинополь на поставление в митрополиты Руси, посвящение в сан митрополита, постройка соборной церкви в Москве (особенно интересное



*Всеянский собор. Роспись северной стены церкви Рождества богородицы  
в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы.*

клеймо, так как на нем изображен в перспективе план старого Успенского собора), поучение святителя, призвание Петра к патриарху в Константинополь, эпизод в Переславле-Залесском, гибель еретика, явление ангела митрополиту Петру, завещание Протасию о церковном построении, перенесение тела Петра в церковь, положение его во гроб и чудеса, исходящие от «мощей» Петра. В выборе тем художник сосредоточил свое внимание преимущественно на тех событиях, которые подтверждали положительные черты духовного облика митрополита и подчеркивали законность его прав на митрополичью кафедру, полученную им из рук самого патриарха в Константинополе.

В клеймах, иллюстрирующих жизнь митрополита Алексея, художник стремился изобразить его как борца за национальную независимость и защитника русского народа от татарского варварства. Повествование, включающее в себя целый ряд легендарных эпизодов, начинается с рождения Алексея и с его книжного обучения. Далее следуют сцены: призвание Алексея «к служению богу», посвящение в иночество, поставление в епископы, посещение Бердабека в Орде, Сергей перед Алексеем, благословение Алексеем Андроника, молебное пение у гроба Петра, встреча Алексея с ханом, исцеление Тайдулы — жены хана Золотой Орды (стр. 494), встреча Алексея великим князем Московским, призвание преподобного Сергия, устройство гробницы для Алексея около церкви Чуда архангела Михаила в Чудовом монастыре (стр. 495), смерть Алексея, «обретение мощей», чудо воскресения младенца, исцеление слепой женщины, исцеление сухоногого чернеца Наума. Сцены читаются в такой последовательности: по горизонтали, от верхнего левого угла к правому, затем по горизонтали в этом же направлении в пределах каждого ряда клейм.

Житийные иконы писались на Руси и в XII, и в XIII, и в XIV веках. Но лишь при Дионисии они приобрели ту художественную шлифовку, которая делает их выдающимися образцами древнерусской живописи. В иконах Петра и Алексея бросается в глаза поразительное умение мастера архитектурно упорядочить плоскость как всей иконной доски, так и каждого из клейм в отдельности. Есть своя глубокая внутренняя логика в соотношении пропорций среднего поля и пропорций клейм, высоты и ширины каждого прямоугольника, фигур и фона. Все это, несомненно, сделано на глаз, но глаз художника настолько точен и верен, что он никогда не ошибается. Долгие годы упорной ремесленной учебы приучили русского иконописца к такой безупречности в решении самых сложных композиционных задач.

Дионисий и мастера его школы предпочитали медленное разворачивание событий. Каждая из сцен — это некое бесконечно длящееся действие, очищенное от всего случайного. Фигуры — легкие и стройные, движения их неторопливы, поступь — неслышная. Чаще всего стоящая фигура изображается слегка склонившейся, с несколько выдвинутыми вперед руками. Весьма распространен и мотив спокойно сидящей фигуры, либо погруженной в раздумье, либо ведущей тихую беседу. В этом искусстве нет ничего резкого, стремительного, шумного. По всей своей сути оно глубоко созерцательно. Если художник изображает драматическую коллизию, то она всегда утрачивает у него свою напряженность, потому что действие запечатлевается как застывшее мгновение. Вот почему так трудно разобраться в оттенках этого искусства, в котором порою все кажется одинаковым, как две капли воды. Но чем больше погружаешься в рассмотрение клейм житийных икон, тем более они приковывают к себе внимание своей пластической выразительностью. Хотя в них все звучит под сурдинку, хотя в них нет резких контрастов ситуаций и характеров, ход событий все же выявлен настолько образно, что постепенно начинаешь понимать даже недомолвки художника. И только тогда делается доступным его замечательное искусство, в котором, как и в древнерусской повести, нет ничего лишнего, ничего затемняющего суть рассказа.

Несмотря на то что Дионисий не пользуется перспективой, не прибегает к светотеневой моделировке, не изображает движения, он все же прекрасно умеет донести до зрителя то, что хочет сказать. Ему достаточно противопоставить светлое пятно темному, достаточно написать руку на белом фоне, достаточно одним очерком выявить нужную ему позу и жест, достаточно двух-трех зданий или простой красной драпировки, чтобы зритель мог составить представление о том, что именно изображено на иконе, где расположены хорошие люди и где плохие, что они друг другу говорят, где они действуют и что их окружает. Изобразительный язык житийной иконы, конечно, символичен. Но его лаконизм выражения логически приводит к тому, что часть легко дает представление о целом, а любая форма воспринимается как намек на большую, скрытую за ней идею.

Из мастерской Дионисия вышла и великолепная икона Дмитрия Прилуцкого, хранящаяся в Вологодском музее (стр. 497). Она обнаруживает очень большую стилистическую близость обеим иконам из Успенского собора, хотя ее колорит и выдержан в более темной и плотной гамме, с преобладанием темнофиолетовых, темнозеленых, зеленовато-желтых и вишневых тонов. Эта икона, вероятно,

создана за несколько лет до 1485 года, так как в Вологодском летописце под 1503 годом сохранилось свидетельство (правда, не очень достоверное), что Иван III брал с собой икону в поход на Казань<sup>1</sup>. На иконе изображены сцены из жизни ближайшего последователя Сергия — Дмитрия Прилуцкого (ум. 1391 г.), основавшего в вологодских лесах монастырь. Художник поместил в центре изображение полуфигуры Дмитрия, облаченного в монашеское одеяние, а в шестнадцати клеймах рассказал о главных событиях его жизни, начиная от пострижения в монахи и кончая его легендарными чудесами. Сцены трактованы столь же сдержанно, как и на иконах из Успенского собора. Архитектурные фоны, мотивы движений, жесты, композиционные типы также весьма близки московским иконам. Сильнейшее впечатление оставляет лицо Дмитрия Прилуцкого, сочетающее в себе большую духовную силу с кротостью (стр. 496)<sup>2</sup>.

С мастерской Дионисия связана и красивая икона, хранимая в Русском музее. На ней изображен другой последователь Сергия — Кирилл Белозерский. Клейма этой иконы необычайно близки клеймам вологодского образа Дмитрия. Если последний мы склонны датировать началом 80-х годов, то икону Русского музея, с ее более вытянутыми пропорциями фигур, следует относить уже к последнему десятилетию XV века. Она вплотную подводит нас к ферапонтовским росписям. Лицо Кирилла, с мелкими чертами и с выражением душевной стойкости, очень напоминает лицо Дмитрия Прилуцкого. Этот же тип повторяется в прекрасной иконе Русского музея, на которой Кирилл Белозерский представлен в рост, со свитком в левой руке. Икону Русского музея, также вышедшую из дионисиевской мастерской, следует датировать концом XV века (стр. 498, 499).

Главное и самое бесспорное произведение Дионисия — росписи храма Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. Росписи были исполнены между 1500 и 1502 годами Дионисием и его сыновьями Феодосием и Владимиром. Так как в это время сам мастер был уже в преклонном возрасте, то есть серьезные основания приписывать часть работы помощникам Дионисия. При этом надо учитывать, что сыновья начали с ним сотрудничать уже в 1484 году и, следовательно, к 1500 году находились в полном расцвете своих творческих

<sup>1</sup> В. А. Богусевич (Вологодский государственный музей. Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929, стр. 14—17), основываясь на неверной расшифровке сюжета предпоследнего клейма, относит икону ко времени от 1485—1487 до 1503 г., что представляется нам слишком поздней датировкой.

<sup>2</sup> Ср. столь характерный для дионисиевского круга тип святого с полуфигурами в медальонах ферапонтовских росписей (В. Георгиевский. Указ. соч., табл. XXXIV).





*Брак в Кане. Роспись восточного склона южной арки церкви  
Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре.  
1500—1502 годы.*

сил. Вот почему проблема авторства Дионисия так осложняется и в применении к этому несомненнейшему его произведению.

Ферапонтов монастырь был основан в конце XIV века Ферапонтом — другом и сподвижником Кирилла Белозерского. В течение XV — XVII веков основанный им монастырь постепенно разросся в большой и крепкий хозяйственный организм. Соборный храм во имя Рождества богородицы с приделом Николая был возведен в конце XV века. Расписанный Дионисием и его сыновьями, этот храм является настоящим музеем древнерусского искусства. Со всех концов Советского Союза сюда стекаются ежегодномногочисленные экскурсии.



*Иоанн Предтеча.  
Чиновая икона из Ферапонтова монастыря.  
Начало XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

В ферапонтовском соборном храме с первого же взгляда поражает необычайное богатство и праздничность его декоративного убранства. Есть поистине нечто ликующее в светлых, радостных красках фресок, покрывающих стены и своды<sup>1</sup>. Художники, широко использовавшие при изготовлении нужных красок местные цветные породы, развернули здесь перед зрителем палитру такой сияющей красоты, что рядом с ней колорит всех росписей XIV века кажется сумрачным, даже несколько мрачным. Нежные голубые тона сочетаются с бледнозелеными, золотисто-желтые — с розовыми, светлофиолетовые — с бирюзовыми, белые — с вишневыми, серебристо-серые — с сиреневыми. Вся гамма предельно высветлена, и от этого она приобретает особую прозрачность и в то же время какой-то холодный, матовый оттенок.

Щедрой рукой разбросали художники по поверхности стен и сводов множество изображений, объединенных одной центральной мыслью — прославлением божьей матери. Вся роспись — это радостный гимн во славу Марии. Поэтому связанной с ней тематике отведено главное место. Это «Акафист божьей матери», это «Похвала богородицы», это «О тебе радуется», это «Покров богородицы», это многократные «Благовещения». Но характерно, что в ферапонтовском храме

<sup>1</sup> Фрески Ферапонтова монастыря были подновлены при игумене Павле в 1738 году.

отсутствует изображение смерти Марии, т. е. «Успения». Видимо, художники не хотели омрачать общий радостный тон росписи и сознательно отвергли эту драматическую сцену.

Фигуры феррапонтовских фресок очень стройны, подтянуты, изящны (стр. 501). Движения фигур сдержанны и медлительны, как бы подчинены строгому придворному ритуалу: ни одного резкого жеста, ни одного стремительного движения. И здесь, как на житийных иконах, преобладает мотив предстояния. Предстоящий поклоняется либо Марии, либо Христу, либо святому, либо царю. Это приводит к замедлению действия, которое чаще всего облекается в форму торжественной, неторопливой церемонии. С таким пониманием темы вполне совпадает трактовка одежд. Они отличаются пышностью и чисто царским великолепием: тяжелая парча чередуется с шелком и тафтой, широкие каймы и вороты осыпаны драгоценными камнями. Особенно нарядно одеты мученики; их одежда отличается таким разнообразием покроя, расцветки и орнаментации, что сразу же делается очевидным чрезмерный интерес художников к внешнему виду своих персонажей. Именно здесь особенно ясно вскрывается глубокое принципиальное отличие в подходе к образу человека у Рублева и у Дионисия, для которого чисто декоративные моменты приобретают гораздо большее значение.

В росписях собора Феррапонтова монастыря поражает странное несоответствие. С одной стороны, мы находим в них богатые архитектурные и пейзажные фоны, более разнообразные, чем в искусстве XIV — начала XV века. С другой же стороны, все эти фоны сделались настолько плоскими, что совершенно утратили свою пространственную сущность. Дионисий и его сыновья охотно вводят в росписи сложные здания, горки, колонны, драпировки, круглые троны, перспективно сокращающиеся подножия, столы, но они переводят все эти объемные мотивы на язык плоскости, так как мыслят вне пространственных категорий. Плоскость стены — исходная точка их художественного мышления. Они относятся к ней крайне бережно. Эти мастера не умеют, ориентируя на плоскость композицию, сохранить ее конструктивность. В дионисиевских росписях и здания и фигуры всегда кажутся как бы парящими в воздухе. Они не имеют твердой точки опоры, их функциональная взаимосвязь никак не выявлена. Вот почему зрителю остается неясным их реальное местоположение в пространстве. Такими средствами Дионисий и его помощники достигали впечатления особой легкости и одухотворенности. В написанных ими зданиях и фигурах, лишенных объема, никогда не ощущаешь тяжести. Если фигура сидит, то



*Деталь иконы «Апокалипсис». Конец XV — начало XVI века.  
Успенский собор в Московском Кремле.*

она представляется едва прикасающейся к сидалищу, как будто невидимая сила слегка приподнимает ее кверху. Если фигура стоит, то она скорее воспринимается парящей над землей. Мастера рублевской поры никогда не прибегали к столь условной трактовке. В искусстве дионисиевского времени наблюдается не ослабление, а, наоборот, усиление принципов плоскостной стилизации, что сделало художественный образ более отвлеченным.

Есть еще одна особенность в ферапонтовских росписях, которая несколько снижает жизненность образа. Это замена сочного, энергичного блика тонкими иконописными движками. Не говоря уже о том, что такая замена влечет за собой стандартизацию приемов моделировки, она порождает и сильнейшее оплощение формы. В лицах дионисиевских святых, особенно когда их сопоставляешь



*Деталь иконы «Анокампсис». Конец XV — начало XVI века.*  
**Успенский собор в Московском Кремле.**

с глубоко индивидуальными лицами феофановских столпников, есть уже что-то однообразное. В них ясно выступает иконописный прием, обезличивающий и обедняющий индивидуальные оттенки. Один излюбленный тип повторяется сотни раз с незначительными видоизменениями, причем видоизменения эти чисто внешнего порядка (борода, усы, прическа). Так закладывались основы для иконописи XVI века, с ее утомительной повторяемостью типов.

Как ни хороши ферапонтовские фрески, как ни красивы их краски, как ни грациозны их образы, они все же не выдерживают сравнения с росписями рублевской поры. На них лежит налет той особой сдержанности, которая граничит с известной холодностью. Для художников моменты чисто декоративного порядка имеют большее значение, нежели идейная и эмоциональная сторона образа. Отсюда их любовь к преувеличенно изящным пропорциям, к хрупким силуэтам, к светлым, ласкающим глаз краскам, к богатым тканям и драгоценным украшениям.

В ферапонтовском храме сразу же привлекает к себе внимание необычайное усложнение иконографического состава росписи, особенно если ее сравнивать с росписями XIV века. В качестве совсем новых тем здесь фигурируют изображения «Вселенских соборов» и «Акафиста богородицы». Эти темы нашли себе широкую разработку в сербском искусстве XIII—XIV веков [Сопочаны (около 1265 г.), церковь Дмитрия в Пече (около 1324 г.), церковь Богородицы в Пече (вскоре после 1337 г.), Дечаны (около 1348 г.), Матейч (50-е годы XIV в.), Марков монастырь (около 1370 г.)<sup>1</sup>]. Есть основания полагать, что обогащению иконографии русских храмовых росписей XVI века содействовали сербские эмигранты, в большом количестве приезжавшие на Русь, где они, спасаясь от преследований турок, обретали вторую родину.

Как уже отмечено выше, собор Ферапонтова монастыря посвящен Рождеству богородицы. Это во многом обусловило характер иконографической системы, обладающей особенностями, не повторяющимися в других храмовых росписях. На главном западном портале церкви изображен великолепный «Деисус», в котором богородица выступает молящейся за весь мир перед престолом своего сына. Ниже представлены «Рождество богородицы» и «Сцены из детства Марии», в которых как бы воплощается ликование по случаю рождения богородицы (стр. 503, 505). По сторонам от портала помещены фигуры архангелов (стр. 507), а над порталом — «Знамение божьей матери», которое символизирует

<sup>1</sup> «Соборы» изображены также в церкви Петра и Павла в Трново (конец XIV—XV в.) и в церкви Метрополии в Мистре (1310), а «Акафист» в церкви Пантанассы в Мистре (1428—1445).



«воплощение сына божьего», воспетого Иоанном Дамаскиным и Козьмой Маюмским. Эти святые — коленопреклоненные, припавшие к одеждам богоматери в состоянии поэтического вдохновения, — изображены также в сцене «Знамения».

Внутри храма образу богоматери и сценам из ее жизни отведено главное место. В конхе апсиды зритель видит сидящую на троне Марию с младенцем на коленях. По сторонам ее опустились на колени два ангела. Ниже идет фриз со святителями (характерно, что в алтаре отсутствует традиционная «Евхаристия»). Над триумфальной аркой расположена монументальная композиция «Покров богоматери», а во лбу арки художники изобразили «Знамение». Таким образом, центральное место в храме принадлежит тоекратно повторенному образу богоматери, который призван свидетельствовать молящимся о ее славе и о помощи всем ищущим ее заступничества.

В феррапонтовском храме фрески идут в четыре ряда. По низу тянется фриз из платов с медальонами, выше расположены изображения «Соборов» и фигур святых, еще выше — сцены из жизни Марии («Акафист»), и, наконец, люнеты и своды украшены евангельскими сценами.

Цикл «Акафист божьей матери» начинается в алтаре. Здесь изображены два «Благовещения» на слова «Ангел предстатель послан бысть с небесе рещи богородице: радуйся» и «Разум недоразумеваемый разумети». Эта похвальная песнь Георгия Писиды в честь Марии получает дальнейшее выражение в целом ряде фресок, идущих непрерывной лентой по южной и северной стенам и столбам храма. Мы находим здесь семнадцать эпизодов из жизни богородицы и Христа, причем большинству из них придана форма сложного символического толкования. Та же цель — прославления богоматери — преследуется и в изображении песни «О тебе радуется, благодатная, всякая тварь» (стр. 509) и «Похвалы богородицы» на южной и северной стенах, перемежающих картины «Акафиста».

Так как догматы о «воплощении бога-слова» и связанных с ним учений о возвеличении богоматери были впервые провозглашены на вселенских соборах, то части северной и южной стен, ближе к западной стене, заняты изображениями этих соборов, и в особенности седьмого, установившего почитание ее икон. Весьма показательна, что даже в «Страшном суде», этой традиционной композиции, украшающей западную стену, богоматерь играет исключительно видную роль: она умоляет грозного судью за весь род человеческий и она блаженствует в раю в виде сидящей на престоле царицы небесной, окруженной ангелами и «спасенными» ее заступничеством святыми.



*Клеймо иконы «Иоанн Богослов на Патмосе».*

*Школа Дионисия. Начало XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

Таким образом, через всю роспись ферапонтовского храма последовательно проведена одна мысль — возвеличение богоматери как царицы небесной, прославление ее милосердия к роду человеческому и одновременно прославление праздника рождения богородицы, «возвестившего радость всей вселенной».

Остальные фрески храма не связаны с культом богоматери. В куполе расположена полуфигура Пантократора, окруженного ангелами, на парусах — фигуры евангелистов, в замках сводов — четыре образа Христа, на подпружных арках — медальоны со святыми и мучениками, во лбах арок — «Беседы трех святителей» (Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста; весьма редкий сюжет), на косяках окна в алтаре — «Ветхий деньми», «Младенец Христос на



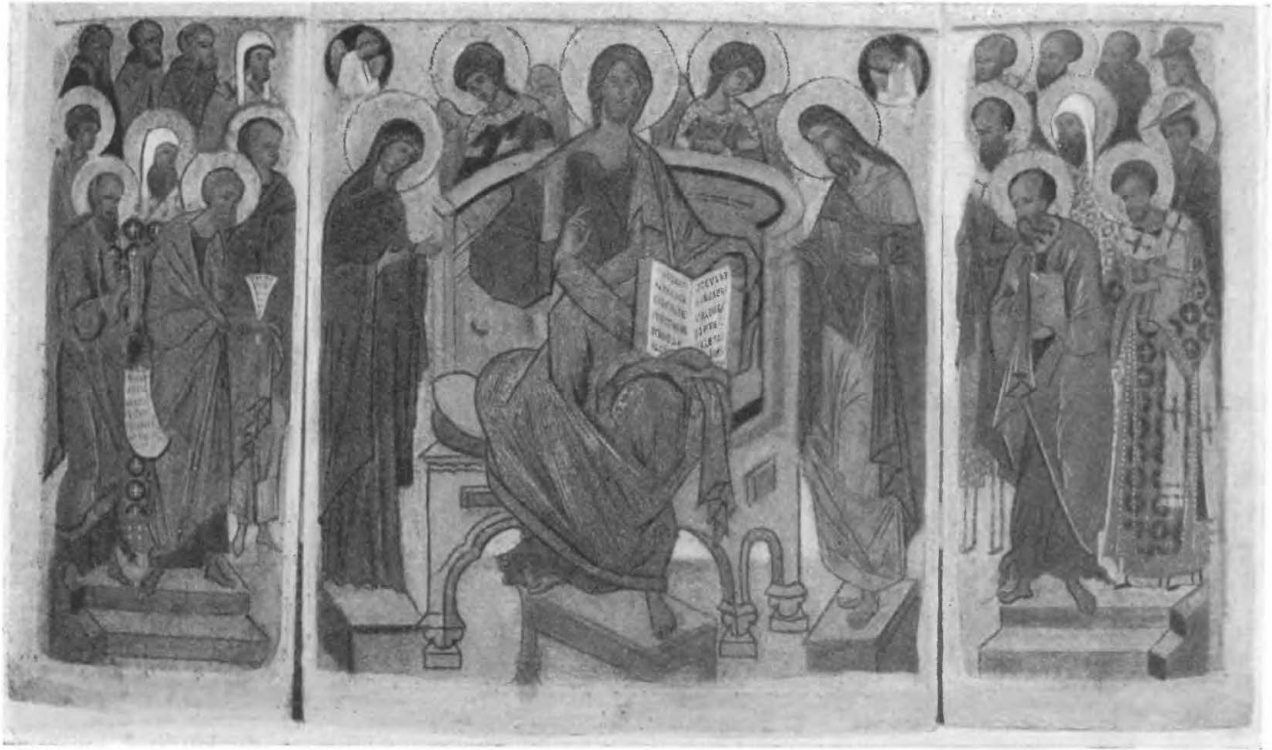
*Иоанн Богослов на Патмосе. Житийная икона школы Дионисия. Начало XVI века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

дискосе» и «Дискос со звездицей», в жертвеннике — полуфигура Иоанна Предтечи с крыльями (конха), «Младенец Христос на дискосе» и херувимы (косяки окна), ангелы и дьяконы (апсиды), «Видение братом Леонтием ангелов, служащих пресвитерам во время совершения литургии» (северная стена), на сводах и на северной и южной стенах — сцены из жизни Христа и ряд притч (о мытаре и фарисее, о блудном сыне, о «неключимом рабе», о «неимущем одеяния брачна»), на южной стене около окна — «Видение Петра Александрийского», в дьяконике — полуфигура Николая Чудотворца (стр. 510) и цикл сцен из его жизни. Часть этих сюжетов была традиционной и, следовательно, каноничной, другая часть, возможно, продиктована заказчиком. Так, например, «Соборы» (стр. 511) могли быть введены из соображений укрепления основных церковных догматов, подвергавшихся жестокой критике со стороны жидовствующих. Ферапонтов монастырь был одним из тех центров, с которыми поддерживал оживленные сношения новгородский архиепископ Геннадий, ведший упорную борьбу с жидовствующими<sup>1</sup>. Здесь он находил единомышленников, отсюда же он черпал книги, необходимые для обличения ересей. Поэтому введение в храмовую роспись изображений «Соборов», символизировавших неизменность и крепость церковных догм, было весьма естественно, особенно для Ферапонтова монастыря.

Дионисий и его сыновья не помечали своим именем исполненных ими фресок, в силу чего распознавание их руки наталкивается на почти непреодолимые трудности, тем более, что ни от одного из этих мастеров до нас не дошло подписного произведения (кроме миниатюр Феодосия в «Евангелии» от 1507 года и фресок Благовещенского собора от 1508 года). И все же попытка определить, кем были выполнены те или иные фрески, должна быть сделана, иначе останется неясным творческий облик Дионисия.

Среди росписей собора Ферапонтова монастыря намечается несколько стилистических групп (не менее четырех). Самым сильным — и самым тонким — мастером был, несомненно, тот, который расписал входную стену, над западным порталом. Его композиции наиболее ритмичны, его стройные фигуры, отличаясь большим изяществом, не имеют в себе ничего манерного, его палитра выделяется своей мягкостью и особой гармоничностью. Этот мастер еще очень крепко связан с традициями XV века. Его кисти в самой церкви могут быть приписаны святители в апсиде и великолепный поясной «Никола» в дьяконике.

<sup>1</sup> Послание 2 февраля 1489 года архимандрита Геннадия бывшему архиепископу ростовскому и ярославскому Иоасафу. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1847, кн. VIII, стр. 4—5.



«Иисус» с предстоящими святыми. Триптих. 80-е годы XV века.  
Гос. Третьяковская галерея.

Вероятно, этим мастером был сам Дионисий, которому в 1500 году должно было быть около 60 лет. К числу мастеров старшего поколения принадлежал и автор большинства евангельских сцен. Но его работы по своему качеству неизмеримо хуже фресок входной стены. Это, несомненно, другая индивидуальность, менее одаренная и гораздо более примитивная по своему жизнеощущению.

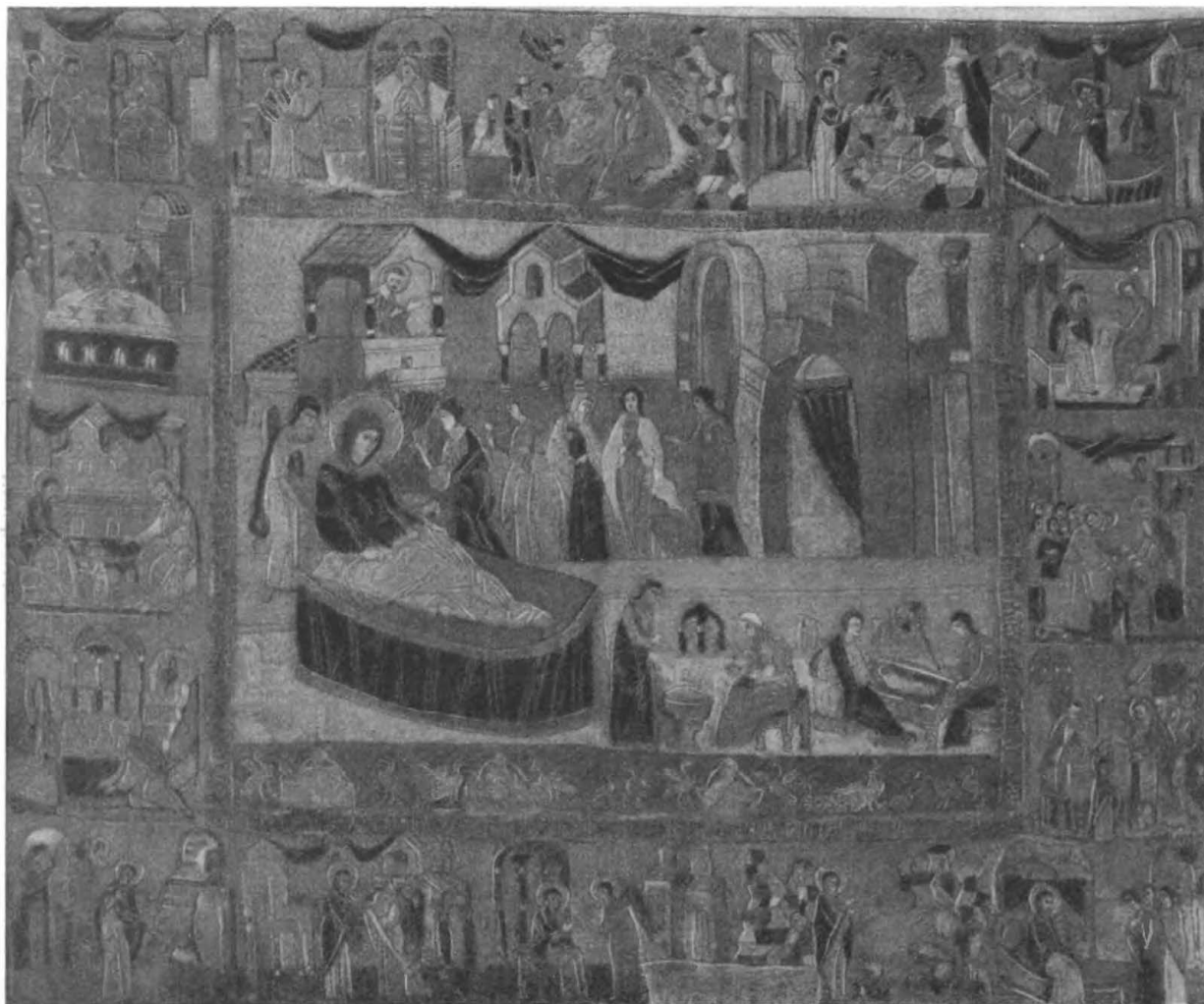
Рядом с этими двумя группами росписей самой многочисленной является та, которая включает в себя главные эпизоды из жизни богородицы («Покров», «О тебе радуется», «Похвала богородицы», «Благовещение», «Встреча Марии с Елизаветой», «Акафистная сцена» и др.), «Притчу о неключимом рабе», «Брак в Кане» (стр. 515), лучшие части «Страшного суда» и «Соборы». Стиль этой группы, близкий стилю XVI века, отмечен печатью особой изысканности. Тонкие фигуры, преувеличенно вытянутые пропорции, легкая, как бы танцующая поступь, детализированная разделка формы, обилие украшений. Несомненно, автор фресок, входящих в состав этой группы, был более молодым мастером, чем автор фресок входной стены. Его хочется отождествить с одним

из сыновей Дионисия — с Феодосием. Повидимому, престарелый Дионисий, хотя и играл ведущую роль, часть работы переуступил сыновьям. Самым слабым мастером был тот, который написал пострадавший от реставраций 1738 года цикл сцен из жизни Николая и «Беседы трех святителей». В исполненных им жестких, мало ритмичных композициях есть что-то вялое и ремесленное.

Росписи купола, барабана, подпружных арок также обнаруживают не очень искусную руку. Остается еще уточнить, есть ли это работа пятого мастера или одного из только что перечисленных четырех мастеров. Если остановиться на последнем решении, то тогда может идти речь только о втором, либо о четвертом мастере (т. е. авторе евангельских сцен или авторе жития Николая). Дионисий, возглавлявший артель и, несомненно, корректировавший всю ее работу, вероятно, поступил следующим образом: себе он взял те росписи, которые занимали наиболее видное место в храме (входная стена, апсида и конха дьяконика), одному из своих сыновей (более одаренному) он поручил выполнить главную и самую ответственную часть заказа (фрески стен и столбов), за другим сыном (сильно уступавшим первому в талантливости) и за помощником он закрепил росписи жертвенника, дьяконика, сводов, подпружных арок, барабана и купола, правильно считая, что они менее доступны зрителю. Эта стилистическая классификация ферапонтовских фресок еще нуждается в проверке и уточнении. Но она все же может послужить исходной точкой при решении одной из сложнейших проблем в истории древнерусской живописи.

Из собора Ферапонтова монастыря происходит ряд чиновых икон, некогда входивших в состав его иконостаса. Часть икон расчищена и хранится в Третьяковской галерее («Предтеча», стр. 516, «Богоматерь», «Апостолы Петр и Павел», «Архангел Михаил», «Дмитрий Солунский»); другая часть, находящаяся в ферапонтовской надвратной церкви Богоявления, еще ожидает расчистки. Иконостас включал в себя пророческий ряд со «Знамением» в центре, а также фигуры столпников. Расчищенные иконы наглядно показывают, как долго держались рублевские композиционные типы. Некоторые фигуры (например, Предтечи) точно повторяют чиновые иконы Рублева из владимирского Успенского собора. Высокое качество исполнения не оставляет никаких сомнений в том, что это — работа мастерской Дионисия. Хотя в манере письма уже есть большая сухость, тем не менее краски настолько красивы и подобраны с таким тонким вкусом, что трудно не поддаться очарованию этой живописи. Особенно хорош густой малиновый цвет хитона Дмитрия, смело сопоставленный с холодным





*Рождество богородицы и сцены из ее жизни. Шитая пелена из Волоколамского собора.  
1510 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

синеvато-стальным цветом плаща. В одежаниях других фигур использованы ма-лахитово-зеленые, бирюзовые, зеленоvато-желтые, вишневые и темносиние тона, оживленные голубыми пробелами.

Вокруг ферапонтовских фресок группируются близкие им по стилю иконы, которые следует датировать концом XV — самым началом XVI века. Для них характерны преувеличенное изящество фигур, особая вытянутость пропорций, изысканность цветовых композиций.

Среди этих произведений первое место принадлежит замечательной иконе «Апокалипсис», хранящейся в Успенском соборе (стр. 518, 519). По сложности

иконографического извода и по количеству фигур это, несомненно, памятник выдающегося значения. Но не только этим привлекает он к себе внимание. Мы имеем здесь дело с работой исключительно высокого художественного качества, так что невольно хочется приписать эту вещь кисти если не самого Дионисия, то во всяком случае одного из его наиболее одаренных учеников. При общей дробности композиции иконы «Апокалипсис» отдельные фигуры поражают своей монументальностью.

Невольно любуешься изяществом и грацией ангелов, решительной поступью апокалиптических коней, мягкостью и нежностью лиц святых, поэтичностью легкого и прозрачного колорита, построенного на тонко продуманном сочетании серебристо-белых, розовых, светлозеленых, золотисто-желтых, сиреневых и бирюзовых цветов. В этих замечательных красках, светлых и радостных, есть нечто столь певучее, что вспоминаются лучшие из колористических решений Рублева. Но по сравнению с колоритом работ самого Рублева здесь всё как бы звучит под сурдинку<sup>1</sup>.

Несомненными произведениями Дионисия являются две иконы из Павлова-Обнорского монастыря, ныне хранящиеся в Третьяковской галлерее. Это «Спас в силах» и «Распятие». На обороте первой иконы имеется резная надпись не позднее первой четверти XVI века. Она в точности повторяет более старую, почти исчезнувшую надпись, писанную рефтью и расположенную несколько выше. Не исключена возможность, что последняя была сделана самим Дионисием. Резная надпись гласит: «В лето 1500 написаны Дионисием деисус, праздники и пророки».

«Спас» Дионисия воспроизводит излюбленный Рублевым тип (ср. иконы из села Васильевского и Троицкого собора, а также небольшую икону в Третьяковской галлерее). В расположении складок плаща Дионисий почти точно следует рублевским прототипам. Здесь лишний раз убеждаешься в том, сколь многим был обязан мастер своему великому предшественнику. Но его Христос менее монументален, он трактован в более интимном плане. Превосходен рисунок пропорциональной фигуры, особенно ее конечностей, великолепно прорисованы также все складки плаща. К сожалению, лицо Христа очень плохо сохранилось, уцелели лишь его общие очертания; это обстоятельство в немалой степени снижает впечатление и силу эмоционального воздействия первоначального замысла художника.

<sup>1</sup> Ср. силуэты сидящего на троне Христа с соответствующей фигурой на ферапонтовской фреске «Страшный суд» (В. Георгиевский. Указ. соч., табл. XXXVIII — XXXIX).



*Дионисий. Распятие из Обнорского монастыря. Икона 1500 года.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*Никола. Подвесная пелена. Начало XVI века.  
Загорский историко-художественный музей.*

Из этого же иконостаса Павлова-Обнорского монастыря происходит «Распятие», входившее в состав «праздников» (*цветная оклейка*)<sup>1</sup>. Икона эта почти точно копирует сильно пострадавшее от реставрации «Распятие» из рублевского троичного иконостаса, но все приобрело в ней несравненно большее изящество. Фигуры вытянуты, уменьшены их головы, стали более тонкими руки и ноги. В постановке фигур появилась какая-то неустойчивость, фигуры едва касаются земли ногами. Усилилась линейная разработка форм, отделанных с почти каллиграфической тщательностью. Колорит иконы выдержан в светлой, празднич-

<sup>1</sup> В. И. Антонова (Новооткрытые произведения Дионисия в Гос. Третьяковской галерее. М., 1952, стр. 15—16) предполагает, что с обнорским иконостасом связаны и следующие, пока скрывающиеся под записями, иконы Вологодского музея: «Преображение», «Рождество», «Вход в Иерусалим» и «Святитель».



ной гамме, с преобладанием розовато-красных, бледномалиновых, бледнозеленых, желтых, бирюзовых, зеленовато-желтых и лиловых тонов, причем лиловый цвет сочетается с эффектными голубыми пробелами. «Распятие» из Обнорского монастыря ясно показывает, какую утонченность приобрела московская живопись на рубеже XV и XVI веков.

Последняя икона из интересующей нас группы поздних работ дионисиевской школы — знаменитый «Шестоднев» из бывшего собрания И. С. Остроухова. Она отличается менее высокими художественными качествами, что склоняет приписывать ее не мастерской Дионисия, а лишь его школе. К сожалению, эта вещь сильно пострадала от поновлений. Ее краски глуше, рисунок менее конструктивен, композиция не столь ритмична. Но и эта икона подкупает грацией своих образов и особой нежностью колорита, с его незабываемыми белыми и розовыми цветами. Композиция характеризуется показательной для XVI века дробностью. Для новой эпохи типично и усложнение богословского содержания<sup>1</sup>. В верхней части иконы изображены евангельские события, приуроченные к шести дням недели, внизу представлены «лики праведных», десять групп святых, блаженствующих в раю. Все они в белых одеждах, и это создает радостное и праздничное настроение<sup>2</sup>.

Искусство Дионисия завершает творческие искания XV века и в то же время открывает собою новую эру. Его можно рассматривать как связующее звено между двумя столетиями. С одной стороны, многое роднит его с достижениями классического периода русской иконописи, но, с другой стороны, оно знаменует и начало кризиса тех художественных идеалов, которыми жили люди рублевской поры. В понимании образа человека, чистого и просветленного, в понимании колорита, светлого и радостного, в понимании линейного ритма, певуче-

<sup>1</sup> В рукописи XVI века, хранящейся в библиотеке Иосифо-Волоколамского монастыря, упоминаются две иконы Дионисия с изображением «Шестоднева». Повидимому, этот сюжет пользовался популярностью в кругу мастера (см. В. Георгиевский. Указ. соч., стр. 27—28).

<sup>2</sup> Из школы Дионисия вышли еще следующие вещи: «О тебе радуется» в Государственной Третьяковской галлерее; «О тебе радуется» в Успенском соборе; житийная икона Сергия в Троицком соборе в Загорске; житийная икона Сергия в Кремле (начата расчисткой), фрагменты «Страшного суда» в Русском музее (см. П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века, стр. 284—285); «Суббота всех святых» из собрания Прянишникова; житийная икона Иоанна Богослова в Третьяковской галлерее, без достаточных оснований приписанная сыну Дионисия Феодосию (стр. 522, 523); «О тебе радуется» и житийная икона Кирилла Белозерского Богоявленской церкви Ферапонтова монастыря (обе эти вещи еще ждут расчистки); чин из Глушицкого монастыря в Вологодском музее (его происхождение из Спас-Каменного монастыря остается недоказанным; ср. Вологодский гос. музей. Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929, стр. 19, табл. V—VI); фрески за иконостасом в Успенском соборе (см. «Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора», «Светильник», 1915, № 1, стр. 3—7). В. И. Антонова (Указ. соч., стр. 16) полагает, что в деревянной Ризположенской церкви села Бородава (в 25 километрах от Ферапонтова монастыря) хранятся произведения живописи времен Дионисия.

го и плавного, у Дионисия еще очень много общего с мастерами первой половины XV века. Однако при более внимательном рассмотрении икон и фресок Дионисия в них явственно выступают и новые черты: в лицах святых появляется нечто однообразное, снижающее их психологическую выразительность, в колорите наблюдается ослабление силы цвета и тяга к порою блеклым полутонам, в линейных ритмах определенно сказывается любовь к чистому узору. Все то, что было в искусстве XIV века волевым и сильным, уступает у Дионисия место особой мягкости, граничащей с женственностью. Его привлекает все грациозное, изящное, нежное, в увлечении внешней оболочкой явления он все чаще забывает о его внутренней сущности, и это делает его искусство, особенно при сравнении с произведениями Рублева, несколько декоративным. Одновременно в работах Дионисия дает о себе знать усиление каноничности художественного мышления, которое облекается во все более стандартные формы. Так незаметно закладываются основы для всей живописи XVI века.

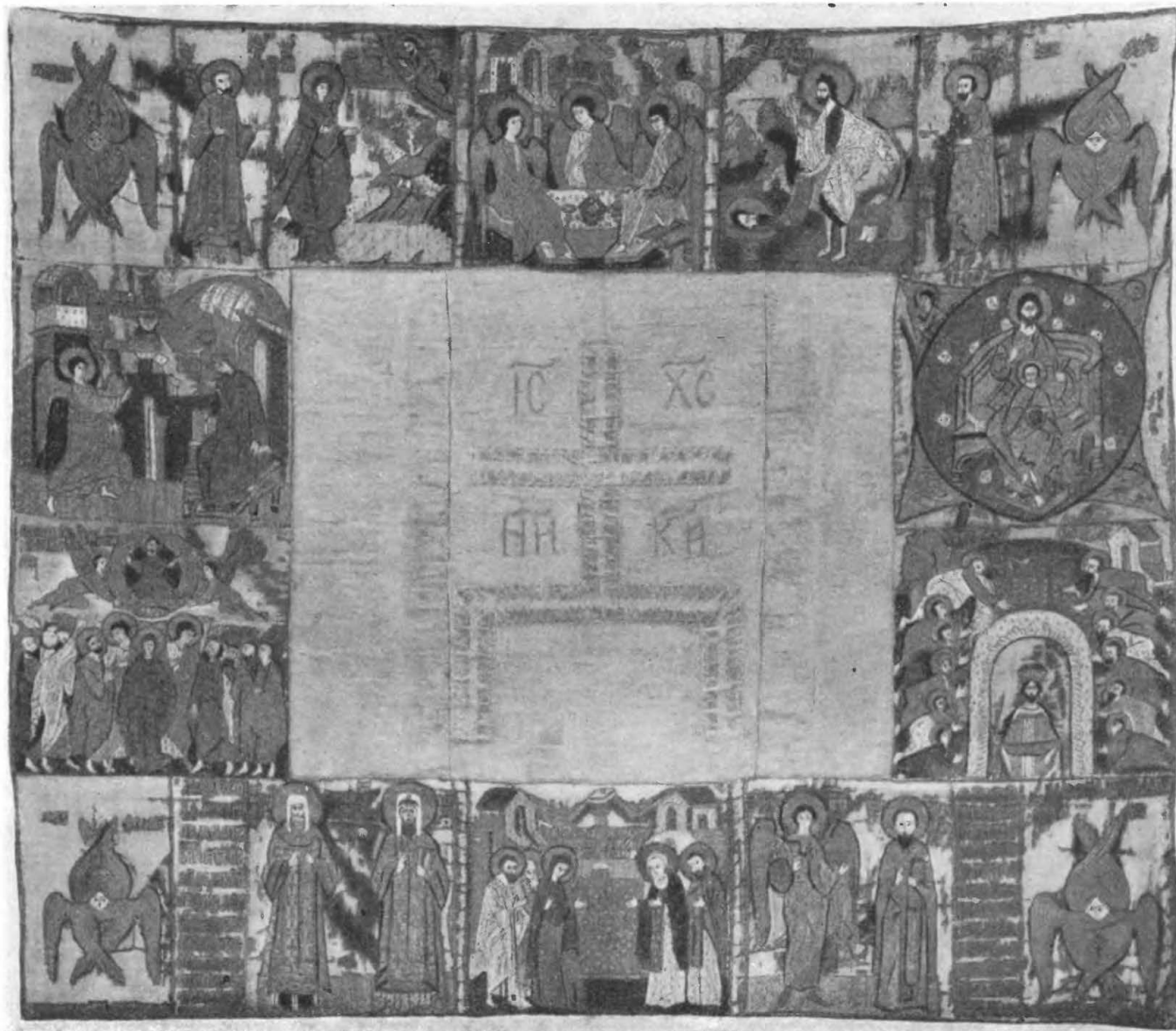
Творчество Дионисия сыграло огромную роль в истории древнерусской живописи. Можно без преувеличения утверждать, что именно он первым сделал рублевское наследие, соответственным образом его переработав, общерусским достоянием. С Дионисием парадное, праздничное, торжественное искусство Москвы стало на Руси ведущим. На него начали ориентироваться все города, ему начали всюду подражать, оно способствовало быстрой нивелировке местных школ.

Дионисиевское направление было не единственным в московской живописи. Рядом с ним существовали и другие течения. С одним из них связан «Деисус» (триптих) в Третьяковской галерее (стр. 525). Эта вещь создана в 80-х годах XV века. В ее колорите наблюдается сильное потускнение красок, которые не только потемнели, но и сделались более сумрачными и глухими. Потемнели и лица, в которых явственно выступает тяжелый зеленый подмалевок. Здесь, быть может впервые, проявляется тот кризис колорита, который привел в XVI веке к вытеснению светлых, сияющих красок все более темными тонами, знаменовавшими победу аскетического начала.



Из школы Дионисия вышло и несколько памятников шитья. Шитая пелена (хранится в Третьяковской галерее) с изображением «Рождества богородицы» и сцен из ее жизни (стр. 527) происходит из Волоколамского собора и дати-





*Пелена 1499 года. Вклад Софьи Палеолог.  
Загорский историко-художественный музей.*

руется 1510 годом<sup>1</sup>. Тонкие фигуры, легкие движения, сложные архитектурные фоны, нежные краски — все это указывает на мастера из ближайшего окружения Дионисия, образцами которого воспользовалась вышивальщица<sup>2</sup>. Очень близка школе Дионисия и подвесная пелена Загорского историко-художественного музея, на которой представлен Никола (*стр.* 529). Изображение святого, отличающееся большой тонкостью, вышито на бледномалиновом фоне, с которым превосходно

В. Георгиевский. Указ. соч., рис. 34.

<sup>2</sup> На реставрационной выставке 1927 года фигурировали еще две пелены 1510 года из Волоколамского собора: «Похвала богородицы» (№ 51) и «Христос с апостолами» (№ 52).

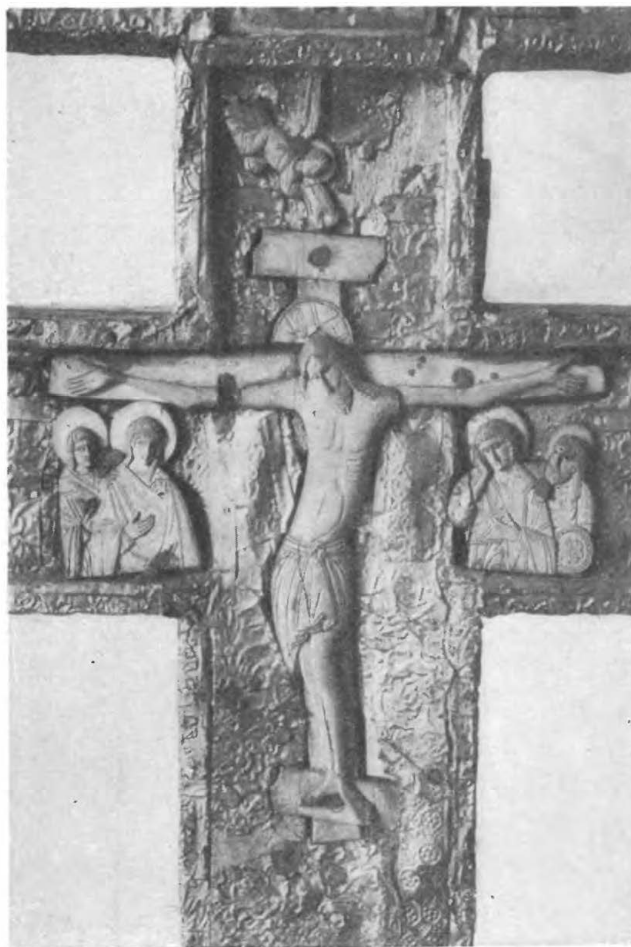


*Апостол Павел. Миниатюра из «Деяний апостолов».*  
*Середина XV века.*  
Гос. Русский музей.

сочетаются золотые и серебряные нити и синие, светлозеленые и малиновые цвета исполненного гладью шитья.

Самостоятельное место занимают в истории московского шитья конца XV века два памятника, традиционно связанные с именем Софьи Палеолог, второй супруги Ивана III. Один из них, пелена, хранящаяся в Историческом музее, является, как доказала М. В. Щепкина<sup>1</sup>, вкладом Елены Волошанки, дочери Молдавского господаря Стефана Великого, жены старшего сына Ивана III, и датируется 1498 годом. На ней вышито изображение определенного исторического события — выноса иконы «Одигитрии» в вербное воскресенье в Кремле. При этой торжественной церемонии присутствует и княжеская семья с Иваном III, его внуком Дими-

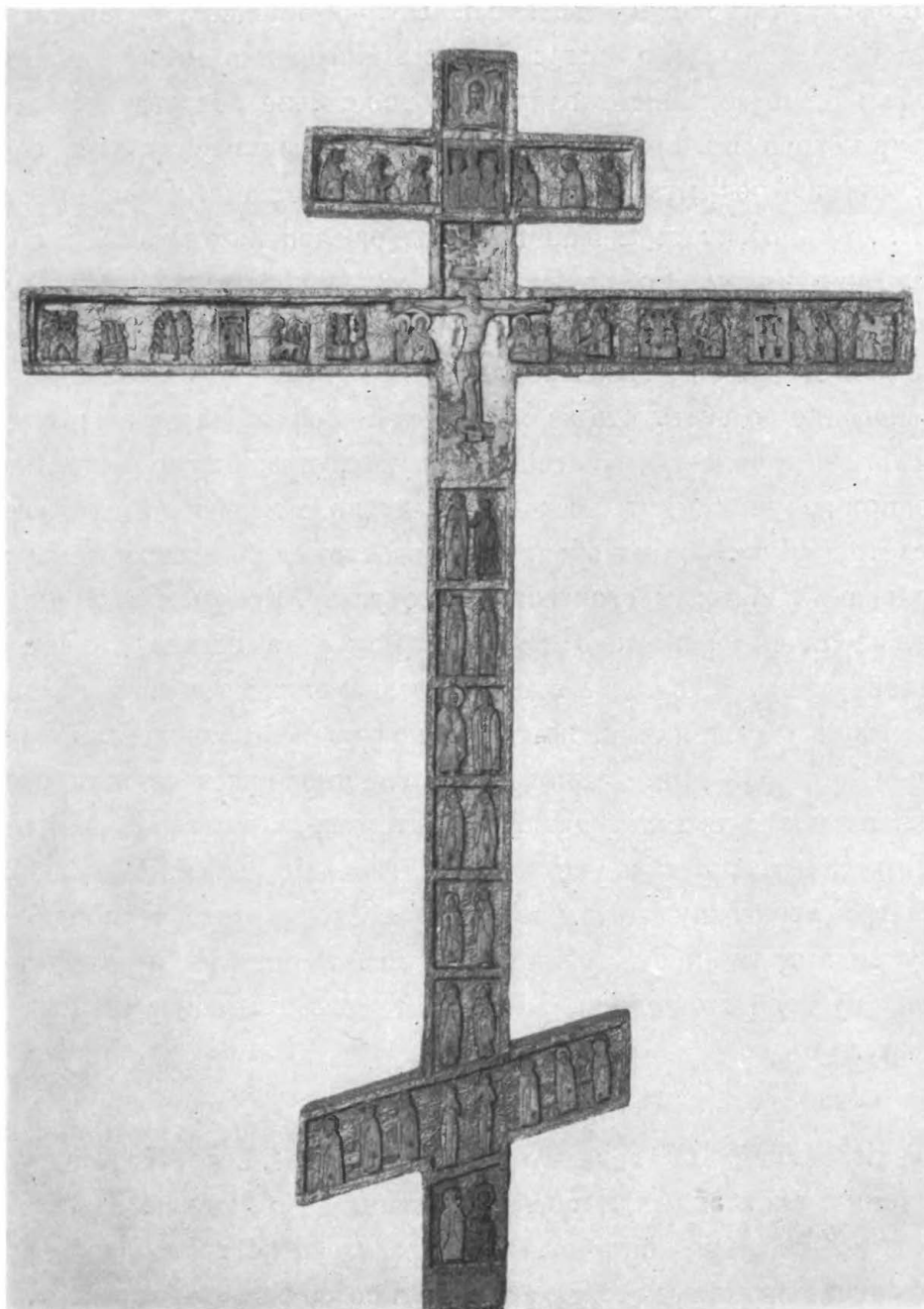
<sup>1</sup> М. Щепкина. Изображение русских исторических лиц в шитье XV века. М., 1954.



*Распятие. Деталь «Килмеквского креста».  
Первая треть XVI века.  
Вологодский музей.*

трием и Софьей Палеолог во главе. Но трактовка всех лиц настолько условна, что вряд ли можно говорить о портретах. Кайма украшена орнаментом молдавского типа, который не встречается более ни на одном памятнике русского шитья. Это, однако, не препятствует тому, чтобы рассматривать пелену как русскую работу.

Русские же вышивальщицы исполнили и пелену Загорского историко-художественного музея, в свое время украшавшую рублевскую «Троицу». Эта вещь была создана в 1499 году «замышлением и повелением царевны царьгородкою великою княгиней Московскою Софьею» (стр. 532). Среднее поле заполняет четырехконечный крест, а кайма украшена различными евангельскими сценами («Благовещение», «Вознесение», «Сошествие святого духа»), изображениями «Троицы», «Отечества»,



*«Киликийский крест». Первая треть XVI века.  
Вологодский музей.*

«Видения преподобного Сергия», «Проповеди Иоанна Предтечи в пустыне», фигурами различных святых (Иоанн Златоуст, богоматерь Боголюбская, апостол Тимофей, московские святители Петр и Алексей, архангел Гавриил и патрон сына Софьи, великого князя Василия Ивановича,— Василий Парийский). Пелена Софьи Палеолог имеет одну особенность, не встречающуюся в других памятниках русского шитья: поверхность одежд, архитектурных сооружений, деревьев, «поземи» покрыта разноцветными крапинками. Этот прием, как полагает А. Н. Свирин<sup>1</sup>, заимствован из образцов западных тканей, где он широко применялся. Повидимому, Софья Палеолог, жившая между 1462 и 1472 годами в Риме, захотела увидеть на заказанной ею пелене то, что казалось ей привычным по ее итальянским впечатлениям.

Есть основание полагать, что из мастерской Софьи Палеолог вышли два воздуха Загорского историко-художественного музея, украшенные такими же крапинками. На одном из них вышит лежащий на дискосе младенец, на другом — «Распятие с предстоящими». Вокруг обоих этих изображений расположены по четыре ангела с рипидами и символы евангелистов по углам. Использование цветных крапинок было, несомненно, вызвано стремлением к усложнению и обогащению колористической гаммы. Но в то же время оно знаменовало и начало того процесса перегрузки ткани украшениями, который получил свое логическое завершение в XVI веке и привел к постепенному вытеснению простого и строгого шитья гладью — нашитыми кусками узорчатой материи, жемчугом, драгоценными камнями. Тем самым шелк перестал жить своей собственной жизнью, а игра стежков быстро утратила свое разнообразие, поскольку чрезмерное обилие золота привело к стандартизации фактурных приемов. В истории русского шитья, как и в истории русской иконописи, XIV и XV века знаменовали период наивысшего расцвета.



Второй половиной XV века можно датировать несколько лицевых рукописей, несомненно написанных и иллюстрированных в Москве. К этому времени бумага почти вытеснила пергамен, что отразилось не только на технике, но и на колористической гамме, которая приобрела более блеклый характер.

Ближе к середине XV столетия была исполнена великолепная рукопись, происходящая из Кирилло-Белозерского монастыря и ныне хранящаяся в Русском музее (№ 12387). Это «Деяния апостолов». В шести изображениях апо-

<sup>1</sup> Автор приносит благодарность А. Н. Свиринову, любезно ознакомившему его со своей рукописью о московском шитье.

столов чувствуются еще живые отголоски свободного, живописного стиля «Евангелия Хитрово». Позади фигур апостолов даются сложные архитектурные сооружения. Особенно интересен навес над апостолом Павлом, построенный с редким для этого времени знанием перспективы (стр. 533). 1470 годом датируется «Евангелие» из ризницы Саввина-Сторожевского монастыря, заказанное боярами Хомринными для московского Симонова монастыря. Изображения четырех евангелистов (миниатюры на полях относятся к XVII в.) сделаны по трафарету и не представляют интереса. Манера письма сухая и графическая. В таком же стиле выполнены изображения евангелистов и заставки с их символами в «Евангелии» из Исторического музея (Чуд. 30). Здесь преобладают необычные для более ранней миниатюры бирюзовые цвета, указывающие на дионисиевское время. К этому же времени относится и «Лествица» из того же собрания (Чуд. 222), единственная миниатюра которой изображает стоящего перед лестницей Иоанна Лествичника. Его стройная, изящная фигура обнаруживает чисто «дионисиевские» пропорции. Наиболее близки к Дионисию миниатюры «Книги пророков» в Гос. библиотеке им. Ленина (Муз. 20). Согласно записи, эта рукопись была написана в 1490 году. Шестнадцать стоящих в рост пророков, из которых большинство дошло до нас лишь в линейной подготовке, выполнены в светлой, радостной гамме, близкой к колориту икон дионисиевской школы<sup>1</sup>.

Совсем иной стиль, примитивный и грубый, лежит в основании миниатюр «Угличской Псалтири» 1485 года, хранящейся в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (Ф. 1.5). Рукопись эта восходит к той же редакции, что и «Псалтирь» 1397 года, написанная дьяконом Спиридонием в Киеве. Многочислен-



*Святые. Деталь «Киликиевского креста». Первая треть XVI века. Вологодский музей.*

<sup>1</sup> Дионисиевским временем датируется также «Евангелие» с изображениями евангелистов и красивыми заставками и инициалами в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина.





*Святые. Деталь «Кимкиевского креста».*  
*Первая треть XVI века.*  
Вологодский музей.

ные миниатюры, разбросанные на полях, неряшливые по работе и грязные по краскам, ясно показывают, насколько отставали в своем художественном развитии от Москвы мелкие удельные центры.



В скульптуре дионисиевского времени четко намечаются два направления: одно более традиционное, восходящее своими корнями к искусству начала XV века, другое — новаторское, связанное уже с реалистическими исканиями.



*Ермолин. Георгий. Фрагмент рельефа Спасских ворот  
Московского Кремля. 1464 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Для первого направления характерно сохранение всех основных принципов плоского рельефа, для второго типичны поиски объемной, пластической формы.

Главным памятником первого направления является так называемый «Киликийский напрестольный крест» в Вологодском музее (стр. 535). Согласно преданию, он был принесен Дмитрием Прилуцким из Переславля в Спасо-Прилуцкий монастырь. Крест двусторонний, украшен басмой и костяными иконками. На лицевой стороне расположены «Распятие» с полуфигурами «предстоящих» (стр. 534), «Спас нерукотворный», фигуры различных святых и отшельников, редко встречающаяся композиция «Предста царица» и ряд евангельских сцен («Рождество христово», «Поклонение волхвов», «Сошествие святого духа», «Сретение», «Вход в Иерусалим»,

«Преображение», «Вознесение», «Успение», «Обретение главы Иоанна Предтечи»). На оборотной стороне изображены сидящий на троне Пантократор, «Спас нерукотворный», стоящие перед Христом-архиереем богородица и Предтеча, «Покров богоматери», «Введение во храм», «Успение», столпники и многочисленные святые (среди последних опознаются Константин и Елена, Борис и Глеб, Федор, Ефрем, Савва; *стр.* 537, 538). Достаточно самого беглого взгляда на все эти рельефы, чтобы сразу же убедиться в их разновременности. К числу самых старых принадлежат «Успение» и «Предста царица» на лицевой стороне. Возможно, они были выполнены еще в XIV веке (если крест действительно был принесен Дмитрием Прилуцким), либо, что вероятнее, в первой половине XV столетия.

Вторую и самую интересную группу рельефов составляют те, которые объединяют в себе такие сюжеты, как «Распятие», «Спас нерукотворный» (лицевой стороны), «Предста царица» (оборотной стороны), и такие фигуры, как левый столпник, «Константин и Елена», «Борис и Глеб», «Ефрем и Савва», «Федор с с предстоящими» и святители. Эти рельефы созданы на протяжении первой трети XVI века. Они обнаруживают руку незаурядного мастера, младшего современника Дионисия. Пользуясь совершенно плоским рельефом, этот мастер достигает тем не менее богатых пластических эффектов. Он виртуозно владеет линией, уверенно врезаая ее в поверхность кости, с ювелирной тщательностью отделяет он все детали, ему достаточно самого незначительного нажима резца, чтобы создать иллюзию нового пространственного слоя. В его несколько суховатом искусстве есть та изысканность, которая сближает его с художниками дионисиевского круга. Он, несомненно, должен был знать первоклассные цареградские изделия из слоновой кости, научившие его точно и экономно строить форму.

Третью, самую обширную группу рельефов, в которую входят все остальные иконки, образуют доделки XVII (?) века. Это грубая, ремесленная резьба, крайне примитивная и беспомощная. Она не представляет никакого художественного интереса. Рельефы же второй группы могут быть причислены к шедеврам древнерусской мелкой пластики. В них ясно дают о себе знать изживание живописного стиля Амвросия и нарастание тех линейных и плоскостных тенденций, которые окончательно возобладали в пластике XVI века.

Второе направление в скульптуре времени Дионисия представлено рельефами, вышедшими из мастерской Василия Дмитриевича Ермолина. Это рельеф с изображением поясной Одыгитрии из Троице-Сергиевой лавры (1462) и фрагмент рельефа Спасских ворот (1464; *стр.* 539). Оба памятника выполнены в тех-

нике высокого рельефа. Фигуры сильно возвышаются над фоном, края фигур закруглены, голова Георгия представлена в смелом трехчетвертном повороте. Художник придает Георгию правильные черты лица, ниспровергая тем самым старый иконописный канон.

Этот пластический стиль не получил дальнейшего развития в древнерусской скульптуре. Как показывает царское место Ивана Грозного, в XVI веке победило традиционное направление. «Ермолинский» стиль нашел отражение лишь в отдельных памятниках: в изразцовом рельефе с изображением Георгия (на стене Дмитриевского собора) или в рельефе с изображением богородицы с младенцем и Иоанна Богослова (со стены коломенского кремля, 1525—1530 годы). Так деятельность ермолинской мастерской осталась, в конечном счете, изолированным эпизодом, не оказавшим почти никакого воздействия на русскую пластику XVI века.



---

---

# ЖИВОПИСЬ, ГРАВЮРА И СКУЛЬПТУРА XVI ВЕКА



## МОСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVI ВЕКА

*Н. Е. Миева*

**В** XVI веке, в особенности с середины его, Московский Кремль стал центром художественной жизни страны. Здесь, при царском дворе, сосредоточивалась деятельность лучших зодчих, оружейников, художников, писцов, резчиков по камню, дереву, металлу. Работы велись под непосредственным наблюдением митрополита и царя. Строились и расписывались дворцовые палаты, соборы, писались и иллюстрировались огромные фолианты Никоновского летописного свода, «Хронограф» и другие литературные произведения. К царскому двору собирались мастера со всей земли Русской. Они несли сюда свое мастерство, свой вкус, местные традиции, и здесь, в общем горниле, все это переплавлялось, подчиняясь официальному государственному направлению.

Художники, работавшие в Московском Кремле, делились на две группы: царских и митрополичьих. Над первыми для надзора были поставлены «старосты» из представителей церковной власти, которые следили за тем, чтобы иконы писались «по образу и подобию».

Наряду с царскими, митрополичьими и монастырскими художниками, скованными в своем творчестве требованиями церкви, в XVI веке появилось много городских мастеров, вольных людей, связанных с более широкими, более демократическими слоями общества.

В живописи этого времени отмечаются две противоречивые тенденции: с одной стороны, усиливается реалистическое направление, с другой — сильно усложняется богословская догматика, сковывающая сознание художника строгими церковными канонами. Реалистическое, прогрессивное направление хотя и не

получает достаточного развития в живописи XVI века, все же расширяет ее рамки и позволяет ввести совершенно новые темы. Художники начинают строить композиции, следуя живому течению рассказа, вводя многочисленные бытовые подробности, жанровые сцены. Однако одновременно живопись перегружается отвлеченно-назидательными, символическими изображениями, становится надуманной и малопонятной.

Изобразительный язык художников XVI века весьма многословен. Повествуя, они ставят себе задачей как можно подробнее и полнее разъяснить свою тему. Иллюстрируя житие святого, притчу или иной сюжет, они буквально воспроизводят каждое слово текста, овеществляя даже отвлеченные догматические понятия и символы. Стремясь показать последовательность действий, художники в одной сцене изображают целый ряд эпизодов одного и того же действия или события, и в каждом из этих эпизодов фигурируют одни и те же лица в различных позах. Отсюда перегруженность композиций второстепенными деталями и трудность их восприятия без соответствующих надписей.

Большое распространение получили аллегории, отвечавшие богословско-схоластическому мышлению и широко используемые художественной фантазией. В соответствии с многофигурностью и дробностью композиций красочная гамма также стала более дробной и потеряла свой былой лаконизм. Эти черты получили яркое выражение в живописи середины и второй половины XVI столетия. В первой же половине века живопись еще была тесно связана с традициями школы Дионисия.

Наиболее значительный памятник живописи начала XVI века—стенопись Благовещенского собора Московского Кремля (стр. 545, 547, 549, 551). Согласно летописным данным, Благовещенский собор, построенный в 1484—1489 годах, был украшен стенописью в 1508 году сыном Дионисия Феодосием с «братиею». В летописи говорится: «Тоя же весны [1508] повеле князь великий Василий Иванович всея Руси подписывати церковь Благовещения святыя богородицы у себя на дворе; а мастер Феодосий Деонисьев сын с братиею»<sup>1</sup>.

Фрески Благовещенского собора имеют многовековую и интересную историю. Они были записаны при Иване Грозном, после пожара 1547 года, спалившего почти всю Москву, поновлялись в конце XVII века и, по повелению Екатерины II, в 1771 году (надпись на юго-западном и северо-западном столбах Благовещенского собора). В XIX веке стенопись поновлялась несколько раз: в

<sup>1</sup> Софийская I летопись под 1508 годом.



1801, 1836 и 1860 годах<sup>1</sup>. Наконец, в 1882 году, по настоянию Археологического общества, была сделана попытка освободить стенопись от всех позднейших записей. Однако эта попытка не увенчалась успехом. Реставрация была поручена академику живописи В. Д. Фартусову, работавшему под наблюдением специально созданной реставрационной комиссии. Из записей В. Д. Фартусова, изданных А. И. Успенским<sup>2</sup>, следует, что он снял с некоторых композиций несколько красочных слоев. Открывшаяся стенопись поразила всех своим высоким мастерством. По поводу авторской принадлежности фресок разгорелась полемика. И здесь сказались характерные для буржуазных ученых преклонение перед авторитетом иностранных художников, особенно западных, и недооценка оригинального творчества русского народа. Некоторые члены реставрационной комиссии находили, что открытая стенопись отличается близостью к итальянским образцам. М. П. Боткин даже склонен был усматривать в этих фресках работу немецких мастеров, приглашенных царем Иваном Грозным на службу, но задержанных в Любеке и якобы тайно пробравшихся в Москву<sup>3</sup>.

Открытый в куполе образ Спаса Вседержителя В. Д. Фартусов «по строгости рисунка, опытности письма, изящно-художественным формам, нежности и правильности складок» совершенно бездоказательно отнес к началу XV века — времени работы в Благовещенском соборе Андрея Рублева, Феофана Грека и Прохора с Городца, считая, что древний Благовещенский собор, построенный в 1397 году, был разобран в 1482—1483 годах лишь частично и в 1508 году не расписывался вновь, а только «подписывался золотом».

По поводу трактовки летописного текста 1482—1484 годов о перестройке Благовещенского собора в Московском Кремле В. Д. Фартусов полемизировал с известным историком и археологом И. Е. Забелиным. Летописные тексты [под 1482 годом: «Иван III начаша рушити церковь Благовещения, верх сняша и лубьем покрыша»; под 1483 годом: «Того же лета разруша князь великий церковь Благовещения на своем дворе, подписанную только по казну и по подклеть»; «того же лета (1483) весною заложил церковь камени Благовещения»<sup>4</sup>] И. Е. Забелин истолковывал в том смысле, что прежнее здание Благовещенского собора, заложенное в конце XIV века и расписанное в 1405 году, было в 1482—

<sup>1</sup> Н. И з в е к о в. Московский Благовещенский собор. М., 1911, стр. 27—37.

<sup>2</sup> «Древности». Труды Комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского Археологического общества, т. III, М., 1909, стр. 153—177.

<sup>3</sup> А. У с п е н с к и й. Стенопись Благовещенского собора в Москве. — «Древности». Труды Комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского Археологического общества, т. III, М., 1909, стр. 168.

<sup>4</sup> ПСРЛ, т. VI. СПб., 1853, стр. 234, 235.



*Князя Владимир Святославич и Ярослав Мудрый. Стенопись Благовещенского собора в Московском Кремле. 1508 год.*

1483 годах разрушено до подклета, т. е. до нижнего цокольного этажа, и построено в 1484 году заново.

Упорно придерживаясь своей точки зрения, В. Д. Фартусов, в настойчивых поисках живописи начала XV века, в ряде мест счистил первоначальный слой живописи до грунта, на котором сохранилась только графья (рисунок, сделанный острием по штукатурке). Тогда И. Е. Забелин, который был членом реставрационной комиссии, обеспокоившись за сохранность памятника, настоял на созыве специальной комиссии, в которую вошли и иконописцы. Комиссия, ознакомившись с делом, нашла, что В. Д. Фартусов позволил себе отступления, вредные для дела, что в последнее время даже в пятнах художнику начали казаться формы и очертания, которые, дописывая, он превращал в головы и фигуры, противоречащие общей композиции<sup>1</sup>. И действительно, о характере его дорисовок особенно хорошо можно судить по фотографии, сделанной тогда с росписи на западной части галереи, где без всякой системы разбросаны изображения голов святых. В. Д. Фартусова от работы освободили, но, к сожалению, призвали артель иконописцев мастерской Сафонова, которые снова покрыли древнюю стенопись грубой ремесленной живописью. Много было высказано неместных слов со стороны историков искусства и художников по адресу Сафонова, снова похоронившего древнюю стенопись Благовещенского собора под слоем грубой записи. Загадка авторства фресок оставалась неразрешенной. Опубликованные А. И. Успенским, П. П. Муратовым, А. Грищенко и другими фотографии некоторых фигур, открытых в Благовещенском соборе В. Д. Фартусовым и явно им подрисованных, не вносили ясности в вопрос.

В новой литературе по истории древнерусского искусства были высказаны предположения, что древняя стенопись безвозвратно погибла. Только в 1946 году комиссия, руководимая академиком И. Э. Грабарем, наметила методы и способы укрепления и раскрытия фресок. Реставрация фресок была произведена в 1947 году группой художников во главе с И. А. Барановым и научными работниками Государственной центральной художественной реставрационной мастерской.

После поверхностной промывки и расчистки стенописи выяснилось, что выполнены они не чисто фресковой техникой, а смешанной — фресковой с доработкой по сухому яичной темперой, что количество композиций, сохранившихся от начала XVI века, довольно велико, причем местами их красочный слой сильно поврежден. Имеются также композиции более позднего времени,

<sup>1</sup> А. Успенский. Указ. соч., стр. 161.



*Тайная вечеря. Стенопись Благовещенского собора в Московском Кремле.  
1508 год.*

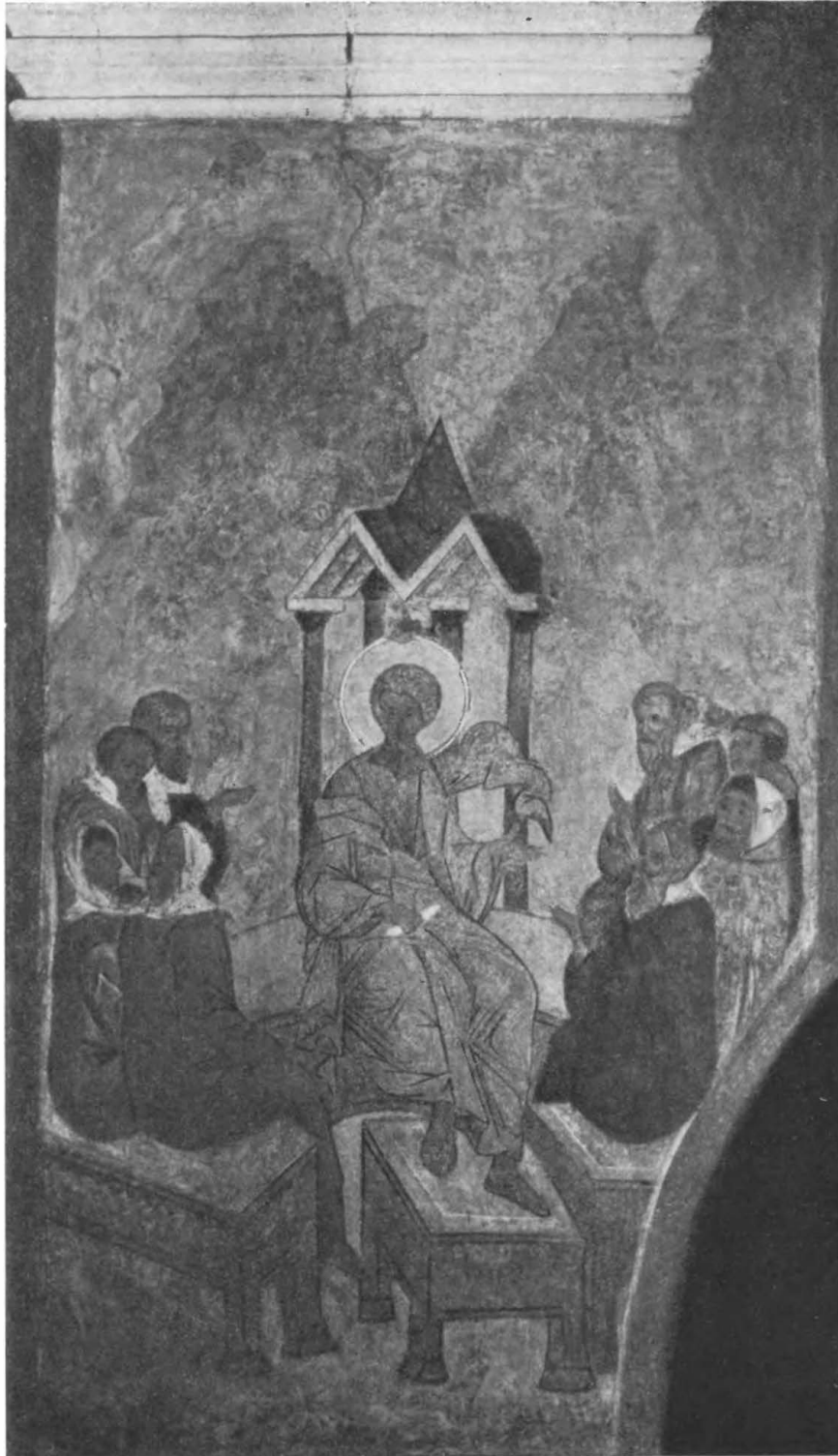
несколько отдельных фигур XVIII века на месте свода под хорами, уничтоженного при перестройке хор в XVIII веке, и ряд композиций, датируемых концом XIX века; они выполнены мастерской Сафонова на новой штукатурке.

Живопись начала XVI века сохранилась не везде одинаково. Например, в куполе изображение Спаса В. Д. Фартусов счистил до графы, счистил он также часть композиции «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» на западной стене и др. В наилучшей сохранности древние фрески оказались в алтаре, на столбах, на хорах, во втором и третьем ярусах жертвенника и дьяконика, в северо-западном углу под хорами.

Схема росписи представляется в следующем виде. Живописные композиции расположены на стенах в четыре ряда, пятый (нижний) декорирован орнаментальными пеленами. В центральной главе написан Спас Вседержитель, ниже — архангелы, праотцы, пророки, в парусах — евангелисты. В северо-восточной главе помещены «Знамение», архангелы и апостолы. В юго-восточной главе — Саваоф, серафимы, пророки, в парусах — летящие ангелы. В алтаре, в конхе — богородица с младенцем на престоле с предстоящими архангелами Михаилом и Гавриилом, ниже — «Евхаристия», разделенная окном на две части, еще ниже — отцы церкви. На стенах алтаря — многочисленные сцены, иллюстрирующие евангельские легенды о чудесах Христа. Южная, северная и западная стены трансепта и своды под хорами в основном заняты композициями на сюжеты Апокалипсиса. «Страшный суд» занимает западную стену под хорами и примыкающие к ней части северной и южной стен. Темы праздников и евангельских притч нашли себе место в люнетах стен, на сводах, на стенах жертвенника и столбах. Кроме того, на столбах размещены отдельные фигуры святых. Роспись дьяконика иллюстрирует жития Василия Великого и Иоанна Златоуста — соименных великим князьям Василию II и Ивану III, по указанию которых были построены первый и более поздней Благовещенские соборы.

Многочисленные сцены из Апокалипсиса являются отличительной особенностью росписи Благовещенского собора. До реставрации фресок в 1947 году такое полное изображение апокалипсических тем в древнерусском искусстве было известно только в лицевых рукописях XVI—XVII веков (более ранних до нас не дошло) и в стенописях середины и второй половины XVII века (главным образом городов Верхнего Поволжья — Калязина, Костромы, Ярославля). Интересно вспомнить, что Феофаном Греком в 1405 году на стенах Благовещенского собора, стоявшего на месте современного, также был написан Апокалипсис. Об этом сообщает Епифаний Премудрый<sup>1</sup>. Такое большое внимание со стороны авторов росписи 1508 года к темам Апокалипсиса, конечно, нельзя объяснить только желанием сохранить схему и содержание росписи предыдущего собора. Внимание к Апокалипсису в начале XVI века, несомненно, связано с повышенным интересом в этот период к темам возмездия на «страшном суде» при конце мира. Это — время обостренной классовой борьбы, выразившейся в усилении деятельности враждебных церкви ересей. В 1490 и 1504 годах правительство

<sup>1</sup> Епифаний утверждает, что Феофан написал в Благовещенском соборе также «Корень Иисеев». Этот сюжет имеется в настоящее время на своде галереи Благовещенского собора, первоначальная живопись которой относится к 60-м годам XVI века.



*Преполовение. Стенопись Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1508 год.*

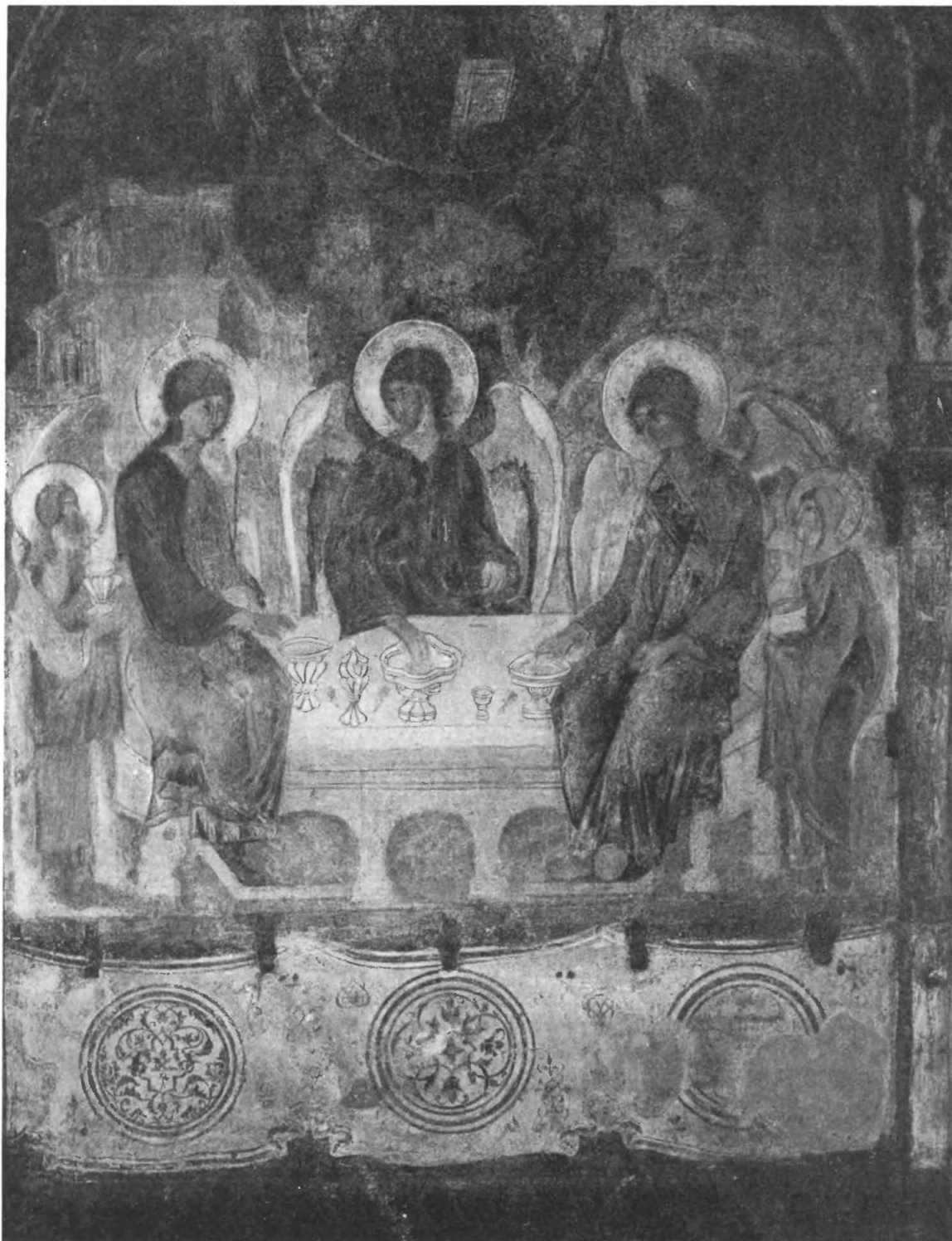




*Сорок мучеников севастийских. Стенопись Благовещенского собора  
в Московском Кремле. 1508 год.*

расправилось с ересью жидовствующих, на соборе 1503 года были осуждены «нестяжатели», «обидающие святые божии церкви». Художник Феодосий, автор стенописей, сам был тесно связан с Иосифом Волоцким (1440—1515), главой церковно-феодальной партии «иосифлян». В житии Иосифа Волоцкого, написанном монахом Саввой Черным в 1545 году, имя художника Феодосия упоминается дважды: в связи с его работой в 1484—1486 годах вместе с отцом, братом, старцем Паисием и двумя племянниками Иосифа Волоцкого над росписью Успенской церкви в Иосифо-Волоколамском монастыре и в рассказе о чуде с еретиком<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Житие преподобного Иосифа Волоколамского, составленное Саввою, епископом Крутицким. — «Чтение в Московском обществе любителей духовного просвещения». М., 1865, стр. 37.



*Троица. Стенопись галереи Благовещенского собора  
в Московском Кремле, 1563—1564 годы.*

В содержании композиций росписи Благовещенского собора нашла себе отражение злободневная для конца XV и начала XVI века тема преемственности власти московских князей от князей киевских, а через них от византийского императора. На стенах и столбах Благовещенского собора изображены византийские императоры и русские князья (византийцы: Константин, его мать Елена, Михаил, Феодора, Ирина; русские: великие князья киевские Владимир Святославич, Ярослав Мудрый (стр. 545), сыновья Владимира Борис и Глеб, киевская княгиня Ольга, князь черниговский Михаил с боярином Федором, великий князь владимирский и новгородский Александр Невский, князья ярославские — Федор, Константин, Василий, князья московские — Дмитрий Иванович Донской, победитель татар на Куликовом поле, и его сын Василий Дмитриевич). Фигуры святых на столбах и стенах собора, расположенные среди многофигурных композиций, величественны и полны внутреннего достоинства. Одежды, украшенные богатым орнаментом, поражают своей роскошью.

Стенопись Благовещенского собора, по трактовке образов, характеру композиций и формальным приемам близкая фрескам Ферапонтова монастыря, в то же время отличается от них. Это уже следующий этап в развитии русского искусства. Композиции в Благовещенском соборе обнаруживают определенное сходство с изысканно тонким письмом двусторонних таблеток, весьма распространенных в ту эпоху. Это сходство еще усиливается благодаря охрино-золотистому фону росписи. Первоначально он был золотым (следы древнего золота обнаружены при реставрации 1947 года).

Как указано выше, нижний ряд фресок декорирован орнаментальными пеленами с многообразным травным орнаментом, вписанным в круги и разбросанным отдельными ветками и завитками. Этот орнамент чрезвычайно близок орнаменту миниатюр, заставок и концовок «Евангелия» 1507 года, выполненного сыном Дионисия Феодосием для казначея Московского Кремля Ивана Ивановича Третьякова.

Прекрасно архитектурное чутье художника, который с тонким расчетом распределил отдельные композиции на плоскости стен. Ритм его живописных линий вторит ритму архитектуры интерьера. При помощи живописи художник умело подчеркнул и выявил форму куполов, сводов, подпружных арок, откосов окон, ниш и столбов.

Колорит стенописи Благовещенского собора также близок ферапонтовским фрескам: он такой же светлый и праздничный. Но красочная гамма на стенах Рождественского собора Ферапонтова монастыря, исполненная фресковой тех-

никой, покоряет своей воздушностью. Здесь же, при наличии в краске яичного желтка, она сделалась более густой, плотной, а поэтому и более яркой. Горки и здания написаны светлыми зелеными, палевыми и розовато-сиреневыми тонами, одежды — более насыщенным темнопурпуровым, красновато-коричневым, лиловым, дымчато-синим и желтым. Отдельные пятна киновари, чуть разбавленной охрой, производят впечатление огненных вспышек. В некоторых частях собора Феодосий прибег к синим фонам (верхние ряды фресок в жертвеннике и дьяконике). Синим пятном выделялся фон на крестовом своде под юго-западной главой. Отдельные синие пятна в виде полос или полукругов разбросаны и в других местах, причем это сделано очень продуманно в целях достижения органической связи композиции росписей с архитектурными формами. Порою этот прием использован для того, чтобы резче отделить одну архитектурную деталь от другой.

Роспись Благовещенского собора была выполнена многими художниками. Среди них выделяется своим индивидуальным почерком руководитель работ Феодосий, несомненно, ведущий мастер. Ему принадлежат следующие, к счастью, наиболее сохранившиеся композиции алтаря: «Евхаристия», «Преломление хлеба апостолом Петром», «Смерть Анания и Сапфиры», «Омовение ног», «Тайная вечеря» (стр. 547), «Распятие с разбойниками», «Сошествие во ад», а также композиции на северо-западном и юго-западном столбах, среди которых хорошо сохранились: «Преполовление» (т. е. «Проповедь Христа во храме Иерусалимском»; стр. 549), «Изведение Петра из темницы», «Изгнание торговцев из храма», «Чудо архангела Михаила в Хонах». Кисти Феодосия принадлежит и композиция «Сорок мучеников севастьянских» на своде в северо-западном углу, под хорами (стр. 550).

Во всех этих композициях поражают смелость, легкость, уверенность, с которыми художник чертит все изображения острием по мягкой, еще сырой, но очень хорошо отполированной штукатурке. Одной непрерывной линией он охватывает всю фигуру, с большой наблюдательностью передавая движение и жесты.

Брату Феодосия Владимиру, возможно, принадлежит ряд композиций дьяконика, как например: «Крещение Василия Великого», «Посвящение Василия Великого в дьяконы» и «Посвящение Василия Великого в пресвитеры». По манере письма он чрезвычайно близок автору ряда изображений Рождественского собора в Ферапонтовом монастыре («Иоанн Предтеча», «Архидьякон», «Кирик и Улита», «Житие Николы»). Владимир явно подражает Дионисию, своему отцу. Однако Владимир не может равняться с ним ни по мастерству и изысканности рисунка и композиции, ни по умению передать игру переливающихся красок.

Апокалипсические сцены, расположенные на южной и северной стенах центральной части собора, повидимому, были написаны третьим художником. На первый взгляд может показаться, что эти композиции исполнены несколько позднее, поскольку стилистически они сближаются с произведениями последующего периода русской живописи. Сцены «Апокалипсиса» перегружены — они многофигурны и изобилуют изображениями различных предметов. Пропорции фигур не удлинены. В движениях больше разнообразия. Имя третьего художника, к сожалению, нам неизвестно.

Галерея Благовещенского собора оставалась открытой до 1563—1564 годов, когда был сделан свод и над ним пристроены четыре придела в виде отдельных одноглавых церквей<sup>1</sup>; повидимому, к тому же времени относится роспись галереи. К сожалению, от этой росписи в первоначальном виде сохранилось в наше время очень немного: богоматерь над западным порталом, «Троица» в западной части галереи, справа от портала (*стр.* 551), «Распятие» и еще несколько фигур на своде.

Остальные композиции галереи представляют интерес главным образом с иконографической стороны, так как они утратили свою первоначальную моделировку и колорит.

Наиболее интересна «портретная» галерея московских князей, ряд которых начинается с князя Даниила Александровича и кончается Василием III, а также «портреты» «элинских мудрецов» (Аристотеля, Эпафродита, Гомера, Вергилия и др.). Здесь же имеется изображение Максима Грека.

Портретные изображения, так же как и изображения святых, приобрели, по сравнению с предыдущим периодом, совершенно иной характер. В более ранней живописи образ человека (апостола, князя, воина и др.) был исполнен одухотворенности и величия. Теперь изображения приобретают большую конкретность и становятся более обыденными. Появляется выразительная жестикация, соответствующая определенным переживаниям и действиям. В костюмах преобладают исторические, национальные черты, которые мирно уживаются с фантастическими и традиционно византийскими. Гомер облачен в царскую мантию; на нем русские рубашка и штаны, на голове — венок. У Вергилия головной убор имеет форму трехъярусной папской тиары. Древние философы держат в руках свитки с надписями, в которых, под видом предсказаний элинских мудрецов, рассказывается о событиях Нового завета и о христианских дог-

<sup>1</sup> Памятники древнерусского искусства, вып. 1. СПб., изд. 1908, стр. 12.



*Архангел. Деталь стенописи шатра Покровской церкви в г. Александрове.  
Около середины XVI века.*





*Фигура расслабленного. Деталь композиции «Исцеление расслабленного». Роспись Чудова монастыря в Московском Кремле. Середина XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

эпически спокойна. Несколько грузными кажутся фигуры ангелов, сопоставленные с меньшими по размерам фигурами Авраама и Сарры, но они полны торжественности и величавости. Массивный стол, заставленный золотыми узорными чашами, кубками и другой утварью, усиливает впечатление пышности. Несомненно,

матах, а также преподносятся общепринятые в XVI веке нормы морали. Текст на свитке Аристотеля указывает на троичность божества: «Первый бог, потом же слово, и дух с ним един». Надпись на свитке Плутарха призывает: «Бога бойся первое, родителям повинуйся, иереи хвали, старцы честные почитай». Надпись на свитке у ионийского философа Анаксагора предостерегает вольнодумцев, критически мыслящих о божестве — «Беду приемлет всяк выше испытай о бозе, яже не подобает». В таком же богобоязненном духе и остальные надписи<sup>1</sup>.

О первоначальном стиле росписи галереи, о ее красочной гамме дает наиболее верное представление «Троица», никогда не подвергавшаяся поновлению. Это изображение (стр. 551), выполненное в широкой живописной манере, великолепно вписано в отведенное для него на стене пространство. Красочная гамма «Троицы» в основном построена на сочетании золотистой охры и голубца. Композиция, развернутая вширь, уравновешена и

<sup>1</sup> Изображения древних философов впервые появились в русской живописи в XVI веке. В русской письменности культура античности была известна много раньше. Изречения греческих философов входили, наряду с изречениями отцов христианской церкви, в сборники, называемые «Пчелами». В XVI веке интерес к древней истории расширяется и приобретает более светский характер. Во многих сборниках, хронографах и других произведениях московского периода часто встречаются изречения древних писателей и мифологические сказания. Боярин Василий Михайлович Тучков, приступая к описанию жития Михаила



*Группа святых. Деталь росписи Успенского собора Свияжского монастыря.  
1561 год.*

«Троица» Благовещенского собора, так же как и остальные композиции галлерей, была выполнена крупным мастером, работавшим при царском дворе в середине XVI века.

Повидимому около середины XVI века были написаны фрески шатровой церкви Александровой слободы, получившей позднее название Покровской. Эта небольшая церковь с трапезной первоначально имела открытый шатер. В XVIII

Клопского, говорит: «Слышал я некогда, как читали книгу о пленении Трои, в которой сплетены многие похвалы еллинам от Омира [Гомера] до Овидия» (В. Иконников. Максим Грек и его время. Киев, 1915, стр. 257). Федор Карпов, сокольничий Василия III, в послании к инок Филофею Елизаровского монастыря одобрял все написанное «Гомеровым словом, проникнутое риторическим разумом и сложенное не варварски или невежески, а правильно и грамматически». Игумен новгородского Хутынского монастыря говорил, что присланное к нему послание митрополита Макария «омировым именем подкреплено» (В. Иконников. Указ. соч., стр. 258). Иван Грозный, упрекая Курбского в неверности, сравнивал его с Антиноем и Энеем: «Не как ты, подобно Антиною с Энеем, предателям троянским, много соткав лжешь» (там же, стр. 258).

веке под шатровым покрытием был сделан второй свод; вследствие этого фрески оставались замурованными до 20-х годов XX века, когда и были обнаружены реставрационной комиссией Государственных центральных реставрационных мастерских.

Открытые фрески сохранились фрагментарно, но совершенно достаточно, чтобы составить представление об их иконографии и стиле. Писал фрески, несомненно, очень крупный столичный художник, сумевший с большим искусством подчеркнуть живописными композициями взлет архитектурных линий шатра. На восьми гранях шатра, под арками с замками в виде бутонов цветка, расположены отдельные фигуры: в куполе — бог Саваоф, в барабане — херувимы, в верхнем ярусе шатра — четыре евангелиста и четыре архангела во весь рост (*стр.* 555); ниже — пророки, тоже во весь рост, по два на каждой грани; под ними — праотцы во весь рост по три на каждой грани и, наконец, в нижнем ярусе — поясные фигуры князей в кругах, плохо сохранившиеся. Над алтарной стеной, над тремя фигурами в княжеских одеждах, легко читаются надписи: «Владимир», «Борис», «Глеб». Все изображенные фигуры стройны, их позы торжественны. Лица характеризованы разнообразно, им приданы портретные черты. Роспись исполнена смешанной техникой («аль фреско» и «аль секко»). Цветовая гамма построена на холодных зеленовато-синих и лимонно-желтых тонах.

Серединой XVI века можно датировать фрагменты фресок, снятые со стен церкви Чуда архангела Михаила Чудова монастыря Московского Кремля. Сохранились отдельные поколенные фигуры из композиций «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», «Исцеление расслабленного» (*стр.* 556) и др. (Государственная Третьяковская галерея). Выполнены они в манере, отличающей их от всех ранее описанных памятников. Фигуры на чудовских фресках широкие, с несколько одутловатыми лицами, сухие по рисунку, с резкими черными контурами. Краски фресок — сильно разбеленные. Здесь, несомненно, работали художники другой школы.

На основании письменных источников известно, что митрополиты в Чудовом монастыре имели свою собственную школу иконописцев. Самый ранний источник, в котором упомянуты имена иконописцев Чудова монастыря, — это прихода-расходная книга 1586 года. В ней упоминаются «иконные мастера»: старец Александр, старец Симеон, Дмитрий Барышников, Ждан Никитин и Лукьян Максимов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Архив ЦГАДА, Мазаринский фонд, № 273, л. 116 об., 117 об., 195, 218 об., 225 об., 230, 230 об., 231, 231 об., 235 об., 299.



*Роспись купола, сводов и стен Успенского собора Свияжского монастыря,  
1561 год.*

Примечательно, что в середине XVI века, под влиянием догматических и дидактических тенденций и в связи с появлением целого ряда новых сюжетов сложного аллегорического и символического характера, меняется система храмовой росписи. По канонам, выработанным еще византийским богословием и искусством, каждая архитектурная часть храма имела свое символическое значение. Поэтому художники располагали сюжеты библейских и евангельских легенд, отдельные фигуры и другие композиции не по личному усмотрению, а согласно определенно установленной системе. Эта каноническая система встречается уже в киевских памятниках.

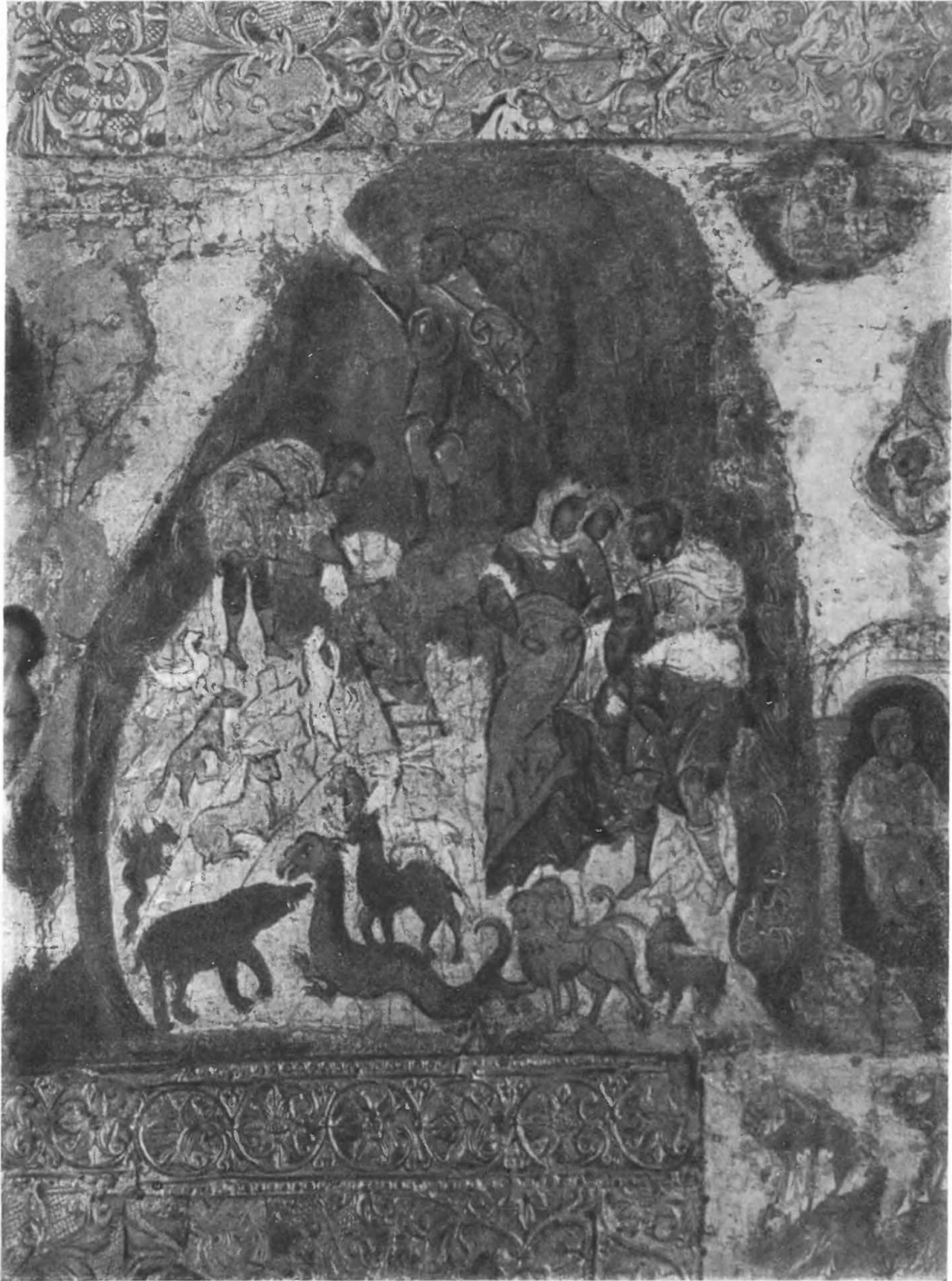
Обычно в алтаре изображалась «Евхаристия», в куполе — Христос, архангелы, апостолы, пророки, на парусах — евангелисты, на южной и северной стенах и сводах — события из Нового завета; на западной стене — «Страшный суд»; на столбах — святые.

Типичный пример новой системы храмовой росписи представляют собою фрески 1561 года в Успенском соборе Свияжского монастыря, возведенном по повелению Ивана Грозного в память покорения Казани<sup>1</sup>. Содержание свияжских фресок заимствовано из библейских, евангельских, апокрифических легенд, песнопений, текстов Апокалипсиса (стр. 557, 559). На сводах вместо обычных изображений написаны сцены из Ветхого завета: сотворение мира, создание первых людей, их грехопадение и жизнь на земле. В куполе представлена колоссальная фигура бога-отца на престоле с младенцем Христом на руках; младенец держит сферу мира с голубем внутри (образ, известный под названием «Отечество», вариант «Троицы»). Небесная сфера, в которую вписана фигура бога-отца, заполнена изображениями «сил небесных» — херувимов, серафимов, престолов и тронов. Ниже, в барабане, изображены архангелы и снова херувимы. В сценах сотворения мира и сценах из жизни Адама много изображений животных. Большинство их заимствовано художниками из средневековых «физиологов» и «бестиариев». Эти животные здесь не выглядят страшными, фантастическими «чудищами», как в произведениях западного искусства; в них есть какая-то

<sup>1</sup> Надпись, опоясывающая лентой внутренние стены Успенского собора Свияжского монастыря, указывает дату построения собора: «при благоверном государе царе Иване Васильевиче всея Руси и при святейшем митрополите московском Макарии и преосвященном архиепископе Гурии казанском начат бысть церковь сия во имя пречистыя богородицы и честного и славного успения первым настоятелем сия обители, Германом, лета 7069 [1561] месяца августа».

В работе Л. В. Айналова (Фресковая роспись храма Успения богородицы в Свияжском монастыре. М., 1906) эти фрески ошибочно датируются 1558 годом. В работе М. К. Каргера (Крепостные сооружения Свияжска. Казань, 1929) приводится 1560 год. Повидимому, М. К. Каргер не учел указанного в надписи месяца и вместо 5508 вывел 5509 лет.





*Адам дает имена животным. Клеймо иконы «Троица с бытием».  
Середина XVI века.  
Гос. Русский музей.*



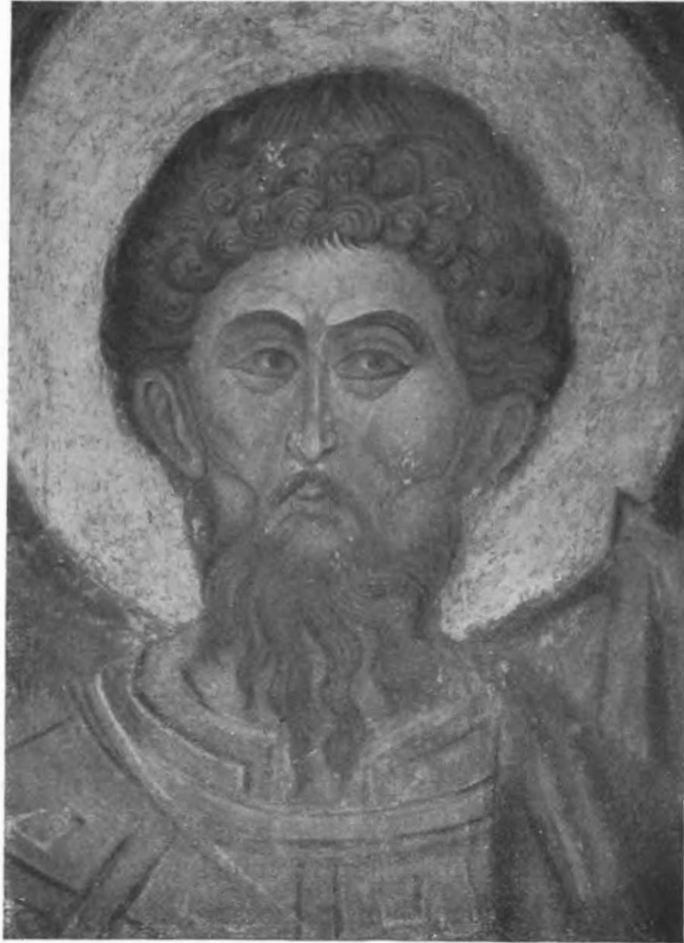


*Трубящий ангел из Апокалипсиса. Роспись «святых ворот»  
Спасского монастыря в Ярославле. 1564 год.*

привлекательная наивность и известное правдоподобие. В таком же характере написаны животные в клейме иконы «Троица с бытием» (Государственный Русский музей); здесь мы видим Адама, дающего имена животным (стр. 561). Цикл ветхозаветных сцен в свияжских фресках оканчивается изображением смерти Адама.

Ряд композиций посвящен теме послания на землю Христа и рождения его от девы. В этих композициях особенно бросается в глаза символичность замысла.

В свияжской стенописи художники широко использовали апокрифические легенды. На стенах собора нашли свое воплощение также абсолютистские и теократические идеи. Так, в алтаре обычная здесь композиция («Евхаристия») впер-



*Голова святого. Деталь росписи Спасо-Преображенского собора в Спасском монастыре в Ярославле. 1564 год.*

вые заменена темой «Великий вход», инсценирующей литургическое песнопение. В эту композицию вписаны «портреты» Ивана Грозного и настоятеля монастыря Германа<sup>1</sup>. Здесь художник изобразил не древний прообраз церковного обряда, а самый обряд, который он неоднократно видел во время богослужения.

Свияжские фрески сильно прописаны в XIX веке. В 20-х годах XX века Государственными центральными реставрационными мастерскими были произведены пробные расчистки отдельных композиций, вполне, однако, достаточные, чтобы можно было составить представление о стиле фресок. По характеру фигур,

<sup>1</sup> М. Karger. Les portraits des fondateurs dans les peintures murales du monastère de Svijazsk. — «Recueil Uspenski», II. Paris, 1932, стр. 135—149.

трактовке формы и колориту они живо напоминают фрески Чудова монастыря Московского Кремля, что заставляет предполагать участие в росписи московских митрополичьих мастеров.

Московские художники середины и второй половины XVI века руководили работами по росписи еще многих церквей провинциальных городов (например, Троицкого, первоначально называвшегося Покровским, собора Александровой слободы, Спасо-Преображенского собора, «святых ворот» Спасского монастыря в Ярославле и др.).

О совместной работе московских и ярославских художников в Спасском монастыре в Ярославле говорит надпись на стене «святых ворот» монастыря и на стене внутри собора<sup>1</sup>. Сюжет росписи «святых ворот» взят из Апокалипсиса. Смерть изображена в виде скелета на белом коне, попирающем грешников; трубящие ангелы созывают на суд «верховного судьи» (стр. 562); праведники спокойно ожидают своей участи. Композиции — простые, уравновешенные, намеченные крупными планами, соответственно строгим архитектурным формам. Несколько укороченные фигуры очерчены смелыми, плавными линиями. Красочная гамма построена на приглушенных светлозеленых и коричневых тонах (краски плохо сохранились).

В росписи собора (стр. 563) значительное место отведено типичным для середины XVI века темам из Ветхого завета и «Притч». Западная стена собора занята «Страшным судом», с подробной иллюстрацией рассказов о конце мира. Сюжеты Апокалипсиса и «Страшного суда», как уже отмечалось, занимают в живописи XVI века большое место. В композициях «Страшного суда» XV века аду и грешникам отводилось совсем незначительное место. В XVI веке эта тематика очень расширяется, появляются подробности, отсутствовавшие в древних изображениях. Русские художники XVI века в рассказы о рае и аде, о возмездии и адских мучениях вносят оттенки сказочности и жанровости, смягчающие догматичность сюжета.

Кроме описанных фресок, от второй половины XVI века сохранились: фрески на воротах Кирилло-Белозерского монастыря, созданные, как гласит надпись, «старцем Александром со своими ученики со Омелином, да с Никитою

<sup>1</sup> Надпись на воротах относится к 1633 году: «Сделаны сие врата в лето 7024 [1516] при благоверном великом князе Василии и совершены в лето 7072 [1564] при митрополите Афанасии, в первое лето его святительства, при архимандрите Ефреме, а подписывали мастера московские Ларион Леонтьев сын, да Третьяк, да Федор Никитины дети, ярославцы Афанасий, да Дементий Исидоровы дети». В алтаре Преображенского собора сохранились фрагменты первоначальной росписи собора 1516 года — изображение ангелов из «Евхаристии».



*Битва Ярослава с Святополком Окаянным. Клеймо житийной иконы  
«Владимир, Борис и Глеб». 20-е годы XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

в лето 7094 [1585] — а месяца сентября...»; фреска с изображением Трифона на коне, снятая с наружной стены московской церкви Трифона в Напрудной (теперь хранится в Государственной Третьяковской галерее), и фресковая роспись орнаментального характера в братском корпусе Иосифо-Волоколамского монастыря.

К сожалению, наиболее интересное по содержанию произведение монументальной живописи середины века — фрески Золотой палаты кремлевского дворца (1547—1552) — не сохранилось<sup>1</sup>. Мы знаем о них лишь по письменным источникам — «Розыску по делу дьяка Висковатого», учиненному на соборе 1554 года, и подробной описи, составленной в 1672 году художником Ушаковым и подьячим Клементьевым<sup>2</sup>. Указанные источники позволяют составить довольно полное представление об этих фресках. Росписи Золотой палаты служили целям прослав-

<sup>1</sup> Золотая палата была разобрана в XVIII веке. См. С. Бартевев. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. II. М., 1916, стр. 182.

<sup>2</sup> Опись фресок Золотой палаты 1672 года, составленная Симоном Ушаковым и подьячим Клементьевым, хранится в рукописном отделе Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Точно воспроизведена С. Бартевевым (Указ. соч., стр. 183).

ления самодержавия. Идея «Москва — третий Рим» определяла содержание композиций на темы русской истории. Эти темы были почерпнуты художниками, выполнившими роспись Золотой палаты из популярнейшего в то время «Сказания о князьях Владимирских» (конец XV в.).

Исторические композиции стенописи Золотой палаты начинались с сюжета «Выбор веры князем Владимиром», затем шли сцены «Низвержение идолов», «Бракосочетание Владимира с византийской царевной Анной», «Крещение народа», «Поход князя Владимира в Царьград», «Посылка византийским императором Константином Мономахом даров киевскому князю Владимиру», «Венчание князя Владимира мономаховым венцом» и др. В числе даров были изображены шапка Мономаха, бармы и сердоликовая дробница.

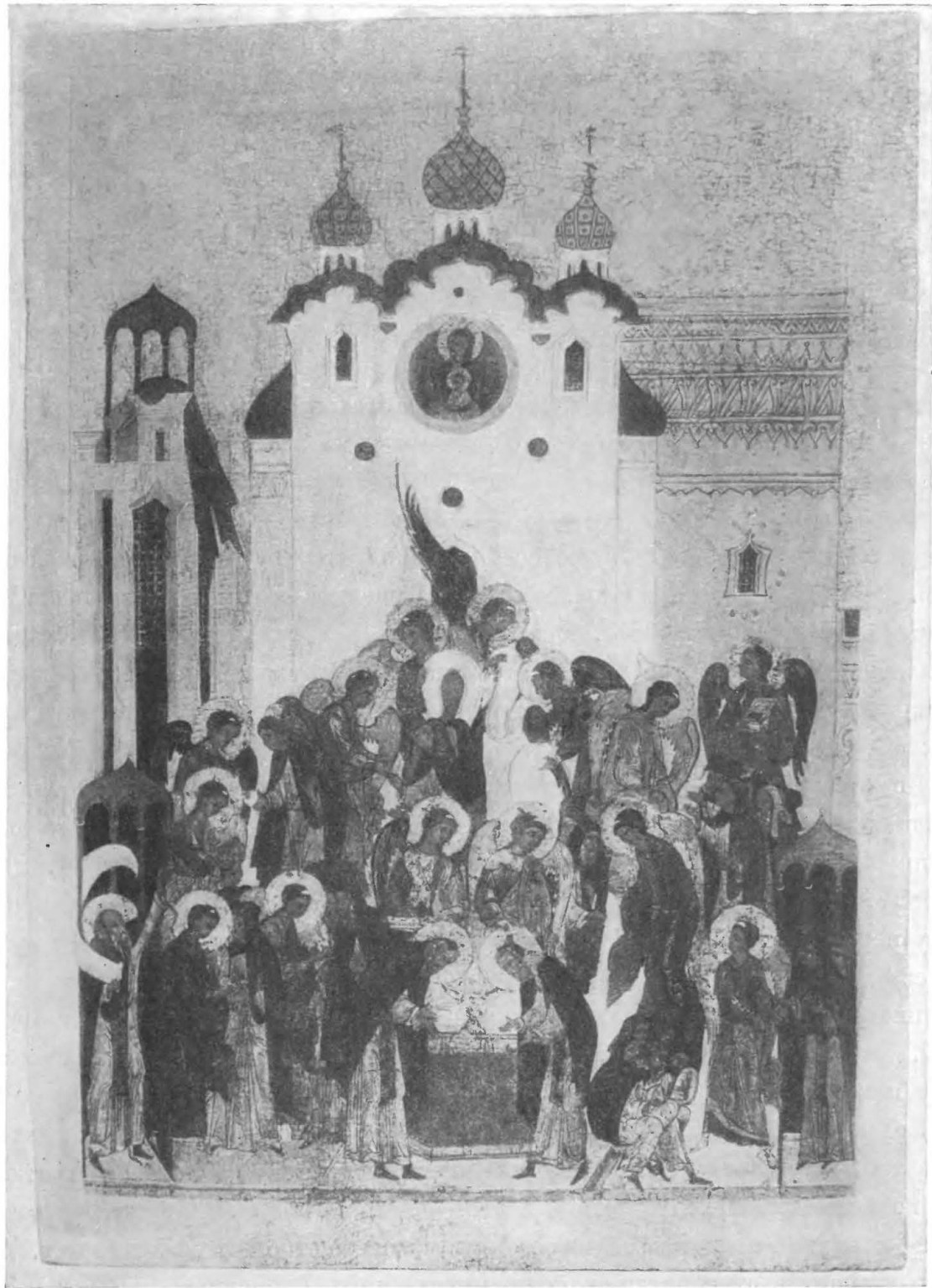
Большое место в стенописи занимали композиции на темы Ветхого завета, игравшие в живописи предыдущего периода незначительную роль. Изображение битв и побед библейского героя Иисуса Навина и военных подвигов израильского судьи Гедеона в иносказательной форме прославляло военную деятельность Ивана IV. Нравоучительные композиции на темы жития царевича Иоасафа также, несомненно, имели целью прославить деятельность Ивана Грозного. По мнению И. Е. Забелина, под изображениями царевича Иоасафа и пустытника Варлаама следует подразумевать молодого царя и его наставника Сильвестра<sup>1</sup>.

В росписи Золотой палаты особенно интересны были сцены, расположенные на своде. Содержание их выдавало большую богословскую начитанность и незаурядную творческую фантазию авторов. Это была настоящая богословско-дидактическая поэма, насыщенная аллегориями, олицетворениями и символами. В композиции свода богословские представления о мироздании и о жизни человека переплетались с олицетворением времен года, явлений природы и темой притчи Василия Великого о добродетелях и пороках. Добродетели и пороки были представлены аллегорическими фигурами «Целомудрие», «Разум», «Чистота», «Правда», «Блужение», «Безумие», «Нечистота», «Неправда».

Космографические представления XVI века восходили к популярнейшим в то время сочинениям — «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова<sup>2</sup> и «Толковой псалтири». Симон Ушаков в описи 1672 года дает следующее описание композиции на тему мироздания: «...написан Земной круг, а в том кругу написана

<sup>1</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей, т. 1. М., 1895, стр. 153.

<sup>2</sup> Древнейшие статьи из сочинения Козьмы Индикоплова, написанные в VI веке, в русской письменности известны по сборнику XIV—XV века. Особенно широкое распространение это сочинение получило на Руси с конца XV века. См. Е. Редин. Христианская топография Козьмы Индикоплова. М., 1916, стр. 11.



*Видение Евлогия. Икона 30-х годов XVI века.*

Гос. Русский музей.





*«Церковь воинствующая». Икона середины XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

девица простерта, а над девицею солнце; а под тем кругом полкруга: воды и рыбы. И около того круга и полкруга круг, а в нем написаны четыре ветры во ангельских образех с трубами. А выше над ними в том же кругу ангел благословляет землю. В том же кругу над землею полукруга малого, а в нем подпись: «Солнце позна запад свой, положи тму и бысть ночь». В Земляном кругу подпись: «Солнце в землю впадая».

Подле того округу, к среднему окну, написан Огненный круг, держат четыре ангела под кругом, а в кругу написано: кони впрежены в одноколесную колесницу, и, в колеснице сидя, ангел держит солнце. От того круга к прежнему большому кругу полкруга, а в нем меньший, Лунный круг. А в Лунном, меньшем кругу написано: в одноколесную колесницу впрежены вола, а в той колеснице дева держит Луну и погоняет плетью вола. А того Огненного, Солнечного и Лунного кругу кони и вола текут к западу. А высподи Лунный круг держит ангел. И около того круга в полукругу большом написаны у тварей ангелы к снегу и к грому, и к дождю.

Подле врат осреди написано девичьим образом Воздух. Над тем Воздухом и подле того ангел летящ в клине огненном. А от того клина к затворе вратной к низу написан дьявол палим огнем, а огонь написан клином. А от того дьявола по земле бежит заец, а на дьявола из полукругу большего стреляет из лука ангел. А по левую сторону врат написан, к печи, к углу, круг Временный крылат: четыре крыла внутрь, а около четыреж крыла. А в том кругу четыре круга — написано времена: Весна, Лето, Есень, Зима. Весна написана девичьим образом в венце



*Деталь иконы «Церковь воинствующая». Середина XVI века.*

**Гос. Третьяковская галерея.**

царском и порфире, на престоле сидяща. Лето написано: муж средовечен в венце царском и порфире, сидящ на престоле. Есень написана: муж в венце царском и в порфире, сидящ на престоле, в руде сосуд. Зима написана: муж стар простой одежды сидит на малом престоле, а лохти обнажены.

А около того Временного круга круг краем ко вратом приткнут, а в том кругу написано: Ангели тварем. В том же кругу написан муж млад, наг, крылат, мало ризы через плечо перекинута. А подпись ему «Год»»<sup>1</sup>.

В древнерусском искусстве до XVI века олицетворения вкрапливались в живописные композиции лишь в виде случайных, обособленных элементов. Например, в композиции «Страшного суда» грех олицетворялся масками, земля и море — женскими образами; четыре царства — образами зверей; в иконах «Собор богородицы» в женских образах также олицетворялись земля и пустыня; в образе старца изображался Иордан в композиции «Крещения»; в виде царственного мужа олицетворялся космос в «Сошествии святого духа» и т. д. В разбираемой же композиции стенописи Золотой палаты все было подчинено сложному иносказательному языку, здесь отвлеченные богословские понятия были воплощены в конкретных изображениях людей и зверей. Аллегии и символы удовлетворяли запросы и художественной фантазии, и богословско-схоластического мышления. Этим объясняется повышенный интерес к ним в XVI веке.

Опись фресок Золотой палаты, составленная Симоном Ушаковым, не только раскрывает их содержание, но и дает представление о распределении композиций по своду и стенам палаты. Некоторые указания позволяют судить также об архитектурных формах палаты и о стилистических особенностях фресок<sup>2</sup>. В описи отмечены многофигурность сцен, совмещение в отдельных сценах нескольких эпизодов, динамический характер изображений. Известное представление описи дает и о колорите. Приводятся, например, цвета: празелень, огненный, белый, золотой, причем золото упоминается очень часто, что вполне оправдывает наименование палаты.



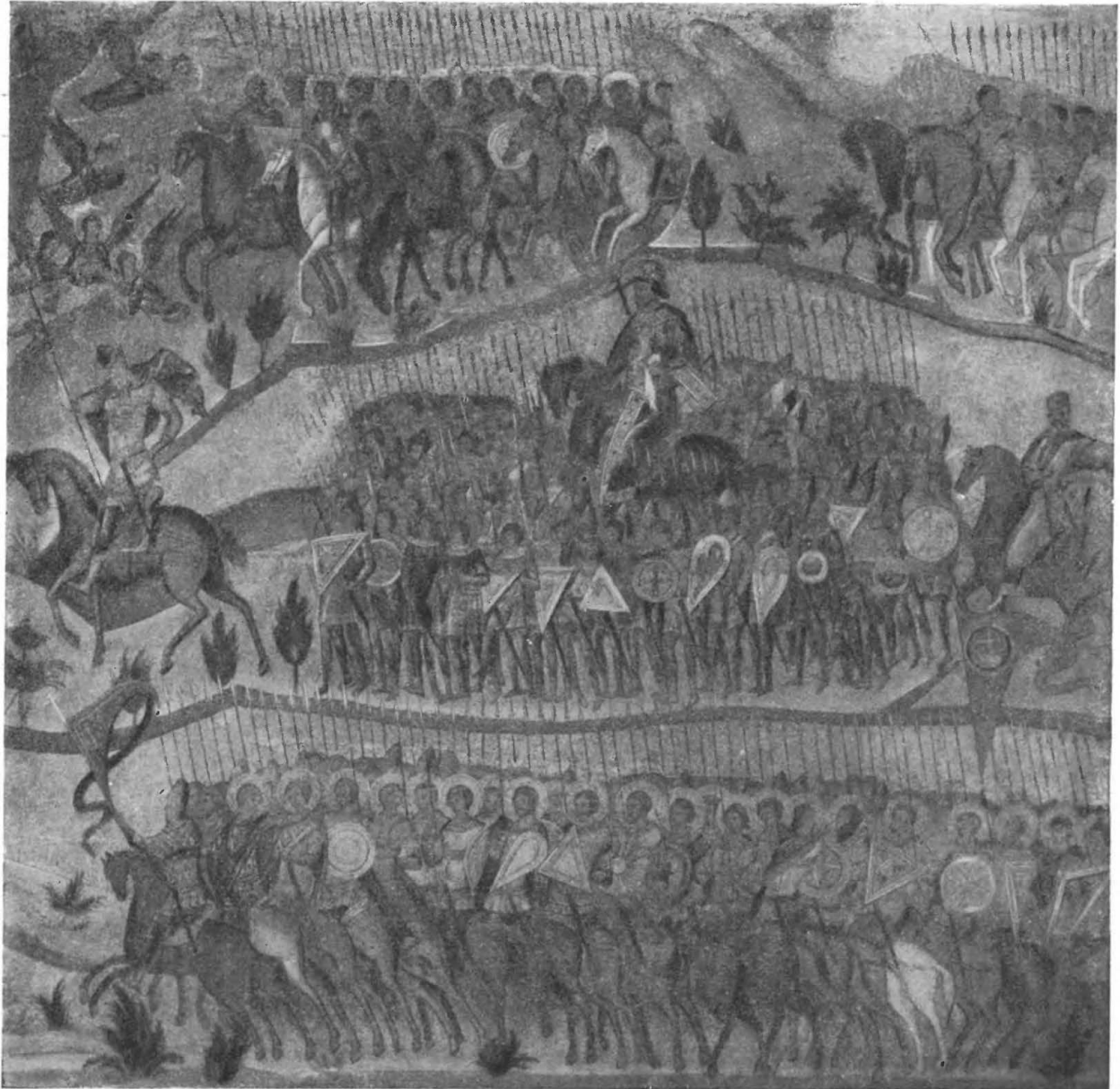
Станковая живопись московской школы XVI века развивалась по тому же пути, что и стенопись. Хотя истоки ее также восходят к творчеству Дионисия, тем не менее новые веяния сказываются даже в иконах первой четверти века.

Икона «Владимир, Борис и Глеб» с житийными клеймами (Государственная Третьяковская галерея), написанная в первой четверти XVI века<sup>3</sup>, во многом

<sup>1</sup> Опись стенописи Золотой палаты. См. С. Бартечев. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. II, М., 1916, стр. 185.

<sup>2</sup> Золотая палата была, повидимому, квадратной, так как имела по три окна с каждой стороны и была перекрыта крестово-сводчатым сводом. Размеры ее приводит И. Е. Забелин: 6 саж. длины и 6 саж. ширины. См. И. Забелин. Указ. соч., т. 1, стр. 151.

<sup>3</sup> Ср. А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 260—261, 267.



*Деталь иконы «Церковь воинствующая». Середина XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

еще напоминает житийные иконы митрополитов Петра и Алексея, приписываемые Дионисию. Но здесь наблюдается немало существенных изменений. Монументальность и лаконизм художественного выражения, бывшие основными чертами стиля дионисиевских икон, уступили место несколько нарочитой декоративности замысла и увлечению иллюстративным началом. В иконах Дионисия

композиции клейм даны крупным планом, движения фигур спокойны и величественны.

Принцип монументальности определял и характер красочной гаммы, построенной на обобщенных цветовых пятнах. Изысканный орнамент был введен умеренно, с большим тактом, очень сдержанно было использовано и золото, понимаемое как цветное пятно. Икона «Владимир, Борис и Глеб» богато украшена орнаментом и золотом. Ее центральные фигуры статичны и торжественны. Здесь светская пышность, внешняя поза сменили идеальную, эпическую возвышенность настроения, фигуры клейм полны движения и связаны между собой живым действием. В нижнем клейме слева весьма наглядно передана сцена битвы войска Ярослава с войском Святополка Окаянного (стр. 565). Художник, повествуя о жизни киевских князей, ввел много бытовых черт.

Любовь к рассказу, к нравоучительным сюжетам, к иносказаниям проявляется все сильнее по мере приближения к середине века. Известные иконы 30-х годов Государственного Русского музея в Ленинграде — «Лествица райская Иоанна Лествичника», «Видение Евлогия» (стр. 567) и «Притча о хромце и слепце» — сходны по идейному замыслу с литературными приемами публицистических сочинений Ивана Пересветова, у которого «притчи», иносказания были направлены на разрешение злободневных вопросов времени. В «Притче о слепце и хромце» отражена тема общественной борьбы с притязаниями монастырей на право владения землей, людьми, богатствами. Здесь под видом слепца и хромца изображены духовные пастыри, приставленные стеречь «сад христов» и вместо того сами расхищающие его. Икона «Лествица райская Иоанна Лествичника» в иносказательной форме порицает недостойные нравы и поступки монахов, попадающих в наказание вместо небесного рая в преисподнюю к сатане. Близок по морали и сюжет иконы «Видение Евлогия»: здесь порицается стяжательство «преподобных отцов».

В середине XVI века в Московском Кремле создается знаменитое произведение — икона-картина «Церковь воинствующая», являющаяся ярчайшим выражением политических устремлений того времени. Икона «Церковь воинствующая» (Государственная Третьяковская галерея; стр. 568, 569—571), предназначенная служить украшением стены дворца, а не храма, по своему характеру должна быть наиболее близка утраченной росписи Золотой палаты<sup>1</sup>. «Церковь воинствующая» была написана после 1552 года, т. е. после завоевания Казани. В слож-

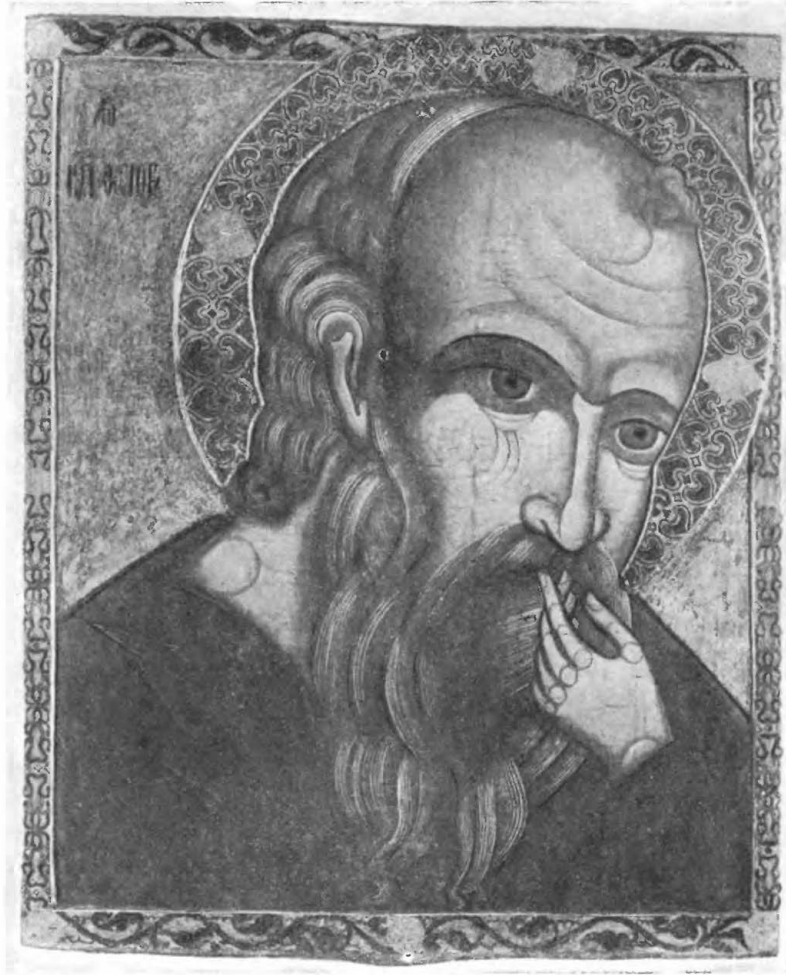
<sup>1</sup> Икона первоначально, повидимому, находилась в дворцовой палате Московского Кремля, затем в кремлевской Мироваренной палате.





*Четырехчастная икона. Середина XVI века.  
Благовещенский собор в Московском Кремле.*





*«Иоанн Богослов в молчании». Икона второй половины XVI века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

ной аллегорической форме художник изобразил апофеоз Ивана Грозного, как бы иллюстрируя слова митрополита Макария, сравнившего Ивана Грозного, при его победоносном возвращении в 1552 году, с Александром Невским, Дмитрием Донским, Владимиром Святославичем и византийским императором Константином Великим<sup>1</sup>. Сюжет иконы, повидимому, навеян текстом послания апостола Павла к евреям. В этом тексте говорится о торжестве церкви, небесном Иерусалиме и о войнах, сумевших пренебречь славой земною и вознаграждаемых славой небесною.

<sup>1</sup> Никоновская летопись под 7061 (1553) годом.



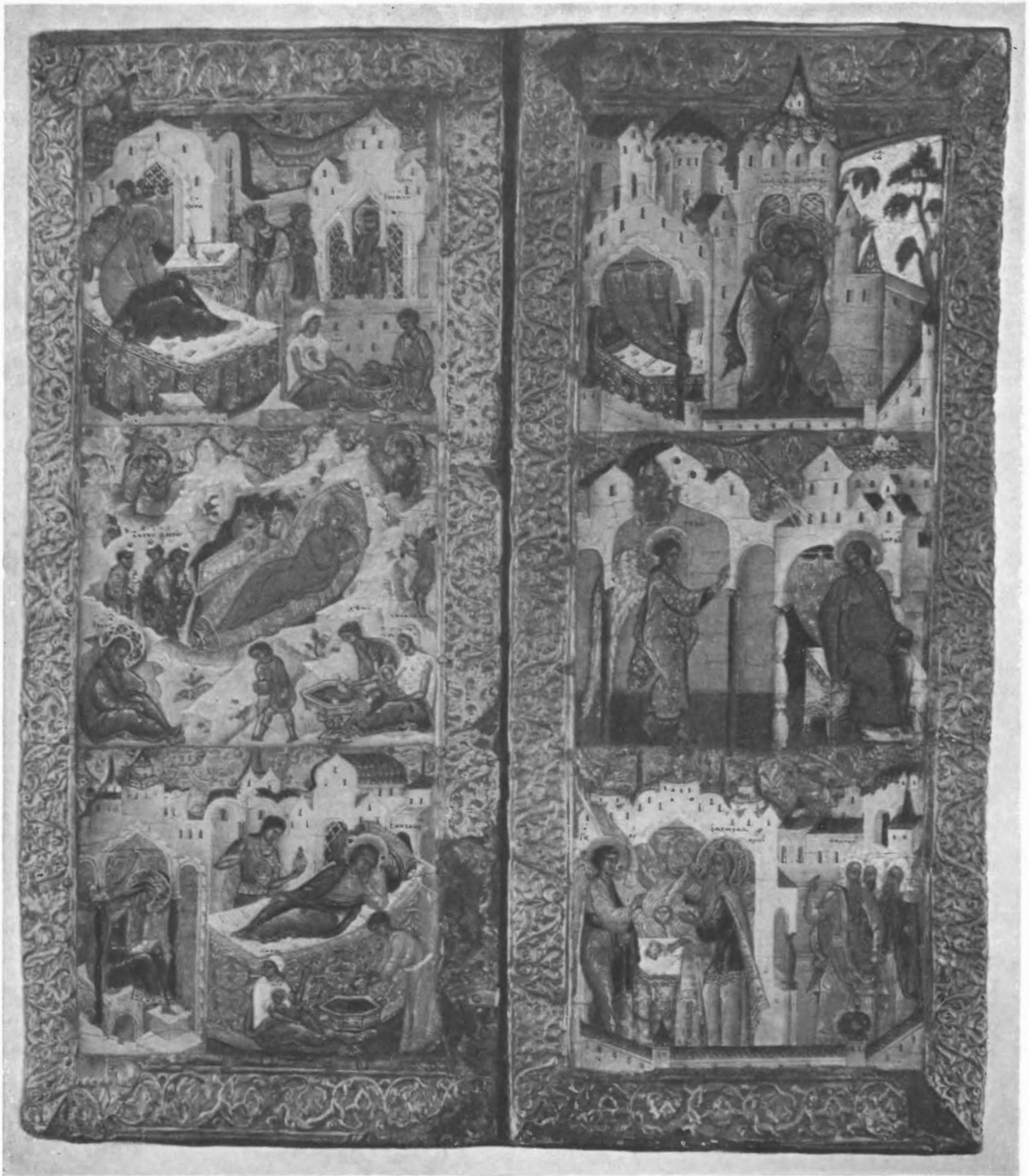
*Жены-мироносицы у гроба господня. Икона середины XVI века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Икона — огромного размера и притом необычной, вытянутой по горизонтали формы. Композиция распадается на три части, образуемые тремя группами воинов. Воины двигаются по отрогам гор, переходящим в извилистые пласты земли. В средней части композиции — пешие воины, среди которых громадная фигура на коне, с крестом в руках, вероятно, византийского императора Константина, даровавшего, по выражению Макария, «крестом победу на врага». За этой группой воинов следует еще одна, возглавляемая тремя всадниками — русскими князьями Владимиром, Борисом и Глебом. По верхним и нижним отрогам едет конница, предводительствуемая великими русскими полководцами Александром Невским и Дмитрием Донским. Центр композиции несколько сдвинут влево, что усиливает впечатление стремительности движения и сосредоточивает внимание зрителя на двух фигурах — на сидящем на коне архангеле Михаиле, изображенном в фантастическом головном уборе, напоминающем перья, и на юном всаднике в воинских доспехах, с красным стягом в руке, — Иване Грозном<sup>1</sup>. Индивидуальными портретными чертами Иван Грозный, правда, не наделен, и образ его скорее напоминает библейского героя, однако все детали композиции указывают на то, что это главное действующее лицо. Этому воину три ангела венчают самым большим венцом. Венцы победоносной славы несут ангелы, летящие навстречу войску; их раздает богородица, сидящая на фоне священного города (возможно, олицетворение Москвы). В другом конце композиции изображен горящий город. В данном случае он может означать либо побежденную Казань, которая уподоблена нечестивому библейскому городу, казненному богом, либо завоеванную турками, потерявшую свою самостоятельность и изменившую православие в 1453 году столицу Византии Константинополь.

В нижней части композиции представлена река — символ источника жизни. Протекая через водоем, река оставляет такой же водоем рядом сухим. Без сомнения, водоемы символизируют: наполненный — православную религию, пустой — католическую или лютеранскую, или еретическое учение, вообще все то, против чего так упорно боролась православная церковь в XVI веке.

Воины охарактеризованы живо, разнообразно. Конные воины расположены по четыре в ряд, причем крайние из них жестами призывают к равнению. В верхней части композиции один из воинов объезжает выступ горы, у другого лошадь пригнула голову к земле, потянулся за ней и воин.

<sup>1</sup> Д. В. Айналов принимает этого юного воина за Дмитрия Солунского, с чем трудно согласиться. Ср. D. Ainalov. *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*. Berlin — Leipzig, 1933, стр. 104.



*Створка складня. Середина XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.



*Апостол Петр и архангел Михаил. Икона из иконостаса в приделе «Вход в Иерусалим».  
60-е годы XVI века.*

**Благовещенский собор в Московском Кремле.**



Красочная гамма иконы — праздничная, светлая, нарядная, но несколько дробная. На золотом фоне мелькают белые, светложелтые, лиловые, розовые лошади с нарядными всадниками в многоцветных светлых одеждах. Ритмическое чередование палевых, голубых, розовых, перламутрово-серых и светлозеленых пятен с белыми и красными тонами вторит ритму движения толпы.

Авторы композиции иконы «Церковь воинствующая», выполняя заказ церковников, придали героической борьбе русского воинства за независимость русской земли под водительством Александра Невского, Дмитрия Донского и Ивана Грозного характер священной борьбы за христианскую, православную веру. И тем не менее в иконе-картине «Церковь воинствующая» политические, светские тенденции получают явное преобладание над церковно-богословскими.

Другая знаменитая икона середины века, так называемая «Четырехчастная» московского Благовещенского собора, также отличающаяся необычайной сложностью сюжета, по своим богословско-догматическим тенденциям сближается с фресками Свяжского монастыря (стр. 573).

«Четырехчастная» икона, вместе с тремя другими иконами («Страшный суд», «Обновление храма Воскресения» и «Страсти господни в евангельских притчах»), была написана псковскими художниками: Останей, Яковом, Михаилом, Якушкой и Семеном Высокий Глаголь. Эти художники после пожара 1547 года были вызваны в Москву «к государевым делам» вместе с рядом других мастеров из разных городов. Образцы для написания икон им были указаны в Троице-Сергиевой лавре и московском Симоновом монастыре. Наблюдать за исполнением этих икон, которые писались в Пскове, был поставлен известный священник Благовещенского собора Сильвестр, воспитатель Ивана Грозного. Из этих икон до нас дошли только три: «Четырехчастная», «Страсти господни в евангельских притчах» и «Обновление храма Воскресения».

«Четырехчастная» икона распадается на четыре композиции: «Почи бог в день седьмой», «Единородный сыне», «Приидите люди» и «Во гробе плотски». Среди отдельных сцен композиции «Единородный сыне» особенно интересно аллегорическое изображение Христа, сидящего на перекладине креста в воинских доспехах, с мечом в руках; рядом — ангел, борющийся с дьяволом, птицы и звери, поедающие грешников, и смерть в виде скелета, едущего верхом на апокалипсическом звере.

Объяснение этого изображения было дано на соборе 1554 года дьяку Висковатому: «О том и в премудрости пишут, и в псалме Давидове и Песне. Облечется в броня правды, и возложить шлем, и суд нелицемерен примет и по-





*Распятие. Икона второй половины XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

острит гнев на противных, противник же ес диавол и его бесове и человецы еретицы, иже неправе о боге мудрствующей, их же убить господь духом уст своих»<sup>1</sup>.

В связи с изображением на иконе (в композиции «Придите люди») царей, князей, священнослужителей и народа на Стоглавом соборе 1551 года и на соборе 1554 года Иваном Грозным был поставлен вопрос, допустимо ли изображать на иконах лиц, не причисленных к лику святых и «которые живы суще».

<sup>1</sup> Розыск или список о богохульных строках и о сомнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», т. 1. М., 1858, апрель—июнь, стр. 19.

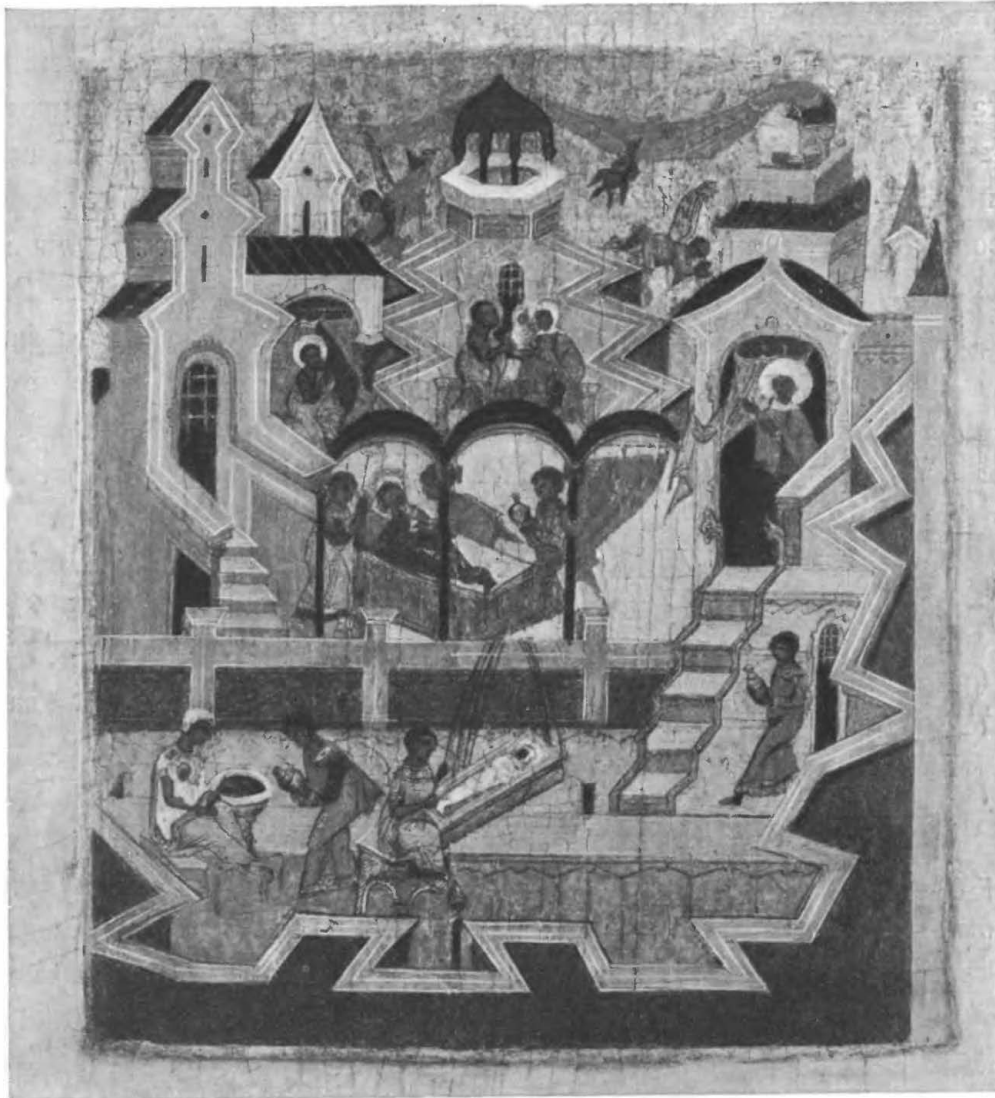
Отсюда можно сделать вывод, что на описываемой иконе среди поклоняющихся имеются изображения современников — царя и митрополита.

Изобразительные приемы художников, писавших «Четырехчастную икону» Благовещенского собора, чрезвычайно сложны. Фигуры заполняют все пространство клейм. Композиции перегружены многочисленными деталями. Действие в этих многофигурных композициях разворачивается по плоскости, что придает им декоративно-орнаментальный характер. Отдельные фигуры иконы сохраняют изящные пропорции, пластичность и грациозность произведений начала XVI века. Особенно привлекательны фигуры ангелов в клейме «Единородный сыне», с большими, узкими крыльями, заполняющими все свободное пространство клейма, так что золото фона просвечивает только небольшими отдельными пятнами.

Иконы «Страсти господни в евангельских притчах» и «Обновление храма Воскресения» приписываются письменными источниками тем же псковским художникам, которые исполнили «Четырехчастную икону». Однако, судя по стилистическим признакам, эти иконы написаны не одной рукой. Повидимому, Останя, Яков, Михайло, Якушка и Семен Высокий Глаголь писали разные иконы. Кому из них принадлежат «Четырехчастная», а также две другие, — определить трудно. В иконах «Страсти господни» и «Обновление храма Воскресения» художники расположили изображения рядами, не отделив сцены друг от друга. Композиции перегружены изображениями палат, церквей, фигур. В целях наглядности рассказа иконописцы повторяли в одном и том же клейме по несколько раз одну и ту же фигуру в различных позах.

Композиции описанных икон без соответствующих текстов мало понятны. Недаром их сложность вызвала спор между клерикальной группой, возглавляемой митрополитом Макарием и священником Благовещенского собора Сильвестром, и дьяком посольского приказа, Иваном Михайловичем Висковатым. Дьяк открыто высказывал свои недоумения по поводу появления в живописи этого времени новых, сложных и непонятных изображений, не согласующихся со старыми канонами и привычными монументально-величественными формами искусства. Все сомнения свои дьяк изложил письменно<sup>1</sup>. По поводу новых икон в Благовещенском кремлевском соборе дьяк писал: «По человеческому смотрению образ господа бога и спаса нашего Иисуса Христа и пречистые его матери и святых угодников его сняли и в то место поставили своя мудрования (т. е. измышления) толкующе от

<sup>1</sup> Розыск по делу Висковатого.



*Рождество богоматери. Икона второй половины XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

приточ[притч] и мни (мне), государь, мнит (кажется), что по своему разуму, а не по божественному писанию»<sup>1</sup>. Висковатый протестовал против внесения в религиозную живопись «латинской ереси»: «А херувимскими крылы покрыто тело господа нашего Иисуса Христа, нам ся видит латынские ереси мудрование. Слыхал есми многаждь от латын в разговоре, яко тело господа нашего Иисуса

<sup>1</sup> Розыск по делу Висковатого, стр. 11.

Христа укрываху херувимы от срамоты»<sup>1</sup>. Вопрос о недопустимости изображения «невидимого божества и бесплотных» был одним из главных сомнений дьяка. Он считал невозможным писать бога Саваофа и Христа в образе ангела «великого совета» и т. д. Митрополит Макарий, ссылаясь на древние образцы (греческие и русские), наоборот, отстаивал такие изображения Саваофа.

В росписи Золотой палаты Висковатого смущало то, что рядом с изображением Христа была помещена «пляшущая женка». «Написан образ Спасов, — писал он, — да ту тож близко него написана женка, спустя рукава кабы пляшет, а подписано под нею блужение, а иные ревности, а иные глумления. И мне, государь, мнится, что то кроме божественного писания»<sup>2</sup>. Фигура пляшущей женки, повидимому, представлялась дьяку слишком земной, нескромной.

На соборе богословско-эстетические положения группы Макария восторжествовали. Взгляды Висковатого были осуждены как еретические. Висковатому было предложено «о божестве и божьих делах не испытывать». Тогда же, на соборе 1554 года, было признано, что живопись разделяется на два вида — бытийное письмо, т. е. исторические сюжеты, и притчи.

Борьба различных идейных направлений в Московской Руси XVI века, несомненно, сказалась и на развитии искусства. Дьяк Висковатый в своих эстетических установках был, конечно, не одинок. В целом ряде икон, датируемых серединой XVI века, сохраняются простота, строгость и монументальность образов. Для примера можно привести икону «Иоанн Богослов в молчании» (стр. 574) из б. собрания И. С. Остроухова (Государственная Третьяковская галерея), икону «Жены-мироносицы у гроба господня» (Государственная Третьяковская галерея; стр. 575) и иконостасные чины (1563 — 1564), находящиеся в верхних приделах Благовещенского собора, а также много других икон. Иконостасы приделов «Вход в Иерусалим», «Собор богоматери» и «Архангела Гавриила» Благовещенского собора очень малы по размерам<sup>3</sup>. Фигуры святых в деисусных чинах довольно приземисты; по сравнению с деисусными чинами предыдущего периода они менее стройны и изящны (стр. 577). Однако композиция остается столь же уравновешенной и музыкально-ритмичной, движения — столь же плавными и мягкими. В сцене «Благовещения» на царских воротах прекрасно передано движение богоматери и ангела. Архитектурный пейзаж в основном

<sup>1</sup> Розыск по делу Висковатого, стр. 7.

<sup>2</sup> Там же, стр. 11.

<sup>3</sup> Иконостас четвертого придела («Александра Невского») относится к XIX в.



*Царские врата придела «Собор пресвятой богородицы».  
Благовещенский собор в Московском Кремле. XVI век.*

сохраняет привычные формы, но в более дробной трактовке. Особенно хороша в этих иконостасах красочная гамма. В ней темновишневые, густые зеленые и оранжево-желтые тона красиво сочетаются с блеском серебряных басменных окладов и эмалью венцов. Все это, вместе взятое, создает совершенно новую, сказочно богатую цветовую гармонию. С XVI века оклад на иконе, за редким исключением, становится ее неотъемлемой частью. Ранее же окладами украшались иконы только особо чтимые, и чаще всего небольшого размера.



Ведущее прогрессивное направление живописи XVI века было связано с идеологией более демократических слоев русского общества, поднявшихся в этот период на поверхность политической жизни. В XVI веке среда художников усиленно пополнялась светскими мастерами, вышедшими из посадских кругов. Они вносили в церковное искусство реалистические черты, почерпнутые из окружающей жизни. Их подход к событиям церковной истории более трезв. Они рассказывают о деяниях святых, как о земных событиях, наполняя житийные клейма и другие сюжеты церковной истории мирскими, бытовыми чертами. Если сравнить, например, «Распятие» конца XV — начала XVI века из Обнорского монастыря, написанное Дионисием (Государственная Третьяковская галерея), с «Распятием» второй половины XVI века (Государственная Третьяковская галерея; *стр.* 579), мы без труда убедимся, что в то время как на первой иконе Христос, даже в образе мертвого, остается возвышенным, а в фигурах «предстоящих» выражается идеально спокойное созерцание, умиление и благоговение небожителей перед величием происходящего, — в иконе XVI века тело Христа обвисает на кресте, голова его склонилась, ноги под тяжестью тела сгибаются в коленях, «предстоящие» становятся земными существами, которым доступны земные, человеческие страдания и горе.

Эти же черты можно наблюдать и в других иконах второй половины XVI века. Художники этого времени особенно любили вводить в свои работы не встречавшиеся ранее предметы быта, например, на иконе «Рождество боготери» (Государственная Третьяковская галерея; *стр.* 581) изображена люлька. Перенесение в религиозные сюжеты элементов, заимствованных из окружающей действительности, стало довольно обычным явлением в искусстве XVI века. Архитектурный пейзаж, костюмы, утварь начали принимать национальный русский отпечаток. Но все эти разрозненные реалистические наблюдения



находились еще в процессе накопления и не перешли в то новое качество, которое дало бы нам основание говорить о глубоких реалистических сдвигах. Этому препятствовали консервативные, косные общественные силы, упорно державшиеся за старину и враждебно относившиеся ко всякого рода новшествам.

## МЕСТНЫЕ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ XVI ВЕКА

*Н. Е. Мнева*

До сих пор речь шла о произведениях, выполненных московскими мастерами или хотя и иногородними художниками, но по заданию Москвы и под непосредственным наблюдением московского правительства. Объединение отдельных феодальных областей вокруг единого центра повлекло за собой сглаживание местных различий. Господствующим направлением в искусстве становится московское. Живопись Новгорода, Пскова и других городов в XVI веке постепенно утрачивает свою самостоятельность. И хотя доля участия Новгорода в создании московского искусства, несомненно, не мала, так же как и Пскова и других культурных центров страны, хотя к царскому двору стекаются мастера со всей земли Русской, принося сюда местные навыки, тем не менее приемы местных школ перерабатываются в Москве, подчиняясь официальным государственным требованиям и традициям московской живописи. Недаром псковичам, писавшим иконы для Благовещенского собора Московского Кремля, были указаны образцы в московских монастырях. Митрополит Макарий, руководивший живописными работами в стране, был воспитанником Пафнутьево-Боровского монастыря (близ Москвы) и, повидимому, оставался верным приверженцем московской традиции, несмотря на многолетнее пребывание в Новгороде в качестве епископа<sup>1</sup>. Господствовавший в Москве стиль через художников, собиравшихся в Москву к «государевым делам», быстро распространялся по периферии<sup>2</sup>. И все же

<sup>1</sup> Макарий сам был художником, на что указывает надпись на иконе Николая Великорецкого в Успенском соборе Московского Кремля о поновлении иконы в 1555 году митрополитом Макарием и протопопом Благовещенского собора Андреем, а также летописное свидетельство: «Предивный и пречудный Макарий митрополит московский и всея Руси, писалше многие святые иконы и житие святых отец» [Софийская летопись под 7063 (1555) годом].

<sup>2</sup> Москва влияла в XVI веке на развитие искусства не только старых русских городов, но и новых городов Поволжья и Сибири. О влиянии русского искусства этой поры на искусство Кавказа, Молдавии, Валахии, Сербии и Болгарии см. А. G r a b a r. L'expansion de la peinture russe au XVI et au XVII siècle.— «Annales de l'Institut Kondakov» (Seminarium Kondakovianum). Beograd, 1940, стр. 65—92.



*Житийная икона Петра и Павла из новгородской церкви Петра и Павла в Кожеевиках.  
Середина XVI века.*

Гос. Исторический музей.

местные традиции искусства, выработанные в предыдущий период, продолжали жить еще довольно долгое время.

Письменные источники сохранили имена некоторых художников, работавших в XVI веке в Новгороде. Под 1509 годом в летописи упоминаются Андрей Лаврентьев и Иван Дермоярцев, писавшие деисусный чин в Софийском соборе. Макарьевские Четьи-Миней повествуют об иконописце Антоньева монастыря Анании (ум. в 1521), писавшем «дивные иконы». Вторая новгородская летопись под 1568 годом рассказывает о художнике Никифоре Грабленом, выполнившем икону «Троица в деянии» для Клопского монастыря. Кроме названных выше художников, в летописях упоминаются Евстафий Стефанов, мастер Антоньева монастыря, иконник Максим Григорьев — дьячок Власьевской церкви. В росписи ружных церквей (церквей, получающих помощь из государственной казны) за 1585 год мы находим еще имена иконников Максима Григорьева, Гавриила и Богдана Калиты<sup>1</sup>.

Митрополит Макарий, будучи в Новгороде главой Новгородской епархии (1526—1542), создал там художественную школу. Направление макарьевской школы живописи в истории искусства может быть прослежено главным образом по миниатюрам рукописей: «Жития Нифонта» до 1540 года (Государственный Исторический музей, М. 340), «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова 1542 года макарьевских Четьих-Миней за август (Государственный Исторический музей, Патр. 987) и целого ряда евангелий<sup>2</sup>.

С названными миниатюрами сближается икона Петра и Павла с восемнадцатью клеймами жития, происходящая из новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках (стр. 585). Эта икона, датируемая серединой XVI века, несмотря на большие размеры, совершенно утратила монументальные черты. Фигуры апостолов отличаются изяществом форм. Прозрачная и нежная красочная гамма несколько напоминает акварельную технику. Архитектурные формы, клейм чрезвычайно богаты и вычурны. Центральные фигуры написаны на светлорозовом фоне; розовым цветом с притенением исполнены и нимбы. Сцены клейм даны на фоне светлой золотистой охры. Поля — охряные, несколько более густого оттенка. Лица и волосы выполнены мелкими штрихами. Одежды — с многочисленными дробными складками.

<sup>1</sup> Макарий, архимандрит. Археологическое описание дерковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. 1. М., 1860, стр. 21—22.

<sup>2</sup> В. Щепкин. Новгородская школа живописи по данным миниатюры. — «Труды XI Археологического съезда в Киеве», т. II. М., 1902, стр. 201—208.



*Вознесение. Икона из Малою Кириллова монастыря под Новгородом. 1542 год.*

Гос. Исторический музей.

В ином, более монументальном стиле написаны иконы «Вознесение» (стр. 587) и «Премудрость созда себе дом» (стр. 589), происходящие из Малого Кириллова монастыря под Новгородом.

Композиция иконы «Вознесение» (хранится в Государственном Историческом музее) четкая и строгая. Фигуры сохраняют черты монументальности и простоты. На нижнем поле иконы имеется надпись с датой (1542). В иконе «Премудрость созда себе дом» из Малого Кириллова монастыря (хранится в Государственной Третьяковской галерее), так же как и в современных ей столичных фресках и иконах, сложная богословская идея выражена художником в аллегорической форме, раскрывающей религиозный смысл церковного обряда — причащения. В нижней части композиции, на переднем плане, представлены юноши-«рабы», раздающие народу чаши с вином «премудрости» и закалывающие тельца. На втором плане — башнеобразные здания. На одной из башенок стоит царь Соломон, перегнувшийся через парапет к народу. В его руках свиток с текстом притчи. Стол с чашами, поставленный по диагонали, придает композиции сцены известную глубину. Поверх этой пространственно трактованной композиции как бы наложены два радужных круга. В одном из них (большем) изображен символично-аллегорический образ «Софии» — «Премудрости божьей» (фигура в белых одеждах со звездообразным нимбом вокруг головы). В другом (меньшем) радужном круге, расположенном несколько выше первого и правее, изображена богоматерь с младенцем на престоле, как символ церкви и земной премудрости. Под кругом с богоматерью стоит прославляющий ее в песнопениях Иоанн Дамаскин со свитком в руках. В верхней части иконы, как бы завершая всю композицию, изображен однокупольный с шестью закомарами храм, в котором представлены семь церковных вселенских соборов, возглавляемых императорами.

Как видно из разбора сюжетов новгородских икон XVI века, иносказательная форма выражения и политическая направленность были типичны не только для искусства столицы, но и для Новгорода.

В иконе «Премудрость созда себе дом» многое указывает на живучесть местных традиций. Они особенно настойчиво дают себя знать в сильных, крепких фигурах, раздающих и принимающих чаши с вином, в их чрезвычайно энергичных жестах. Новгородские традиции чувствуются и в красочной гамме, которая сохраняет сочетание традиционных новгородских цветов — киновари, охры, зелени, но без былой яркости и жизнерадостности. Красочная гамма разработана здесь, по сравнению с новгородскими памятниками XIV—XV веков, более дробно.





*«Премудрость созда себе дом». Икона из Малого Кириллова монастыря под Новгородом. 40-е годы XVI века.*

Гос. Третьяковская галлерей.



Бытовизм, наблюдаемый в московской живописи, не в меньшей степени свойственен и новгородской. Как яркий пример можно привести новгородскую икону «Троицы» (Государственная Третьяковская галерея; *стр.* 591)<sup>1</sup>. Этот сюжет, получивший художественное истолкование в фреске Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде и в иконе Андрея Рублева, решен здесь как бытовая сценка. Подобному впечатлению содействует расположение пяти одинакового размера фигур (трех ангелов, Авраама и Сарры) с четырех сторон длинного, поставленного по диагонали стола (Сарра стоит почти спиной к зрителю). Житейская суетливость, преувеличенность жестов характеризуют всех изображенных лиц. Здание на заднем плане мало напоминает традиционную иконную архитектуру,— это скорее русская повалуша с высоким частоколом. Здесь нет идеализированных, просветленных образов. Традиционные древние одежды (хитоны, гиматии) и другие аксессуары византийской иконографии сочетаются с новыми бытовыми мотивами живописи XVI века, и это делает иконные персонажи несколько необычными. Красочная гамма, как и в описанной выше иконе, сохраняет основные цвета, издревле присущие новгородской школе, т. е. киноварь, зелень и охра; но здесь они утратили былую силу, насыщенность и мажорность. Дробные красочные пятна создают впечатление излишней пестроты.

Специфические черты псковской школы живописи XVI века особенно ярко выступают в деисусных и пророческих чинах целого ряда иконостасов псковских церквей — Успения Пароменского, Василия Великого на Горке и др.<sup>2</sup> В движениях и поворотах фигур наблюдается своеобразный пафос: эти движения и жесты кажутся преувеличенными и вместе с тем застывшими. Красочная гамма псковских икон XVI века, так же как и новгородских, сохраняет издревле любимые псковичами цвета (зеленый изумрудного оттенка, оранжево-красный и желтый), но интенсивность цвета и яркость его стали иными. Теперь художники выбирают более темные, более приглушенные тона. В иконах XVI века — «Усекновение главы Иоанна Предтечи» с житием (Государственный Русский музей; *стр.* 593) и «Троица» (Государственная Третьяковская галерея) — зелень изумрудного оттенка и оранжево-красный тон псковских икон XIV—XV веков теряют свое кристально чистое звучание, темнеют, становятся мягче и теплее. Однако псков-

<sup>1</sup> По вопросу о принадлежности иконы к новгородской школе см. статью Г. В. Жидкова «Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV—XVI вв.» (Труды Секции искусствоведения. Институт археологии и искусствоведения, II. М., 1928, стр. 114 сл.).

<sup>2</sup> Иконостасы этих церквей варварски разорены фашистами во время оккупации Пскова.



*Троица. Новгородская икона середины XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

ские мастера XVI века попрежнему обнаруживают тонкое колористическое чутье. Так, в иконе «Усекновение главы Иоанна Предтечи» оранжево-красный цвет приобретает тон терракоты. Черные оттенки глубокого зеленого цвета, которым написаны пещеры и кусты, делают колорит иконы еще более изысканным. Столь же изысканны, хотя и несколько манерны, силуэты фигур (стр. 593).

В целом ряде икон XVI века, связанных с провинциальными городами, в первую очередь городами Поволжья (Ярославлем, Костромой, Нижним-Новгородом, Балахной и др.), ярко проявилась народная струя.

Волга, как торговый путь на Восток, начинает играть крупную роль в жизни государства, особенно после завоевания Казанского и Астраханского

царств. Поволжские города становятся главными рынками внешней и внутренней торговли. Сюда привозят произведения восточного искусства, ковры, ткани, утварь, оружие, сюда же по северному морскому пути поступают товары из Англии и Голландии. Именно в поволжские города переселяет правительство торговых людей из Великого Новгорода и Пскова. Города растут, около них сосредотачиваются ремесленники и купцы, превращающиеся в крупную политическую силу. Население городских посадов выражает свой протест против феодального гнета бунтами, солидаризируясь с движением посадских людей столицы.

Не случайно, конечно, что именно в это время в городах Поволжья вырастает целая плеяда городских светских мастеров и что преимущественно из этих городов вызываются мастера к «государевым делам». В предыдущий период большинство художников были монастырскими или принадлежали княжескому двору, теперь же появляется огромное число вольных городских мастеров, представляющих более демократические слои общества. Поэтому церковное руководство так боялось всяких вольнодумств, «самомышления». Несомненно, у этих художников меньше профессиональных навыков, меньше мастерства, но в их произведениях отражено более живое и непосредственное отношение к окружающему миру. Об этом говорят иконы, собранные в Ярославском и Горьковском музеях из ближайших к ним мест. Такова икона «Евангелист Лука, пишущий образ богородицы» (Государственная Третьяковская галерея; *стр.* 594). Фигура Луки широкая, грузная; предметы, ее окружающие, еще более массивны и тяжелы и отвлекают зрителя от образа евангелиста. Именно предметный мир оказывается в центре внимания художника. Предметов слишком много: и мебель, и посуда с красками, и кисти, причем все это передано подробно и тщательно. Архитектура трактована более условно, здесь еще упорно держатся византийские традиции. Однако она перестает служить только фоном, как на иконах XI—XV веков. Художник изображает человека, со всех сторон окруженного зданиями, предвосхищая, таким образом, появление на иконах интерьера. На переднем плане иконы, внизу, над нижним полем, изображена зубчатая крепостная стена. Стена эта у боковых полей примыкает к архитектуре заднего плана. В красочной гамме иконы преобладают темные тона, но благодаря обильному белильному орнаменту, словно сетью покрывающему все изображенные предметы и поля иконы, эта гамма лишена мрачности. Многочисленные мелкие, дробные пробелы на одежде Луки и такого же характера движки на лице также трактованы чисто орнаментально. Эта орнаментальность сближает икону с про-



*Елизавета с младенцем Иоанном в пустыне. Клеймо псковской иконы  
«Усекновение главы Иоанна Предтечи». Вторая половина XVI века.  
Гос. Русский музей.*

изведениями декоративного народного искусства — с расписными сундуками, вышивками и набойками.

В иконе «Благовещенье» Ярославского музея палаты, занимающие непомерно большое место в композиции, получили бутафорский игрушечный характер (стр. 595). Перегруженные башенками, они совершенно утратили конструктивность и устойчивость форм. Отдельные части палат напоминают небольшие нарядные ларчики или скамеечки на ножках. Традиционный в древнерусском искусстве надпрестольный киворий превратился в завершение башнеобразного здания, получив укороченные колонки и шпиль на вершине. Красочная гамма,



*Евангелист Лука, пишущий образ богородицы.  
Икона ярославской школы. Вторая половина XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

так же как в иконе евангелиста Луки, не яркая: она построена на сочетании золотисто-желтых, мягких зеленых, темнокрасных и коричневых тонов. Орнамент, выполненный белой и черной красками, по сравнению с орнаментом на той же иконе Луки кажется более легким и изящным. Характерным образцом ярославской школы XVI века является также икона «Иоанн Предтеча в пустыне» с житийными клеймами, реставрированная в 1948 году (стр. 596).

В произведениях, вышедших из стен провинциальных монастырей, больше каноничности и строгости, но новые веяния проникли и сюда. Икона «Успение богородицы» с клеймами жития из Ипатьевского монастыря в Костроме (Государственная Третьяковская галерея) была, повидимому, написана монастыр-



*Благовещение. Икона ярославской школы. Вторая половина XVI века.*

Ярославский музей.





*Младенец Иоанн с ангелом. Клеймо иконы «Иоанн Предтеча в пустыне». Ярославская школа. Вторая половина XVI века.*

Ярославский музей.

скими художниками. В ней заметно стремление сохранить древние иконографические каноны. Схематичность проявляется не только в трактовке живой и мертвой природы, но и в построении композиции и расположении клейм. Формат иконы вытянутый по горизонтали. В центре находится «Успение», по сторонам помещены в три ряда клейма, в каждом ряду по три клейма. Поля иконы и фоны клейм скрыты серебряным, позолоченным чеканным окладом; четкие, несколько резкие контуры чеканного орнамента как бы определяют характер живописи.

Человек, архитектура, природа (деревья, горки) образуют единый, подчиненный условным геометрическим формам мир. Однако темные, густые,



*Антоний римлянин, плывущий на камне.*

*Икона второй половины XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

теплые тона красного и коричнево-о пламенеют и переливаются, эффектно сочетаясь с блеском позолоченного оклада. Колорит иконы, несмотря на преобладание темных цветов, лишен мрачности; особенно красиво сверкание белых пятен на стенах церквей и в высветлениях одежд. Эти белильные линии и пятна придают всей иконе налет орнаментальности.

В живописи северных областей (Олонецкая, Вологодская, Архангельская губернии) середины и второй половины XVI века особенно ярко выступают отдельные реалистические черты, но лишь в деталях некоторых бытовых эпизодов, архитектуры, утвари, одежд и лиц. Тип богоматери в иконе «Взыграние младенца» (Государственная Третьяковская галерея) чисто крестьянский. В нем

нет ничего идеализированного. Лицо круглое, нижняя часть его выступает вперед, широко расставлены чуть скошенные глаза. У младенца глаза сильно нависают. Тусклосиний чепец с белыми звездочками напоминает женский повойник из набойки. Такой же холстиной выглядит и белая с красными мушками рубашка младенца.

Представляет большой интерес памятник северной школы — икона «Огненное восхождение Ильи Пророка» (Государственная Третьяковская галерея). В ней много своеобразного, непосредственного. Фигура возносящегося на колеснице Ильи заключена в большой круг, занимающий центр верхней части композиции. От колесницы, на которой стоит Илья, виден только огромный круг колеса, напоминающий розетку. Обращает на себя внимание полная наивной выразительности фигура пророка Елисея, решительно схватившегося за конец одежды уносящегося Ильи и опершегося коленом о край небесной сферы. В нижней части иконы, на фоне гор, где стоит большой крест, изображена сцена явления ангела спящему Илье. Эта икона интересна и по своему цветовому оформлению. Основной цвет — густая, пламенеющая киноварь; киноварью написаны и колеса колесницы, одежда ангела, склонившегося над спящим Ильей, и крест с белильными точками. Поля иконы украшены зигзагообразным орнаментом.

Икона «Антоний Римлянин, плывущий на камне» (Государственная Третьяковская галерея; *стр.* 597), повидимому, написана художником, происходившим из северных областей Руси. Фигура Антония Римлянина изображена на фоне новгородского Антониева монастыря. Архитектурные формы, несомненно, навеяны реальными постройками этого ансамбля. Художник изобразил каменный собор с двумя главами; третья глава венчает башню, примыкающую к собору и превращенную здесь в колокольню. Правее представлена еще одна церковь, что также соответствует действительности. Монастырская стена изображена деревянной, бревенчатой, с бочкообразным покрытием ворот.

Архитектурному пейзажу во второй половине XVI века уделялось большое внимание. Интерес к архитектуре в этот период был очень живым и повсеместным. Появились даже иконы, содержащие один архитектурный пейзаж. К таким произведениям относится икона музея в селе Коломенском «Вид Троице-Сергиевой лавры»<sup>1</sup>.

Художники второй половины XVI века, уделяя основное внимание пред-

<sup>1</sup> Икона ранее находилась в Покровском соборе Рогожского кладбища в Москве.

метному миру, гораздо меньше стали интересоваться образом человека. Фигуры святых во многих композициях уже не занимают главного места; из могущественных и сильных небожителей, какими их изображали прежде, они превращаются в хрупкие земные существа, просящие заступничества у бога. Например, фигура Антония Римлянина, изображенная на фоне монастыря в описанной выше иконе (стр. 597), сдвинута к самому краю композиции, неустойчива и чрезмерно тонка. То же самое мы видим и в иконе Варлаама Хутынского с житием из Мироваренной палаты Московского Кремля (Государственный Русский музей), и в целом ряде других произведений<sup>1</sup>.

В XVI веке рождаются новые формы искусства, и хотя они еще несовершенны и наивны, но в них заложены те тенденции, которые позднее, во второй половине XVII столетия, подготовили почву для развития светского реалистического искусства. Продолжавшая господствовать средневековая система представлений, боязнь пренебречь буквой «священного» писания, церковные каноны и трафареты позволяли искусству развиваться только по пути количественного накопления отдельных реалистических деталей, бытовых элементов, но это количество еще не переходило в новое качество.

## МИНИАТЮРА XVI ВЕКА

*Н. Е. Мнева и М. М. Постникова-Лосева*

История миниатюры XVI века открывается таким замечательным произведением книжного искусства, как «Евангелие» 1507 года (Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, Погодинское Собрание, 133). Его миниатюры написаны художником Феодосием, сыном прославленного Дионисия. В «Евангелии» (на листе 373 об.) имеется летописная запись, в которой говорится, что оно выполнено в 1507 году в «преименитом и славном граде Москве» при великом князе Василии Ивановиче повелением Иоанна Иоаннова сына Владимировича Третьякова и что «черное письмо» исполнил писец Николай, «златом прописывал» Михайло Медоварцов, а «евангелисты писал» Феодосий, сын Дионисия.

<sup>1</sup> Икона Варлаама Хутынского из Мироваренной палаты, принадлежащая московской школе, неверно отнесена к псковской в книге «Masterpieces of Russian Painting» (London, 1930, табл. XLVII).

Боярин Иван Иванович Третьяков был казначеем Московского Кремля, и, повидимому не случайно, Феодосий в 1507 году иллюстрировал для него великолепное «Евангелие», а в следующем, 1508 году получил заказ на роспись придворного Благовещенского собора.

Четыре миниатюры с изображением сидящих и пишущих евангелистов на фоне зданий или горок обрамлены арками, украшенными тончайшим, необычайно разнообразным орнаментом. Изящество рисунка, фигур, мягкость и нежность красочных сочетаний, изысканность и роскошь орнаментов — основные черты этих миниатюр. Одежды евангелистов светлоголубых, блеклых желто-зеленых, светлорозовых с фиолетовыми рефlekсами и сиреневых тонов. Окраска зданий еще более светла и нежна. Нимбы — белые с золотистыми завитками. Тонкой золотой штриховкой покрыты сидения, скамеечки, столики. Звучными, но не яркими пятнами выделяются красные подушки на сидениях. Отдельные небольшие предметы, как, например, синяя чернильница, сверкают на позолоченном столике, подобно драгоценному сапфиру. Как бы подчеркивая изящество и мягкую живописность фигур и пейзажей, художник для контраста густо залил резкими красками фоны, позы и арки, обрамляющие композиции, придав им блеск эмалевой поверхности и покрыв тончайшим золотым узором. Своеобразны капители винтообразных колонок на миниатюре с изображением Иоанна Богослова и Прохора. Они украшены фигурками барашков, головы которых обращены в разные стороны. Эта великолепная рукопись изобилует изысканными по рисунку и цвету заставками. Даже шелковые прокладки перед большими миниатюрами обрамлены орнаментальными рамками.

Миниатюры Феодосия 1507 года вызвали много подражаний. Наиболее значительны миниатюры «Евангелия» 1531 года, написанного иноком Троице-Сергиевой лавры Исааком Биревым (Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, М., 8659). На миниатюрах Исаака Бирева изображения евангелистов также имеют великолепные арочные обрамления, а фоны покрыты сплошным узором. Однако мягкая живописность миниатюр Феодосия уступила здесь место некоторой сухости, дробной разработке красочной гаммы, пестроте узора, обилию золота.

Вероятно к началу XVI века относятся миниатюры «Жития Бориса и Глеба» (Архив Ленинградского отделения Института истории Академии наук СССР, Сборник лихачевского собрания № 71)<sup>1</sup>. Миниатюры выполнены жидкой темпе-

<sup>1</sup> Н. П. Лихачев относит эти миниатюры к концу XV или к первым годам XVI века (Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба. Изд. Общества древней письменности. СПб., 1907, стр. 2); А. И. Некрасов датирует миниатюры 20-ми годами XVI в. (Древнерусское изобразительное искусство, стр. 269).



*Осыпание деньгами Ивана Грозного по случаю коронации.  
Миниатюра из «Царственной книги». 1560—1570-е годы.*

Гос. Исторический музей.

рой. Чрезмерная удлиненность фигур при очень маленьких головах сближает эту рукопись с традициями Дионисия. Некоторые темы по своей трактовке почти тождественны с житийными клеймами иконы Владимира, Бориса и Глеба (см. выше).

Миниатюры «Хождение Иоанна Богослова», входящие в состав той же рукописи, по стилю можно отнести к несколько более позднему времени. Они принадлежат к произведениям макарьевской школы живописи, получившей название по имени ее руководителя митрополита Макария.

Будучи еще архиепископом Новгородца (1526—1542), Макарий приступил к созданию Великих Четьих-Миней, в которых были собраны все известные на



Руси «жития» и другие сочинения церковной литературы. Многотомные макарьевские Четьи-Миней содержат 27 тыс. страниц. Миниатюры имеются только в одном томе Четьих-Миней на август, составленном уже в Москве в 1552 году. В этот том вставлен иллюстрированный текст «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова (Государственный Исторический музей, Патр. 987), написанный, как явствует из летописной записи на л. 1319, по повелению архиепископа Макария в Новгороде в 1542 году. Козьма Индикоплов жил в VI веке. Купец из Александрии, он совершил путешествие в Индию. К концу жизни он сделался монахом. Основная идея его сочинения — опровержение птоломеевой системы и возрождение библейских представлений о мироздании. Взгляды Козьмы Индикоплова, его представления о вселенной, о небе, земле, морях, реках, флоре и фауне, несмотря на их фантастичность, получили широкое распространение в средние века и имели хождение еще в XVI столетии. Описания путешествий Козьмы по Восточной Африке, Персии, Индии и другим странам ценны как материал по изучению византийской торговли.

Миниатюры «Христианской топографии» в августовской минее трактованы в двух манерах. Одни из них исполнены в иконописном стиле, путем корпусного наложения краски (фигура Козьмы Индикоплова, Голгофский крест с поясными изображениями святых в кругах), другие нарисованы тонкой черной линией и расцвечены акварелью в приплек, с оставлением в световых местах незакрашенных пятен белой бумаги. Во второй манере исполнены миниатюры с изображением «Подвигов Царя Давида». Особенно интересна миниатюра, на которой представлено «Исполнение псалмов», музыканты, играющие на всевозможных инструментах.

Во второй манере написаны также миниатюры рукописи «Жития Нифонта» 30-х годов (Государственный Исторический музей, М. 340). И эта рукопись также вышла из мастерской Макария<sup>1</sup>. Миниатюры тонкого, изящного рисунка исполнены легкой акварелью в нежных тонах. Они небольшого размера и, вкомпонованные по одной или по две в текст страницы, представляют вместе с ним одно декоративное целое. Орнамент заставок — травы на золотом фоне и кресты, вписанные в простейшие геометрические формы на голубом фоне. Цветовая гамма миниатюр обеих рукописей различна. В «Житии Нифонта» она более блеклая, приближающаяся к одной тональности. В ней доминирует охра всех оттенков: зелень с охрой, розовая с охрой, сиреневая с охрой.

<sup>1</sup> Ср. В. Щепкин. Житие Нифонта лицевое XVI века. — В кн.: «Российский Исторический музей, описание памятников», вып. II. М., 1903.



*Сцена из жития Николы. Миниатюра из лицевой  
рукописи «Житие Николая Чудотворца».*

*Вторая половина XVI века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

К 20—30-м годам XVI века относятся прекрасные миниатюры «Христианской топографии» (Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, М. 102). Запечатленные в них сцены переданы лаконично и выразительно. Интересны миниатюры пейзажного характера. Среди последних особенно примечательна миниатюра на л. 49 с надписью «Земля об ону [по ту] страну океяна». На фоне золотого неба высится земля в виде огромной желтовато-розовой скалы с уступами, расщелинами и редкой растительностью. В верхнем левом углу — солнце—красный круг с лицом человека в профиль; ниже, справа, вторично изображено солнце, уходящее за скалу. У подножия скалы океан—голубой продолговатый четырехугольник

с белыми волнами. Ниже такой же четырехугольник желтоватого цвета, воспроизводящий, повидимому, берег. Целый ряд миниатюр написан на темы зоологические и ботанические. В них среди животных и птиц, заимствованных из реального мира, встречаются фантастические существа, вроде «мравольва», «ноздророга» и других. Часть миниатюр изображает некоторые ветхозаветные легенды: как например, плавание Ноя в ковчеге, построение Вавилонской башни и др. Все миниатюры исполнены в живописной манере густой темперой на золотом фоне и обрамлены орнаментальными рамками. Сочность красочных сочетаний с преобладанием цветов ярко-голубых, светлорозовых, перламутрово-серых, палевых, с отдельными пятнами белого, ритмичность движения, выразительность фигур — все свидетельствует о руке очень крупного мастера, повидимому, принадлежавшего к царской мастерской (*цветная оклейка*).

Лицевые рукописи XVI века обычно исключительно богаты орнаментом. Художники здесь используют, претворяя по-новому, орнаменты русских рукописей домонгольского периода, орнаменты сербские, болгарские, иранские, итальянские, армянские и др. Большое развитие получает многообразный травный (растительный) орнамент.

«Евангелие» 1530—1533 годов, выполненное по заказу Макария для Пафнутьева-Боровского монастыря (Государственный Исторический музей, Муз. 3878), интересно тем, что моделировка фигур и травного орнамента, состоящего в основном из удлиненных зубчатых листьев, передает приемы ксилографии. Эти черты еще ярче выражены в орнаменте так называемого «Филаретовского Евангелия» 1537 года (Государственный Исторический музей, Патр. 62).

На страницах рукописей XVI века можно встретить, как пережиток, утративший внутренний смысл, тератологический орнамент. В тератологическом орнаменте XVI века нет ясности плетения, упругости лент, сдерживающих движения чудищ, он становится тяжелым, сухим, нарочитым. Звери и человеческие фигуры, трактованные объемно, уже не составляют единого целого с переплетающимися плоскими лентами. Фантастика тератологического книжного орнамента XIII—XIV веков не может теперь удовлетворить художника. Его больше привлекает реальный растительный мир. Мотивы, заимствованные из реального растительного мира, он претворяет в сложные узоры заставок, заглавных букв, обрамлений страниц. Как пример можно привести «Евангелие» 1544 года Боголюбова монастыря<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Труды Московского археологического общества, кн. 1. М., 1865, табл. IV—V.



*Вавилонская башня. Миниатюра из «Христианской топографии»  
Козьмы Индикоплова. Первая половина XVI века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.



*Прощание апостолов с богородицею. Миниатюра из лицевой рукописи «Слово Иоанна Богослова». Вторая половина XVI века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

Наиболее интересным произведением миниатюрной живописи второй половины XVI века является иллюстрированная летопись, лицевой летописный свод, датируемый 60—70-ми годами. Разрозненные томы этого свода сохранились в различных библиотеках Советского Союза. Дошедшие до нас части содержат около 10 тысяч листов и около 16 тысяч миниатюр. История в летописном своде излагается от Адама до царствования Ивана Грозного. Лицевой летописный свод представляет собою список Никоновской летописи — официальной летописи Русского государства, составленной в середине XVI века. В Никоновской летописи краткие известия более древних сводов, вошедших в ее состав, распространены и переработаны в новой повествовательной манере и подчинены официальным политическим установкам этого времени.



Формат рукописей лицевого свода — в полный развернутый лист. Миниатюры с небольшим текстом под ними занимают всю страницу. Повествовательный характер текста заставлял художника, иллюстрировавшего его, на одной миниатюре изображать одновременно несколько последовательных событий, происходящих в разных местах. Фигуры людей кажутся подвижными, но характеризованы несколько однообразно. Разновременные исторические события художник изображает в одинаковой обстановке, приближенной к той, в которой он жил и работал, вне зависимости от того, к какому времени, народу и стране изображаемые события относятся. Миниатюры шести томов этого свода, иллюстрирующие события из русской истории, для нас особенно ценны. Они насыщены военными и жанровыми сценами, в них фигурируют мотивы, непосредственно почерпнутые из окружающей действительности, и ряд любопытных бытовых черт. Миниатюры выполнены в графической манере, сплошной, непрерывной линией. Рисунки подвечены несколько небрежно, тусклой, жидкой акварелью: серой, желтой, голубой, зеленой. Том, посвященный царствованию Ивана Грозного, получил название «Царственной книги» (Государственный Исторический музей, Патр. 149). В «Царственной книге» имеются и незаконченные миниатюры. Часть из них сделана только карандашом, часть — пером.

Примечательно пространственное построение ряда композиций лицевого летописного свода (стр. 601). Оно характерно для искусства этого времени. В русской живописи с древнейшей поры вплоть до второй половины XVI века пространство давалось неглубоким и строилось в двух планах: на первом изображались фигуры, разворачивалось действие, на втором, существующем отдельно от первого, располагались «палаты» или горки. Теперь же художники пытаются изображать человека внутри здания и применяют многоплановое построение пространства.

Еще более пространственно построены миниатюры «Жития Николая Чудотворца» (Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, М. 15) и миниатюры «Слова Иоанна Богослова» («Сборник» из б. Егоровского собрания, там же, Е. 1844)<sup>1</sup>.

Среди миниатюр жития Николы имеются многочисленные пейзажи с городами на переднем плане и в глубине, реками и морями, с плывущими вдаль кораблями. Однако миниатюрист с точки зрения реалистической трактовки пространства не совсем последователен. Так, если сцена, происходящая на втором плане

<sup>1</sup> «Егоровский сборник» опубликован в кн.: «Древнерусская миниатюра». М.— Л. «Academia», 1933, стр. 38—40, 76, табл. 47.



композиции, по содержанию является главной, то художник выделяет ее большим размером, как центральную композицию в иконах. В виде примера можно привести миниатюру из «Жития Николая Чудотворца» (л. 9 об.; стр. 603). Другим примером использования старых традиций служит миниатюра из «Слова Иоанна Богослова» (лист 103 об. «Сборника» из б. Егоровского собрания), где на фоне многочисленных зданий, трактованных часто по законам прямой линейной перспективы, представлена сцена прощания собравшихся апостолов с богородицею (стр. 605). На миниатюрах и иконах более раннего периода на эту же тему архитектурный фон и фигуры художник обычно изображал в условной форме. Поэтому вся композиция не имела в себе ничего противоречивого и воспринималась как органическое целое. Здесь же город изображен настолько реально, что сцена, по своему содержанию требовавшая интерьера, кажется вынесенной на улицу города и в силу этого лишенной внутренней логики.

Из рассмотрения лицевых рукописей XVI века следует, что русская миниатюра этого времени развивалась по линии накопления реалистических деталей. Художники-миниатюристы ищут новых композиционных решений. Их живописный язык обогащается реалистическими мотивами. Изображаемые ими фигуры приобретают новую выразительность жестов. Усложняются пространственные построения.

В XVI веке, и главным образом во второй его половине, художники, работающие над книжной иллюстрацией, впервые ставят перед собой задачу



Заставка из «Евангелия» 1499 года.  
Гос. Оружейная палата.

иллюстрирования сложного повествовательного цикла. Все большее значение приобретает иллюстрированная светская книга.

Замена пергамента бумагой, произошедшая еще в XV веке, позволяет художникам XVI столетия использовать в миниатюре новые технические приемы, приемы чистой графики. На характере рисунка миниатюр — и особенно на орнаментации рукописей — отражается и получающая распространение в XVI веке книжная ксилография.



Книжный орнамент этого времени, в котором главную роль играет заставка, богат, разнообразен и содержит ряд мотивов, общих в XV—XVI веках для всех стран славянской культуры, а также Византии. Сюда надо отнести и ряд растительных мотивов эпохи Возрождения, которые восходят еще к античным образцам. В русских рукописях все эти орнаментальные мотивы как в рисунке, так и в расцветке носят характерные национальные черты и отличаются многообразием красочных сочетаний и узоров, а также необыкновенно тщательной проработкой мелких деталей. Мотивы плетения, вытеснившие в начале XV века тератологию, характерны для русских рукописей XV и первой половины XVI столетия. Это — жгуты, плетение в прямую клетку, ленты, круги, бесконечная восьмерка и ремни, с очень пестрой, но гармоничной раскраской, в которой преобладают излюбленные болгарскими художниками тона: красный, желтый и зеленый. Подобно тому как московский эмалиер XVI столетия накладывал на эмалевые лепестки золотые капельки зерни, звездочки и цветочки, в рукописном орнаменте XV—XVI веков красочные пятна плетения смягчены наведенными на них белыми точками, крестиками и зигзагами («Евангелие» 1499 г., в Государственной Оружейной палате, № 15004; стр. 607). Богатейшее сочетание самых разнообразных мотивов сложного красочного плетения пестрой, но очень гармоничной расцветки мы находим в рукописном «Апостоле» начала XVI столетия из собрания Государственного Исторического музея (Чуд. 46)<sup>1</sup>. По сравнению с балканскими, мотивы плетения в инициалах русских рукописей обычно несколько смягчены, пропорции их изящнее, линии более плавны, округлы, весь рисунок сделан более тщательно.

<sup>1</sup> Многие материалы по разделу рукописного книжного орнамента были указаны мне зав. Отделом рукописей Государственного Исторического музея М. В. Щецкиной.

Орнамент сложного пестрого плетения, характерный для рукописей первой половины XVI века, в роскошных рукописях времени Ивана Грозного сменяется возродившимся торжественным, богатым орнаментом эпохи Киевской Руси, строго симметричным, из стилизованных растений на золотом фоне, в рамке геометрического характера, с отчетливым внутренним делением заставок. Таковы, например, заставки из «Евангелия» 1537 года, хранящегося в Государственном Историческом музее (Патр. 65). Часто повторяется веками встречающийся на изделиях из драгоценных металлов вьющийся стебель, образующий окружности с заключенными в них крупными цветами голубого цвета на золотом фоне. От своего древнего прототипа этот орнамент отличается большей упрощенностью рамки заставки, большей размерностью, а иногда измельченностью и сухостью рисунка и бледным оттенком золота фона, положенного без красного грунта. В зависимости от времени написания рукописи можно проследить несколько разновидностей форм и расцветки, которая то тускнеет и кажется разбеленной, то приближается яркостью и сочностью красок к орнаменту рукописей XI столетия, голубые и густые розовые тона которых ярко горят, а цветы на свободно вьющихся стеблях производят впечатление как бы живых.

С появлением первопечатных книг орнамент рукописей XVI—начала XVII столетия обогащается и усложняется. Внутри заставки появляются узорные клейма с пышными крупными листьями и травами, стилизованными цветками и плодами, иногда полуцветами-полуплодами. Расцветка—белая с золотом по черному фону или, наоборот, черная по белому фону. Орнамент этот по праву носит название «старопечатного», так как своим широким массовым распространением он всецело обязан прекрасным образцам первопечатных изданий. Но начало свое он ведет из рукописей. В заставках своих изданий Иван Федоров исходил из орнамента роскошных рукописей такой замечательной художественной мастерской, как Троице-Сергиев монастырь.

Для книжного орнамента царских мастерских в Москве характерна преимущественно легкая, светлая расцветка, с преобладанием белого, голубого и красного или густого розового цвета, с тонкой, нежной росписью голубовато-белыми травками, усиками и завитками по голубому полю и розоватыми по красному. В роскошных рукописях нередко вводится, кроме того, еще золото, придающее орнаменту особую пышность. Рукописные книги русского дальнего севера и новгородской школы отличаются более резкими, густыми, тяжелыми красками, главным образом сочетанием яркосиней, брусничной, зеленой и темножелтой.

К концу XVI столетия в миниатюре и книжном орнаменте уже намечается стремление к перегрузке композиций фигурами и украшениями. В то же время еще не утрачиваются строгость и художественная простота формы, четкость и элементы графичности в ритмичном орнаменте, нежность колорита. Во многом сохраняется выразительность тонкого силуэта фигур, приобретших, однако, большую телесность и жизненность, в чем сказывается усиление реалистических тенденций.

Как и в других отраслях русского прикладного искусства, и в оформлении рукописных книг в XVI столетии совершается переход от сдержанной и скромной орнаментации к нарядной и богатой, пышность которой все увеличивается во второй половине столетия, когда сильно возрастает интерес к формальной стороне художественного творчества.

## ГРАВЮРА XVI ВЕКА

*А. А. Сидоров*

В середине XVI века появился новый вид художественной практики: гравюра на дереве. Она теснейшим образом связана с книгопечатанием, одним из благороднейших и прогрессивнейших изобретений мировой истории. Русская гравюра на дереве вошла в нашу национальную культуру как составная часть книги, что резко отличает ее зарождение на Руси от развития гравюры на Западе.

Значение гравюры в истории русского искусства до последнего времени недооценивалось. Высказывались многие совершенно ошибочные точки зрения, отрицавшие ее самобытность и художественные качества. Как историческое, так и художественное значение древнейшей русской гравюры установлено только советской наукой в последние годы. Гравюра была одним из наиболее реалистических разделов искусства XVI века. В ней были испробованы иные приемы, чем в живописи, и она была гораздо больше проникнута светским духом.

Поскольку русская гравюра в течение первых ста с лишним лет своего существования была неразрывно связана с книгопечатанием, необходимо в самом сжатом виде изложить новейшие данные относительно введения в Москве печатного искусства и организации типографии.

Нет сомнения в том, что русские люди были давно знакомы с принципом печати — с искусством оттискивания, как такового (печати сургучные и восковые,



Лист с заставкой из анонимного «Евангелия». До 1564 года.

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

дающие рельефный оттиск с углубленной формы), и печати при помощи краски на тканях (набойка, древнейшие примеры которой восходят к Новгороду XIII в.)<sup>1</sup>. В Москве, безусловно, были знакомы и с печатными книгами, которые с конца XV века ввозились с Балкан и с Запада<sup>2</sup>. Вместе с тем, представление о том, будто русские первопечатники были выучениками западных мастеров, должно быть отвергнуто.

В свете последних работ советских ученых — А. С. Зерновой<sup>3</sup>, М. Н. Тихомирова<sup>4</sup>, автора этих строк<sup>5</sup> — следует считать установленным, что уже в 50-х годах XVI века царь Иван Грозный имел своего «мастера печатных книг» Марушу Нефедьева, которого он в 1556 году посылал в Новгород за неким «умеющим резать резь всякую» Васюком Никифоровым<sup>6</sup>. Термин «резь» применяется в языке XVI—XVII веков ко всякой «резьбе», в том числе к скульптурной из камня и металлической («обронной», дающей выпуклые плоские рисунки или надписи). От этого времени сохранилось несколько книг, напечатанных на бумаге подвижными литерами, отлитыми по вырезанному выпукло образцу. Нет никакого сомнения в том, что эти книги изготовлены в Москве; техника их набора еще очень несовершенна, но технология печати весьма своеобразна, особенно по сравнению с западной. Всего известно шесть таких книг. Две из них напечатаны несколько более совершенной техникой. В этих книгах нет указаний на год выпуска и на имя печатавшего их мастера, почему их условно называют «безвыходными» или «анонимными» изданиями. Общность техники и орнаментации первых четырех книг заставляет предполагать, что их печатал один мастер. На некоторых экземплярах имеются дарственные надписи 1559, 1562, 1564 годов.

Все это указывает на то, что в эти годы в Москве уже существовала типография. В ней применялись совершенно оригинальные приемы печатания книг в две краски (красная и черная), которым научить московских первопечатников никто из западных типографов не мог. На Западе в это время пользовались технологией двуцветной печати, при которой для печатания каждой

<sup>1</sup> Неопубликованные материалы хранятся в Отделе тканей Государственного Исторического музея в Москве; над ними работает Л. И. Якунина.

<sup>2</sup> См. сборник: «Иван Федоров Первопечатник» (Л., 1935), в первую очередь работу П. Н. Беркова.

<sup>3</sup> А. Зернова. Начало книгопечатания в Москве и на Украине. М., 1946.

<sup>4</sup> М. Тихомиров. Начало московского книгопечатания. — «Ученые записки МГУ», вып. 41. История, М., 1940, стр. 81—95.

<sup>5</sup> А. Сидоров. История оформления русской книги. М., 1947. Е г о ж е. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951.

<sup>6</sup> Два письма Ивана Грозного от 9 февраля и 22 марта 1556 г. опубликованы в «Дополнениях к Актам историческим, собранным Археологической комиссией», т. I (1846).



краской изготовляется отдельная печатная форма. В Москве ранние книги печатались в два цвета с одной покрытой двумя красками формы<sup>1</sup>. Так напечатаны в Москве, очевидно в конце 50 — начале 60-х годов XVI века, четыре книги (два разных издания «Евангелия», одна «Псалтирь» и частично «Триодь»). Книги эти довольно обильно украшены заставками, маргиналиями, инициалами и заглавными строками («вязью»), выполненными гравюрой на дереве. Первая заставка более раннего из этих евангелий (стр. 611) имеет в центре поля, занятого листовным узорочьем, изображение киотца, в котором помещена небольшая фигурка сидящего и пишущего евангелиста Матфея. Изображение гравировано на дереве острием ножа и своими белыми (т. е. прорезанными на дереве вглубь) штрихами весьма напоминает гравюры, выполненные техникой резьбы по металлу, часто применявшейся в прикладном и церковном искусстве этого времени.



*Евангелист Лука. Фронтиспис из первопечатного «Апостола». 1564 год.*

Композиция фигурки в киотце близка композициям тех небольших металлических рельефов, которые употреблялись для убранства переплетов рукописных книг<sup>2</sup>.

Первые шаги русской гравюры теснейшим образом связаны с другими отраслями русского искусства, в том числе и с миниатюрой. Заставки первых русских печатных книг, представлявшие собою белый узор листвы на черном фоне, порою сплошь раскрашивались. В отделе редких книг Государственной

<sup>1</sup> Первое наблюдение принадлежит М. А. Доброву.

<sup>2</sup> Например, на окладе «Евангелия» 1532 г. митрополита Макария, хранящегося в Государственном Историческом музее в Москве. Самая композиция заставки с фигуркой посредине встречается не один раз, например в новгородской рукописи «Библии» 1499 г., хранящейся также в Историческом музее.

библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве имеется экземпляр такого «Евангелия», в котором раскрашена не только упомянутая заставка с изображением Матфея, но и в остальные заставки внесены изображения евангелистов, помещенные в центре гравированного орнамента поверх напечатанной листвы.

Введение книгопечатания в Москве входило в круг мероприятий государственной власти по централизации всей культурной и хозяйственной жизни страны. Организованное по инициативе Ивана Грозного и его сторонников («Избранной рады») книгопечатание встретило резкую оппозицию со стороны реакционных бояр и церковников. До нас дошли известия о многих заказах, которые бояре и представители торговых людей — Годуновы и Строгановы — давали иконописцам и миниатюристам на украшение от руки рукописных, а не печатных книг. В Государственном Историческом музее хранится экземпляр несколько более позднего «Евангелия», в котором гравюры вынуты и заменены миниатюрами (вклад вдовы Луп-Клешнина в Боровский монастырь).

Оппозиция консервативного боярства по отношению к книгопечатанию и гравюре наглядно выступает в истории деятельности знаменитейшего из русских первопечатников — Ивана Федорова.

Дореволюционная наука не могла дать четкого ответа на вопрос о том, у кого научился печатанию и гравированию Иван Федоров, привлеченный Иваном Грозным к типографскому делу в 1563 году, как об этом говорит сам Федоров в послесловии к «Апостолу» 1564 года. Первая из напечатанных Федоровым книг, долгое время считавшаяся вообще первой напечатанной в Москве книгой, то есть «Апостол», имеет точную дату выхода в свет (1564). Он напечатан другим шрифтом, нежели книги «анонимной» типографии, и выполнен с таким совершенством всего типографского процесса, что немислимо предположить в нем произведение печатника, не прошедшего никакой специальной школы. Иван Федоров, без сомнения, научился печатному процессу в «анонимной» типографии, о которой рассказано выше. Его печатная техника близка приемам, впервые использованным в издании анонимной «Триоди». Он печатает книги в два цвета, пользуясь уже двумя прогонами одной или двух печатных форм, но не так, как это делали на Западе (Федоров отпечатывал сначала красную форму, затем черную, тогда как на Западе это делалось в обратном порядке). Интересно указать на то, что Иван Федоров впервые стал помещать в конце издаваемых им книг подробные послесловия, рассказывающие об условиях их издания. Этот замечательный мастер должен быть признан выдающимся деятелем русской культуры.



Лист с гравированной заставкой из первопечатного «Апостола». 1564 год.

«Апостола» 1564 года имеет помещенную в начале книги большую гравюру на дереве, изображающую евангелиста Луку, легендарного автора Апостола (стр. 613). Эта гравюра, как теперь установлено, является составною. Центральная часть гравюры с изображением пишущего Луки выполнена на особой доске и тщательно вставлена в рамку, награвированную отдельно. Практика такого рода составных гравюр на Западе не применялась. Фигура Луки обрисована энергичными штрихами. Она дана в ракурсе сверху, необычно объемна и реалистична по своей трактовке. Это изображение можно считать вполне национальным по стилю: лицо имеет русский характер. Рамка гравюры, как было впервые отмечено еще в 1917 году А. И. Некрасовым<sup>1</sup>, по своим мотивам связана с изображением триумфальной арки на гравюре из Библии 1524 года, изданной в Нюрнберге и, повидимому, попавшей в Москву в переиздании на чешском языке 1540 года. Никто из писавших на эту тему не обратил достаточного внимания на идейный смысл заимствования: из иноземной гравюры русский мастер взял самый мотив триумфальной арки. Обращение к этому древнему мотиву — первый в истории нашего искусства вполне точно установленный случай использования московским художником конкретного произведения эпохи Возрождения. Помещение фигуры Луки под триумфальной аркой — это образный прием прославления человека, в данном случае труда писателя, — прием, характерный для искусства, пропитанного гуманистическим духом. Изображение арки отнюдь не является копией. Мастер «Библии» 1524 года, Эрхард Шен, в изображении человека под аркой сам перерабатывал образы итальянских гравюр. Московский художник исправил многие нелогичные и неточные черты немецкого варианта. Он приблизил композицию арки к мотивам русской архитектуры. В свете современных детальных сопоставлений и изысканий есть основание думать, что рамку гравюры с Лукой в «Апостоле» 1564 года вырезал на дереве Иван Федоров, фигуру же Луки на вставной доске выполнил его помощник Петр Тимофеевич Мстиславец.

Исключительно высоким качеством отличаются заставки «Апостола», тогда как инициалы и другие гравированные детали книги не столь интересны. Заставки «Апостола», несомненно, выполнены самим Федоровым (это без труда доказывается теми доделками и добавлениями к ним, которые он произвел впоследствии). Они представляют тонко проработанный лиственный убор в характерном для московских рукописных заставок широком прямоуголь-

<sup>1</sup> А. Некрасов. Конспект курса истории древнерусского искусства. М., 1917. А. И. Некрасов считал процесс переработки Федоровым иностранного образца «копировкой», с чем невозможно согласиться.



*Царь Давид. Гравюра из «Заблудовской Псалтири»  
Ивана Федорова. 1570 год.*

нике (стр. 615). Мотив колючей широколиственной растительности был широко распространен в русском орнаменте. С 20-х годов XVI века он часто встречается в украшении рукописных книг, изготовлявшихся в Троице-Сергиевой лавре. В заставках этих книг, наряду с цветной листвой, встречается также листва, выполненная черным с белым или черным с золотом. Существование таких заставок ясно показывает национально-русский характер выдающихся по своему художественному качеству и техническому мастерству заставок «Апостола» 1564 года. Они образуют вершину так называемого «старопечатного» орнамента русской книги. Оригинальные доски некоторых из них долго употреблялись в типографии города Львова.



*Марка Ивана Федорова. Львов. 1574 год.*

В 1565 году Иван Федоров напечатал два почти идентичных «Часовника» (или «Часословца») с заставками другого типа, которые приближаются к так называемой арабеске, часто встречающейся в нашем прикладном искусстве и декоративных росписях. Около того же времени он с помощником Мстиславцем уехал из Москвы в Литву. Версия о бегстве Ивана Федорова и о сожжении его типографии должна считаться опровергнутой последними исследованиями. Сам Федоров писал, что его отъезд был вызван «завистью и ненавистью» различных «начальников», светских и духовных<sup>1</sup>. Сожжена его типография не была. Это доказывается тем, что шрифт (обычно из-за легкоплавкости в первую очередь

<sup>1</sup> Послесловие к «Апостолу», изданному Ив. Федоровым во Львове в 1574 году. Перепечатано в книге: И. Бас. Иван Федоров. М., 1940.





гибнувший от огня) был через три года использован оставшимися в Москве учениками Федорова, Тарасиевым и Невежею, для печатания «Псалтири».

Дальнейшая деятельность Федорова и Мстиславца принадлежит истории уже не русского, а литовского и украинского искусства. Федоров взял с собой все свои гравюры, которые использовались в типографии города Львова вплоть до середины XVIII века. Во время пребывания за рубежом Иван Федоров дважды выполнял для своих изданий гравюры, в которых творчески перерабатывал образы графики Возрождения (стр. 617, 619)<sup>1</sup>. Он пользовался также услугами местных художников; известно, что во Львове с ним работал мастер, инициалами которого были WS. Кроме того, сохранились документы, свидетельствующие, что Федоров обучал своего воспитанника Гриня Иванова «форшнаyderству», т. е. гравюре на дереве<sup>2</sup>. Великий русский мастер явился пионером книгопечатания на Украине (с 1574 г.); на его надгробной плите начертаны слова, правильно характеризующие его дело: «друкаръ книг, пред тем не виданных». Федоров умер во Львове в 1583 году. Его товарищ Петр Мстиславец, отделившийся от него в 1570 году и переехавший в Вильно, выполнил там несколько изданий, гравюры которых сделаны местными мастерами («Четвероевангелие» 1575 года и «Псалтирь» 1576 года; стр. 621). Вышла в Вильно и копия первого московского «Апостола» — книги, остающейся гордостью русской культуры.

Дело Ивана Федорова в Москве продолжалось его учениками. Никифор Тарасиев и Андроник Тимофеев Невежа в 1568 году напечатали в Москве шрифтом «Апостола» «Псалтирь» небольшого формата с гравюрой, изображающей царя Давида во дворце. Предположение В. В. Стасова о том, что архитектурные элементы этой гравюры имеют «немало сходства» с архитектурой, изображенной в «Краковской Псалтири» издания 1540 года<sup>3</sup>, не подтвердилось. Гравюра «Псалтири» 1568 года, мастером которой следует считать талантливую А. Т. Невежу, имеет ряд черт, общих с миниатюрами «Царственного летописца», выполнявшимися в эти же годы в Москве. Вторично «Псалтирь» была издана в 1577 году в Александровской слободе, где Иван Грозный, после сожжения Москвы татарами, в 1571 году, вновь основал типографию. На этот раз «Псалтирь» печатал один

<sup>1</sup> В «Псалтири», изданной Федоровым в Заблудове в 1570 г., и в «Новом завете», напечатанном в Остроге в 1581 г., использованы элементы гравюр из изданий Библии Фейерабендта и Рау, причем в обоих случаях Федоров создал своеобразные художественные произведения, гораздо более реальные и простые, чем те образцы, от которых он исходил.

<sup>2</sup> Опубликовано в «Архиве Юго-Западной России», ч. 1, т. X. Киев, 1904.

<sup>3</sup> В. Стасов. Собр. соч., т. II. СПб., 1894, стб. 171—172. Нами лично в Польше просмотрены все издания псалтирей XVI века. Кроме самой общей аналогии в архитектуре типа Возрождения, сходства нет никакого.

Невежа, без Тарасиева. В этой второй, так называемой «Слободской» Псалтири помещено изображение царя Давида, в котором можно отметить известную близость с Лукой из «Апостола» 1564 года, однако оно носит более условный характер и ниже по качеству.

Андроник Невежа развил энергичную деятельность как печатник и как гравер начиная с 1589 года, когда типография вновь возродилась в Москве. Весьма изобретательный декоратор, он создал для своих изданий ряд заставок, отличающихся от федоровских не только меньшей пластичностью и точностью резьбы, но и тем, что Невежа порой варьировал в разных изданиях доску одной и той же заставки, перерезая ее, удаляя черный фон и ставя на ней свои инициалы. Лучшей гравюрой Андроника Невежи следует признать изображение Луки, снабженное полной подписью Невежи. Эта гравюра, выполненная для издания «Апостола» 1597 года (стр. 623), представляет собой искусное, чисто декоративное подражание Луке Ивана Федорова 1564 года. Давая более статичное и плоскостное изображение человека, Невежа стремится в то же время и к некоторой правдоподобности своих композиций; так, он изображает пол того помещения, в котором сидят Давид или Лука, отмечая линию, отделяющую пол от стены. Триумфальная арка 1564 года в гравюре 1597 года полностью переработана и превращена в плоскостную орнаментальную «полатку» (так в XVII веке будут называть эти подобию архитектурного обрамления, порой исключительно декоративные).

Андроник Невежа, умерший, очевидно, в самом начале XVII века, имеет немалые заслуги перед русским печатным делом. Он оставил после себя сына — Ивана Невежина, напечатавшего несколько книг в годы 1602—1612. В двух



*Царь Давид. Фронтиспис «Псалтири»  
П. Мстиславца. Вильно. 1576 год.*

изданиях — «Псалтири» и «Апостоле» — повторены оттиски с гравюр прежних изданий Андроника, причем в переиздании «Апостола» срезана подпись мастера, которая, вероятно, казалась неуместной в богослужебной книге. Иван Невежин обращает свое главное внимание на заставки, усложняя их, превращая прежнюю «старопечатную» листву в более прозрачное и мелкое узорочье. В этом процессе измельчения декоративных элементов нетрудно отметить параллелизм с аналогичным процессом в живописи, в которой в это время процветала так называемая «строгановская школа» и создавались миниатюры такого ювелирно-каллиграфического мастерства, как «Ананьинское Евангелие», хранящееся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (М. 8644).

В области печатной графики «строгановская школа» также создала выдающийся по качеству памятник — «Евангелие» 1606 года, напечатанное в Москве Онисимом Михайловичем Радишевским. Радишевский вряд ли был художником, рисовальщиком или гравером тех четырех больших изображений евангелистов, которые украшают это издание. Сам он говорит о себе, что взялся за издание по понуждению. По происхождению Радишевский был волынец, по первой специальности — переплетчик<sup>1</sup>. Гравюры и заставки «Евангелия» 1606 года и украшения изданного Радишевским «Устава» 1610 года отличаются выдающимся декоративным мастерством. Контуры усложнены чередованием параллельных черточек или точек, вся гравюра уподобляется кружеву. В орнаментальных мотивах нет никаких повторений: мастера, сотрудничавшие с Радишевским, обнаруживают богатейшую фантазию и редкую изобретательность в области орнаментики.

Издания Радишевского, работавшего одновременно с Иваном Невежиным и еще третьим мастером, Никитой Фофановым, стоявшими во главе самостоятельной «штанбы», «стана» или «избы», представляют собою последнее звено первого этапа развития русской печатной графики: в XVII веке вся организация печатно-гравюрного дела получает другую основу.

Конец первого раздела истории нашей гравюры совпадает с началом польско-шведской интервенции и крестьянских войн. Этот раздел охватывает пятьдесят с небольшим лет, на протяжении которых русская старопечатная гравюра прошла длинный путь развития.

<sup>1</sup> Материалы из б. Архива Министерства иностранных дел, опубликованные А. А. Гераклятовым в 1924 году в журнале «Библиологични висти», устанавливают, что Радишевский жил в Москве с 80-х годов XVI века, чем опровергаются домыслы некоторых буржуазных украинских писателей, считавших, что Радишевский принес в Москву навыки волыно-острожской печати. Впоследствии Радишевский работал как пушкар, колодезных дел мастер, составил первый русский воинский устав. Он был выдающимся по разнообразности деятелем того времени.



*Евангелист Лука. Фронтиспис «Апостола»  
А. Невежи. Москва. 1597 год.*

После первых опытов Маруши Нефедьева и Васюка Никифорова, которых можно считать мастерами ранних анонимных изданий, Иван Федоров выступает в истории русского книжного дела как носитель наиболее передовых идей. Он знает западную гравюру и книгу, самостоятельно и творчески перерабатывает образцы Возрождения, смело черпая из них гуманистические мотивы и реалистические приемы изображения (таковы, например, живо переданные животные в рамке «Нового завета» 1581 года, напечатанного на Украине, в Остроге). При этом следует отметить, что относится Федоров к иностранным памятникам вполне самостоятельно и критически. Безупречно владея резцом гравера, он создает заставки необыкновенной свежести и разнообразия, поражающие

богатством декоративной фантазии. Вместе с тем он остается на почве реальности, так как изображаемая им листва сохраняет всю свою жизненность и органичность,—лучшим примером которой остаются его заставки «Апостола» и «Острожской библии» (стр. 619). Иван Федоров вполне заслуживает того, чтобы история русского искусства отвела ему место не менее почетное, нежели история русского книгопечатания.

Школа Федорова в лице Андроника Невежи теряет многие свои качества. Все элементы графического искусства мельчают. Меняется художественный облик русской гравюры. Иван Федоров был новатором и смелым экспериментатором, видевшим свое призвание в печатании книг. Энтузиаст книгопечатания, он отказался от безбедного существования, от поместья, предложенного ему гетманом Ходкевичем в Литве, для того чтобы иметь возможность продолжать полную забот жизнь «делателя книг». Нетрудно понять, почему в Москве его обвинили в ереси те круги «начальников», которые образовали консервативную оппозицию против реформ Грозного. Творчество Андроника Невежи, работавшего в Москве в конце XVI века под началом патриарха (восстановление типографии в Москве в 1589 году не случайно совпало с возобновлением патриаршества), как и творчество Онисима Радишевского, посвятившего свое «Евангелие» 1606 года Василию Шуйскому, утратило черты гуманизма и реализма, присущие работам Ивана Федорова. Стиль поздних гравюр Невежи и мастеров «Евангелия» Радишевского, неизвестных нам по имени, отличается подчеркнутой декоративностью, характерной для «строгановской школы».

Гравюра не была общепринятой; реакционное боярство попрежнему признавало только украшенную миниатюрами рукописную книгу. Важно отметить, что в процессе своего развития московская гравюра то сближается, то расходится, то вновь сближается с миниатюрой. Наивысший расцвет самостоятельной древнерусской гравюры, независимой от иконной и миниатюрной живописи, и наиболее последовательный пример искания в ней новых средств реалистической выразительности воплощает искусство Ивана Федорова, представленное в его «Апостоле» 1564 года. Заставки «Апостола» не могли не произвести впечатления на русских людей. Им подражала и группа мастеров, продолжавших работать в ранней «анонимной» типографии, выпустившей около 1565 года третье по счету московское «Евангелие» (фигурных изображений не имевшее). Заставки «Апостола» находили очень заметный отзвук также и во многих выполненных от руки заставках рукописных книг. Но в произведениях Невежи и тем более художников, работавших с Радишевским, уже со всей определенностью обнаружи-



вается тенденция к компромиссу с миниатюрой. Характерно, что чисто графический язык Ивана Федорова делал немислимым раскрашивание его гравюр на дереве, как это практиковалось в первом анонимном «Евангелии»; в то же время «Евангелие» 1606 года, изданное Радишевским, сохранилось в таком большом количестве искусно расцвеченных экземпляров, как никакая иная древняя русская книга. Экземпляр этого «Евангелия», хранящийся в Отделе редких книг Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, является шедевром чисто миниатюрного раскрашивания, представляя, вместе с упомянутым «Ананьинским Евангелием», одну из высших точек в развитии изысканно-сказочного стиля старой русской книги.

После изгнания интервентов в XVII веке русские граверы вновь обратились к великому наследию Ивана Федорова.

## СКУЛЬПТУРА И РЕЗЬБА XVI ВЕКА

*Н. Е. Мневa*

На Стоглавом соборе (1551) духовенство укоряло христиан за то, что над воротами их домов изображались звери и змеи и «неверные храбрые мужи» (кентавры)<sup>1</sup>. По свидетельству писателя XVI века Михалона Литвина, великий князь Иван Васильевич украсил свой дворец «каменными изваяниями по образцу Фидиевых»<sup>2</sup>. Но ни резные или скульптурные украшения жилых домов, ни каменная скульптура дворцов до нас не дошли. Сохранилась скульптура и резьба только церковного характера.

Дерево в XVI веке все еще остается основным материалом скульптуры. Наиболее распространенные виды скульптуры — барельефная икона и барельефные фризы. Статуи встречаются все еще очень редко; допустимость их в обиходе православной церкви возбуждала сомнение. В I Псковской летописи под 7048 (1540) годом имеется следующая запись: «...того же лета ко успеньеву дни привезоша старцы, переходцы с иныя земли, образ святого Николы, да святую Пятницу на рези в храмах; и бысть Псковичам в неведении, что во Пскове такие иконы на рези не бывали, и многие невежливые люди поставиша то за болванное поклонение,

<sup>1</sup> И. Снегирев. Памятники московской древности. М., 1842, стр. XXXIX.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. 5, стр. 18.



*Выступление в поход князя Владимира. Рельеф «царского места» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 год.*

и бысть в людех молва велика и смятение»<sup>1</sup>. Только после разрешения Макария, тогдашнего новгородского архиепископа, статуи были освящены. Из этих двух статуй до нас дошла только одна — Николы Можайского, хранящаяся в Псковском музее. Высота ее 1 м 74 см. Эта фигура не имеет ничего общего с круглой, объемной скульптурой. Она совершенно не предназначена для рассмотрения в профиль и почти лишена выпуклостей, свойственных пластическим формам тела. Руки Николы распростерты (в одной из них пятиглавый храм, в другой — меч). Совершенно плоскостно трактованная фелонь за спиной Николы образует фон, на котором фигура выступает невысоким рельефом. Роспись одежды и лица Николы относятся к концу XVII века, что подтверждается надписью на оборотной стороне скульптуры<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В. Градильевский. Описание музея Псковского дерковно-археологического комитета. Псков, 1914, стр. 27.

<sup>2</sup> Надпись гласит: «В лето 7042 [1534] привезен сей образ во Псков повелением новгородского архиепископа Макария; в лето 7204 [1696] августа в 8-й день починен сей образ повелением по обещанию псковских стрельцов полонинского приказу слобочника Гаврила Иванова сына Пахомова (ста) с товарищи и всей братией» (В. Градильевский. Указ. соч., стр. 27).



*«Царское место» Ивана Грозного в Успенском соборе  
Московского Кремля. 1551 год.*

В стиле псковского Николы Можайского выполнены известные фигуры старцев (Государственный Русский музей в Ленинграде), повидимому, когда-то находившиеся на верхних крышках надгробий. Об этом можно судить по аналогичным фигурам на деревянных резных раках Зосимы и Савватия Соловецких, вывезенных в Москву из Соловецкого монастыря.

Еще более плоскостно трактованы мужские фигуры на новгородском амвоне, называемом иначе «Халдейской пещью». Этот амвон обычно использовался при церковной инсценировке библейской легенды «о трех отроках в печи огненной». Амвон был поставлен архиепископом Макарием (впоследствии митрополит московский) в новгородский Софийский собор в 1533 году. В настоящее время он хранится в Государственном Русском музее в Ленинграде. Высота этого амвона 2,31 м, диаметр 1,95 м.

Амвон имеет вид круглого полого столба, украшенного плоской резьбой и поясными иконописными изображениями святых в киотцах. Трехъярусный верх с глухими, сплошь покрытыми резьбой стенками поддерживают на руках и головах двенадцать мужских фигур: «...а от земли амбону и удивление исполнену устроены яко человека двенадесят древяны и всякими вапы [красками] украшены..., на главах держат сию святыню»<sup>1</sup>. Пластика этих двенадцати фигур выражена крайне слабо.

Наиболее ярким примером древнерусской рельефной резьбы является так называемое «царское место», или «Мономахов трон», 1551 года, из Успенского собора Московского Кремля (стр. 626—627)<sup>2</sup>. Архитектурная форма его обычна для моленных святительских и царских мест и на престольных сеней XVI—XVII веков. В нижней своей части царское место имеет форму куба, верх же его шатровый (шатер опирается на столбики). Боковые стенки «Мономахова трона» покрыты рельефными композициями, иллюстрирующими легенду о происхождении шапки и барм Владимира Мономаха, в которой проводится уже знакомая нам по ряду живописных памятников идея преемственности власти русских царей от византийских императоров.

На рельефах изображены сцены битв, сборов в поход, встречи послов и др. Архитектура, утварь, костюмы, так же как в миниатюрах лицевого летописного свода, осовременены. Великий князь киевский Владимир Мономах представлен в образе царя XVI века, а княжеская дружина — в образе бояр. Рельеф

<sup>1</sup> Н. Соболев. Народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, стр. 221.

<sup>2</sup> Даты на самом памятнике не имеются, она извлечена И. Е. Забелиным из одного документа в рукописном сборнике XVI в. из собрания М. П. Погодина (Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Древлехранилище, № 1567). См. Отчет Российского Исторического музея за 1907 г. М., 1908, стр. 69.

клейм очень низкий, он выполнен в двух плоскостях, причем контуры выпуклых фигур и предметов несколько стесаны, что придает им более мягкий, пластический характер. Резчик сумел тонко использовать физические свойства дерева как материала, требующего большой простоты и лаконичности форм. Ножками царского места служат фигуры четырех лежащих зверей. Звери эти в одном документе XVI века названы: «лев-скимент, уена и два острогана»<sup>1</sup>. Шатровый верх, с прорезными кокошниками и острыми фронтонами у основания, завершается двуглавым орлом на шпиле. В резных орнаментах шатра соединилось все богатство и разнообразие художественных мотивов эпохи. По подзору карниза шатра и на дверцах вырезан вязью текст, иллюстрированный в клеймах. Первоначально все выпуклые части резьбы были покрыты золотой краской, фон — синей и красной. Следы окраски сохранились. Формы и характер орнаментальной резьбы царского места повторяются в других молельных местах XVI века: митрополичьем и царском новгородского Софийского собора, отчасти в напре-



<sup>1</sup> Отчет Российского Исторического музея за 1907 г. М., 1908, стр. 69.

*Верх раки Зосимы Соловецкого. 1566 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*Житийное клеймо. Деталь боковой стенки раки Зосимы  
Соловецкого. 1566 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

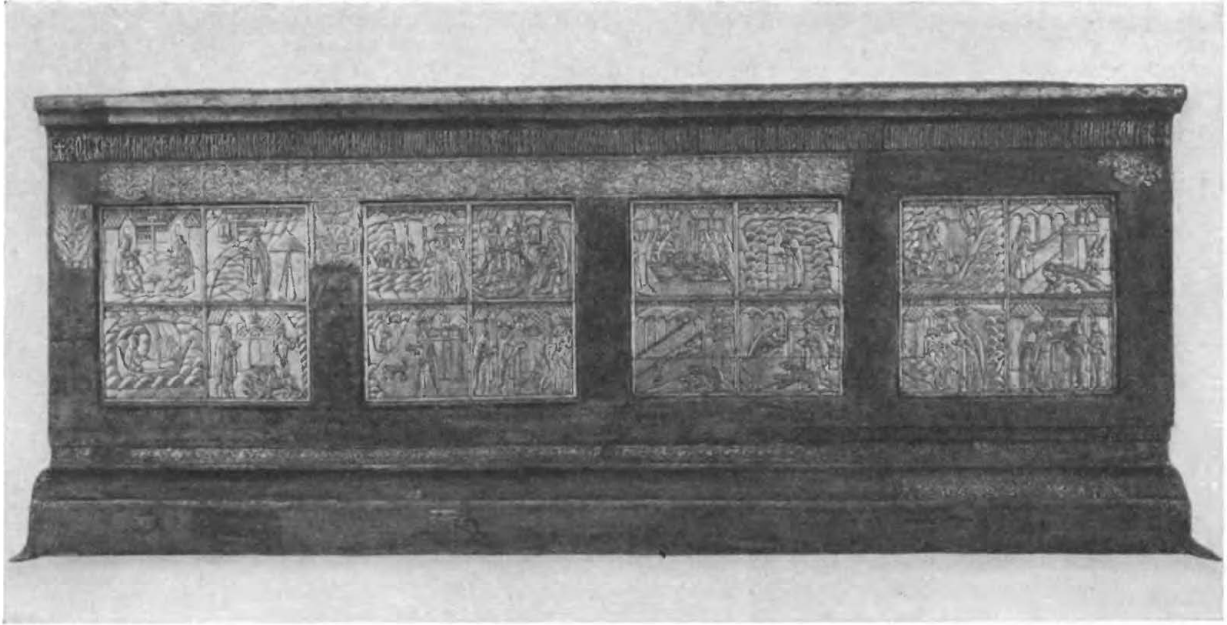
стольной сени XVI века церкви Гребневской богородицы (музей в Коломенском).

Довольно близкую стилистическую аналогию рельефным клеймам царского места 1551 года можно найти в резных раках Зосимы и Савватия Соловецких (вторая половина XVI в.). Из них лучше сохранилась рака Зосимы Соловецкого с вкладной резной надписью 1566 года (Государственная Третьяковская галерея)<sup>1</sup>.

Шестнадцать резных клейм с изображением жития Зосимы расположены четырьмя группами по четыре клейма и обрамлены рамами с орнаментом, тисненным по левкасу (стр. 630—631). Фигуры в клеймах — стройные, изящные, однако в них нет той живости и мягкости линий, которые свойственны рельефам клейм царского места. Здесь все кажется более жестким и сухим (возможно, что это впечатление обусловлено более поздней сплошной позолотой). На верхней крышке раки расположена фигура Зосимы, исполненная высоким

<sup>1</sup> Вкладная резная надпись на раке Зосимы Соловецкого: «В лето 7074 [1566] божию милостию устроена рака преподобного чудотворца Зосимы при благоверном царе государя и великом князе Иване Васильевиче всия Руси и при его благородных даревичех Иване и Феодоре и митрополите Афанасии всия Руси и архиепископе Пимене Великого Новаграда и при игумене Филиппе Колычеве».





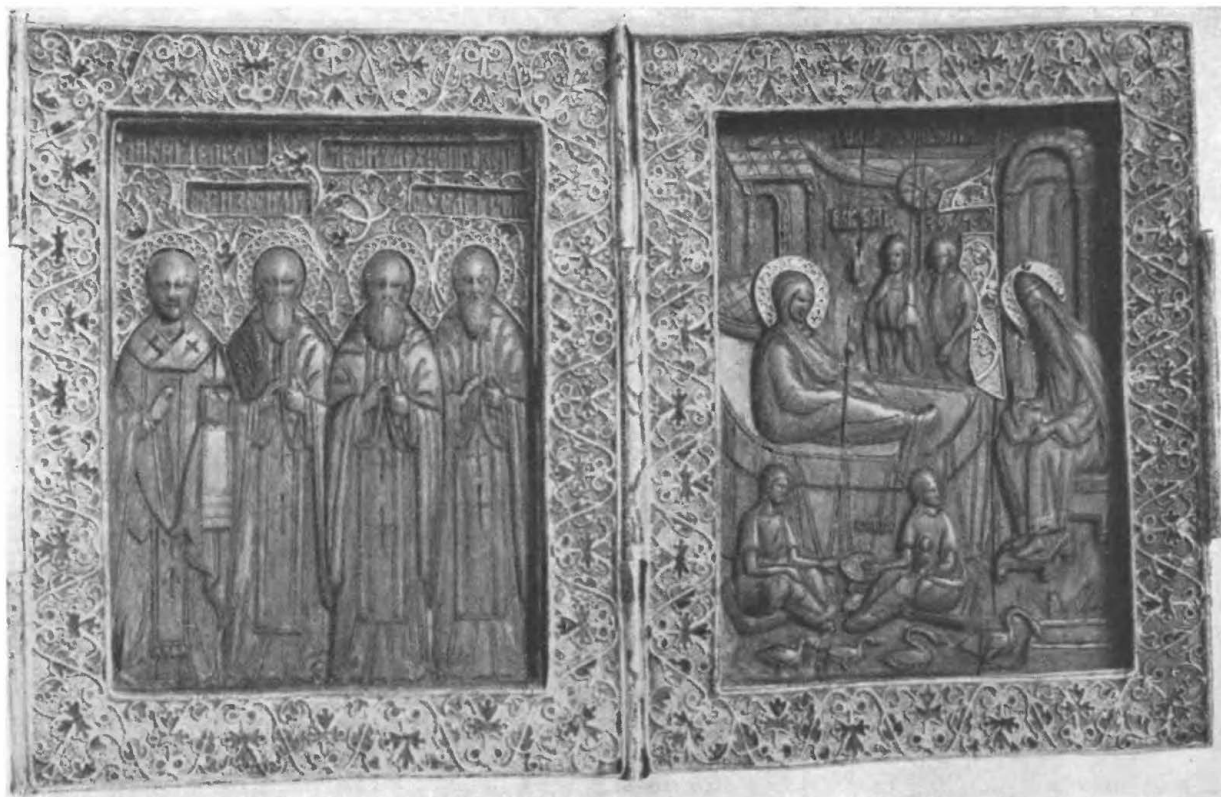
*Боковая стенка раки Зосимы Соловецкого. 1566 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

рельефом (стр. 629). Она вырезана из отдельного куска. Эта фигура по трактовке очень близка деревянным фигурам старцев Государственного Русского музея.

Для орнаментальной резьбы XVI века характерны мелкие узоры с непрерывным запутанным орнаментом. В такой резьбе выступающие части узора остаются в плоскости первоначальной поверхности обрабатываемого куска дерева. В этом стиле исполнены и упомянутая выше резьба амвона новгородского Софийского собора, киот XVI века, находящийся ныне в Государственном Историческом музее, и многочисленные царские врата (например, превосходные резные царские врата 1562 г. из маленькой деревянной церкви Иоанна Богослова на Ишне, близ Ростова Ярославского, работы монаха Авраамиева монастыря Исайи, или царские врата приделов Федора Стратилата и Сергия из Кирилло-Белозерского монастыря и др.).

Мотивы деревянной народной резьбы часто использовались и при декоративной обработке камня. Об этом убедительно свидетельствуют орнаментальные формы порталов каменных церквей XVI столетия (храм Василия Блаженного, церковь Ильи Пророка в селе Ильинском). Стиль каменной скульптуры и резьбы XVI века почти тот же, что и деревянной. Здесь также господствует плоскостной рельеф.



*Фигуры святых и «Рождество Иоанна Предтечи». Деревянный резной складень. Середина XVI века.  
Гос. Исторический музей.*

На стене коломенского кремля сохранился каменный рельеф 1525—1530 годов с изображением в человеческий рост богоматери с младенцем и Иоанна Богослова. Характер фигур, вписанных в арку, типы лиц и сравнительно плоская трактовка форм напоминают современному рельефу русские иконы и говорят об авторстве русского мастера, испытавшего влияние ермолинской школы. Еще более плоско трактован так называемый «Чудный» каменный крест, поставленный в 1547 году в Новгороде на мосту через Волхов.

Существует одна область скульптурного творчества, где пластическое дарование русского мастера сказалось с наибольшей полнотой. Это — мелкая пластика: образки, складни, кресты-панагии, резанные из дерева, камня и кости, занимающие промежуточное место между скульптурой и ювелирным искусством. По характеру трактовки формы их можно сблизить со скульптурным рельефом, по тщательности же обработки, мелочности деталей, а часто и наличию оправ из драгоценных материалов — с ювелирным мастерством.



*«Силние со креста» и «Уверение Фомы». Деревянный резной складень.  
Вторая половина XVI века.*

Гос. Исторический музей.

Как пример такого рода произведения мелкой пластики начала века можно привести резную костяную иконку размером  $6,2 \times 5,5$  см с изображением «Сошествия во ад» (Государственная Третьяковская галерея, № 12668). Она замечательна своим пластическим лаконизмом, предельной ясностью и четкостью форм. В центре композиции, на фоне огромного круга небесной сферы, вырезана стройная фигура Христа, наклоненная к Адаму и как бы повторяющая своим контуром линии овала иконки и кругов небесной сферы. Спокойный, ясный, уравновешенный ритм линий центральной части композиции переходит в легкий, едва уловимый ритм в боковых и верхних ее частях, где изображены группы святых и горки. Головы моделированы при помощи мягкой светотени, волнистый рельеф горок едва намечен. Скульптор тонко подчеркнул центральную ось композиции, расположив внизу врата ада, поставленные в виде буквы «X», и вверху, в замке арки, полукруг неба.

К середине XVI века можно отнести деревянный резной складень-диптих с изображением на одной створке «Рождества Иоанна Предтечи» и на другой — четырех святых: Никиты и Ивана, епископов новгородских, и Зосимы и Савватия Соловецких (Государственный Исторический музей, № 3357, О. К. 9770). Лепка формы мягкая, округлая (стр. 632). Композиции уравновешены, позы невысоких плотных фигур торжественны и спокойны, и в то же время в них есть большая жизненность, говорящая об острой наблюдательности мастера — резчика (очень живо переданы, например, птицы в нижней части сцены «Рождества богоматери», среди которых особенно хорош пьющий воду лебедь).

Еще более непосредственны сцены маленького деревянного резного складня второй половины XVI века (Государственный Исторический музей, № 74404, О. К. 9171) с изображением на одной створке «Снятия со креста», на другой — «Уверения Фомы» (стр. 633). Фигуры, выполненные в очень высоком рельефе, необычайно подвижны. Их жесты и позы прекрасно отвечают передаваемым переживаниям и действиям. Повидимому, эти горельефные композиции принадлежат какому-то крупному столичному мастеру.

Интересна деревянная резная створка складня второй половины XVI века (Государственная Третьяковская галерея, № 12683), выполненная, как есть основание думать, провинциальным мастером. Створка сплошь заполнена клеймами с изображениями многофигурных праздничных сцен и отдельных фигур святых. Клейма эти различны по размеру и по форме; но, несмотря на это, они очень удачно связаны в единое декоративное целое. Резные надписи, расположенные горизонтальными полосами, трактуются мастером чисто орнаментально. Обращает на себя внимание своеобразная иконография некоторых сюжетов. Например, в клейме (верхнем слева) с изображением Христа с предстоящими изображены также животные и птицы. Одна из птиц обвила хвостом зверька, напоминающего козлика. Необычное решение получила сцена «Собор архангела Гавриила». Здесь, вместо ангелов со Спасом Еммануилом в круге, представлены пять мужских фигур в коротких одеждах, а над ними, в нише здания, изображен лежащий крест.

В произведениях пластики XVI столетия наблюдается примерно та же эволюция стиля, что и в живописи этого времени. Ясная обозримость композиций, изящество фигур, плавность линий, замедленность движений сменяются во второй половине века перегруженностью композиции отдельными деталями, преувеличенной подвижностью фигур, обилием бытовых подробностей.

## ЖИВОПИСЬ КОНЦА XVI—НАЧАЛА XVII ВЕКА

*Н. Е. Мнева*

В последней четверти XVI века экономические ресурсы Руси были истощены в результате длительных войн и междоусобий. Политика экономического восстановления страны, проводимая правительством после окончания Ливонской войны, была прежде всего политикой восстановления дворянского феодального хозяйства. Правительство, стремясь привлечь на свою сторону военно-служилых людей, ограничивало права крестьян, кабальных людей и вольных слуг. Крепостной порядок получил в законах страны еще бóльшую определенность. В 1581 году был отменен Юрьев день и, временно, крестьянский выход. В 1597 году был проведен закон об отмене крестьянского выхода и о порядке сыска беглых крестьян. Росла барская запашка, увеличивалась барщина. Положение крестьян становилось все более тяжелым.

Крестьяне на наступление феодалов отвечали сопротивлением. Классовая борьба, стремительно нарастая, вылилась в широкое крестьянское восстание, во главе которого стоял Иван Болотников. К крестьянам присоединились холопы и посадские люди, роль которых в политической жизни страны быстро возросла. Восстание Болотникова было первой крестьянской войной в общегосударственном масштабе.

Обострение классовых противоречий внутри страны использовали в начале XVII века польско-шведские интервенты. Однако именно накопленные в XVI веке силы определили исход кризиса, из которого Русь, несмотря на все трудности, вышла победительницей. Народное ополчение, с Кузьмой Мининым и Дмитрием Пожарским во главе, спасло страну от внешнего врага. Интервенция потерпела поражение. Естественно, что патриотический подъем общества и возросшая роль народных масс в политической жизни страны должны были внести в искусство новую, свежую струю. Однако это произошло позже. Обновлению искусства, несомненно, мешали усиливавшиеся крепостнические тенденции землевладельцев, борьба правительства и церкви с «шатанием умов», т. е. с критическими, вольнодумными мыслями народа и нараставшими светскими настроениями.

Большинство произведений как литературы, так и изобразительного искусства этого времени отмечено печатью традиционности. Эти произведения сильнейшим образом зависели от старых образцов. Реалистические черты в изобразительном искусстве, за небольшим исключением, проявлялись лишь в отдельных

деталей пейзажа, архитектуры, одежды, утвари. Реалистические черты в изображении человека встречаются редко. Особый интерес в этом отношении представляют фрески Царицыной палаты Московского Кремля. Фрески Царицыной палаты, построенной для царицы Ирины, были выполнены в 80-х годах XVI века. В 1588—1589 годах их видел и описал епископ Арсений Елассонский, приехавший в Москву вместе с патриархом Иеремией<sup>1</sup>.

Сюжеты росписи — «бытийное письмо» и эпизоды из жизни цариц и княгинь, прославившихся своей мудростью и добродетелью: легенда об обретении креста царицей Еленой, утвердившей вместе со своим сыном, византийским императором Константином, христианство в качестве официальной религии; крещение русской великой княгини Ольги; легенда о мудрой царице Динаре, дочери иверского царя Александра, победившей персов; сказание о византийской императрице Ирине, боровшейся с иконоборцами, и т. п.

Стенная живопись палаты неоднократно обновлялась в XVII—XIX веках. Содержание же ее композиций в основном, по видимому, изменено не было.

В 30-х годах XX века была сделана небольшая пробная расчистка на восточной стене палаты. В 1950 году эта проба была расширена до двух квадратных метров. Открыта часть крупнофигурной композиции, связанной с темой победы войск царицы Динары над персами (стр. 637). Представлены конные воины с копьями в руках. На копье одного из них насажена голова побежденного. Правдиво изображены строгие, мужественные лица всадников. Величественна осанка воинов, крепко сидящих на лошадях. Движения коней полны сдержанности. Часть композиции в XVII веке была закрыта аркой, сделанной для укрепления свода; за этой аркой красочная гамма, не тронутая поновлениями, сохранилась особенно хорошо. Она построена на сочетании желтых, зеленых, серовато-белых тонов и отдельных пятен киновари и золота.

Вновь открытый памятник монументальной живописи дает нам некоторое представление о светской живописи этого периода.

Другая дворцовая стенопись того же времени — фрески Грановитой палаты, к сожалению, закрыта деревянными щитами с росписью XIX века. Они известны нам только по подробному описанию всех композиций, сделанному художником Симоном Ушаковым и подьячим Клементьевым в 1672 году<sup>2</sup>. На первый взгляд, судя по описанию, содержание росписи Грановитой палаты кажется близ-

<sup>1</sup> См. С. Бартечев. Московский Кремль в старину и теперь, т. II. М., 1916, стр. 233.

<sup>2</sup> Опись Грановитой палаты 1672 г. хранится в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина под № XIII, 8. Точный перевод описи сделан И. Е. Забелиным. — См. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы, ч. 1. М., 1884, стр. 1255.





*Конные воины. Деталь стенописи Царицыной палаты.  
Конец XVI века.*



*Георгий. Деталь росписи Смоленского собора  
Новодевичьего монастыря в Москве. 1598 год.*

ким содержанию росписи Золотой палаты; как там, так и здесь разрабатывались сюжеты на темы Библии, притч и русской истории. Однако в то время как в росписи Золотой палаты прославлялись мудрый царь-завоеватель и победоносное русское войско и эта воинственная мысль определяла содержание и характер многообразных сцен из русской истории и целого ряда библейских сцен, фрески Грановитой палаты превозносили иные качества царя — его милосердие и кротость.

В Грановитой палате уже не было батальных сцен, кроме «Единоборства Голиафа с Давидом». В фресках Грановитой палаты было меньше догматичности и «самомышления», отсутствовали здесь и изображения, подобные пляшущим женкам и фигурам «Разума», «Мудростей», «Времен года». Весь свод и привле-



*Композиция из «Акафиста бою матери». Роспись Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. 1598 год.*

гающие к нему части стен были заняты сюжетами из истории сотворения мира и жизни первых людей. Значительное место было отведено библейской истории, в отдельных эпизодах которой трактовались в аллегорической форме идеальные качества царя. Симон Ушаков, подчеркивавший динамичность действия во фресках Золотой палаты, в описании композиций Грановитой палаты отметил торжественность и величественность.

В стенописи церквей и в иконах 80—90-х годов XVI столетия четко намечается архаизирующее течение, наблюдается стремление восстановить строгий, величественный стиль конца XV века, вернуться к религиозным образам дионисиевской поры.

Одновременно развивается и другое направление, культивирующее особую изощренность живописной техники и ювелирную тщательность обработки деталей. Повидимому, художники, не имея возможности отступить в иконописи от определенных канонов и трафаретов, могли прилагать свой талант главным образом к совершенствованию технического мастерства.

Первое направление получило условное название «годуновской школы», так как большинство его произведений связано с именем царя Бориса Годунова (1598—1605) и его родственников.

Второе направление именуется «строгановской школой», по имени главных собирателей и заказчиков икон этого стиля — сольвычегодских купцов «гостиной сотни» Строгановых, крупнейших меценатов XVI—начала XVII века.

Наиболее интересным памятником годуновской школы является стенопись Смоленского собора Новодевичьего монастыря (стр. 638, 639). Надпись, расположенная под изображениями на южной, западной и северной стенах собора, сообщает: «совершился бысть сия церковь... по великой вере, по сердечному желанию и по душевному усердию» царицы-инокини Александры и ее брата царя Бориса Годунова с женой и детьми в 1598 году. Есть основания предполагать, что первоначально собор был расписан вскоре после постройки (1525)<sup>1</sup>.

Сюжеты стенописи — житие богоматери, «Акафист богоматери» и чудеса от иконы «Лиддской богоматери». По своему содержанию, ясности композиций, плавности и ритмичности движений фигур, сдержанности их жестов эта стенопись напоминает фрески Ферапонтова монастыря 1500—1502 годов. Но в ней имеется и нечто новое. Светская пышность, внешняя поза сменили здесь идеальную возвышенность образов искусства XV—начала XVI века. В лицах фигур на

<sup>1</sup> Л. Редковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954, стр. 14—32.



*Князь Глеб. Икона из деисусного чина Рождественского собора Пафнутьева-Боровского монастыря.*

*Конец XVI века.*

Гос. Третьяковская галерея.

фресках Новодевичьего монастыря есть мягкость, но нет женственной тонкости дионисиевских святых. Удлиненные фигуры, утратив дионисиевскую бестелесность, стали более материальными. Количество композиций здесь увеличилось, по сравнению со стенописью Ферапонтова монастыря, поэтому они здесь мельче и более дробно членят стены. Значительное место в композициях отведено архитектурным фонам.

Цветовая гамма новодевичьих фресок чрезвычайно богата. Она основана на сочетании светлых переливчатых тонов: лиловых, зеленых, розовых и желтых. Хотя фрески расчищены только частично, все же можно утверждать, что они были

выполнены лучшими царскими мастерами. Без труда различаются индивидуальные почерки художников. Одни художники пишут в более строгой, отвлеченной манере, и репрезентативные фигуры их фресок как бы застыли в торжественном величии (композиция на 11-й икос акафиста; *стр.* 639). Другие мастера вводят в свои композиции бытовые черты; они рассматривают религиозные сцены сквозь призму русского быта. Например, в композиции с изображением чуда спасения Константинополя в 626 году от нападения персов и аваров мы видим воинов как константинопольских, так и неприятельских в характерных для России XVI века кольчугах и шлемах; крепостные стены выглядят на фресках русскими сооружениями, также типичными для XVI века,—приземистыми, с зубцами и с бойницами; в руках воинов, защищающих стены,—ядра и сосуды с горячей смолой.

Одни художники изобразили на новодевичьих фресках фигуры более массивные и тяжеловесные; в фигурах, нарисованных другими, появляются известная утонченность и манерность (таково, например, изображение Георгия на северо-западном столбе; *стр.* 638).

Среди икон конца XVI века выделяется большая группа, которую по стилистическим признакам также следует отнести к «годуновской школе». Как пример можно привести иконы праздничного чина иконостаса Смоленского собора в Новодевичьем монастыре, исполненные одновременно с росписью в 1598 году. Они имеют типичные для «годуновской школы» грузные архитектурные формы с большим количеством деталей, заимствованных из русского зодчества. К этой же школе принадлежат две иконы с изображением князей Бориса и Глеба из деисусного чина собора Пафнутьева-Боровского монастыря, написанные по повелению Бориса Годунова (ныне — в Государственной Третьяковской галерее; *стр.* 641). В фигурах сохранены прекрасные удлиненные пропорции, плавные линии, но они лишены интенсивной внутренней жизни. Эти фигуры трактованы чисто внешне, их пухлые лица маловыразительны, под одеждами чувствуется грузное тело.

Эта телесность особенно ярко выражена в иконе Дмитрия Солунского 1586 года, вложенной Дмитрием Ивановичем Годуновым в Ипатьевский монастырь в Костроме (Государственный Исторический музей). Судя по чеканной надписи на полях оклада, икона была задумана как копия иконы Дмитрия Солунского XII века из Успенского собора в Московском Кремле. Икона Успенского собора очень плохо сохранилась. Но, сравнивая образ Дмитрия 1586 года с образами воинов на других иконах XII века, как, например, на иконе Дмитрия Солун-



ского из собора г. Дмитрова (Государственная Третьяковская галерея) или на иконе Георгия из Юрьева монастыря в Новгороде (Государственная Третьяковская галерея), мы видим огромную разницу. На иконах XII века фигура полна богатырской силы, сурового мужества, твердости; в ней воплощен народный идеал воинской доблести, воспетый в «Слове о полку Игореве». На иконе же XVI века фигура тяжела, широка, грузна; под богатой одеждой чувствуется тело, но не упругое, мускулистое тело воина, готового ринуться на врага, а расплывшее, расслабленное, отяжелевшее. Эти же стилистические черты характеризуют и «Троицу» 1586 года — средник огромного складня из Ипатьевского монастыря в Костроме (в Государственной Третьяковской галерее).

Есть серьезные основания полагать, что в Костроме у Годуновых были свои художественные мастерские<sup>1</sup>.

## «СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА» ЖИВОПИСИ

*Ю. Н. Дмитриев*

Рядом с искусством «годуновской школы» в конце XVI века возникает другое стилистическое направление, в котором выразились иные тенденции. Это стилистическое направление более всего известно под названием «строгановской школы». О его происхождении высказывались разные мнения. Ранее его считали чисто местной школой, возникшей под влиянием художественных вкусов знаменитых богачей и предпринимателей, любителей и знатоков искусства — Строгановых в их далеких северных вотчинах. Поэтому ему и дали название «строгановские письма», или «строгановская школа». Но теперь можно считать общепризнанным, что так называемая «строгановская школа» была не местным явлением, но одним из течений в общем потоке развития русской живописи на рубеже XVI и XVII веков.

Название «строгановские письма» возникло в среде любителей — собирателей древнерусских икон, преимущественно купцов-старообрядцев первой половины XIX столетия. Ими особенно ценились иконы конца XVI и XVII веков,

<sup>1</sup> Предположение о существовании в Костроме «годуновской школы» было впервые высказано А. И. Некрасовым (см.: Костромской край в истории древнерусского искусства. — «Труды Костромского научного общества по изучению местного края», вып. XXX. Кострома, стр. 10).

выделявшиеся тонкостью и мелочностью письма. На многих из таких икон стояли имена или метки Строгановых; отсюда сделали вывод, что иконы эти писаны иконописцами Строгановых. Первые исследователи древнерусской живописи — И. М. Снегирев, И. П. Сахаров, Д. А. Ровинский и др. — исходили в своих изысканиях из опыта «знатоков и собирателей». Вместе с заимствованными у них другими понятиями они ввели в научный обиход понятие о «строгановских письмах», или «строгановской школе», как о стиле, созданном в иконописных мастерских Строгановых. «В начале XVII века возник особый стиль... — писал в 1834 году И. М. Снегирев. — Он образован и распространен иконописцами, которые известны под именем строгановских. Они составляли как бы особую школу, которая отличалась точностью обрисовки, тщательностью отделки... Колыбелью этой школы был... Сольвычегодск, где Строгановы, знаменитые в истории нашей, имели свое пребывание»<sup>1</sup>.

Еще определеннее высказывался Д. А. Ровинский: «Независимо от ... предприятий Строгановы завели иконописную мастерскую, из которой ... вышло огромное количество икон, замечательных по необыкновенной отделке»<sup>2</sup>.

Но уже Г. Д. Филимонов возражал против мнения о существовании особой, местной школы, сложившейся в иконописных мастерских Строгановых: «Несколько десятков икон, намеченных на обороте, что они написаны для Строгановых, несколько икон с надписью, что они писаны людьми Строгановых, послужили поводом к изобретению целой школы строгановской иконописи». Однако эти иконы доказывают только то, что «как зажиточные гости» Строгановы «могли заказывать для себя множество икон, выбирая притом себе по вкусу иконописцев, но изо всего этого не следует еще, что они должны были образовать целую школу иконописи». Напротив того, имеется «положительный факт против существования строгановской школы». Это — тот факт, что лучшие мастера, писавшие Строгановым иконы, — Прокопий Чирин, Истома Савин, Назарий Истомин — были царскими мастерами. Искусство, называемое «строгановской школой», возникло и развивалось, по мнению Г. Д. Филимонова, в Москве<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> И. Снегирев. О стиле византийского искусства, особенно ваяния и живописи, в отношении к русскому. — «Ученые записки Московского университета», VI, 1834, стр. 442—443.

<sup>2</sup> Д. Ровинский. Обзор иконописания в России. СПб., 1903, стр. 26 (впервые напечатано в 1858 г.).

<sup>3</sup> Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи. — «Сборник на 1873 г. Общества древнерусского искусства при Моск. Публичном музее». М., 1873, стр. 19 — 20. К числу царских жалованных иконописцев, работавших для Строгановых, принадлежал и отец Назария — Истома Савин, а также Иван Хворов, который написал по заказу Максима Яковлевича икону «Нерукотворный образ». Другое известное произведение Хворова — «Троица» — находилось в церкви Ильи Пророка в Ярославле.



*Варлаам Хутынский в житии. Икона 60-х годов XVI века.*

Гос. Русский музей.

Точку зрения Г. Д. Филимонова поддержал такой авторитетный ученый и знаток древнерусской живописи, как Н. П. Лихачев, считавший «строгановские письма» «фикцией», так как на самом деле богачам Строгановым писали иконы лучшие государевы московские мастера<sup>1</sup>. Подобный взгляд высказывали и другие ученые, поэтому В. Н. Щепкин в очерке московской иконописи мог написать: «Не так давно признавали существование особой строгановской школы, потом было доказано, что Строгановы были лишь очень крупными заказчиками царских и вообще лучших московских мастеров и богато украшали иконами московского письма церкви на севере в местах своего пребывания»<sup>2</sup>.

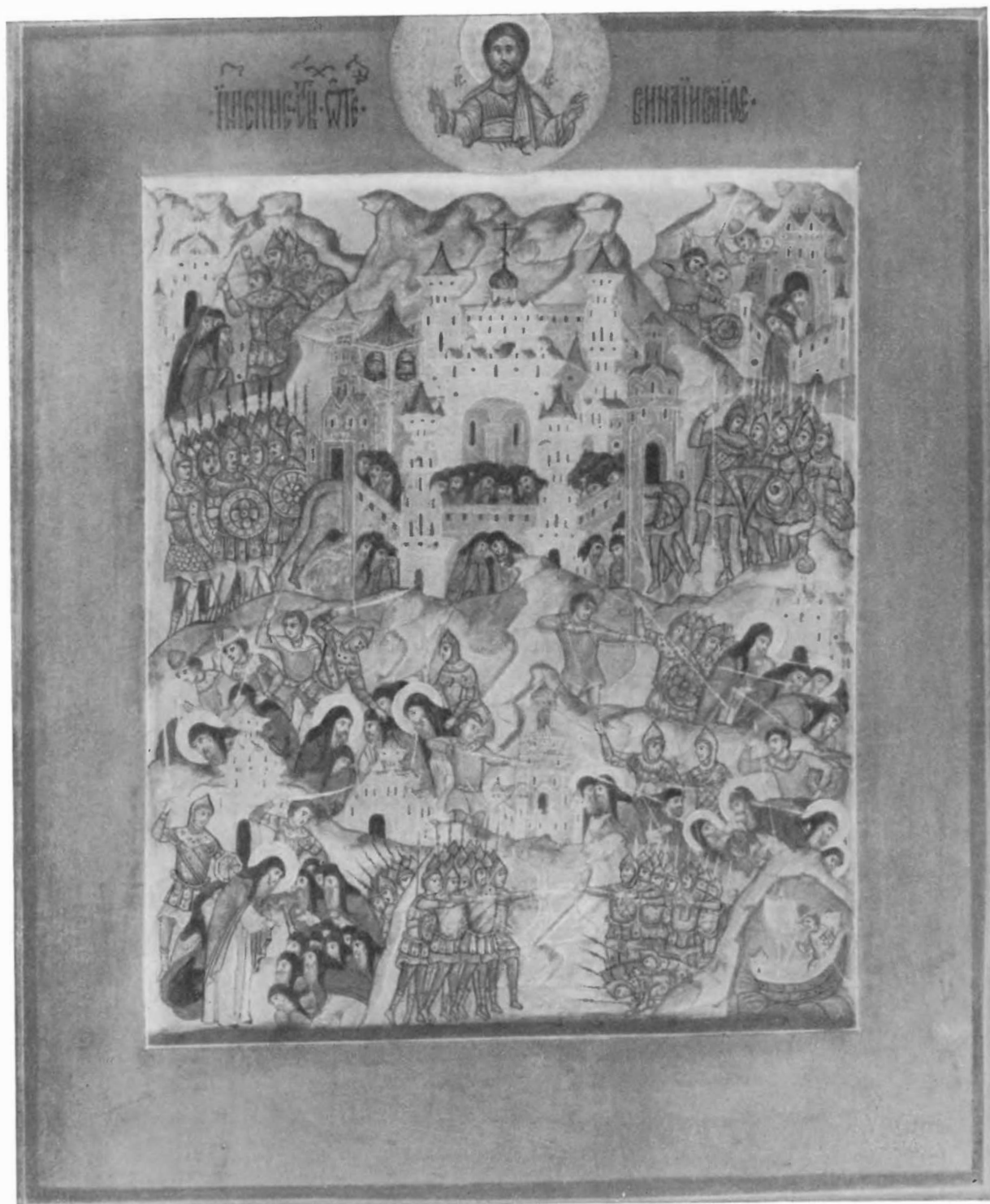
Однако П. П. Муратов нашел необходимым вернуться к старым взглядам «иконников и любителей». «Если бы старая традиция иконников и любителей, — писал он, — основывалась только на одних записях о принадлежности икон Строгановым, можно было бы целиком и без возражений принять ... мнение Лихачева». Но дело в том, что «среди икон, относящихся ко второй половине 16-го столетия, встречаются иконы, отличающиеся вполне определенно от обычной московской иконописи». Они образуют особую стилистическую группу: «отходят от общего характера новгородской живописи и в то же время мало приближаются к Москве». Отличие их от тех двух школ, на которые П. П. Муратов делил русскую живопись, доказывает, по его мнению, существование «строгановской школы». Объясняя ее возникновение, П. П. Муратов почти дословно повторял И. М. Снегирева и Д. А. Ровинского. Отклоняя доводы Филимонова и Лихачева, он писал, что из факта именованя некоторых строгановских мастеров «государевыми иконописцами» еще нельзя «усматривать... что никакой школы строгановских иконописцев не было, а что писали для них царские мастера». «Могло быть и, по всей вероятности, было обратное: строгановские иконописцы работали ... в иных ... случаях и на московский двор и гордились приобретенным таким образом званием придворных иконописцев...»<sup>3</sup>.

Изучение архивных документов, произведенное А. А. Введенским, показало, что среди наемных и кабальных иконописцев Строгановых не было тех «громких и прославленных имен», которые упоминаются в надписях на строгановских иконах. Исследователь пришел к выводу, что «это — обычные иконописцы-ремесленники, которых обычно можно встретить на службе в богатых монастырях

<sup>1</sup> Н. Лихачев. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. М., 1905, стр. XII—XIII.

<sup>2</sup> В. Щепкин. Московская живопись.— В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», вып. IV—V, стр. 241.

<sup>3</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в. В. кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 348, 358, 364—366 и др.



*Перша. «Избиение святых отец в Синае и Раифе». Икона начала XVII века.  
Гос. Русский музей.*



*Пророкѣи Чирилъ. Пикита. Икона начала XVII вѣка.  
Гос. Русский музей.*

и у крупных вотчинников». «...Иконы действительно строгановской выработки, вышедшие из Сольвычегодских дворовых мастерских..., остаются неизвестными», так как были рассеяны «по церквам и рынкам в XVII в.». Вероятно, они не имели «отличительных признаков» и, «шаблонно» выполненные «обычными ремесленниками», остались забытыми и смешались с прочими иконами «поморского письма». «Другие же иконы, в историографической традиции называемые как иконы строгановского письма, таковыми в действительности не были». Они не могут быть названы «строгановскими иконами», вернее «иконами строгановского



письма». «Этот тип икон создан... талантом столичных, царских иконописцев, а не трудом и кистью своих, строгановских иконников»<sup>1</sup>.

Следует отметить еще два немаловажных обстоятельства. Во-первых, направление, возникшее в конце XVI века и получившее название «строгановской школы», хорошо представлено памятниками чисто московскими, сделанными как по заказу двора, так и для различных лиц (пример: икона Бориса и Глеба в иконостасе Смоленского собора Новодевичьего монастыря, написанная, несомненно, по желанию Бориса Годунова). Во-вторых, иконы Строгановых стилистически вовсе не однородны. Многие из них исполнены совсем в иной манере, чем иконы Чирина или Истома, Назария и Никифора Савиных и подобных им мастеров. В строгановских иконах мы встречаем не одно стилистическое направление, а несколько.

Несомненно, мнение Г. Д. Филимонова и Н. П. Лихачева верно: то, что называют «строганов-

<sup>1</sup> А. Введенский. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII вв.— В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. I. Л., 1928, стр. 62—65. См. его же. Заметки по истории труда на Руси, II. Строгановские иконники.— «Архив истории труда в России», кн. 3. Пг., 1922, стр. 66—70.



*Прокопий Чирин. Никита. Деталь иконы  
1593 года.*

Гос. Третьяковская галерея.

ской школой», возникло в Москве и создано московскими, в том числе царскими, мастерами. Но роль Строгановых в истории этого направления была все же велика. Они оказались его сторонниками и своими многочисленными заказами способствовали его развитию. Они накопили огромное собрание превосходных икон, часть которых дошла до наших дней, составляя большое число сохранившихся памятников этой школы. Строгановы, кроме того, обнаружили особое, необычное прежде, отношение к художественным произведениям, отмечая на иконах имена исполнивших их иконописцев. Те исторические факты, которые известны о живописи и мастерах конца XVI — начала XVII века, известны главным образом благодаря надписям на обороте строгановских икон. Потому мы и сохраним за этим стилем то название, которое получило распространение и прочно вошло в научный обиход. Однако это название будет в той же мере условно, в какой условны обозначения многих других стилей, используемые наукой.

В оценке «строгановской школы» взгляды историков также оказались различными.

Для одного из первых исследователей древнерусской живописи, Д. А. Ровинского, как и для собирателей икон, опыт которых лег в основу его изысканий в области «иконописания в России», «строгановские письма» были высшим достижением древнерусской живописи<sup>1</sup>. Напротив, историк начала XX века П. П. Муратов видел в них «какой-то конец, какой-то тупик, в который уперлось искусство»<sup>2</sup>. Н. П. Сычев считал эту школу «одной из ветвей» «эклетиического направления». Он говорил, что последняя представляет собою соединение «византийской основы», «влияний западной гравюры», «элементов стилей и колоризма восточных миниатюр» и, кроме того, «рефлексов русских декоративно-живописных подходов XV в.»<sup>3</sup>. Напротив, М. В. Алпатов указывал, что это — самобытное явление и что его никак нельзя объяснить простым перечислением «влияний», сколь бы значительны и разнообразны последние ни были<sup>4</sup>.

Но все, или почти все, кто писал о «строгановской школе», согласны в определении ее главной особенности. По их общему мнению, в этой школе мастерство исполнения приобрело самодовлеющую эстетическую ценность. Первые исследователи русской иконы отмечали такие характерные черты этой

<sup>1</sup> Д. Ровинский. Указ. соч., стр. 26.

<sup>2</sup> П. Муратов. Указ. соч., стр. 366.

<sup>3</sup> Н. Сычев. Выставка произведений искусства «строгановской школы». Пг., 1923, стр. 5.

<sup>4</sup> М. Alpatov — N. Вгипов. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 364.

школы, как «тонкость обрисовки», «тщательность отделки» (И. М. Снегирев) и «техническую часть», которая «доведена до возможного совершенства», «особенно в мелочных письмах, которым нельзя найти ничего подобного в других пошивах» (Д. А. Ровинский), «тончайшую каллиграфию», «старательный, подробный рисунок, отличные краски, тонкую прорисовку изображений золотом» (В. Н. Щепкин)<sup>1</sup>. Историки новейшего времени говорили, в сущности, то же, хотя и пользовались иными понятиями. Они подчеркивали, что мастера этой школы «были всецело поглощены формальной стороной искусства», «все усилия» их «были направлены на создание драгоценно выведенного и расцвеченного узора форм, имеющих значение только как часть узора» (П. П. Муратов), что «чисто эстетическое воздействие иконы строгановской школы заслонило собой религиозное содержание последней» (М. В. Алпатов), что в их живописи был выражен «своеобразный формализм» (А. И. Некрасов) и т. п.<sup>2</sup>

В самом деле, искусство это эстетизировало мастерство исполнения, хотя было бы ошибочно думать, что оно видело свою задачу только в «необыкновенной отделке».

Преувеличенный интерес к формальной стороне художественного произведения возник уже в середине XVI века. Об этом свидетельствует, например, икона Николая Чудотворца с житием, из Боровичей<sup>3</sup>, написанная в 1561 году. В ее живописи видно стремление к узорности. Поля доски и средник обрамлены золотой и серебряной каймой с травным орнаментом. Сплошным узором покрыты и одежды святителя. Но не изображение Николы, а окружающее средник житие делает эту икону одним из замечательнейших памятников русской живописи середины XVI века. Миниатюрные клейма жития совершенны по технике исполнения. Их нужно рассматривать очень близко, чтобы увидеть многочисленные подробности сложных, многофигурных композиций и оценить мелкое и точное письмо. При всем том по общему характеру стиля клейма эти не отличаются от других современных им произведений живописи. Совсем в духе искусства середины XVI века свободно и жизненно передано движение. Пожалуй, ни в одном другом известном памятнике этого времени, исключая, быть может, книжную миниатюру, нет таких поразительных пространственных построений, как в сцене «Омовение ног», где с большой удачей передана глубина, или как в нижних

<sup>1</sup> И. Снегирев. Указ. соч., стр. 442—443; Д. Ровинский. Указ. соч., стр. 26; В. Щепкин. Указ. соч., стр. 241.

<sup>2</sup> П. Муратов. Указ. соч., стр. 360 и др.; М. Алпатов—Н. Виноков. Указ. соч., стр. 366; А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 318.

<sup>3</sup> До Великой Отечественной войны 1941—1945 годов находилась в Новгородском музее.

клеймах с морскими пейзажами. В клеймах жития сказывается усилившийся интерес к изображению пространства, часто обнаруживаемый у художников середины XVI столетия и приведший их к значительным достижениям в этой области.

Иконе Николы 1561 года близка отличная по письму икона Варлаама Хутынского, примерно того же времени, находящаяся теперь в Государственном Русском музее (стр. 645). В ней видно то же стремление к миниатюрности и детальности разработки, то же увлечение мастерством исполнения. Все это говорит о появлении новых художественных интересов, однако в обоих памятниках еще очень немного предвещает то направление, которое возникнет через три-четыре десятилетия и возникнет не вследствие одного только увлечения виртуозностью исполнения. «Самый опытный и искусный живописец-техник одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания»<sup>1</sup>. Порождают стиль глубокие изменения в общественной жизни, в мировоззрении, возникновение нового мироощущения, новой эстетики.

Каждая эпоха создавала свой идеал человека, воплощаемый как в изображениях реальных людей, так и в изображениях святых и божества. У мастеров «строгановской школы» этот идеал очень не похож на тот, который сложился в русской живописи после Рублева и Дионисия. По сравнению с внутренне сосредоточенным образом человека первой половины XVI века, с его спокойными движениями и сдержанными жестами, люди, изображенные этими мастерами, кажутся суетными и суетливыми, особенно когда они находятся в толпе. Внимание художника обращено теперь не столько на передачу внутреннего состояния, сколько на внешнюю сторону. Он придает человеческому телу своеобразную и утонченную красоту. У изображаемых им людей небольшие головы, тонкий торс, тонкие руки с маленькими кистями и такие же тонкие ноги, согнутые в коленях и едва касающиеся земли. Тело кажется изнеженным и слабым. Движения изящны и часто манерны. Мастер «строгановской школы» любит подчеркивать жесты и позы. На его иконах люди ходят как бы танцуя. Головы наклонены с особой грацией. Характерен вычурный жест руки, поднятой до уровня плеча, согнутой в локте и изогнутой в кисти, которая поднесена к склоненной голове: такой жест изображается только в искусстве конца XVI — начала XVII века (стр. 649).

Лица стали писать светлыми, придавая им неизвестную прежде бледность, соответствующую этим хрупким телам. Фигуры облачают в богато украшенные

<sup>1</sup> Л. Толстой. Анна Каренина.— Собрание сочинений, т. IX, М., 1952, стр. 45.



*Никифор Савин. Деисус (средняя часть). Начало XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

одежды. На войнах — золотые панцыри, разделанные тонким орнаментом и усеянные драгоценными камнями. На князьях — великолепные узорные шубы. На святителях — дорогие ризы. Скромные одежды мучеников и монахов, а также слуг и простых участников событий расписывают золотом. Даже аскетическая власяница Иоанна Предтечи пишется по золоту и, тщательно вырисованная, превращается в драгоценное одеяние.

Не мужество и сила привлекают теперь художников, как это было в XI — XII веках, и не внутренний мир человека, как в московской живописи XV — начала XVI столетия, но преувеличенное изящество тела, жестов, движений и богатство и узорочье одежд. Нет ничего простого и естественного в этих людях, наделенных столь искусственной красотой. И вместе с тем несомненна связь этих образов с жизнью.

Такие фигуры с нарочито изящными жестами и вычурными позами, какие изображены, например, Емельяном Москвитиным на створах складня, вызывают



*Прокопий Чирин. Деисус (левая створка). Начало XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

в памяти одно из сочинений московского митрополита Даниила, в котором он с обличительным осуждением нарисовал портреты «светских» людей своего времени. Мысль их, по словам Даниила, всегда занята одеждами, они «по вся дни светлыми ризами» украшаются и «упестреваются» ими. В богатстве одежд видят признак достоинства. «О красоте сапожней весь ум свой имея», они носят обувь, украшенную «швеня премудростию шелком и бисером». Они выработывают себе особую походку, «хождение уставляют», обдумывают выражение глаз, движения и жесты. «Ум их всегда плавает... о намизании ока, о кивании главе, о устанлении перст, о выставлении ног и иная многая понужаются творити бесполезная...»<sup>1</sup>. Правда, такие обличения были сделаны несколькими десятилетиями ранее, но вряд ли за этот срок что-либо изменилось в привычках и манерах «светских» людей.

<sup>1</sup> В. Жмакин. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881, стр. 569, 570, 577, 578.





*Никифор Савин. Деисус (правая створка). Начало XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Изображая святых, художники очень часто наделяли их чертами современников. Это сделали и мастера «строгановской школы», придав фигурам святых нечто от облика блестящих и знатных особ своего времени.

Но эти художники вложили вместе с тем в свои образы особый мир чувств. Не следует думать, подобно П. П. Муратову, что «материальная... ценность заслоняет здесь духовную» и что «все усилия... мастеров были поглощены формальной стороной искусства». В созданных этими мастерами художественных образах, столь условных и искусственных, много настроения. В изображении святых, их слабого тела и ног, неуверенно ступающих по земле, взора, либо обращенного к небу, либо опущенного к земле, в выражении смирения, когда они склоняются перед божеством, зрителю раскрывается совсем особый мир, полный интимной замкнутости.

Это — искусство избранных. Оно не рассчитано на многочисленных зрителей, не обращается к разнородной толпе посетителей храмов. Ему чуждо

стремление поучать, обличать, утверждать какие-либо религиозные или политические доктрины, как это делало искусство несколькими десятилетиями ранее. Оно рассчитано на интимное общение со зрителем. Этот последний был, конечно, не из числа тех, на кого пала главная тяжесть кризисных лет, кто почувствовал на себе, хотя и по-разному, усилившийся социальный гнет и вскоре взялся за оружие, чтобы отстаивать свое существование. Этот зритель принадлежал к тем, кто хотел уйти от грозных событий жизни в мир личных чувств и утонченной красоты. Живопись «строгановских» мастеров — искусство узкой прослойки господствующих общественных кругов.

«Строгановская школа» создала новый язык форм. Художники стали придавать большое значение подробностям, однако не с тем, чтобы воспроизвести возможно больше реальных, конкретных свойств изображаемого, но ради того, чтобы сделать изображение более нарядным. Форма усложняется и дробится, приобретая орнаментальный характер. Контур лишен долгих непрерывных линий, особенно прямых. Таков, например, контур фигуры Иоанна-воина на иконе, написанной Прокопием Чириным (Государственный Русский музей). Линия становится тонкой, каллиграфической и узорной. Обрисовывая силуэт фигуры, она придает контуру орнаментальную ритмичность, изображая складки ткани, выводит тончайший и прихотливейший узор. Блики света и полосы теней на одеждах, дробясь и усложняясь, приобретают ту же узорность. С особой любовью изображают великолепные золотые доспехи. На иконе Никиты они еще богаче, чем у Иоанна-воина. Необычайно тонкий черневой орнамент с цветными камнями покрывает не только золотой панцырь Никиты, но и золотой его шлем, серебряный щит, а красный кочган со стрелами украшен белым узором (стр. 648).

Точно так же композицию усложняют подчас не для того, чтобы рассказать о событии больше и подробнее, но с целью декоративного ее обогащения. Так, на иконе, изображающей «Избиение святых отец в Синае и Раифе», написанной мастером Першей (Государственный Русский музей), сцены избиения повторяются множество раз, и в этой многократности изображения одних и тех же эпизодов не найти нити последовательного повествования. Зато они позволили художнику создать замысловатую и узорную композицию (стр. 647).

Но форма дробится не только ради узора. Самая манера исполнения приобретает характер миниатюрной живописи. Все время проявляется стремление к уменьшенным формам и особой тонкости письма. Черты лица и высветления на нем пишутся тончайшими линиями и мазками кисти. Получают широкое распространение иконы небольшого размера, так как в них эти новые особен-



*Истома Савин. Клейма на створке складня «Петр митрополит в житии». Начало XVII века.*

Гос. Третьяковская галерея.

ности живописи могут проявиться лучше всего. И место таким иконам не столько в церквях, сколько в божницах хором и в собраниях любителей искусства. Но и в больших иконах с немногочисленными фигурами манера письма остается той же. Эта миниатюрность форм и особая тонкость письма обусловлены художественными образами, воплощаемыми искусством, и выраженным в нем новым пониманием красоты.

Характер стиля графичен. При этом колорит у разных мастеров очень различен. Они пишут и в темных тонах, и в светлых. Одни произведения красочны,

колорит других, напротив, подчинен одному общему тону. Но произведениям этих мастеров свойственна одна особенность. Они умеют создать впечатление материальной драгоценности живописи: и тогда, когда сообщают ее поверхности характер эмали, и тогда, когда дают тончайшие тональные изменения цвета. Они часто прибегают к золоту и даже к серебру. Растворяя тонко растертые золото и серебро в связующем, они пишут ими, как краской, и достигают таким приемом более сложных живописных и декоративных решений. Тонкость письма, каллиграфичность линии, обилие узора, золотая и серебряная разделки усиливают впечатление драгоценности произведения.

Стиль требовал от художника большого технического мастерства. Подобно тому как материальная сторона получила в этом стиле художественное значение, точно так же и особая тщательность исполнения — мелкое, точное и тонкое письмо, каллиграфичная линия — приобрела в нем эстетическую ценность. Возникает новое отношение к иконе. Чисто художественная, а также материальная сторона ее имеет теперь большее значение, чем прежде. Об этом свидетельствует, в частности, тот важный для историка факт, что теперь на иконах гораздо чаще делаются надписи, указывающие имя владельца, год исполнения вещи и пр. Но к работе самого художника возникает также иное отношение. Безименное искусство начинает уходить в прошлое. Теперь произведения часто подписаны, и мы знаем имена их авторов. Нередко мастер сам называл себя вслед за именем знатного или богатого заказчика, для которого он сделал свою работу. Нередко и владелец иконы, надписывая на ней свое имя, указывал затем и мастера, сделавшего ее. Но если имя мастера и не стояло на иконе, оно все же отмечалось памятью. Так, повидимому, после смерти одного из Строгановых строгановские приказчики, приводя в порядок и описывая оставшееся после него имущество, в том числе богатое собрание икон, переметили последние обозначением имен иконописцев-авторов (не всегда, впрочем, верно)<sup>1</sup>. Они проделали такую большую работу, несомненно, потому, что считали это важным, придавали значение принадлежности той или иной иконы кисти того или иного мастера. Вот почему от конца XVI и начала XVII века осталось больше имен художников и несравненно больше подписанных произведений, чем от всей предыдущей многовековой истории русской живописи.

Самым значительным мастером эпохи был Прокопий Чирин, высоко ценный его современниками. Из многих других замечательных иконописцев тех

<sup>1</sup> А. Введенский. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII вв., стр. 64.



*Никифор Савин. Чудо Федора Тирона.  
Икона начала XVII века.*

Гос. Русский музей.

лет он один остался в памяти следующих поколений. Потомки называли его «мудрейшим» (т. е. искуснейшим) мастером и помнили, что он был «государевым иконописцем». Действительно, из архивных документов известно, что Прокопий Чирин кончил свою жизнь мастером Оружейного приказа<sup>1</sup> — будущей Оружейной палаты, знаменитого в истории русского искусства XVII века объединения царских мастерских. В какой мере ценили Прокопия современники, можно судить по тому, что Никита Григорьевич Строганов — знаток живописи и неутомимый заказчик и собиратель икон — дорожил даже такой иконой,

<sup>1</sup> Г. Филимонов. Указ. соч., стр. 20.

в которой только рисунок принадлежал этому знаменитому мастеру. На обороте образа Казанской богородицы, исполненного по его, Никиты Григорьевича, «обещанию», Строганов сделал надпись, отметив, что рисунок иконы («знамя») выполнен Чириным, но не упомянул имени мастера, писавшего по этому «знамени»<sup>1</sup>.

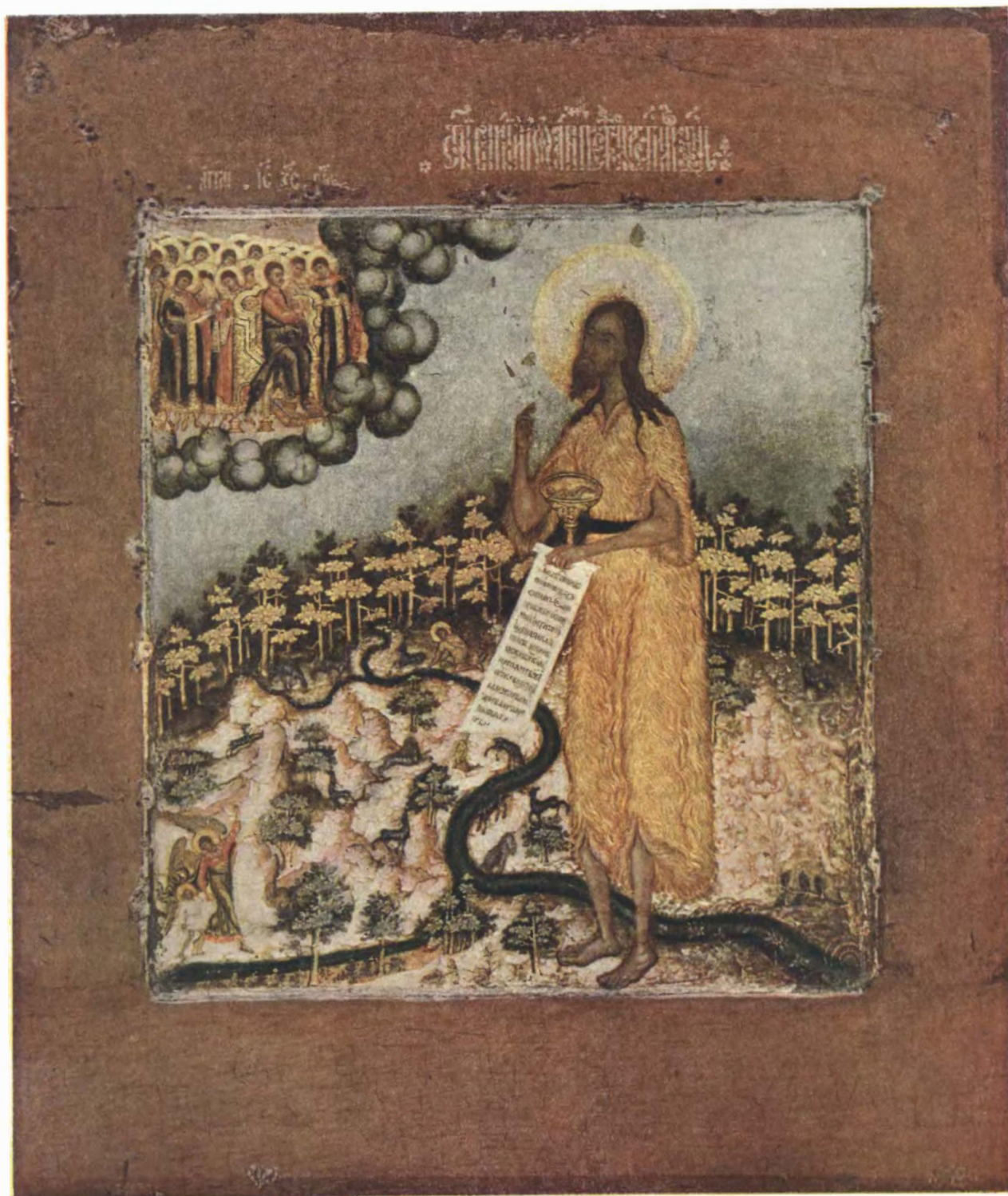
Прокопий Чирин умер между 1621 и 1623 годами<sup>2</sup>. Почти все известные его работы либо совершенно достоверно, либо предположительно, но с большой вероятностью связаны с именами Строгановых. Но, повидимому, уже в конце XVI века Прокопий Чирин работал для царского двора. Намек на это дает одна из икон, находящихся в Государственной Третьяковской галерее. На обороте ее сделана надпись: «письмо Прокопия Чирина»; на иконе изображены святые, соименные членам семьи Бориса Годунова, и Федор Стратилат, чье имя носил царь Федор Иванович. Написанная в честь святых — патроннов семьи ближнего боярина и правителя государства, такая икона должна была быть исполнена по заказу из Московского Кремля.

В собрании той же галереи есть еще одна подписанная икона Прокопия. Это — «Никита-воин», имя которого носил Никита Григорьевич Строганов. Надпись, помещенная на тыльной стороне доски, сообщает следующее: «Лета 7101 [1593] году написал сей образ на Москве иконник Прокопей наугородец, а обложил сей образ серебром чеканным и позолочен и украшен камением и жемчюга 106[1597] году сентября в 15 день строением Никиты Григорьева сына Строганова». Богатый убор, сделанный Никитой Строгановым, свидетельствует о том, что он дорожил этой действительно замечательной по исполнению иконой Прокопия (стр. 649). Однако имя Прокопия с добавлением «новгородец» более не встречается в иконных надписях. Маловероятно, чтобы Строгановы, у которых завязывались прочные и долгие связи с выдающимися иконописцами, обходили впоследствии своими заказами такого превосходного мастера. Гораздо вероятнее, что московский мастер, новгородец родом, Прокопий — это будущий государев иконописец Прокопий Чирин, не раз исполнявший заказы Строгановых. Нет ничего, что препятствовало бы такому отождествлению. Единственное существенное отличие мастерски написанного образа Никиты от более поздних по времени икон, подписанных именем Чирина или приписываемых ему, состоит в красочности колорита и особом голубом тоне иконы Прокопия-«наугородца». Впрочем, подобные

<sup>1</sup> Собрание Государственной Третьяковской галереи. Текст надписи: «Лета 7115 [1606] декабря в 5 день написася сий святыи образ пречистыя богородицы по обещанию Никита Григорича Строганова, а знамя Прокопя Чирина».

<sup>2</sup> Г. Филимонов. Указ. соч., стр. 20.





*Иоанн Предтеча в пустыне. Икона 20—30-х годов XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*Иоанн Предтеча. Деталь иконы «Иоанн Предтеча в пустыне».  
20—30-е годы XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

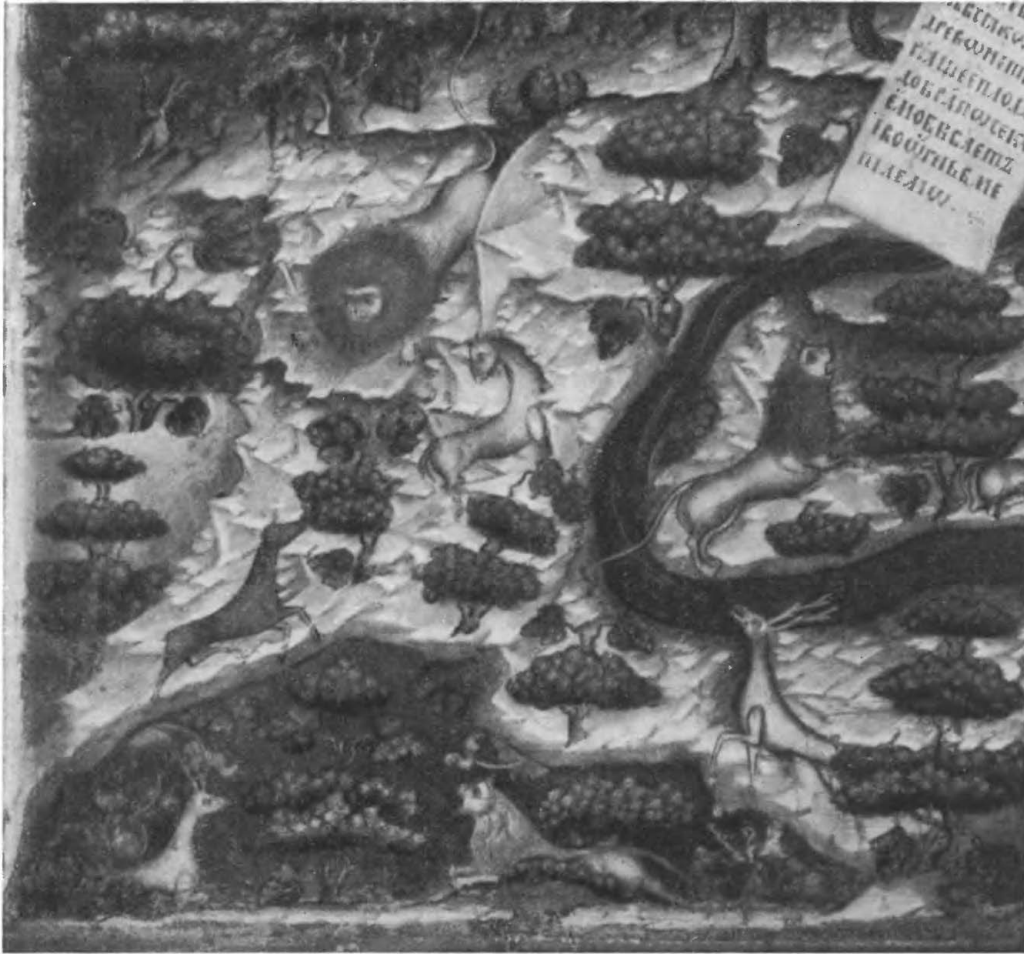
голубые и синие тона нередко встречаются в иконах годуновского времени, и особенность колорита может объясняться тем, что эта работа относится к другому периоду, чем все остальные сохранившиеся произведения мастера. Если это отождествление верно, то надпись, заботливо сделанная Никитой Григорьевичем, важна во многих отношениях. Она говорит о том, что Прокопий Чирин — уроженец Новгорода, что в начале 90-х годов XVI века он уже работал в Москве, что уже в то время он был связан заказами со Строгановыми и что, наконец, «Никита-воин» — самая ранняя из известных и датированных его работ.

Судя по сохранившимся произведениям, Прокопий Чирин — не только иконописец тончайшего мастерства, но и серьезный, одухотворенный художник. Вряд ли случайно то, что от него остались иконы только с изображением богоматери или святых в молении. У собирателя прорисей с икон, составившего в конце XVII века сборник их, известный под названием «Сийский иконописный подлинник», была прорись с «Деисуса» работы Чирина. Но есть только одно упоминание об иконе Прокопия Чирина со сложной по своему сюжету композицией, да и то написанной совместно с другим мастером<sup>1</sup>. Повидимому, Чирин писал такие композиции неохотно и редко. Искусство Чирина — сдержанное и сосредоточенное. Художник тяготеет к колориту темному, выдержанному в одном тоне, краски его подчас глухие.

Прокопий Чирин работал иногда вместе с Никифором Савиным. Их содружеству вовсе не мешало то обстоятельство, что творческие приемы обоих мастеров были очень различны. Известны два произведения, исполненные ими совместно. Одно из них — «Деисус», написанный на трех досках (стр. 653 — 655); в этом триптихе две иконы — средняя и правая — принадлежат Никифору Савину, левая — Прокопию Чирину (собрание Государственной Третьяковской галереи). В отличие от двух икон, исполненных Никифором, в иконе Прокопия Чирина формы очерчены твердой, четкой, создающей впечатление объема линией, а внешние контуры фигур подчеркнуты кроме того золотой обводкой. Колорит иконы включает в себе сочетание, по существу, контрастных цветов: темно-зеленого и красного, лиловато-коричневого и зеленого. Но эта контрастность ослаблена преобладанием темных тонов, в силу чего праздничность живописи предшествующих веков, создававшаяся контрастными сопоставлениями светлых красок, заменилась колоритом несколько мрачным и тяжелым.

<sup>1</sup> Д. Ровинский И. Указ. соч., стр. 31.





*Деталь иконы «Иоанн Предтеча в пустыне». 20—30-е годы XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Другое произведение, исполненное Прокопием Чириным совместно с Никифором Савиным, упоминает Д. А. Ровинский, который знал «образ Владимирской божьей матери небольшого размера с деяниями вокруг, написанный в 1605 году для Никиты Григорьевича Строганова». Надпись на образе указывала, что «знамя и пробела... и середина вся Прокопья Чирина писмо», «а лица в деянье Никифорово писмо»<sup>1</sup>.

Этот Никифор Савин принадлежал к семейству иконописцев, которое выдвинуло в конце XVI—начале XVII века нескольких превосходных мастеров.

<sup>1</sup> Д. Ровинский. Указ. соч., стр. 31.

Среди них двое известны как «государевы иконописцы». Но все они — два поколения этого семейства — писали для Строгановых.

К старшему поколению Савиных принадлежал Истома Савин. Две надписи, одна из которых датирована 1602 годом, другая, возможно, сделана в 80-х годах XVI века, называют его «государевым иконописцем»<sup>1</sup>. Самая ранняя известная работа Истома Савина — местная икона «Донская богоматерь» в Благовещенском соборе Сольвычегодска — была написана еще для Семена Аникиевича Строганова, умершего в 1586 году<sup>2</sup>. Позже Истома писал для сына Семена — Петра Семеновича и племянников — Максима Яковлевича и Никиты Григорьевича. К числу его лучших работ принадлежат икона «Петр митрополит в житии» (стр. 657) и триптих с изображением московских «чудотворцев» в молении богоматери, изображенной на каждой доске в разных переводах (оба памятника в Государственной Третьяковской галерее). Для этих вещей Максим Строганов дал часть доски от гроба митрополита Петра — «реликвии», специально приобретенной им для такой цели<sup>3</sup>.

При всей узорности рисунка, миниатюрности и тонкости письма, искусство Истома Савина строже, чем манера других, более молодых его современников-иконописцев. Оно сдержаннее в изображении жестов и движения, более лаконично в рисунке. Колорит живописи Истома Савина светел, красочен, в нем преобладают зеленые и красные тона. Несколько лет назад была открыта новая работа Истома, в которой особенности его стиля выразились гораздо сильнее. Это — «Владимирская богоматерь с деяниями» в восемнадцати небольших клеймах на полях доски<sup>4</sup>. Мелкие по рисунку клейма, возможно, написаны другим мастером. Цветистые по колориту, они любопытны необычными черными фонами<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> П. Савваитов. Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор. — «Памятники древней письменности и искусства». Пб., 1886, стр. 8—9.

<sup>2</sup> Там же, стр. 9.

<sup>3</sup> На обороте иконы митрополита Петра в двух круглых клеймах сделаны следующие надписи: 1) «Сия дка [доска] гроба Петра митрополита киевского и московского и всея Руси чудотворца»; 2) «Сия икона Максима Яковлева Строганова, письмо Истома Савина». Тожественные надписи имеются и на иконах триптиха.

<sup>4</sup> Художественная галерея в г. Моготове. Надпись на тыльной стороне доски: «Поставление Никиты Григорьевича Строганова. Письмо Истома Савина».

<sup>5</sup> Истома Савина, «государева иконописца», выполнявшего работы и для Строгановых, обычно смешивают с другим иконником, лицом подневольным, называемым в надписях «человеком» Максима Яковлевича Строганова. Этот Истома — автор двух подписанных икон: «Неделя о слепом» (Государственная Третьяковская галерея) и «Воскрешение Лазаря» (Гос. Русский музей). Обе веди по мастерству значительно ниже работ Истома Савина и отличаются от них манерой письма. Написаны они жидкой краской, почти без притенений и пробелов, в глухих, желто-коричневых тонах. Рисунок сделан беглой линией, тем-



*Сцена из жития Иоанна Божослова. Роспись  
придела Иоанна Божослова Благовещенского собора  
в Сольвычегодске. 1600 год.*

Вероятно, к старшему поколению Савиных принадлежал и Федор Савин. В 1600 году вместе со Стефаном Арефьевым он по заказу Никиты Григорьевича Строганова расписал стены Благовещенского собора, сооруженного в Сольвычегодске Аникой Строгановым с сыновьями и внуками в 1560—1584 годах.

ной, почти черной краской. Из одного документа известно, что в начале XVII века у Строгановых в Соли Вычегодской был крепостной иконописец «Мартемьян, прозвище Истома, Елизарьев сын, иконник» (А. Введенский. Заметки по истории труда на Руси, II, стр. 67). Возможно, что этот Мартемьян по прозвищу Истома и есть автор двух упомянутых икон, названный в их подписях «человеком» М. Я. Строганова. Не отличается большим мастерством и работа другого иконника Максима Яковлевича Строганова, «человека его» Первуши (см. икону «Перенесение убруса» в Государственной Третьяковской галерее).



В надписи на стене храма оба эти мастера названы «московскими иконниками», т. е. мастерами, приглашенными из столицы<sup>1</sup>.

Одним из сыновей Истома Савина был Назарий. О нем известно, что, подобно отцу, он стал «государевым иконописцем» и одновременно с Прокопием Чириным находился в числе мастеровых людей Оружейной палаты<sup>2</sup>. «Государевым иконописцем» называет Назария надпись на иконе, исполненной им по заказу А. С. Строганова в 1622 году<sup>3</sup>, тогда как надпись 1615 года, более ранняя, называет его просто «иконником», а другая прибавляет к слову иконник «москвитин»<sup>4</sup>. Еще две его работы, помеченные датами, относятся к тому же 1615 и к 1612 годам. Они уточняют хронологические вехи школы, намечаемые работами отца Назария и Прокопия Чирина. Д. А. Ровинскому, повидимому, было известно «очень много образов», написанных Назарием Истоминим. Он упоминает, в частности, «Деисус», исполненный в 1615 году, за который Никита Григорьевич Строганов дал значительную по тому времени сумму — 22 рубля<sup>5</sup>. Мы же знаем Назария лишь по немногим вещам. Одна из них — «Богоматерь Петровская». Эту небольшую икону Никита Григорьевич купил у Назария в Казани, уплатив за нее еще бóльшую сумму — 50 рублей: так высоко оценил он работу мастера<sup>6</sup>. Однако намного интереснее другая сохранившаяся икона Назария — «Ангел-хранитель», исполненная им для того же Никиты Строганова (Государственный Русский музей). Написанное в золотистом коричневатом-желтом тоне, с обильной росписью золотом, это произведение Назария Савина напоминает некоторые работы его, вероятно старшего, брата Никифора, например две части того деисусного триптиха, который Никифор Савин написал совместно с Прокопием Чириним.

В отличие от Назария, о творчестве Никифора Савина мы можем судить по значительному количеству памятников. Помимо произведений, подписанных его именем (им самим или заказчиком и владельцем), существует много икон, приписываемых его кисти. Такие указания восходят иногда к времени, близкому к годам жизни и деятельности Никифора Савина. Однако и в подобных

<sup>1</sup> П. Савваитов. Указ. соч., стр. 5—6.

<sup>2</sup> Г. Филимонов. Указ. соч., стр. 20.

<sup>3</sup> Там же, стр. 8.

<sup>4</sup> М. Каргер. Материалы для словаря русских иконописцев. — В кн. «Материалы по русскому искусству», т. I. Л., 1928, стр. 128.

<sup>5</sup> Д. Ровинский. Указ. соч., стр. 31.

<sup>6</sup> Икона «Богоматерь Петровская» — в собрании Государственной Третьяковской галереи. На обороте ее надпись: «Лета 7123 [1614] декабря в 5 день сей образ Пречистой писмо со Петра митрополита выменял в Казани Никита Григориевич Строганов у Назария Истомина сына иконника: дал 50».



*«Отечество» и евангельские сцены. Миниатюры из «Годуновского Евангелия»  
1603 года.*

Гос. Оружейная палата.



*Миниатюры на полях «Годуновской Псалтири».*  
Гос. Исторический музей.

кроме фона, и еще более объединяющего в однотонный строй и без того близкие друг другу золотистые краски. Но в этом однотонном строе открывается поразительное богатство оттенков, обнаруживающих виртуозную изобретательность мастера. Золото все время меняется. То это листовое золото, то золото, растертое со связующим (таким золотом пишут кистью, как краской). Оно нанесено либо сплошной поверхностью, либо штрихами и положено на различный по цвету фон, отчего в одних случаях становится бледным, зеленоватым, так что его можно принять за серебро, в других — остается желтым или приобретает более темный, красноватый оттенок. Положенное на краску отдельными штрихами золото

случаях они не всегда достоверны, свидетельствуя, однако, о популярности имени Никифора и о высокой оценке его искусства современниками и ближайшими потомками. Во времена Д. А. Ровинского считали, что «после Чирина первое место занимает иконник Никифор, как в мелочном письме, так и в письме икон средней меры»<sup>1</sup>. Последние в настоящее время уже неизвестны.

Никифор Савин — мастер весьма разнообразный по своим колористическим решениям. Среди его произведений есть вещи, исполненные в одном тоне. Таковы две иконы того деисусного триптиха, который он сделал вместе с Прокопием Чириным, и икона «Беседы трех святителей».

Иконы триптиха написаны Никифором в коричневато-желтых, желтых и оранжевых тонах. В них много золота, положенного всюду,

<sup>1</sup> Д. Ровинский. Указ. соч., стр. 33.



*Лист из «Годуновской Псалтири».*

Гос. Исторический музей.

сообщает ей новые оттенки. Рисунок не дает четких и твердых контуров, отделяющих одну часть формы от другой. Напротив, он обладает нарочитой неопределенностью и, неясно намечая границы красочных пятен, не препятствует тонким тональным переживаниям живописи. Контурные линии выполнены краской, близкой по цвету общему тону живописи. Линия всегда прерывистая, волнистая, и в мелкой сети многочисленных складок одежды абрис формы еще более теряется. Написанные так три фигуры правой створки триптиха разительно отличаются от фигур левой створки, исполненной Прокопием Чириним в темных, более тяжелых, несколько глуховатых тонах и четким, хотя и декоративно усложненным рисунком.



*Пашущий крестьянин. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец XVI—начало XVII века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

«письмо Никифорово». Икона иллюстрирует легенду о Федоре Тироне, победившем многоголового змея и освободившем из-под его власти свою мать. Это один из многочисленных вариантов любимого народным творчеством и распространенного, в частности в сказках, мотива борьбы героя-освободителя со змеем-похитителем. В колорите иконы — золотисто-розовом в левой верхней части и серебристом, зеленовато-сером в правой нижней — преобладают светлые и чистые тона: светложелтые, светлорозовые, зеленоватые и вместе с ними — яркая киноварь. Рядом с черными пятнами двух пещер эти краски становятся еще более праздничными и цветистыми. «Чудо Федора Тирона» без колебаний

Также в одном коричневатом-желтом, золотистом тоне написана икона «Беседы трех святителей» (Государственная Третьяковская галерея). Сложная многофигурная композиция изображает учительскую деятельность Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова. Их писания, расходящиеся среди людей, уподоблены реке, орошающей землю (ср. летописное: «словесе книжные суть реки, напояющие вселенную»). И горки с мелкими, сложными по рисунку лещадками, и полоса извивающегося между ними потока, и затейливые палатки, и даже очертания человеческих фигур — все приобрело характерную узорность. Одежды святителей и мебель покрыты мелким орнаментом. Тела людей и головы склонены, ноги согнуты в коленях, руки выразительно жестикуют; фигуры движутся знакомой нам танцующей и вместе с тем какой-то слабой и неуверенной походкой.

Икону «Чудо Федора Тирона» (Государственный Русский музей; *стр.* 659) приписывает Никифору Савину современная ему надпись, сделанная на обороте:

можно отнести к числу лучших произведений древнерусской живописи. В искусство снова вернулось живое и непосредственное чувство. Как правдиво изображена окружающая царя толпа людей, одетых художником в нарядные русские одежды! Всего только несколько склоненных или повернутых голов, два-три жеста рук — и толпа оживила в тихо волнующемся движении. Свидетели чудесного события, они как бы обсуждают его, охваченные чувством благоговения и удивления. Внизу Федор Тирон выводит за руку освобожденную мать и, повернувшись и склонив голову, беседует с ней. В этих двух фигурах, изображенных с целомудренной грацией, вновь зазвучала лирическая тема, столь характерная для русского искусства предшествующих веков: материнская и сыновья любовь. Вместе с тем в живопись вошли отдельные, почерпнутые из жизни мотивы: белый конь Федора мирно щиплет траву, в то время как спешившийся всадник бьется с многоголовым чудовищем.

Еще сильнее дыхание жизни ощущается в двух повторяющих одна другую иконах с изображением «Иоанна Предтечи в пустыне» (цветная вклейка и стр. 661, 663). Они приписываются обычно Никифору Савину, хотя, быть может, и без достаточных оснований. Датировать их следует 20-ми или 30-ми годами XVII века (обе иконы хранятся в Государственной Третьяковской галерее).

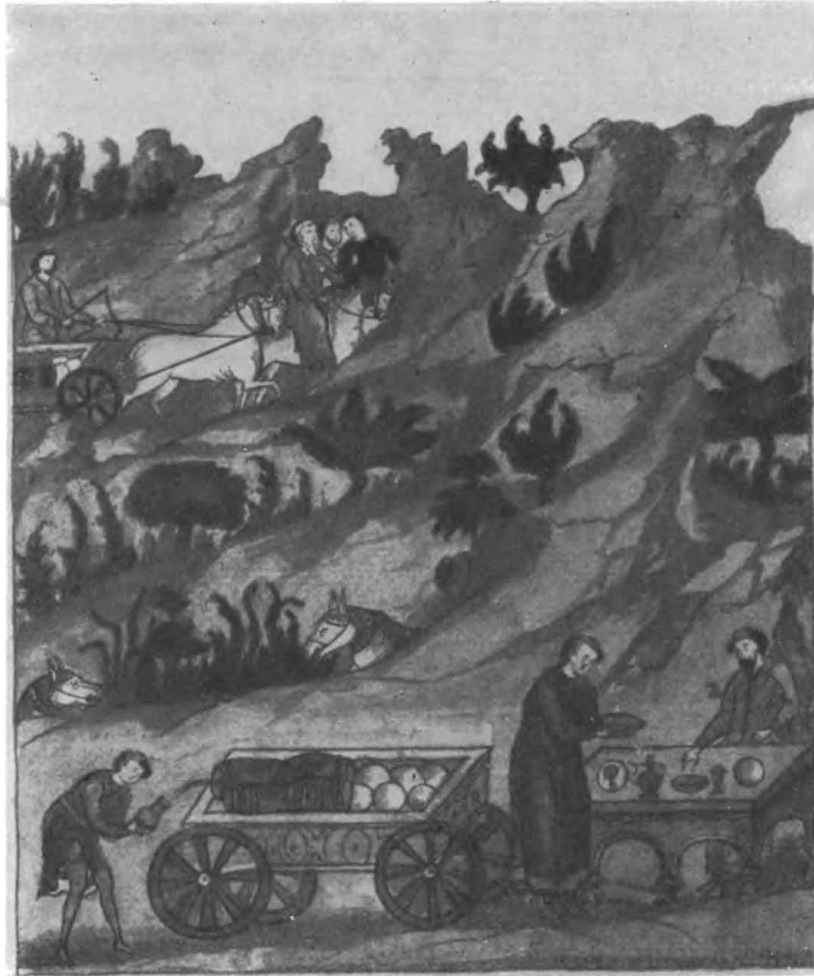
Фигура Иоанна Предтечи, как обычно, занимает всю среднюю часть доски. Он одет во власяницу, написанную золотом, с тонко нарисованными прядями шерсти. Но стоит Иоанн не на узкой полосе позема, и за ним — не ровный,



*Битва на Куликовом поле. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец XVI—начало XVII века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.





*Возницы растащают пищу, посланную князем в обитель.  
Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец  
XVI — начало XVII века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

нейтральный фон: позади — полный жизни пейзаж «пустыни» (древнерусская «пустыня» — это не заселенное человеком, девственное, дикое, лесное, населенное зверьем место). Правда, «горки» попрежнему условны; сильно измельченные, они в значительной мере сохраняют прежнюю структуру. Зато у деревьев — прямые, натуральные стволы, от которых отходят ветви, иногда уже высохшие и лишившиеся листьев. У этих деревьев широкие, разделенные на отдельные купы кроны, то исчерна-зеленые, то сероватые, как будто художник изображал в одном случае листву, в другом — хвою. На горизонте деревья смыкаются в густую чащу, темную и мрачную. Из чащи вытекает поток, извивающийся



*Звери приходят к Сергию. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец XVI — начало XVII века.*

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

между гор. Берега его населены многочисленными зверями: здесь и львы с золотыми гривами, и светлосерые или коричневые олени, и другие животные. Одни из них пьют воду, другие скачут среди скал и деревьев, третьи стоят, насторожившись, а на деревьях сидят пестрые птицы. Никогда еще до этого в русской живописи не было написано пейзажа, проникнутого таким чувством природы и такой любовью к ней. Это вновь обретенное влечение к жизни преодолевает условность сложившегося на рубеже XVI и XVII веков стиля, начиная новую эпоху древнерусского искусства.

До нас дошли две стеновые росписи, возникшие на рубеже XVI и XVII столетий. Одна из них исполнена в 1598 году по заказу Бориса Годунова:

это — стенопись Смоленского собора Новодевичьего монастыря, о которой шла речь выше. Другая сделана в 1600 году «строением и повелением Никиты Григорьева сына Строганова», украсившего живописью Благовещенский собор Сольвычегодска. Собор «подписывали» «настенным письмом» московские иконники «Федор Савин да Стефан Арефьев». Возникшие почти одновременно и созданные руками столичных мастеров, обе росписи несут на себе отпечаток тех двух стилистических направлений, которые условно называются «годуновской» и «строгановской» школами.

В росписи Сольвычегодского собора, характеризующей второе направление, больше декоративности (стр. 665). Стены делятся на многочисленные узкие фризы, составленные из небольших и вместе с тем усложненных композиций. Напротив того, роспись Смоленского собора Новодевичьего монастыря распадается на большие по масштабу композиции, лаконичные и спокойные. Искусство мастеров этой росписи, по существу, тоже далеко от подлинно монументального стиля прошлых веков. Линия у них каллиграфична и узорна, форма дробится, они много внимания уделяют деталям и часто прибегают к орнаменту. В манере их явно сказываются особенности стиля, возникшего к концу XVI века. Тем не менее они сумели придать торжественность и величие росписи, созданной по желанию царя. Эти два цикла стенописей намечают две тенденции, которые пройдут затем через все XVII столетие.

Ни в стенописи, ни в книжной иллюстрации стиль «строгановской школы» не проявил себя в такой мере, как в иконописи.

Один из лучших памятников книжной миниатюры начала XVII века — «Евангелие» 1603 года (вклад Ивана Ивановича Годунова в костромской Ипатьевский монастырь). Оно богато украшено семнадцатью миниатюрами в лист, заставками, фигурными инициалами и цветами (стр. 667). Помимо изображения евангелистов, перед началом каждого евангелия помещена миниатюра, разделенная на несколько частей, с композициями на евангельские темы и отчасти символическими. В конце книги приложен еще ряд миниатюр, посвященных легенде о страданиях Христа <sup>1</sup>. Прекрасно исполненные, эти иллюстрации отличаются от произведений середины XVI века главным образом измельченностью композиции и мелочностью письма, тогда как общий характер стиля остался почти неизменным.

<sup>1</sup> Ю. Кожина. Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII вв. — В кн: «Русское искусство XVII в.». М., 1929, стр. 66 сл., табл. IV.

Мало нового принесли и иллюстрации псалтирей, изготовлявшихся по заказу другого Годунова — Дмитрия Ивановича — и часто привлекающих внимание историков древнерусского искусства.

Дмитрий Иванович Годунов — один из тех меценатов, фигуры которых столь характерны для русской художественной культуры второй половины XVI — начала XVII века. Из числа Годуновых, тесно связанных с костромским Ипатьевским монастырем, в соборе которого находилась усыпальница нескольких ветвей этого рода, Дмитрий Иванович стал самым ревностным вкладчиком, строителем и украшателем этой обители. Он соорудил каменную ограду монастыря и вместе с племянником, Борисом Федоровичем, воздвиг в 1558 году новый каменный собор, который затем украсил росписью. Из щедрых вкладов Д. И. Годунова в Ипатьевский монастырь сохранилось довольно много. Однако не один этот монастырь был предметом его забот. Известны вклады Д. И. Годунова книгами в столичные соборы и в храмы других городов. Д. И. Годунов, повидимому, увлекался книгами. Над изготовлением многочисленных рукописей, которые он заказывал, работало немало мастеров. Как предполагают исследователи годуновских книг, это были мастера царских мастерских<sup>1</sup>. Во многих экземплярах они переписывали и украшали рисунками огромные псалтири с иллюстрациями на полях. Эти псалтири Д. И. Годунов приносил в дар храмам разных городов. «Годуновские» псалтири (известно двенадцать) воспроизводят один и тот же образец, который представлял собой копию с превосходной рукописи, так называемой «Киевской Псалтири» 1397 года. Но в противоположность произведениям, создававшимся для Строгановых и отмеченным печатью тонкого вкуса и артистизма, большинство вещей, исполненных по заказу Д. И. Годунова, не возвышается над уровнем посредственности. Миниатюры скучны, однообразны и ремесленны, как будто заказчик больше заботился о количестве изготавливаемых книг, чем об их художественном качестве (стр. 668, 669).

Нужно особо отметить иллюстрированное житие Сергия Радонежского — рукописную книгу конца XVI — начала XVII века (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, М. 8663). Многочисленные миниатюры ее следуют за всеми эпизодами, о которых рассказывается в житии (стр. 670—673). Они изображают государственные дела, современные Сергию, его детство и юность, труды и дни, посвященные монастырскому строительству, его участие в борьбе за национальную независимость русского народа, за освобождение от

<sup>1</sup> Н. Дихачев. Палеографическое значение бумажных водяных знаков, т. I. СПб., 1899, стр. XXVII сл.; Ю. Кожина. Указ. соч., стр. 68.

татарского ига. Простые, безыскусственные по исполнению миниатюры особенно привлекательны бытовыми сценами, изображенными с большой искренностью. Мы видим здесь и земледельческие работы, и постройку зданий, и изображение расписывающего храм Андрея Рублева, и хозяйственную деятельность в монастыре, и школьные занятия. Особенно хороши лесные пейзажи. Вот представлено место, где Сергей соорудил свою келью; она окружена дремучим лесом, полным диких зверей: «лес чащи пустыни, идеже живяху зайцы, лисицы, волцы, иногда ж и медведи посещаху...». Или другая сцена, где привыкшие к Сергию звери мирно приходят к нему. Среди памятников конца XVI — начала XVII века эти миниатюры радуют глаз бесхитростностью и теплотой человеческого чувства. Вместе с тем они драгоценны особой правдивостью изображения сцен русского быта.

## ШИТЬЕ XVI — НАЧАЛА XVII ВЕКА

*Н. Е. Мневa*

Лицевое шитье XVI века остается, как и прежде, близким к иконным композициям и развивается в основном по тому же пути. Однако в шитье XVI века появляются и новые особенности. Для художниц-вышивальщиц шитье является прежде всего драгоценной тканью, которая должна лежать на гробницах, престоле, чашах или иных предметах. Отсюда своеобразное композиционное построение, рассчитанное на горизонтальное положение, отсюда же нарочитая плоскостность фигур и широчайшее использование орнамента. Мастерницы XVI века в своем стремлении достигнуть особой пышности и богатства в большом количестве употребляют золотые нити, жемчуг и различные драгоценные камни. Золото теперь применяется не как самостоятельное цветовое пятно, в сопоставлении с другими цветовыми пятнами, а как драгоценный материал, который добавляется к шелковым цветным нитям. К концу века шелк начинает терять свою красочную индивидуальность, а золото в шитье принимает оттенки того цвета, с которым оно сочетается. Мягкие шелковые нити, смешанные с металлическими, становятся жесткими, и ими уже нельзя прошивать ткань насквозь. Поэтому их натягивают рядами поверх материи и прикрепляют к ней стежками другой шелковой цветной ниткой (шитье «в прикреп»). Стежки, расположенные в определенном порядке, дают многообразные узоры, и в этом мастерницы достигают пугмительного совершенства.



*Явление богородицы Сергию, евангельские сцены и фигуры святых. Шитая пелена.*

*Вклад Соломони Сабуровой, 1525 год.*

*Загорский историко-художественный музей.*

В XVI веке получают широкое распространение покровы с отдельными фигурами в рост. Одним из наиболее значительных в художественном отношении произведений этого рода является покров 1525 года с изображением Сергия Радонежского, вложенный в Троице-Сергиев монастырь великим князем Василием III (Загорский музей). Фигура Сергия, шитая на лазоревой узорной



итальянской камке, отличается подчеркнуто плоскостным характером. Графически трактованное лицо лишено индивидуальных черт и не имеет ничего общего с портретом Сергия на покрове начала XV века. Черные линии, отмечающие складки одежды, совершенно не соответствуют строению тела. Пелена обрамлена шитой золотом и жемчугом надписью, выполненной вязью, благодаря чему надпись уподобляется орнаменту.

Близка по стилю пелена Загорского музея с надписью о вкладе 1525 года того же великого князя Василия Ивановича III и супруги его Соломонии, просящих о даровании им наследника. Пелена — небольшого размера, около одного квадратного метра (стр. 677). В центре изображена сцена явления богоматери Сергию и Никону, в клеймах по кайме — праздники и отдельные святые. Фигуры, еще сохраняющие дионисьевскую удлиненность пропорций, застыли в торжественной неподвижности. Они как бы скованы тяжелыми, шитыми золотом одеждами. Шитье исполнено цветными шелками и золотом, украшено драгоценными камнями и крупным жемчугом.

Описанной пелене близка по стилю более скромная, но замечательная по изяществу рисунка и красочным сочетаниям плащаница 1531 года Аграфены Челядниной (Государственный Исторический музей, № 54680). В центре ее — изображение надгробного плача, в двадцати четырех клеймах по кайме — евангельские сцены и отдельные фигуры. Плащаница шита по шелку дымчато-лилового цвета (фон сохранился фрагментарно) голубыми, красными и зелеными шелковыми нитями, волоченым и крученым серебром и золотом. Вкладная надпись выполнена вязью<sup>1</sup>. Судя по расположению клейм, вся композиция рассчитана на рассматривание ее сверху.

В столичном лицевом шитье середины XVI века намечаются два направления. Первое связано с мастерской царицы Анастасии Романовны, второе — с мастерской Евфросинии Старицкой, жены Андрея Старицкого, претендента на царский престол. Многочисленные вклады Анастасии Романовны, сохранившиеся в Суздале, Переславле-Залесском, Троице-Сергиевом монастыре и Псково-Печерском монастыре, несомненно, исполнялись в ее мастерской. Здесь прежде всего следует упомянуть еще один покров на гроб Сергия с надписью о вкладе в 1557 году (Загорский историко-художественный музей). Простая, величественная композиция изображает крест на Голгофе. Над ним летят два плачущих ангела. На втором

<sup>1</sup> Текст надписи: «Во храм святого и славного пророки и предтечи и крестителя господня Иоанна честного его рожества сии воздух положила Василева жена Андреевича Челяднина Аграфена в лето семь тысяч тридесята 9-го [7039—1531]».



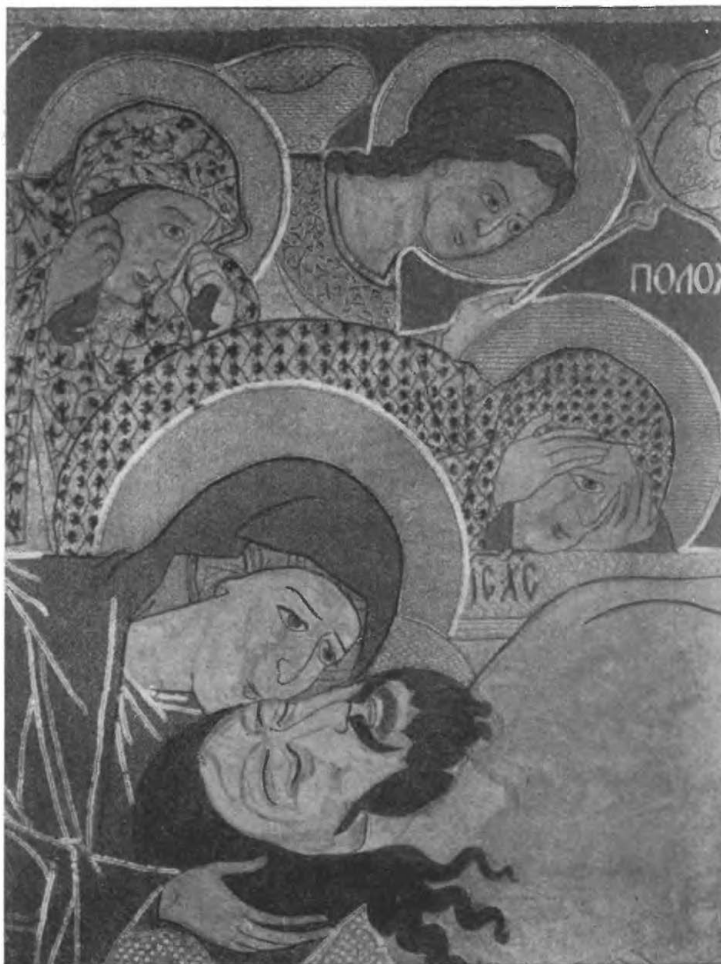
*Плащаница Троице-Сергиевой лавры. Вклад Старицких. 1561 год.  
Загорский историко-художественный музей.*

плане — стена с простым орнаментом в виде четырехконечных крестов в квадратах. Покров шит исключительно цветными шелками в приглушенных мягких тонах: коричневом, красном, желтом, лиловом, синем, голубом, зеленовато-сером.

Лишена золота, серебра и драгоценных камней и пелена Псково-Печерского монастыря, шитая, по преданию, царицей<sup>1</sup>. Здесь изображена не обычная сцена надгробного плача, а несение тела Христа в погребальных пеленах. Гроб представлен стоящим в вертикальном положении и напоминает вход в пещеру. На втором плане композиции видна стена с высокими башнями, часто встречающимися в миниатюрах второй половины XVI века. В трактовке стройных, высоких фигур святых все еще слышатся отзвуки искусства дионисиевской поры. Движения величественны и ритмичны, жесты сдержанны.

Иным характером отличается шитье мастерской Старицких. Работы, выполнявшиеся по заказу Старицких, так же как и работы, сделанные для царицы, несо-

<sup>1</sup> Н. Покровский. Заметки о памятниках псковской церковной старины.— «Светильник», 1914, № 5-6, стр. 31; С. Писарев. Лве плащаницы.— «Светильник», 1913, № 3, стр. 19.

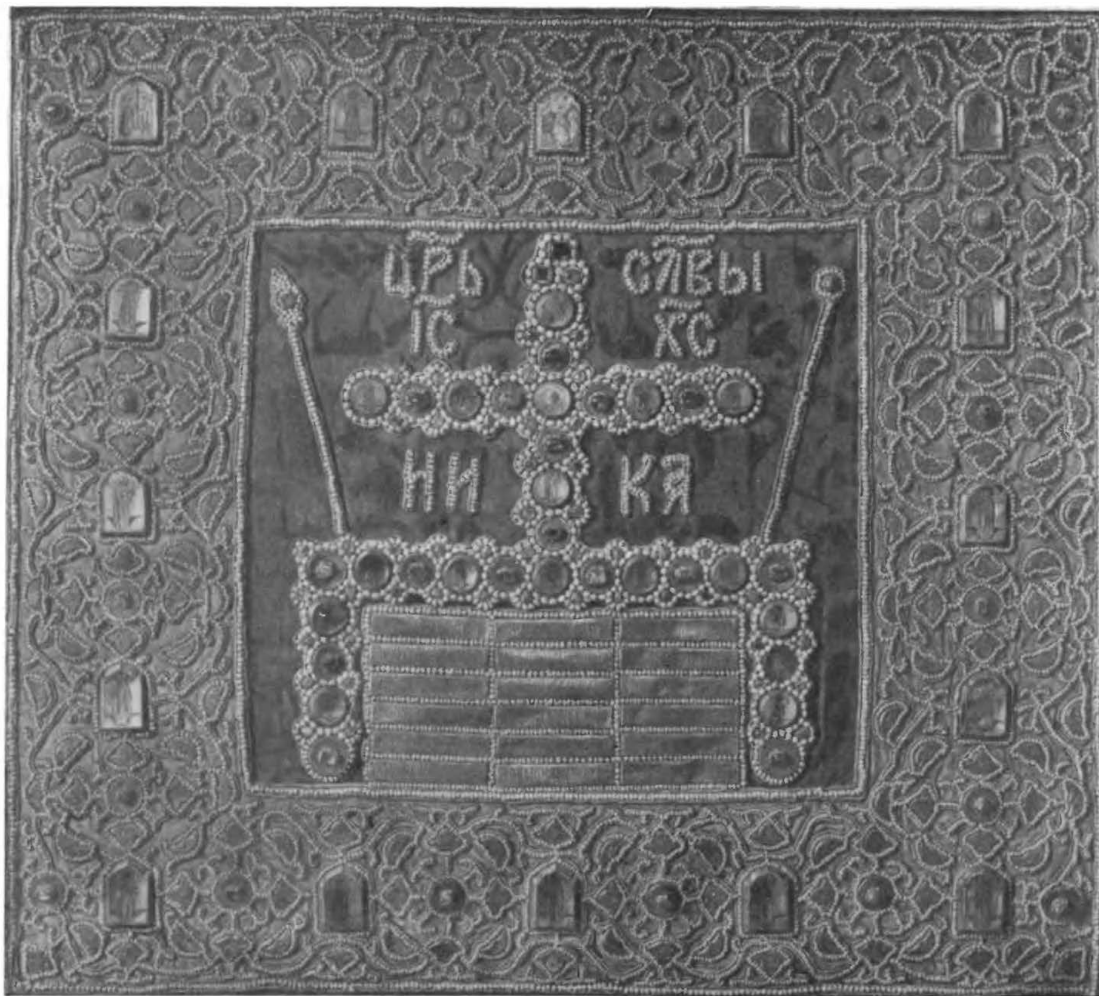


*Деталь плащаницы из Кирилло-Белозерского монастыря.  
Вклад Старицких. 60-е годы XVI века.*

Гос. Русский музей.

мненно, были связаны с лучшими московскими художниками и мастерицами. Сохранилось довольно много образцов шитья с надписями о вкладе Старицких, датированных 1558—1561 годами (плащаницы: в Волоколамском монастыре 1558 г.; в Смоленском музее 1561 г.; в Троице-Сергиевом монастыре 1561 г., *стр. 679*; в Кирилло-Белозерском монастыре 60-х годов XVI века, *стр. 680*, и много других пелен)<sup>1</sup>. Плащаница 1561 года в музее Троице-Сергиевой лавры — наиболее яркий памятник этого круга. В центре ее — обычная для плащаницы композиция

<sup>1</sup> Т. Александрова-Дольник. Шитье московской мастерской XVI века.— «Вопросы реставрации», I. М., 1926, стр. 126.



*Пелена. Вклад Бориса Годунова в Троице-Сергиев монастырь. 1599 год.*

Загорский историко-художественный музей.

надгробного плача, по кайме в кругах — святые, сверху, в центре — «Троица», внизу — «Знамение» и исполненные вязью литургический и летописный тексты<sup>1</sup>. Фигуры святых — крупные, грузные, в них нет спокойствия и величия образов,

<sup>1</sup> Текст летописной надписи: «Лета 7069-го [1561] благодатию святого духа святых и живоначальных троицы и пречистых его богоматере и молитвою преподобного отца нашего Сергия при благочестивом даре и великом князе Иване Васильевиче всея Русе и преосвященном митрополите Макарии и зделан бысть сей воздух в дом святых живоначальных троицы повелением благоверного государя князя Владимира Андреевича внука великого князя Василия Васильевича Темного и благоверных его матери княж Андреевы Иванович княгини Ефросинии дан сей воздух на честь и на поклонение всем православным христианом и на воспоминание последнему роду и вечный поминок по свои душах и во веки аминь» (Т. Александрова-Дольник. Указ. соч., стр. 131).

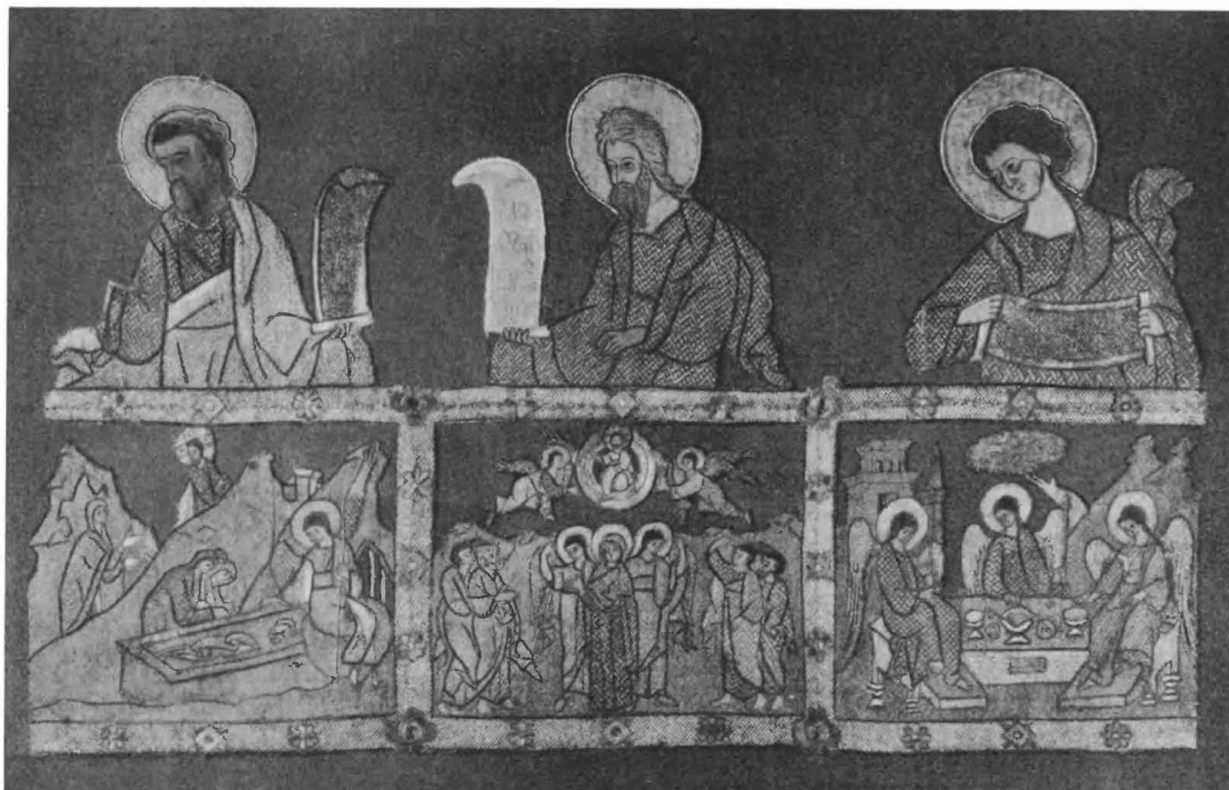
характерных для шитья царицыной мастерской. Стремясь придать бóльшую выразительность и бóльшую трагичность происходящему, художник преувеличивает движения фигур. Отсюда — некоторая неестественность поз перегнувшихся к гробу Никодима, Иоанна Богослова и Иосифа Аримафейского. Более правдиво переданы отчаяние рвущей на себе волосы Марии Магдалины и горе сидящей на низенькой скамеечке у головы Христа богоматери. По технике шитья и по богатству узора, по подбору цветных шелков описываемая плащаница представляет собою одно из наиболее совершенных произведений своего времени. Здесь мы видим шитье и шелком, и золотом, и серебром «в прикреп», сложный геометрический и растительный орнамент, орнамент, напоминающий рисунок западных и восточных тканей, одежды, шитые гладью шелком, с широкими живописными пробелами. Красочная гамма — мягкая и в то же время звучная; она искусно построена на тонких переливах малинового, лазоревого, светлопалевого, багряного, светлозеленого, коричневого, белого тонов, золота и серебра.

От XVI века сохранились образцы чисто орнаментального шитья. Это главным образом шитье в подражание тканному делу, орнаментам тканей. К таким образцам относится зарукавье фелони<sup>1</sup> в Государственном Историческом музее (№ 1380 / 55264), шитое мелким орнаментом по лиловой тафте серебром и золотом, с деталями малинового и зеленого шелка. В таком же стиле шито по красному атласу золотом и серебром оплечье другой фелони (Государственный Исторический музей, № 229 / 20314) и целый ряд близких им образцов, хранящихся в музеях СССР.

«Годуновская» и «строгановская» школы, определившие основные направления живописи конца XVI и начала XVII века, четко намечаются и в искусстве шитья этого времени.

В музеях Загорска, Новодевичьего монастыря, Суздаля, в Государственном Русском музее в Ленинграде и в других местах сохранилось много образцов шитья — вкладов царей Федора Ивановича и Бориса Годунова, а также семьи Строгановых. Не только вкладные именные надписи заставляют нас относить памятники шитья к той или другой школе, но и особенности стиля. Основные черты произведений «годуновской школы» — роскошь, подчеркнутое богатство шитья, широкое использование жемчуга и драгоценных камней, витиеватая сложность узоров. Для шитья «строгановской школы» жемчужное низанье не

<sup>1</sup> Греческое, принятое ранее и в России, название не имеющего рукавов облачения священника, надеваемого во время богослужения.



*Три пророка, «Мироносицы у гроба господня», «Вознесение» и «Троица».  
Деталь шитого походного иконостаса. 1592 год.*

Гос. Русский музей.

характерно. Мастерницы «строгановской школы» предпочитают простой шов и тональное сочетание цветных шелков, с которыми сливается и золото.

Историко-художественный музей в Загорске (б. Троице-Сергиева лавра) хранит небольшой покровец с изображением «Троицы», шитый, по преданию, царевной Ксенией Борисовной, дочерью Бориса Годунова, и вложенный Борисом в монастырь в 1601 году<sup>1</sup>. Покровец шит на красном шелке золотом и серебром. Прикрепы выполнены шелком в тонах, очень близких золоту и серебру, т. е. желтовато-серым, блеклым серовато-синим и лилово-серым. Все контуры фигур ангелов, палат, престола, дуба Мамврийского и горы унизаны крупным жемчугом. Почти сплошь зашиты жемчугом нимбы ангелов. На нимбах сохранилось несколько красных и лазоревых яхонтов (рубинов и сапфиров). Кайма из лилово-серого шелка украшена многочисленными золотыми с черневым раститель-

<sup>1</sup> В. Георгиевский И. Шитье Троице-Сергиевой лавры.— «Светильник», 1914, № 3-4, стр. 22.



ным орнаментом пластинками различной формы и золотыми дробницами с черневыми изображениями фигур святых. Последние по своему стилю очень близки фигурам фресок Смоленского собора Новодевичьего монастыря.

Великолепным образцом жемчужного низанья «годуновской школы» является пелена 1599 года, вложенная в Троице-Сергиев монастырь Борисом Годуновым и его семьей (Загорский историко-художественный музей, № 345). На малиновом штофе четко выделяется крест, составленный из золотых круглых пластинок. Крест стоит на престоле, по сторонам которого изображены трость и копьё. Пластины украшены фигурами и орнаментом, исполненными чернью. Нити крупного бурмицкого жемчуга образуют роскошный орнаментальный узор. Центральная часть престола покрыта восемнадцатью черневыми золотыми пластинками с летописным текстом (стр. 681).

Интересно отметить, что на самом кресте, рядом с «Троицей», «Нерукотворным Спасом», «Богоматерью великой Панагией», изображениями пророков Ильи, Моисея и Исаяи, помещен образ киевского князя Владимира. На кайме, среди других — святые, соименные членам семьи Бориса Годунова.

К «годуновской школе» шитья можно отнести также замечательный памятник — походный «тафтяной» иконостас 1592 года, сделанный «повелением царя Феодора Ивановича и его благоверной царицы великой княгини Ирины в восьмое лето государства его» (стр. 683). В XVII веке этот иконостас под названием «тафтяного походного иконостаса царя Алексея Михайловича» хранился в Образной палате Московского Кремля. Позднее, в качестве походного иконостаса царя Петра I, он попал в Петербург. До 1812 года тафтяной иконостас находился в Зимнем дворце, потом был перенесен в церковь Чесменского дворца. В начале XX века он пострадал от пожара и был поновлен. Наконец, в 1938 году, когда иконостас вошел в состав экспозиции Государственного Русского музея, его тщательно реставрировали. Оставшиеся фрагменты были смонтированы вместе на темномалиновом холсте, подкрашенном в тон первоначального тафтяного фона (виден на обороте фигур), изображения освобождены от грубой чинки позднейших наслоений.

В настоящее время из походного «тафтяного» иконостаса сохранились шесть поясных фигур деисусного чина, пять пророческого чина, три праздничные композиции, «Троица» из местного ряда и северная дверь иконостаса с изображением святых Федора Стратилата и мученицы Ирины, соименных царской чете. Уцелело также несколько маленьких поясных фигур, повидимому со столбиков царских дверей.



*«Знамя Салеш». Военное знамя из Борисоглебского монастыря близ Ростова-Великого.  
Конец XVI — начало XVII века.*

Гос. Третьяковская галерея.

Для этого чина характерна торжественная величавость, особая сдержанность движений, большая плавность линий и в то же время тяжеловесная роскошь. Фигуры «Троицы» из местного ряда и святых, соименных членам царской семьи, из-за своих укороченных пропорций кажутся еще более грузными. Большое разнообразие узоров на одеждах, шитых золоченым золотом с прикре-

пами в тон, говорит об изумительном искусстве вышивальщиц. Мастерницы, считаясь с предназначением их произведения для походной военной церкви, ограничились лишь подражанием драгоценным камням, имитированным яркими шитыми розетками. Однако не исключается возможность, что первоначально иконостас все же был украшен жемчугом<sup>1</sup>.

Шитье «строгановской школы» тесно связано с именами заказчиков и вкладчиков — знаменитых меценатов Строгановых. В истории шитья «строгановской школы» четко намечаются два этапа. Первый охватывает конец XVI и начало XVII века, второй — XVII столетие. Раннее «строгановское» шитье по подбору цветных шелков, тонкости тональных соотношений и изысканности линий можно сблизить с иконописными произведениями мастеров этой школы. Более позднее шитье XVII века характеризуется утерей яркости цвета, оно напоминает не столько произведение живописи, сколько серебряный или золотой оклад.

В настоящей главе речь идет только о раннем «строгановском» шитье.

Наиболее значительным памятником этого направления является плащаница Государственного Русского музея (№ 12975), вложенная в сольвычегодский Благовещенский собор Никитой Григорьевичем Строгановым (стр. 667). Она выполнена на красной камке лиловыми, голубыми, зелеными шелками, которые то выделяются яркими пятнами, то притушены серебряными и золотыми нитями, то еле просвечивают сквозь золотой и серебряный покров. По кайме вышито вязью песнопение «великой субботы»: «Да молчит всякая плоть...». С правой стороны, рядом с текстом песнопения, шита вкладная надпись: «Лета 7100 [1592] сии воздух положил на посаду Соли Вычегодские в соборный храм к благовещению пресвятые богородицы и приделом Никита Григорьев сын Строганов»<sup>2</sup>.

К памятникам «строгановского» шитья конца XVI — начала XVII века можно отнести и знаменитое военное знамя, так называемое «Знамя Сапеги»

<sup>1</sup> Авторы, писавшие об этом иконостасе (Волжин. Чесменская военная богадельня. СПб., 1838; В. Шклярский. Историческое описание Николаевской чесменской военной богадельни имп. Николая I. СПб., 1896; С. Троицкий. Чесменский дворец.— «Старые годы», 1915, № 7-8; Е. Кутилова. Вновь реставрированный памятник шитья конца XVI века.— «Сообщения Русского музея». Л., 1941, стр. 17—20 и др.), датировали его 1590 г. на основании позднейшей надписи на стене церкви Чесменской богадельни, где находился иконостас до революции. Ю. Н. Дмитриев в докладе под названием «Походный иконостас царя Федора Ивановича», прочитанном в 1945 г. в Государственном Русском музее, указал на неправильность этой датировки. отождествляя этот иконостас с тафтяной походной церковью царя Алексея Михайловича, подробно описанной в описи XVII в. Образной палаты Московского Кремля, и ссылаясь на указание «восьмое лето государства его», он доказал правильность более поздней даты (1592 г.).

<sup>2</sup> П. Савваитов. Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886, стр. 15. Е. В. Георгиевская-Дружинина («Строгановское шитье в XVII в.» в сборнике «Русское искусство XVII века», СПб., 1929, стр. 112, 117) неправильно датирует шитье 1602 годом, так как она неверно расшифровала дату.



*Плащаница. Вклад Н. Г. Строганова в сольвычегодский Благовещенский собор. 1592 год.  
Гос. Русский музей.*

(стр. 685), происходящее из Борисоглебского монастыря близ Ростова-Великого, с изображением явления архангела Михаила Иисусу Навину (Государственная Третьяковская галерея)<sup>1</sup>.

Шитье знамени двустороннее, выполнено золотом и шелком простыми швами. Красивая красочная гамма построена на зеленых, голубых, лимонно-желтых тонах. Старого фона не сохранилось. Шитье перенесено при реставрации в

<sup>1</sup> В «Житии Иринарха затворника ростовского» — монаха Борисоглебского монастыря (ум. в 1616 г.), написанном в XVII веке иноком этого же монастыря Александром, рассказывается о том, что отряд под командой Сапеги пришел в Борисоглебский монастырь; после беседы с Иринархом Сапега якобы оставил в монастыре русское знамя, захваченное им где-то ранее; знамя это он подарил монастырю как охрану от его разорения поляками. (Доклад В. И. Антоновой «Охранное знамя Сапеги». Архив Государственной Третьяковской галереи).

Государственных Центральных реставрационных мастерских на крашенину кирпичного тона. Несомненно, что рисунок этого знамени был сделан одним из лучших художников «строгановской школы». Высокое мастерство, сложность работы над двусторонним шитьем, благородство сочетаний блеклых тонов говорят об исполнении памятника одной из лучших мастерниц своего времени, имя которой история, к сожалению, не сохранила.

Авторские подписи на шитье — вообще большая редкость. Поэтому исключительный интерес представляет, несмотря на невысокое художественное качество, плащаница Государственного Русского музея (№ 6170), происходящая из Соловецкого монастыря. На кайме плащаницы шита надпись — текст песнопения и в конце его летопись: «7100 (1592) шит воздух при игумене Якове Соловецком, шила мастерица старица Фег(т)ения Огнева Новаго».

Рассмотренные выше образцы являются наиболее яркими и характерными памятниками «годуновской» и «строгановской» школ. Но они не исчерпывают всех направлений в художественном шитье этого времени. На рубеже XVI и XVII веков, так же как и в живописи, попрежнему играют большую роль традиции, связанные с отдельными областями, городами и монастырями. Но эти местные школы, как ни интересны порой их произведения, значительно уступают в художественном отношении работе вышивальщиц для семьи Годунова и для Строгановых.



Раздел о прикладном искусстве второй половины XV—XVI веков, а также раздел об изразцах будут даны в IV томе, что обусловлено соображениями технического порядка. — *Редколлегия.*



## БИБЛИОГРАФИЯ

### *Классики марксизма-ленинизма*

- Маркс К. и Энгельс Ф. Немедкая идеология.— Сочинения. Т. IV, стр. 1—540.
- Маркс К. Формы, предшествующие капиталистическому производству. М., Госполитиздат, 1940.
- Маркс К. Хронологические выписки.—«Архив Маркса и Энгельса». Т. VIII. М., 1946, стр. 155—166.
- Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии.— Сочинения. Т. VIII, стр. 113—198.
- Энгельс Ф. Анти-Люринг. М., 1950.
- Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке.— Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 83—145.
- Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец немедкой классической философии.— Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 339—362.
- Энгельс Ф. [О разложении феодализма и развитии буржуазии].— Сочинения. Т. XVI, ч. 1, стр. 440—450.
- Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?— Сочинения. Т. 1, стр. 111—131.
- Ленин В. И. Развитие капитализма в России.— Сочинения. Т. 3, стр. 1—535.
- Ленин В. И. Государство и революция.— Сочинения. Т. 25, стр. 353—462.
- Ленин В. И. О государстве. Лекция в Свердловском университете 11 июля 1919 г.— Сочинения. Т. 29, стр. 433—451.
- Сталин И. В. Марксизм и национальный вопрос.— Сочинения. Т. 2, стр. 290—367.
- Сталин И. В. Национальный вопрос и ленинизм. Ответ товарищам Мешкову, Ковальчуку и др.— Сочинения. Т. 11, стр. 333—355.

- Сталин И. Экономические проблемы социализма в СССР. М., Госполитиздат, 1952.
- Сталин И., Жданов А., Киров С. Замечания по поводу конспекта учебника по истории СССР.— В кн.: «К изучению истории». Сборник. М., 1946, стр. 21—23.

### *Общие труды*

- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1—6. СПб., 1869—1899.
- Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен. Т. I—II, М., 1903.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. 1—6. М., [1910—1915].
- Никольский В. История русского искусства, т. I. М., 1915.
- Некрасов А. Учебный атлас по истории древнерусского искусства. I—III, М., 1916.
- Некрасов А. Конспект курса истории древнерусского искусства. М., 1917.
- Никольский В. История русского искусства. Берлин, 1923.
- Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
- Réau L. L'art russe des origines à Pierre le Grand. Paris, 1921.
- Alpatov M. und Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932.
- Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit der Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933.
- Talbot Rice T. Russian Art. London, 1949.
- Hamilton G. H. The Art and Architecture of Russia. Penguin Books, 1954.



Главе первой

Искусство средневековых княжеств

Зодчество

- Макарий, митр. Памятники церковных древностей. Нижегородская губерния. СПб., 1857.
- Макарий, митр. Сборник церковно-исторических и статистических сведений о рязанской епархии. М., 1863.
- Леонов В. Архангельский собор в Нижегородском кремле.— «Зодчий», 1879, № 2.
- Пероним, архим. Рязанские достопамятности. Рязань, 1889.
- Летописец о ростовских архиереях. СПб., 1890, стр. 7 и примеч. на стр. 11, 13 и 14.
- Павлинов А. Архитектура в России в монгольский период.— «Труды I съезда русских зодчих». СПб., 1894.
- Крылов И. Археологические раскопки в Старицком кремле в 1903 г. Старица, 1907.
- Инока Фомы слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче. СПб., 1908.
- Солодовников Д. Переяславль Рязанский. Рязань, 1922.
- Воронин Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. Л., 1934, стр. 21—26.
- Воронин Н. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве.— «Архитектура СССР», 1940, № 2, стр. 66—69.
- Воронин Н. Памятники владими́ро-суздальского зодчества XI—XIII вв. М., 1945, стр. 79—85.
- Воронин Н. Тверское зодчество XIII—XIV вв.— «Известия Отделения истории и философии Академии Наук СССР», 1945, № 5, стр. 373—386.
- Воронин Н. Тверской Кремль в XV в.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XXIV. М., 1949, стр. 84—91.

Владими́ро-суздальская живопись

- Соболевский А. Медные врата.— В кн.: «Русская икона», I. СПб., 1914, стр. 58—61.
- Сычев Н. Древлехранилище памятников русской иконописи и старины.— «Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 17.
- Гр а б а р ь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг.— «Вопросы реставрации», I, 1926, стр. 52 сл.

Дмитриев Ю. Путеводитель. Гос. Русский музей. Древнерусское искусство. Л.— М., 1940, стр. 35.

Ярославская живопись

- Анисимов А. Реставрация древней русской живописи в Ярославле. М., 1926.
- Некрасов А. Возникновение московского искусства. Т. 1. М., 1929, стр. 109—185, 205—211.
- Masterpieces of Russian Painting. London, 1930, табл. XII—XIV.

Тверская школа

- Лихачев Н. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906, табл. CCCLXI и CCCLXXIX.
- Протасов Н. Кашинские памятники.— «Известия Российской Академии истории материальной культуры», I, 1921, стр. 32—40.
- Айналов Д. Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевой лавры.— В кн.: «Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 гг.». Л., 1925, стр. 12—33.
- Гр а б а р ь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925.— «Вопросы реставрации», I, 1926, стр. 107.
- Некрасов А. «Тверские» врата Александровской слободы.— «Труды отделения археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН», I, 1926, стр. 76—83.
- Малицкий Н. К вопросу о датировке «Тверских» врат Александровской слободы.— «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», V, 1927, стр. 398—408.
- Протасов Н. Черты староболгарской одежды в славянской миниатюре.— «Труды секции археологии и искусствознания РАНИОН», III, 1928, стр. 87—95.
- Некрасов А. Возникновение московского искусства. Т. 1. М., 1929, стр. 196—201.
- Дмитриев Ю. Путеводитель. Гос. Русский музей, Древнерусское искусство. Л.— М., 1940, стр. 35—37.
- Дмитриев Ю. Кашинские памятники.— «Сообщения Гос. Русского музея», II, 1947, стр. 43—45.
- Wulff O. und Alpatoff M. Denkmäler der Ikonmalerei. Hellaerau, 1925, стр. 266—267, рис. 33—34.
- Masterpieces of Russian Painting. London, 1930, табл. XVIII, XXIV, XXXI, XXXV, XLI.
- Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933, стр. 89—90.

### Смоленская миниатюра

- Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись. Издание Общества любителей древней письменности. Т. I—II. СПб., 1902.
- Сизов В. Миниатюры Кенигсбергской летописи.— «Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук», X, кн. 1, 1905, стр. 1—50.
- Бугославский Г. Замечательный памятник древней смоленской письменности XIV века и имеющийся в нем рисунок символично-политического содержания. — «Древности» (Труды Московского археологического общества), т. XXI, вып. 1, 1906, стр. 77—88.
- Айналов Д. Очерки и заметки по истории русского искусства. О некоторых сериях миниатюр Радзивилловской летописи.— «Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук», XIII, кн. 2, 1908, стр. 307—323.
- Некрасов А. Возникновение московского искусства. Т. 1. М., 1929, стр. 191, 216.
- Артамонов М. Миниатюры Кенигсбергского списка летописи.— «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», X, вып. 1, 1931.
- Арциховский А. Миниатюры Кенигсбергской летописи.— «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», XIV, вып. 2, 1932.
- Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 189—191.

### К главе второй

#### Искусство великокняжеской Москвы

##### Каменное зодчество великокняжеской Москвы

- Снегирев И. Памятники московской древности... М., 1842—1845.
- Снегирев И. Церковь Рождества богородицы, что на Старом Симонове.— В кн.: Мартынов А. и Снегирев И. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Год 2-й. М., 1850.
- Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества. Тетр. III. М., 1853.
- Снегирев И. Дворец, или палаты царевича Дмитрия.— В кн.: Мартынов А. и Снегирев И. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Год 5-й. М., 1857, стр. 21—23.
- Даль Л. Историческое исследование памятников русского зодчества.— «Зодчий», 1872, № 2, стр. 9—11; № 5, стр. 68—70; № 7, стр. 101—105; 1873, № 1, стр. 4—7; № 5, стр. 56—59; 1875, № 11—12, стр. 132—134.
- Даль Л. Материалы для истории русского гражданского зодчества.— «Зодчий», 1874, № 7, стр. 93—95; № 12, стр. 153—154.

- Даль Л. Московские древности.— «Вестник общества древнерусского искусства», 1874.
- Попов А. Звенигородский Успенский собор.— «Древности» (Труды Московского археологического общества), т. XI, вып. II, 1886, стр. 68—72.
- Павлинов А. Архитектура в России в монгольский период.— «Труды I съезда русских зодчих». СПб., 1894.
- Павлинов А. История русской архитектуры. М., 1894, стр. 110—129.
- Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию. Вып. I—V. М., 1896—1900.
- Забелин И. История города Москвы. М., 1902.
- Потапов А. Очерк древней русской гражданской архитектуры. Вып. 1. М., 1902.
- Дворец царевича Дмитрия, XV в.— «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 26. СПб. 1908, стр. 98—124.
- Покрышкин П. и Романов К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губ.— «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 28. СПб., 1908, стр. 107—155.
- Уваров А. Саввин Сторожевский монастырь близ Звенигорода.— «Древности» (Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества), т. III. М., 1909.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. I, М., [1909], гл. XIV; т. II, М., [1910], гл. I.
- Красовский М. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества. М., 1911, стр. 10—35.
- Машков И. Воскресенский собор в Волоколамске.— В кн.: «Сборник статей в честь П. С. Уваровой». М., 1916, стр. 295—310.
- Рыльский И. Древние памятники Московского кремля и их реставрация.— «Архитектура», 1923, № 1—2, стр. 16—23.
- Брунов Н. Собор Саввина Сторожевского монастыря.— «Труды этнографо-археологического музея I МГУ», М., 1926, стр. 16—23.
- Брунов Н. К вопросу о ранне-московском зодчестве.— «Труды секции археологии РАНИОН», IV. М., 1928, стр. 93—106.
- Некрасов А. Возникновение московского искусства. Т. I. М., 1929, стр. 9—104.
- Брунов Н. Русская архитектура X—XV вв.— «Сообщения кабинета теории и истории Академии архитектуры СССР», вып. I. М., 1940, стр. 1—16.
- Виноградов Н. Троице-Сергиева лавра. М., 1944.
- Тихомиров М. Звенигород. М., 1948.
- Максимов П. К характеристике московского зодчества XIV—XV вв.— «Материалы и ис-

следования по археологии СССР», № 12. М., 1949, стр. 209—216.

Вороиин Н. К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 12. М., 1949, стр. 217—237.

#### «Сийское Евангелие»

Лихачев Н. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906, табл. CCCLXII.

Лихачев Н. Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907, рис. 21.

Щепкии В. Московская иконопись. — В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем». Т. 5. М., [б. г.], стр. 227.

Жидков Г. Московская живопись середины XIV века. М., 1928, стр. 116—122.

Alpatoff M. Die früh-moskauer Reliefplastik. Beschlag der Ikone der Gottesmutter von Wladimir und eine Evangeliumdecke des Sergiew Troitzky-Klosters. — «Belvedere», 1926, № 51/52, стр. 246.

#### Оклад «Евангелия» от 1344 года

Симони П. Собрание изображений окладов на русских богослужебных книгах XII—XVIII столетий. Вып. 1. Древнейшие церковные оклады XII—XIV столетий. СПб., 1910, стр. 3—4, табл. 1.

Олсуфьев Ю. Опись древнего церковного серебра 6. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века). Сергиев Посад, 1925, стр. 143—147.

#### Московская иконопись 40-х годов XIV века

Скворцов А. Икона св. князей Бориса и Глеба. — «София», 1914, № 6, стр. 24—39.

Жидков Г. Московская живопись середины XIV века. М., 1928.

#### «Евангелие боярина Ф. Кошки»

Леонид, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1880, стр. 19—21.

Симони П. Собрание изображений окладов на русских богослужебных книгах XII—XVIII столетий. Вып. 1. Древнейшие церковные оклады XII—XIV столетий. СПб., 1910, стр. 5—6, табл. II-2.

Трутовский В. Федор Кошка. — В кн.: «Сборник статей, посвященных Л. М. Савелову». М., 1915, стр. 290—299.

Олсуфьев Ю. Опись древнего церковного серебра, 6. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века). Сергиев Посад, 1926, стр. 149—155.

Лазарев В. Этюды о Феофане Греке. II. Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV века. — «Византийский Временник», VIII, 1955.

#### «Евангелие Хитрово»

Леонид, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1880, стр. 17—19.

Лихачев Н. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906, табл. CCCLXIX—CCCLXX.

Олсуфьев Ю. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921, стр. 16—24.

Владимиров В. и Георгиевский Г. Древнерусская миниатюра. М.—Л., 1933, стр. 42, 100, табл. 51.

Алпатов М. Андрей Рублев. М., 1943, стр. 10.

Ainalov D. Trois manuscrits du XIV siècle à l'exposition de l'ancien Laure de la Trinité à Sergiev. — В кн.: «Recueil Uspenskiy», II-2. Paris, 1932, стр. 244—250.

#### «Евангелие Морозова»

Снегирев И. Памятники московской древности... М., 1842—1845, стр. 32—33.

«Мир искусства», 1904, № 10, табл. к стр. 216.

Скворцов Н. Архитектура и топография Москвы. М., 1913, стр. 275—276.

#### Московская иконопись позднего XIV века

Искусство XIV и XV веков. Выставка при Музее 6. Троице-Сергиевой лавры, 1924 год. Сергиев, 1924, стр. 5—6.

Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М.—Л., 1937, стр. 224—228.

Alpatoff M. Eine Verkündigungssikone aus der Paläologenepeche in Moskau. — «Byzantinische Zeitschrift», XXV, 1925, стр. 347—357.

Wulff O. und Alpatoff M. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellaerau, 1925, стр. 120—122, 272—273.

Alpatoff M. Eine russische Ikone mit sechs Festbildern der Sammlung S. P. Rjabuschinsky in Moskau. — «Belvedere», 1929, VIII, стр. 34—39.

Anissimov A. La peinture d'icônes en Russie. — «Formes», IV, 1930, стр. 11—14.

Masterpieces of Russian Painting. London, 1930, стр. 117, табл. XXXIII; стр. 123, табл. L.

Lasareff V. Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. — «Burlington Magazine», LXXI, 1937, стр. 256.

Андрей Рублев и его школа

- Успенские М. и В. Заметки о древнерусском иконописании. Св. Алимпий и Андрей Рублев. СПб., 1901.
- Гурьянов В. Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой лавры и их реставрация. М., 1906.
- Лихачев Н. Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907.
- Муратов П. Русская живопись до середины XVII века.—В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915 г.], стр. 209—234.
- Сычев Н. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре.—«Записки отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества», X, 1915, стр. 58 сл.
- Глазунов А. Древнейшие фрески Богородице-Рождественского собора звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря.—«Светильник», 1915, № 2, стр. 30—32.
- Протасов Н. Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде.—«Светильник», 1915, № 9—12, стр. 26—48.
- Грищенко А. Русская икона как искусство живописи.—«Вопросы живописи», вып. 3. М., 1917, стр. 87—92.
- Олсуфьев Ю. Описание икон Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1920, стр. 9—16, 28—32, 238—240 [с указанием литературы].
- Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг.—«Вопросы реставрации», I, 1926, стр. 7—112.
- Щербakov Н. и Свиринов А. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев, 1928.
- Некрасов А. Древнерусское образительное искусство. М.—Л., 1937, стр. 230—233.
- Дмитриев Ю. Путеводитель. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940, стр. 40—45.
- Алпатов М. Андрей Рублев. М.—Л., 1943.
- Лазарев В. О методе работы в Рублевской мастерской.—«Доклады и сообщения филологического факультета Московского гос. университета», вып. 1. М., 1946, стр. 60—64.
- Гордеев Н. и Мневa Н. Памятник русской живописи XV века (арх. Михаил в Архангельском соборе).—«Искусство», 1947, май—июнь, стр. 87—88.
- Wulff O. und Alpatoff M. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellaue, 1925, стр. 156—163.
- Alpatov M. La «Trinité» dans l'art byzantin et l'icone de Roublev.—«Echos d'Orient», 1927, № 146, стр. 150—157.
- Masterpieces of Russian Painting. London, 1930, стр. 114, табл. XXI, XXV.

Hackel A. Die Trinität in der Kunst. Eine iconographische Untersuchung. Berlin, 1931.

Московское шитье

- Щенкин В. Памятник золотого шитья начала XV века.—«Древности» (Труды имп. Московского археологического общества), т. XV, вып. 1, 1894, стр. 35—68.
- Георгиевский В. Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой лавры.—«Светильник», 1914, № 11—12, стр. 3—26.
- Щекотов Н. Древнерусское шитье.—«София», 1914, № 1, стр. 5—32.
- Щербakov Н. и Свиринов А. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев, 1928, стр. 15—16, табл. II.
- Дмитриев Ю. Путеводитель. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940, стр. 45.
- Ettinger P. The Craftsmanship of Old Russia.—«Studio», 98, 1929, № 440, стр. 785.
- Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932, стр. 214—218.

Московская скульптура  
XIV—XV веков

- Никольский В. Русский ювелир XV века.—«Среди коллекционеров», 1922, № 4, стр. 16—20.
- Олсуфьев Ю. Описание древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века). Сергиев Посад, 1926.
- Флоренский П. и Олсуфьев Ю. Амвросий, троицкий резчик XV века. Сергиев, 1927.
- Alpatoff M. Die frühmoskauer Reliefplastik. Beschlag der Ikone der Gottesmutter von Wladimir und eine Evangeliumdecke des Sergiew Troizky-Klosters.—«Belvedere», 1926, № 51/52, стр. 237—256.

Прикладное искусство  
ранней Москвы

- Снегирев И. Памятники московской древности... М., 1842—1845.
- Древности Российского Государства... Отдел I—VI. М., 1849—1853.
- Орешников А. Русские монеты до 1547 года. М., 1896.
- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. СПб., 1899.
- Каталог собрания древностей А. С. Уварова. Отд. VIII и IX. М., 1908.
- Симонов П. Собрание изображений окладов на русских богослужебных книгах XII—XVIII столетий. Вып. 1. Древнейшие церковные оклады XII—XIV столетий. СПб., 1910.

- Михайлов М. Памятники русской вещевой па-  
леографии. СПб., 1913.
- Покровский Н. Древняя ризница Новгород-  
ского Софийского собора. — «Труды XV Археоло-  
гического съезда». М., 1914.
- Щекотов Н. Древнерусское шитье. — «София»,  
1914, № 1, стр. 5—32.
- Никольский В. Русский ювелир XV в. — «Сре-  
ди коллекционеров». 1922, № 4
- Никольский В. Древнерусское декоративное  
искусство. СПб., 1923.
- Некрасов А. Очерки декоративного искусства  
древней Руси. М., 1924.
- Олсуфьев Ю. Искусство XIV и XV вв. Ката-  
лог наиболее выдающихся произведений этой  
эпохи в музее 6. Троице-Сергиевой лавры,  
Сергиев Посад, 1924.
- Базилевич К. Имущество московских князей  
в XIV—XVI вв. — «Труды Гос. Исторического  
музея», III. М., 1926.
- Олсуфьев Ю. Описание древнего церковного се-  
ребра 6. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII в.).  
Сергиев Посад, 1926.
- Перетц В. О некоторых основаниях для дати-  
ровки древнерусского медного литья. Л., 1933.
- Орлов А. Библиография русских надписей XI—  
XV вв. М.—Л., 1936.

*К главе третьей*

*Искусство русского централизованного  
государства*

- Общие труды о деревянном  
зодчестве XIII—XVI веков
- Суслов В. Путевые заметки о севере России и  
Норвегии. СПб., 1888.
- Суслов В. О древних деревянных постройках  
северных окраин России.— В его кн.: «Очерки  
по истории древнерусского зодчества». СПб.,  
1889.
- Павлинов А. История русской архитектуры.  
М., 1894.
- Забелин И. Домашний быт русских царей в  
XVI—XVII веках. Т. II. М., 1895.
- Забелин И. Русское искусство. Черты само-  
бытности в древнерусском зодчестве. — «Древ-  
няя и новая Россия», 1878, № 1; отдельное  
издание: М., 1900.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. I.  
М., [1909], гл. XV—XXVII.
- Малеев Л. Деревянное строительство русского  
севера. — «Труды IV съезда русских зодчих».  
СПб., 1911.
- Красовский М. Курс истории русской архи-  
тектуры. Ч. 1. Деревянное зодчество. Пг.,  
1916.
- Соболев Н. Русская народная резьба по дереву.  
Гл. II—IV, М., 1934.

- Забелло С., Иванов В., Максимов П.  
Русское деревянное зодчество. М., 1942.

*Церковь в Муромском монастыре*

- Даль Л. Памятники древнерусского зодчества.  
Вып. 1. СПб., 1895, табл. 13.  
«Известия имп. Археологической комиссии», вып.  
57. Пг., 1915, стр. 174—175.

*Церковь в Юксовичах*

- «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 57.  
Пг., 1915, стр. 136—137.

*Церковь в Боролаве*

- Шевырев С. Поездка в Кирилло-Белозерский  
монастырь. М., 1850, стр. 90.

*Церковь в Шеменском*

- «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 52.  
СПб., 1914, стр. 68—78; вып. 57. Пг., 1915,  
стр. 133—134.

*Церковь в Пазредем*

- «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 41,  
СПб., 1911, стр. 82—84.

*Церковь в Ледском Погосте*

- «Труды I Археологического съезда», т. II, стр.  
364.  
«Известия имп. Археологической комиссии», вып. 41.  
СПб., 1911, стр. 202.

*Церковь в Лявле*

- «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39.  
СПб., 1911, стр. 117—119.

*Церковь в Выгоском погосте*

- «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 61.  
Пг., 1916, стр. 27—28.

*Церковь в Панилове*

- «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 31.  
СПб., 1909, стр. 55—60; вып. 41. СПб., 1911,  
стр. 154—158.

*Церковь в Суре*

- «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 41.  
СПб., 1911, стр. 134.

*Церковь в Верховьи*

- Суслов В. Памятники древнего русского зод-  
чества. Вып. VII. СПб., 1901.  
«Известия имп. Археологической комиссии», вып. 31.

СПб., 1909, стр. 9; вып. 61. Пг., 1916, стр. 47—48.

#### Церкви в Уне

Суслов В. Памятники древнего русского зодчества. Вып. I. СПб., 1895, табл. 16, 17.  
«Известия имп. Археологической комиссии», вып. 39, СПб., 1911, стр. 125—128.

#### Церкви в Шуерецком

«Известия имп. Археологической комиссии», вып. 26. СПб., 1908, стр. 2; вып. 39. СПб., 1911, стр. 147—149.

#### Хоромы Строгановых

Потапов А. Очерк древней русской гражданской архитектуры. Т. 1. М., 1902.

#### Каменное зодчество середины XV века<sup>1</sup>

Даль Л. Историческое исследование памятников русского зодчества. — «Зодчий», 1873, № 1, стр. 4—7; 1875, № 11—12, стр. 132—134.  
Даль Л. Назначение голосников. — «Зодчий», 1875, № 7—8, стр. 88—89.  
Чаев Н. О русском старинном церковном зодчестве. — «Древняя и новая Россия», 1875, II, стр. 141—153.  
Леонов В. Древнерусские окна. — «Зодчий», 1876, № 1, стр. 6—7.  
Даль Л. Колокольни. — «Зодчий», 1879, № 2, стр. 33.  
Султанов Н. Уборные части в московском зодчестве. — «Зодчий», 1879, № 10, стр. 120—121.  
Суслов В. Взгляд на одну из форм наружного покрытия древнерусских церквей. — «Зодчий», 1888, № 7—8, стр. 54—56.  
Суслов В. Очерки по истории древнерусского зодчества. СПб., 1889.  
Навлинов А. История русской архитектуры. М., 1894.  
Рерих Н. Старина на Руси. — «Зодчий», 1904, № 26, стр. 299—300, № 28, стр. 319—322, № 30, стр. 343—346.  
Грабарь И. История русского искусства. Т. II. М., [1910], стр. 1—122.  
Красовский М. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества

<sup>1</sup> Библиография, посвященная отдельным произведениям архитектуры и шатровому зодчеству, в общих разделах не вошла.

(от основания Москвы до конца первой четверти XVIII века). М., 1911, стр. 35—191.

Эдинг Б. Очерки древнерусской архитектуры (наличник). — «София», 1914, № 2, стр. 19 сл.  
Некрасов А. Византийское и русское искусство. М., 1924, стр. 121—132.  
Романов К. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. — «Известия Российской академии истории материальной культуры», IV. Л., 1925, стр. 209—241.  
Романов К. К вопросу о влиянии взаимоотношений между строителями и заказчиками на формы зодчества в Новгороде в XV—XVI вв. — В кн.: «Изобразительное искусство» (Временник Отдела изобразительных искусств Государственного Института истории искусств), 1. Л., 1927, стр. 29—58.  
Некрасов А. Возникновение московского искусства. М., 1929.  
Сперанский А. Очерки по истории приказа каменных дел Московского государства. М., 1930.  
Воронин Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. Л., 1934.  
Некрасов А. Очерки по истории древнерусского зодчества. XI—XVII века. М., 1936, стр. 207—296.  
Максимов П. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре. — «Архитектура СССР», 1940, № 1, стр. 68—73.  
Безсонов С. Архитектура Московского государства. — В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 27—35.  
Воронин Н. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве. — «Архитектура СССР», 1940, № 2, стр. 66—69.  
Воронин Н. Главнейшие этапы русского зодчества X—XV столетий. — «Известия Академии Наук СССР». Серия истории и филологии. М.—Л., 1944, № 4, стр. 162—170.  
Воронин Н. У истоков русского национального зодчества. — «Архитектура СССР». Вып. 5. М., 1944, стр. 32—37.  
Ильин М. Русское зодчество XVI столетия. — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР». Вып. XIII. М.—Л., 1946, стр. 167—170.  
Лихачев Д. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. Л., 1946, стр. 103—120.  
Eliasberg A. Russische Kunst. München, 1915.  
Mischnitzer R. Orientalische Einflüsse in der russischen Architektur. — «Osteuropa», 1925/1926, № 1.



Каменное зодчество эпохи расцвета  
Москвы

- Соболев Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин.—В кн.: «Старая Москва», вып. 2. М., 1914, стр. 16—23.
- Хрептович-Бутенев К. В. Аристотель Фиораванти, строитель Успенского собора.— В кн.: «Старая Москва», вып. 2. М., 1914, стр. 24—49.
- Бартенев С. Большой Кремлевский дворец, дворцовые церкви и придворные соборы. М., 1916.
- [Ред.] Русская надпись на Спасских воротах.— В кн.: «Сборник статей в честь П. С. Уваровой». М., 1916, стр. 229—231.
- Хрептович-Бутенев К. Латинская надпись на Спасских воротах и их творец Петр Антоний Солари.— В кн.: «Сборник статей в честь П. С. Уваровой». М., 1916, стр. 215—228.
- Машков И. Воскресенский собор в Волоколамске.—В кн.: «Сборник статей в честь П. С. Уваровой». М., 1916, стр. 295—310.
- Рыльский И. Реставрационные работы в Кремле с 1917 по 1922 г.— «Архитектура», 1923, № 1—2, стр. 16—23.
- Олсуфьев Ю. Второй более или менее достоверный памятник скульптуры руки Василия Дмитриевича Ермолина, русского скульптора и зодчего.— В его кн.: «Три доклада». Сергиев, 1927, стр. 33—40.
- Эрнст Н. Бахчисарайский ханский дворец и архитектор великого князя Ивана III Фрязин Алевиз Новый. Симферополь, 1928.
- Снегирев В. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М., 1935.
- Некрасов А. Московский кремль.— «Архитектура СССР», 1936, № 10—11, стр. 69—75.
- Давид Л. Церковь Трифона в Напрудном.— В кн.: «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века». М., 1947, стр. 33—54.
- Ильин М. Из истории гражданского зодчества ранней Москвы (Старая трапезная Троице-Сергиева монастыря 1469 г.).— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР». Вып. XIV. М.—Л., 1947, стр. 84—91.
- Брунов Н. Мастера древнерусского зодчества. М., 1953, стр. 23—33.

Зодчество XVI века

- Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества. Тетр. I—V. М., 1850—1856.
- Мартынов А. и Снегирев И. Русская старина в памятниках церковного и гражданско-

го зодчества. Изд. 3-е. Годы 1—6. М., 1852—1860.

- Суворов Н. Описание вологодского Софийского кафедрального собора. М., 1863.
- Даль Л. Материалы для истории русского гражданского зодчества.— «Зодчий», 1874, № 12, стр. 153—154.
- Уваров А. Неизвестный русский памятник 1606 г.— «Древности» (Труды Московского археологического общества), т. IV. 1876, стр. 171—176.
- Мартынов А. Русские достопамятности. Т. I—II. М., 1877—1883.
- Канилле М. Церковь Белой Троицы в г. Твери.— «Зодчий», 1878, № 8, стр. 85—86.
- Султанов Н. Памятники древнего зодчества в Коломенском и Бронницком уездах Московской губернии.— «Зодчий», 1883, стр. 50—53.
- Суслов В. Обзор древнерусских построек на Севере.— «Зодчий», 1883, стр. 70—76.
- Суслов В. Собор Соловецкого монастыря.— «Зодчий», 1883, стр. 75.
- Попов А. Церковь Николая «в Мясниках». — «Труды Московского археологического общества», т. X. 1885, стр. 69 сл.
- Преображенский М. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891.
- Раздмадзе А. Торговые ряды на Красной площади в Москве. Киев, 1893.
- Введенская и Пятницкая церкви в Сергиевом посаде Московской губернии. М., 1894.
- Суслов В. Памятники древнего русского зодчества. Вып. 1—7. СПб., 1895—1901.
- Орловский И. Смоленская стена. Смоленск, 1902.
- Потапов А. Очерк древней русской гражданской архитектуры. Вып. 1—2. М., 1902—1903.
- Красовский М. Московская церковная старина. Т. 1—2, 1904—1906.
- Улитин И. Церкви и монастыри г. Серпухова. М., 1905.
- Новидкий А. Каменный город в Серпухове.— «Древности» (Труды Московского археологического общества), т. XXI, вып. 1. М., 1906, стр. 57—66.
- Линдеман И. Маринкина башня в Коломне и вопрос о смерти Марины Мнишек. М., 1910.
- Романов К. Звонница тихвинского Успенского монастыря Новгородской губернии.— «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 36, 1910, стр. 94 сл.
- Рерих Б. Новгородские крепостные стены.— «Труды IV съезда русских зодчих». СПб., 1911, стр. 52 сл.
- Красовский М. Материалы по истории русской архитектуры. Вознесенская (Исидоров-

- ская) церковь [в Ростове-Ярославском.—«Зодчий», 1912, № 13, стр. 123—127; № 15, стр. 147—142.
- Остроумов Н. Церковь Рождества Богородицы в Старом Симонове. М., 1912.
- Холмогоровы В. и Г. Исторические материалы, относящиеся к церквам Московской епархии. Вып. I—XI. М., 1895—1913.
- Материалы по истории архитектуры в Тверской губернии.—«Тверская старина», т. III, 1913.
- Вершинский А. Микулинский собор. Тверь, 1914.
- Дульский П. Памятники казанской старины. Казань, 1914.
- Макаренко Н. Путевые заметки и наброски о русском искусстве. Белозерский край. Вып. 1. СПб., 1914.
- Стеллецкий И. Китайгородская стена.—В кн.: «Старая Москва», вып. 2. М., 1914, стр. 53—67.
- Погожева Л. Село Микулино городище и его древний собор.—«Светильник», 1914, № 4, стр. 7—22.
- Погожева Л. Церковь «Белая Троица» в Твери.—«Светильник», 1914, № 8, стр. 35—43.
- Эдинг Б. Московская архитектура до конца XVII в. М., 1915.
- Лукомский Г. Русская провинция. Ч. 1. Пг., 1916.
- Любименко И. Новые работы по истории отношений Московской Руси с Англией.—«Исторические известия», издание Исторического общества при Московском университете. 1916, № 2, стр. 14—25.
- Филиппов А. Русские изразцы XVI в. М., 1916.
- Шереметев П. Вязёмы. М., 1916.
- Бондаренко И. Звание Посольского приказа.—В кн.: «Сборник статей в честь П. С. Уваровой». М., 1916, стр. 98—107.
- Церкви Свияжска.—«Известия имп. Археологической комиссии», 1918, стр. 152—160.
- Евдокимов И. Север в истории русского искусства. Вологда, 1920.
- Александровский М. Указатель московских церквей. М., 1925.
- Грабарь И. К ремонту Китайгородской стены.—«Строительство Москвы», 1925, № 8, стр. 10—14.
- Ильин М. Собор Рождественского монастыря в Москве.—В кн.: «Материалы по истории русского искусства». Вып. 1. М., 1928, стр. 5—7.
- Ильин М. Успенский собор в Дмитрове.—В кн.: «Материалы по истории русского искусства». Вып. 1. М., 1928, стр. 8—10.
- Юргенсон П. Церковь Иоанна Предтечи, что под Бором в Москве.—В кн.: «Материалы по истории русского искусства». Вып. 1. М., 1928, стр. 11—13.
- Ильин М. (ошиб. напеч. П. Юргенсон). Церковь Рождества Богородицы на Возмище в Волоколамске.—В кн.: «Материалы по истории русского искусства». Вып. 1. М., 1928, стр. 14—16.
- Юргенсон П. Собор Никитского монастыря в Москве.—В кн.: «Материалы по истории русского искусства». Вып. 1. М., 1928, стр. 17—19.
- Брунов Н. Памятник русского зодчества XVI в.—«Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», II. М., 1928, стр. 123—132.
- Брунов Н. О некоторых памятниках допетровского зодчества Казани.—В кн.: «Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТССР». Вып. II. Казань, 1928, стр. 32 сл.
- Егеров В. Стены Казанского кремля.—В кн.: «Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТССР». Вып. II. Казань, 1928, стр. 62—72.
- Ильин М. Усадьбы Годуновых.—«Сборник Общества изучения русской усадьбы». Кн. II, вып. 5—6. М., 1928, стр. 33—39.
- Каргер М. Успенский собор Свияжского монастыря как архитектурный памятник. Казань, 1928.
- Некрасов А. Отчет о комплексной Тверской экспедиции. Художественно-археологическая часть.—«Труды Этнографо-археологического музея. Быт». Первый Московский государственный университет. Т. IV. М., 1928, стр. 4—18.
- Хозеров И. Новые данные о зодчестве г. Смоленска.—«Seminarium Kondakovianum», т. II, 1928, стр. 353—360.
- Богусевич В. Новый архитектурный тип в русском зодчестве XVI и XVII столетий.—В кн.: «Сборник бюро по делам аспирантов». Гос. Академия истории материальной культуры. Вып. 1. Л., 1929, стр. 93—100.
- Хозеров И. Новые данные о Смоленской городской стене.—«Записки Смоленского общества краеведения». Смоленск, 1930, стр. 1—32.
- Кивокурцев Ю. Памятник домонгольской эпохи близ Коломны.—«Труды Кабинета истории материальной культуры». Первый Московский государственный университет. Т. V. М., 1930, стр. 66—71.
- Киселев С. Остатки Белого и Земляного города на арбатском радиусе.—В кн.: «По трассе первой очереди Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича». Л., 1936, стр. 100—103.
- Коробков Н. Стены Китай-города.—В кн.: «По трассе первой очереди Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича». Л., 1936, стр. 106—131.

- Смирнов А. Мясницкие ворота Белого города.— В кн.: «По трассе первой очереди Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича». Л., 1936, стр. 103—106.
- Ильин М. Историческая передвижная выставка «Русская архитектура». М., 1940, стр. 6—7, 18—20.
- Рязанин М. Выставка «Русская архитектура XI—XX в.» М., 1941, стр. 19—30, 78—80.
- Воронин Н. Памятники русской архитектуры. М., 1944.
- Ильин М. Рязань. М., 1945, стр. 20—21.
- Беледкая Е. Памятники русской архитектуры XI—XIX веков. М., 1946, стр. 13—21.
- Фуфаев А. Собор московского Рождественского монастыря.— В кн.: «Архитектурные памятники Москвы. XV—XVII века». М., 1947, стр. 55—75.
- Воронин Н. и Ильин М. Древнее Подмосковье. М., 1947.
- Воронин Н. К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 12. М.—Л., 1949, стр. 219—223.
- Максимов П. К характеристике московского зодчества XIII—XV вв.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 12. М.—Л., 1949, стр. 214—216.
- История русской архитектуры. Краткий курс. М., 1951, стр. 51—89.
- Воронин Н. Раскопки в Старице.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР». Вып. XXXVIII. М.—Л., 1951, стр. 42—47.
- Яковлева О. Материалы по истории русской техники в неопубликованной летописи первой половины XVII века.— «Труды по истории техники». Вып. III. М., 1953, стр. 115—128.
- Чиняков А. Каменное зодчество в русском централизованном государстве. (Автореферат диссертации). М., 1954.
- Eding В. Abriss einer Geschichte Moskaus.— «Moskauer Almanach», 1917.
- Крепостные сооружения**
- Савельев А. Материалы к истории инженерного дела в России.— В кн.: «Инженерные записки», ч. 39, 1853, стр. 1—201.
- Ласковский Ф. Материал для истории военно-инженерного искусства в России. Ч. I. Опыт исследования инженерного дела в России до XVIII столетия. СПб., 1858.
- Богусевич В. Военно-оборонительные сооружения Новгорода, Старой Лядоги, Порхова и Копорья. Новгород, 1940.
- Крепостные сооружения древней Руси. Под ред.

- Н. Н. Воронина.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 31. М., 1952.
- Сергеева-Козина Т. Коломенский кремль.— В кн.: «Архитектурное наследие», 2. М., 1953, стр. 133—162.
- Косточкин В. Архитектура Ивангородской крепости.— «Архитектура СССР», 1953, № 2, стр. 19—25.
- Косточкин В. Ивангород и его место в развитии русского крепостного зодчества XV—XVII веков. (Автореферат диссертации). М., 1953.
- Русский город и градостроительство XVI века**
- Ласковский Ф. Материалы для истории военно-инженерного искусства в России. Ч. 1. Опыт исследования инженерного дела в России до XVIII столетия. СПб., 1858.
- Макарий, митр. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Т. I—II. М., 1860.
- Снегирев И. Москва, подробное историческое и археологическое описание города. Т. I—II. М., 1865—1873.
- Симсон П. История города Серпухова. М., 1880.
- Фабрициус М. Кремль в Москве. М., 1883.
- Забелин И. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Ч. I—II. М., 1884—1891.
- Головщиков К. История Ярославля. Ярославль, 1889.
- Борщевский И. Исторический очерк Ярославля. Ростов, 1900.
- Петров А. Город Нарва. СПб., 1901.
- Забелин И. История города Москвы. Ч. 1. М., 1902.
- Шамурин Ю. Ярославль, Романов-Борисоглебский. М., 1912 («Культурные сокровища России», вып. 1).
- Суздаль и его достопамятности. М., 1912.
- Титов А. Ростовский Кремль. М., 1912.
- Бартнев С. Московский Кремль в старину и теперь. Т. I—II. М., 1912—1916.
- Шамурин Ю. Москва в ее старине. М., 1913 («Культурные сокровища России», вып. 5).
- Белов Е. и Шамурин Е. Казань, Нижний Новгород, Кострома. М., 1913 («Культурные сокровища России», вып. 4).
- Бондаренко И. Архитектурные памятники Москвы. Вып. 1. М., [6. г.].
- Ушаков Н. Спутник по Владимиру и городам губернии. Владимир, 1913.
- Элинг Б. Ростов Великий, Углич. М., [6. г.].
- Шамурин Ю. Ростов Великий, Троице-Сергиевская лавра. М., 1913 («Культурные сокровища России», вып. 6).
- Лукомский Г. Кострома. СПб., 1913.

- Скворцов Н. Археология и топография Москвы. М., 1913.
- Горностаев Ф. Очерк древнего зодчества Москвы. В кн.: «Путеводитель по Москве. Под ред. И. Машкова». М., 1913, стр. III—CLXV.
- Шамурин Ю. Калуга, Тверь, Тула, Торжок. М., 1913 («Культурные сокровища России», вып. 7).
- Дунаев Б. Город Сольвычегодск. М., 1914. [Оттиск из журнала «Баян», № 1 и 3 за 1914 г.]
- Шамурин Ю. Великий Новгород. М., 1914 («Культурные сокровища России», вып. 10).
- Крылов И. Старица в ее достопримечательностях. Старица, 1914.
- Лукомский Г. Вологда в ее старине. СПб., 1914.
- Дунаев Б. Северо-русское гражданское и церковное зодчество. Город Вологда.— «Древности» (Труды Комиссии по сохранению древних памятников). М., 1914, стр. 113—145.
- Дунаев Б. Северо-русское гражданское и церковное зодчество. Город Великий Устюг.— «Древности» (Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества). М., 1915, стр. 333—389.
- Рудakov А. Тульский кремль. М., 1916.
- Макаренко Н. Искусство древней Руси. У Соливычегодской. Пг., [6. г.].
- Солодовников Д. Переяславль Рязанский. Рязань, 1922.
- Некрасов А. Древний Псков. М., 1923.
- Некрасов А. Великий Новгород и его художественная жизнь. М., 1924.
- Мордвинов И. Старый Тихвин и нагорное Обонежье. Тихвин, 1925.
- Тихомиров М. Город Дмитров. М., 1925.
- Ешкилев В. Город Сольвычегодск. В.-Устюг, 1926.
- Музеи и достопримечательности Москвы. М., 1926, стр. 399—434.
- Строков А. Памятники древнего Новгорода. Л., 1927, стр. 35—42.
- Булич О. Коломна. М., 1928.
- Некрасов А. Художественные памятники Москвы и городов Московской губернии. М., 1928.
- Смирнов М. Переяславль-Залесский. Переяславль-Залесский, 1928.
- Солодовников Д. Прогулка по Рязанскому кремлю. Рязань, 1929.
- Васильев А. и Яжан А. Древний Псков. Л., 1929.
- Снегирев В. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М., 1935.
- Строков А. и Богусевич В. Новгород-Великий. Л., 1939, стр. 141—207.
- Рыльский И. Архитектура Московского Кремля.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 40—49.
- Бунин А. и Рудков М. Архитектурная композиция городов. М., 1940, стр. 18—23.
- Подключников В. Стратегический фактор в планировке древнерусских городов.— «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры», вып. 3. М., 1943, стр. 1—11.
- Подключников В. Планировка и постройка древнего Свияжска.— «Архитектура СССР», сб. 3. М., 1943, стр. 34—38.
- Брунов Н. Московский Кремль. М., 1944.
- Варганов А. Суздаль. М., 1944.
- Фуфаев А. Город Старица и его архитектурные памятники.— В кн.: «Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немецкими захватчиками», вып. 2. М., 1944, стр. 26—30.
- Безсонов С. Ростов Великий. М., 1945.
- Воронин Н. Древнерусские города. М.—Л., 1945.
- Воронин Н. Владимир. М., 1945.
- Топуридзе К. Казань. М., 1945.
- Ильин М. Рязань. М., 1945.
- Иванов В. Ярославль. М., 1946.
- Каргер М. Новгород Великий. М., 1946.
- Спегальский Ю. Псков. Л., 1946.
- Порфиридов Н. Древний Новгород. М., 1947.
- Агафонов С. Горький — Нижний-Новгород. М., 1947.
- Монгайт А. Муром. М., 1947.
- Воронин Н. Переяславль Залесский. М., 1948.
- Кипарисова А. Тула. М., 1948.
- Михайловский Е. Углич. М., 1948.
- Рабинович М. Археологическая разведка в Полодской земле.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР» Вып. XXXIII. М.—Л., 1950, стр. 81—88.
- Лавров В. и Максимов П. Псков. М., 1950.
- Косточкин В. Крепость Ивангород.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 31. М., 1952, стр. 224—317.
- Сергеева-Козина Т. Коломенский кремль.— В кн.: «Архитектурное наследие». Сб. 2. М., 1952, стр. 133—163.
- Трофимов И. и Кирьянов И. Материалы к исследованию Нижегородского кремля.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 31. М., 1952, стр. 318—346.
- Косточкин В. Архитектура Ивангородской крепости.— «Архитектура СССР», 1953, № 2, стр. 19—25.
- Тверской Л. Русское градостроительство до конца XVII в. Л.—М., 1953.
- Бунин А. История градостроительного искусства. М., 1953, стр. 256—312.
- Косточкин В. Русские военно-оборонительные сооружения XVI века у устья реки Наровы.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР». Вып. LII. М.—Л., 1953, стр. 25—32.
- Никитин А. Оборонительные сооружения

засечной черты XVI—XVII вв. (Автореферат диссертации). М., 1954.

Ильин М. Рязань. М., 1954.

Soom A. Ivangorod als selbständige Stadt 1617—1649.—«Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft», 1935. Tartu, 1937.

Karling S. Narva. Tartu, 1936.

### Шатровое зодчество

Чаев Н. О русском старинном церковном зодчестве.—«Древняя и новая Россия», 1875, II, стр. 14—153.

Забелин И. Черты самобытности в древнерусском зодчестве.—«Древняя и новая Россия», 1878, III, стр. 185—203; IV, стр. 262—303; отдельное издание: М., 1900.

Даль Л. Борисоглебский собор в г. Старице.—«Зодчий», 1878, № 3, стр. 27.

Султанов Н. Русские шатровые церкви и их соотношение к грузино-армянским шатровым пирамидальным покрытиям.—«Труды V Археологического съезда в Тифлисе в 1881 г.» М., 1887, стр. 230 сл.; см. также «Зодчий», 1887, № 7—8, стр. 86—71.

Преображенская церковь в селе Спасском-Пушкине.—«Древности» (Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества), т. II. М., 1908, стр. 139—141.

Горностаев Ф. Столпообразные храмы: шатровые храмы.—В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. II. М., [1910], стр. 33—100.

Воронин Н. К истории русского зодчества XVI века.—В кн.: «Сборник бюро по делам аспирантов». Гос. Академия истории материальной культуры. Вып. I. Л., 1929, стр. 83—92.

Некрасов А. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов.—«Труды Кабинета истории материальной культуры», V. Первый Московский государственный университет. М., 1930, стр. 17—50.

Воронин Н. Хутынский столп 1535 г. (К проблеме шатровой архитектуры).—«Советская археология», VIII, 1946, стр. 300—305.

Тихомиров М. Москва и культурное развитие русского народа XIV—XVII вв.—«Вопросы истории», 1947, № 9, стр. 3—18.

Раппопорт П. Очерки хронологии русского шатрового зодчества.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР». Вып. XXX. М.—Л., 1949, стр. 82—92.

Раппопорт П. Русское шатровое зодчество конца XVI в.—«Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 12. М.—Л., 1949, стр. 238—301.

Ильин М. Собор Василия Блаженного и градостроительство XVI в. —«Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1952, стр. 217—256.

Kharousine N. Étude sur les anciennes églises russes aux toits en forme de tento.—«Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», т. VIII, 1893.

Alpatov M.—Brunov N. Nachrichten aus Moskau.—«Byzantinische Zeitschrift», XXIV, 1924, стр. 492—495.

Alpatov M.—Brunov N. Die altrussische Kunst in den wissenschaftlichen Forschungen seit 1914.—«Zeitschrift für slavische Philologie», II, 1925, стр. 493 сл.

Brunov N. Über den Styl der altrussischen Baukunst.—«Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft», т. VI.

Brunov N. Die frühmoscovitische Baukunst.—«Zeitschrift für Geschichte der Architektur», т. VIII, стр. 169—174.

### Монастырское строительство

Ратшин А. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквях в России. М., 1852.

Зверинский В.<sup>1</sup> Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, с библиографическим указателем. Т. I—III. СПб., 1890—1897.

Описание Псково-Печерского первоклассного монастыря. Дерпт, 1821.

Лосифей, архим. Географическое, историческое и статистическое описание ставропигиального Соловецкого монастыря. М., 1836.

Снегирев И. Новодевичий монастырь в Москве. М., 1857.

Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинско-Богородицкого большого мужского монастыря. СПб., 1859.

Забелин И. Историческое описание Донского монастыря. М., 1865.

Савваитов П. Описание вологодского Спасо-Прилукского монастыря. Вологда, 1884.

Нектарий, архим. Историческое описание Иосифо-Волоколамского монастыря. М., 1887.

Руднев. Историческое описание монастыря св. Николая, что на Песноше. М., 1893.

Никольский Н. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство. СПб., 1897.

История первоклассного ставропигиального Соловецкого монастыря. СПб., 1899.

<sup>1</sup> В работах А. Ратшина и В. Зверинского приведена исчерпывающая библиография по монастырям до 1897 года.

Леонид, архим. Историко-археологическое описание боровского Пафнутаевского монастыря. Калуга, [б. г.].

Покрышкин П. и Романов К. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии.— «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 28. СПб., 1907, стр. 107 сл.

Левисов Л. Православные монастыри. М., 1908.

Голубинский Е. Святой Сергей Радонежский и им основанная Троицкая Лавра. М., 1909.

Машков И. Крепостные сооружения боровского Пафнутаевского монастыря Калужской губернии.— «Древности» (Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества), IV. М., 1912, стр. 313—321.

Лунаев В. Соловецкая обитель. М., 1914. [Оттиск из журнала «Баян», № 4 и 5 за 1914 г.]

Каманин Н. Воскресенский Горидкий монастырь. Кириллов, 1914.

Свириин А. Сергиевский историко-художественный музей, б. Троицкая лавра.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 5. М.—Л., 1925.

Троицкий В. и Торопов С. Симонов монастырь. М., 1927.

Кропоткина Е. Историко-художественный и бытовой музей, «б. Новодевичий монастырь». М., 1928.

Антипов Г. Крепость Кирилло-Белозерского монастыря. Кириллов, 1934.

Безсонов С. Архитектурный ансамбль бывшей Троице-Сергиевой лавры.— «Архитектура СССР», 1939, № 2, стр. 70 сл.

Зебек Н. Крепостные сооружения XVII в. в Кириллове.— «Сборник исследований и материалов Артиллерийского исторического музея Красной Армии». Т. 1. Л.—М., 1940, стр. 157 сл.

Лавров В. Монастыри и крепости XVI—XVII вв.— форпосты Московского государства.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 36—39.

Ильин М. Монастыри Московской Руси XVI века, как оборонительные сооружения.— «Исторический журнал», 1944, № 7—8, стр. 75—81.

Виноградов Н. Троице-Сергиева лавра. М., 1944.

Торопов С. и Щепетов К. Иосифо-Волоколамский монастырь. М., 1946.

#### Успенский собор

Быковский М. Доклад о реставрации московского Успенского собора. М., 1866, стр. 25 сл.

Ширинский-Шихматов С. Московский Успенский собор. М., 1906—1908.

Вгунhoff N. Due cattedrali del Kremlin costruite da italiani.— «Architettura e arti decorative», 1926, № 6, стр. 97—100.

#### Архангельский собор

Суслов В. Памятники древнего русского зодчества. Вып. V. СПб., 1900.

Шервинский С. Венецианизмы московского Архангельского собора.— «Сборники Московского Меркурия по истории литературы и искусства», вып. 1. М., 1917, стр. 191—204.

Власюк А. Новые исследования архитектуры Архангельского собора в Московском кремле.— В кн.: «Архитектурное наследство». Сб. 2. М., 1952, стр. 105—132.

Вгунhoff N. Due cattedrali del Kremlin costruite da italiani.— «Architettura e arti decorative», 1926, № 6, стр. 97—100.

Церковь Вознесения в Коломенском

Машиновский А. Исторические сведения из летописей отечественных и преданий изустных, извлеченные о селе Коломенском. М., 1809.

Корсаков А. Село Коломенское. М., 1870.

Шамурин Ю. Коломенское. В его кн.: «Подмосковные», кн. 2. М., 1914, стр. 8—20.

Некрасов А. Древние подмосковные. Александрова слобода, Коломенское, Измайлово. М., 1923, стр. 28—53.

Згура В. Коломенское. М., 1928.

Гольц Г. Архитектура б. церкви Вознесения в селе Коломенском.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 54—57.

Роговин Н. Церковь Вознесения в Коломенском. М., 1941 («Памятники русской архитектуры», вып. 1).

Подключников В. Коломенское. М., 1944.

Цирес А. Искусство архитектуры. М., 1946, стр. 147—159.

Маковецкий И. Коломенское. (Автореферат диссертации). М., 1951.

#### Собор Василия Блаженного

Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества. Тетр. II. М., 1850, стр. 5 и табл.

Чаев Н. О русском старинном церковном зодчестве.— «Древняя и новая Россия», 1875, II, стр. 141—153.

Кузнецов Н. Московский Покровский и св. блаженного Василия, что на рву, собор. М., 1895.

Кузнецов И. О построении московского Покровского (Василия Блаженного) собора.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1896, кн. I, разд. III, стр. 19—24.

Кузнецов И. Еще новые данные о построении московского Покровского (Василия Блаженного) собора.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1896, кн. II, разд. IV, стр. 23—36.



- Сулов В. Храм Василия Блаженного. М., 1912.  
 Сухов Д. Новое в архитектуре Василия Блаженного.— «Вопросы реставрации», I. М., 1926, стр. 179—185.  
 Музей— собор Василия Блаженного. Л., 1928.  
 Бунин А. и Круглова М. Архитектура городских ансамблей. Ренессанс. М., 1935, стр. 210.  
 Безсонов С. Из истории переделок и реставрации храма Василия Блаженного в Москве.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 50—53.  
 Цирес А. Искусство архитектуры. М., 1946, стр. 147—159.  
 Ильин М. Собор Василия Блаженного и градостроительство XVI в.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1952, стр. 214—256.

#### Иван Великий

- Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества. Тетр. I—V, М., 1850—1856.  
 Рязнин М. Иван Великий. М., 1946 («Памятники русского зодчества», вып. IV).

#### Дионисий и его школа

- Георгиевский В. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.  
 Борин В. Две иконы новгородской школы XV века св. Петра и Алексия, митрополитов московских.— «Светильник», 1914, № 4, стр. 23—32.  
 Муратов П. Два открытия.— «София», 1914, № 2, стр. 5—11.  
 Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, стр. 23—27.  
 Муратов П. Русская живопись до середины XVII века.— В кн.: Грабарь И. История русского искусства, т. VI. М., [1915], стр. 263—285.  
 С. В. «Поклонение волхвов» (Фреска, недавно открытая на стене московского Большого Успенского собора).— «Светильник», 1914, № 2, стр. 3—4.  
 Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора.— «Светильник», 1915, № 1, стр. 3—5.  
 Грищенко А. Русская икона как искусство живописи.— «Вопросы живописи», вып. 3. М., 1917, стр. 115—143.  
 Алпатов М. Икона Вознесенья быв. собр. С. П. Рябушинского, ныне Исторического музея.— «Труды Этнографо-археологического музея I МГУ». М., 1926, стр. 23—27.  
 Богусевич В. Живопись конца XV столетия в привологодском районе.— В кн.: «Вологодский гос. музей. Северные памятники древнерусской станковой живописи». Вологда, 1929, стр. 14—19.

- Михайловский Б. и Пуришев Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 33—52.  
 Недошивин Г. Дионисий. М.—Л., 1947.  
 Антонова В. Новооткрытые произведения Дионисия в Гос. Третьяковской галерее. М., 1952.  
 Masterpieces of Russian Painting. London, 1930, табл. XXXII.  
 Georgievskaja-Družinina. Les fresques du monastère de Thérapon. Etude des deux thèmes iconographiques. — В кн.: «Récueil Uspenskiij», II. Paris, 1932, стр. 121—134.

#### Московское шитье, миниатюра и скульптура эпохи Дионисия

- Бычков А. Заставки и миниатюры Четвероевангелия 1507 года. Изд. имп. Общества любителей древней письменности, № LVIII и XXXVI.  
 Георгиевский В. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 34, рис. 22—25, 34.  
 Соболев Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин.— В кн.: «Старая Москва», вып. 2. М., 1914, стр. 16—23.  
 Протасов Н. Лидевое Евангелие 1470 года Саввина монастыря близ Звенигорода.— «Светильник», 1915, № 9—12, стр. 15—25.  
 Щепкина М. Изображение русских исторических лиц в шитье XV века. М., 1954.

#### Живопись XVI века

- Сахаров. Исследование о русском иконописании. СПб., 1849.  
 Розыск по делу Висковатого.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1858, кн. 2, стр. 1—42.  
 Стоглав. Изд. Кожанчикова. СПб., 1863.  
 Забелин И. Опись стенописных изображений притчей в Золотой палате государева двorca, составленная в 1676 г.— В кн.: «Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы», ч. 1. М., 1884, стр. 1238—1255.  
 Покровский Н. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских.— «Труды VII Археологического съезда в Ярославле 1887 г.» М., 1892, стр. 246—255.  
 Забелин И. Сийский иконописный подлинник. СПб., 1894.  
 Забелин И. Домашний быт русских царей. Ч. 1. М., 1895.  
 Успенские М. и В. Древняя икона из собрания В. М. Постникова. СПб., 1899.  
 Ровинский Д. Обзор иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903.

- Лихачев Н. Материалы по истории русского иконописания. Т. I—II. СПб., 1903.
- Буслаев Ф. Для истории русской живописи XVI в. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 286—344.
- Буслаев Ф. О народной поэзии в древнерусской литературе. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 1—63.
- Покровский Н. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910, стр. 279 сл.
- Георгиевский В. Иконы Ивана Грозного. — «Старые годы», 1911, ноябрь, стр. 3—20.
- Муратов П. Каталог выставки древнерусского искусства. М., 1913.
- Айналов Д. История русской живописи от XVI до XIX в. СПб., 1913.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 287—332.
- Сычев Н. Древлехранилище Русского музея. — «Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 3—36.
- Андреев Н. О деле дьяка Висковатого. — В кн.: «Seminarium Kondakovianum». Prague, 1922.
- Богусевич В. Северные памятники древнерусской живописи. Вологда, 1924.
- Кожина Ю. Развитие древнерусской живописи XVI—XVII вв. — В кн.: «Русское искусство XVII в.» Л., 1929.
- Дмитриев Ю. Гос. Русский музей. Путеводитель. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940.
- Михайловский Б. и Пуришев Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941.
- Halle Fannina W. L'art de la vieille Russie. Paris, 1922.
- Wulff O. und Alpatoff M. Die Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellerau bei Dresden, 1925.
- Ancient Russian Icons. London, 1929.
- Ostrogorsky G. Les décisions du Stoglav au sujet de la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine.—«Orient et Byzance», IV. Paris, 1933.
- Grabar A. L'expansion de la peinture russe aux XVI et XVII siècles.—«Annales d'institut Kondakov». Beograd, 1940, стр. 92—95.
- Фрески «Золотой палаты» Московского Кремля
- Карамзин Н. История государства Российского. Т. X. 1831, примеч. 453.
- Розыск по делу Висковатого. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1858, кн. 2, стр. 1—42.
- Забелин И. Домашний быт русских царей. Т. 1. М., 1895, стр. 149—170.
- Буслаев Ф. Для истории русской живописи XVI века. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 321.
- Щепкин В. Московская иконопись. — В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», т. 5. М., 1911, стр. 235.
- Айналов Д. История русской живописи от XVI до XIX столетия. СПб., 1913, стр. 24—35.
- Бартенев С. Московский Кремль в старину и теперь. М., 1916, стр. 183.
- Фрески галереи Благовещенского собора Московского Кремля
- Успенский А. Фрески паперти Благовещенского собора в Москве. — «Золотое руно», 1906, № 7, стр. 35.
- Суслов В. Памятники древнерусского искусства. Вып. 1. СПб., 1908, стр. 12; вып. 2, 1909, стр. 6; вып. 3, 1910, стр. 11.
- Успенский А. Стенопись Благовещенского собора в Москве. — «Древности» (Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества), т. 3. М., 1909, стр. 157—177.
- Щепкин В. Московская иконопись. — В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», т. 5. М., 1911, стр. 235.
- Фрески Успенского собора Свияжского монастыря
- Айналов Д. Фресковая роспись храма Успения в Свияжском монастыре. М., 1916.
- Karger M. Les portraits des fondateurs dans les peintures murales de Swiazsk.— В кн.: «Recueil Uspenskij», II. Paris, 1932, стр. 135—149.
- Фрески 1563 г. Преображенского собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле
- Покровский Н. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. — «Труды VII Археологического съезда в Ярославле 1887 г.», т. 1. М., 1892, стр. 252.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 327—330.
- Фрески Троицкого собора Александровской слободы
- Стромилов Н. Александровская слобода до Грозного. М., 1884.

Некрасов А. Древние подмосковные. Александрова слобода, Коломенское, Измайлово. М., 1923.

Фрески Кирилло-Белозерского монастыря

Никольский Н. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII в. (1397—1625). Т. 1, вып. 1. СПб., 1897, стр. 195.

Чураков С. Фрески Кирилло-Белозерского монастыря. Доклад 1939 г. Архив Гос. Третьяковской галереи.

Фрески церкви Трифона в Напрудной в Москве

Жизнь и страдания святого мученика Трифона. М., 1912.

Икона «Церковь воинствующая»

Муратов П. Два открытия. — «София», 1914, № 2, стр. 5—17.

Пресняков А. Эпоха Грозного в общем историческом освещении. — «Анналы», 1922, № 2, стр. 197.

Каргер М. К вопросу об изображении Грозного на иконе «Церковь воинствующая». — В кн.: «Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского». Л., 1928, стр. 466—469.

Иконы Благовещенского собора, написанные псковскими мастерами

Буслаев Ф. Для истории русской живописи XVI века. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 287.

Покровский Н. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910, стр. 295.

Айналов Л. История русской живописи от XVI до XIX столетия. СПб., 1913, стр. 20.

Иконостасы главок Благовещенского собора Московского Кремля

Забелин И. История гор. Москвы. М., 1905, стр. 157.

Суслов В. Памятники древнерусского искусства. Вып. 1. СПб., 1908, стр. 12, 17—20.

Кондаков Н. Иконография богородицы. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1910, стр. 210.

Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 304, 308—312.

Новгородская школа живописи XVI века

Щепкин В. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. — «Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 г.», т. II. М., 1902, стр. 183.

Аписимов А. Церковная старина на выставке XV Археологического съезда в Новгороде. — «Старые годы», 1911, октябрь, стр. 40—44.

Жидков Г. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV—XVI вв. — «Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», т. 2, М., 1928, стр. 113—122.

Псковская школа живописи XVI века

Грищенко А. Русская икона как искусство живописи. — «Вопросы живописи», вып. 3. М., 1917, стр. 70.

Жидков Г. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV—XVI вв. — «Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», т. 2. М., 1928, стр. 115.

Миниатюра XVI века

Житие Николая чудотворца, изданное по рукописи XVI в. Публичной библиотеки и Румянцевского музея Обществом любителей древней письменности. СПб., 1878—1879.

Султанов Н. Образцы древнерусского зодчества в миниатюрах. — «Памятники древней письменности», вып. 8. СПб., 1881.

Стасов В. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1884.

Стасов В. Картины, композиции, скрытые в заглавных буквах древнерусских рукописей. — Собрание сочинений, т. I. СПб., 1891, стр. 835—852.

Щепкин В. Два лицевых сборника Исторического музея. — «Археологические известия и заметки». М., 1897, № 4, стр. 97—128.

Щепкин В. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. — «Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 г.», т. II. М., 1902, стр. 183—208.

Щепкин В. Житие св. Нифонта. М., 1903.

Редин Е. Лицевые рукописи. — «Труды Московского археологического общества», вып. 20. М., 1904, стр. 81—98.

Лихачев Н. Материалы для истории русского иконописания. Ч. II. СПб., 1906, табл. СССР—СССЦИХ.

Лихачев Н. Лицевое житие Бориса и Глеба. СПб., 1907.

- Буслаев Ф. Новгород и Москва. — Сочинения, т. I. СПб., 1908, стр. 271—285.
- Буслаев Ф. Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до XVI вв. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 199—217.
- Буслаев Ф. О народности в древнерусской литературе и искусстве. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 63—95.
- Лихачев Н. «Хождение Иоанна Богослова» по лицевым рукописям XV и XVI вв. СПб., 1911.
- Щенкин В. Московская иконопись. — В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», т. 5. М., 1911, стр. 225—248.
- Георгиевский В. Миниатюры Евангелия 1532 г. новгородского архиепископа Макария. — «Светильник», 1915, № 3—4, стр. 3—7.
- Редин Е. «Христианская тонография Козьмы Индикоплова» по греческим и русским спискам. Посмертное издание, под ред. Л. Айналова. М., 1916.
- Кожина Ю. Развитие древнерусской живописи XVI—XVII вв. — В кн.: «Русское искусство XVII в.» Л., 1929, стр. 63—84.
- Некрасов Н. Татаризмы в русском орнаменте XV—XVI вв. — «Slavia», 1930, № 38, стр. 139—150.
- Георгиевский Г., Владимиров М. Древнерусская миниатюра. М., 1933.
- Свиринов А. Древнерусская миниатюра. М., 1950.

#### Книжный орнамент XV—XVI веков

- Буслаев Ф. Сочинения по археологии и истории искусств. Т. 3. Л., 1930.
- Румянцев. Сборник памятников, относящихся до книгопечатания в России. Вып. 1. М., 1872.
- Стасов В. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1884.
- Богуславский Г. Орнамент рукописных книг далекого Севера. Архангельск, 1900—1906 (Альбом зарисовок. Гос. Историч. музей, № 44912).
- Щенкин В. Болгарский орнамент эпохи Иоанна Александра. Харьков, 1909.
- Щенкин В. Учебник русской палеографии. М., 1918.
- Протасьева Т. Водяные знаки и орнамент пяти безвыходных изданий середины XVI века. М., 1941 (рукопись).
- Histoire de l'ornement russe du X au XVI siècle d'après les manuscrits. Paris, 1870 (атлас Бутовского).

#### Гравюра XVI века

- Кагайдович К. Иоанн Федоров, первый московский типографщик. — «Вестник Европы», 1813, № 18, сентябрь, стр. 93—123.
- Болховитинов Е. Иоанн Федоров. — «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина», ч. 1. СПб., 1818.

- Строев П. Обстоятельное описание старопечатных книг. М., 1829.
- Дополнения к Актам историческим. Т. 1. СПб., 1846, стр. 148.
- Румянцев В. Сборник памятников, относящихся до книгопечатания в России. Вып. 1. М., 1872.
- Викторов А. Не было ли в Москве опытов книгопечатания прежде первопечатного «Апостола 1564 г.»? — «Труды III Археологического съезда». Киев, 1878, стр. 211—220.
- Каратаев И. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. СПб., 1878.
- Владимиров М. Начало славянского и русского книгопечатания в XV—XVI вв. Киев, 1894.
- Пташицкий С. и Соболевский А. Сборник снимков со славяно-русских старопечатных изданий. СПб., 1895.
- Ровинский Л. Подробный словарь русских гравиров. СПб., 1895.
- Либрович С. История книги в России. СПб., 1913.
- Покровский А. Начало книгопечатания на Руси. — В кн.: «Каталог русского отдела международной выставки в Лейпциге». СПб., 1914.
- Щелкунов М. Искусство книгопечатания в его историческом развитии. М., 1923.
- Некрасов А. Очерки декоративного искусства древней Руси. М., 1924.
- Некрасов А. Древнейшая русская гравюра. — «Гравюра и книга». М., 1924, № 2—3, стр. 25—27.
- Некрасов А. Книгопечатание в России в XVI и XVII веках. — В кн.: «Книга в России», ч. 1. М., 1924, стр. 64—124.
- Герасимов А. Три издания XVI в. без выходных листов из библиотеки Саратовского университета. — «Ученые записки Саратовского государственного университета». Саратов, 1926, стр. 1—20.
- Некрасов А. Ориентализмы в первопечатном московском орнаменте. — «Труды секции археологии РАНИОН», т. 4. М., 1928, стр. 329—338.
- Иван Федоров, первопечатник. Документы, письма. М.—Л., 1935. (Академия Наук СССР. Институт книги).
- Маневский А. Возникновение книгопечатания на Руси. М., 1939.
- Тихомиров М. Начало московского книгопечатания. — «Ученые записки МГУ», 1940, вып. I, стр. 81—91.
- Зернова А. Начало книгопечатания в Москве и на Украине. М., 1941.
- Зернова А. Старопечатные книги, как исторические памятники русской культуры. М., 1943, стр. 91—105.

- Сидоров А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951.
- Зернова А. Орнаментика книг московской печати. М., 1953.

#### Скульптура и резьба XVI века

- Чечулин Н. Города Московского государства в XVI веке. СПб., 1884.
- Петров П. Очерк истории скульптуры в России.—«Вестник изящных искусств», VIII, 1890, вып. 1, стр. 56—79.
- Забелин И. Домашний быт русских царей. Т. 1. М., 1895.
- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. СПб., 1899, стр. 15.
- Петров П. Резные изображения св. Николая Можайского и историческая судьба их.—«Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 г.», т. II, 1902, стр. 141—145.
- Забелин И. Трон, или царское место Грозного в московском Успенском соборе.—В кн.: «Отчет Российского Исторического музея». М., 1907, стр. 67—69.
- Щепкин В. Художественное значение трона.—В кн.: «Отчет Российского Исторического музея». М., 1907, стр. 70—79.
- Анисимов А. Церковная старина на выставке XV Археологического съезда в Новгороде.—«Старые годы», 1911, октябрь, стр. 45.
- Бобринский А. Народные русские деревянные изделия. М., 1911—1914.
- Шамурин Ю. Ростов Великий. Троице-Сергиева лавра. М., 1913.
- Грацилевский В. Описание музея Псковского церковно-археологического комитета. Псков, 1914.
- Соболев Н. Резные изображения в московских церквях.—В кн.: «Старая Москва». Вып. 2. М., 1914, стр. 87—107.

#### Живопись конца XVI—начала XVII века

- Покровский Н. Древности костромского Ипатьевского монастыря.—«Вестник археологии и истории», вып. 4. СПб., 1885.
- Савваитов П. Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886.
- Тренев Д. Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М., 1902.
- Редин Е. Материалы к истории византийского и древнерусского искусства. Псалтири собрания А. С. Уварова в с. Поречье. Годуновская псалтирь.—«Византийский Временник», IX, вып. 1—2. СПб., 1902.

- Редин Е. Памятники церковной старины в Костроме. СПб., 1909.
- Макаренко Н. У Соли Вычегодской. Пг. [6. г.].
- Введенский А. Заметки по истории труда на Руси в 16—17 вв. Очерк II. Строгановские иконники.—«Архив истории труда в России». Кн. 3. М., 1922.
- Сычев Н. Выставка произведений искусства «строгановской школы». Пг., 1923.
- Введенский А. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII вв.—В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. I. Л., 1928.
- Кожина Ю. Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII вв.—В кн.: «Русское искусство XVII в.» Л., 1929.
- Георгиевский Г., Владимиров М. Древнерусская миниатюра. М., 1933.

#### Фрески Грановитой палаты Московского Кремля

- Забелин И. Опись стенописных изображений (притчей) в Грановитой палате Государева дворца, составленная в 1672 г.—В его кн.: «Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы», ч. 1. М., 1884, стр. 1255.
- Забелин И. Домашний быт русских царей. Т. 1. М., 1895, стр. 170.
- Щепкин В. Московская иконопись.—В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», т. 5. М., 1911, стр. 240.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 336—342.
- Бартенев С. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. II. М., 1916, стр. 233.

#### Фрески и иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве

- Историческое описание московского Новодевичьего монастыря. М., 1885, стр. 43 и 47.
- Тренев Д. Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М., 1902, стр. 51.
- Щепкин В. Московская иконопись.—В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», т. 5. М., 1911, стр. 239.
- Ретковская Л. Путеводитель по музею «Новодевичий монастырь». М., 1952.
- Ретковская Л. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954.

#### Годуновская школа живописи

- Некрасов А. Костромской край в истории древнерусского искусства.—«Труды Костромского научного общества по изучению местного края», вып. XXX. Кострома, стр. 10.

### Шитье XVI века

- Новоструев К. Пещаница, приложенная в Иосифов-Волоколамский монастырь удельным князем Владимиром Андреевичем и матерью его Ефросиниею в 1558 году.—«Известия Археологического общества». СПб., 1868, вып. 6, отд. 1, стр. 41.
- Леонид, архим. Надписи Троицкой Сергиевой лавры. СПб., 1881.
- Савваитов П. Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886, стр. 13—15.
- Кондаков Н. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902.
- Уваров А. Шитье иконы.— В кн.: «Каталог собрания древностей А. С. Уварова», т. VI. М., 1907, стр. 249—281.
- Трутовский В. Романовская церковно-археологическая выставка в Москве.— «Старые годы», 1913, июнь, стр. 36—43.
- Писарев С. Две пещаницы.— «Светильник», 1913, № 3, стр. 18—25.
- Эдинг Б. Ростов Великий, Углич. М., [б.г.], стр. 55.
- Покровский Н. Заметки о памятниках псковской церковной старины.— «Светильник», 1914, № 5—6, стр. 5—42.
- Георгиевский В. Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой лавры.— «Светильник», 1914, № 11—12, стр. 3—27.
- Щекотов Н. Древнерусское шитье.— «София», 1914, № 1, стр. 5—32.
- Александрова-Дольник Т. Шитье московской мастерской XVI века.— «Вопросы реставрации», I. М., 1926, стр. 125—136.
- Шабельская Н. Материалы и технические приемы в древнерусском шитье.— «Вопросы реставрации», I. М., 1926, стр. 113—125.
- Георгиевская Е. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927, стр. 125—136.
- Георгиевская-Дружинина Е. Сергиевская лавра XVII века.— В кн.: «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 109—132.
- Калинина Е. Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач.— В кн.: «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 133—157.
- Кутилова Е. Вновь реставрированный памятник шитья конца XVI века.— «Сообщения Гос. Русского музея», вып. 1. Л., 1941, стр. 17—20.
- Дмитриев Ю. Походный иконостас царя Федора Ивановича. Доклад 1945 г. в Государственном Русском музее (Архив Древнерусского отдела Гос. Русского музея).
- Антонова В. Охранное знамя Сяпег. Доклад 1946 г. в Гос. Третьяковской галерее (Архив Третьяковской галереи).





# УКАЗАТЕЛЬ<sup>1</sup>



- Маркс К. 7, 102, 371, 689  
Энгельс Ф. 7, 102, 689  
Ленин В. И. 186, 689  
Сталин И. В. 46, 241, 242, 689  
Киров С. М. 689  
Жданов А. А. 689
- авары 642  
Август, имп. римский 239  
Авраам, патриарх 30, 134, 136, 145, 146, 148, 166, 556, 590  
Авраамий Смоленский 36, 135  
Агафонов С. 699  
Аграфена Константиновна, кн. 193  
Адам 28, 560—562, 605, 633  
Айналов Д. В. 28, 29, 82, 92, 146, 550, 576, 690—693, 703, 704  
Акакий 120  
«Акафист божией матери» 516, 520, 521, 525, 639, 640, 642  
Алевиз Новый 308, 310, 326—328, 332, 335, 342, 348, 350, 355, 424, 456  
Алекса, зодчий 276  
Александр, игумен Спасо-Андроникова монастыря 67, 107  
Александр, монах Борисоглебского монастыря в Ростове 687  
Александр, старец, иконописец 558, 564  
Александр, царь иверский 636  
Александр Солунский 32  
Александр Михайлович, кн. тверской 32  
Александр Ярославич Невский, кн. 51, 216, 241, 552, 574, 576, 578, 582  
Александрия, город 602  
Александров (б. Александрова слобода), город 620  
— Музей 192  
— Покровская церковь 416  
— — фрески 555, 557  
— — тверские врата 30, 31  
— Успенский монастырь  
— — колокольня 437, 456  
— Троицкий собор 31, 408, 448  
— — алтарная преграда 120  
— — — Васильевские двери 30, 31, 42, 72  
— — — фрески 564, 703  
— Успенская церковь 466  
Александрова-Дольник Т. 680, 681, 707  
Александровский М. 697  
Алексеевское село. Трапезная церковь 452  
Алексей, архиеп. новгородский 381  
Алексей, митр. московский 18, 48, 56, 58, 241, 492—494, 506, 508, 512, 534, 571  
Алексей, монах, 38  
Алексей Вологжанин 254, 265  
Алексей «человек божий» 503  
Алексей Михайлович, царь 458, 684, 686  
Алпатов М. В. 32, 84, 116, 338, 356, 360, 412, 450, 650, 651, 690, 692, 693, 700, 702, 703  
алтарная преграда 24, 120, 122, 131, 200, 489, 502—504  
Альберти Л. Б. 156, 298  
Амвросий, скульптор 208, 210—212, 214, 230, 233, 539  
Анаксагор 556

<sup>1</sup> Названия памятников архитектуры, наименования сюжетов произведений искусства, собственные и нарицательные имена мифологических персонажей, служивших объектами изображения, включены в настоящий сводный именной, географический и предметный указатель.

Принятые сокращения: архиеп. — архиепископ; архим. — архимандрит; в. кн. — великий князь; еп. — епископ; имп. — император; кн. — князь; митр. — митрополит.

- Анания, муж Сапфиры 553  
 Анания, новгородский иконописец 586  
 Анастасия 229  
 Анастасия, жена в. кн. Симеона Гордого 78  
 Анастасия Романовна, жена Ивана IV 678  
 «Ангел-хранитель» 666  
 Англия 242, 480, 592  
 Андреев Н. 703  
 Андрей 139, 160, 174, 177  
 Андрей, благовещенский протопоп 584  
 Андрей Лаврентьев, иконописец 586  
 Андрей Малый, зодчий 336, 339, 346, 466, 471  
 Андрей Александрович, кн. 216  
 Андрей Константинович, кн. нижегородский 17  
 Андрей Юрьевич Боголюбский, в. кн. Владимирский  
 и Суздальский 297  
 Андроник 512  
 Анисимов А. И. 690, 692, 704, 706  
 Анна — см. Иоаким и Анна  
 Анна, византийская царица 566  
 Анна пророчица 168  
 Антиной 557  
 Антиохия 384  
 Антип 200  
 Антипов Г. 406, 701  
 античность 556, 557, 608  
 Антон Фрязин 310  
 Антоний Великий 124, 135, 136, 147, 504  
 Антоний Римлянин 597—599  
 Антонова В. И. 528, 530, 687, 702, 707  
 «Апокалипсис» 518, 519, 527, 548, 554, 560, 564  
 апокрифы; апокрифические сюжеты 32, 107, 228,  
 560, 562  
 «Апосто́л» первопечатный (Москва, 1564 г.) 613—617,  
 620, 624  
 «Апосто́л» львовский (1574 г.) 618  
 Апулия. Грот Леонарда 122  
 Апухтинка. Церковь Успения 96  
 Арестовское, село 18  
 Арилье. Церковь Ахилия 70  
 Аристотель 554, 556  
 Арсений, еп. тверской 23  
 Арсений Великий 504  
 Арсений Елассонский, архиеп. суздальский 476,  
 636  
 Артамонов М. И. 691  
 Артемий 135  
 архаические традиции; архаизм 10, 14, 19, 20, 29—  
 31, 38, 42, 72, 74, 76, 82, 94, 102, 128, 144, 166,  
 187, 190, 206, 322, 482, 505, 640  
 «Архангел, вписывающий имена входящих» 507  
 Архангельск 480  
 Архангельская губерния 597  
 Архангельский А. 110, 112  
 Арциховский А. В. 218, 691  
 аскетизм 77, 102, 103, 110, 112, 114, 124, 152, 184, 531  
 Астрахань, Астраханское царство 338, 591  
 Афанасий, игумен серпуховского Высоцкого мона-  
 стыря 82  
 Афанасий, митр. московский 564, 630  
 Афанасий Исидоровсын, ярославский живописец 564  
 Афанасий Ярославич, кн. 216  
 Африка Восточная 602  
 Базилиевич К. В. 46, 242, 694  
 Балахна. Церковь 459  
 — иконопись 591  
 Балдин В. И. 67  
 Балканский полуостров; Балканы 61, 69, 98, 114,  
 608, 612  
 Баранов И. А. 547  
 Барановский П. Д. 268, 285, 447  
 Барма, зодчий 336, 397, 435, 438, 440, 442, 444, 446,  
 447  
 Бартенева С. П. 565, 570, 636, 696, 698, 703, 706  
 Барышников Дмитрий, иконописец 558  
 Бас И. 618  
 басма 10, 220, 225, 538  
 Батый 216  
 Бахрушин С. В. 451  
 Бахчисарай. Дворец хана 327  
 Безсонов С. 695, 699, 701, 702  
 Беклемишев-Берсень 241  
 Белая Слуда. Церковь 411, 416  
 Белецкая Е. 698  
 Белов Е. 386, 698  
 Белое море 248  
 Белоозеро 18—19, 51, 296  
 Белоруссия 412  
 Бердабек, хан 512  
 Берков П. Н. 612  
 Беседа, село. Церковь 449, 452, 453  
 «Беседы трех святителей» 522, 526, 668, 670  
 Библия 599, 638  
 «Библия Острожская» (1581) 619, 624  
 Бирев Исаак 600  
 «Благовещение» 96, 121, 122, 127, 129, 140, 142, 160,  
 164, 200, 489, 516, 521, 525, 533, 582, 593, 595  
 Благовещенский погост (бл. Александровой слобо-  
 ды). Церковь 348, 429, 466  
 Благовещенское, село (бл. Загорска) 168  
 Бобринев монастырь (бл. Коломны) 58  
 Бобринский А. А. 706  
 Бова-королевич, сказочный герой 384  
 Богдан Калита, иконописец 586  
 Боголюбов. Дворец князя 255, 371  
 — Собор Рождества богородицы 64, 302  
 — Церковь Покрова богородицы на Нерли 64  
 Боголюбов монастырь (бл. Владимира) 604  
 Богоматерь Боголюбская 534  
 — «Великая Панагия» 684  
 — Владимирская 64, 84, 129, 144, 188, 190, 206, 207,  
 228, 486, 663, 664  
 — Грузинская 9, 10

- Богоматерь Донская 101, 114, 664  
 — «Знамение» 36, 212, 520, 521, 525, 548, 681  
 — Иерусалимская 36  
 — Казанская 660  
 — Лидская 640  
 — «Мати-молебница» 114  
 — «Одигитрия» 10, 18, 96, 100, 188, 190—192, 200, 211, 214, 486, 490, 491, 500, 505, 532, 539  
 — «Перивлешта» 94, 97  
 — См. также: Мария  
 Богородское, село. Церковь Рождества Богородицы 263  
 Богусевич В. А. 370, 376, 464, 514, 697—699, 702, 703  
 Болгария; болгарское искусство 28, 29, 42, 98, 584, 608  
 Болдин монастырь (бл. Дорогобужа) 401, 404  
 — Колокольная-храм 413, 422, 424, 428, 472  
 — Трапезный храм 454, 472  
 — Троицкий собор 472  
 Болонья 298  
 — Колокольная Сан Марко 298  
 — Палаццо Коммунале 298  
 — Палаццо дель Подеста 300  
 Болотников Иван 635  
 Болховитинов Е. 705  
 Бон Фрязин 311, 316, 424  
 Бондаренко И. 697, 698  
 Борин В. 508, 702  
 Борис Александрович, кн. тверской 22, 25, 26, 228, 229, 230  
 Борис и Глеб Владимировичи, князья 14, 74, 76, 79, 80, 81, 83, 194, 232, 250, 539, 552, 558, 565, 570, 572, 576, 600, 601, 641, 642, 649  
 Борис Годунов, царь 316, 337, 358, 400, 409, 424, 435, 456, 460, 462, 471, 472, 478, 480, 481, 640, 642, 649, 660, 673, 675, 681—684  
 Борисов городок (под Можайском). Укрепления 478  
 — Церковь Бориса и Глеба 459, 460, 462  
 Боровичи 651  
 Боровск 342  
 — Пафнутиев монастырь 400, 405, 430, 488, 497, 500, 584, 604, 614  
 — — — Собор Рождества Богородицы 287, 472, 475  
 — — — деисусный чин 641, 642  
 — — — роспись 487  
 — — — придел Ирины 472  
 — — Трапезная церковь 285, 286, 369  
 Бородавское, село. Церковь Ризположения 257, 260—262, 530, 694  
 Боролатый, дьяк 20  
 Борщевский И. 698  
 Боткин Н. П. 544  
 Бочкарев В. Н. 400  
 «Брак в Кане» 515, 525  
 Брудергам 186  
 Брунов Н. И. 32, 116, 226, 298, 308, 312, 338, 356, 360, 384, 396, 411, 412, 450, 469, 650, 651, 690, 691, 696, 697, 699, 700, 701  
 Брюсова В. Г. 124  
 Бугославский Г. К. 38, 691, 705  
 Буй, город 350  
 Булич О. 392, 699  
 Бунин А. 699, 702  
 Буслаев Ф. И. 104, 703—705  
 Бутовский В. 705  
 Быковский М. 701  
 Былины 230  
 Бычков А. Ф. 702  
 Валахия 548  
 Ван-Эйк, Губерт и Ян 108  
 Варганов А. 362, 370, 699  
 Варзуга, река 255  
 Варкоч Н. 399  
 Варлаам, митр. московский 353  
 Варлаам Хутынский 599, 645  
 Варлаам и Иоасаф 42, 117, 120, 144, 503, 556  
 Вассиан — см. Вассиан  
 Василий, кн. Ярославский 552  
 Василий Великий 30, 91, 94, 139, 144, 160, 174, 175, 177, 522, 548, 553, 566, 670  
 Василий Косой, кн. 282  
 Василий Парийский 534  
 Василий I Дмитриевич, в. кн. московский 48, 56, 64, 226, 552  
 Василий II Васильевич Темный, в. кн. московский 48, 58, 211, 230, 282, 548, 681  
 Василий III Иванович, в. кн. московский 237, 239, 240, 241, 306, 310, 337, 353, 358, 362, 409, 413, 430, 436, 462, 488, 490, 534, 543, 554, 557, 564, 599, 677  
 Василий Шуйский, царь 624  
 Васильев А. 699  
 Васильевское, село Б. Шуйского уезда 139, 162, 164, 168, 175, 484, 528  
 Вассиан, еп. коломенский 489, 500, 550  
 Вассиан Рыло, архиеп. ростовский 179, 211, 446, 486, 488, 489, 497  
 Васюк Никифоров 612, 623  
 «Введение во храм» 264, 266, 539  
 Введенский А. А. 646, 649, 658, 665, 706  
 Великая, река 256, 372  
 «Великий вход» 563  
 Великий Устюг 19, 265, 278  
 — Успенский собор 19, 250, 254, 264—266, 269  
 Великороссия; Великая Русь; великороссы 46, 47, 50, 241  
 Велье, укрепление 372  
 Венгрия; венгерцы 238, 253  
 Венеция 238, 298, 328  
 Вентури А. 298, 308  
 Вергилий 554  
 Верхняя Тойма — см. Вершино  
 Верховье, село. Богородицкая церковь 270—272, 274, 694

- Вершино на Верхней Тойме. Церковь 253, 411, 416  
 Вершинский А. 697  
 Ветхий завет 560, 562, 564, 566, 604  
 «Взыграние младенца» 597  
 византийское искусство; византийские традиции 42, 50, 76, 80—82, 84, 85, 89, 92, 94, 96—98, 100, 102—104, 108, 114, 124, 125, 128, 129, 132, 138, 144, 148, 184, 192, 194, 202, 206, 208, 226, 365, 430, 462, 486, 554, 560, 590, 592, 650  
 византийцы (греки) 77, 78, 80, 82, 84, 92, 96, 102, 116, 128, 129, 146  
 Византия; Византийская империя; Гредия 61, 139, 226, 238, 239, 340, 552, 576, 602, 608, 628  
 Виктор А. Е. 705  
 Вильно 620, 621  
 Виноградов Н. Л. 322, 402, 424, 481, 692, 701  
 Висковатый И. М., дьяк 24, 565, 578—582, 702, 703  
 височные кольца; височные украшения 218  
 Витовт, в. кн. литовский 230  
 Владимир сын Дионисия, живописец 486, 489, 490, 500, 514, 550, 553  
 Владимир Андреевич Храбрый, кн. серпуховской и боровский 86, 278  
 Владимир Васильевич, кн. волынский 276  
 Владимир Всеволодович Мономах, в. кн. киевский 220, 238, 628  
 Владимир Святославич (Красное Солнышко), в. кн. киевский 194, 239, 241, 243, 545, 552, 558, 565, 566, 570, 572, 574, 576, 601, 626, 684  
 Владимир-Волынский 8  
 Владимир на Клязьме 7, 8, 14, 48, 51, 52, 71, 152, 144, 150, 284, 288, 294, 297, 302, 306, 422  
 Владимир. *Места и здания.*  
 — Дмитриевский собор 21, 64  
 — — рельеф Георгия 540  
 — Золотые ворота. Ризположенская церковь (надвратная) 284, 420  
 — Княгинин Успенский монастырь. Собор 52, 364  
 — Рождественский монастырь. Собор 52, 364  
 — Успенский собор 14, 21, 54, 62, 64, 92, 297, 302, 355  
 — — иконостас 130, 132, 138—140, 142, 144, 149, 151, 160, 162, 164, 180, 182, 526  
 — — придел Пантелеймона 14  
 — — фрески 105, 107, 112, 122, 124, 129, 131—139, 141, 143, 145—147, 164, 166, 182, 500  
 — Церковь Воздвижения на Торгу 24, 284  
 Владимиро-Суздальская земля; Владимирское княжество 7, 8, 10, 14, 20, 51, 64, 69—71, 282, 288, 290, 297  
 владимиро-суздальское искусство; владимиро-суздальские традиции 8, 10, 16, 18, 22, 24, 26, 27, 52, 54—56, 62, 64, 65, 67, 68, 70, 201, 240, 283, 290, 294—297, 302—304, 306, 320, 322—324, 333, 411, 690  
 Владимиров В. 50, 652, 706  
 Владимиров М. 705  
 Власьев Аф., дьяк 480  
 Власюк А. 328, 701  
 «Вознесение» 34, 115, 127, 130, 140, 142, 151, 160, 166, 220, 232, 483—485, 502, 533, 539, 587, 588, 683  
 Возрождение; Ренессанс; проторенессанс 103, 104, 181, 222, 234, 258, 301, 328, 332, 409, 434, 438, 608, 616, 620, 623  
 Волга, Волжский торговый путь 25, 27, 242, 591  
 Волжин 686  
 Вологда 232, 233  
 — Деревянная церковь XV в. 415  
 — Музей 214, 495, 496, 513, 514, 528, 530, 534, 535, 537, 538  
 — Софийский собор 358, 463—465  
 Вологодская губерния 597  
 Володимирец, укрепление 372  
 Волоколамск 150, 680  
 — Возмищенский монастырь. Церковь Рождества Богородицы 363  
 — Воскресенский собор 292, 296, 320, 321, 324, 527, 531  
 Волхов, река 274, 372, 632  
 Вольпы; волыняне 623  
 Воронин Н. Н. 7, 20, 22, 23, 51, 56, 58, 245, 335, 346, 348, 355, 416, 420, 428, 430, 436, 454, 650, 692, 695, 698—700  
 Воронич, укрепление 372  
 «Воскресение Лазаря» 34, 37, 127, 130, 160, 164, 484, 486, 487  
 Восток; восточное искусство 46, 122, 148, 220, 226, 230, 234, 242, 412, 591, 592, 650, 682  
 Врев, укрепление 372  
 Всеволод Владимирович, кн. черниговский 216  
 Всеволод III Юрьевич (Большое Гнездо), в. кн. владимирский 62, 216, 297  
 «Вселенские соборы» 508, 511, 520, 521, 524, 525  
 Вселуг, озеро 274  
 «Встреча Марии с Елизаветой» 525  
 Вульф О. 690, 692, 693, 703  
 «Вход в Иерусалим» 34, 127, 129, 130, 160, 164, 177, 445, 486, 528, 538, 577, 582  
 Выбор, укрепление 372  
 Выйский погост. Ильинская церковь 267—269, 411, 416, 421, 694  
 Вычегда, река 466  
 Вышгород, укрепление 372  
 вышивки — см. шитье  
 Вязьмы, село. Церковь 336, 470—473  
 — — фрески 471  
 вятичи 46, 218  
 Гавриил, архангел 32, 139, 160, 175, 181, 534, 548, 582, 634  
 Гавриил, новгородский иконописец 586  
 Галицкое княжество 48  
 Галицко-Волынское княжество; Галицко-Волынская Русь 422, 424

- Галич Костромской 42, 51  
 — Дворец князя 255  
 Галич Украинский 8  
 Гдов, город 372  
 Гедеон, израильский судья 566  
 Гекман 481  
 Геннадий, архиеп. 506  
 Геннадий, архиеп. повгородский 524  
 Геннадий, архим. 524  
 Генуэзские колонии 45  
 Георгиевская-Дружинина Е. В. 686, 702, 707  
 Георгиевский В. 486, 489, 490, 492, 494, 497, 498, 508, 514, 528, 530, 531, 683, 693, 702, 703, 705, 707  
 Георгиевский Г. П. 90, 692, 706  
 Георгий Амартог 28  
 Георгий Писидя 521  
 Георгий Победоносец (Егорий Храбрый) 20, 32, 118, 126, 130, 160, 178, 211, 214, 218, 220, 232, 233, 283, 540, 638, 642, 643  
 Георгий Всеволодович, кн. 392  
 Георгий Всеволодович, кн. нижегородский 16  
 Гераклитов А. А. 623, 705  
 Герберштейн С. 240, 247, 256, 318, 382  
 Герман, игумен Свяжского Успенского монастыря 560, 563  
 Германия; немцы 186, 238, 371, 372, 380, 544  
 Геронтий, митр. московский 292  
 Глазунов А. 693  
 Глеб Владимирович, кн. — см. Борис и Глеб  
 Глушицкий монастырь 530  
 Годунов Д. И. 642, 675  
 Годунов И. И. 674  
 годуновская школа 640, 642, 643, 674, 682, 684, 688, 707  
 годуновские псалтири 668, 669, 675  
 Годуновы 469, 614, 643, 688  
 Гонтан, живописец 78, 80, 128  
 Голгофа 678  
 Голиаф 638  
 Голландия 242, 592  
 Головщиков К. 698  
 Голохвастов Я. С. 343, 344  
 Голубинский Е. Е. 146, 158, 202, 204, 284, 410, 506, 701  
 Голутвин монастырь (бл. Коломны) 58  
 Гольд Г. 431, 701  
 Гомер 554, 557  
 Гордеев Н. 693  
 Горностаев Ф. Ф. 8, 322, 323, 327, 410, 416, 699, 700  
 Городище, село под Коломной. Церковь Иоанна Предтечи 15—17, 54  
 Городня, село под Коломной. Церковь 346, 445, 447, 452, 453  
 Городня, село на Волге. Церковь Рождества богородицы 25—27  
 — — Церковь Рождества Иоанна Предтечи (в подклете) 25  
 Горсей Дж. 450  
 готика; готическое искусство 104, 124, 146, 201, 234, 308, 410, 412  
 Грабар А. Н. 584, 703  
 Грабарь И. Э. 8, 36, 62, 104, 107, 116, 118, 120, 126—128, 136, 142, 144, 177, 190, 253, 410, 416, 418, 436, 438, 444, 447, 452, 478, 547, 625, 646, 689—691, 693—695, 697, 700, 702—704, 706  
 гравировка; гравированные узоры 222, 225, 229  
 гравюра на дереве; ксилография 244, 610—625, 705  
 Грацилевский В. 626, 706  
 Грачаница. Церковь Богоматери 70  
 греки — см. византийцы  
 грекофильство; грекофильский стиль 99, 128  
 греческий, -ая, -ое — см. византийский, -ая, -ое  
 Григорий, архиеп. ростовский 19, 265  
 Григорий Борисов 336, 355, 363, 368  
 Григорий Назианзин; Григорий Богослов 32, 139, 144, 160, 522, 670  
 Гринь Иванов 620  
 гриф, грифон (фантастическое животное) 218  
 Грищенко А. 547, 693, 702, 704  
 Гродно. Дозорная башня 422  
 Гудзий Н. К. 439  
 Гурий, архиеп. казанский 560  
 Гурьянов В. 693  
 Гусев П. 426  
 Давид 196  
 Давид царь 38, 41, 134, 136, 137, 139, 164, 578, 602, 617, 620, 621, 638  
 Давид Л. А. 337, 696  
 Давь Л. В. 260, 261, 410, 691, 694—696, 700  
 Даниил 38, 134, 136, 177  
 Даниил, митр. московский 430, 654  
 Даниил Александрович, кн. московский 51, 52, 554  
 Даниил Борисович, кн. 228  
 Даниил Романович, кн. галицкий 267, 276, 277  
 Даниил Черный, живописец 104—108, 112, 132, 136, 142, 144, 158, 160, 166, 177, 178, 180, 190, 500  
 Данилова И. Е. 506, 508  
 Дания 238  
 Двинская земля; Двинская область 238  
 Девятины, село. Церковь 262.  
 «Деисус»; деисусный чин 18, 32, 36, 38, 82, 84, 86, 98—100, 122, 124, 126, 130, 149, 160, 174, 175, 179, 180, 194, 210, 212, 214, 228, 486, 488, 489, 520, 525, 528, 531, 582, 586, 590, 641, 653—655, 662, 666, 668, 684  
 Дементий Исидоров сын, ярославский живописец 564  
 Демина Н. А. 148, 152, 156, 177  
 Деписов Л. 701  
 деревянное зодчество, 19, 68, 146, 244—281, 285, 295, 328, 369, 410—416, 418, 420—423, 434, 436, 440, 460, 466, 472, 694

- Дермоярцев Иван, иконописец 586  
 Лечаны 99, 520  
 Динара, царица иверская 636  
 Дионисий, архиеп. суздальский 226  
 Дионисий, архим. 478  
 Дионисий, московский живописец 78  
 Дионисий, московский живописец (ок. 1440—1502/08)  
 14, 107, 162, 170, 172, 179, 182, 188, 232, 240,  
 250, 482—541, 543, 550, 552, 553, 570, 571, 583,  
 601, 640, 641, 652, 678, 679, 702  
 Дионисий Глушицкий, живописец (у. 1437) 190  
 «Дискос со звездами» 524  
 Дмитриев Ю. П. 34, 142, 440, 643, 686, 690, 693,  
 703, 707  
 Дмитриевский А. 425, 477  
 Дмитрий, внук Ивана III 533  
 Дмитрий Александрович, кн. 216  
 Дмитрий Иванович Донской, в. кн. московский  
 47, 56, 58, 59, 64, 82, 116, 132, 183, 220, 241,  
 278, 296, 309, 488, 552, 574, 576, 578  
 Дмитрий Иванович, сын Ивана IV 439  
 Дмитрий Константинович, кн. нижегородский 17,  
 18, 226  
 Дмитрий Ольгердович, в. кн. литовский 42  
 Дмитрий Прилуцкий 495, 496, 513, 514, 538, 539  
 Дмитрий Солунский 64, 126, 130, 160, 174, 177, 182,  
 183, 283, 501, 526, 576, 642  
 Дмитрий Шемяка 48, 282  
 Дмитров, город 7, 45, 150  
 — Собор 64, 330, 358, 643  
 Добров М. А. 613  
 Довмонт (Тимофей), кн. псковский 216  
 Досифей, архим. 700  
 Досифей, еп. крутицкий 489, 500, 550  
 древодеи; плотники; горододеицы 245, 248, 252—  
 254, 272, 276—278, 281, 318, 382, 394, 414, 416,  
 434, 460  
 Дубков, укрепление 372  
 Дульский П. 697  
 Дунаев Б. В. 699, 701  
 Луччо 146  
 Льяково, село. Церковь Иоанна Предтечи 70, 333,  
 347, 350, 362, 365, 422, 427—429, 435—439, 447,  
 448, 453  
 Евангелие рукописное (1357 г.) 42  
 Евангелие Боголюбова монастыря (1544 г.) 604  
 Евангелие Кирилло-Белозерского монастыря  
 (1442 г.) 229  
 «Евангелие Кошки» } см. Москва, Гос. Библиотека  
 «Евангелие Хитрово» } СССР им. В. И. Ленина
- Евангелие первопечатное (до 1564 г.) 611, 613  
 евангелисты 12, 38, 42, 72, 88—90, 92, 95, 181, 194,  
 206, 208, 489, 522, 536, 537, 548, 558, 560, 599,  
 600, 614, 623, 674  
 Евдокимов И. 697
- Евдокия 200  
 Евдокия, жена в. кн. Дмитрия Донского 63, 64, 189  
 Евлогий 567, 572  
 Евстафий Стефанов, иконописец 586  
 Евфимий, архиеп. новгородский 368, 422  
 Евфимий Великий 504  
 «Евхаристия» 196, 201, 521, 548, 553, 560, 562, 564  
 Егерев В. 697  
 Египет 118  
 Егорий Храбрый — см. Георгий Победоносец  
 Едигей, хан 48, 104, 150, 266, 415  
 Екатерина II, имп. 543  
 Елена, мать имп. Константина 233, 539, 552, 636  
 Елена Волошанка 532  
 Елизавета, мать Иоанна Крестителя 593  
 Елизавета I, королева английская 478  
 Елизарово, село. Церковь 452, 453  
 Елисей 597  
 Емельян Москвитин, иконописец 653  
 Епифаний Премудрый, писатель 24, 84, 86, 105,  
 548  
 Ермола, тверской золчий 27, 336, 426, 427, 439  
 Ермолай Еразм 243, 334  
 Ермолин В. Л. 283, 284, 297, 326, 368, 454, 539—  
 541, 632  
 Есип Захарович, посадник новгородский 256  
 Ефрем 539  
 Ефрем, архим. Спасского монастыря в Ярославле  
 564  
 Ефрем Сирин 504  
 Ешкилев В. 699
- Ждан Никитин, иконописец 558  
 жены-мироносицы 575, 582, 683  
 Жидков Г. В. 30, 36, 78, 80, 590, 692, 704  
 Жмакин В. 654
- Забелин И. Е. 265, 334, 410—414, 416, 422, 423,  
 544, 546, 566, 570, 628, 636, 691, 694, 698, 700,  
 702—704, 706, 707  
 Забелло С. 274, 407, 416, 420, 694  
 «Заблудовская Псалтирь» (1570 г.) 617, 620  
 Заволжье 18  
 Загорск. Музей 188, 196, 200, 203—205, 208, 209,  
 211—213, 224, 231, 232, 486, 529, 531—533,  
 536, 677—684  
 — — Евангелие (второй четверти XV в.) 208  
 — Троице-Сергиев монастырь; Троице-Сергиева  
 лавра 72, 76, 88, 94, 96, 97, 102, 104, 105, 108,  
 114, 116, 118, 142, 150, 168, 178, 187, 188, 196,  
 210, 211, 224, 226, 228, 230, 298, 317, 387, 390,  
 392, 399, 400, 402 404, 488, 539, 578, 598, 600,  
 609, 617, 677—681, 684  
 — — Трапезная 284, 368, 418, 454  
 — — Троицкая (Духовская) церковь 287, 288, 291,  
 293, 324, 333, 402, 422, 424, 439



- Загорск. Троице-Сергиев монастырь. Троицкий собор 55, 57—59, 61, 64, 66, 70, 92, 120, 146, 158, 322, 360, 402
- — — иконостас 124, 126, 130, 132, 136, 137, 140, 142, 144, 158—183, 188, 484, 500, 502, 528, 530
- — — фрески 105, 107, 160
- — Успенский собор 402, 454
- — Церковь Зосимы и Савватия 451
- Церковь Параскевы Пятницы на Подоле 366, 474, 477
- «Залонщина» 49, 61, 70
- Замосковье; Замосковный край 338
- Запад; западноевропейское искусство 38, 224, 234, 242, 320, 412, 534, 560, 610, 612, 614, 623, 650, 682
- Зарайск. Кремль 389—391
- заставки книжные 12, 38, 40, 41, 72, 87—89, 92, 536, 537, 552, 600, 604, 608, 609, 613, 614, 616, 618, 619, 621—624, 674
- Захария, живописец 78
- Звенигород 51, 56, 109, 111, 116, 118, 182, 228, 320
- Успенский собор на городке 53, 55, 58, 60, 64—66, 68, 116, 120, 122, 124, 280, 412
- — придел Георгия 118
- — фрески 103, 117, 120, 124, 144, 176, 503
- звери, животные (реальные и фантастические) 12, 16, 17, 21, 38, 88, 92, 134, 218, 229, 560, 562, 568, 570, 578, 604, 623, 625, 629, 634, 672, 673, 676
- Зверинский В. В. 700
- Згура В. 701
- Зебек П. 406, 701
- Зернова А. С. 612, 705, 706
- зернь 608
- Зодчие (архитекторы): белорусские 391
- владими́ро-сузда́льские 22, 51, 52
- ита́льянские 298, 308, 309, 317, 320, 324, 325, 332, 404, 412, 424
- москoвские 52, 55, 62, 69, 282, 290, 295, 301, 308, 320, 346, 376, 378, 380, 384, 430, 462
- новгородские 10, 351, 352
- псковские 287, 297, 298, 320, 322—324, 333, 351, 430, 438, 439
- ростовские 19, 430
- тверские 22, 27, 56, 364, 426, 430
- Золотая Орда 46, 47, 49, 150, 237, 238, 512
- Зоом А. 700
- Зосима 136
- Зосима, митр. московский 238
- Зосима, старец Волоколамского монастыря 489
- Зосима Соловецкий 628—631, 634
- Иаков 95
- Иаков 177
- Иаков, патриарх 134, 166
- Иаков Мних 250
- Иван, игумен цареградский 22
- Иван, московский живописец 78, 128
- Иван Голова 297
- Иван I Данилович Калита, в. кн. московский 22, 47, 53—56, 62, 64, 70, 72, 220, 278, 424
- Иван III Васильевич, в. кн. московский 48, 220, 237—240, 265, 298, 300, 302, 306, 310, 317, 333, 380, 446, 490, 496, 506, 514, 532, 533, 544, 548, 625
- Иван IV Васильевич Грозный, царь 48, 239, 241, 243, 278, 322, 337, 358, 386, 390, 409, 430, 435, 436, 439, 440, 446, 448, 450, 454, 460, 462, 463, 469, 474, 478, 540, 543, 544, 557, 560, 563, 566, 574, 576, 578, 579, 601, 605, 609, 612, 614, 620, 624, 630, 681
- Иван Иванович, сын Ивана IV 436, 630
- Иван Ланилович, кн. суздальский 226
- Иван Михайлович, кн. тверской 22, 23, 25
- Иван Тимофеев, дяк 424, 425, 481
- Иван Федоров 609, 614, 616—625, 705
- Иван Фомин 230, 231
- Ивангород 387, 392
- Большой Боярский город 379—381
- Крепость 317, 378, 380, 381
- Иванов В. 274, 407, 416, 420, 694, 699
- Иванчин-Писарев Н. Л. 456
- Игнатий, византийский иконописец 82
- Иеремия, патриарх константинопольский 636
- Иероним, архим. 690
- Иерусалим; Сион 445, 446, 481, 574
- Иессей; «Корень Иессеев» 548
- «Изборник Святослава» — см. Москва. Исторический музей
- Изборск. Крепость 372, 373
- Извеков Н. 543
- «Изгнание торговцев из храма» 553
- изразцы 296, 688
- Иисус Навин 547, 558, 566, 687
- Иконников В. 557
- иконография 31, 32, 34, 74, 92, 98, 99, 122, 129, 168, 175, 182, 202, 484, 506, 520, 527, 554, 558, 560, 634
- иконостас 36, 84, 114, 122, 126, 131, 132, 138, 140, 142, 144, 146, 149, 151, 158, 160, 161, 163, 165, 167, 179, 194, 200, 272, 274, 304, 306, 465, 583, 590, 683—686
- иконы житийные 10, 14, 19, 36, 54, 74—77, 79, 189, 193, 482, 492—497, 506, 512—514, 522, 523, 530, 565, 570, 571, 583, 585, 586, 590, 593, 594, 599, 601, 645, 651, 657, 664
- Ильин М. А. 282, 284, 363, 367, 389, 401, 416, 418, 442, 444, 454, 469, 695—702
- Ильинское, село. Церковь Василия Кесарийского (деревянная) 263
- Церковь Ильи пророка 343, 349, 350, 429, 631
- Илья 95, 597, 684
- Индия 412, 602
- инициалы (заглавные буквы) 12, 38, 88, 91, 92, 230, 537, 604, 613, 616, 674
- Иоаким и Анна 196, 200, 201, 204
- Иоанн, архиеп. новгородский 265, 634
- Иоанн, миниатюрист 72

- Иоанн Богослов, евангелист 12, 15, 72, 89, 94, 99, 100, 139, 144, 160, 170, 174, 177, 208, 211, 522, 523, 530, 541, 574, 582, 600, 601, 605, 632, 665, 682  
 Иоанн Воин 656  
 Иоанн Дамаский 521, 588  
 Иоанн Златоуст 30, 139, 160, 177, 482, 484, 522, 534, 548, 670  
 Иоанн Кушник 503  
 Иоанн Лествичник 503, 537, 572  
 Иоанн Предтеча; Иоанн Креститель 14, 82, 98, 99, 129, 137, 139, 142, 160, 162, 175, 177, 194, 200, 212, 436, 484, 504, 516, 524, 526, 534, 539, 553, 590, 591, 593, 594, 596, 632, 634, 653, 661, 663, 671, 678  
 Иоасаф — см. Варлаам и Иоасаф  
 Иоасаф, архиеп. ростовский и ярославский 524  
 Иов, патриарх московский 316, 456, 478  
 Иона, митроп. московский 48, 241  
 Иордан, река 570  
 Иосиф, московский живописец 78  
 Иосиф Аримафейский 682  
 Иосиф Волоцкий; Иосиф Волоколамский 106, 112, 306, 489, 494, 495, 498, 500, 550  
 Иосифов Волоколамский монастырь 489, 495, 530  
 — Братский корпус; фрески 565  
 — Колокольня 316, 422, 423, 426  
 — Собор Успения; фрески 489, 490, 550  
 Ирина 552, 684  
 Ирина, имп. Византии 636  
 Ирина Федоровна, царица, в иночестве Александра 636, 640, 684  
 Иринах, затворник ростовский 687  
 Исаак 134, 166  
 Исаак Сирий 503  
 Исайя 134, 136, 684  
 Исайя, инок Авраамиева монастыря, резчик 631  
 Истерма, река 405  
 Истома (Мартемьян Елизарьев сын), иконописец 664, 665  
 Истома, резчик 233  
 Истома Савин, иконописец 644, 649, 657, 664, 666  
 Истрин В. М. 28  
 «Исцеление расслабленного» 556, 558  
 Италия; итальянское искусство 146, 152, 186, 234, 240, 300, 328, 412, 536, 544, 616  
 Иуда Искариот 166  
 Кавказ 77, 410, 584  
 Казанское ханство 278, 591  
 Казань 243, 338, 439, 440, 445, 446, 448, 454, 514, 560, 572, 576, 666  
 Казимир Ягайлович, король Польши 238  
 Калайдович К. Ф. 705  
 Каленич. Церковь Богородицы; фрески 99  
 Калинина Е. 707  
 Калязин 548  
 — Троице-Макарьевский монастырь 397  
 — — Звонница 402  
 — — Трапезная 362, 363, 370, 402  
 — — Троицкий собор 355, 402  
 Каманин Н. 701  
 Каменец 276  
 — Дозорная башня 422  
 Каменское, село. Церковь 342  
 Канилле М. 696  
 Каракорум 215  
 Карамзин Н. М. 105, 400, 410, 703  
 Каратаев И. П. 705  
 Каргер М. К. 560, 563, 666, 697, 699, 703, 704  
 Карлинг Э. 700  
 Карпини, П. Лано 215  
 Карпов, Федор 557  
 Касьянов, город 390  
 Катырев-Ростовский И. М., кн. 472  
 Кашин, город 32  
 — Воскресенский собор 32, 35—37  
 — Духов монастырь 36  
 кентавры 625  
 Кивокурцев Ю. 16, 346, 697  
 Кидекша на Нерли, село. Церковь Бориса и Глеба 14  
 Киев 8, 12, 13, 28, 29, 49, 71, 94, 284, 366, 552, 560  
 — Вышгород. Собор Бориса и Глеба (деревянный) 259, 264  
 — Киево-Печерский монастырь. Трапезная 357  
 — Публичная библиотека УССР. Рукописи  
 — — (№ 555, Муз. 81) «Оршанское Евангелие» 36  
 Киево-Печерский патерик 367  
 «Киевская Псалтирь» 1397 г. (рукопись) 675  
 Киевская Русь; Киевское государство 28, 222, 231, 242, 284, 609  
 Килиан, Лука 256  
 Кипарисова А. 699  
 Киприан, митр. московский 49, 226  
 Киржач. Собор; алтарная преграда 120  
 Кирик и Улита 553  
 Кирилл 232  
 Кирилл, игумен Афанасьевского монастыря в Твери 24, 86  
 Кирилл, псковский зодчий 276  
 Кирилл II, еп. ростовский 14  
 Кирилл Белозерский 498, 499, 514, 515, 530  
 Кирилло-Белозерский монастырь 32, 112, 144, 190, 195, 197, 198, 229, 296, 400, 408, 484, 486, 536, 631, 680  
 — Ворота; фрески 564, 704  
 — Собор 324  
 — «Старый город» 405, 406  
 — Трапезный храм 370  
 — Церковь архангела Гавриила 464, 467  
 — Церковь Евфимия 454

- Кириллов монастырь (бл. Новгорода) 587, 589  
 Кирьянов И. 386, 699  
 Киселев С. 697  
 Китеж 392  
 клады 215  
 Клементьев, дьяк 565, 636  
 Клонский монастырь (бл. Новгорода) 586  
 Клязьма, река 45  
 книжное искусство; книжная орнаментика 38, 86, 89, 599—625, 705. — См. также: заставки; инициалы; концовки; миниатюры; орнамент; переплеты; рукописи  
 Кобылин, укрепление 372  
 Кожина Ю. 674, 675, 703, 705, 706  
 Козьма Индикоплов 566, 585, 602  
 Козьма Маюмский 521  
 Коломенское, село. Дворец 370, 398  
 — Музей 598, 630  
 — Церковь Вознесения 244, 268, 273, 323, 324, 347, 350, 413—419, 421, 423—425, 429—435, 438—440, 447, 450, 452, 453, 457, 460, 462, 701  
 — Церковь Георгия Победоносца 411, 424, 428  
 Коломна 15, 17, 51, 54, 56, 58, 74, 76, 150, 187, 189, 346, 384, 386, 392, 394, 470, 541  
 — Брусенский Успенский монастырь. Церковь 393, 454  
 — Кремль 632  
 — — Пятибашенная башня 383, 385  
 — — Угловая башня 385  
 — Успенский (Донской) собор 58—62, 66—69, 320, 333, 356, 362  
 — Церковь Воскресения 58, 59, 63, 66  
 колорит; цветовая гамма 10, 12, 14, 19, 30, 32, 34, 74, 76, 81, 84, 88, 90, 92, 94—97, 99, 100, 116, 120, 124, 128—130, 132, 140, 144, 156, 158, 162, 166, 168, 170, 172, 174—177, 180—182, 192, 194, 196, 198, 200, 201, 212, 484, 504, 508, 509, 513, 516, 524, 526, 528—531, 536, 537, 543, 552—554, 556, 558, 564, 570, 572, 578, 583, 586, 588, 590—593, 597, 600, 602, 604, 609, 610, 636, 641, 657, 658, 660, 661, 664, 668—670, 682  
 Комарович В. 392  
 Кондаков Н. П. 84, 99, 689, 693, 704, 707  
 Кондопога. Церковь 416, 420  
 Константин 196  
 Константин I, имп. Византии 233, 239, 539, 552, 574, 576, 635  
 Константин IX Мономах, имп. Византии 238, 566  
 Константин Васильевич, кн. нпжгородский 16, 17  
 Константин Всеволодович, кн. 216  
 Константин Гаврилов 233  
 Константин, кн. ярославский 552  
 Константинополь; Царьград 31, 36, 77, 78, 82, 84, 100, 125, 225, 510, 512, 539, 566, 576, 642  
 — Храм Софии 24, 463  
 концовки книжные 552  
 Коля, жпволицец 179, 240, 486, 489, 500  
 Копорье. Крепость 371, 376, 377, 391  
 Корега, крепость 371  
 Корзухина-Ворошица Г. 122  
 Коробков Н. 697  
 Корсаков А. 701  
 Косово поле 61  
 Косточкин В. В. 262, 380, 381, 387, 698, 699  
 Кострома 548, 591, 643  
 — Ипатьевский монастырь 114, 594, 642, 643, 674, 675  
 — — Собор; фрески 675  
 Котельно, укрепление 372  
 Кошино, село 249  
 Кошка, Федор Андреевич 87, 206, 210, 221, 226, 229  
 Краков. Музей Чарторыйских. «Лаврашевское Евангелие» 40  
 Красная, город 390  
 Красное, село. Церковь 459  
 Красное, укрепление 372  
 Красовский М. В. 10, 52, 58, 691, 694—696  
 крепостное зодчество; крепости; укрепления 246, 248, 250, 253, 254, 264, 276—279, 282, 298, 300, 308—310, 312, 316—318, 356, 371—409, 420—422, 456, 458, 459, 476, 478, 480, 698  
 крестовокупольный храм; крестовокупольная система 21, 26, 27, 52, 60, 61, 70, 275, 340, 348, 354, 365, 414, 420, 430, 431, 436, 437, 440, 444, 454, 462, 465, 468  
 кресты 34, 124, 209—214, 216, 224, 231, 533—535, 537—539, 632, 636  
 «Крещение»; «Богоявление» 34, 124, 127, 129, 130, 137, 140, 142, 159, 160, 162, 200, 211, 570  
 Криведский погост 99  
 кривичи 46  
 Кривое, село 264, 266  
 Кривцов, мастер-строитель 297, 300, 322  
 Крижанич, Юрий 248  
 Кропоткина Е. 701  
 Круглова М. 699, 702  
 Крылов И. 23, 690, 699  
 Ксения, жена кн. Ярослава Ярославича тверского 230  
 Ксения, мать кн. Михаила Тверского 21, 23, 28, 29, 277  
 Ксения Борисовна, дочь Бориса Годунова 683  
 Кудрявцев И. 488  
 Кузнецов И. 440, 701  
 Кузнецов Н. 701  
 Кузьма, мастер 215  
 Кузьмина В. 384  
 Куликово поле; Куликовская битва 8, 47—49, 56, 58, 61, 70, 82, 100, 102, 105, 150, 183, 552, 671  
 Курбский Андрей Михайлович, кн. 243, 557  
 Кургоминское, село 252  
 Кутилова Е. 686, 707  
 Кушалино, село. Церковь 459

Куштский монастырь. Успенская церковь 252, 272, 274, 277  
 Лавр 103, 117, 118, 120  
 Лаврашевский монастырь 40  
 «Лаврашевское Евангелие» — см. Краков  
 Лаврентий, монах, переписчик 18  
 Лавров В. 699, 701  
 Ладога — см. Старая Ладога  
 Ладожское озеро 372  
 Лазарев В. Н. 7, 45, 71, 82, 130, 482, 692, 693  
 Лазарь 34, 37  
 Лазарь, монах 260  
 Лазарь «сербин» 98  
 Ларион Леоптьев сын, живописец 564  
 Ласковский Ф. 698  
 Лебедев 189  
 Лев, имп. Византии 26, 27  
 Ледский (Лядский) погост. Церковь Иоанна Предтечи 253, 258, 411, 694  
 Ленинград. *Научные учреждения.*  
 — Библиотека Академии Наук. Рукописи:  
 — — (№ 34, 7.30) Житие преподобного Сергия 107  
 — — (№ 31, 7.30) Остермановский том летописного свода (XVI в.) 84, 107  
 — — Сийское Евангелие (1339) 72, 73, 692  
 — Зимний дворец 684  
 — Отделение Института истории. Рукописи:  
 — — (Лихач. № 71) Житие Бориса и Глеба (нач. XVI в.) 600  
 — Публичная Библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Рукописи:  
 — — Евангелие (XV в.) 537  
 — — Евангелие московское (1393 г.) 94  
 — — (Погод. 133) Евангелие Феодосия (1507 г.) 500, 524, 552, 599, 600  
 — — Опись фресок Грановитой палаты 636  
 — — Опись фресок Золотой палаты 565  
 — — (ОМЛП Ф. VI. № 1252) Псалтирь (1397г.) 94, 537  
 — — (Ф. 1.5) Угличская Псалтирь (1485 г.) 537  
 — — (Погод. 1567) Сборник (XVI в.) 628  
 — Русский музей 10, 13, 14, 34—37, 82, 139, 140, 190, 198, 264, 487, 498, 499, 514, 530, 533, 561, 562, 567, 572, 590, 599, 628, 631, 645, 647, 648, 656, 659, 666, 670, 680, 682—684, 686—688  
 — — (рукопись № 12387) Деяния апостолов (серед. XV в.) 533, 536  
 — Чесменский дворец; Чесменская богадельня 684, 686  
 — Эрмитаж 98  
 Леонид, архим. 116, 344, 692, 701, 707  
 Леонов В. 18, 690, 695  
 Леонтий 524  
 Лесново 99  
 летописи 7, 10, 16, 17, 28, 45, 49, 54, 77, 84, 110, 114, 126, 129, 131, 134, 215, 239, 255, 279, 292, 327, 335, 486, 508, 544, 586  
 — Вологодский летописец 514

Летописи: Летописец великий русский 49  
 — Летописец вкратце 268, 273, 413, 414, 418  
 — Летописец российских князей (Витский временник) 425, 460, 478, 481  
 — Лицевой летописный свод 605, 606, 628  
 — — Остермановский том 84, 107  
 — — Царственная книга 601, 606, 620  
 — Московский летописный свод 380, 488  
 — Новый летописец 398, 478  
 — Рогожский летописец 266  
 — Русский временник 488  
 — Софийский временник 179, 239, 297, 300, 301, 304, 322, 486  
 — Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец) 250, 254—256, 269  
 — Летопись Авраамки 368  
 — Воскресенская 16, 53, 84, 86, 98, 105, 106, 126, 239, 306, 318, 384, 424, 449  
 — Галицко-Волынская 422  
 — Ипатьевская 276, 277  
 — Лаврентьевская 18  
 — Львовская 330, 415, 430, 440, 486, 502, 506  
 — Никоновская 31, 78, 105, 239, 254, 256, 277, 283, 306, 317, 424, 440, 488, 502, 542, 574, 605  
 — Новгородская первая 256, 367, 373  
 — — вторая 586  
 — — третья 353, 376, 381, 396  
 — — четвертая 353  
 — Псковская первая 202, 256, 373, 625  
 — Радзивилловская (Кенигсбергская) 38, 40, 420  
 — Симеоновская 317  
 — Софийская первая 47, 376, 492, 543, 584  
 — — вторая 106, 426, 486, 502, 584  
 — Троицкая 105  
 Либрович С. 705  
 Ливония 372  
 Ливонская война 635  
 Ливонский орден; ливонские рыцари 8, 238, 372  
 Линдемман И. 696  
 Литва; Литовская Русь; литовское искусство 38, 40, 42, 47, 48, 202, 205, 238, 241, 398, 412, 618, 620, 624  
 литье из металла 216, 218, 220, 226, 231, 232, 298  
 Лихачев А. С. 49, 132, 695  
 Лихачев Н. П. 18, 42, 216, 218, 600, 646, 649, 675, 690, 692, 693, 703—705  
 Лонгин, сотник 170  
 Лосня, река 276  
 Лука, евангелист 12, 92, 93, 592, 594, 613, 616, 621, 622  
 Лука Колоцкий 256  
 Лука смолянин, переписчик 38  
 Лукиан, мастер (1414) 225, 228, 232  
 Лукомский Г. К. 453, 697—699  
 Лукьян Максимов, иконописец 558  
 Луп-Клешнин 614  
 Львов, город 617, 618, 620  
 Любек 544

- Любименко И. 697  
 Лютиков монастырь. Церковь 452, 453  
 Лявля, село. Никольская церковь 252, 253, 268, 411, 694  
 Мазаччо 108, 174  
 Мазолино 108  
 майолика 21, 24  
 Макаренко Н. М. 229, 697, 699, 706  
 Макарий 18  
 Макарий, архим., потом митр. 586, 690, 698  
 Макарий, митр. московский 239, 440, 508, 557, 560, 574, 576, 580, 582, 584, 586, 601, 602, 604, 613, 626, 628, 681  
 Маковецкий И. В. 701  
 Максим, митр. владимирский 510  
 Максим Грек 446, 554  
 Максим Григорьев, дьячок, иконописец 586  
 Максимов П. Н. 51, 55, 67, 69, 245, 274, 282, 293, 304, 341, 400, 407, 416, 420, 444, 692, 694, 698, 699  
 Мазеев Д. 694  
 Малинин А. 239  
 Малиновский А. 701  
 Малицкий Н. В. 31, 690  
 Малоярославец 343  
 Маневский А. 705  
 Машкетов И. Д. 489  
 Мария 29, 32, 72, 96, 98, 100, 122, 134, 136, 139, 160, 175, 177, 178, 194, 211, 228, 484, 504—506, 516, 517, 520—522, 525—527, 531, 539, 540, 548, 554, 576, 583, 588, 592, 594, 597, 605, 607, 632, 634, 640, 660, 662, 664, 677, 678, 682  
 Мария-Магдалина 682  
 Мария Семеновна, жена в. кн. Симеона Гордого 98, 194  
 Мария Темрюковна, жена Ивана IV 469  
 Марк, евангелист 12, 89, 90  
 Марков монастырь. Церковь Дмитрия; фрески 99, 520  
 Марково, село. Церковь 468  
 Марле Р., ван 146  
 Мартини, Симоне 146, 186  
 Мартирий, архиеп. 216  
 Мартынов А. 341, 474, 691, 696  
 Маруша Нефедьев 612, 623  
 Масельга. Церковь 274  
 Масса И. 472, 481  
 Массифра. Грот Пантелеймона 122  
 Матейч 99, 520  
 Матфей, евангелист 88, 89, 92, 95, 613, 614  
 Махрицкий монастырь 190  
 Машков И. 691, 696, 701  
 Мегрега. Церковь 274  
 Медведкова пустынь (бл. Таглома). Церковь 365  
 Медведково, село. Церковь 468  
 Меловарцев Михаил 599  
 Мелентий, дьяк, переписчик 72  
 Менгу-хан 253  
 Менгу-Тимур, хан 14  
 Мерик Дж. 480  
 Милан. Госпиталь 300, 308  
 — Собор 308  
 Миланское герцогство 300, 308  
 Милле Г. 146  
 «Миней» 106  
 миниатюры 12, 13, 15, 28—30, 36, 38, 40, 42, 67, 72, 84, 86—95, 97, 108, 181, 182, 200, 216, 232, 244, 254, 259, 262, 264, 318, 320, 533, 536, 537, 552, 586, 599—610, 613, 620, 622, 624, 625, 628, 650, 651, 668, 670—676, 679, 702, 704  
 Минин, Кузьма 635  
 Мииск 31  
 Миркович Л. 99  
 Мистра. Церковь метрополии; фрески 520  
 — Церковь Паптанассы; фрески 520  
 Митрофан, живописец 486, 488, 500  
 Митрофан, игумен Спасо-Андроникова монастыря 292  
 Михаил, имп. византийский 552  
 Михаил, еп. смоленский 36  
 Михаил, псковский иконописец 578, 580  
 Михаил архангел 42, 124, 126, 128, 139, 160, 174, 177, 180, 189, 193, 200, 205, 213, 214, 232, 526, 547, 548, 558, 576, 577, 687  
 Михаил Елиц, иконописец 489  
 Михаил Клопский 556, 557  
 Михаил Коши, иконописец 489  
 Михаил Александрович, кн. тверской 21—23, 277  
 Михаил Всеволодович, кн. черниговский 552  
 Михаил Федорович, царь 160, 318, 326, 443, 450  
 Михаил Ярославич, кн. тверской 20, 28, 29, 47, 254  
 Михайлов М. 226, 694  
 Михайловский Б. 699, 702, 703  
 Миталон Литвин 625  
 Мишнитцер Р. 695  
 Миева Н. Е. 31, 189, 237, 542, 584, 599, 625, 635, 676, 693  
 Можайск 150, 202, 204, 478  
 — Лужецкий монастырь. Собор Рождества богородицы 358—360  
 — Николаевский собор 202, 324  
 Моисей 95, 684  
 Мокловский К. 250  
 Молдавия 584  
 Моле В. 42  
 Мопгайт А. Л. 699  
 Монголы — см. татары  
 Мордвинов А. 425  
 Мордвинов И. 699  
 Москва, город; Московское княжество; Московская Русь 7, 8, 10, 12, 16, 18—20, 22, 24, 31, 32, 34, 38, 42, 43, 45—53, 55, 56, 59—61, 64, 68, 70—72, 74, 76—78, 81, 84, 86, 96, 98—100, 102, 105, 107, 114, 116, 131, 132, 139, 144, 150, 174, 182, 183, 201, 205, 214, 215, 218, 228, 237—243, 246, 247, 251, 256, 266, 279, 281—284, 287, 289—292, 294—298, 306, 308, 314, 316—318, 320, 324, 330,

- 332—334, 338, 340, 345, 351—354, 358, 360, 366, 368, 373, 376, 380—382, 384, 386, 394—400, 421, 422, 424, 430, 435, 439, 442, 445, 446, 452, 463, 466, 479—481, 494, 504, 506, 510, 531, 536, 537, 543, 544, 566, 570, 576, 578, 582, 584, 599, 601, 609, 612—514, 616, 618, 620, 621, 623, 624, 660, 662, 675, 691, 692, 695
- Москва. *Места и здания.*
- Архангельский собор 53, 55, 78, 86, 189, 193, 240, 308, 314, 326—330, 332, 348, 350, 352, 354, 358, 360, 362, 366, 424, 472, 701
  - Белый (Царев) город 397—399, 478
  - Благовещенская церковь на ростовском подворье в Дорогомилове 19, 488
  - Благовещенский собор 34, 58, 86, 92, 112, 120, 240, 288, 312—315, 321—324, 327, 333, 362, 439, 468, 548, 573, 577, 580
  - — иконостас 104, 113—115, 117, 119, 121, 123—132, 137, 140, 142, 162, 164, 172, 175, 180, 181, 188, 322, 484, 486, 488, 492, 582, 584, 600, 704
  - — фрески 500, 524, 543—554, 556, 557, 600, 703
  - Боголюбский монастырь. Собор 314, 318, 320, 321, 330, 362, 443
  - — Церковь Сергия 450, 451
  - Большой кремлевский дворец 326
  - Вознесенский монастырь. Собор 58, 283, 486, 505
  - Воробьевы горы 316
  - Государев сад 317, 318
  - Грановитая палата 240, 244, 308, 314, 323, 325, 368, 402
  - — Святые сени 326
  - — фрески 326, 636, 638, 640, 707
  - Данилов монастырь. Храм 52
  - Дворец царя 393, 399, 477, 478
  - Донской монастырь 398
  - — Собор 356, 366, 474, 476, 479, 480
  - Замоскворечье 317, 318
  - Земляной город 478
  - Золотая палата; фрески 244, 565—570, 572, 582, 638, 640, 703
  - Ивановский монастырь. Собор 350
  - Китай-город 317, 341, 346, 396, 397, 399, 442, 478
  - — Варварские ворота 393
  - Колокольня Ивана Великого 53, 55, 267, 311, 316, 398, 402, 424—426, 438, 442, 459, 477, 481, 702
  - Красная площадь 309, 312, 315, 318, 396, 399, 440, 452, 478
  - Кремль 22, 47, 53, 56, 58, 63, 69, 70, 80, 98, 150, 240, 278, 296, 303, 306, 308—310, 312, 314—318, 321, 326, 328, 332, 353, 364, 380, 364, 386, 392, 396, 397, 399, 402, 424, 442, 478, 481, 530, 532, 542, 552, 572, 600, 636, 660, 684, 686
  - — Беклемишевская башня 310, 312
  - — Боровицкие ворота 283, 310, 314
  - — Константино-Еленинская башня 310, 314
  - — Никольские ворота 310, 314, 315
  - — Свиблова башня 283, 310
  - Москва Кремль. Собакина (Арсенальная) башня 308, 310
  - — Соборная площадь 302, 306, 314, 397, 442
  - — Спасские (Фроловские) ворота 283, 292, 305, 310, 314, 315, 385, 540
  - — церковь Афанасия 283
  - — Тайнинская башня 310, 312
  - — Троицкие ворота 314
  - Митрополичий двор 327
  - Набережная палата 326
  - Никитский монастырь. Церковь 466
  - Новодевичий монастырь 398, 406, 477, 682
  - — Колокольня 425
  - — Смоленский собор 356—358
  - — — иконостас 642, 649
  - — — фрески 357, 638—642, 674, 684, 707
  - Новоспасский монастырь 488
  - Посад 330, 395
  - Рогожское кладбище. Покровский собор 598
  - Рождественский монастырь. Собор 70, 330, 344, 345, 350, 364, 395, 422, 437
  - Симонов монастырь 232, 398, 404, 406, 536, 578
  - — Башня «Луго» 362, 403—405
  - — Собор 58, 356
  - — Трапезная 285
  - Симоновское подворье. Церковь Введения 292
  - Скородом 398, 478
  - Собор Василия Блаженного; собор Покрова «что на рву» 244, 333, 336, 347, 350, 362, 365, 396—398, 410, 415, 426, 433, 435, 437, 439—442, 444—453, 456, 460, 462, 463, 465—468, 470, 631, 701
  - Собор Спаса на Бору 53, 54, 60, 65, 78, 188
  - Спасо-Андроников монастырь 92, 104, 116, 187, 188
  - — Собор 58, 63, 65, 67—70, 275, 323, 324, 333, 366, 422
  - — Трапезная 285, 287, 292, 296, 365, 369
  - — Церковь Всемилоуистого Спаса; фрески 105, 107
  - Старое Ваганьково. Церковь 340
  - Старое Симоново. Церковь Успения 296, 335, 342
  - Троицкое подворье. Церковь 292
  - Успенский собор 32, 36, 53, 54, 69, 76, 80, 84, 98, 99, 114, 120, 122, 190, 212, 240, 284, 296—304, 306, 308, 309, 314, 316, 318, 322, 323, 328, 332, 333, 352—354, 356—358, 366, 414, 440, 462—464, 474, 482, 503, 506, 508, 512—514, 527, 642, 701
  - — иконостас 488, 489, 502, 506, 518, 519, 530, 584
  - — фрески 78, 160, 306, 489, 502, 504, 505, 530
  - — Петропавловский придел 489, 502, 504
  - — Похвальский придел 489, 502, 504
  - Царское место 626—630
  - Царицына палата 244
  - — фрески 636, 637
  - Церковь Богородицы (митрополичья) 77, 78
  - Церковь Владимира у Ивановского монастыря 342
  - Церков Воздвижения 292
  - Церковь Гребневской божией матери 459, 461, 630



- Москва. Церковь Зачатия Анны в Зарялье 341, 342
- Церковь Иоанна Златоуста 322
  - Церковь Николы в Мясниках 341, 346, 347
  - Церковь Николы в Хамовниках 428
  - Церковь Николы Явленного на Арбате 366, 474 477
  - Церкви. Расположения 314, 319, 322, 324, 325, 437
  - Церковь Рождества богородицы (Воскрешения Лазаря) 56, 58, 63—65, 68, 69, 84
  - Церковь Трифона в Напрудной: 292
  - — фрески 565, 704,
  - Церковь Троицы в Китай-городе 346
  - Церковь-колокольня Иоанна Лествичника 53, 55, 78, 288, 314, 315, 422—424, 481, 506
  - Чудов монастырь. Собор архангела Михаила 58, 69, 331—333, 356, 362, 494, 508, 512
  - — фрески 556, 558, 564
- Москва. *Научные учреждения.*
- Гос. библиотека СССР им. В.И. Ленина. Рукописи:
    - — (М. 15) Житие Николая Чудотворца (XVI в.) 603, 606, 607
    - — (М. 20) Книга пророков (1490 г.) 537
    - — (М. 100) Хроника Георгия Амартола 28—30
    - — (М. 102) «Христианская топография» Козьмы Индикоплова (XVI в.) 603
    - — (М. 8644) Апаньинское Евангелие (XVI в.) 622, 625
    - — (М. 8654) «Евангелие Кошки» (1392 г.) 86—88, 90, 91, 206, 210, 226, 228, 229, 692
    - — (М. 8655) Евангелие (XIV—XV вв.) 92—94
    - — (М. 8657) «Евангелие Хитрово» (1350-е годы) 87—92, 536, 692
    - — (М. 8659) Евангелие Исаака Бирева (1531 г.) 600
    - — (М. 8663) Житие Сергия Радонежского (XVI в.) 67, 107, 670—673, 675
    - — (Егор. 1844) Слово Иоанна Богослова (XVI в.) 605—607
    - — (Рог. 136) Евангелие (XIV—XV вв.) 93, 94
    - — (Унд. 370) Житие Сергия и Никона Радонежских 104—106, 158
    - — Евангелие Симеона Гордого (1343 г.) 72, 220, 223, 225
    - — Евангелие (XV в.) 223
    - Исторический музей 98, 192, 194, 196 198, 199, 201, 211—214, 220, 231, 232, 247, 251, 258, 395, 460, 482, 532, 585, 588, 612, 614, 631—634, 642, 682
    - Исторический музей. Рукописи:
      - — (Муз. 340) Житие Нифонта (XVI в.) 586
      - — (Муз. 3878) Евангелие (1530/33 г.) 604
      - — (Муз. 4040) «Онежская Псалтирь» (1395 г.) 38, 40, 41
      - — (Епарх. 436) Евангелие (XV в.) 52
      - — (Патр. Л. 31) Изборник Святослава (XI в.) 13
      - — (Патр. 62) Филаретовское Евангелие (1537 г.) 604
  - Москва. Исторический музей. Рукописи: (Патр. 65) Евангелие (1537 г.) 609
    - — (Патр. 149) Царственная книга 601, 606
    - — (Патр. 940) Летописец вкратце 413
    - — (Патр. 987) Великие Четьи-Минеи, август 602
    - — (Патр. 1203) Мстиславово Евангелие 225
    - — (Усп. 4) Евангелие (XIV—XV вв.) 94, 95
    - — (Чуд. 2) Евангелие (конец XIV в.) 92
    - — (Чуд. 10) Постничество (1388 г.) 91, 94
    - — (Чуд. 30) Евангелие 537
    - — (Чуд. 46) Апостол (нач. XVI в.) 608
    - — (Чуд. 222) Лествица 537
    - — Библия новгородская (1499 г.) 613
    - — Евангелие митр. Макария (1532 г.) 613
    - — Псалтирь годинувская 669, 688
    - — Псалтирь соловедская (конец XVI в.) 456
    - Музей архитектуры 388, 397
    - Оружейная палата 72, 188, 192, 206, 207, 217, 220, 226, 228, 229, 659, 666
    - Оружейная палата. Рукописи:
      - — (№ 11056) Евангелие Морозова 92, 692
      - — (№ 15004) Евангелие (1499 г.) 607, 608
      - — Годинувское Евангелие (1603 г.) 667, 674
    - Третьяковская галерея 9—11, 14, 18—20, 29, 31—34, 36, 39, 74—77, 79—83, 85, 92, 96, 97, 99—101, 109, 111, 114, 124, 126, 139, 140, 142, 146, 149, 151, 153, 155, 157, 162, 168, 181, 185, 187—191, 195, 197, 202, 208, 210, 213, 227, 228, 274, 280, 283, 483—486, 490—494, 502, 505, 506, 508, 516, 522, 523, 525—528, 530, 531, 556, 558, 565, 568, 569, 571, 572, 574, 575, 579, 581—583, 588—592, 594, 597, 598, 629—631, 633, 634, 641—643, 649, 653—655, 657, 660—666, 670, 671, 685, 687
  - Москва-река 45, 54, 309, 312, 317, 318, 323, 393, 430, 442, 458, 470, 477
  - московское искусство; московская школа 12, 14, 18, 20, 32, 100, 184, 187, 190, 228, 230, 231
  - Мстислав Давидович, кн. 216
  - «Мстиславово Евангелие» — см. Москва. Исторический музей
  - Муратов П. П. 500, 502, 530, 547, 646, 650, 651, 655, 693, 702—704
  - Муром 16, 18
  - Церковь Козьмы и Демьяна 453, 454, 456
  - Муромка, река 260
  - Муромский монастырь (Пудожского района). Церковь Воскрешения Лазаря 255, 260, 262, 279, 694
  - Мценск 205
  - Мышкин И. 257, 300, 322
- Нагие, бояре 348
- Назарий Истоми, иконописец 644, 649, 666
- Нарва, река 317, 380
- народное творчество; народные черты 218, 234, 245, 350, 447, 450, 462, 466, 591, 631
- Наум, чернец 508, 512

- Невежа, Андроник Тимофеев 620—622, 624  
 Невежин, Иван Андроников 621, 622  
 Невоструев К. 707  
 Неглишная, река 309, 310, 317, 477  
 Недошивин Г. А. 702  
 Некрасов А. И. 12, 21, 30, 55, 72, 84, 90, 99, 202, 226, 341, 412, 414, 423, 435, 502, 570, 600, 616, 643, 651, 689—697, 699—701, 704, 705, 706  
 Нектарий, архим. 700  
 Ненокса, село. Церковь (деревянная) 436  
 Нередица — см. Новгород  
 Нестор 250  
 Нидерланды 186  
 нижегородская живописная школа 18  
 Нижний-Новгород 7, 8, 16, 20, 150, 294, 386, 394, 591  
 — Благовещенский монастырь. Собор 18  
 — Кремль; Дмитревские ворота 17, 18  
 — Музей 592  
 — Спасо-Преображенский собор 16  
 — Церковь Михаила архангела 17  
 — Церковь Николы «на бечеве» 17  
 Никита; Никита-воин 648, 649, 656, 660, 662  
 Никита, еп. новгородский 634  
 Никита живописец (1585 г.) 564  
 Никитин А. 699  
 Никитское, село. Церковь 469  
 Никифор Грабленый, иконописец 586  
 Никифор Савин, иконописец 649, 653, 655, 659, 662—664, 666, 668, 670, 671  
 Никифор Тараслев 620, 621  
 Николим 232, 682  
 Николаева Т. В. 222  
 Николаевский Липенский монастырь (бл. Новгорода). Церковь Николы на Липне 275  
 Николай, московский живописец 78  
 Николай, московский писец 599  
 Николай Великорецкий 584  
 Николай Чудотворец; Никола 10, 14, 19, 36, 74—77, 139, 160, 187, 202, 204—206, 232, 444, 486, 510, 524, 526, 529, 531, 553, 603, 606, 625, 626, 628, 651, 652  
 Николо-Корельский монастырь 248  
 Николо-Угрешский монастырь (бл. Москвы) 76  
 Никольский В. А. 689, 693, 694  
 Никольский Н. 700, 704  
 Никольский погост. Церковь 274  
 Никольское-Урюпино. Церковь 468  
 Никон, патриарх московский 401, 431, 459  
 Никон Радонежский 104—107, 158, 160, 178, 180, 196, 678  
 Нил Постник 504  
 Нил Сорский 102, 108, 110, 112, 114  
 Нилова Столбенская пустынь. Церковь 274, 280  
 нимбы 19, 29, 120, 196, 586, 588, 600, 683  
 Нифонт 602  
 Новгород 8, 10, 31, 48, 51, 71, 72, 84, 100, 114, 182, 220, 230, 232, 238, 246, 254, 265, 274, 275, 281, 284, 286, 288, 291—294, 298, 320, 340, 351, 352, 358, 360, 371—376, 381, 382, 394—396, 422, 446, 584, 586, 592, 601, 612, 660, 662  
 Новгород. Антоплев-Рямлянина монастырь 586, 597  
 — — Трапезная 357, 371  
 — — — Сретенская церковь 349, 351—352, 370, 371  
 — Волоотовский монастырь. Церковь Успения; фрески 30  
 — Кремль 278, 380  
 — Мост через Волхов 632  
 — Музей 34, 651  
 — Собор Софии 62, 275, 381, 446, 586  
 — — Митрополичье место 629  
 — — «Халдейская печь» (амвон) 628, 631  
 — — Царское место 629  
 — Церковь Бориса и Глеба 352  
 Церковь Власия 586  
 — Церковь Петра и Павла в Кожевниках 585, 586  
 — Церковь Прокопия на Ярославовом дворце 347, 351  
 — Церковь София (деревянная) 259  
 — Церковь Спаса на Ковалеве; фрески 98  
 — Церковь Спаса на Нередице 34  
 — — фрески 140, 179  
 — Церковь Спаса Преображения на Ильиной улице; фрески 90, 120, 590  
 — Часовня 422  
 — Юрьев монастырь 643  
 Новгородская земля; Новгородское княжество 218, 238, 292, 321, 354, 358, 373  
 Новгородское искусство; новгородская школа 34, 190, 240, 289, 346, 371, 438, 500, 588, 590, 609, 646, 704  
 Новички А. П. 689, 696  
 Новогрудок 40  
 Ново-Иерусалимский монастырь 481  
 Новый завет 554, 560  
 Ной 604  
 Нюрнберг 616  
 «Обновление храма Воскресения» 578, 580  
 Овидий 557  
 Ока; окские города 7, 16  
 Окунев Н. Л. 99  
 Олег Иванович, в. кн. Рязанский 16, 18  
 Олонекская губерния 597  
 Олсуфьев Ю. А. 90, 228, 692—694, 696  
 Ольга, в. кн. киевская 552, 636  
 Ольгов монастырь (бл. Рязани). Собор 16, 18  
 Омелин, живописец (1585) 554  
 «Омовение ног» 160, 168—170, 177, 553, 651  
 «Онежская Псалтирь» — см. Москва. Исторический музей  
 Онежское озеро 248, 260  
 Онуфрий 124, 135, 136  
 Опочка, укрепление 372

- Орехово. Крепость 371, 376  
Орешников А. В. 693  
Орлов А. С. 694  
Орловский И. 696  
орнамент; орнаментика 12, 59, 65, 67, 68, 86, 92, 168, 220, 222, 225, 226, 276, 320, 322, 330, 342, 358, 374, 504, 533, 548, 552, 572, 592, 594, 600, 602, 604, 608, 612, 623, 629, 631, 653, 670, 676, 678, 679, 682, 705  
— армянский 604  
— болгарский 604  
— геометрический 222, 369, 370, 458, 609, 682  
— звериный 21, 88  
— иранский 604  
— итальянский 604  
— лучевидный 458  
— плетеный; плетенка 604, 608, 609  
— растительный 88, 327, 552, 604, 609, 613, 614, 616, 617, 651, 682, 683  
— сербский 604  
— старопечатный 609, 617, 622  
— тератологический 38, 604, 608  
Орша, город 36  
«Оршанское Евангелие» — см. Киев. Публичная библиотека  
Останя, псковский иконописец 578, 580  
Остров, город. Крепость 372, 373  
Остров, село. Церковь 455—458, 460  
Острог 619, 623  
Острогорский Г. 703  
Остроумов Н. 697  
Остроухов И. С. 529, 530, 582  
«О тебе радуется» 509, 516, 521, 525, 530  
«Отечество» 533, 560, 667  
Охрида. Церковь Климента; иконы 99  
Ошта, село. Церковь 262
- Павел 18, 32, 84, 85, 109, 124, 125, 134, 136, 137, 139, 142, 143, 146, 160, 175—179, 526, 533, 574, 585, 586  
Павел, игумен Ферапонтова монастыря 516  
Павел Алеппский 59, 60, 62, 68, 284, 285, 384, 392, 393, 398, 401, 424, 426, 427, 691  
Павел Обнорский 241  
Павел Фивейский 503  
Павия. Мост 298  
— Чертоза 308  
Павлинов А. М. 52, 58, 690, 691, 694, 695  
Павлов А. С. 488, 489  
Павлов-Обнорский монастырь; иконостас 486, 500, 528, 529, 583  
Павлово, село 19  
Пазрецово, село. Церковь Бориса и Глеба 262, 694  
Паисиев-Покровский монастырь (бл. Углича). Собор 287  
Паисий, книгохранитель Волоколамского монастыря (1545 г.) 489
- Паисий, старец, живописец (1484 г.) 489, 500, 550  
Палеологи, византийская династия 77  
палеологовское Возрождение: палеологовский стиль 77, 78, 94, 98, 132  
Пальмквист 478  
Панилово, село. Никольская церковь 269, 411, 694  
Параскева-Пятница 202, 625  
Пармский канал 300  
Парфений 503  
Пас, река 262  
Патмос, остров 522, 523  
Пафнутий Боровский 486, 488, 497  
Пахомий 117, 120, 144  
Пахомий Логофет 104—106, 158, 317  
Пахомов Г. И. 626  
Пелопоннес 192  
Первуша, иконописец 665  
Перемышль 51  
«Перенесение убруса» 665  
переплеты книг; оклады 72, 87, 206, 210, 219—226, 228, 229, 232, 613  
Пересветов Иван 243, 572  
Переславль-Залесский 7, 51, 94, 150, 512, 538, 678  
— Данилов монастырь. Собор 362, 365  
— Никитский монастырь. Собор 340, 346, 361, 362, 468, 469  
— Собор Спаса-Преображения 64  
— Церковь Петра Митрополита 451, 453, 454  
Перетц В. 694  
Переяславль-Рязанский (=Рязань)  
— Собор Михаила архангела 16, 287  
— Успенский собор 16  
— Церковь Николы «Долгошея» 454  
Пермь (ныне Молотов) 238  
— Художественная галерея 664  
Персия; персы 238, 602, 636, 642  
Перша, иконописец 647, 656  
Песношский монастырь. Церковь 423  
Петербург 400, 684  
Петкович В. 99  
Петр Александрийский 524  
Петр 18, 32, 72, 84, 95, 96, 126, 134, 136—139, 146, 160, 166, 170, 172, 174, 175, 177, 198, 228, 504, 526, 553, 577, 585, 586  
Петр, митр. московский 12, 36, 48, 54, 72, 202, 241, 424, 506, 508—510, 512, 534, 571, 657, 664, 666  
Петр, ордынский царевич 259  
Петр I Великий, царь 400, 684  
Петр Тимофеевич Мстиславец 616, 618, 620, 621  
Петр Фрязин 386  
Петрей Ерлезунда 408, 448  
Петров А. 698  
Петров П. 706  
Петрок Малый 316, 393, 396  
Петруша, «паробок» Аристотеля Фиораванти 300  
Печ. Церковь Богоматери; фрески 520

- Печ. Церковь Дмитрия; фрески 520  
печати 216, 218, 610  
Печенгский монастырь 262  
Печоры. Псково-Печерский Успенский монастырь.  
400, 406, 678, 679  
Пиала. Церковь 416  
Пидьма, село. Церковь 262  
Пимен, архиеп. новгородский 630  
Пимен, митр., «Хождение» Пимена 7  
Пимен Великий 504  
Писарев С. 679, 707  
Пичета В. И. 249  
плащаницы шитые 192, 678—680, 682, 686—688  
плетенка; плетение ременное — см. орнамент плетеный  
Плутарх 556  
«Повесть временных лет» 49  
«Повесть о Вавилонском царстве» 238  
«Повесть о взятии Царьграда» 238  
«Повесть о Казанском взятии» 439, 445  
«Повести о Петре и Февронии» 230  
Поволжье 7, 16, 584, 591, 592  
— Верхнее 548  
Погожева Л. 697  
Подключников В. Н. 279, 382, 386, 413, 699, 701  
Подмосковье 358, 360  
Пожарский Л. М., кн. 635  
«Поклонение волхвов» 538  
«Покров богородицы» 10, 11, 516, 521, 525, 539  
Покровский А. А. 705  
Покровский Н. В. 679, 694, 702—704, 706, 707  
Покрышкин Н. 99  
Покрышкин П. П. 691, 701  
полихромия зланий 406—408, 448, 452  
половцы 49  
«Положение во гроб» 127, 160, 172  
Полонский П. С. 437  
Полоцк 8, 291, 348, 390, 391  
— Спасо-Евфросиниев монастырь. Собор 60, 67  
Польша; поляки 241, 398, 412, 476, 635  
Поляны, село 20  
Поморье 45  
Помялово. Церковь 274  
Попов А. 691, 696  
Порфиридов Н. Г. 699  
Порхов. Крепость 372, 373  
Посник Яковлев, псковский родчий 336, 397, 435, 438, 440, 442, 446, 447  
Постникова-Лосева М. М. 222, 599  
Потапов А. 691, 695, 696  
«Похвала богородицы» 504, 516, 521, 525, 531  
«Праздники»; праздничный ряд 32, 34, 36, 97, 98, 114, 126, 127, 129—131, 138, 139, 142, 160, 162, 164, 168, 170, 172, 174, 177, 180, 200, 203, 206, 212—214, 486, 488, 489, 528, 548, 642, 678, 684  
«Предста дарца одесную тебе» 98, 538, 539  
«Премудрость созда себе дом» 588, 589  
«Преображение» 14, 19, 36, 94, 127, 128, 130, 160, 172, 177, 188, 528, 539  
Преображенский М. 342, 349, 414, 696  
«Прелодание хлеба», «Преподание вина» 160, 163, 165, 166, 168  
«Преполовение»; «Проповедь во храме» 127, 549, 553  
Пресняков А. Е. 704  
«Престол уготованный», «Этимасия» 134, 136, 137, 146  
Прибалтика 372  
Приладожье 274  
Прилюдский монастырь (бл. Вологды) 514, 538  
— надвратный храм 466  
— собор 358  
Приошее 262, 420  
Приселков М. Л. 15, 253  
«Притча о неключимом рабе» 525  
«Притча о хромце и слепце» 572  
Прокопий, дяк, переписчик (1339 г.) 72  
Прокопий, переписчик (ок. 1294 г.) 28  
Прокопий Устюжский 48  
Протасий 512  
Протасов Н. Л. 29, 116—118, 120, 122, 690, 693, 702  
Протасьева Т. 705  
Протва, река 342, 349, 429  
Проход, еп. ростовский 12  
Проход, ученик Иоанна Богослова 12, 15, 600  
Проход с Городца, живописец 84, 86, 104, 105, 108, 112, 114, 116, 126—132, 142, 144, 160, 164, 500, 544  
Прусса, село. Церковь 452  
Прянишников 530  
Псахтирь 566  
Псков 8, 24, 48, 51, 69, 182, 202, 240, 246, 253, 254, 274, 275, 281, 288, 294, 296, 298, 320, 340, 348, 351, 352, 371—375, 381, 394, 396, 578, 584, 590, 592, 625, 628  
— Завеличье 396  
— Запсковье 396  
— Музей 626  
— Троицкий собор 26, 60—62, 67, 276, 322, 439  
— Церковь Василия Великого на Горке, иконостас 590  
— Церковь Николая со Усохи 352  
— Церковь Софии (деревянная) 254  
— Церковь Успения в Пароменье 352  
— — иконостас 590  
Псково-Печерский монастырь — см. Печоры  
Псковская земля; Псковское княжество 238, 372, 373  
псковское искусство; псковская школа 240, 288, 346, 438, 439, 590, 599, 704  
Псковское озеро 372  
Пташицкий С. 705  
птицы (реальные и фантастические) 21, 88, 218, 229, 578, 604, 629, 634, 673  
Пуришев Б. И. 391, 702, 703  
Пять Крестов, село. Церковь 452

- Рабинович М. 390, 399  
 Радишевский О. М. 622—625  
 Радонежские, князья 208, 227—229, 232  
 Раздмадзе А. 696  
 Раиф 647, 656  
 Раппопорт П. 373, 376, 460, 476, 700  
 «Распятие» 72, 84, 100, 127, 160, 168, 170, 172, 208, 211, 484, 486, 500, 502, 528, 529, 534, 536, 538, 539, 553, 554, 579, 583  
 Ратшин А. 700  
 Рву Г. 620  
 Рахлей, город 278  
 Рачинский А. 274  
 Редин Е. К. 566, 704, 705, 706  
 резная кость 211—214, 231, 232, 538, 539, 632, 633  
 резное дерево 59, 68, 202, 206, 210, 212—214, 218, 222, 224, 231, 276, 295, 628—634  
 резной камень 15—17, 21, 24, 54, 55, 59, 60, 65, 66, 68, 211, 214, 218, 225, 231, 232, 283, 295, 326, 631, 632  
 резьба 54, 55, 202, 212, 232, 234, 274, 281, 315, 612, 625, 629—631, 634  
 рельефы; барельефы 201, 202, 206, 210, 212, 213, 625, 626—634  
 Решины, князья 349  
 Рерих Б. 696  
 Рерих Н. 695  
 Ретковская Л. С. 640, 706  
 Ржига В. Ф. 334, 367  
 Рзянин М. 425, 698, 702  
 Рикман Э. 23  
 Рим 238—240, 298, 463, 536, 566  
 Рихтер Ф. 691, 696, 701, 702  
 Ровинский Л. А. 645, 646, 650, 651, 662, 663, 666, 668, 705  
 Роговин Н. 434, 701  
 «Рождество богородицы» 10, 13, 503, 508, 520, 527, 531, 581, 583  
 «Рождество христово» 14, 34, 36, 39, 111, 123, 125—127, 129, 130, 160, 162, 200, 529, 538  
 Романов К. К. 54, 352, 691, 695, 696, 701  
 романское искусство; романский стиль 201, 202, 205, 206, 210, 412, 457  
 Ростов 7, 8, 12, 18—20, 52, 71, 150, 294, 308, 391  
 — Авраамиев монастырь. Богоявленский собор 460, 466, 467, 471  
 — Андреевский монастырь. Церковь 19  
 — Борисоглебский монастырь 685—687  
 — — Башня 391  
 — — Собор 362  
 — — Трапезная 370  
 — Григорьевский монастырь. Церковь 19  
 — Митрополичий двор 402  
 — Успенский собор 14, 19, 64, 330, 353, 354  
 — Церковь Богородицы 179  
 — Церковь Бориса и Глеба 14  
 — Церковь Воскресения 120  
 — Церковь Иоанна Богослова 120  
 Ростов. Церковь Исидора Блаженного 339, 346  
 — Церковь Петра и Павла 259  
 — Церковь Спаса на Сенях 120  
 Ростовское княжество 238  
 Рублев Андрей 14, 30, 34, 36, 49, 61, 84, 86, 92, 94, 96, 100, 102—188, 190, 198, 200, 214, 228, 322, 482, 484, 486, 494, 497, 500, 505, 517, 526, 528, 530, 534, 544, 590, 652, 676, 693  
 рублевское направление 34, 127, 131, 132, 144, 146, 162, 164, 182, 187, 188, 190, 198, 208, 497, 498, 500, 518, 520, 531  
 Рубрук В. 253  
 Рудаков А. 699  
 Рудигов, Руголев, город 317, 380  
 Руднев 700  
 Руза 51  
 рукописи; рукописные книги 548, 585, 599—610, 614, 675  
 — московские 86—95, 535, 537  
 — сербские 100  
 — смоленские 36, 38  
 — тверские 28—30  
 — ярославские 12, 13, 15  
 Румянцев В. 705  
 Рутения; Западная Украина 42  
 Руффо, Марко 305, 307, 308, 310, 323, 325, 326  
 Рыбаков Б. А. 215  
 Рыльский И. 691, 696, 699  
 Рэо Л. 689  
 Рюрик 239  
 Рюрик Ростиславич, кн. смоленский, в. кн. киесский 216  
 рязанская живописная школа 18  
 Рязанская земля; Рязанское княжество 8, 16, 45, 238, 241  
 Рязань 7, 8, 14, 16, 18, 20, 48, 122, 348.—См. также: Старая Рязань  
 Саваоф 548, 558, 582  
 Савва 38, 99, 135, 539  
 Савва, основатель Саввина-Сторожевского монастыря 116, 118  
 Савва Освященный 503  
 Савва Черный, еп. Крутицкий 106, 107, 489, 550  
 Саввантов П. И. 258, 664, 666, 686, 700, 706  
 Савватий Соловецкий 628, 630, 634  
 Саввин-Сторожевский монастырь (бл. Звенигорода) 116, 118  
 — Рождественский собор 55, 58, 64, 66, 116, 120, 122, 346, 412  
 — — иконостас 124, 125  
 — — фрески 122, 124, 503  
 Савельев А. 698  
 Савины, иконописцы 664, 665.—См. также: Истома, Назарий, Никифор, Федор  
 Сандыри, село 187, 189  
 Сапега 685—687

- Санфира, жена Анании 553  
 Сарра, жена Авраама 30, 146, 148, 556, 590  
 Сафонов, иконописец 547  
 Сахаров И. П. 104, 644, 702  
 Светлояр, озеро 392  
 Свирин А. Н. 534, 701, 705  
 Свирь, река 274  
 Свияга, река 278, 279  
 Свияжск. Крепость 278, 279, 386  
 — Богородице-Успенский монастырь. Успенский собор 351, 352  
 — — фрески 557, 559, 560, 562, 563, 573, 703  
 Святополк Владимирович (Окаянный), в. кн. киевский 74, 565, 572  
 Святослав Всеволодович, кн. 216  
 Святослав Ольгович, кн. новгород-северский 45  
 север России; Северная Русь 248, 256, 259, 272, 368, 410, 416, 466, 597, 609, 643, 646  
 Северка, река 470  
 Северная Двина 248, 308  
 Седельников А. 24  
 Селигер, озеро 274  
 Семен, московский живописец 78, 128  
 Семен Высокий Глагол, псковский иконописец 578, 580  
 Семен Черный, живописец 84  
 «Семь спящих юношей эфесских» 504  
 Серапион, еп. владимирский 7  
 Сербия; сербское искусство 69, 98, 100, 412 520, 584  
 Сергеева-Козина Т. 698, 699  
 Сергей Радонежский 67, 76, 102, 104—106, 108, 112, 116, 118, 144, 149, 150, 183, 196, 198, 212, 232, 241, 317, 512, 514, 530, 536, 670—673, 755—678, 681  
 Серебрянский Н. И. 255  
 Серпухов 51, 56, 58, 150, 278, 292, 386  
 — Владычный монастырь. Собор 358, 360  
 — — Трапезная церковь 454  
 — Высоцкий монастырь. Лепсусный чин 82, 85, 125  
 — Кремль 386, 387  
 Сибирь 243, 279, 584  
 Сиверское озеро 406  
 «Сигизмундовский» план Москвы 251, 279, 395  
 Сидоров А. А. 610, 612, 706  
 Сизов В. И. 691  
 Сийский Антониев монастырь 308  
 — Трапезная 370  
 «Сийский иконописный подлинник» 662  
 «Сийское Евангелие» — см. Ленинград. Библиотека Академии Наук  
 Сильвестр, благовещенский протопоп 566, 578, 580  
 «Сильвестровский сборник» 262  
 Симеон 129, 168  
 Симеон, старец, иконописец 558  
 Симеон Иванович Гордый, в. кн. московский 47, 72, 78, 194, 220, 223, 225  
 Симеон Неманя 99  
 Симеон Столпник 504  
 Симони П. К. 692, 693  
 Симсон П. 698  
 Синай 647, 656  
 сирин, сказочная птица 218  
 Сисой Великий 504  
 Ситна, город 390, 391  
 «Сказание о зачатии во граде Твери отроча монастыря» 230  
 «Сказание о князьях владимирских» 239, 566  
 «Сказание о Мамаевом побоище» 49  
 «Сказание о святых иконописцах» 104  
 «Сказание о шапке и бармах Мономаха» 238  
 скань — см. филигранная работа  
 Скворцов Н. 692, 698  
 славяне 608  
 — западные 202  
 — новгородские 46  
 — южные 70, 98  
 «Слово о полку Игореве» 61, 70, 184, 216, 644  
 Смирнов А. 698  
 Смирнов М. 658  
 Смирнов С. 116  
 Смоленск 8, 36, 291, 318, 348, 400  
 — Кафедральный собор 36  
 — Кремль 318, 400, 405, 407, 477  
 — Музей 680  
 смоленская живопись 36, 690  
 Смоленская земля; Смоленское княжество 36, 38, 241  
 Смоленская «Псалтирь» (рукопись 1395 г.) 38, 232  
 Снегирев В. 300, 696, 699  
 Снегирев И. М. 58, 341, 410, 474, 625, 644, 646, 651, 691—693, 696, 698, 700  
 Снетогорский монастырь (бл. Пскова). Собор Рождества Богородицы; фрески 32  
 «Снятие со креста» 160, 232, 633, 634  
 Соболев Н. Н. 283, 440, 628, 694, 696, 702, 706  
 Соболевский А. 690  
 Соболевский А. И. 94, 705  
 «Собор богородицы» 504, 570, 582  
 Сокол, род 390  
 Солари, Гвинифорте 308  
 — Джованни 308  
 — Пьетро Антонио 305, 307, 308, 310, 323, 325  
 Солдатенков К. Т. 192  
 Соловецкий монастырь 405, 407, 628, 688  
 — Собор 422, 451, 456  
 Солодовников Д. 690, 699  
 Соломон, царь 588  
 Соломония Сабурова, жена Василия III, 677, 678  
 Солотчинский монастырь (под Рязанью) 16  
 — Алексеевский храм 454  
 Сольвычегодск 640, 644, 648, 665  
 — Благовещенский собор 258, 466, 664, 665, 686, 687  
 — — придел Иоанна Богослова; фрески 665  
 — — фрески 665, 674  
 — Музей 258  
 — Хоромы Строгановых 253, 257, 258



- Сопочаны. Церковь; фрески 99, 520  
«Сорок мучеников севастиийских» 504, 550, 553  
«София премудрость божия» 588  
Софья Палеолог, жена в. кн. Ивана III 298, 532—534, 536  
«Сошествие во ад» 127, 137, 140, 142, 160, 162, 164, 187, 190, 200, 211, 553, 633  
«Сошествие св. духа» 34, 117, 127, 130, 160, 211, 533, 538, 570  
«Спас» 9, 10, 14, 16, 92, 124, 182, 187, 188, 190, 486, 500, 528  
«Спас, ангелы, апостолы, праведники, все в белых ризах» 84  
«Спас великий архiereй» 98  
«Спас Еммануил» 503, 634  
«Спас нерукотворный», «Нерукотворный образ» 19, 194, 211—213, 538, 539, 648, 684  
«Спас в силах» 36, 92, 176, 181, 185, 528  
«Спас Царь царей» 98  
«Спас Ярое Око» 80, 81  
Спас-Воротынское на Угре, село. Церковь 414, 452  
Спас-Михнево, село. Церковь 469, 470, 474  
Спасо-Каменный монастырь 530  
— Собор 324, 423  
Спегальский Ю. П. 412, 699  
Сперанский А. 400, 695  
Сперовский Н. 120  
Спиридоний, дьякон, переписчик 94, 537  
среднеазиатское искусство 220, 222  
«Сретение» 34, 35, 127, 129, 140, 142, 160, 166, 168, 178, 211, 538  
Старая Ладога. Крепость 371, 375, 376  
Старая Рязань. Успенский собор, крещальня 14  
Старица 292  
— Борисоглебский собор 414, 451—453  
— Городище 22, 23  
— Собор Михаила архангела 23, 24  
— Успенский монастырь. Собор 70, 364, 422, 436, 437, 444  
— — Трапезный храм 370, 454  
— Церковь Николая 23, 24  
Старицкая, кн. Евфросиния 678, 681  
Старицкие, князья 679, 680  
Старицкий, кн. Андрей Иванович 679, 681  
Старицкий, кн. Владимир Андреевич 681  
Стасов В. В. 620, 704, 705  
Стеллецкий И. 697  
Степанов М. П. 228  
Степановский И. 278  
«Степенная книга» 239  
Стефан Арефьев, живописец 665, 674  
Стефан Баторий 390, 400  
Стефан Великий 533  
«Стоглав»; столглавый собор 107, 579, 625, 702  
столпообразные сооружения; столпообразные храмы 264, 267, 274, 275, 288, 316, 412, 415, 422, 424—426, 435, 438, 453, 457, 472, 588, 593  
«Страсти» 578, 580  
«Страшный суд» 21, 31, 84, 133—135, 138, 482, 484, 521, 525, 528, 530, 548, 560, 564, 570, 578  
Строганов Аника 665  
— А. С. 666  
— М. Я. 664, 665  
— Н. Г. 659, 660, 662—666, 674, 686, 687  
— П. С. 664  
— С. А. 664  
строгановская школа; строгановские письма 622—624, 640, 643—676, 682, 683, 686, 688  
Строгановы 253, 257, 258, 466, 614, 640, 643, 644, 646, 649, 650, 658, 660, 662, 664, 675, 682, 686, 688, 695  
Строев П. М. 705  
Строков А. 370, 699  
Стромилов Н. 703  
Студеницкая лавра 70, 99  
«Суббота всех святых» 530  
Суворов Н. 272, 696  
«Судебник» Ивана III (1497 г.) 238  
Суздаль 7, 8, 10, 13, 16, 20, 52, 71, 182, 363, 422, 678, 682  
— Покровский монастырь 9—11, 436  
— — Собор 362  
— — Трапезная 370  
— Ризположенский монастырь. Собор 363  
— Собор Рождества богородицы 52, 64, 196, 324  
— — Медные врата 30  
— Спасо-Евфимиев монастырь. Звонница 401, 402  
— — Собор 401, 402, 423  
— — Трапезная церковь 369, 401, 402, 414, 453, 454  
суздальское искусство; суздальские мастера 12, 228  
Суздальско-Нижегородское княжество 16, 46, 226  
Султанов Н. В. 8, 286, 410, 695, 696, 700, 704  
Сура, село. Введенская церковь 252, 269, 694  
Суслов В. В. 270, 694—696, 701—704  
Сусса, город 390  
Сухов Л. П. 702  
Сырков Ф. Л. 394  
Сычев Н. П. 10, 146, 650, 690, 693, 703, 706  
сьенская школа живописи 146  
Сясь, река 274  
Тайдула, жена хана 493, 494, 512  
«Тайная вечеря» 113, 127, 130, 160, 161, 164, 166, 168, 178, 553  
Тайнинское, село. Трапезная церковь 452  
Талбот Раис Л. 690  
Таракан, купец 292  
Тарасий, пономарь 424, 426  
татары, монголы; нашествие их; татаро-монгольское иго 7, 8, 12, 14, 18, 20, 22, 38, 42, 45—49, 52, 56, 71, 82, 102, 150, 215, 216, 220, 225, 234, 237, 246, 253, 276, 283, 298, 301, 310, 316, 338, 398, 422, 488, 512, 620, 676  
Татич Ж. 99  
тверская живописная школа 27, 28, 30—32, 690

- Тверское княжество 20, 22, 26, 46, 238  
Тверской Л. 699  
Тверь 8, 10, 12, 20—24, 26, 27, 29—31, 46, 51, 55, 84, 182, 230, 254  
— Епископский двор 21  
— Жолтиков монастырь. Собор 23  
— Княжеский дворец 22, 23  
— Кремль 21—26, 267, 274, 277  
— Музей 34, 36  
— Собор Михаила архангела 23, 25  
— Собор Спаса-Преображения 17, 21, 22, 24, 60  
— — Колокольня 22  
— — Медные врата 31  
— — придел «Введения» 21  
— — придел Дмитрия 21  
— — фрески 24  
— Федоровский монастырь 25  
— Церковь Благовещения 422  
— Церковь Бориса и Глеба 25  
— Церковь Иоанна Милостивого 22, 26, 267, 423  
— Церковь Козьмы и Демьяна 20  
— Церковь Михаила Архангела (двордовая) 22  
— Церковь Федора 22  
Тевтонский орден 38  
Теплое озеро 372  
Тимофей, апостол 534  
Тимофей, поп, живописец 179, 240, 486, 500  
Титов А. 19, 658  
Тихвин. Собор 308, 353, 354, 356  
— Монастырь 394  
— — Колокольня 415, 426, 460  
Тихомиров М. Н. 45, 46, 273, 373, 413, 445, 502, 612, 692, 699, 700, 705  
Тихон, архиеп. 490  
Тихон, архиеп. ростовский 265, 266  
Тихонравов Н. С. 317  
Тишендорф К. 32  
Товий 136  
Толбузин С. 258  
Толстой И. И. 689, 693, 706  
Толстой Л. Н. 612  
Толь Н. 192  
Тон К. А. 326  
Топуридзе К. 699  
Торжок. Троицкий монастырь. Церковь Троицы 422  
Торопов С. 356, 404, 701  
Тохтамыш, хан 71, 150  
Тренев Л. 706  
Третьяк Никитин сын, живописец 564  
Третьяков И. И., боярин 512, 599, 600  
«Три отрока в печи огненной» 504  
«Трирская Псалтирь» — см. Чивидале  
Трново. Церковь Петра и Павла; фрески 520  
«Троица» 19, 30, 31, 76, 90, 104, 107, 108, 124, 129, 137, 144, 146—150, 152—158, 175, 199, 200, 203, 212, 214, 533, 551, 554, 556, 557, 560—562, 586, 590, 591, 643, 644, 681, 683—685  
Троицкий В. 356, 404, 701  
Троицкий С. 686  
Троицкое-Лобаново, село. Церковь 469  
Трофимов И. 386, 699  
Трофимовы И. В. и В. П. 291  
Трутовский В. К. 692, 707  
Тула 364  
— Кремль 387—390  
— — Ивановская башня 388  
— Собор 389  
Туровля, город 390  
Турция; турки 46, 98, 238, 520  
Тучков В. М. 556  
Тьмака, река 25  
Уваров А. С. 691, 693, 696, 707  
Углич 51, 278, 296  
— Дворец 286, 290, 295  
Узбек, хан 15, 222, 253  
Украина; украинское искусство 620, 623  
Улятин И. 696  
Уна, село. Климентовская церковь 271—273, 275, 695  
Упа, река 388, 389  
Усов С. А. 489, 504  
«Успенские» 31—33, 119, 127, 130, 144, 160, 190, 195, 197, 211, 517, 539, 564, 596  
Успенские М. и В. П. 107, 693, 702  
Успенский А. 544, 547, 703  
«Устав» XII века из Пскова (Печ. Двор № 285) 264  
Устрялов Н. 258  
«Устюжская легенда» 19, 264  
Ушаков, Симон, живописец 565, 566, 570, 636, 640  
Ушатые, князя 278  
Фабрициус М. 698  
Фавор, гора 95  
Фартусов В. Л. 544, 546, 547  
Фегтения, монахиня-вышивальщица 688  
Федор 196, 539  
Федор, кн. муромский 16  
Федор, кн. ярославский 255, 552  
Федор, еп. тверской 51  
Федор, черниговский боярин 552  
Федор Алексеевич, царь 88, 478  
Федор Борисович, кн. тверской и волоколамский 106, 494  
Федор Борисович Годунов, царь 481  
Федор Иоаннович, царь 358, 478, 630, 660, 682, 684  
Федор Никитин сын, живописец 564  
Федор Новгородцев, иконописец 489  
Федор Савельев Конь, золчий 336, 397, 400, 405, 472, 477, 478  
Федор Савин, живописец 665, 674  
Федор Стратилат 12, 660, 684

- Федор Тирон 659, 670, 671  
 Федор Черный, кн. ярославский 12  
 «Федоровское Евангелие» — см. Ярославль. Музей  
 Фейерабенд З. 620  
 Феогност, митроп. московский 48, 77, 78  
 Феодора 552  
 Феодосий, архиеп. 446  
 Феодосий Великий 503  
 Феодосий сын Лионисия, живописец 486, 489, 490,  
 492, 498, 500, 514, 524, 525, 530, 543, 550, 552,  
 553, 599, 600  
 Феодосия 229  
 Феофан Грек 24, 84, 86, 87, 89—92, 94, 96, 100, 104,  
 105, 112, 114, 120, 122, 126, 130—132, 137, 140,  
 142, 160, 174, 175, 180, 194, 322, 500, 520, 544,  
 548, 590  
 Феофановское направление 87, 89—91, 94, 96, 116,  
 Ферапонт Белозерский 515  
 Ферапонтов Белозерский монастырь 260, 515, 516, 524  
 — Собор Рождества богородицы 62, 288—290, 293,  
 295, 296, 320, 324, 364, 474, 515  
 — — иконостас 526  
 — — фрески 486, 490, 500, 501, 503—505, 507—511,  
 514—518, 520—522, 524—528, 552, 553, 640, 641  
 — — придел Николая 515  
 — Церковь Богоявления (надвратная); иконы 526,  
 530  
 Фидий 108, 625  
 Филарете А. А. 300, 308  
 филигранная работа (скань) 10, 87, 211—215, 220,  
 222, 226, 228, 230, 234  
 Филимонов Г. Д. 644, 646, 649, 659, 660, 666  
 Филипп (Колычев), митр. московский 306, 630  
 Филиппов А. 697  
 Филофей, старец псковского Елеазарова монастыря  
 239, 306, 557  
 финифть — см. эмаль  
 Финляндия 371  
 Финский залив 372  
 Фиораванти, Андрей 300  
 — Аристотель 298—302, 304, 306, 308, 489, 502  
 — Бартоломео 298  
 — Ридольфо 298  
 Флетчер Лж. 397, 398  
 Флор 117, 118  
 Флоренский П. А. 693  
 Флорендия 174  
 — Собор 409  
 — — Музей при соборе; мозаические иконы 97, 98  
 Флорищева пустынь 356  
 Фома 32, 127, 436, 633, 634  
 Фома, инок 26, 27, 690  
 Фотий, митр. московский 49, 192, 205, 206, 208,  
 210, 217, 226, 228  
 Фофанов Н. Ф. 623  
 Франке 186  
 Фуфаев А. 350, 658, 659  
 Хакель А. 693  
 Халле Ф. Б. 703  
 Харузин Н. 700  
 Хворов, Иван, иконописец 644  
 Хворостинин, кн. И. А. 472  
 Хитрово Б. М., боярин 88  
 Ховрипы В. и И. 283, 292, 536  
 Ходкевич Г. А. 624  
 Хозеров И. М. 697  
 Холм, город 267, 276, 277  
 — «вежа» 267, 277, 422, 424  
 Холмогоровы В. и Г. 116, 263, 344, 697  
 Хоны, город 200, 205, 553  
 Хорошево, село. Церковь 470, 472  
 Хрептович-Бутенев К. В. 308, 310, 696  
 Христос 9—11, 19, 28, 72, 73, 80, 81, 94—96, 98,  
 99, 122, 124, 125, 129, 131, 134, 136, 139, 142,  
 150, 162, 164, 166, 168, 170, 182, 196, 212, 213,  
 228, 445, 490, 506, 517, 520—522, 524, 528, 531,  
 548, 560, 562, 578, 580—583, 633, 634, 674, 679,  
 682. — См. также Спас  
 Христос «Ветхий деньми» 522  
 «Христос во гробе» 99  
 Христос Пантократор (Вседержитель) 160, 174, 175,  
 177, 181, 182, 336, 471, 522, 539, 544, 547, 548  
 «Хронограф» 241, 478, 542  
 Хутынский монастырь (бл. Новгорода) 308, 557  
 — Собор Преображения 353, 354, 356  
 — Столпообразная церковь 288, 423  
 — Трапезная церковь 351, 370  
 — Церковь Григория Армянского 27, 422, 426—428,  
 436  
 Хэмильтон Л. 650  
 царские врата 29, 122, 168, 222, 274, 489, 631  
 «Церковь воинствующая» 439, 568, 569, 571, 572,  
 578, 704  
 Церковь Иоанна Богослова на Ишне (бл. Ростова).  
 Царские врата 631  
 Цярес А. 701, 702  
 Чаев Н. 695, 700, 701  
 чеканка 87, 211, 226, 228, 596, 660  
 Челяднин В. А. 678  
 Челядина, Аграфена 678  
 Ченто. Колокольня 298  
 Чернигов 8, 71, 291  
 — Елецкий монастырь. Собор; крещальня 14  
 — Церковь Пятницы на Торгу 60, 62  
 Черное море 45  
 чернь; черневые узоры 222, 225, 226, 688  
 Черторыйск. Дозорная башня 422  
 Ческий И. 258  
 «Четырехчастная икона» 573, 574—580  
 Чечулин Н. Л. 706  
 Чивидале. «Трирская Псалтирь» («Кодекс Гертру-  
 ды») 13

- Чигас, игумен 292  
 Чиняков А. 698  
 Чирин, Проколий 643, 648, 649, 654, 656, 658—660, 662, 663, 666, 668, 669  
 Чудинов А. 253, 258  
 Чудское озеро 372  
 Чураков С. 704
- Шабельская Н. П. 707  
 Шаменский погост. Церковь 420  
 Шамурин Е. И. 698  
 Шамурин Ю. 698, 699, 701, 706  
 Шартр. Собор; «королевский портал» 124  
 шатровый верх; шатер; шатровое зодчество 23, 26, 246, 250—252, 258, 263, 264, 266—275, 279, 280, 312, 318, 340, 362—364, 366, 370, 371, 382, 385, 393, 401, 402, 407, 409—462, 467, 468, 472, 476, 628, 629, 695, 700  
 Швеция; шведы 371, 372, 476, 635  
 Шевырев С. П. 694  
 Шеменский погост. Георгиевская церковь 262, 263, 420, 694  
 Шён, Эрхард 616  
 Шервинский С. В. 328, 701  
 Шереметев П. С. 697  
 Шереметев С. 472  
 «Шестолнев» 529, 530  
 Шигоня, боярин 363  
 Ширинский-Шихматов С. 701  
 Широков погост. Церковь 274  
 шитье 192, 194, 196, 198, 200, 222, 527, 529, 531—536, 676—688, 693, 702, 706  
 Шклярковский В. 686  
 Шляпкин И. А. 266  
 Штадеи Г. 425  
 Шуерещкое, село. Никольская церковь 272, 695  
 Шумиков С. 400
- Щекотов Н. М. 693, 694, 707  
 Щелкан 254  
 Щелкунов М. И. 705  
 Щепетов К. 701  
 Щепкин В. Н. 72, 586, 602, 646, 651, 692, 693, 703—706  
 Щепкина М. В. 456, 532, 608, 702  
 Щербаков Н. 693
- Эдинг Б. Н. 466, 695, 697, 698, 706  
 Элиасберг А. 695  
 эмаль (Финифть) 87, 215, 220, 222, 226, 234, 608, 658  
 Эней 557  
 Эпафродит 554
- Эрнст Н. 327, 696  
 Эттингер П. Д. 693
- ювелирное искусство; ювелирные изделия; ювелиры (златокузнецы) 201, 206, 215, 218, 224, 226, 632  
 южнославянское искусство 70, 98—100  
 Юковичи, село. Георгиевская церковь 259—262, 694  
 Юргенсон П. 466, 697  
 Юрий (Георгий) Владимирович Долгорукий, кн. киевский и владимирский 45  
 Юрий Всеволодович, кн. 216  
 Юрий Данилович, кн. 51  
 Юрий (Георгий) Дмитриевич, кн. звенигородский 31, 58, 64, 82, 102, 116, 118, 183, 297  
 Юрий Ярославич, кн. муромский 16  
 Юркино, село. Церковь 336, 337, 343—346, 348, 468, 470  
 Юрьев-Польский 7, 150, 348  
 — Георгиевский собор 17, 54, 64, 284  
 — — Троицкий придел — усыпальница 54  
 — — рельефы 225
- «Явление ангела женам-мироносицам» 160, 168, 170—173, 484, 502  
 Яжан А. 699  
 языческие пережитки; языческое искусство 13, 202, 218, 220  
 Яков, псковский иконописец 578, 580  
 Яков, игумен Соховецкого монастыря 688  
 Яковлева О. 698  
 Якунина Л. И. 612  
 Якушка, псковский иконописец 578, 580  
 Ям. Крепость 371, 376  
 Ярец, живописец 179, 240, 486, 500  
 Ярослав Владимирович (Мудрый), в. кн. киевский 28, 241, 545, 552, 565, 572  
 Ярослав Ярославич, кн. новгородский 216  
 Ярослав Ярославич, кн. тверской 230  
 Ярославль 7, 8, 12, 14, 52, 294, 548, 591  
 — Музей 14, 592, 593, 595, 596  
 — — «Федоровское Евангелие» (1321—1327 гг.) 12, 13, 15, 72  
 — Спасский монастырь 12  
 — — Святые ворота; фрески 562, 564  
 — — Спасо-Преображенский собор; фрески 563, 564, 703  
 — — Трапезная 367, 369  
 — Успенский собор 52, 255, 464, 469  
 — Церковь Ильи пророка 451, 644  
 ярославская живопись; ярославская школа 12, 14, 72, 564, 594—596, 690  
 Ярославская земля; ярославское княжество 238  
 Яуза, река 47, 292, 317  
 Яхрома, река 45



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Голова Спаса. Оборот иконы «Грузинской богородицы» из Покровского монастыря в Суздале. Около середины XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	9
Покров. Икона из Покровского монастыря в Суздале. Вторая половина XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	11
Рождество богородицы. Икона из Суздаля. Конец XIV века. Гос. Русский музей. Фот. музея	13
Иоанн диктует Прохору. Миниатюра из «Федоровского Евангелия». 1321—1327 годы. Ярославский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи	15
Единорог. Белокаменный рельеф. Начало XIV века. Из церкви на Городище под Коломной. Фот. Н. Н. Воронина	17
Тверской кремль в первой половине XV века. Прорись с иконы Михаила Тверского и княгини Ксении	21
Планы храмов Старицкого городища по раскопкам 1903 года. Из книги: «Труды второго областного Тверского археологического съезда». Тверь, 1906	22
Часть цоколя храма Михаила архангела на Старицком городище. 1396—1399 годы. Фот. Н. Н. Воронина	23
План подклета церкви Рождества богородицы в с. Городне на Волге. 1425—1461 годы. Обмер Н. Н. Воронина	25
План верхнего этажа церкви Рождества богородицы в с. Городне на Волге. 1425—1461 годы. Обмер Н. Н. Воронина	25
Поперечный разрез церкви Рождества богородицы в с. Городне на Волге. 1425—1461 годы. Обмер Н. Н. Воронина	27
Восточный фасад церкви Рождества богородицы в с. Городне на Волге. 1425—1461 годы. Реконструкция Н. Н. Воронина	27
«Царские врата» из Твери с изображением Иоанна Златоуста и Василия Великого. Первая половина XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	29
Троица. Пластина «Тверских врат» Александровской слободы. Середина XIV века. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	31
«Голубое Успение». Икона первой половины XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	33
Сретение. Икона из кашинского собора. Вторая половина XV века. Гос. Русский музей. Фот. музея	35

Воскрешение Лазаря. Икона из кашинского собора. Вторая половина XV века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	37
Рождество христово. Икона из кашинского собора. Вторая половина XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерен . . . . .	39
Заставка из «Онежской Псалтири» 1395 года. Гос. Исторический музей. Фот. музея .	40
Заставка с изображением царя Давида из «Онежской Псалтири» 1395 года. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	41
Успенский собор на Городке в Звенигороде. Конец XIV — начало XV века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	53
Успенский собор на Городке в Звенигороде. Аксонометрия. Конец XIV—начало XV века. Реконструкция П. Н. Максимова . . . . .	55
Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре. 1422 год. Фот. Г. В. Лебедева . . . .	57
План Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1422 год . . . . .	59
Разрез Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1422 год. Обмер В. И. Балдина	61
Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. 1422 год. Реконструкция В. И. Балдина .	61
План собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве. Около 1427 года . . . . .	63
Аксонометрия продольного разреза собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве. Около 1427 года . . . . .	65
Восточный фасад собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве. Около 1427 года. Реконструкция П. Н. Максимова . . . . .	69
Христос с апостолами. Миниатюра из «Сийского Евангелия». 1339 год. Библиотека Академии Наук СССР. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	73
Житийная икона Николы. Середина XIV века. Гос. Третьяковская галерея Фот. галлерен . . . . .	75
Клеймо житийной иконы Николы. Середина XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерен . . . . .	77
Житийная икона Бориса и Глеба. Середина XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерен . . . . .	79
«Спас Ярое Око». Икона середины XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерен . . . . .	81
Борис и Глеб. Икона середины XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерен	83
Апостол Павел. Византийская икона из Высоцкого чина. 1387—1395 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галлерен . . . . .	85
Лист из «Евангелия Кошки». 1392 год. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	86
Лист из «Евангелия Хитрово». 90-е годы XIV века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	87
Ангел (символ евангелиста Матфея). Миниатюра из «Евангелия Хитрово». 90-е годы XIV века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. Гос. Третьяковской галлерен (вклейка) . . . . .	88
Евангелист Матфей. Миниатюра из «Евангелия Хитрово». 90-е годы XIV века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	89
Голова евангелиста Марка. Деталь миниатюры из «Евангелия Хитрово». 90-е годы XIV века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	90
Иоанн диктует Прохору. Миниатюра из «Евангелия Хитрово». 90-е годы XIV века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР (вклейка) . . . .	90
Василий Великий. Миниатюра из «Постничества». 1388 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	91



Евангелист Лука. Миниатюра из «Евангелия». Конец XIV — начало XV века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	93
Преображение. Икона начала XV века из Переславля-Залесского. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	94
Евангелист Матфей. Миниатюра из «Евангелия». Конец XIV — начало XV века. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	95
Благовещение. Икона конца XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Загорского историко-художественного музея (вклейка) . . . . .	96
Икона с изображением шести «Праздников». Конец XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	97
Богоматерь из «Денсуса». Сербская икона конца XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	100
«Донская богоматерь». Конец XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	101
Лавр. Деталь росписи южного столба Успенского собора в Звенигороде. Конец XIV — начало XV века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	103
Спас. Икона начала XV века из Звенигорода. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	104
Архангел Михаил. Икона начала XV века из Звенигорода. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	108
Апостол Павел. Икона начала XV века из Звенигорода. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	109
Рождество христово. Икона начала XV века из Звенигорода. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	111
Тайная вечеря. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	113
Вознесение. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	115
Апостолы. Деталь иконы «Сошествие святого духа». Благовещенский собор в Московском Кремле. 1405 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	117
Успение. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	119
Благовещение. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	121
Рождество христово. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	123
Служанки с младенцем Христом. Деталь иконы «Рождество христово». Благовещенский собор в Московском Кремле. 1405 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	125
Группа фигур. Деталь иконы «Вход в Иерусалим». Благовещенский собор в Московском Кремле. 1405 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	127
Преображение. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год. Фот. И. Э. Грабаря (вклейка) . . . . .	128
Крещение. Икона Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи (вклейка) . . . . .	130
Голова Христа. Деталь росписи свода над главным входом в Успенском соборе во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	131
Апостол и ангелы из «Страшного суда». Роспись Успенского собора во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	133

Голова апостола. Деталь росписи свода в Успенском соборе во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	135
Голова трубящего ангела. Деталь росписи арки в Успенском соборе во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	137
Голова Давида. Деталь росписи Успенского собора во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	139
«Праведные жены». Роспись южной стены Успенского собора во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	141
Апостол Павел с ангелом. Часть росписи Успенского собора во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	143
Авраам. Деталь композиции «Моно Авраамово». Роспись Успенского собора во Владимире. 1408 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	145
Антоний Великий. Роспись арки Успенского собора во Владимире. 1408 год. Фот. музея архитектуры . . . . .	147
Деисус. Центральная часть иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	149
Вознесение. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 г. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	151
Андрей Рублев. Троица. 1411 (?) год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	152
Средний ангел. Деталь иконы Андрея Рублева «Троица». 1411 (?) год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	153
Голова левого ангела. Деталь иконы Андрея Рублева «Троица». 1411 (?) год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	155
Правый ангел. Деталь иконы Андрея Рублева «Троица». 1411 (?) год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	157
Крещение. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	159
Тайная вечеря. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	161
Преподавание хлеба. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	163
Преподавание вина. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	165
Сретение. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	167
Омовение ног. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	169
Явление ангела святым женам. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	171
Деталь иконы «Явление ангела святым женам» из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	173
Иоанн Предтеча. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	175
Голова апостола Павла. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	176

Апостол Павел. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	177
Архангел Михаил. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	179
Архангел Гавриил. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	180
Голова архангела Гавриила. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	181
Дмитрий. Икона из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	182
Голова Дмитрия. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. 1425—1428 годы. Фот. Загорского историко-художественного музея . . . . .	183
«Спас в силах». Икона начала XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	185
«Умиление». Икона из с. Сандырей под Коломной. 1466 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	189
Божья мать Одигитрия с «Троицей» и фигурами святых на полях. Икона первой половины XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	191
Архангел Михаил. Житийная икона из Архангельского собора в Московском Кремле. Первая половина XV века. Фот. В. В. Робинова . . . . .	193
Успение. Икона из Кирилло-Белозерского монастыря. Первая треть XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	195
Деталь иконы «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря. Первая треть XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	197
Пелена 1389 года. Гос. Исторический музей. Фот. В. Н. Лазарева . . . . .	198
Деталь пелены 1389 года. Гос. Исторический музей. Фот. В. Н. Лазарева . . . . .	199
Шитая пелена с «Евхаристией» и сценами из жизни Иоакима и Анны. 1409—1425 годы. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	201
Голова Сергия Радонежского. Деталь шитого покрывала с изображением Сергия Радонежского начала XV века. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея (вклейка) . . . . .	202
«Троица с праздниками». Пелена первой половины XV века. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	203
Погребение Анны. Пелена XV века. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	204
Чудо Архангела Михаила в Хонах. Сударь середины XV века. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	205
Никола Можайский. Деревянная статуя. 20-е годы XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	206
Оклад иконы «Владимирская богородица». 1410—1431 годы. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты . . . . .	207
Амвросий. Панагия-складень. 1456 год. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	208
Напрестольный крест. XV в. Загорский историко-художественный музей. Фот. Гос. Оружейной палаты . . . . .	209
Двустворчатый наперсный дубовый крест в серебряной оправе. Конец XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	210
«Одигитрия». Каменная иконка. XIV в. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	211

Георгий. Костяная иконка. XV век. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	211
Троица. Деревянная панагия. XV век. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	212
Архангел Михаил. Костяная иконка. XV век. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	213
Деталь саккоса митрополита Фотия. 1409—1417 годы. Гос. Оружейная палата. Фот. Гос. Оружейной палаты . . . . .	217
Оклад «Евангелия» XV века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. библиотеки . . . . .	219
Оклад «Евангелия» боярина Федора Кошки. 1392 год. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. Гос. Оружейной палаты . . . . .	221
Центральная часть оклада «Евангелия» Симеона Гордого. 1343 год. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. Гос. Оружейной палаты . . . . .	223
Кадило из Троице-Сергиева монастыря. 1405 год. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	224
Лукиан. Складень-триптих. 1414 год. Лицевая сторона. Утрачен в конце 80-х годов XIX столетия . . . . .	225
Ковчежец радонежских князей. 1410—1429 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	227
Рогатина великого князя тверского Бориса Александровича. Конец 20-х годов XV века. Гос. Оружейная палата. Фот. Гос. Оружейной палаты . . . . .	228
Боковые стороны рогатины великого князя тверского Бориса Александровича. Конец 20-х годов XV века. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты . . . . .	229
Иван Фомин. Яшмовый потир 1449 год. Загорский историко-художественный музей. Фот. Г. Б. Лебедева . . . . .	231
Амвросий. Панагия-складень в закрытом виде. 1456 год. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	233
Схема конструкции шатровых покрытий . . . . .	246
Изображение жилых зданий на плане Москвы С. Герберштейна. 1517—1526 годы. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	247
Изба в с. Кошино Архангельской области. 1813 год. Фот. П. Н. Максимова . . . . .	249
Изображение хором и деревянных крепостных стен на «Сигизмундовском» плане Москвы. 1610 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	251
Хоромы Строгановых. 1565 год. По рисунку А. Чудинова 1793 года из сборника «Памятники древней письменности и искусства», 1886 . . . . .	253
Южный фасад и план церкви Воскрешения Лазаря в Муромском монастыре Пудоожского района Карело-Финской ССР. Конец XIV века. По Л. В. Далю . . . . .	255
Церковь Ризположения в с. Бородавском Кирилловского района Вологодской обл. Около 1486 года. Из книги С. Шевырева «Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь» . . . . .	257
Южный фасад Георгиевской церкви в с. Юксовичах Вознесенского района Ленинградской обл. 1493 год. По Л. В. Далю . . . . .	259
План Георгиевской церкви в с. Юксовичах Вознесенского района Ленинградской обл. 1493 год. По Л. В. Далю . . . . .	260
Восточный фасад Георгиевской церкви в с. Юксовичах Вознесенского района Ленинградской обл. 1493 год. По Л. В. Далю . . . . .	261
Георгиевская церковь в с. Шеменском Лодейнопольского района Ленинградской обл. 1522 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	263
Схема плана церкви «о двадцати стенах» . . . . .	264
Никольская церковь в с. Лявле Холмогорского района Архангельской обл. 1589 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	265

Ильинская церковь в Выйском погосте Верхне-Тоемского района Архангельской обл. 1600 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	267
План и продольный разрез Никольской церкви в с. Панилове Холмогорского района Архангельской обл. 1600 год. По Д. В. Милееву . . . . .	269
Богородицкая церковь в с. Верховье Тарногского района Вологодской области. Конец XV века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	270
Восьмерик центрального шатра и шатры боковых прирубов Богородицкой церкви в с. Верховье Тарногского района Вологодской обл. Конец XV века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	271
План Климентовской церкви в с. Уне Архангельской обл. 1501 год. По В. В. Суслову	272
Западный фасад Климентовской церкви в с. Уне Архангельской обл. 1501 год. Реконструкция В. В. Суслова . . . . .	273
Продольный разрез Климентовской церкви в с. Уне Архангельской обл. 1501 год. По В. В. Суслову . . . . .	275
Успенская церковь Куштского монастыря в Вологодской обл. Первая половина XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	277
Никольская церковь в с. Шуерецком Кемского района Карело-Финской ССР. 1595 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	279
Изображение Ниловой Столбенской пустыни на иконе XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	280
Трапезная Спасо-Андроникова монастыря в Москве. 1504—1506 годы . . . . .	287
Дворец в Угличе. Конец XV века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	289
Троицкая (Духовская) церковь Троице-Сергиева монастыря. 1476 год. Реконструкция И. В. и В. П. Трофимовых . . . . .	291
Собор Ферапонтова-Белозерского монастыря. 90-е годы XV века. Рисунок П. Н. Максимова с реконструкции К. К. Романова . . . . .	293
План Успенского собора в Московском Кремле. 1475—1479 годы . . . . .	298
Аристотель Фиораванти. Успенский собор в Московском Кремле. 1475—1479 годы. Фот. В. В. Ковригина . . . . .	299
Своды Успенского собора в Московском Кремле. 1475—1479 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	301
План Московского Кремля. XV—XVI века . . . . .	303
Пьетро Солари и Марко Руффо. 1491 год. Спасская башня Московского Кремля. Современный вид. Фот. Управления по охране памятников архитектуры . . . . .	305
Пьетро Солари и Марко Руффо. 1491 год. Собакина (Арсенальная) башня Московского Кремля. Современный вид. Фот. Г. Б. Лебедева . . . . .	307
Общий вид Московского Кремля со стороны Москвы-реки. Фот. Музея архитектуры . . . . .	309
Бон Фрязин. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. 1505—1508 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	311
План Благовещенского собора в Московском Кремле. 1484—1489 годы . . . . .	312
Благовещенский собор в Московском Кремле. 1484—1489 годы. Фот. Музея архитектуры	313
Каменный пол в верхних приделах Благовещенского собора в Московском Кремле. 1484—1489 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	315
Церковь Ризположения в Московском Кремле. 1484—1485 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	319
План собора в Волоколамске. 80—90-е годы XV века . . . . .	320
Собор в Волоколамске. 80—90-е годы XV века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	321

Марко Руффо и Пьетро Солари. Грановитая палата в Московском Кремле. 1487—1491 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	323
Внутренний вид Грановитой палаты в Московском Кремле. 1487—1491 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	325
План Архангельского собора в Московском Кремле. 1505—1509 годы . . . . .	326
Алевиз Новый. Архангельский собор в Московском Кремле. 1505—1509 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	327
Боковой портал Архангельского собора в Московском Кремле. 1505—1509 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	329
Собор Чудова монастыря в Московском Кремле 1501 год. Фот. Музея архитектуры . .	331
Алевиз Новый. Церковь Успения в Старом Симонове в Москве. Начало XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	335
План храма в с. Юркине под Москвой. До 1504 года . . . . .	336
Храм в с. Юркине под Москвой. До 1504 года. Реконструкция по материалам Л. А. Да-вида. Фот. Музея архитектуры . . . . .	337
Андрей Малый. Церковь Исидора Блаженного в Ростове-Великом. 1566 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	339
Церковь Николая «в Мясниках» в Москве. Середина XVI века. Реконструкция П. Н. Ма-ксимова . . . . .	341
Церковь в с. Ильинском под Малоярославцем. Начало XVI века. Фот. Музея архитектуры	343
План собора Рождественского монастыря в Москве. 1501—1505 годы . . . . .	344
Собор Рождественского монастыря в Москве. 1501—1505 годы. Фот. И. Э. Грабаря . .	345
Церковь Прокопия на Ярославовом дворе в Новгороде. 1529 год. Фот. Музея ар-хитектуры . . . . .	347
Сретенская церковь трапезной Антониева монастыря в Новгороде. 1537 год. Фот. Му-зея архитектуры . . . . .	349
Успенский собор Успенского монастыря в Свияжске. Около середины XVI века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	351
Собор в Ростове-Великом. Начало XVI века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	353
Григорий Борисов. Собор Троице-Макарьевского монастыря в Калязине. 1521—1523 годы. Реконструкция Музея архитектуры Академии архитектуры СССР . . . . .	355
Собор Новодевичьего монастыря в Москве. 1524 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	357
Собор Рождества богородицы Лужецкого монастыря под Можайском. Начало XVI века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	359
Собор Никитского монастыря в Переславле-Залесском. Середина XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	361
План трапезной Троице-Макарьевского монастыря в Калязине. 1525—1530 годы . . .	362
Григорий Борисов. Трапезная Троице-Макарьевского монастыря в Калязине. 1525—1530 годы. Реконструкция В. А. Каульбарса . . . . .	363
Внутренний вид трапезной Спасо-Андроникова монастыря в Москве. 1508 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	365
Трапезная Спасского монастыря в Ярославле. Первая половина XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	367
Трапезная Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале. 1525 год. Фот. И. Э. Грабаря . . .	369
Порхов. План крепости. 1387 и 1430 годы (по чертежу второй половины XVIII века).	372
Изборск. Западная сторона крепости. XIV и XV века. Фот. В. В. Косточкина . . .	373
Ладога. План крепости. Конец XV — начало XVI века . . . . .	375



Копорье. Общий вид крепости. Конец XV — начало XVI века (с гравюры XVII века). Фот. В. В. Косточкина . . . . .	377
Ивангород. План крепости. Конец XV — начало XVI века (А — крепость 1492 года; Б — Большой Боярский город 1496 года) . . . . .	378
Ивангород. «Воротная» башня Большого Боярского города. Конец XV — середина XVI века. Фот. В. В. Косточкина . . . . .	379
Пятницкая башня в Коломне. 1525—1531 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	383
Угловая башня в Коломне. 1525—1531 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	385
Стены кремля в Серпухове. 1556 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	387
Ивановская башня тульского кремля. 1514—1521 годы. Реконструкция Музея архитек- туры Академии архитектуры СССР . . . . .	388
Стены кремля в Туле. 1514—1521 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	389
План кремля в Зарайске. 1531 год . . . . .	390
Башни кремля в Зарайске. 1531 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	391
Петрок Малый. Варварские ворота Китай-города. 1534—1538 годы. Фот. И. Э. Грабаря	393
«Сигизмундовский» план г. Москвы. 1610 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	395
Троице-Макарьевский монастырь в Калязине. XVI—XVII века. Макет Музея архитек- туры Академии архитектуры СССР . . . . .	397
Общий вид Троице-Сергиева монастыря. XVI—XVII века. Фот. Музея архитектуры . .	399
Болдин монастырь под Дорогобужем. XVI век. Фот. Музея архитектуры . . . . .	401
Башня «Дуло» Симонова монастыря в Москве. 80—90-е годы XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	403
Башня Пафнутьева-Боровского монастыря. 90-е годы XVI века. Фот. Музея архи- тектуры . . . . .	405
Соловецкий монастырь. Стены и башни. 1584—1594 годы. Фот. Музея архитектуры .	407
План Кирилло-Белозерского монастыря. Основные крепостные стены (отмечены черным) не позднее 1586 года . . . . .	408
Храм Георгия в с. Коломенском. Первая половина XVI века. Фот. Музея архитектуры	411
Колокольня-храм в Болдином монастыре под Дорогобужем. Конец XVI века. Фот. Музея архитектуры . . . . .	413
План церкви Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы . . . . .	415
Церковь Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы. Фот. Управления по охране памятников архитектуры . . . . .	417
Церковь Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы. Фот. Музея архитектуры . .	419
Галерея церкви Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы. Фот. Музея архи- тектуры . . . . .	421
Часть интерьера церкви Вознесения в с. Коломенском. 1530—1532 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	423
Завершение пилястр. Деталь интерьера церкви Вознесения в с. Коломенском. 1530— 1532 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	425
План храма Иоанна Предтечи в с. Дьякове. 1553—1554 годы. Фот. Музея архитектуры	427
Храм Иоанна Предтечи в с. Дьякове. 1553—1554 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . .	429
Храм Иоанна Предтечи в с. Дьякове. Деталь. 1553—1554 годы. Фот. Музея архитек- туры (вклейка) . . . . .	432
План храма Василия Блаженного. 1555—1560 годы . . . . .	433
Поспик и Барма. Храм Василия Блаженного в Москве. 1555—1560 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	435

Посник и Барма. Главы Храма Василия Блаженного 1555—1560 годы. Фот. Музея архитектуры (вклейка) . . . . .	436
Часть галереи храма Василия Блаженного. 1555—1560 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	437
Портал храма Василия Блаженного. 1555—1560 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	441
Храм Сергия Богоявленского монастыря в Московском Кремле. 1557 год. Рисунок из «Книги о избрании на престол Михаила Федоровича». Фот. Гос. Исторического музея . . . . .	443
Храм в Городне. 1578—1579 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	445
Храм в Городне. 1578—1579 годы. Реконструкция П. Д. Барановского . . . . .	447
Завершение церкви с. Беседы близ Острова. 90-е годы XVI века. Фот. И. Э. Грабаря	449
Церковь Петра Митрополита в Переславле-Залесском. 1584 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	451
Церковь Козьмы и Дамиана в Муроме. 1565 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	453
Храм в с. Острове. Конец XVI века (доделки XVII века). Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	455
Придел храма в с. Острове. XVII (?) век. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	457
Церковь в с. Красном. 1592 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	459
Колокольня церкви Гребневской божьей матери в Москве. Конец XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	461
Софийский собор в Вологде. 1568—1570 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	465
Апсиды церкви архангела Гавриила в Кирилло-Белозерском монастыре. Около середины XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	467
Собор в Ярославле. Третья четверть XVI века. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	469
Андрей Малый. Собор Авраамиева монастыря в Ростове-Великом. 1554—1556 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	471
План храма в с. Вязёмах. 1598 год. По материалам Музея архитектуры . . . . .	472
Храм в с. Вязёмах. 1598 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	473
План храма в с. Спас-Михневе. 1593 год. По материалам Музея архитектуры . . . . .	474
Собор Рождества богородицы Пафнутьева-Боровского монастыря. 1596 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	475
Пятницкая церковь «что на Подоле» у стен Троице-Сергиева монастыря. 1559 год (доделки XVII века). Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	477
План собора Донского монастыря в Москве. 1593 год . . . . .	478
Собор Донского монастыря в Москве. 1593 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	479
Вознесение. Икона второй четверти XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	483
Деталь иконы «Вознесение». Вторая четверть XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	485
Воскрешение Лазаря. Икона середины XV века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	487
Дионисий. Ангел. Деталь иконы «Одигитрия». 1482 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	490
Дионисий. «Одигитрия». 1482 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	491
Митрополит Алексей. Житийная икона. 1462—1483 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	493
Исцеление Тайдулы. Клеймо иконы «Митрополит Алексей». 1462—1483 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	494
Устроение гробницы митрополита Алексея около храма Чуда архангела Михаила в Чудовом монастыре. Клеймо иконы «Митрополит Алексей». 1462—1483 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	495

Голова Дмитрия Прилуцкого. Деталь житийной иконы Дмитрия Прилуцкого. Около 1485 года. Вологодский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	496
Дмитрий Прилуцкий. Житийная икона. Около 1485 года. Вологодский музей. Фот. Третьяковской галереи . . . . .	497
Голова Кирилла Белозерского. Деталь иконы Кирилла Белозерского. Конец XV века. Гос. Русский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	498
Кирилл Белозерский. Икона конца XV века. Гос. Русский музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	499
Роспись над западным порталом церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры (вклейка) . . . . .	500
Дмитрий Солунский. Роспись церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	501
Рождество богородицы. Часть росписи над западным порталом церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	503
Сцена из детства Марии. Часть росписи над западным порталом церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	505
Архангел, вписывающий имена входящих. Роспись на северной стороне западного входа церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	507
«О тебе радуется». Роспись южной стены церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	509
Николай Чудотворец. Роспись дьяконика церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	510
Вселенский собор. Роспись северной стены церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	511
Брак в Кане. Роспись восточного склона южной арки церкви Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Фот. Музея архитектуры . . . . .	515
Иоанн Предтеча. Чиновная икона из Ферапонтова монастыря. Начало XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	516
Деталь иконы «Апокалипсис». Конец XV—начало XVI века. Успенский собор в Московском Кремле. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	518
Деталь иконы «Апокалипсис». Конец XV—начало XVI века. Успенский собор в Московском Кремле. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	519
Клеймо иконы «Иоанн Богослов на Патмосе». Школа Дионисия. Начало XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	522
Иоанн Богослов на Патмосе. Житийная икона школы Дионисия. Начало XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	523
«Деисус» с предстоящими святыми. Триптих. 80-е годы XV века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	525
Рождество богородицы и сцены из ее жизни. Шитая пелена из Волоколамского собора. 1510 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	527
Дионисий. Распятие из Обнорского монастыря. Икона 1500 года. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	528
Никола. Подвесная пелена. Начало XVI века. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	529
Пелена 1499 года. Вклад Софьи Палеолог. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	532

Апостол Павел. Миниатюра из «Деяний апостолов». Середина XV века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	533
Распятие. Деталь «Киликиевского креста». Первая треть XVI века. Вологодский музей. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	534
«Киликиевский крест». Первая треть XVI века. Вологодский музей. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	535
Святые. Деталь «Киликиевского креста». Первая треть XVI века. Вологодский музей. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	537
Святые. Деталь «Киликиевского креста». Первая треть XVI века. Вологодский музей. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	538
Ермолин. Георгий. Фрагмент рельефа Спасских ворот Московского Кремля. 1464 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	539
Князя Владимир Святославич и Ярослав Мудрый. Стенопись Благовещенского собора в Московском Кремле. 1508 год. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских	545
Тайная вечеря. Стенопись Благовещенского собора в Московском Кремле. 1508 год. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских . . . . .	547
Преполовление. Стенопись Благовещенского собора в Московском Кремле. 1508 год. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских . . . . .	549
Сорок мучеников севастиийских. Стенопись Благовещенского собора в Московском Кремле. 1508 год. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских . . . . .	550
Троица. Стенопись галереи Благовещенского собора в Московском Кремле. 1563—1564 годы. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских . . . . .	551
Архангел. Деталь стенописи шатра Покровской церкви в г. Александрове. Около середины XVI века. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	555
Фигура расслабленного. Деталь композиции «Исцеление расслабленного». Роспись Чудова монастыря в Московском Кремле. Середина XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	556
Группа святых. Деталь росписи Успенского собора Свяяжского монастыря. 1561 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи. . . . .	557
Роспись купола, сводов и стен Успенского собора Свяяжского монастыря. 1561 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	559
Адам дает имена животным. Клеймо иконы «Троица с бытием». Середина XVI века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	561
Трубящий ангел из Апокалипсиса. Роспись «святых ворот» Спасского монастыря в Ярославле. 1564 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	562
Голова святого. Деталь росписи Спасо-Преображенского собора в Спасском монастыре в Ярославле. 1564 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	563
Битва Ярослава с Святополком Окаянным. Клеймо житийной иконы «Владимир, Борис и Глеб». 20-е годы XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	565
Видение Евлогия. Икона 30-х годов XVI века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	567
«Церковь воинствующая». Икона середины XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	568
Деталь иконы «Церковь воинствующая». Середина XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	569
Деталь иконы «Церковь воинствующая». Середина XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	571
Четырехчастная икона. Середина XVI века. Благовещенский собор в Московском Кремле. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	573

«Иоанн Богослов в молчании». Икона второй половины XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	574
Жены-мироносицы у гроба господня. Икона середины XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	575
Створка складня. Середина XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	576
Апостол Петр и архангел Михаил. Икона из иконостаса в приделе «Вход в Иерусалим». 60-е годы XVI века. Благовещенский собор в Московском Кремле. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . . . .	577
Распятые. Икона второй половины XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	579
Рождество богородицы. Икона второй половины XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	581
Царские врата придела «Собор пресвятой богородицы». Благовещенский собор в Московском Кремле. XVI век. Фот. Гос. Третьяковской галереи (вклейка). . . . .	582
Икона Петра и Павла из Новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках. Середина XVI века. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	585
Вознесение. Икона из Малого Кириллова монастыря под Новгородом. 1542 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	587
«Премудрость созда себе дом». Икона из Малого Кириллова монастыря под Новгородом. 40-е годы XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	589
Троица. Новгородская икона середины XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	591
Елизавета с младенцем Иоанном в пустыне. Клеймо псковской иконы «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Вторая половина XVI века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	593
Евангелист Лука, пишущий образ богородицы. Икона ярославской школы. Вторая половина XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	594
Благовещение. Икона ярославской школы. Вторая половина XVI века. Ярославский музей. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских . . . . .	595
Младенец Иоанн с ангелом. Клеймо иконы «Иоанн Предтеча в пустыне». Ярославская школа. Вторая половина XVI века. Ярославский музей. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских . . . . .	596
Антоний римлянин, плывущий на камне. Икона второй половины XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	597
Осыпание деньгами Ивана Грозного по случаю коронации. Миниатюра из «Царственной книги». 1560—1570-е годы. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	601
Сцена из жития Николы. Миниатюра из лицевой рукописи «Житие Николая чудотворца». Вторая половина XVI века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	603
Вавилонская башня. Миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова. Первая половина XVI века. Гос. библиотека СССР, им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР (вклейка) . . . . .	604
Прощание апостолов с богородицей. Миниатюра из лицевой рукописи «Слово Иоанна Богослова». Вторая половина XVI века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	605
Заставка из «Евангелия» 1499 года. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты . . . . .	607
Лист с заставкой из анонимного «Евангелия». До 1564 года. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	611

Евангелист Лука. Фронтиспис из первопечатного «Апостола». 1564 год. Фот. Гос. Исторического музея . . . . .	613
Лист с гравированной заставкой из первопечатного «Апостола». 1564 год . . . . .	615
Царь Давид. Гравюра из «Заблудовской Псалтири» Ивана Федорова. 1570 год . . . . .	617
Марка Ивана Федорова. Львов. 1574 год . . . . .	618
Лист с гравированной заставкой из «Острожской Библии» Ивана Федорова. 1581 год . . . . .	619
Царь Давид. Фронтиспис «Псалтири» П. Мстиславца. Вильно. 1576 год . . . . .	621
Евангелист Лука. Фронтиспис «Апостола» А. Невежи. Москва. 1597 год . . . . .	623
Выступление в поход князя Владимира. Рельеф «царского места» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 год. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	626
«Царское место» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 год. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	627
Верх раки Зосимы Соловецкого. 1566 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	629
Житийное клеймо. Деталь боковой стенки раки Зосимы Соловецкого. 1566 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	630
Боковая стенка раки Зосимы Соловецкого. 1566 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	631
Фигуры святых и «Рождество Иоанна Предтечи». Деревянный резной складень. Середина XVI века. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	632
«Снятие со креста» и «Уверение Фомы». Деревянный резной складень. Вторая половина XVI века. Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	633
Конные воины. Деталь стенописи Царицыной палаты. Конец XVI века. Фот. Гос. Центральных реставрационных мастерских . . . . .	637
Георгий. Деталь росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. 1598 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	638
Композиция из «Акафиста богоматери». Роспись Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. 1598 год. Фот. Гос. Исторического музея . . . . .	639
Князь Глеб. Икона из Деисусного чина Рождественского собора Пафиутьева-Боровского монастыря. Конец XVI века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	641
Варлаам Хутынский в житии. Икона 60-х годов XVI века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	645
Перша. «Избиение святых отец в Синае и Раифе». Икона начала XVII века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	647
Прокопий Чирин. Никита. Икона начала XVII века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	648
Прокопий Чирин. Никита. Деталь иконы 1593 года. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	649
Никифор Савин. Деисус (средняя часть). Начало XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	653
Прокопий Чирин. Деисус (левая створка). Начало XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	654
Никифор Савин. Деисус (правая створка). Начало XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	655
Истома Савин. Клейма на створке складня «Петр митрополит в житии». Начало XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	657
Никифор Савин. Чудо Федора Тирона. Икона начала XVII века. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	659
Иоанн Предтеча в пустыне. Икона 20—30-х годов XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка) . . . . .	660



Иоанн Предтеча. Деталь иконы «Иоанн Предтеча в пустыне». 20—30-е годы XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	661
Деталь иконы «Иоанн Предтеча в пустыне». 20—30-е годы XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	633
Сцена из жития Иоанна Богослова. Роспись придела Иоанна Богослова Благовещенского собора в Сольвычегодске. 1600 год. Фот. Музея архитектуры . . . . .	665
«Отечество» и евангельские сцены. Миниатюры из «Годуновского Евангелия» 1603 года. Гос. Оружейная палата. Фот. Гос. Исторического музея . . . . .	667
Миниатюры на полях «Годуновской псалтири». Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	668
Лист из «Годуновской псалтири». Гос. Исторический музей. Фот. музея . . . . .	669
Идущий крестьянин. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец XVI—начало XVII века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	670
Битва на Куликовом поле. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец XVI—начало XVII века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	671
Возницы расхищают пищу, посланную князем в обитель. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец XVI—начало XVII века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	672
Звери приходят к Сергию. Миниатюра из «Жития Сергия Радонежского». Конец XVI—начало XVII века. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Фот. ЛАФОКИ АН СССР . . . . .	673
Явление богородицы Сергию, евангельские сцены и фигуры святых. Шитая пелена. Вклад Соломонии Сабуровой. 1525 год. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	677
Плещаница из Троице-Сергиевой лавры. Вклад Старицких. 1561 год. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	679
Деталь плещаницы из Кирилло-Белозерского монастыря. Вклад Старицких. 60-е годы XVI века. Гос. Русский музей. Фот. И. Э. Грабаря . . . . .	680
Пелена. Вклад Бориса Годунова в Троице-Сергиев монастырь. 1599 год. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея . . . . .	681
Три пророка, «Мироносицы у гроба господня», «Вознесение» и «Троица». Деталь шитого походного иконостаса. 1592 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	683
Знамя Сапеги. Военное знамя из Борисоглебского монастыря близ Ростова-Великого. Конец XVI—начало XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . . . .	685
Плещаница. Вклад Никиты Строганова в Сольвычегодский Благовещенский собор. 1592 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . . .	687



Подбор иллюстраций для III тома «Истории русского искусства» осуществлен кандидатами искусствоведения *К. С. Володиной*, *Г. А. Черновой* и научным сотрудником Института истории искусств *Г. И. Гурькиным*. Подготовка к изданию текста и библиографических материалов III тома осуществлена отв. секретарем редколлегии «Истории русского искусства» кандидатом искусствоведения *О. И. Подобедовой*. Указатель к I, II и III томам составлен проф. *Н. П. Киселевым*.

---

---

# О Г Л А В Л Е Н И Е



## *Глава первая*

### ИСКУССТВО СРЕДНЕРУССКИХ КНЯЖЕСТВ XIII—XV ВЕКОВ

Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков. <i>Н. П. Воронин</i> и <i>В. Н. Лазарев</i> . . . . .	7
---	---

## *Глава вторая*

### ИСКУССТВО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОЙ МОСКВЫ

Возвышение Москвы и объединение русских земель вокруг Московского княжества. <i>В. Н. Лазарев</i> . . . . .	45
Каменное зодчество великокняжеской Москвы. <i>П. П. Воронин</i> и <i>П. Н. Максимов</i> . . . . .	51
Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. <i>В. Н. Лазарев</i> . . . . .	71
XIV век . . . . .	71
Андрей Рублев и его школа . . . . .	102
Московская живопись, шитье и скульптура первой половины XV века . . . . .	187
Прикладное искусство великокняжеской Москвы. <i>Б. А. Рыбаков</i> . . . . .	215

## *Глава третья*

### ИСКУССТВО РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА

Укрепление Русского централизованного государства и превращение его в многонациональное. <i>Н. Е. Мнев</i> . . . . .	237
Деревянное зодчество XIII—XVI веков. <i>П. П. Максимов</i> и <i>Н. П. Воронин</i> . . . . .	245
Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы. <i>М. А. Ильин</i> , <i>П. П. Максимов</i> , <i>В. В. Косточкин</i> . . . . .	282
Зодчество второй половины XV века . . . . .	282
Зодчество первой половины XVI века . . . . .	333
Крепостное зодчество конца XV — начала XVI века . . . . .	371
Русский город и градостроительство XVI века . . . . .	381
Шатровое зодчество XVI века . . . . .	409
Зодчество конца XVI века . . . . .	462

Дионисий и его школа. <i>В. Н. Лазарев</i> . . . . .	482
Живопись, гравюра и скульптура XVI века . . . . .	542
Московская живопись XVI века. <i>Н. Е. Мневa</i> . . . . .	542
Местные школы живописи XVI века. <i>Н. Е. Мневa</i> . . . . .	584
Миниатюра XVI века. <i>Н. Е. Мневa</i> и <i>М. М. Постникова-Лосева</i> . . . . .	599
Гравюра XVI века. <i>А. А. Сидоров</i> . . . . .	610
Скульптура и резьба XVI века. <i>Н. Е. Мневa</i> . . . . .	625
Живопись конца XVI — начала XVII века. <i>Н. Е. Мневa</i> . . . . .	635
«Строгановская школа» живописи. <i>Ю. И. Дмитриев</i> . . . . .	643
Шитье XVI — начала XVII века. <i>Н. Е. Мневa</i> . . . . .	676
Библиография . . . . .	689
Указатель . . . . .	708
Список иллюстраций . . . . .	730



**РЕДАКТОРЫ ТОМА:**  
*Академик И. Э. Грабарь*  
*Чл.-корр. АН СССР В. Н. Лазарев*

✱

**Редакторы издательства:**  
*В. А. Виноград и Н. И. Воркунова*  
**Художественный и технический редактор**  
*Е. Н. Симкина*  
**Оформление художника** *С. Н. Тарасова*

✱

РИСО АН СССР № 3325. Сдано в набор 8/VII 1953 г.  
Подписано в печать 31/XII 1954 г. Формат бумаги 60×92<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Печатных л. 93,5+18 вкл. Уч.-изд. л. 61,1 (59,3 + 1,8 вкл.)  
Тираж 20 000. Т-06258. Издат. № 3388. Тип. зак. № 1541.

Цена 60 руб.

Издательство Академии наук СССР,  
Москва, Б-64, Подсосенский пер. д. 21

2-я типография Издательства АН СССР  
Москва, Шубинский, пер. д. 10

**ИСПРАВЛЕНИЯ КО ВТОРОМУ И ТРЕТЬЕМУ ТОМАМ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»**

**Том второй**

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
7	4—5 св.	впадающий в озеро	берущий начало из озера

**Том третий**

190	5 сн.	Махришского	Махришского
345	12 сн.	1482—1489 годы	1484—1489 годы
351	12 сн.	Рождественский собор Богородице-Рождественско- го монастыря	Успенский собор Успенско- го монастыря
352	14 сн.	Рождественский	Успенский
433, 435, 457, 441	в подписях под иллюстраци- ями	1554—1560 годы	1555—1560 годы

**ИСПРАВЛЕНИЕ**

В подписи под рисунком на стр. 291

Напечатано

Реконструкция  
В. и В. П. Трофимовых

Должно быть

Модель реконструкции по исследо-  
ванию к проекту П. Д. Барановского  
1937 г.

История русского искусства, т. III



