

АКАДЕМИЯ  
НАУК  
СССР

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

IV

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
АКАДЕМИИ НАУК  
СССР

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

IV





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 9



# ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА



ТОМ  
IV



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1959



СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК  
И ЕГО  
КУЛЬТУРА





---

---

# СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК И ЕГО КУЛЬТУРА

*Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова*<sup>1</sup>



**Н**и одна эпоха в истории развития древнерусского искусства не выделяется так отчетливо, как XVII столетие. Ни одна из них не обладала таким своеобразием и ни одна не отличалась так резко от того, что ей предшествовало и что ей наследовало. Даже тот, кто только поверхностно знаком с древнерусским искусством, легко отличит произведение, созданное в XVII веке, тогда как опытные специалисты часто бывают в затруднении и нередко расходятся во мнении при датировке памятников XIV, XV и XVI веков. Но при этом живопись XVII века обычно рассматривают как искусство переходное. В ней отмечают два противоположных начала: угасающую традицию древнерусской живописи и зарождающееся искусство нового времени. Подчас возникает сомнение: которое из этих двух начал имеет большее значение и куда правильнее отнести живопись XVII века — к искусству древнему или новому?<sup>2</sup> Подобное сомнение известно также и историкам русской литературы, среди которых есть ученые, склонные начинать историю новой литературы не с XVIII, а с XVII столетия<sup>3</sup>.

Такой взгляд на живопись XVII века не лишен основания.

Каждая эпоха, утверждая нечто свое, новое, преодолевает отживающие

<sup>1</sup> Страницы 7—31 и 41—54 этого введения написаны Ю. Н. Дмитриевым, страницы 31—40 — И. Е. Даниловой.

<sup>2</sup> И. Грабарь и А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. — В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. VI. [1915], стр. 409; П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, стр. 3.

<sup>3</sup> Ср. М. Сперанский. Эволюция русской повести в XVII веке. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. I, Л., 1934, стр. 137—170.



элементы культуры эпохи предшествующей и вместе с тем уже включает в себя элементы будущего. Но в живописи XVII века противопоставление нового старому было значительнее и глубже, чем в другие эпохи. Также более значительными и более глубокими явились последующие изменения, которые были подготовлены ходом развития искусства XVII столетия. То новое, что дало это столетие, и то, что подготовленное им осуществилось в следующем веке, в корне меняло характер русского искусства и направляло его на иной путь развития. В стиле, созданном XVII веком, действительно завершались многовековые традиции древнерусского искусства и зарождалось искусство нового времени. Живопись, по преимуществу церковная, приобретала светский характер; в ней все сильнее развивались реалистические элементы; разрушалась обособленность русского искусства, и оно вливалось в общеевропейскую художественную культуру.



Развитие отдельных сторон общественной и культурной жизни происходит неравномерно. В одних случаях новые явления обнаруживаются ранее, в других — позднее. В искусстве XVII века они определились намного позже того момента, когда, после изгнания иностранных интервентов, Россия вступила в новую фазу исторического развития.

Только в 30—40-х годах отчетливо вырисовываются черты нового стиля. В архитектуре новый стиль возникает несколько раньше, чем в других видах искусства. В начале 20-х годов немногое свидетельствовало об его приближении. Но затем и в Москве и в отдаленных от столицы городах — Муроме, Устюге Великом и других — почти одновременно начали появляться постройки, в которых осуществлялись новые стилистические принципы. В живописи и в прикладном искусстве новый стиль развивался медленнее, и в полной мере его основные особенности выступили лишь в 50-е годы.

Значение искусства XVII века в судьбах русского искусства оценивалось историками различно. Ученые XIX века считали, что это было время подъема древнерусской живописи. Так думали, например, Ф. И. Буслаев и Г. В. Филимонов.

С точки зрения Ф. И. Буслаева, «судьбы русской истории до половины XVI века сложились так», что способствовали «больше коснению, нежели усовершенствованию русского искусства». «Благотворное пробуждение совершилось для древнерусского художника не ранее XVII века»<sup>1</sup>, когда «русская иконопись, в лице лучшего ее представителя второй половины XVII века, царского иконописца Ушакова, обнаружила

<sup>1</sup> Ф. Буслаев. Русская эстетика XVII в. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 423 и сл.

решительное стремление к усовершенствованию, на основании развития ее собственных элементов»<sup>1</sup>. Такое противопоставление XVII века предшествующему времени и такую оценку последнего нельзя объяснить тем, что Буслаеву не была известна древнейшая русская икона в ее подлинном виде так, как она стала известна в начале нашего столетия: он прекрасно знал обширнейший круг не менее значительных памятников другого рода живописи — книжную миниатюру, которой много занимался. Во взглядах Буслаева на древнерусскую живопись выразилась определенная эстетическая концепция. Буслаев оценивал древнерусскую живопись с позиций современного ему «академического» искусства, и в живописи XVII века он находил приближение к нормам этого искусства.

Г. В. Филимонов тоже хорошо знал древнерусскую миниатюру. Он видел ряд русских росписей и изучал некоторые из них. Его мнение в основном сходно со взглядами Буслаева. Он полагал, что лишь во второй половине XVII века на иконопись «начали смотреть более здравыми глазами» и пробудилось «сознание необходимости и сюда внести улучшения, элементы природы». Только Симон Ушаков, «освободив ее [иконопись] от застоя,... дал ей возможность дальнейшего развития на чисто национальной почве». Его школа «воодушевлена была совершенно новыми, до того неизвестными идеями... Взамен невозмутимого довольства и полного удовлетворения общепринятыми, условными образцами, она приносила... глубокое сознание несостоятельности современного положения искусства, стремление высвободиться на новый путь и испытать силы в свободном творчестве»<sup>2</sup>.

Н. В. Покровский, научная деятельность которого приходится на конец минувшего и начало нынешнего века, также считал XVII столетие временем подъема древнерусского искусства. По его мнению, этот подъем начался в XVI веке. Историю древнерусской живописи Покровский делил на две эпохи: эпоху «подготовительную», или «первичную», когда «в продолжении целых пяти-шести столетий» длилось «господство одного неизменного начала, исключаящего прогресс», и эпоху «высшего развития русской иконописи на началах самобытных», охватывающую XVI—XVII века<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Буслаев. Общие понятия о русской иконописи. — Сочинения, т. I. СПб., 1908, стр. 165 и др.

<sup>2</sup> Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. — «Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1873, стр. 11, 79, 84 и сл.

<sup>3</sup> Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, стр. 40—41 и др.; его же. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. Изд. 3. СПб., 1910, стр. 281, 304, 330 и др.



Такова была распространенная в науке прошлого столетия оценка XVII века как времени расцвета древнерусской живописи. Это мнение существовало до начала XX века, но в 1910-х годах оно было решительно отвергнуто. Переоценка произошла под влиянием эстетики, которая сложилась на рубеже XIX и XX веков, и художественной практики, отражавшей эту эстетику. Несомненным достижением науки начала XX века было то, что она как бы заново открыла многих мастеров и целые эпохи, забытые предшествующими поколениями. Было «открыто» также искусство древней Руси. Многочисленные расчистки древних икон доказали, что русская живопись в столетия, предшествовавшие XVI—XVII векам, вовсе не находилась в состоянии многовекового коснения, не была скована мертвящей традицией, что это было большое и полное творческой силы, непрестанно развивающееся искусство, достигшее очень высокого художественного уровня. Но вместе с тем изменилось и отношение к живописи XVII века. После всех сделанных открытий на нее уже нельзя было смотреть как на эпоху расцвета, пришедшую на смену долгим столетиям прозябания.

Однако многие авторы 10-х годов XX века пошли в своих переоценках значительно дальше и, впав в иную крайность, увидели в сложном и противоречивом, но большом и глубоко своеобразном искусстве XVII века распад многовековой художественной культуры, «идейную и художественную разруху», «глубокое и стремительное падение». Только в одной области — в стенописях — еще различались ими «последние отзвуки большого стиля». «Эпохе Ушакова, ... — писал П. Муратов, — нет другого наименования, как эпоха полного упадка в столь прекрасном некогда искусстве иконописи». Эта точка зрения стала столь же распространенной и общепризнанной, как некогда суждение Буслаева. Но если говорить о живописи XVII века в целом, то ее новая оценка была в такой же мере несправедлива и неправомерна, как и прежняя. Буслаев подходил к древнерусской живописи с нормами «академического» искусства XIX века и, не обнаруживая в ней линейной перспективы, анатомической правильности в изображении человеческого тела и других, как он говорил, «усовершенствований» искусства нового времени, признавал за ней только идейное, но отнюдь не художественное значение. Напротив, Муратов принадлежал по своим взглядам к художественному направлению, которое развилось в России в годы общественной реакции и которое утверждало независимость искусства от жизни и самодовлеющее эстетическое значение формы. Именно так он и истолковывал древнерусскую живопись как искусство, ставившее перед собой преимущественно формальные задачи. Ей свойственно, по убежде-

нию Муратова, «преобладание элементов формальных над элементами содержания». «Русский художник вкладывал весь объем своей души в формальную трактовку темы». «Эмоция почти никогда не выражается» его произведениями; они отделены «пропастью от какой бы то ни было истории, литературы... и жизни». Такова, по мнению Муратова, природа древнерусской живописи в эпоху ее расцвета<sup>1</sup>. Но «с самого начала XVI века» подготовлялся «упадок традиционных форм и традиционного выражения». До 40-х годов XVII века «черты... упадка» развивались «весьма медленно», они «приняли катастрофические размеры» в середине столетия, а «беспорядочно хлынувшие влияния Запада окончательно поколебали стиль» древнерусской живописи. «Конец XVII века обозначает умирание всех искусств древней Руси». С точки зрения Муратова и ряда современных ему историков русского искусства, причина или сущность упадка русской живописи состоит в том, что живопись «окончательно» перестает быть «искусством чистым», «питающимся из себя», и начинает искать опору в окружающей ее действительности. Вместе с влиянием искусства Запада это и привело древнерусскую живопись к гибели<sup>2</sup>.

Истолкование древнерусского искусства как формального по своему существу, «оторванного от условий места и времени» и «почти всегда свободного от эмоции», конечно, неверно. Оно основано не на вдумчивом и критическом анализе фактов, а на субъективном восприятии произведений искусства, и совершенно произвольно переносит на древнерусскую живопись чуждые ей эстетические нормы реакционной теории «чистого искусства».

Рассуждения о живописи XVII века как об искусстве упадочном несостоятельны прежде всего потому, что вытекают из антиисторического противопоставления этой живописи искусству XIV—XV веков.

Об упадке искусства следует говорить тогда, когда оно утрачивает связь с общественной жизнью и не в состоянии создавать произведения большого общенародного значения, тогда, когда мастера становятся неспособными к самостоятельному творчеству и бесплодно повторяют старые образы и формы или эклектически сочетают стилистические элементы, заимствованные извне. Но такие обвинения никак нельзя предъявить русскому искусству XVII века, в частности

<sup>1</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века. — В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 425 сл.; П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, стр. 2.

<sup>2</sup> П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., стр. 330, 406; его же. Эпохи древнерусской иконописи. — «Старые годы», апрель, 1913, стр. 37, 38; его же. Иконопись при первом царе из дома Романовых. — «Старые годы», июль — сентябрь, 1913, стр. 25; его же. Предисловие к кн. В. Никольский. История русского искусства. Берлин, 1923, стр. V.



его живописи, если брать ее в целом, а не в отдельных явлениях, произвольно вырванных из общего процесса развития русской культуры.

Семнадцатое столетие справедливо рассматривать как эпоху, завершающую историю древнерусского искусства. Однако дело заключается вовсе не в том, что произошло «падение» и «умиране» многовековой художественной культуры или «вырождение» ее, как вслед за Муратовым писал в свое время А. И. Некрасов<sup>1</sup>. Период древнерусского искусства заканчивается XVII веком не в силу «упадка», «вырождения» и «умирания», но потому именно, что в художественной культуре этого столетия возникает ряд таких явлений, которые подготавливают наступление новой исторической эпохи.

Семнадцатому веку менее всего можно приписать неспособность к творчеству, как это делал А. И. Некрасов. Напротив, когда знакомишься с художественной жизнью этого столетия, она поражает богатством творческих сил: художественная деятельность никогда еще не достигала такого размаха. Никогда ранее не создавалось такого количества архитектурных сооружений, как во второй половине XVII века. Каменные здания возводят теперь не только в столице, крупных торговых городах и богатых монастырях, их строят и в торгово-ремесленных посадах, расположенных подчас на отдаленных окраинах, в поместьях и селах. И не только в Ярославле — одном из самых значительных городов государства, — но и в небольшом Каргополе или, например, в удаленном уральском посаде Соликамске создается свое, то в большей, то в меньшей степени оригинальное зодчество. В это столетие складывается частично сохранившийся до сих пор архитектурный облик многих русских городов: Ярославля, Углича, Костромы, Устюга Великого, Соликамска и др. Архитектурные замыслы эпохи грандиозны. Появляется стремление к возведению множества разнообразных по своему архитектурному решению зданий, а главное, ставится новая задача: сооружение больших и сложных ансамблей. Ростовский кремль, возведенный митрополитом Ионою Сысоевичем, Новый Иерусалим патриарха Никона, преобразованные ансамбли многих монастырей, окружающих Москву, и другие многочисленные сооружения свидетельствуют о стремлении к созданию величественных архитектурных композиций. Это же стремление выражается в замечательном намерении, столь характерном для XVII века, — придать новый архитектурный об-

<sup>1</sup> «Время брало свое. Последняя четверть XVII в. все более и более показывает падение и вырождение древнерусского искусства. Недоставало творческих сил перерабатывать все новые и новые заимствования, делаемые древней Русью у Западной Европы» (А. Некрасов. Очерки декоративного искусства древней Руси. М., 1924, стр. 112).

лик Московскому Кремлю. Произведенные перестройки и надстройки его башен превратили суровое и лаконичное по формам сооружение военно-инженерного искусства в великолепную, нарядную ограду, опоясывающую царские дворцы и соборные храмы Русской земли. В XVII столетии Кремль приобрел неповторимые, чисто национальные по своему характеру формы, и его ансамбль до настоящего времени сохраняет свое значение в общем архитектурном облике Москвы.

Этот же творческий подъем виден и в живописи. Никогда не создавалось такое множество стенных росписей, как во второй половине XVII века, главным образом, в последние его десятилетия — в 80 и 90-е годы. Сохранившиеся до наших дней многочисленные стенописи Ярославля, Ростова Великого, Костромы, Вологды, Романова-Борисоглебска (теперь г. Тутаев), Кирилло-Белозерского монастыря и другие несомненно составляют только часть того, что было сделано в течение полустолетия. Чтобы вернее представить себе размах творческой деятельности, необходимо учесть, что каждая роспись выполнялась большой артелью, число участников которой нередко доходило до нескольких десятков человек. Для осуществления царских заказов не хватало жалованных и кормовых иконописцев и живописцев царских мастерских: в Москву приходилось постоянно вызывать мастеров из разных городов страны.

Произведения искусства, созданные в XVII веке, поражают богатством творческого воображения. В архитектуре до этого времени преобладали определенные типы зданий и устойчивые приемы декоративной обработки фасадов. В XVII столетии чуть ли не каждое сооружение отличалось своей композицией и только ему присущим декоративным решением. Даже в одном здании фасады трактовались подчас различно, и одни и те же архитектурные детали получали разнообразный рисунок.

Такое же многообразие художественных решений находим в живописи. Изменяя традиционные композиции, живописцы вводят в них дополнительные персонажи, новые подробности, жанровые и реалистические детали, многочисленные декоративные мотивы. Стремление к обогащению форм составляет одну из наиболее характерных особенностей художественного творчества XVII столетия.

Без изучения многочисленных и великолепных памятников искусства, оставленных XVII столетием, вряд ли можно верно понять это сложное, беспокойное и противоречивое время. В подъеме художественной деятельности, в творческой энергии быть может особенно ярко проявила себя огромная созидаящая

сила русского народа в эпоху, когда он приступил к ломке обветшавших устоев старой, вековой культуры и созданию новой, подготавливая реформы петровского времени.

Каковы же были условия, в которых развивалось искусство XVII столетия?



Хозяйственный кризис последних десятилетий XVI века, обострение классово-борьбы, польско-шведская интервенция — все это глубоко потрясло страну.

Русский народ, изгнав поляков и освободив свою землю, увидел ее разоренной и опустошенной. Основные земледельческие районы, расположенные к югу и западу от Москвы, более всего пострадали от польского нашествия. Многие волости лишились населения и превратились почти в сплошную пустыню. Дозорные книги, в которых описывалось состояние этих областей через несколько лет после освобождения страны, непрерывно упоминают покинутые деревни и заброшенные поля: «а ныне все пусто: села и деревни запустели от литовских людей» (так называли поляков. — Ю. Д.), пашня лесом поросла<sup>1</sup>.

Разоренные южные и многие среднерусские города также обезлюдели. В тех же дозорных книгах дается трагическое в своей простоте описание опустевших и сожженных посадов, жители которых «от литовских людей разоренья... обнищали и охудали... А иные... побиты и посечены,... иные... разбрелися в розные города, а дворы их пусты, а иных посадских людей дворы пожжены»<sup>2</sup>. Городские торги и промыслы пришли в упадок.

Сама столица русского государства, Москва, стояла опустошенной и разоренной. Почти весь город, кроме Кремля и Китай-города, был выжжен поляками в 1612 году. Но и Кремль сильно пострадал. «О преславная и превеликая Москва, — с горестью обращается к ней современник, — сколь немилостиво тяжкими разрушена ты падениями, а стрельницы твои высокие повергнуты в прах»<sup>3</sup>.

Правительственная казна была пуста, собирать денежные и хлебные запасы было не с кого. Чтобы платить жалованье войску, правительству приходилось обращаться к займам у богатых купцов. Местная власть была дезорганизована, жители городов и уездов «чинились сильны» попыткам правительства восстановить сбор налогов. Разорение хозяйств дворян и «детей боярских», составлявших основу московского войска, лишало их возможности нести военную

<sup>1</sup> Ю. Готье. Замосковский край в XVII в. М., 1937, стр. 114, 128 и др.

<sup>2</sup> А. Титов. Дозорные и переписные книги древнего города Ростова. М., 1880, стр. 2.

<sup>3</sup> И. М. Катырев-Ростовский. Повесть книги сея от прежних лет... о начале царствующего града Москвы, и о корени великих князей московских... — «Русская историческая библиотека», т. XIII, СПб., 1891, стлб. 607. Цитата дана в переводе. — Ю. Д.



службу. Многие из них, бросив разоренные поместья и вотчины, поступали в казаки, или на боярские дворы в холопы, уходили в монастыри служками.

Государство нуждалось в мире для восстановления страны, чтобы «в тиши и в покое... во всех своих животах люди пополнились гораздо». Московское правительство добивалось этого мира путем тяжелых территориальных уступок: оно было вынуждено отдать шведам Ивангород, Ям, Копорье и Орешек с уездами. Границы государства были отодвинуты от Балтийского моря, выхода к которому Русь добивалась еще в XVI веке. Деулинское перемирие с Польшей, сроком на 14 с половиной лет, было куплено ценою уступки Смоленской, Черниговской и Новгород-Северской земель. Однако Польша не соглашалась признать царем Михаила Федоровича, и польский королевич Владислав долгое время продолжал именовать себя русским царем.

В этих трудных условиях начинается напряженная работа по возрождению страны.

Законодательные мероприятия, осуществленные в 10-х и 20-х годах XVII века правительством Михаила Федоровича, способствовали преодолению хозяйственной разрухи. Уже в писцовых книгах 1628 года отражено начало восстановления страны. Села и деревни, недавно пустые, заселялись, заросшие поля вновь распахивались. Крестьянское хозяйство крепло.

Еще быстрее возрождались торгово-ремесленные центры. В большом замковом городе Вологде дозор 1617 года нашел только 201 двор, но через 10 лет здесь было уже 1169 дворов, из них 302 тяглых. В Костроме в 1614 году насчитывалось 312 дворов, а 14 лет спустя их было 1634. Через несколько лет после освобождения Москва, восстанавливаемая из пепла, снова стала большим и богатым городом с многочисленным ремесленно-торговым населением. К середине XVII века численность посадского населения России увеличилась на 60% по сравнению с тем, что осталось после «смуты».

К 30-м годам успехи хозяйственного и государственного строительства дали значительные результаты. Русское государство внутренне окрепло и усилилось. Активная дипломатическая деятельность московского правительства укрепила международное положение России, вновь начавшей играть крупную политическую роль в жизни Европы.

Героическая борьба русского народа против польских и шведских захватчиков оставила глубокий след в его сознании. «В момент наибольшей опасности для Руси, когда, казалось, иноземцы прочно укрепились в Москве, когда от Русского государства сохранились лишь кое-какие «останки», когда, наконец,

русские сознавали, что не было еще в мировой истории «такого наказания ни на едину монаршию, ниже на царства и княжения еже случися над превысочайшею Россиею», — в этот момент «последние люди» поднялись на защиту родины. В политических потрясениях «великой разрухи» родилась твердая уверенность в силе народа, родились мысли о «земском деле», о «всей земле», сознание верховного значения народа и его интересов в государственной жизни страны»<sup>1</sup>.

Два основных явления определяют особенности внутреннего развития России в XVII веке: усиление крепостничества, с одной стороны, и рост промышленности и товарного обращения — с другой.

Смутное время, казалось, довершило экономический и политический разгром боярства, начатый опричниной Грозного. Многие старые княжеско-боярские роды вовсе исчезли, «без остатку миновались», другие захудали и обеднели. Земское правительство фактически упразднило боярскую думу и отстранило бояр от государственных дел. Однако с избранием на царство Михаила Федоровича (1613—1645) деятельность думы восстанавливается и бояре снова окружают царский престол. Выдвигаются новые слои боярства, обязанные своим возвышением близостью к царю. В их руках собираются огромные земельные владения, создававшиеся в результате щедрых государевых пожалований, а часто и простых захватов силою<sup>2</sup>. На смену старой феодальной аристократии возникла новая; в прошлом феодальная Русь не знала таких богатств, какими владела эта новая знать.

Однако главной опорой московского самодержавия XVII века было дворянство. Уже в XVI столетии, в годы опричнины, служилое дворянство стало основной политической силой феодального государства. После «смуты» значение дворянства увеличилось еще более. Это был самый многочисленный разряд помещиков-феодалов, обязанных за свои земли нести государеву службу. Вместе с ростом государства, необходимостью увеличения вооруженных сил, с расширением и усложнением административного аппарата выростала и роль служилого дворянства. Правительство новой династии считало одной из важнейших задач укрепление крепостнического хозяйства дворян и стремилось удовлетворить их

<sup>1</sup> Д. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. М. — Л., 1945, стр. 119.

<sup>2</sup> Борису Ивановичу Морозову, воспитателю и свойственнику Алексея Михайловича (1645—1676), использовавшему свое влияние на царя для личного обогащения, в конце жизни принадлежало более 320 сел и деревень, около 9100 дворов с населением почти в 55 тысяч человек. Его вотчина уступала только царскому хозяйству. Немногим меньше были владения Н. И. Романова и князя Я. К. Черкасского.

интересы. Оно роздало служилым людям обширные дворцовые земли, после чего приступило к раздаче «черных» земель, т. е. земель крестьян, еще оставшихся свободными от крепостной зависимости. Со своей стороны дворянство добивалось увеличения землевладельческих прав и с целью обеспечения своего хозяйства рабочей силой требовало усиления крепостной зависимости. То и другое было осуществлено «Соборным уложением» 1649 года. «Уложение» устанавливало полное право помещика на труд крестьянина и безусловную крепостную зависимость крестьянина от помещика. Крепостное право, закрепленное этим законодательным актом, уже «ничем не отличалось от рабства»<sup>1</sup>.

Двадцатые — сороковые годы XVII столетия стали временем полного утверждения крепостнического строя. Так завершились те потрясения, которые испытало русское общество в годы «смуты».

Столь же отчетливо определились в эти десятилетия хозяйственные успехи страны. Хотя на Руси по-прежнему господствовало натуральное хозяйство, однако новые явления делались все заметнее. Расширилось ремесленное производство, развивалась торговля и вместе с ремеслом и торговлей росли города, увеличивалось торгово-ремесленное население. Изделия русских ремесленников расходились не только внутри страны, но завоевывали и зарубежный рынок. Западноевропейские купцы охотно закупают в России, наряду с мехами и продуктами сельского хозяйства, полотно, московское сукно, костромское мыло, которое «никакая нация не может делать за лучшую цену», изделия из железа, кожу и пр. Выделка кож в России, — писал в своих реляциях английский посол граф Карлейль, — «...это есть вещь, столь известная повсюду, что я не считаю нужным о ней говорить»<sup>2</sup>. Изделия русского ремесла служили главным предметом торговли России с восточным рынком.

Развитие ремесленных промыслов приводит к появлению предприятий нового типа: небольших заводов и разного рода «мельниц». Помимо железодельных заводов, возникают стекольные заводы, бумажные и пильные мельницы, бархатный и полотняный «дворы» и т. п. Это были первые мануфактуры. На них работало еще малое число мастеров и рабочих, применялись простейшие машины и использовалась движущая сила воды. Техническое оснащение некоторых предприятий находилось на высоком для своего времени уровне. Особенное значение получили железодельные заводы: они были нужны государству прежде

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 439.

<sup>2</sup> «Описание Московии при реляциях гр. Карлейля». — «Историческая библиотека» 1879, № 5, стр. 10. Пребывание Карлейля в России относится к 1663—1664 годам.



всего для изготовления пушек и другого вооружения армии. Правительство поддерживало эти заводы, поощряло их, вмешивалось в их деятельность. Многие предприятия работали полностью, либо в значительной мере на казну. Другие производили товары, главным образом для рынка. Часть предприятий организовывалась правительством, имевшим в виду государственные нужды или потребности царского двора. Но возникали они и по частной инициативе. Не все заведения были долговечны: нередко опыты устройства заводов оказывались неудачными. Однако в общем эти первые шаги русской мануфактуры были успешны. Появление мануфактур означало рост производительных сил страны, развитие товарного производства.

Страна все еще была покрыта сетью небольших торгов, обслуживающих местный рынок; на них вели торговлю преимущественно мелкие купцы или сами ремесленники продавали в лавках изделия своего труда. Но уже в предшествующем, XVI, столетии значительно усилился товарный обмен внутри страны. В XVII веке он охватывает все большие территории, все больше связывает друг с другом отдельные области. По словам В. И. Ленина, «новый период русской истории (примерно с 17 века)» отмечен «усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок»<sup>1</sup>.

На великих реках, пересекающих страну, — на Волге, Сухоне, Двине — увеличиваются караваны судов, на сухопутных путях множатся гужевые обозы. Дороги, которые еще недавно были глухими, становятся торными и оживленными. Прокладываются новые пути, которые ведут все далее на восток, к новым источникам сырья. В товарный обмен включаются новые края. Отважные промышленные и торговые люди, преодолевая опасности и лишения, пробираются в неведомые прежде земли, доходят до границ Китая, открывают Тихий океан со стороны Сибири, затем Аляску, где возникают первые русские поселения. Семнадцатое столетие — время многих и важных по своему значению географических открытий, сделанных русскими землепроходцами.

Вместе с тем развитие европейской торговли сильнее втягивает Россию в международный обмен. Спрос Западной Европы на русские товары и потребность России в изделиях Запада увеличиваются. Торговля Московского государства со странами Запада приносит немалые выгоды для обеих сторон. На Западе ей придают большое значение: «Эта торговля бесспорно самая лучшая

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 137.

во всей Европе», — заявляет «Современный коммерсант» — настольная книга европейских купцов XVII столетия. Вывоз сырья, которым обладала Россия (хлеб, селитра и пр.), играл важную роль в жизни Европы. Голландия, Англия, Швеция, Франция, Дания и другие страны добиваются у московского правительства торговых привилегий и возможности закупать хлеб.

Англии и Голландии удается выгодно использовать затруднения русского государства после «московского разорения». В то время московское правительство ради укрепления финансов и в силу политической необходимости готово было идти на соглашения, предоставлявшие значительные торговые преимущества этим странам. Англичане и голландцы получили возможность расширить торговую деятельность внутри страны. В Москве, Ярославле, Вологде, Устюге Великом, Нижнем Новгороде и других городах появляются их дворы. Они рассылают своих людей по городам и уездам; «голландские немцы торговые» отправляют своих агентов даже в Сибирь.

В трудные годы после «московского разорения» приходилось мириться с этим проникновением иностранцев на внутренний рынок. Русские купцы признавали, что «для собирания государевой казны на время и потерпеть можно, хотя и убыточно». Но вскоре они начинают энергичную борьбу с иноземцами. Одна за другой подаются царю челобитные. Челобитные исходят и от имени «гостей и торговых людей всех государевых городов», и от имени отдельных городов, областей. Подробно разбирая деятельность иноземных купцов и ее последствия для государства, авторы челобитных требуют запретить иностранцам торговать внутри страны и передать всю торговлю на экспорт в руки русских. Правительство внимательно прислушивается к подобным заявлениям. Оно разделяет мнение торговых людей об опасности захвата иностранными купцами русской внутренней торговли. Правительство отменяет прежние привилегии иноземным купцам и, наконец, вовсе запрещает иностранцам вести торговлю внутри страны, оставляя им право торговли в порубежных городах России. Внутренняя торговля и торговля на экспорт переходят полностью в руки русских. Хозяевами русского рынка остаются правительство, монополизировавшее торговлю важнейшими товарами, и русские торговые люди. Монополии правительства дают не только доход казне, но и являются важным орудием его внешней политики.

Слабое при всем том развитие товарного хозяйства страны определяло характерные особенности торговой деятельности. Оптовые сделки были обыкновенно меновыми и только розничная торговля велась на деньги. Крупный купец XVII века, подобно своим предшественникам, торговал одновременно самыми разно-

образными товарами, его торговые предприятия были раскинуты по разным городам, а лавки если и многочисленны, то малы по размерам, как все русские лавки того времени. Торговлю он соединял с промысловыми и промышленными предприятиями: заводил рыбные учуги, солеварные промыслы, поташные и иные заводы. Крупные купцы приобретали землю, чтобы эксплуатировать природные богатства, и крестьян, чтобы иметь крепостную рабочую силу для промыслов. В городе эксплуатация богатым купечеством посадского люда имела тот же крепостнический характер.

Торговля еще не обособилась полностью. Ею были заняты самые различные слои общества: ремесленники, стрельцы, крестьяне, духовенство и другие, вплоть до царя — первого купца в Московском государстве. Крупные торговые дела вели такие знатные бояре, как Н. И. Романов, князя Я. К. Черкасский и Д. М. Пожарский. Боярин Б. И. Морозов и некоторые другие заводили в своих вотчинах промысловые и промышленные предприятия, производившие изделия для продажи.

Богатое купечество играло большую роль как в местной, так и в государственной жизни. Гости (т. е. крупные купцы) и купцы гостиной и суконной сотен несли государеву службу: ведали денежными сборами, руководили царской торговлей, устраивали государственные промысловые предприятия; правительство поручало им разведку руд с целью развития русской металлургической промышленности и т. п. Московские гости присутствовали на приемах у царя и патриарха, они были близки к княжеско-боярской знати и роднились с нею. К этим привилегированным купцам примыкал в крупных торгово-промышленных городах небольшой слой местного богатого купечества.

Им противостояли широкие слои посадского населения — мелкого торгового, ремесленного и рабочего люда. Богатое купечество эксплуатировало их, несло им закабаление и обнищание. Социальные противоречия в городах были обострены. Ненависть посадского люда к гостям проявлялась столь откровенно, что бросалась в глаза приезжим: «можно опасаться, — писал в 70-х годах XVII века швед Кильбургер, — что если когда-нибудь произойдет бунт, то шеи всех гостей будут свернуты чернью»<sup>1</sup>.

Семнадцатое столетие — время напряженной классовой борьбы.

Правительство, опираясь на помещиков-феодалов и богатое купечество, действовало в интересах этих господствующих слоев феодального общества.

<sup>1</sup> Б. Курц. Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича. Киев, 1915, стр. 164.

Многие из его законодательных мероприятий тяжелым гнетом давили крестьян и посадских людей. Неудачные финансовые мероприятия правительства разоряли народные массы, а злоупотребления властей еще более отягощали их положение. К этому присоединялись экономические кризисы и войны, вызывавшие усиление налогового бремени. В стране в течение всего XVII века идет внутреннее брожение, которое время от времени проявляется в открытых волнениях и восстаниях против «неправд и нестерпимых обид». Восстания вспыхивают то в отдельных городах, то, как «бегучее пламя», охватывают многочисленные посады, то волною стихийных крестьянских движений распространяются по огромной территории. Иногда в восстаниях объединяются различные слои общества: посадские люди со стрельцами, крестьяне с посадскими людьми, стрельцы с теми или другими группами населения. В выступлениях посадских людей нередко проявляется их способность к организованности, сознание своей силы, высокое понимание социальной справедливости и общегосударственного блага.

В 1648 году вспыхивает восстание в Москве и тотчас же вслед за столицей восстают северные торговые города — Сольвычегодск, Устюг Великий, Соликамск, Чердынь; южные города — Козлов, Воронеж, Курск; сибирские города и др. Два года спустя происходят восстания в Новгороде и Пскове. Восставшие посадские люди Пскова берут власть в свои руки, создают новые правительственные органы и около шести месяцев борются с царскими войсками. В 1662 году в столице вспыхивает так называемый «медный бунт». В 1667—1671 годах полыхает пламя крестьянской войны под руководством Степана Разина. В 1667 году начинается соловецкое возмущение, подавленное военной силой только в 1676 году. В 1682 году происходит бунт московских стрельцов. Но и в годы между этими восстаниями и возмущениями в жизни страны чувствовалась напряженность. Временами современникам казалось, что «государство качается».

Грозная сила движения народных масс нередко вынуждала правительство осуществлять некоторые из их требований и идти на уступки, хотя бы частичные и временные. Так, псковское восстание, длившееся с марта по август 1650 года, вызвало в Москве большую тревогу. Правительство пошло на соглашение с восставшими.

Точно так же во время восстания в Москве в 1648 году, направленного против администрации и гостей, власти, напуганные движением, идут на уступки. Перед народом, ворвавшимся в Кремль, правительство чувствует себя бессильным. Оно отдает на расправу толпе одного из тех руководителей внутреннего управления страной, выдачи которых требуют восставшие. Сам царь выходит



к народу, просит и уговаривает его, лицемерно обещает произвести расследование и наказать виновных. Глава правительства, боярин Б. И. Морозов, временно отстраняется от власти и ссылается в Белозерск, и царские указы удовлетворяют некоторые требования посадских людей. Однако выступления против самодержавия и власти помещиков жестоко подавлялись, и наряду с «милостивыми» указами царя была разработана система репрессий против «бунтовщиков». Но даже в тех случаях, когда восстание бывало разбито, правительство, расправившись с восставшими, все же оказывалось иногда вынужденным идти на уступки, боясь новых выступлений народных масс: «чтобы еще чего меж людьми не учинилось».

Расширение территории, постепенное развитие складывавшегося всероссийского рынка и укрепление экономических связей между отдельными областями, наконец, борьба с крестьянскими и городскими восстаниями — все это приводило к усилению централизации государственной власти. Старые сословные органы управления страной утрачивали свое значение. Московское государство в XVII веке еще оставалось, по определению Ленина, монархией «с боярской Думой и боярской аристократией»<sup>1</sup>. Однако политическая роль боярства была сыграна, и боярская дума теряла свое значение. Земские соборы с 1653 года более уже не собирались. Руководство правительственными учреждениями перешло в руки чиновников, обладавших административным опытом и знаниями. Вместе с ослаблением роли сословных органов управления усиливался самодержавный характер царской власти. Черты абсолютизма, появившиеся в царствование Ивана Грозного, выступали в XVII веке с еще большей определенностью, подготавливая абсолютистское государство Петра I.

Усиление царской власти получило внешнее выражение в торжественности и пышности двора. Возрождаются древне-византийские предания; в царском дворце «снова является Золотая палата..., Соломонов трон», «показная политическая жизнь одевается частью в формы древней Византийской империи»<sup>2</sup>.

Излюбленная идея о «Москве — третьем Риме» обретает новый политический смысл, обусловленный стремлением к объединению под эгидой России православных государств.

Московское правительство, верное традиционной политике собирания русских земель, в итоге упорной дипломатической и военной борьбы добилось возвращения не только территорий, захваченных Польшей после «смуты», но и

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 308.

<sup>2</sup> Д. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства.—«Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии Наук», т. XVIII, кн. 3, СПб., 1913, стр. 118.

других русских областей, находившихся под польской властью. Снова ставится завещанная минувшим столетием историческая задача приобретения выхода в Балтийское море, задача, окончательно разрешить которую предстояло Петру I. Границы Русского государства расширяются, особенно на Востоке, в Сибири. Ни одна важная международная проблема северной и восточной Европы в XVII веке уже не могла быть решена без участия Москвы. Малые страны восточной Европы и соседние с Россией народы Азии и Кавказа видят в России опору в борьбе за свое национальное существование. В объединении с Россией Украина ищет спасения от гнета польских панов. Грузинские княжества Кахетия и Имеретия присягают русскому царю, чтобы получить защиту от угрожавших им Турции и Персии. Задумываются о присоединении к России также и молдаво-валахские воеводы. Славянские народы Балканского полуострова и греки с надеждой смотрят на Москву, ожидая от России своего освобождения от султанской Турции.

Экономическое развитие Руси, переустройство ее внутренней жизни, расширение международных связей — все это способствовало быстрому развитию русской культуры. Стране нужны были оружейные заводы, нужна была собственная руда для этих заводов, нужны были опытные и образованные дипломаты, нужна была обученная современной военной тактике армия с квалифицированными генералами и офицерами, нужны были знания. Новые явления в общественной жизни открывали умственному взору русских людей более широкие горизонты, вынуждали изменять установившиеся традиционные представления. Теперь жизнь ставила многочисленные вопросы, в решении которых богословская эрудиция оказывалась беспомощной. Начинала развиваться светская образованность, усиливался интерес к науке. Потребность в знаниях сознается даже церковью. Церковными деятелями предпринимаются попытки организации учебных заведений.

Для того, чтобы обеспечить свою независимость и осуществить жизненно важные внешнеполитические задачи, Русскому государству необходимо было освоить некоторые открытия в области техники и, в частности, военное дело передовых стран Западной Европы. Однако иноземная культура приобретала для русского общества XVII века гораздо более широкое значение. Использование тех или иных ее достижений помогало развитию русской культуры, облегчало разрешение задач, возникавших перед последней. Поэтому в развитии русской культуры XVII века существенную роль сыграло освоение более высокой иноземной техники, науки и отчасти искусства.

Среди русских людей были и сторонники и противники чужеземных новшеств. Однако преобладало убеждение, что нужно использовать достижения иноземной науки, техники, искусства для преодоления отсталости своей страны, не допуская подчинения русской культуры зарубежной. Русская культура должна сохранить свою самостоятельность и самобытность. Эта идея имела широкий отклик на протяжении всего XVII столетия, хотя с течением времени чужеземная культура стала вызывать меньше опасений и все шире использовалась.

Для приобретения необходимых знаний существовало несколько источников. Не малую роль в развитии просвещения на Руси в XVII столетии сыграли ученые греки, принявшие участие в церковной реформе, в исправлении книг и устройстве школ, а также многочисленные переселенцы с Украины и из Белоруссии, устремившиеся в Москву с началом войны 1654—1667 гг. Московские патриархи и правительство искали помощи у греческих ученых и иерархов, преодолевая предубеждение против греков, как людей «поисшатавшихся в вере» под турецким владычеством. Для преподавания в Славяно-греко-латинском училище были приглашены ученые греки — братья Иоаникий и Софроний Лихуды. Греческие иерархи поддержали важные реформы в русской церкви. И все же, как бы ни хотело русское правительство использовать помощь греков, последние не могли служить той опорой, в которой оно нуждалось. Их образованность была не всегда на высоте и к тому же не самостоятельна: большинство ученых греков приобретало знания в западноевропейских католических школах. Вместе с тем русские люди с разочарованием и негодованием обнаруживали, что деятели греческой церкви, к которым они обращались — будь-то высокопоставленные иерархи или монахи-богословы, — часто оказывались личностями авантюристического склада, интриганам и вымогателями, легко изменявшими своим убеждениям, своей вере, готовыми ради денег на многое. Тяготение царского и патриаршего дворов к греческой культуре, питаемое историческими традициями и новыми политическими притязаниями, было временами велико. Оно отразилось отчасти и в искусстве. Но значительного интереса к греческому Востоку в широких слоях русского общества не было.

Большее значение в развитии просвещения приобрели ученые выходцы с Украины и из Белоруссии, хотя церковь и правительство не раз проявляли к ним недоверие. В условиях борьбы против католицизма и защиты национальной самобытности на Украине и в Белоруссии сложилась своеобразная православная образованность, схоластическая по своему характеру, но способная противосто-

ять католицизму. Особенно выделялась Киевская академия, которая давала не только богословское, но и гуманитарное образование. Там обучали поэтике, сочинению стихов — «виршей», — ставили «школьные драмы». Несколько питомцев академии стали впоследствии деятелями русской культуры. Поклонник украинского образования, просвещенный боярин Ф. П. Ртищев основал для украинских монахов, приглашенных в Москву, особый монастырь и с их помощью пытался организовать школу, где должны были преподавать греческий и славянский языки, философию и словесность. Украинцам и белорусам покровительствовал также патриарх Никон. Он привлекал их к осуществлению церковной реформы. С помощью белорусских мастеров Никон строил и украшал свои монастыри. Ученые украинцы и белорусы служили справщиками (редакторами) на Печатном дворе, переводили книги с греческого и латинского языков, принимали участие в устройстве школ, были домашними учителями и т. д. Они дали России таких выдающихся людей, как ученый украинец Епифаний Славинецкий, знаменитый уроженец Белоруссии ученый и поэт Симеон Полоцкий.

Иное место в русской жизни XVII века заняли выходцы из Западной Европы. В широких слоях русского общества к этим «немцам», как их называли, относились недоверчиво и часто нескрываемо враждебно: помнили их роль в «смутное время», оскорбляло их высокомерное отношение к русским, конкуренция «немецких» ремесленников и торговцев усиливала недоброжелательность к иностранцам. Однако их опыт и знания использовались при оборудовании заводов, поисках руд, при реорганизации военных сил и в других делах. Англичане, голландцы, шведы, немцы — ремесленники разных специальностей, инженеры, купцы, врачи, художники, музыканты и, более всего, военные специалисты — охотно ехали в Московское государство. Среди них было немало авантюристов, людей с сомнительным прошлым, вынудившим их покинуть свою страну, но встречались и выдающиеся личности, обладавшие большими знаниями и опытом, известные у себя на родине и в Европе.

Первоначально иностранцы селились в столице свободно, среди русских, в различных частях города, но затем, по требованию патриарха, их перевели в особую слободу — «немецкую». Там, на окраине Москвы, возник своеобразный городок, получивший особое значение в годы молодости Петра.

Приглашая иноземцев на службу, русское правительство ставило перед ними непременное условие: они должны были обучать своему мастерству русских людей, чтобы «нашего государства люди то ремесло переняли». С другой стороны, принимались меры к тому, чтобы натурализовать этих иноземцев. Денеж-



ными наградами и другими способами поощряли их переход в православие, но с предупреждением, что после того, как они «крестятся в нашу православную веру», им «отпуску с нашей стороны не будет». И, действительно, многие иностранцы, приехав в Россию, прочно связывали с ней свою судьбу, обживались здесь, усваивали русские обычаи, принимали русскую веру, женились на русских. Иногда во втором поколении такие «немцы» уже не отличались от русских: «...большою частью они с русскими манерами, ходят в русском платье», — рассказывает о таких обруселых «немцах» иностранец Шлейзинг<sup>1</sup>.

О зарубежной науке, технике, искусстве и обо всем укладе жизни Западной Европы русские люди узнавали не только от заезжих иностранцев. Они знакомились с жизнью Западной Европы в процессе торговых и дипломатических отношений, результатом которых был импорт «вещей и идей». В России переводились с латинского и современных европейских языков сочинения по космографии, истории и другим вопросам. Выписывалась из-за границы различная литература. Иностранные книги разнообразного содержания — религиозные, исторические, географические, по военному делу, космографии, астрономии, медицине и другие — встречались в библиотеках царя, бояр, архиепископов, монастырей и в домах «всяких чинов людей».

Многие западные новшества вводились в русскую жизнь царским двором. Направляя в Западную Европу Ивана Гебдона для найма на русскую службу военных и других специалистов, а также для разного рода необходимых государству закупок, Алексей Михайлович вместе с тем наказывает ему приобрести различные иноземные вещи, в их числе: «кружив, в каких ходит Шпанской король. И Французской, и Цесарь. Протазанов, с какими перед ними и около их ходят», «печатей Шпанскова государства», «кореты дорогие королевские», и кроме того поручает нанять мастеров, которые умели бы добиться того, «чтоб птицы пели на деревьях, также и люди играли в трубы», а также «мастеров комедию делать»<sup>2</sup>. Хотя поручение нанять артистов и не было выполнено, все же намерение Алексея Михайловича завести при дворе театральные зрелища вскоре осуществилось. 17 октября 1672 года в подмосковном царском селе Преображенском в нарочно построенной «хоромине» труппа любителей из «немецкой слободы» разыграла перед царём первый театральный спектакль. Однако понадобилось сослаться на византийских императоров, развлекавшихся театральными зрелищами, чтобы успокоить сомнения царя по поводу новой «потехи». Еще раньше

<sup>1</sup> С. Платонов. Москва и Запад в XVI — XVII веках. М., 1925, стр. 123—133.

<sup>2</sup> И. Гулянд. Иван Гебдон, комиссариус и резидент. Ярославль, 1903, стр. 47, 49.

завел домашнюю театральную труппу ближний боярин, любимец царя А. С. Матвеев, быть может осуществляя желание Алексея Михайловича, выразившееся в наказе Гебдону.

А. С. Матвеев, женатый на обрусевшей шотландке Е. Г. Гамильтон, принадлежал к числу тех московских вельмож, которые охотно перенимали и вводили в свой обиход чужестранные вещи и обычаи. Он держал свой дом на «немецкий манер», обставил его заморской мебелью и безделушками. Подобным же вельможей-«западником» был, например, и князь В. В. Голицын. «В его обширном московском доме, который иноземцы считали одним из великолепнейших в Европе, все было устроено на европейский лад: в больших залах простенки между окнами были заставлены большими зеркалами, по стенам висели картины, портреты русских и иностранных государей и немецкие географические карты в золоченых рамах; на потолках была нарисована планетная система; множество часов и термометр художественной работы довершали убранство комнат. У Голицына была значительная и разнообразная библиотека из рукописных и печатных книг на русском, польском и немецком языках»<sup>1</sup>.

Различные предметы европейской культуры проникали в повседневный быт не только богатых торговых людей, но и более широких слоев посадского населения, а также и зажиточных слоев деревни. Наконец, в убранстве и обиходе церквей было много иноземных вещей: серебряные сосуды, люстры, дорогие ткани, колокола и т. п.

Общение с культурой Западной Европы не было чем-то новым в русской жизни. Уже в XVI столетии торговые и политические сношения Московского государства с Западом стали весьма оживленными, а колония западноевропейских купцов существовала в Москве много ранее. Московское правительство давно нанимало для тех или иных работ иноземных мастеров. Вспомним, как много иностранцев работало по строительству Москвы в конце XV — начале XVI века. И ранее в Россию ввозились из других государств разнообразные изделия промышленности, бытовые вещи, произведения искусства и т. д. Но прежде эти сношения не оказывали заметного прямого воздействия на русскую культуру. Только в XVII столетии они приобрели для русского общества особое значение. В эпоху, когда началась перестройка всей русской жизни и на смену древнерусской культуре, в которой главенствующую роль играло церковное начало, стали закладываться основы новой, светской русской культуры, исполь-

<sup>1</sup> В. Ключевский. Курс русской истории. — Сочинения, т. III, ч. 3. М.—Л., 1957, стр. 352—353.

зование элементов иноземной образованности, науки и искусств было одним из средств, при помощи которых решались возникавшие перед русским обществом новые задачи.

Внимательно взглядываясь в литературные и иные памятники, оставленные XVII веком, можно, однако, заметить, что уже в это время западная культура начинала играть в русской жизни двойственную роль. Феодальная знать чаще всего перенимала ее чисто внешнюю сторону. Для иных иноземные вещи и обычаи являлись тем, что увеличивало роскошь жизни, пышность и величие их двора, что возвышало вельможу над толпой и подчеркивало расстояние, отделявшее его от народа. Впоследствии, в XVIII веке, это привело к тому, что творческое усвоение прогрессивных элементов западноевропейской культуры дворянская аристократия подменила внешним подражанием и, создав подражательную «культуру», противопоставила ее как культуру господствующего класса культуре народных масс.

Новые явления возникали и развивались в русском обществе XVII века в напряженной борьбе; слишком глубоко они затрагивали жизнь и слишком много прежних понятий и веками сложившихся традиций они разрушали. Сомнения, недоумения и протесты рождались в умах людей разной общественной среды, по разным поводам и причинам. Изменения затрагивали и большое и малое, и в большом и в малом у них находились враги. Боярин Никита Романов обрягается в иноземное платье, но это вызывает гнев патриарха. Перестроена Спаская башня Кремля, в новом своем виде она очень нравится царю Алексею Михайловичу, но на посаде идет ропот по поводу статуй, поставленных на башне. Там, на посаде, с сочувствием читают и переписывают «покаянные» стихи, автор которых негодует по поводу этих «кумиров» — этой «прелести вражьей», — «вознесенных чарами и замышлением» иноземцев «превыше образа Иисуса Христа». Осуждается интерес к науке: «богомерзостен... всяк любяй геометрию». Даже из среды тех, кому привелось испробовать плоды новой образованности, слышатся заявления, что «знать его (латинский язык. — Ю. Д.) не для чего... кто по-латыни ни учился, тот с правого пути совратился»<sup>1</sup>.

За подобными выражениями недовольства по поводу различных новшеств часто скрывался протест против усиления социального гнета. Именно обостренные социальные противоречия объясняют ту ожесточенную борьбу, которая вспыхнула в середине XVII столетия под видом защиты старины от введения иностранных

<sup>1</sup> В. Ключевский. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., [б. г.], стр. 423; 416—417.

обычаев и от насильственного насаждения царской властью новшеств в вопросах веры и церковного устройства. Поводом к ее началу послужили церковные реформы, осуществленные патриархом Никоном.

Реформы Никона, мечтавшего о «всеуниверсальной» роли русской церкви, заключались в изменении некоторых обрядов, установленных в русской церкви, и в исправлении богослужебных книг. Эти реформы должны были упорядочить церковную практику и тем самым укрепить церковь. Одновременно они должны были привести в единообразие обряды и книги русской церкви с обрядами и книгами церкви греческой. Обе задачи имели не только церковное, но и политическое значение: укрепление церкви — важнейшего орудия государственной власти — усиливало эту власть, вместе с тем единство обрядов русской церкви с другими православными церквями было важно для внешней политики московского правительства на юго-востоке Европы. Реформы, проводимые Никоном, диктовались всем ходом политики самодержавия в середине XVII столетия. Очень характерно, что и после падения Никона Алексей Михайлович не только не отменил церковные реформы, но продолжал проводить их с еще большей последовательностью и активностью.

Против никоновских преобразований подняли решительный голос несколько церковных деятелей, близких к царскому двору и выдвинувшихся из рядов мелкого провинциального духовенства: протопоп Аввакум и другие. Вскоре они оказались вождями широкого движения (так называемый раскол), охватившего различные слои общества. Семнадцатое столетие знало много выдающихся деятелей и сильных характеров, но, пожалуй, наиболее яркими личностями того времени были вожди борьбы за старину — люди пламенной страстности, большой воли, стойкие в своих убеждениях, люди, которых не могли сломить и поколебать никакие преследования, пытки и казни. М. Горький называл Аввакума страстным борцом, а его письма и «Житие» «непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца»<sup>1</sup>. Протест против реформ Никона обратился в борьбу за старые основы русской жизни, против той ломки старины, которую производила новая эпоха. Причину крушения старых устоев жизни защитники старины видели во влиянии иноземных обычаев. Никона — грекофила и врага западноевропейской культуры — они обвиняли в приверженности к «немецким» обычаям.

Выступая против реформ, Аввакум и его единомышленники одновременно выступали против существовавших церковных и светских властей, против гос-

<sup>1</sup> М. Горький. О языке.—Собр. соч., т. 27, М., 1953, стр. 166.

подствовавшего бесправия и угнетения. Это особенно привлекало сторонников движения в тех слоях общества, где накапливалось недовольство социальной действительностью. Здесь, в истории Руси XVII века, проявилась черта, свойственная многим народным движениям Западной Европы, тоже выступавшим под флагом защиты религиозных идей: «речь шла прежде всего о весьма определенных материальных классовых интересах... Если эта классовая борьба протекала тогда под знаком религии, если интересы, нужды и требования отдельных классов скрывались под религиозной оболочкой, то это нисколько не меняет дела и легко объясняется условиями времени»<sup>1</sup>. Под лозунгами защиты старой веры выступали со своими требованиями и посадские люди, и крестьяне, и стрельцы. Участие крестьян придало движению широкий размах и угрожающие размеры. Соловецкий бунт, поддержанный сосланными в монастырь участниками восстания Степана Разина, продолжался свыше шести лет. С другой стороны, Аввакуму сочувствовали также в среде бояр, терявших, благодаря усилению дворянства, свои политические привилегии. Из этой среды вышли такие видные деятели старообрядчества, как боярыня Морозова, ее сестра княгиня Урусова, и др. Однако боярству все же было не по пути с движением, главной силой которого являлись массы посадского населения, а затем — крестьяне; бояре вскоре отошли от него.

Борьба против церковных реформ привела к отделению от церкви сторонников старых обрядов — к церковному расколу. И все же новая культура проникала даже в среду непримиримых защитников старины. В отдельных областях своей деятельности они сами прокладывали дорогу этой новой культуре, против которой с таким упорством боролись. Так например, Аввакум, враг никоновских реформ, пытался изменить некоторые давно установившиеся в церкви обычаи, отказавшись, например, от так называемого многоголосия (т. е. одновременного произнесения нескольких молитв в целях сокращения богослужения), за что был избит своей паствой, возмущенной таким нововведением. Будучи решительным противником возникающих в русской иконописи элементов реализма, Аввакум в то же время, как никто другой, содействовал обогащению русского литературного языка XVII века элементами живой народной речи. В его посланиях, направленных против официальной церкви, поражает богатство и полнокровность языка. Аввакум являлся одним из самых значительных и несомненно самым ярким и смелым преобразователем русской литературной речи в XVII веке.

Хозяйственное развитие страны и крепостническая реакция, рост буржуаз-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2, т. 7, стр. 360.



ных элементов внутри феодального общества и усиление класса феодалов, зарождение научного мышления и усиление роли церкви, сопровождавшееся церковными реформами, сближение с западной культурой ради потребностей национального развития и одновременно борьба с западными влияниями во имя сохранения национальной самобытности, попытки вырваться из-под гнета устаревших традиций, развитие самосознания и стремление превратить традицию в обязательную догму, сохранить старину, освященную преданием, во всей ее неприкосновенности — таковы противоречивые силы и устремления, которые действовали в русском обществе XVII века, развивавшемся в условиях напряженной классовой борьбы.



В литературе XVII века обнаруживается значительное расширение горизонтов и огромная жажда знаний. Никогда еще не хваталась на Руси с такой неразборчивой жадностью за научные и отчасти псевдонаучные сочинения, переводя на русский язык книги по военному делу, истории, космографии, географии, анатомии, астрономии и астрологии, различные сборники, словари, в которых нередко, наряду с последним словом современной учености, содержались наивные суеверия и схоластические мудрствования средневековых астрологов и философов.

Однако переводы книг не могли теперь уже удовлетворить возросшей жажды знаний. В 1649 году в подмосковном Спасопреображенском монастыре боярином Ф. М. Ртищевым была открыта школа, куда потянулась молодежь, жадная до «греховной» мудрости. В 1685 году эта школа была переведена в Заиконоспасский монастырь и преобразована в Славяно-греко-латинскую академию (в числе ее преподавателей были архимандрит Дионисий и Епифаний Славинецкий). В 1665 году возникла школа «для грамматического учения», которой руководил известный писатель XVII века Симеон Полоцкий. Но и этого было уже недостаточно. Некоторые дворянские и богатые купеческие семьи брали домашних учителей детям, а тот же Симеон Полоцкий обучал наукам царских детей.

Это увлечение науками на первых порах приняло формы, мало приемлемые для традиционного сознания, проникнутого слепой верой в незыблемость существующего порядка. Любители «внешней человеческой премудрости» стали мыслить смелее и самостоятельнее, но, как утверждалось в одном из поучений XVII века, «по своему разуму верующий легко впадает в различные заблуждения». Перед любителями просвещения многие стороны феодальной древнерусской

действительности раскрылись во всем своем безобразии, оскорбительном для человеческой личности. Самым страшным из них было крепостное право, против которого в конце XVII века высказывался В. В. Голицын, поражавший польского посла своим свободомыслием и проповедью веротерпимости. Еще в начале этого века некоторые наиболее смелые умы смущали современников религиозным и политическим вольнодумством. Среди них прежде всего следует назвать молодого князя Хворостинина. Московский подьячий Григорий Котошихин написал разоблачительную, полную сарказма книгу о русской феодальной действительности. Позиции Хворостинина и Котошихина были самыми крайними, но не самыми плодотворными результатами проснувшейся критической мысли. Наиболее передовые представители образованных кругов общества выступали с положительной программой действий.

Знакомство со всемирной историей и в еще большей степени опыт недавнего прошлого Руси содействовали изменению представлений о смысле исторического процесса. До сих пор на Руси были глубоко уверены в том, что на земле все совершается по воле божьей, и не стремились разобраться в причинной зависимости событий. «Смута» научила русских людей тому, что развитие исторических событий зависит от усилий самих людей. Публицисты XVII века утверждали, что бунты и неурядицы явились карой за пассивное «всего мира безумное молчание»<sup>1</sup> перед сильными, за несогласие людей русских, за социальную несправедливость, за то, что богатые за счет бедных «бесстыдно веселятся», и за любовь к иностранщине. Опыт «смуты» не мог не повысить и чувство гражданской ответственности народа в целом и каждого из его представителей в отдельности; возросло чувство патриотизма, любовь к родине. Все это проявилось со всей очевидностью в первые десятилетия XVII века, в годы, когда организовывались ополчение и земские соборы «всей земли», когда многие русские патриоты серьезно задумывались над тем, как привести в порядок расшатавшееся государство. В эти годы перед простым крестьянином или посадским впервые вставали вопросы государственной практики. Позднее, во второй половине века, русские «книжные люди» пытались, обобщив опыт «смутного времени», создать стройную концепцию исторического процесса. Полнее всего это удалось выразить в так называемой «Новой повести о преславном Российском государстве», анонимном сочинении, представлявшем собой нечто вроде прокламации или подметного письма.

<sup>1</sup> Авраамий Палицын. Сказание.—«Русская историческая библиотека», т. XIII, СПб., 1891, стлб. 479; см. также: Сказание Авраамия Палицына. М.—Л., 1955, стр. 253.

Развитию народного самосознания сопутствовало и общее усиление внимания к личности простого человека, все отчетливее отражавшееся в литературе и искусстве по мере приближения к концу столетия. Однако в условиях русской действительности XVII века личность могла проявить себя главным образом в отрицании существующих порядков, в разрушении веками освященной традиции. Именно поэтому в художественной литературе XVII века не было создано образа положительного героя. Реалистические искания наиболее настойчиво дают о себе знать в области обличительного и сатирического жанров. Своеобразное представление о личности человека, причастного к новшествам, ярче всего выразилось в известной «Повести о Горе-Злосчастии». В ней изображен молодой человек, решившийся порвать с традиционными формами русского быта и жить, «как ему любо». Но этот смелый шаг сильной личности выразился главным образом в том, что юноша предался «хмельному питию», за что и был жестоко наказан, попав под власть «горя-злосчастия». Нравоучительный смысл этой повести подробно и не без воодушевления был раскрыт в одном из более поздних поучений XVII века. Автор его чистосердечно верит, что всякое проявление свободной воли связано с науками, а всякие науки ведут к протесту против существующего порядка вещей и тем самым к гибели. «Люби простоту паче мудрости,— говорится в поучении,— высочайшего себе не изыскауй, глубочайшего себе не испытай, а елико ти предано от бога готовое учение, то содержи... Аще кто тя воспросит, веси ли всю философию, ты же ему... отвечаай: ...еллинских же борзостей не текох, риторских астрономов не читах, ни с мудрыми философы в беседе не бывах, философию ниже очима видех; учуся книгам благодатного закона, аще бо мощно моя грешная душа очистити от грех»<sup>1</sup>.

В литературе XVII века очень сильны были охранительные, консервативные тенденции, связанные со двором, находившие своих защитников в правительственных кругах, среди деятелей церкви и представителей высшей феодальной знати. Но не им принадлежала ведущая роль. Все более широкой струей проникают в литературу реалистические мотивы, отразившие жизненные интересы более широкого круга читателей — дворян, служилых и посадских людей. В книгах начали искать занимательные светские сюжеты и детали повседневного быта. Ответом на эти новые запросы было рождение во второй половине XVII века русской бытовой повести — предшественницы русского романа. В повестях о Савве Грудцыне и Фроле Скобееве ярко изображена борьба двух поколений, борьба косной традиции со стремлением к более свободному жизненному укладу.

<sup>1</sup> В. Ключевский. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., [б. г.], стр. 423.

Под влиянием пробудившегося интереса к личности и к ее индивидуальной судьбе традиционное житие святого перерождается в повесть-биографию, в которой не только подробно описываются, но и объясняются поступки главного действующего лица.

Со второй половины XVII века появляются светские биографии сильных, незаурядных личностей, таких, как просвещенный вольнодумец Ф. М. Ртищев или фанатичная боярыня Морозова. Протопоп Аввакум с потрясающей правдивостью обрисовывает в своей автобиографии все перипетии ожесточенной борьбы раскольника с властью имущими. Смелую попытку пародии на жанр жития представляет собой «Житие пьяницы», где рассказано, как находчивый бражник проникает в рай. Особенно большой интерес представляет развившийся во второй половине столетия жанр занимательно бытового рассказа, типа «Повести о Ерше Ершовиче» или «Повести о Шемякином суде». Меткость бытовых наблюдений и сатирическая острота достигают в них такой убедительности и силы, которая осталась недоступной древнерусской живописи вплоть до самого конца XVII столетия.

Новые, более реалистические тенденции изображения действительности приводят к постепенному разрушению старого литературного канона, причем это явление наблюдается даже в старообрядческой литературе, рьяно отстаивавшей тот древнерусский уклад жизни, который был обречен на гибель всем ходом истории.

Рядом с литературой наиболее активно развивается в XVII веке архитектура. Все попытки господствующего класса и особенно церковных кругов задержать процесс обмирщения зодчества оказались безуспешными. Стремление Никона изолировать церковное зодчество от общего потока национального русского искусства кончилось неудачей. Ему не удалось возродить слепое подражание старым образцам, как не удалось целиком заменить шатровые перекрытия пятиглавием. И в возведенных по его заказам постройках обнаруживаются живые творческие черты, восходящие к народным истокам и способствовавшие сближению церковного строительства с гражданским. Это сказалось в насыщении фасадов церквей народными декоративными мотивами, придавшими внешнему облику храмов жизнерадостный характер, а также в перенесении в каменную архитектуру приемов и форм народного деревянного зодчества и многоцветного узорочья. Некогда отвлеченный образ храма был как бы «низведен на землю» и утратил все те суровые и аскетические черты, которые были присущи многим средневековым постройкам.

В русском зодчестве XVII века бросается в глаза необычайное разнообразие декоративных приемов, которые даются в самых неожиданных и смелых сочетаниях. Яркие полихромные изразцы, «штучный набор» наличников и порталов, лекальный и фигурный кирпич, белокаменные детали, золоченые ажурные кресты— все это искусно сливается в единый художественный образ, поражающий своей живописностью и чисто народной сказочностью. В архитектурной композиции неизменно проявляется особая свежесть художественной мысли, отличающая живое народное творчество. И даже в последней четверти XVII века, когда широко используются занесенные с Запада барочные декоративные мотивы, русские зодчие дают этим мотивам такое неповторимо русское истолкование, что они воспринимаются как вполне самобытные органические части возведенных построек.

По сравнению с архитектурой изобразительные искусства оставались в XVII веке более тесно связанными с идеологией господствующего класса, который широко использовал живопись в целях утверждения незыблемости авторитета светской и церковной власти. Но и в этих областях творчества наблюдается процесс обмирщения, породивший смелые реалистические искания как в области художественной практики, так и в области теории искусства. Именно в XVII веке впервые была выработана на Руси стройная эстетическая теория, обосновавшая необходимость нового, реалистического подхода к действительности.

В интересующую нас эпоху весьма значительную роль играет придворное и церковное искусство, имевшее единую основу— феодальное мировоззрение. Главная задача придворного искусства— прославление русского самодержавия. Хотя придворное искусство продолжает еще пользоваться традиционным языком иконописных подлинников, тем не менее в существе своем оно проникается светским духом. Это были великолепные росписи дворцовых палат, известные нам, к сожалению, только по красноречивым описаниям современников, портреты царя и его приближенных, так называемые «парсуны» (от слова «персона»), писанные русскими и иностранными мастерами, изображения родословного древа— произведения, которые трудно отнести к разряду икон, хотя, как правило, они строились по типу иконных композиций. Идеология русского самодержавия была в то время настолько сильной, что часто накладывала свой отпечаток и на чисто религиозные произведения. Она давала о себе знать во множестве иконографических сюжетов церковных росписей и икон XVII века.

Вторым, не менее могущественным направлением было искусство церковное, которое также выделялось своей особой тематикой, своими отчетливо проводи-

мыми идеями. Это было искусство, преимущественно отвлеченно-догматическое, проповедовавшее значение церковной иерархии, идею вселенской церкви, страстным защитником которой был Никон. Влияние церковно-догматической идеологии в живописи было еще более заметно, нежели воздействие придворных вкусов. Оно ясно прослеживается в самых различных явлениях искусства XVII века. Не будучи в силах приостановить усиление реалистических тенденций, во многом связанное с демократизацией круга заказчиков, церковь все же тормозила их развитие.

Сила воздействия искусства церковного и придворного объяснялась в значительной степени тем, что это было искусство господствующих классов и поэтому имело значительную материальную базу и денежные средства для своего развития (постройки церквей, монастырей, царских палат). Вместе с тем авторитет этого искусства как искусства официального поддерживался правительственными указами, проповедями патриарха и решениями церковных соборов. Так, собор 1667 года принял ряд решений, строго регламентировавших темы и иконографию религиозной живописи. В царской грамоте 1669 года рекомендовалось живописцам строго придерживаться старых иконописных традиций.

Одним из самых ярких и самобытных направлений в искусстве этого времени было несомненно направление, связанное с культурой посадского населения. Храмовые росписи и иконы приволжских городов были наиболее интересными по своему содержанию, наиболее живыми по характеру художественного выполнения.

В культуре XVII века одним из самых положительных явлений следует считать то влияние, которое оказывало на развитие искусства творчество широких народных масс. Вопреки крайней централизации искусства, сосредоточению главных художественных сил при царском и патриаршем дворах, именно в XVII веке живопись получает небывалое еще ранее распространение в самых отдаленных краях страны, среди низших слоев населения. Иконописцы ходят со своим товаром «по деревням и селам», по словам Иосифа Владимирова, продавая иконы за гроши или выменивая их на головку лука. В высших церковных кругах негодуют, усматривая в этом профанацию религиозного искусства. Привилегированные царские иконописцы говорят об этих ремесленных по выполнению иконах с презрением, считая их недостойными названия произведений искусства. Действительно, этот широкий рыночный сбыт икон привел к частичному снижению качества выполнения. Но среди поставщиков икон для деревень и сел несомненно были и талантливые художники-самоучки, выходцы из низших сло-



ев населения, кровно связанные с народом и отражавшие в иконописи народные вкусы и представления. Обилие орнамента, узорчатость самих живописных композиций, любовь к необычному, сказочному — всеми этими свойствами искусство XVII века обязано плодотворному влиянию народных художественных вкусов. Это несомненно свидетельствует о возросшей роли народных масс. Однако в результате более резкого классового размежевания общества понятие народного получает социально ограниченное значение, под народным понимается преимущественно крестьянское и посадское.

Противоречивость русской социальной действительности XVII века обусловила и противоречивый характер искусства. Основным процессом в искусстве этого времени было зарождение нового, реалистического направления.

В XVII веке возросший интерес к реальному миру, к живой, богатой событиями и образами действительности вызвал небывалое расширение круга сюжетов. Наряду с евангельскими и библейскими сценами иллюстрируются деяния апостолов; с большой изобретательностью варьируются темы Апокалипсиса (т. е. пророчества Иоанна Богослова о грядущем конце мира), иногда превращающиеся под кистью иконописцев в фантастические, увлекательные сказки; на стенах храмов разворачиваются грандиозные эпопеи церковной и светской истории, в которых, наряду с деятелями церкви, участвуют благообразные цари, смелые воины и нарядно одетые женщины. Жития святых дают повод для изображения бытовых сценок, изобилующих живыми наблюдениями. На темы церковных песнопений сочиняются сложные, хитроумные аллегории. Пейзаж, прежде изображавшийся очень скупо в виде скалистых гор, одного-двух деревьев или пучков тонких трав, теперь превращается в целые картины: густые леса, населенные зверями и птицами, чередуются с лужайками, где растут цветы, текут реки, через которые перекинута мосты. Все это составляет сложный мир, овеянный сказочно-поэтическим чувством природы. Появляются изображения поражающей своим величием сложной архитектуры, зачастую становящиеся главными в композиции. Достижением древнерусского искусства XVII века была и попытка изобразить наготу, правда лишь в таких назидательных сюжетах, которые обличают мирские соблазны.

Сюжеты и образы, не освященные многовековой иконографической традицией, а родившиеся из жизненных запросов современности, будили творческое воображение художников, заставляли их искать новые решения. Вместе с тем такая творческая свобода не отвечала интересам царского двора и церкви, стремившихся использовать иконопись в своих интересах, превратив ее в мощное

орудие идеологической пропаганды. Светские и церковные власти занимали консервативную позицию в вопросах искусства, они стремились всячески сохранить незыблемый авторитет иконографических подлинников. Но полностью это никогда не удавалось, так как даже в подлинники проникали новые черты, отражавшие жизненные наблюдения.

Все это приводило к тому, что реалистические тенденции в искусстве XVII века развивались весьма медленно. Наряду с живым интересом к миру, природе, человеку, огромное место в искусстве все еще принадлежало отвлеченно-догматическому или торжественно-репрезентативному началу, тормозившим развитие живого индивидуального мировосприятия. Обобщенные образы, созданные искусством XV века, в которых в наглядной, общепонятной форме выражались отвлеченные религиозно-этические идеи, почти отсутствуют в искусстве XVII века. Общие мысли выступают в нем обычно в настолько сложной, порой запутанной форме догматических композиций, вроде «Не мир, но меч» или «Плоды креста», что их невозможно понять без подробнейшего богословского комментария.

Вместе с тем в живописи XVII века отдельный образ перестает быть выразителем общих идей; обычно он запечатлевает лишь случайные, частные наблюдения. Недаром изобразительному искусству и литературе XVII века, при всей остроте и меткости отдельных как бы выхваченных из жизни мотивов, не удавалось создать обобщенного реалистического образа. Отсутствие синтеза общего и частного приводило к тому, что стройность и органическое единство композиционных решений, отличавших русское искусство предшествующих столетий, в XVII веке распадается. Художнику все труднее становится слить отдельные образы и детали в неразрывное композиционное целое. Перегруженные подробностями композиции становятся мелочными, часто превращаясь в простое нагромождение фигур, сцен и отдельных предметов.

Историческое значение искусства XVII века в значительной мере заключалось в том, что оно впервые обратило внимание на обыкновенного «мирского» человека, отведя ему место рядом со святыми. Правда, в силу исторических условий того времени, оно не сумело создать образа сильного и прекрасного героя. К тому же характеристика внутреннего мира человека еще оставалась недоступной художникам XVII века. Художники и писатели рассказывают всего лишь о внешних обстоятельствах жизни человека, о тех приключениях, которые с ним случались, о тех событиях, участником которых он становился. Эмоциональная насыщенность прежних иконописных образов сменяется в XVII веке изображением человека в действии. Впрочем, эта активность человека, его посто-

янное участие в жизненной суете зачастую приводят к тому, что образ человека, при его внутренней незначительности, оказывается затерянным среди обилия вещей, животных, растений. Он становится всего лишь частью большого, шумного мира, но ему не под силу занять в нем господствующее положение.

Таким образом, XVII век как век переходный обогатил искусство в тематическом отношении, введя новый круг жизненных мотивов. Тем не менее искусство XVII столетия не смогло воплотить внутреннее содержание своей эпохи столь же глубоко и совершенно, как искусство XV века в присущих ему и столетиями выкристаллизовавшихся формах. Это новое содержание осваивалось искусством XVII века вначале неизбежно очень внешне и поверхностно. Мир, который открывали художники, предстал их взору как занимательное зрелище, но внутренний смысл наблюдаемых явлений еще ускользал от их понимания.

Несомненным достижением художников XVII века было обогащение живописи новыми средствами выражения. Одним из самых значительных завоеваний в этой области были попытки реалистического изображения пространства. Фоны икон и фресок становятся все более просторными и далекими, отдельные эпизоды житийных клейм соединяются в единую композицию, развернутую на фоне пейзажа или затейливой архитектуры, в изображениях архитектуры особенно ясно заметно, что художник стремится овладеть перспективой. Изображение интерьера, «нутряных палат», по древнерусской терминологии, делается одной из главных тем живописи. Изображенные предметы становятся более объемными, фигуры располагаются в сложных, порой, нарочито замысловатых ракурсах, художники все чаще обращаются к светотени. Впрочем, перспективного построения на научной основе, как и последовательно проведенной светотеневой моделировки, в живописи XVII века не встречается даже у самых крупных мастеров.

В противоположность передовым тенденциям, отразившим процесс поступательного движения всей русской культуры XVII века, в изобразительном искусстве настойчиво дают о себе знать и тормозившие его развитие тенденции, проявлявшиеся в живописи в усилении декоративно-плоскостного начала. Многофигурные фресковые композиции обычно распластываются по плоскости стены, покрывая ее сплошным ковровым узором. Располагая фигуры, художник стремится не столько к смысловой выразительности изображения, сколько к тому, чтобы по возможности заполнить ими плоскость. Чередование мелких, ярких, красочных пятен, равномерно распределенных по всей поверхности икон и фресок, придает им сходство с пестрым многоцветным ковром. Большую роль продолжает играть золото, широко использовавшееся в отделке одеяний. Многие иконы покрываются

тяжелой узорной басмой, золотыми или серебряными окладами, украшенными камнями и закрывающими всю живопись за исключением одних только лиц.

Все это превращает многие иконы XVII века из произведений живописи в своего рода ювелирные изделия, драгоценности, расцениваемые в зависимости от количества золота и камней, составляющих их оклад.

По мере того как Москва, еще в XV—XVI столетиях ставшая столицей государства, подчиняла своему политическому и культурному влиянию прежние столичные города феодальных княжеств, местные художественные школы, порожденные эпохой феодальной раздробленности, постепенно теряли свое значение. Новгородское искусство, еще в XVI веке столь яркое и своеобразное, в XVII столетии не имеет своего лица. Исчезают псковская и тверская школы, все художественные центры, игравшие значительную роль в XIV—XVI веках, к XVII веку прекращают свое существование. Москва с ее Оружейной палатой, с ее дворцовыми и патриаршими заказами поглощает основные художественные силы страны. Стоило только где-либо в провинции появиться более или менее талантливому или просто умелому мастеру, как уже через несколько лет его привлекали в столицу. В XVI веке для выполнения значительных заказов в провинции приходилось выписывать мастеров из Москвы. В XVII веке положение изменилось: местные мастера, так называемые «городовые», принимались в Оружейную палату в качестве «кормовых», иногда «жалованных». «Кормовые» вызывались в центр для выполнения крупных работ, по окончании которых они разъезжались по домам. «Городовые мастера» приносили с собой на родину столичные художественные идеи и навыки, нивелировавшие местные различия. В свою очередь эти мастера приносили в Москву местные навыки и формы и этим обогащали складывавшееся общерусское искусство.

Наряду с московской школой, обладавшей неоспоримым приоритетом, в конце XVII столетия на основе традиций предшествующего века развивается ярославская художественная школа. Ярославль — крупный торговый город с многочисленным торгово-ремесленным населением, с богатым купечеством — сумел создать яркое и своеобразное направление, сохранившее свои характерные черты, которые определили его место в истории русского искусства XVII века. Отголоски воздействия искусства Ярославля можно наблюдать и в других приволжских и северных городах.



Новые явления в искусстве были настолько значительны, настолько очевидны, что у современников возникла потребность разобраться в происходящем, оценить его и определить свое отношение к нему. Споры об искусстве возникали и прежде. Они волновали широкие слои общества, но их содержание было ограничено догматическими вопросами. Обсуждали и спорили — соответствует ли учению церкви то, что изображено на тех или иных иконах. Другой вопрос вставал главным образом перед правительством и церковными властями: он касался состояния иконописного мастерства и мер к его улучшению. Но в XVII веке впервые предметом глубоких размышлений стало само искусство. А те изменения, которые происходили в нем, вызвали страстную полемику, отражавшую ту острую борьбу между старым и новым, которая шла в русском обществе.

Об остроте столкновения между сторонниками и противниками новой живописи можно судить и по сочинениям Аввакума, о которых речь будет идти дальше, и по эпизодам борьбы Никона против икон нового письма. Некоторые подробности этой борьбы рассказаны архидьяконом Павлом Алеппским, сыном и секретарем антиохийского патриарха Макария. Он сопровождал Макария в его путешествии в Москву и обстоятельно описал то, что видел и слышал во время поездки.

Патриарх Никон, отличавшийся, по рассказу Павла Алеппского, «чрезмерной крутостью нрава и приверженностью к греческим обрядам», велел собрать в 1654 году из частных домов, «даже из домов государственных сановников», иконы, «кои некоторые из московских иконописцев стали рисовать по образцам картин франкских и польских...» Он приказал выколоть глаза изображенным на них святым, а затем стрельцы носили их по городу, крича: «кто ныне будет писать иконы по этому образцу, того постигнет примерное наказание». Такая расправа патриарха с иконами привела москвичей в смущение и волнение. К тому же началась моровая язва, а 2 августа «солнце померкло перед закатом». Стали говорить, что все «случившееся с нами есть гнев божий на нас за надругательство патриарха над иконами». Люди собирались толпами и грозились убить Никона. «В таком положении находилось дело», когда Никон с царицею покинули Москву, спасаясь от эпидемии. Все время, пока продолжалась эпидемия, он провел в горах и лесах, удаляясь от людей. Но, вернувшись затем в Москву, Никон возобновил борьбу против икон новой живописи. Однажды, во время богослужения, в присутствии царя он произнес речь и «в доказательство незаконности новой живописи указывал на то, что она подобна изображениям франков». Он брал при этом новые образа, показывал их народу и, выкрикивая

имена владельцев, бросал иконы на железные плиты пола так, что иконы разбились, а затем приказал их сжечь. Царь же стоял, рассказывает Павел Алеппский, с видом кротким и тихим голосом просил патриарха: «Нет, отче, не сожигай их, но пусть их зароят в землю»<sup>1</sup>.

При всем том Никон вовсе не был безоговорочным противником Запада даже в искусстве. Тот же Павел Алеппский рассказывает, что стены трапезной устроенного Никоном Иверского монастыря были украшены облачениями «армянских и польских священников» и для монастыря патриарх выписал «из франкских земель люстру... из желтой меди, вышиною с большое дерево, с цветами, птицами и неопикуемыми диковинками»<sup>2</sup>. Никон охотно позировал приезжим иноземным мастерам, и сохранилось, по крайней мере, два его портрета, приписываемых работе последних. Можно думать поэтому, что причиной борьбы Никона с иконами была боязнь влияния западных религиозных идей. В этом отношении Никон отличался от Аввакума, который вел борьбу против нового мироощущения в искусстве.

Борьба вокруг иконописи и возникший интерес к вопросам искусства отразились и в литературе. Сохранилось несколько сочинений, посвященных искусству, представляющих своеобразные теоретические трактаты. К ним нужно добавить ряд правительственных грамот по поводу состояния искусства иконописания и мер, необходимых для его подъема. Ознакомление с изложенной в этих источниках теорией искусства XVII века позволит легче понять суть происходивших в то время споров.

Один из теоретических трактатов написан, как полагают, знаменитым художником XVII столетия, царским иконописцем Симоном Ушаковым и носит название «Слово к люботщательному иконного писания»<sup>3</sup>. Второй принадлежит перу одного из крупнейших деятелей культуры той эпохи — Симеона Полоцкого. Это — памятная записка, составленная им для царя Алексея Михайловича. Автор ее говорит о недостатках в иконописании, просит принять меры к их устранению и, разъясняя значение искусства, развивает ряд общетеоретических сообра-

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Перевод с арабского Г. Муркоса, вып. III. М., 1898, стр. 136—137.

<sup>2</sup> Там же, вып. IV, стр. 62—63.

<sup>3</sup> «Слово к люботщательному иконного писания» опубликовано Г. Филимоновым в «Вестнике Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее» (вып. 1—3, М., 1874, стр. 22—24). Г. Филимонов обратил внимание на то, что текст заключительной части «Слова» совпадает с надписью на иконе Спаса в соборе Троице-Сергиевой лавры работы Ушакова. На этом основании Филимонов пришел к заключению, что «Слово» написано «не без участия Симона Ушакова». После Филимонова авторство «Слова» стало приписываться Ушакову безоговорочно. В сокращенном виде и в переводе на современный русский язык «Слово» издано в сборнике: «Мастера искусства об искусстве», т. IV. М.—Л., 1937, стр. 27—28. Вопрос о времени написания «Слова» остается пока нерешенным.

жений<sup>1</sup>. Наконец, третий имеет то же заглавие, что и сочинение С. Ушакова, и представляет собой компиляцию, составленную из труда Ушакова, записки Симеона Полоцкого, патриаршей и царской грамот. Эту компиляцию приписывают известному деятелю русского просвещения конца XVII — начала XVIII века — Кариону Истомину<sup>2</sup>, автору ряда сочинений по догматике, истории, педагогике, переводчику, стихотворцу, человеку, близкому к патриаршему и царскому дворам.

Из грамот более всего интересна грамота трех патриархов. Ее основная часть — это обширный и прекрасно разработанный трактат. Беднее содержанием теоретические рассуждения в двух грамотах царя Алексея Михайловича<sup>3</sup>.

И перечисленные сочинения, и патриаршая грамота — все это обстоятельные труды, снабженные многочисленными доказательствами, постоянными ссылками на Библию, сочинения отцов церкви, на античных авторов, с частыми примерами из древней и средневековой истории. Они ставят одни и те же вопросы, трактуют их в основном одинаково и большей частью пользуются одними доводами и доказательствами. Взгляды, выраженные в них, можно рассматривать поэтому одновременно<sup>4</sup>.

Одним из основных вопросов, поставленных в этих трудах, был вопрос о происхождении искусства, точнее — художественной деятельности человека.

«Если мы захотим разыскать начало этого славного искусства живописи, — говорится в начале грамоты трех патриархов, — мы найдем, что первый художник есть бог. Захотев сотворить человека, он создал его по своему образу и подобию. Итак первообраз человека есть сам бог, производный или произведенный образ — человек. Поэтому образ [или изображение] есть некое подражание. Но также и икона [греческое «эйкон» означает образ, изображение, подражание] потому так называется, что она есть отношение образа к образу, основанное на подобии [«аки

<sup>1</sup> Л. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889; его же. Симеон Полоцкий. — «Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий». СПб., 1889, стр. 137—149.

<sup>2</sup> А. Никольский. Слово к люботщателем иконного писания. — «Вестник археологии и истории», вып. XX, СПб., 1911, стр. 65—70.

<sup>3</sup> Патриаршая грамота написана от имени александрийского патриарха Паисия, антиохийского патриарха Макария (бывших в то время в Москве) и патриарха Московского Иоасафа. Она состоит из обширной теоретической части и кратких общих указаний мер к поддержанию искусства иконописания на необходимой высоте. Грамота дана в Москве 12 мая 1668 года. Грамота Алексея Михайловича подтверждает грамоту патриархов. Она также содержит ряд теоретических рассуждений. Датирована 1669 годом (см. П. Пекарский. Материалы для истории иконописания в России. — «Известия имп. Археологического общества», т. V, вып. 5, СПб., 1864, стлб. 320—329). Другая грамота Алексея Михайловича, посвященная тому же вопросу и также помеченная 1669 годом, издана в «Актах Археографической экспедиции» (т. IV, СПб., 1836, стр. 224—226).

<sup>4</sup> Более подробный анализ этих взглядов см. в статье: Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. IX, М.—Л., 1953, стр. 97—116.



сношение есть образа ко образу с неким подобием)]. Следовательно, первым изобрел «хитрость иконную» не Гигес Индийский, как утверждал Плиний, и не Пирр, как думал Аристотель, и не Полигнот, как судил Феофраст, не египтяне, не коринфяне, и не хияне или афиняне были первыми, открывшими это славное искусство, как думают некоторые, но только тот самый господь, которого называют виновником всяких искусств и знаний..., украсивший небо звездами, а землю цветами для красоты»<sup>1</sup>. Но не только сам бог «иконописьательства есть художник», — пишет Симон Ушаков, но и все существующее и воспринимаемое чувством зрения имеет таинственную и удивительную силу этого художества, так как всякая вещь, если она будет поставлена перед зеркалом, напишет в нем свой образ. Разве не чудо, что без чуда возникает чудесный образ, который перед движущимся человеком — движется, перед стоящим — стоит, перед смеющимся — смеется, перед плачущим — плачет и перед делающим что-либо иное — делает то же, во всем является живым, хотя ни тела, ни души человеческой не имеет. Точно так же и в воде, на мраморе и на иных вещах, хорошо выглаженных, видим мгновенно изображающиеся, но не создаваемые трудом «образы» (изображения) различных вещей. Не бог ли сам, а также и через природу учит человека «художеству иконописания»? <sup>2</sup> Он дал человеку особую способность — «душевную силу», называемую «фантазией», — рисовать изображения разных тварей и наделил отдельных лиц природным дарованием, хотя и разной степени, создавать эти образы и посредством различных видов искусства делать задуманные подобиия видимыми <sup>3</sup>.

Из этих рассуждений о происхождении художественной деятельности выясняется, как понималась их авторами сущность «образа» (изображения) в искусстве. По формулировкам грамоты, изображение («образ») есть как бы подражание. Между изображением на иконе и явлением существует отношение сходства. Живопись сопоставляется с зеркалом, в котором всякая предстоящая перед ним вещь «свой образ нарисует».

«Среди множества существующих в подсолнечной искусств, — читаем в «Слове» Симона Ушакова, — только семь являются свободными. Среди них в древности у греков, по свидетельству Плиния, главным было изобразительное искусство («иконотворение»), которое само разделяется на шесть видов: искусство статуарное — вытачивание из камня, дерева, кости и иных материалов; лепка из

<sup>1</sup> П. П е к а р с к и й. Указ. соч., стлб. 321. Здесь и далее цитаты даны в переводе Ю. Дмитриева.

<sup>2</sup> «Вестник Общества древнерусского искусства...», стр. 23.

<sup>3</sup> Там же, стр. 2. Ср.: «Слово» Карвона Истомина. — В кн.: А. Н и к о л ь с к и й. Указ. соч., стр. 70 и сл.

глины и извести, воска, муки и тому подобного; литье из золота, серебра, меди и других материалов; ваяние на стеклах и драгоценных камнях; гравирование на медных досках, в частности для изображения [т. е. печатания] на хартиях; затем живопись красками, которая потому превосходит другие виды, что точнее и живее изображает передаваемую вещь и сходство всех качеств передает яснее»<sup>1</sup>.

Искусство служит познанию красоты и духовной пользе: Симон Ушаков говорит об образах, «красоту приносящих, духовную пользу деющих и божественная нам смотрения являющих...»<sup>2</sup>. О красоте искусства упоминают и обе грамоты<sup>3</sup>.

С другой стороны, искусство «езде было в великом употреблении, ради великой своей пользы». Ибо изображения — это «жизнь памяти, памятник прежде жившим, свидетельство прошлого, возглашение добродетелей, изъявление силы, оживление мертвых, бессмертная хвала и слава, возбуждение живых к подражанию, воспоминание о прошедших делах»<sup>4</sup>. Искусство знакомит человека с тем, что отстоит далеко и то что находится в разных местах — «в едино предъявлятися время»<sup>5</sup>. Оно обладает большой силой воздействия. «Иконным писанием» был привлечен болгарский князь Богарис, который, увидев икону «Страшного суда», обратился в христианство. Точно так же русский великий князь Владимир принял крещение и крестил всю Российскую землю, после того как учитель Кирилл философ показал ему образ второго пришествия господня. Юлий Цезарь вдохновился на бранные подвиги, видя изображение торжеств Александра Македонского. «Воистину, подробно изложить все похвалы живописи — это то же, что вычерпать чашею Атлантическое море»<sup>6</sup>. «Изображения суть как бы неусыпные ученые проповедники или ораторы,... отчего обычно, особенно же Иоанном Дамаскиным, называются книгами для неграмотных.... Не погрешил Симонид, говоривший: живопись — это молчаливая поэзия, поэзию же он называл словесной живописью. Не разошелся с правдою и Платон, величайший философ, сказавший, что воистину живописное произведение живет, но величия ради не говорит, но молчит»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup>«Вестник Общества древнерусского искусства...», стр. 22. Ср. «Слово» Кириона Истомина.— В кн.: А. Никольский. Указ. соч., стр. 73.

<sup>2</sup> «Вестник Общества древнерусского искусства...», стр. 23.

<sup>3</sup> П. Пекарский. Указ. соч., стлб. 321, 327.

<sup>4</sup> «Вестник Общества древнерусского искусства...», стр. 22.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> П. Пекарский. Указ. соч., стлб. 322.

<sup>7</sup> Там же, стлб. 323—324.

Таковы в главных чертах основные суждения об искусстве, распространенные в XVII веке, высказанные знаменитым художником, выдающимся деятелем просвещения и патриархами.

Таким образом, впервые в истории русского искусства рождается своего рода теория искусства.

Что искусство есть красота, что изображение есть подражание, что искусство, и прежде всего живопись, доставляет людям знание, поучает их и, прославляя деяния святых или великих мужей, возбуждает в зрителях высокие помыслы и побуждает их к высоким поступкам — такие взгляды переходили из эпохи в эпоху и нередко излагались более или менее одинаково. Если взять эти воззрения в их общей форме, то окажется, что их разделяла и античность, и западное средневековье, и Возрождение. Они встретятся в сочинениях XVII и XVIII веков и останутся в обиходе в то время, когда наука даст уже более глубокое истолкование искусства.

С другой стороны, взгляды, изложенные в русских трактатах XVII века, имели давнюю традицию в русской художественной культуре. Правда, ранее неизвестно ни одного сочинения, специально посвященного искусству. Но отношение к последнему проявилось в многочисленных высказываниях по поводу архитектурных сооружений, произведений живописи, прикладного искусства и по иным поводам<sup>1</sup>.

Рассказы об архитектурных сооружениях, нередкие в русских летописях, многочисленные в описаниях путешествий в Царьград и встречающиеся в других произведениях русской литературы начиная с XI века, больше всего свидетельствуют о красоте построек. Рассказывая о храме, повествуют о его убранстве, причем такие описания нередко превращаются в восторженный панегирик. Известно, как сильно действовала величина и красота храмов на современников, как люди стекались в города из отдаленных мест, чтобы дивиться великолепию воздвигнутого собора, как под впечатлением «украшения церковного» «язычники» принимали русскую веру, подобно тому как некогда послы

<sup>1</sup> Вот как пояснял задачу искусства (литературы) пять столетий ранее выдающийся и образованнейший деятель Руси второй половины XII века Кирилл Туровский: «Историки и витии (т. е. летописцы и песнотворцы) прислушиваются к рассказам о бывших между царями войнах и битвах, чтобы в изящной речи передать слышимое и возвеличить похвалами крепко боровшихся за своего царя и не обратившихся в бегство во время боя с врагами» («Слово на собор святых отцов — в седьмую неделю по пасхе». — «Памятники древнерусской церковно-нравоучительной литературы», вып. I. СПб., 1894, стр. 167.) Можно отметить, что мысль, высказанная Кириллом Туровским, не нова. Ее развивали византийские писатели, а сложилась она еще ранее — в античном искусстве. Но сейчас нам нет надобности отмечать частные случаи подобной преемственности идей: античность — Византия — Русь. Нас интересует сейчас сопоставление суждений русских авторов XVII века и более раннего времени.

Владимира, «испытывавшие» различные религии, отдали, согласно легенде, предпочтение греческой ради красоты ее храмов и богослужения. В отзывах о некоторых вновь воздвигнутых сооружениях часто встречаются восклицания, что подобной по красоте постройки ранее не было на Руси, говорится, что видевшие церковь «не могли передать словами красоты ее» или что сам автор не в состоянии сделать этого.

Об иконах и стенных росписях упоминают обычно как об украшениях. Они относятся к тем «красотам», которыми строитель «удивил» свое сооружение. Прекрасным мог быть назван и образ святого или богоматери, изображенный на иконе. Инок Мартирий (ум. в 1603 г.) рассказывает в своей автобиографии о явившейся ему в видении богоматери «тем образом, как написана она на иконе», находившейся в его келии. Она была столь прекрасна, что Мартирий не мог отвести очей своих «с красоты ее». «Не видал я,— пишет он,— между людьми такой благообразной девицы;— и умиленна лицом и прекрасна образом»<sup>1</sup>.

В высказываниях о живописи содержится убеждение о соответствии изображения изображаемому. Известно, например, что князь Ярослав велел написать икону с изображением Бориса и Глеба и поставить ее в посвященную им церковь, «чтобы верующие, входящие в церковь, видели как бы их самих»<sup>2</sup>. Нередко про изображение говорят, что оно написано «как живое». Именно так оценивает некоторые изображения, находящиеся в Царьграде, русский автор описания византийской столицы, составленного в начале XIV века. В Софийском соборе над дверьми автор описания отмечает мозаичное изображение пророка Соломона: «А над прежними дверми на высоте ее написан Соломон мусиею, аки жив, в кругу лазурне, со златом; 6 сажень—кажут—мера ему». В церкви Николая, говорит он, «есть икона святого Николая на стене, вапы устроен [т. е. написан красками], аки жив»<sup>3</sup>. Повесть о Меркурии Смоленском (нач. XIV в.) рассказывает, как пономарю смоленской церкви во имя богородицы явился погребенный здесь Меркурий—«на иконе, как живой, во всем воинском одеянии»<sup>4</sup>. Антоний Новгородский передает легенду об одном незаконченном изображении Христа, виденном им в Софии Цареградской. «Художник, написав весь образ, воскликнул, глядя на изображение: «Господи, каким ты был живой,

<sup>1</sup> Ф. Буслаев. Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 418.

<sup>2</sup> Д. Абрамович. Жития святых мучеников Бориса и Глеба. Пг., 1916, стр. 18.

<sup>3</sup> М. Сперанский. Из старинной Новгородской литературы XIV в. Л., 1934, стр. 92, 97.

<sup>4</sup> Л. Беледкий. Литературная история повести о Меркурии Смоленском. Пг., 1922, стр. 74.

таким, я и написал тебя». И был голос от образа, сказавший: «А когда ты меня видел?» И тогда пораженный художник умер»<sup>1</sup>.

В этих и подобных им высказываниях заключалась та же мысль, которая будет сформулирована в теоретических трактатах XVII века: «Образ есть аки некое подражание».

Таким образом, теоретические сочинения XVII века подытоживали, обосновывали необходимыми доказательствами такие взгляды на искусство, которые уже существовали много ранее. Однако высказываемые положения получали в XVII столетии, как мы увидим далее, новое содержание.

Появление в XVII веке теоретических сочинений говорит о возросшем внимании к вопросам искусства. А то, что таким теоретическим рассуждениям посвящается обширная грамота патриархов, свидетельствует об общественной важности этих вопросов.

Ожесточенная идейная борьба между приверженцами старины и сторонниками реформ вызвала появление двух других сочинений, полемических, посвященных основным, животрепещущим вопросам дня и защищавшим две прямо противоположные точки зрения. Одно из них написано идейным врагом Никона, знаменитым протопопом Аввакумом, другое — другом Симона Ушакова, изографом (т. е. живописцем) Иосифом.

Протопоп Аввакум — вождь непримиримых противников реформ Никона и непоколебимых сторонников старины — одну из своих «Бесед» посвятил современному ему состоянию иконописи<sup>2</sup>. Смелый новатор в литературе, язык которой он сблизил с народной речью, внеся при этом в стиль ярко выраженную реалистическую тенденцию, Аввакум был столь же страстным противником новшеств в искусстве. Подобно другим, он выделял два главных явления в новой живописи, которые, действительно, определяли ход ее развития, и обрушивался на них с присущим ему темпераментом. Он нападал на рост реалистических тенденций в живописи и на связанное с этим сближение последней с искусством Запада.

«По попущению божию, — начинает он четвертую «Беседу», — умножились в нашей русской земле иконного письма неподобные изографы. Пишут люди незначительные, а большие власти благоволят им, и все идут в пропасть гибели,

<sup>1</sup> П. С а в в а и т о в. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12 столетия. СПб., 1872, стлб. 18.

<sup>2</sup> Протопоп А в в а к у м. Книга бесед. Беседа четвертая. Об иконном писании. — «Русская историческая библиотека», т. 39, кн. I, вып. 1. Л., 1927, стлб. 281—288. «Беседа» написана не ранее второй трети 1673 и не позже второй трети 1675 года.

уцепившись друг за друга, как пишется: когда слепой ведет слепого, оба падают в яму, так как бродят в ночи неведения, ходящий же во дне не споткнется, так как свет мира этого видит. Это значит: просвещенный светом разума бдительно видит колдовство и козни еретические и тонко понимает всякие нововведения... Дело же в следующем: пишут Спасов образ Эммануила — лицо одутловатое, уста червонные, волосы кудрявые, руки и мышцы толстые, пальцы пухлые, так же и у него бедра толстые, и весь вроде иноземца брюхатым и толстым сделан, только что сабли при бедре не писано». Христос же «все чувства имел тонкостные». «Прочти в Маргарите, — указывает Аввакум, — слово Златоуста на рождество богородицы; в нем описан облик Христа и богородицы: и близко не походит на то, что придумали еретики»<sup>1</sup>. «Посмотри ка на рожу свою и на брюхо свое, никонианин окаянный, — восклицает Аввакум в другом месте, — толст ведь ты. Как в дверь небесную хочешь войти?.. Взгляни на святые иконы и смотри на угодивших богу, как хорошие изографы изображают их облик: лица и руки, и ноги, и все чувства тонки и измождены от поста и труда... А вы ныне подобие их переменили, пишете таковых же, как вы сами — толстобрюхих, толсторожих, и ноги и руки как тумба...»<sup>2</sup> Эта новая «неподобная» живопись возникла потому, утверждает Аввакум, что плотское начало возобладало над духовным: «А то все писано по плотскому умыслу, так как сами еретики [так называет он своих противников] возлюбили толстоту плотскую и отвергли возвышенное». Источник новых изображений — Запад, а виновником распространения их Аввакум называет своего врага, Никона: «А все то кобель борзой, враг Никон задумал будто живые писать, делает все по-фряжскому, иначе говоря по-иноземному. Так фряги пишут образ Благовещения пресвятой богородицы, изображая ее чреватую, брюхо на колени висит...». «Вот иконники [наши] начнут... писать... богородицу чреватую в благовещении, как фряги поганые. А Христа на кресте раздутого: толстехунек миленький стоит, и ноги то у него как тумбочки. Ох, ох бедные! Русь, чего-то тебе захотелось иностранных поступков и обычаев!»<sup>3</sup> И снова в конце «Беседы» Аввакум возвращается к мысли о «плотском» начале в новой живописи. Он напоминает ветхозаветную историю о трех отроках, ввергнутых царем Навуходоносором в огненную печь за то, что они отказались поклоняться золотому тельцу. Теперь отроки «по всей поднебесной прославляются, а Навуходоносор уничижается».

<sup>1</sup> Протопоп Аввакум. Книга бесед. Беседа четвертая, стлб. 281—283.

<sup>2</sup> Там же. Беседа пятая. О внешней мудрости, стлб. 291.

<sup>3</sup> Там же. Беседа четвертая, стлб. 283—284.

«Не поклоняйся и ты, раб божий, — призывает Аввакум, — неподобным образом, писанным по иноземному обычаю, как и три отрока в Вавилоне телу златому... Толсто же телище тогда было и велико, что нынешние образы, написанные по-иноземному...»<sup>1</sup> Выступая сторонником старой традиции, Аввакум боролся за живопись более условную, боролся против нового искусства, стремящегося к большей реалистичности.

Подобные нападки на новую живопись, на ее реалистические устремления и на ее сближение с искусством Запада вызвали ответ, написанный в защиту двух названных тенденций нового искусства.

«Однажды, — так пересказывает Ф. И. Буслаев обстоятельства, при которых был написан этот замечательный памфлет, — у царского живописца Симона Федоровича Ушакова сидел в мастерской другой живописец, по имени Иосиф. Они вели одушевленную беседу о соборных ответах и царевых вопросах, изложенных в Стоглаве, и с особенным удовольствием останавливались на тех главах, в которых говорится о живописцах. Вдруг приходит к ним один сербский архидьякон, и, вмешавшись в их разговор, начал с ними спорить; потом, увидевши прекрасное изображение Марии Магдалины, плюнул и сказал, что таких световидных образов у них не принимают. Этою энергической выходкою был прерван художественный разговор; но она послужила поводом к любопытнейшему сочинению *Изуграфа* (sic!) *Иосифа* о живописи»<sup>2</sup>.

Сочинение Иосифа, вызванное спором с архидьяконом Иоанном Плешковичем, — обширное произведение, аргументированное пространными и обстоятельными доказательствами. Обсуждаемые в нем вопросы были несомненно предметом продолжительных размышлений и многих собеседований. Сочинение состоит из двух частей. Первая — в 36 главах — называется «О премудрой мастроте живописующих, сиречь о изящном мастерстве иконописующих и целомудренном познании истинных персон и о дерзостном лжеписании неистовых образов»; вторая озаглавлена: «Вспак на уничтожающия святых икон живописание, или возраз к некоему хульнику Иоаннови вредоумному»<sup>3</sup>. Если в «Слове» Симона Ушакова вопросы были поставлены очень обще, широко и несколько отвлеченно, то в сочинении Иосифа проблемы сузились и приобрели большую конкретность. Расплывчатые понятия получили ясные очертания.

«Сильная жалость нападает на меня, — пишет Иосиф в начале своего сочи-

<sup>1</sup> Протопоп Аввакум. Книга бесед. Беседа четвертая, стлб. 286—287.

<sup>2</sup> Ф. Буслаев. Русская эстетика XVII в. — Сочинения, т. II, стр. 424. Рукопись трактата Иосифа Владимировича хранится в Государственном Историческом музее.

<sup>3</sup> Ф. Буслаев. Указ. соч., стр. 424.



нения, — когда я думаю о тех, которые великими и разумными себя считают, а часто в премудром художестве живописном не понимают. Простые же невежды вообще в иконописании не разумеют, что плохо, что хорошо». Они держатся за старину «и что исстари омрачено и обветшало, то и является для них особенно ценным. Старину и смуглость они расхваливают... и ради этого иные и плохо и небрежно написанные иконы за старинный обычай почитают, а известно, что обычай считается законом писанным»<sup>1</sup>. Но невежественный обычай — не закон. «Не следует истина за обычаями невежественными, но обычай невежественный должен истине повиноваться», — пишет он в другом месте<sup>2</sup>. «Где таково указание изобрели несмысленные любопытные, которые *одною формою*, смугло и темновидно святых лица писать повелевают?... Какой же бес позавидовал истине и такой ков на светообразные *персоны* святых воздвиг? Кто из благомыслящих не посмеется такому юродству, будто бы темноту и мрак паче света предпочитать следует? Зри, доброрассудный читатель, как много везде в божественных писаниях обретается: темноту и очаждение на единого дьявола возложил господь». «А вот в наши времена, в последнем роде, ты, Плешкович, завещаешь изографам писать образы мрачные и неподобные, и противно древнему писанию учишь нас лгать! Но не таков обычай премудрого художника. Что он видит или слышит, то и начертывает в образах или лицах, и согласно слуху или видению уподобляет». «В изображении благовещения... архангелово лицо пишется, световидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и темнообразно. У девы же... лицо девичье, уста девичьи и прочее устройство девичье. В изображении Рождества Христова видим мать сидящую, отроча же в яслях младо лежащее, а если отроча младо, то как же можно лицо его мрачно и темнообразно писать? Напротив того, всячески подобает ему быть белу и румяну, паче же *лепу*, а не *безлепичну*...» Правда, известно, оговаривается Иосиф, что многие святые «презрение плоти возлюбили, дабы небесных красот возмездие получить» и «имели умерщвленные члены здесь на земле», были «смуглы и тощи». Но художники пишут, по мнению Иосифа, не только то, что было. Разве эти святые «по смерти своей от светлых мест и блаженного покоя не могут ли они просветиться и преложиться от таковых скорбей в радость и веселие неизглаголанное?»<sup>3</sup>. «Но скажем и о настоящем [т. е. земном] благообразии и мужестве, как древле писано о Давиде и Соломоне, о Есфире и Юдифи, и о чадах Иовлевых, и о Сусанне... Прекрасна была она видением, и многие

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», IV, М.—Л., 1937, стр. 19.

<sup>2</sup> Буслеев. Указ. соч., стр. 431.

<sup>3</sup> Там же, стр. 429—432.

таковыя древле обретались». И в новые времена «святыя мужеска пола и женска видением были благообразны. Не была ли прекрасна... благородная Елена царица? Римских царей история повествует о ней, что во всей Италии не нашел лучше ее отец великого Константина. Таковы же страстотерпцев образы, великомученика Георгия и Димитрия и Феодора... И всех сих благообразие и доброта от бога создана [так как он создал человека по своему образу]... для чего же ты ныне, о Плешкович, зазираешь благообразным и живоподобным персонам святых и завидуешь богодарованной красоте их, как древле позавидовал сатана доброте первоизданного человека?.. И тебе неприятно создание божие за красоту лиц; потому, будучи прельщен неким диаволом, и нас прельщаешь отступать от благообразных писмьен. Но берегись, лукавый завистник! Перестань клеветать на благообразное живописание, да не свержен будешь, как сатана, в бездну!»<sup>1</sup> Так в споре с защитниками старины раскрывается новое, более реалистическое понимание художественного образа, новое представление о сходстве и красоте.

Не менее важная тема сочинения Иосифа — защита искусства Запада. Эта тема имела для людей XVII века животрепещущий интерес, поскольку защитники старины с особой страстностью выступали против западных новшеств.

Отвечая противникам распространения в русском быту западных изображений и влияния их на русскую живопись, Иосиф пишет, обращаясь к Плешковичу: «Неужели ты скажешь, что только одним русским дано писать иконы, и только одному русскому иконописанию поклоняться, а от прочих земель икон не принимать и не почитать? Ты только так мудрствуешь; а если хочешь разуметь, то знай, что в иностранных землях таков *стяжательный* нрав [т. е. такое стремление] к любомудрию, наипаче же к сему премудрому живописанию прилежит, что не только Христов или богородичен образ на стенах и на дсках живоподобно пишут, и на листах печатать искусны, но и земных царей своих персоны в забвении не полагают... и всякие вещи и бытия в лицах представляют, и будто живых изображают. Взирая на эти изображения, они друг друга вразумляют...»<sup>2</sup> «Между этими изображениями может найтись образ нашего государя, российского царя, напечатанный (*выдрукован*) в космографиях или в геометрических чертежах всех стран, с изображением стольных городов и персон владетельных. Как же ты рассуждаешь, Плешкович, о таком царевом образе?— спрашивает ядовито Иосиф. — Достоит ли такую персону царскую похвалять и любезно почитать, или же, как и Христов живописный образ, за мастерство ино-

<sup>1</sup> Ф. Булгаев. Указ. соч., стр. 432.

<sup>2</sup> Там же, стр. 426.

страшное велишь порицать? Поистине буй и несмыслен явишься. А если земного царя икону страха ради понуждаешься чтить, то как же ты не убоялся уничтожить живописный образ царя небесного?»<sup>1</sup>. «Не веры бо языческие хваля, глаголю, но обычай благ, егда и во языцах есть, не хулится...»<sup>2</sup>, — восклицает художник. «Когда у своеземцев или у иноземцев видим Христов или богородичен образ *выдрукован* (напечатан) или премудрым живописанием написан, — говорит он, — тогда многой любви и радости очи наши наполняются; и не укоряем иностранцев, видев у них хорошо написанные иконы. Такие благодатные вещи паче всех земных вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно выкупаем, иные же и за великий дар испрашиваем...»<sup>3</sup>

Так отвергает иконограф Иосиф нападки на западное искусство, оправдывает его, обосновывает возможность и необходимость использования его опыта.

Доказывая, Иосиф часто пользуется высказываниями старых авторитетов или ссылается на них. Так, например, когда он ссылается на «другие народы», которые «изыскивают хитрых живописцев, и те художники хорошо царские *персоны* изображают. А если в чем и мало погрешит живописец от *первообразного*, то много раз переправляет, пока *существо вида* вообразит»<sup>4</sup>, — здесь Иосиф вовсе не говорит от себя, но только пересказывает одного из отцов церкви — Афанасия Великого (IV в.). Однако цитата из старого сочинения получает в устах Иосифа новое значение, и слова, сказанные на тринадцать столетий ранее, служат для защиты новой, по мнению сторонников старины, еретической мысли о превосходстве более передового в то время западноевропейского искусства.

Точно так же новое содержание вкладывается и в старые понятия. Когда Иосиф пишет, что изображение должно соответствовать «первообразу», должно быть «как живое», он как будто не говорит ничего такого, что не могли бы сказать и ранее. Когда он пишет о красоте образов, он также не расходится с прежними взглядами на искусство. Однако его представление о красоте образов и его понимание соответствия изображения «первообразу» глубоко отличны от прежнего. Он решительный противник старого искусства. Он враг «обычая» и хочет, чтобы художник исходил не из «обычая», а из «рассмотрения истины». Старая живопись кажется ему условной и некрасивой. «Смуглая и темно-видная», она не «живоподобна» и «неподоболепна», «зловидна». Когда он защищает «светлую» живопись, когда он хочет, чтобы у изображения девы Марии

<sup>1</sup> Ф. Булгаев. Указ. соч., стр. 427.

<sup>2</sup> Там же, стр. 425.

<sup>3</sup> Там же, стр. 427.

<sup>4</sup> Там же, стр. 426.

все «устройство» было девичье, чтобы изображение Христа, «по бытию его на земле», описывалось «по усмотрению плотскому», — мы понимаем, что возникло иное, более реалистическое восприятие действительности. Аввакум имел основание обвинять новую живопись в «плотском умысле». Действительно, реальный мир вещей и явлений приобрел для художника неведомую прежде ценность. Люди как будто бы увидели окружающее их новыми глазами. По произведениям живописи второй половины XVII века мы можем судить, с каким интересом художник начинает изучать и передавать материальные свойства изображаемого, с каким вниманием и любовью он начинает вырисовывать и выписывать отдельные предметы, отдельные детали предметов.

Современникам была ясна важность того, что происходило в искусстве. Они относились к этому различно, оценивали с двух, прямо противоположных точек зрения. Вокруг нового искусства шла ожесточенная борьба. И эта идейная борьба ярко отразилась в двух непримиримых эстетических концепциях: одна была развита не желавшим поступиться стариною протопопом Аввакумом и защищавшим приоритет церковной доктрины в вопросах искусства Никоном, а другая — отстаивавшая поборником нового, изографом Иосифом. В XVII веке созрели предпосылки для такого развития искусства, которое не могло более продолжаться внутри церковных рамок, т. е. вплотную встал вопрос об отделении искусства от церкви и о создании самостоятельного светского искусства. Вот почему в этом вопросе и Никон и Аввакум были единомышленниками и противниками западных приемов в иконописи.

Искусство XVII века является последним рубежом древнерусской художественной культуры, и именно поэтому оно исполнено противоречивых тенденций. Старые, консервативные силы стремятся задержать процесс развития, новые силы лишь начинают вступать в действие, расшатывая основы средневекового мировоззрения. Эти новые силы, отражавшие рост влияния демократических слоев и прежде всего широких кругов посадского населения, способствовали проведению на протяжении XVII века огромной критической работы. Были поколеблены многие из устоев традиционных церковных взглядов и была подготовлена почва для более свободного развития человеческой личности, происходил процесс обмирщения всей культуры, в том числе литературы и искусства, в которых все сильнее выступали черты прогрессивной художественной идеологии. Все это неоспоримые заслуги XVII века. Являясь переходной эпохой, XVII столетие подготовило почву для развития светского искусства, успехами которого отмечена была следующая эпоха — время петровских реформ.



**АРХИТЕКТУРА  
И ДЕКОРАТИВНОЕ  
УБРАНСТВО  
XVII ВЕКА**



---

---

Глава первая

## ЗОДЧЕСТВО XVII ВЕКА

М. А. Ильин



**Р**усское зодчество XVII века до сих пор, как правило, не рассматривалось в его собственном историческом становлении<sup>1</sup>. Исключительно богатое и разнообразное узорчье, покрывавшее стены многочисленных сооружений этого столетия, поглощало все внимание исследователей и как бы заслоняло от них пути развития архитектурной и конструктивной мысли эпохи. Между тем все элементы архитектуры обнаруживают в XVII веке столь редкое единство художественных взглядов и столь определенную последовательность развития, что неизбежно встает задача углубленного исследования истории архитектуры этого времени.

Русское зодчество XVII века складывалось в сложных общественных условиях. В нем не могли не найти себе отражения те значительные идейные сдвиги, которые характерны для культуры этого времени. С одной стороны, его формы и убранство своеобразно преломляли жизнерадостность народного восприятия мира, с другой стороны, в них наблюдаются архаические тенден-

<sup>1</sup> Первая попытка в этой области была сделана В. В. Згура в его статье «Проблема возникновения барокко в России» (Сб. «Барокко в России». М., 1926, стр. 13—42), а также в его книге «Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым» (М., 1928). Точка зрения автора о наличии барокко в русском зодчестве с начала XVII века не была принята нашей наукой. Работы А. И. Некрасова «О стиле русской архитектуры XVII века» («Труды секции истории искусств института археологии и искусствознания РАН ИОН», т. IV. М., 1930, стр. 138—149), также «Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков» (М., 1936, стр. 297—394), отмеченные чертами вульгарной социологии, не позволили ему с должной глубиной раскрыть сущность данного периода истории русского зодчества. Ряд верных замечаний сделал Н. И. Брунов, обобщив свои наблюдения в книге: M. A. Ipatov und N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932. А. Г. Чиняков в соответствующем разделе книги «История русской архитектуры» (М., 1951, стр. 90—140; 2-е изд., М., 1956, стр. 169—268) дал последовательное изложение истории русской архитектуры этого периода как своего рода продолжения архитектуры XVI века.

ции, так как церковь с ее традиционной косностью взглядов, особенно сказавшихся в XVII веке (запрещения и ограничения в искусстве и архитектуре), связывала творческие возможности зодчих. Декоративное убранство в русской архитектуре этого времени достигло необычайного расцвета; в то же время основные композиционные приемы зодчества были ограничены сравнительно небольшим количеством вариантов, поскольку церковь крепко держалась за старину и всячески препятствовала внедрению в церковную архитектуру новых типов. Однако малое количество тем варьировалось зодчими XVII века с огромной изобретательностью. В сказочном узорочье наружного убранства наши мастера с большим художественным тактом воплотили высокопоэтические народные представления о прекрасном, отразив вкусы посадской и крестьянской среды.

«Обмирщение» представляет одно из наиболее важных явлений русского зодчества XVII века. Это не только существенно изменяет как идейное содержание, так и формы церковного зодчества, но и выдвигает архитектуру на одно из первых мест среди других видов художественного творчества. В светском каменном зодчестве Московской Руси XVII века можно проследить интереснейшее развитие архитектуры жилого дома, а также возникновение и развитие совершенно новых типов светских зданий — зданий общественного назначения. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что процесс обмирщения охватил не все виды зодчества, так как церковь продолжала в течение всего XVII столетия занимать главенствующее место в жизни государства.

Каменное строительство в XVII веке необычайно расширилось. Не только в городах, но и в селах возводились каменные здания. Нередки случаи постройки нескольких каменных зданий в уединенном погосте, небольшом городке или монастыре. Развитие каменного строительства (вернее, кирпичного, по преимуществу) находилось в прямой зависимости от роста производительных сил, развития техники, широкого внедрения новых видов строительных материалов (связное и кровельное железо, стекло и др.).

В этом обширном строительстве большую роль сыграл Приказ каменных дел, деятельность которого возобновилась после «смутного времени». Значительная часть военно-оборонительных, дворцовых и иных построек была осуществлена его силами и средствами<sup>1</sup>.

Первой заботой правительства после изгнания польских и шведских войск было привести в относительный порядок разоренную войной Москву, так как

<sup>1</sup> А. Сперанский. Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. М., 1930.



«падоша тогда высокосозданные дома, красотами блиставшие, все огнем поядошася, и вси премудроверхие церкви скверными руками до конца разоришася»<sup>1</sup>. Уже в 1616 году на посады была направлена грамота о том, чтобы выслать всех каменщиков и кирпичников в Москву для «государева дела»<sup>2</sup>. Далее последовали крупные работы по починке старых и постройке новых укреплений Можайска (1624—1626) и Вязьмы (1629—1634). Постепенно деятельность Приказа расширяется. В 30-х и 40-х годах XVII века его силами осуществляется строительство светских общественных зданий и храмов в Москве и провинции.

Все эти крупные и мелкие строительно-архитектурные работы требовали участия опытных мастеров. Между тем население посадов, откуда происходило большинство каменных дел подмастерьев и каменщиков, после событий начала XVII века разбрелось «неведомо куды» или частью погибло во время «разорения». Нередко на работах, как, например, в Можайске и Вязьме, сменяли друг друга русские мастера «по переменам», т. е. по строительным сезонам. Они, по-видимому, проходили здесь известный срок обучения.

Приказ каменных дел провел значительные мероприятия, которые во многом подготовили реформу «каменного дела» при Петре. Так, им был введен определенный стандартный размер кирпича (7×14×27—28 см), установлены точные меры на известь, бревна и т. д. Вокруг «каменных дел подмастерьев» формировались группы учеников — прообразы будущих «команд» архитекторов XVIII века. Приказ являлся тем организующим центром, который способствовал распространению по всей территории Московского государства единых общих архитектурных приемов и норм.

Московские каменщики в отличие от записных мастеров посадов находились на постоянной службе в Приказе, получая определенное денежное и хлебное жалованье (зодчие — каменных дел подмастерья — получали в среднем 2 р. 50 к. в месяц). Их работа служила образцом другим записным ремесленникам. Из московских каменщиков Приказа и вербовались главным образом подмастерья каменных дел. Свою профессию они передавали по наследству сыновьям, внукам, племянникам. Подмастерье каменных дел в области строительства должен был знать очень много. Он выбирал место для постройки, составлял смету, делал «образец» (модель) или чертеж, определял качество строительных материалов и непосредственно вел постройку. Отсутствие архитектурных школ заменялось большой строительной практикой и зрелыми техническими навыками. Несмотря

<sup>1</sup> И. Забелин. История города Москвы, ч. I. М., 1905, стр. 164.

<sup>2</sup> А. Сперанский. Указ. соч., стр. 45, 47.

на то, что большинство зодчих было неграмотно, они все же пользовались архитектурными книгами, в чертежах которых они, по-видимому, великолепно разбирались. Так, в числе книг, находившихся в Ново-Иерусалимском монастыре во время постройки собора, имелись переводные руководства по строительному делу: «Книга, в ней писаны образцы столбом в церкви или в палате или у мостов каменных и поясы около столбов и около церкви, где доведется делать»; «Книга, в ней писаны образцы всяким немецким городом, земляным и каменным и чертежикам учать чертить . . .»; «Книга, в ней писаны, как учить делать каменного дела церквей или палат»<sup>1</sup>.

К середине XVII века Приказ каменных дел обладал уже квалифицированными мастерами-зодчими<sup>2</sup>. Среди них нужно назвать Антипа Константинова, Бажена Огурцова, Осипа и Дмитрия Старцевых, семью подмастерьев Шарутиных и др.

С ростом городов, посада и развитием торговли во второй половине XVII века приток строительных рабочих и спрос на них настолько увеличивается, что Приказ переходит на подрядный метод вербовки рабочей силы и самих подмастерьев<sup>3</sup>. Все чаще встречаются порядные записи, где зодчий (имя рек) обязывался «со товарищи» на таких-то условиях выстроить то или иное здание в определенный срок. Развитие каменного строительства обусловило появление частных, обычно крепостных зодчих. В руки последних в середине XVII века переходит в значительной своей части каменное и строительное дело<sup>4</sup>. Из их среды вышли такие выдающиеся зодчие, как Аверкий Мокеев, Павел Потехин, Яков Бухвостов и др. Приказ каменных дел просуществовал до конца XVII века. Петр I, указом от 18 февраля 1700 года, прекратил его существование, а позднее его функции перешли к вновь организованной в 1705 году Канцелярии каменных дел.

В XVII веке более отчетливо, нежели в предшествующие периоды, наблюдается качественная дифференциация архитектурных произведений, что объясняется привлечением к строительству недостаточно опытных зодчих, не прошедших длительного обучения. В силу этого в порядной записи появляются некоторые уточнения: теперь не только подробно перечисляется, что<sup>0</sup> строить, но и поясняется, как строить, какие полюбившиеся заказчику здания или их детали и части брать за образец<sup>5</sup>.

Регламентация труда и творчества зодчего свидетельствует не столько о недо-

<sup>1</sup> С. Богоявленский. О пушкарском приказе. Сборник статей в честь М. К. Любавского. Пг., 1917, стр. 384—385.

<sup>2</sup> Список мастеров-зодчих см. в кн.: А. Сперанский. Указ. соч., приложение № 1, стр. 209 и сл.

<sup>3</sup> А. Сперанский. Указ. соч., стр. 145.

<sup>4</sup> Н. Ворониин. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII веков. М.—Л., 1934, стр. 33 и сл.

<sup>5</sup> См. порядную зодчего Павла Потехина на постройку церкви в Острово-Озерском монастыре (Архим. Макарий. Памятники церковных древностей. Нижегородская губерния. СПб., 1857, стр. 448—454).

верии к его способностям, сколько о широком знакомстве заказчика с произведениями русского зодчества того времени. Одновременно в порядных нашли отражение и консервативные взгляды заказчика, не дававшего возможности зодчему проявить широко и свободно свое дарование. Это особенно ясно сказалось в архитектурно-строительных «правилах», введенных патриархом Никоном. Потребовались значительные усилия, чтобы преодолеть стеснительные рамки догматического понимания архитектурных приемов.

Надзор церкви за деятельностью многочисленных каменных дел подмастерьев не мог охватить всех сооружаемых в Московской Руси храмов. Поэтому в глухих местах страны в течение второй половины столетия продолжали строиться храмы, сильно отличавшиеся от московских церквей. Необходимо также отметить наличие в зодчестве областных школ. Так, можно говорить об архитектурных школах Москвы, Рязани, Ярославля, Ростова, Суздаля и т. д. Однако областные архитектурные школы XVII века существенно отличаются от тех, которые известны в древнерусском зодчестве XIII — XV веков. Феодалная раздробленность Руси того времени делала областные архитектурные школы более замкнутыми, более четко ограниченными. Архитектурные же школы XVII столетия, различаясь местными стилистическими особенностями, нигде не выходят за рамки единой общенациональной русской архитектуры, что стоит в прямой связи со «слиянием всех... областей, земель и княжеств в одно целое»<sup>1</sup>.

В отличие от каменного деревянное зодчество решает свои задачи не средствами декоративного убранства, а сложными композиционными сочетаниями различных по объему и характеру форм. Можно даже сказать, что поиски монументальной архитектурной формы, столь ярко и настойчиво сказавшиеся в каменном зодчестве второй половины XVII века, проявились в первую очередь в дереве. Ясные и лаконичные формы деревянного зодчества давали возможность зодчим значительно скорее, чем в камне, ставить и разрешать такие задачи, которые в итоге определили новый подъем каменной архитектуры в конце XVII века.

Русское деревянное зодчество XVII столетия предстает перед нами как более сложное и значительно более богатое по количеству созданных типов построек явление, чем каменное зодчество того же времени. Крупные дворцовые сооружения (Коломенское) и прихотливые по композиции терема привлекают к себе основное внимание исследователей. Однако и в церковных деревян-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 137.

ных постройках осуществляются не менее интересные искания. Так, простой клетский храм стоит рядом с шатровым; клинчатая кровля сменяется кубовидной; древний «круглый» храм восьмериком строится одновременно с таким сложным, как храм погоста Кижи. Так же как и в каменном, богатство композиционных декоративных приемов заметно увеличивается в деревянном зодчестве второй половины XVII века. Еще долго, вплоть до середины XVIII столетия, продолжается расцвет деревянной архитектуры.

Воздействие деревянного зодчества на каменное настолько сильно, что оно проявляется во всех композиционных элементах каменного здания, начиная от плана и общего объема и кончая мелкими деталями убранства.

Отмечая значительные прогрессивные явления в русском зодчестве XVII века как следствие обмирщения русской культуры, необходимо все же признать, что церковная архитектура по-прежнему стояла в центре внимания зодчих этого времени. В ее развитии намечаются три основных этапа.

Первый этап приходится на вторую четверть столетия. Идейные основы зодчества этого времени в значительной мере отражают взгляды посада и крестьянства, впервые получивших возможность сравнительно широко проявить свои художественные вкусы. Церковно-государственное начало, поколебленное «смутой», уступает место тем светским веяниям, которые приводят в середине XVII столетия к обмирщению всей культуры в целом и, в частности, архитектуры. На протяжении 30—40-х годов складываются основные стилистические особенности зодчества XVII века. Отдельные его черты, проявившиеся еще в XVI веке, получают теперь полное развитие. Решение объемной композиции здания храма утрачивает строгость и простоту, присущие храмам предшествующего времени, и приближается к уравновешенной, но, как правило, асимметрической композиции хором. К главному храму с юга и севера примыкают, подобно пристройкам палат, приделы различного объема и формы; с запада располагается низкая трапезная — наиболее светская часть сооружения, вход в которую обычно ведет через высокую шатровую колокольню. Последняя нередко сдвигается в сторону, и тем самым подчеркивается принцип живописной асимметрии всей композиции. Всевозможные крыльца-рундуки, крытые паперти-галереи, лестницы-всходы и другие пристройки охватывают здание храма со всех сторон, усиливая различными формами своих покрытий его причудливый силуэт. Здание выглядит словно город с многочисленными и разнохарактерными постройками, изображение которых так увлекло русских иконописцев — мастеров «палатного письма». Естественно, что такое объемное и плановое построение здания не

способствовало объединению его внутренних помещений в целостную композицию. Внутреннее пространство храма первой половины XVII века складывается из отдельных, замкнутых в себе больших и малых статических объемов. Система коробовых или сомкнутых сводов усиливает статичность внутреннего облика отдельных помещений, не связанных друг с другом в последовательную пространственную композицию.

Отсутствие последовательности пространственного построения, естественно, не способствует созданию новых сводчатых конструкций. В этом, как уже отмечалось в литературе, можно усматривать влияние статического пространства деревянного светского зодчества. Сводчатые конструкции максимально упрощаются. Крещатый и шатровый своды, давшие возможность бесстолпного решения храма, заменяются сомкнутыми. Применение световых глав<sup>1</sup> с середины столетия в рядовых храмах значительно сокращается. В зодчестве первой половины XVII века разрыв между декоративным убранством и конструктивным решением, наметившийся еще раньше, сказался с особой силой.

Небольшие размеры тесных внутренних помещений, из которых складывался храм, заставляли зодчего сосредоточивать все свое внимание на внешнем декоративном решении. Многочисленные и разнообразные детали убранства словно драгоценный наряд украшают стены и царского дворца, и монастыря, и боярских палат, и приходской церкви, и рядового жилого дома. Дробность форм архитектурного узорочья усилилась благодаря применению многих новых приемов. Так, окна врезаются в лопатки, их наличники находят на карнизы, архивольты арок нарушают горизонтальную протяженность настенных поясов, рядом расположенные окна имеют часто совершенно различные наличники, пучковые колонки как бы опираются на проемы окон и т. д. Положение окон на фасаде также подчиняется принципу живописной асимметрии, хотя всегда бывает практически оправдано. Введение мелких форм ширинок, однокрасочных, обычно зеленых, изразцов с рельефными рисунками, сложно профилированных кирпичных поясов, бусин порталов и иных деталей еще больше усиливает ковровый характер убранства зданий. Московский храм Троицы в Никитниках, может быть, наиболее ярко воплотил эти типичные черты русской архитектуры первой половины XVII века.

Обращение зодчих, возводивших церкви, к хоровой пространственной композиции, а также сказочное узорочье внешнего убранства, на котором прослеживается влияние внутреннего убранства деревянного гражданского зодчества, привели

<sup>1</sup> Световая глава — глава, барабан которой обладал окнами, освещавшими внутренность храма.

к обмирщению всего облика храма. Стилистические особенности зодчества второй четверти XVII века способствовали видоизменению образа храма, обогащению его светскими чертами. В качестве ответной меры против обмирщения были введены патриархом Никоном архитектурно-строительные «правила». Деятельность Никона по постройке трех крупных монастырей (50-е годы) и ряда других зданий положила начало второму этапу развития архитектуры, оканчивающемуся на рубеже 70—80-х годов XVII века.

Архитектурные «правила» патриарха Никона имели целью вернуть зодчеству ту суровую монументальность, которая была свойственна храмам эпохи становления Русского государства (XV — начало XVI века). Величие церкви должно было воплощаться в грандиозных постройках. Никон ставил себе задачей возведение таких сооружений, которые свидетельствовали бы и о том, что в государстве главенствующее значение принадлежит церкви. «Священство царства преболе есть»,— говорил он. Лучшие здания этого времени напоминают то, что осуществлялось Москвой в начале XVI века. Увеличивается масштаб сооружения и его объем, вновь появляются столпы и световые главы. Однако характерные архитектурные черты, сложившиеся во второй четверти столетия, настолько привились, что они не смогли быть изжиты даже Никоном. По-прежнему храм окружается приделами, по-прежнему низкие ходовые паперти связывают отдельные части здания, по-прежнему в менее значительных по масштабу церквах трапезная и колокольня составляют важнейшие элементы композиции. Но в их асимметричное и живописное расположение вносится теперь определенный порядок. Приделы равновелики один другому и завершены одинаковыми по форме главами; более четко выявлена основная композиционная ось: колокольня — трапезная — собственно храм; окна хотя и сохраняют различие форм своих наличников, но располагаются более симметрично и строго. В общем чувствуется больший порядок, бóльшая последовательность композиционного построения. Но все эти новые приемы не вносят существенных изменений в зодчество. Объемная композиция по-прежнему сохраняет свою сложность. Только различие в масштабах отдельных частей и деталей ведет теперь не к живописному сопоставлению последних, а к подчеркиванию главного объема храма.

Большое значение приобретает силуэт здания, роль которого заметно усиливается. В эту пору определяется тот повышенный интерес зодчих к силуэту постройки, который характеризует произведения конца столетия.

Ряд новшеств обнаруживается во внутренних пространственных решениях. Почти совершенно исчезают неожиданные переходы, тесные помещения и низкие

своды. Более четко выступает взаимная связь отдельных помещений. Но различие внутренних пространственных масштабов не столько подчеркивает главенствующее значение центральной части здания, сколько разобщает помещения. Так, широко распространившиеся крытые паперти-галереи ярославских церквей почти ничем не связаны с помещением окружаемого ими храма.

Неразвитость пространственного построения храма по-прежнему сказывается на конструкции постройки. Зодчие при применении столбов прибегают к известным уже коробовым и плоским крестовым сводам, опирающимся на подпружные арки. В значительных по масштабу зданиях сохраняют все свое значение сомкнутые своды без световых глав. Благодаря этому в зодчестве третьей четверти XVII века по-прежнему господствует статичность пространственного решения и слабая разработанность конструкций.

Декоративное убранство (развивавшееся вопреки замыслам Никона) все-таки же было разобщено с конструкцией здания. Расположение деталей убранства, их пластический характер и принцип узорного построения фасада оставались теми же самыми. Однако все формы и детали укрупнились, нередко достигая гигантских размеров, как, например, окна с их наличниками. В связи с увеличением размера сооружения, плоскость стен вновь приобретает значение. Нередко зодчий подчеркивает богатство форм наличников, порталов, карнизов и т. д., противопоставляя их гладь стен. В результате введения многокрасочных изразцовых фризов и других изразцовых деталей усиливается цветовое богатство фасада. Архитектура Среднего Поволжья и Ростова Великого с прилегающими к ним монастырями наиболее ярко отражает эти, постепенно все усиливающиеся, изменения в зодчестве второй половины XVII века.

Соответственно богатому внешнему узорному убранству, внутренние стены храмов покрываются затейливыми красочными росписями. Они соответствуют многоцветности и пышности иконостаса, с его яркими по цвету иконами, нарядной резьбой деревянных царских врат и расписными тяблами. Впечатление дополняют дорогие золотые и серебряные басменные и сканные оклады икон, причудливые формы кандил и других предметов убранства.

Так называемое «московское барокко»<sup>1</sup> (архитектура последних двух десятилетий XVII века и первых лет нового столетия) завершает собою древнерусское зодчество. Именно в это время были достигнуты наиболее высокие для XVII века композиционные решения.

<sup>1</sup> Нередко этот стилистический этап именуется «нарышкинским барокко», так как заказчиками наиболее прославленных зданий этого времени были члены семьи Нарышкиных.

Строителями теперь выступают не крупные представители церкви, посада или прихода, а родовитые дворянские семьи, в первую очередь ближайшие сподвижники Петра.

Планы храмов, построенных в конце XVII века, приобретают черты особой законченности и единства. Четко вырисовывается основная часть композиции. Былые крытые паперти, трапезные и приделы превращаются в своего рода притворы, симметрично окружающие центральный объем. По своей площади и очертанию они равны апсиде. Тем самым храм получает характер центрической постройки либо продольно ориентированного сооружения с сильно выделенной средней частью, подчиняющей себе все остальные. Пространственное решение строится на основе того, что было достигнуто еще во вторую четверть столетия, но одновременно сохраняются те увеличенные масштабы, которые появились в зодчестве в связи со строительной деятельностью Никона. Бесстолпный пространственный объем центрального храма приобретает вертикальную, а не горизонтальную направленность. Этому способствует световой восьмерик, занявший место световой главы. Благодаря тому, что он равен по ширине нижнему пространственному объему четверика, его роль в пространственном построении храма становится особенно значительной. Помещения притворов целиком ориентированы на центральную часть. Это сказывается как в расположении больших арок, ведущих в храм, так и в системе полукупольных, сравнительно высоких сводов.

Конструктивная часть сводчатых перекрытий в сооружениях конца XVII века мало чем отличается от того, что осуществлялось раньше. По-прежнему господствуют сомкнутый и коробовый своды; восьмерики перекрываются весьма плоским восьмигранным же сводом, напоминающим разновидность сомкнутого. Переход от четверика к восьмерику осуществляется либо плоскими парусами, либо системой небольших ступенчатых арок. Увеличившиеся в масштабе своды значительно растянуты и местами переходят чуть ли не в плоские.

Во внутреннем оформлении исключительно большую роль играют резные золоченые иконостасы, поднимающиеся под самый купол. Порой ребра сводов также украшаются позолоченным резным растительным орнаментом.

В конце XVII века внешнее объемное решение зданий, как светских, так и церковных, в соответствии с внутренним пространственным построением, приобрело неизмеримо большее единство. Внешняя объемная композиция, как правило, строится по законам симметрии. Центральная часть здания доминирует над всеми остальными, тем самым подчиняя их себе. Система расположенных один над другим восьмериков подчеркивает центричность всей композиции.



Помещение звона (в церквах) в одном из восьмериков свидетельствует не только о слиянии объема колокольни с объемом храма, но и о стремлении зодчего не нарушать строгой ясности и единства композиции.

Декоративное убранство сохраняет и на этом этапе все свое значение. Мастер уже не довольствуется тонкой техникой фигурного кирпича — «штучного набора». Он вновь обращается к белому камню, пластические свойства которого облегчали переход к более мелкой профилировке и к скульптурному орнаментальному барельефу. Умелая переработка форм западноевропейской архитектуры и элементов ордernessи еще более обогащают декоративные приемы русского зодчего. Наличники, порталы, надкарнизные парапеты-аттики, вставки под окнами ширинок парапетов, ажурные прорезные кресты, подзоры и другие детали поражают разнообразием своих форм, изобретательностью в рисунке, богатой игрой светотени. Декоративность этого исключительного по красоте убранства подчеркивается и симметричной компоновкой фасадов, и плоской поверхностью стен, оттеняющих изысканный и тонкий рисунок деталей. Различные надкарнизные украшения здания усиливают сказочность его облика, то действительно «дивное узорочье», которое является лейтмотивом всего русского зодчества XVII века. Недаром это стремление к парадности и богатству внешнего убранства нашло свое яркое выражение и в русской литературе того времени, в частности в одном из эпизодов сказки о Бове-королевиче, введенном русским автором. Огромные по высоте башни нового города Бовы-королевича должны были быть «ис камня из белого и синяго мрамору для украшения града». Бова повелел покрыть стены града «железом белым и наверху самых башен повеле поставить для украшения золотые токи, что солнышнаго свету далече во страны видеть блестящихся, аки огонь горящ, паче меры свитящеся», а также приказал применить наружную роспись (изображение Бовы и его семьи)<sup>1</sup>.

На протяжении последних десятилетий XVII века многоцветность получила широчайшее распространение в зодчестве. Наряду с поливными цветными изразцами, покрывавшими иногда значительную часть фасадов, применяется также роспись наружных стен. Благодаря последней зодчий достигает таких эффектов, которые были невыполнимы архитектурными средствами, поскольку большая стоимость не позволяла заказчикам осуществить их в натуре (например, так называемый бриллиантовый руст, воспроизводивший обрамку всех камней каменной кладки и т. д.). Внутри лепные раскрашенные орнаменты крупным смелым

<sup>1</sup> В. Кузьмина. Повесть о Бове-королевиче в русской рукописной традиции.— В сб.: «Старинная русская повесть». Под редакцией Н. Гудзия. М.— Л., 1941, стр. 121.

рисунком ложатся на стены, заменяя собой росписи ярославских храмов второй половины XVII века.

Церковное русское зодчество XVII столетия в такой же мере изменило свое содержание, в какой изменился и сам русский человек после событий начала столетия. Сдвиги в сознании людей того времени отразили активность народных масс, связанную с широкими народными движениями на протяжении всего XVII столетия. В развитии государства и его культуры большую роль начали играть посадские люди. Крестьянство, осознавшее свою силу в ходе крестьянских войн, также не могло не оказать влияния на пути развития архитектуры. При этом надо иметь в виду и то, что значительная часть зодчих, а также каменщиков, плотников и других мастеров была либо посадскими людьми, либо выходцами из крестьянства. Вот почему русская архитектура в XVII веке отличается такой полнокровностью и свежестью замысла—в ней все большее значение приобретает та жизнерадостность, которая была враждебна аскетическому духу средневековой церкви. Тесно связанная с народным деревянным зодчеством, она тем самым органически впитала в себя элементы здорового, оптимистичного народного творчества, что не могло не сказаться на строительстве и церквей, и дворцов, и рядовых зданий, возводившихся по заказам царя, бояр, духовенства и купечества.



---

Глава вторая

## РУССКИЙ ГОРОД XVII ВЕКА

*М. А. Ильин*



**В** XVII веке изменяется облик русского города. Изменяется, в частности, и характер оборонительных укреплений. Все становится более ярким, красочным, живописным. Вместе с тем зарождаются элементы «регулярной», упорядоченной застройки, что указывает на приближение новой эпохи — эпохи петровских реформ.

В период польско-шведского вторжения военно-оборонительные сооружения русских городов были серьезно повреждены; многие города полностью лишились своих стен и башен. Все это надо было восстанавливать или чинить. У государства же не было в это время ни сил, ни возможности вновь возвести многочисленные укрепления городов, пострадавших от нашествия врагов. Кроме того, деревянные и даже каменные стены уже не могли противостоять значительно возросшей силе артиллерийского огня. Летописцы, со свойственной им наблюдательностью, отмечали появление новых оборонительных сооружений в виде земляных бастионов, впервые примененных русскими войсками под стенами Казани в 1552<sup>1</sup>, а затем в Новгороде в 1587 году<sup>2</sup>.

Постройка земляных укреплений довольно удачно применялась в Московском государстве. Первые земляные укрепления были сделаны вокруг Москвы по линии деревянных стен «Скородума», сожженных поляками в 1611 году. Их строительство началось в 1618 году и было закончено в 1633—1640 годах.

<sup>1</sup> Никоновская летопись под 7060 [1552] и 7061 [1553] годами.

<sup>2</sup> А. Мо н г а й т. Оборонительные сооружения Новгорода Великого.—«Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 31, М., 1952, стр. 34—35.



План Москвы А. Оlearия. 1674 год.

В Замоскворечье, судя по плану XVII века (стр. 70), они получили развитую форму земляных бастионов — «городков». Павел Алеппский приводит описание укреплений: «Что касается великого земляного вала, похожего на огромные холмы и имеющего рвы внутри и снаружи, то он окаймляет всю городскую стену и между ним и ею заключается большое пространство. Его построил патриарх Филарет, дед нынешнего царя. Окружность его тридцать верст. Он неприступнее всех каменных и кирпичных стен, даже железных, ибо против них непременно найдется какое-нибудь средство: мина, разрушение, падение, а земляной вал ничем не возьмешь, потому что пушечные ядра в него зарываются»<sup>1</sup>.

Одновременно с работами в Москве велось сооружение земляных укреплений

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, выш. IV, стр. 8.



*Спасская башня Московского Кремля.  
Верхняя часть надстроена Баженом Оруцзовым и Христофором Галовеем в 1624—1625 годах.  
Современный вид.*

ний в Ростове Великом. В 1632 году «в Ростове почали делать город земной тремя городами Ростовом, Кинешмой, Пошехоньем... а делали 3 лета»<sup>1</sup>. Документы сохранили нам имя автора — голландца Яна Корнилия фон Роденбурга<sup>2</sup>. Тот же Роденбург строил земляные укрепления в Поволжье. Земляные валы и городки получили большое применение и в южных «засечных чертах»<sup>3</sup>. Однако традиция постройки каменных и деревянных крепостных укреплений была настолько сильна, что городские и особенно монастырские стены и башни возводились в течение всего XVII века. Так, при участии каменных дел подмастерья Бажена Огурцова, П. В. Измайлова и других зодчих в начале XVII века строятся каменные укрепления в Можайске<sup>4</sup> и Вязьме. Следует подчеркнуть, что богатое декоративное убранство стен и особенно башен крепостных укреплений в значительной мере украшает город. Новая военно-оборонительная техника укреплений городов не привела к изменению традиционных русских градостроительных приемов. По-прежнему окруженная стеной и башнями центральная часть города выделялась среди прилегающих к нему слобод и посадов.

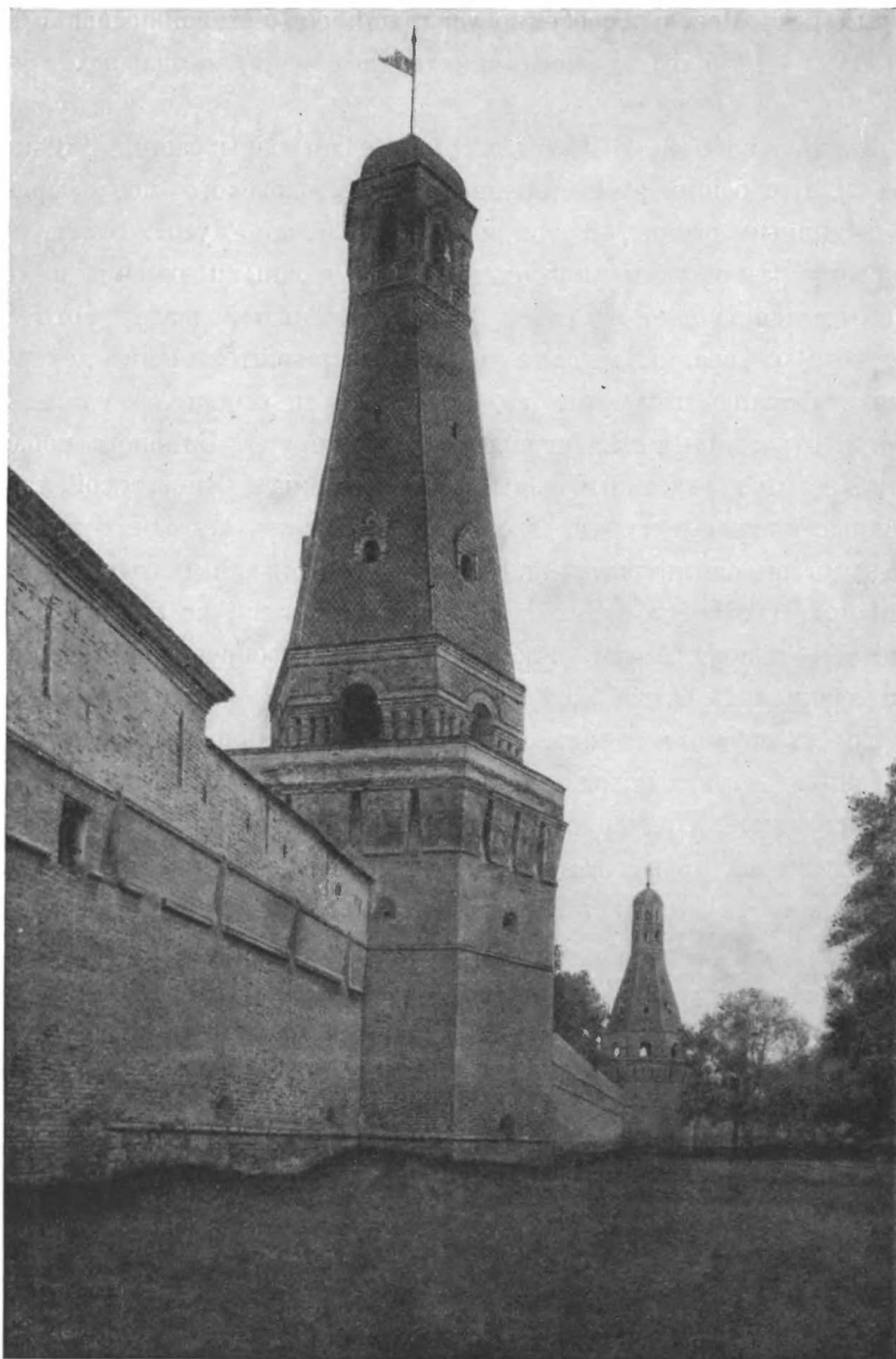
В этом отношении большой интерес представляет градостроительство Москвы. В 1624—1625 годах англичанин Христофор Галовой, совместно с Баженом Огурцовым, надстроил верх Спасской башни (тогда еще носившей название Фроловских ворот). Задача заключалась не только в том, чтобы отметить главный парадный въезд в Кремль, но и в том, чтобы уничтожить со стороны Москвы-реки разрыв между «кустом» кремлевских соборов во главе со столпом Ивана Великого и собором Василия Блаженного. Спасская башня, поставленная между ними, объединяла названные постройки в общую группу. Примененные в Спасской башне пропорции и членения, отличающиеся большой продуманностью, делают ее одной из лучших башен Европы (стр. 71). Ее стремительный рост вверх или «посыл» ввысь, как говорят архитекторы, почти не знает себе равного. Готические элементы, привнесенные в убранство ее завершения Галовеем, не нарушили ее русской характерности, и она органически вошла в круг кремлевских зданий, сделавшись одним из важнейших звеньев этого выдающегося ансамбля.

<sup>1</sup> Б. Э д и н г. Ростов Великий, Углич. М., [1914], стр. 22.

<sup>2</sup> «Акты исторические», т. IV, СПб., 1842, № 14, стр. 46—47.

<sup>3</sup> Оборонительные сооружения «засечных черт» здесь не рассматриваются, так как они в основном представляли собой военно-технические сооружения. Отсылаем читателя к книге А. Яковлева «Засечная черта Московского государства в XVII веке» (М., 1916) и статье А. Никитина «Оборонительные сооружения засечной черты XVI—XVII веков». — «Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 44, М., 1955, стр. 116—213.

<sup>4</sup> Т. Сергеева-Козина. Можайский Кремль 1624—1626 годов. — «Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 31, М., 1952, стр. 347—375.



*Башня Симонова монастыря. Верх надстроен в 1630—1640-х годах.*



Быстрый рост Москвы, особенно усилившийся во второй половине XVII века, заставил в 1672—1686 годах предпринять надстройку остальных кремлевских башен.

Еще раньше, в 1630—1640 годах, были надстроены башни Симонова монастыря (стр. 73). Все башни этого крупнейшего московского монастыря-крепости получили каменные шатры, в том числе и башня «Дуло». Шатер последней поражает своим размахом и многочисленными арочными окнами и «слухами». Этот шатер предвосхищает по своей форме знаменитый шатер ротонды Ново-Иерусалимского собора. Шатровые верхи со значительными декоративными элементами отличались высокими художественными качествами и придали нарядность некогда суровым формам крепостной архитектуры Симонова монастыря.

Башни Кремля в указанные годы, за исключением Никольской, также получили каменные шатровые верхи. Особенно выделялись угловые башни, увенчанные стройными высокими шатрами. Башни, расположенные со стороны Москвы-реки, были покрыты более низкими шатрами-колпаками, не нарушившими своей формой общей панорамы многочисленных глав соборов, подымавшихся над дворцом и зданием Приказов (1683).

Если Спасская башня занимала центр северо-восточного фасада Кремля, то Троицкая башня (вклейка) служила центром его западного фасада, выходившего в сторону Неглинной. Подчеркивая значение Троицкой башни, мастер повторил в ее завершении ряд приемов, осуществленных в начале столетия Галовеем и Огурцовым при надстройке верха Спасской башни. Однако многие детали убранства подверглись соответствующей переработке, что свидетельствовало об исконном стремлении русских мастеров изменять и по-своему перетолковывать формы и детали, попадавшие к ним из-за рубежа. Боровицкая башня (стр. 75) также была надстроена; она получила ярусный верх с шатром, что выделило ее среди прочих кремлевских башен (стр. 77; 79).

Одновременно с завершением надстройки кремлевских башен заканчивалось строительство монастырей в черте Москвы. Монастыри составляли не только добавочную военно-оборонительную линию города, но и являлись важнейшими архитектурными узлами, подчеркивавшими системой своего расположения план Москвы. Тем самым Москва как город получила к концу XVII века законченную архитектурно-художественную композицию. Помимо Китай-города, вокруг Кремля располагались монастыри с высокими колокольнями, шатрами храмов и башнями оград: Алексеевский, Крестовоздвиженский, Никитский, Георгиевский, Златоустовский и Ивановский. За ними располагались у ворот Белого или Царева





*Боровицкая башня Московского Кремля. Верх надстроен в 1672—1686 годах.  
Современный вид.*

города Страстной, Высоко-Петровский, Рождественский и Сретенский монастыри. Отдаленные рубежи были защищены наиболее сильными в военно-оборонительном отношении монастырями: Новодевичьим, Донским, Даниловым, Симоновым, Новоспасским, Андрониковым <sup>1</sup>.

В развитии городов большую роль сыграли подитико-экономические мероприятия государственной власти. Так называемое Уложение 1649 года сильнейшим образом повлияло на процесс формирования русского города, на развитие градостроительных приемов XVII века. Включение «белых» слобод в город не только расширяло его как архитектурный организм, но и давало новое направление градостроительным мероприятиям и замыслам зодчих.

Так, в 1664 году, после пожара торговых рядов в Москве, делается попытка увеличить ширину Никольской улицы «для уличного простору». В 1681 году издается указ, разрешающий строительство по главным московским улицам и у стен Белого и Китай-города лишь каменных хором. В 1685 году вновь подтверждается запрет деревянных построек по большим улицам <sup>2</sup>.

Отмечая эти новые мероприятия в городском строительстве, все же надо признать, что они существенно не меняли общего облика тесной, часто беспорядочной застройки древнерусского города.

Основными строителями города являлись в XVII веке, особенно во второй его половине, гости-купцы, служилые и посадские люди. По существу они были хозяевами города; они диктовали свои вкусы, строили не только собственные дворы, но и храмы, превращавшиеся, благодаря своей величине и убранству, как бы в дополнительные архитектурные центры города.

Эти городские каменные, а также деревянные храмы играли большую роль в панораме города. Храмы Москвы, Ярославля, Костромы и других городов Московского государства нередко определяли архитектуру улицы, на которую они выходили. Так, например, колокольня ярославской церкви Ильи Пророка расположенная некогда на углу улицы и переулка, явилась наиболее нарядной частью всего сооружения. Убранству колокольни Московской церкви Григория Неокесарийского было уделено большое внимание именно потому, что она служила своеобразным крыльцом храма, выходившим также на улицу.

Помимо архитектурных приемов, рассчитанных на обозрение сооружений со сравнительно близкой точки зрения, применялись и такие, которые свидетельствовали о тонком расчете мастера на восприятие здания издали. Нередко

<sup>1</sup> П. Гольденберг. Старая Москва. М., 1947, стр. 26.

<sup>2</sup> Там же, стр. 29.



*Троицкая башня Московского Кремля. Верх надстроен  
в 1672—1686 годах.*



*Арсенальная башня Московского Кремля. Верх надстроен в 1672—1686 годах.  
Современный вид.*

церкви ставились на изгибе улицы. Благодаря этому многоглавый храм или нарядная шатровая колокольня рисовались высоким причудливым островерхим силуэтом на фоне неба, одновременно замыкая перспективу улицы. Примером могут служить двухшатровые ворота Ризположенского монастыря в Суздале (стр. 80), завершающие одну из его главных улиц.

Изучение сохранившихся планов русских городов XVII века дает возможность утверждать, что их застройка зависела в значительной мере от топографических условий. Направление дорог, ведущих к городу, наличие оврагов, склонов берегов рек и ручьев определяли естественное расселение. Однако можно проследить сравнительно стойкие приемы расположения главных улиц. Чаще всего улицы размещались веерообразно, сходясь к проездым башням основной древней территории города или подводя к местному торгу. Таков в XVII веке план Переяславля Рязанского, Твери, Тулы и других городов.

Отмечая эти градостроительные приемы, зависевшие от условий жизни города, следует иметь в виду, что зодчие, сооружавшие те или иные здания, не имели возможности создавать законченные ансамбли по единому плану, как это имело место позднее, в XVIII веке. Однако стремление к упорядоченной планировке, к симметрии в расположении соседствующих зданий, к сознательному композиционному построению, учитывающему основные точки зрения, определенно проявляется в архитектурно-градостроительной практике XVII века, заметно усиливаясь в последние годы столетия.

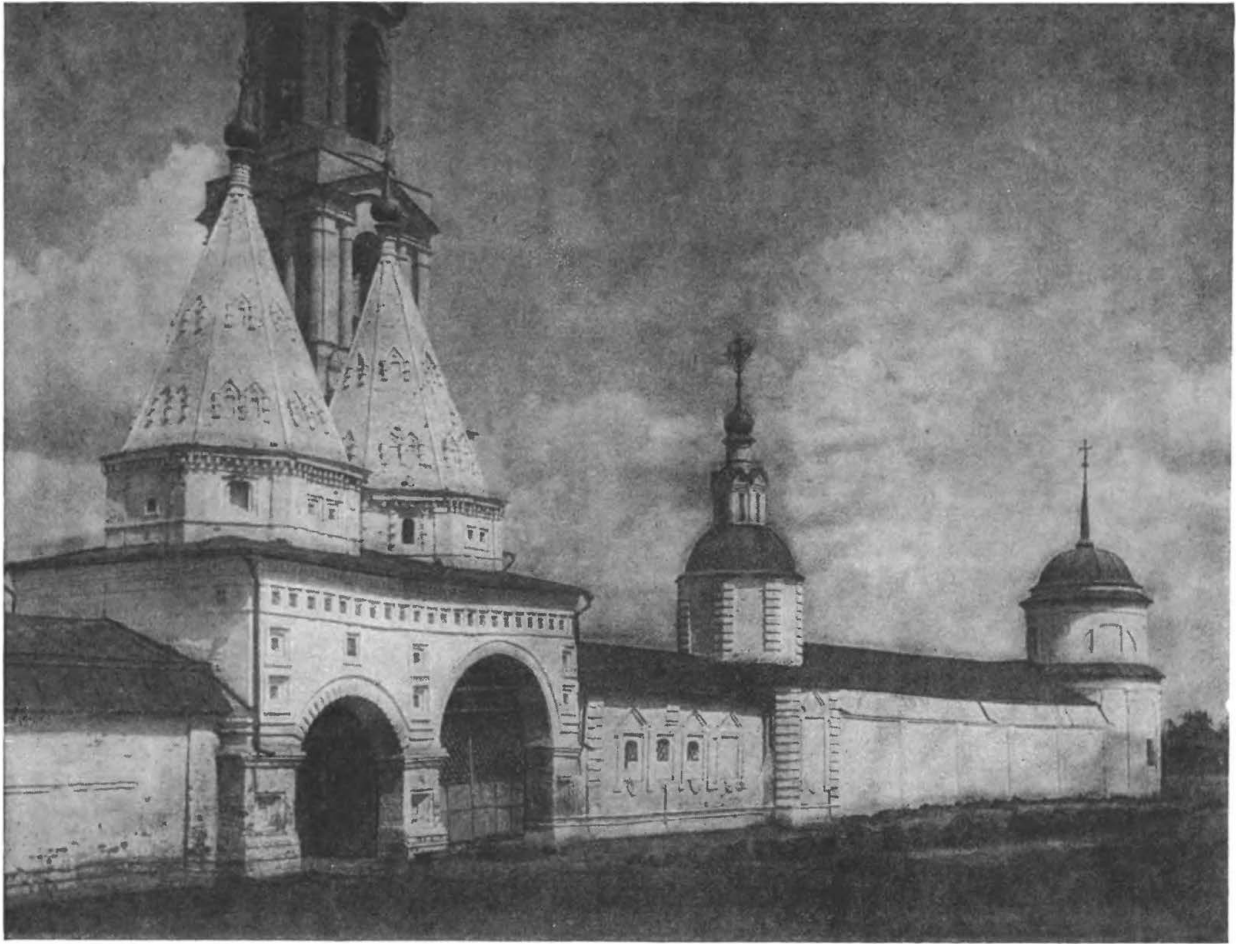
Увеличение городской территории путем присоединения к городу слобод и посадов позволило располагать постройки отдельных дворов или городских усадеб шире и свободнее, чем это имело место в старых частях города. Тем самым жилые здания начинали играть большую роль в архитектуре улицы. В то же время появляется впервые отмечаемое «регулярное» расположение улиц в виде правильной сетки, состоящей из параллельно идущих проездов, которые пересекаются под прямым углом (стрелецкие слободы Москвы — в Бутырках, а также переулки в районе Сретенки и т. д.).

Прокладка этих «регулярных» улиц и переулков производилась в основном в новозастраиваемых частях города, где старые традиции и навыки гораздо слабее связывали градостроителей. Эта относительная «регулярность» впоследствии найдет себе место не только в планировке городских улиц, но и ряда монастырей. Она скажется и в планировке царских садов. Так, в Измайлове в конце XVII века был разбит сад (стр. 81), план которого состоял из правильных, хотя еще недостаточно связанных, геометрических фигур различной формы.





*Верх Набатной башни Московского Кремля. Надстроен в 1672—1686 годах.  
Современный вид.*

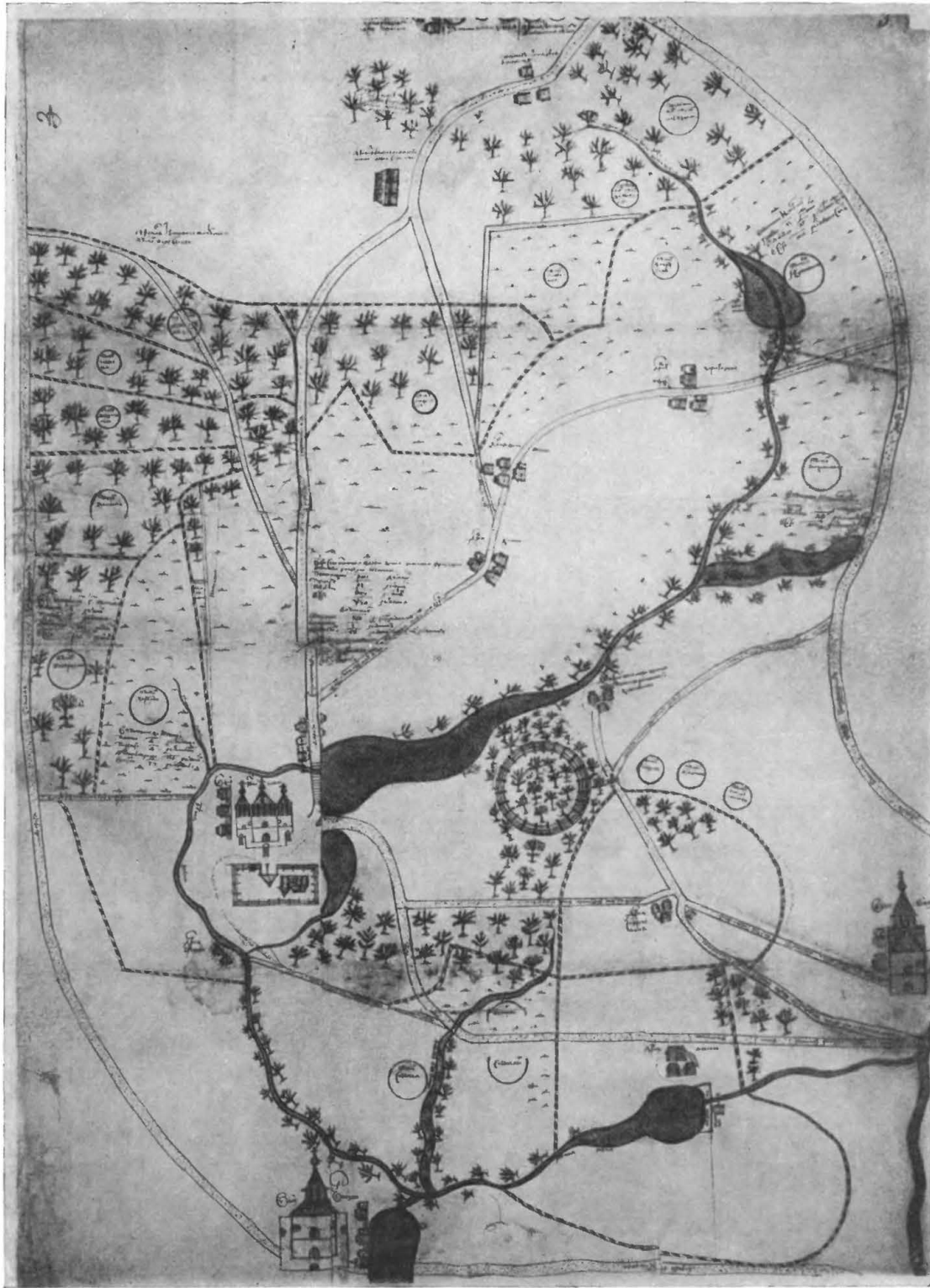


*Двухшатровые ворота в Ризположенском монастыре в Суздале.  
Конец XVII века.*

Необходимо, однако, отметить, что новые планировочные приемы прививались с трудом и не складывались в осмысленную, геометрически ясную и логическую систему. «Регулярность» XVII века являлась лишь подготовкой, первым этапом градостроительных мероприятий, получивших свое развитие в XVIII столетии.

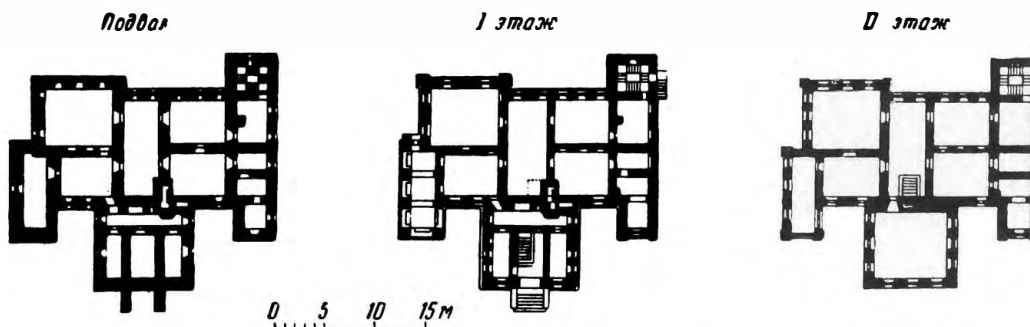
Значительное увеличение территории города, удешевление и массовое применение кирпича в строительстве, а также усовершенствование производственных приемов накладывали свой отпечаток на облик не только городского центра — Кремля, но и на облик слобод и посадов.

В последней четверти XVII века заметно увеличивается число жилых каменных построек. Гражданское зодчество этого времени почти не изучено, что



*План сада в Измайлове. Конец XVII века.*





План палат думного дьяка Аверкия Кириллова.

не позволяет более подробно осветить как его особенности, так и развитие. Однако сохранившиеся светские здания в Москве, в отдельных городах и в некоторых монастырях, а также схематические чертежи XVII века все же дают возможность воссоздать, хотя и в самых общих чертах, вид жилых зданий того времени<sup>1</sup>.

Обычно двор (владение) боярина, служилого человека или торгового гостя занимал сравнительно большой участок. Помимо жилых зданий, здесь помещался «огород», т. е. своеобразный сад, в котором, наряду с фруктовыми деревьями и ягодником, отводилось место для посадки овощей. Вокруг всего владения (и со стороны улицы) высилась ограда. В центре города, где владения были меньше, ограды были выше и крепче. Такие дворы являлись своего рода небольшими укреплениями. Через ворота вошедший попадал во внутренний двор, в глубине которого располагались каменные палаты или деревянные хоромы. Рядом с ними нередко стояла и церковь. Широкое крыльцо было обычно далеко вынесено. Вокруг двора размещались избы челяди и прочие хозяйственные постройки. Двор, имевший первоначально утилитарное назначение, с течением времени превратился в своеобразную парадную часть ансамбля, где нередко происходили торжественные встречи гостей.

Павел Алеппский дает красочное описание каменных жилых зданий Москвы, во многом определявших общий облик города: «... большая часть их (жилых домов), — пишет он, — новые из камня и кирпича... Мы дивились на их красоту, украшения, прочность, архитектуру, изящество, множество окон и колонн с резьбой, кои по сторонам окон, на высоту их этажей, как будто они крепости, на

<sup>1</sup> Рисунки иностранных путешественников (Мейерберга и др.) обычно настолько неточны, что на их основании трудно делать какие-либо значительные выводы.



*Палаты думного дьяка Аверкия Кириллова.*

их огромные башни, на обильную раскраску разноцветными красками снаружи и внутри: кажется, как будто это действительно куски разноцветного мрамора или тонкая мозаика»<sup>1</sup>.

Сохранившиеся изображения, а также дошедшие до нас отдельные дома, как, например, дом дьяка Аверкия Кириллова (1657), свидетельствуют о том, что в каменном гражданском зодчестве широко использовались приемы, восходившие к архитектурно-объемным решениям деревянных хором (стр. 82, 83). Сдвиг отдельных объемов, крыльца, устроенные «на отлете», отдельные выступающие части здания создавали и в каменных постройках те живописные эффекты, которые так характерны для всего деревянного зодчества этого времени. Наи-

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию..., вып. III. М., 1898, стр. 33.

более богатое декоративное убранство сосредоточено обычно на фасадах, обращенных к улице. Особенно живописны далеко выдвинутые вперед крыльца, то увенчанные обычным шатром, то надстроенные палатками-светлицами. Хорошие образцы таких светлиц встречаются в каменных домах Пскова<sup>1</sup>.

Декоративные формы архитектурного убранства повторяли то, что было свойственно всему зодчеству XVII века. Дома середины XVII века имеют наличники окон, тяги и карнизы, весьма близкие к соответствующим деталям таких произведений, как храмы подмосковных сел Тайнинского, Маркова и др. Аналогичное явление прослеживается и в архитектуре конца XVII века. Многие из сохранившихся зданий Гороховца, Калуги и других городов украшены ордерными деталями, встречающимися в архитектуре храмов. Как правило, декоративные элементы применялись во внешнем убранстве второго этажа, где они были лучше видны (со стороны улицы) и где располагались основные жилые покои хозяина.

Одновременно в зданиях хоромного типа можно легко уловить влияние более простого типа деревянной постройки, характерной для рядового городского населения. Такая постройка состояла обычно из двух клеток с сенями посередине. Перед сенями располагалось крыльцо, крытое шатром. К концу XVII века такая композиция получила широкое распространение. Она использовалась как в отдельном свободно стоящем каменном здании (дом Печатного двора в Москве 1679 года), так и в монастырских кельях, где ритмично повторялась много раз, образуя корпуса значительной протяженности (кельи в Александрове и др.). Посадские избы (простые клетки), как правило, располагались весьма близко одна к другой, что влекло за собой особенно губительные последствия при пожарах. Они образовали своего рода «порядок», известный по расположению изб в деревнях более позднего времени.

Нередко отдельные боярские семьи или купцы строили себе палаты и хоромы значительного размера (палаты Строгановых в Сольвычегодске<sup>2</sup>, двор Скрипиных в Ярославле, двор Нарышкиных на Воздвиженке в Москве<sup>3</sup> и др.).

Самым крупным сооружением подобного рода является Ростовская митрополия (или, как ее принято называть, ростовский кремль), выстроенная как парадный, нарочито монументализированный комплекс ростовским митрополитом Ионой Сысоевичем. По своим политическим убеждениям он был единомышленником

<sup>1</sup> См. главу об архитектуре Пскова во втором томе настоящего издания (стр. 336—338).

<sup>2</sup> М. Лаговский. Палаты Строгановых в Сольвычегодске.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 7—8, 1929, стр. 49—51.

<sup>3</sup> А. Потапов. Очерк древней русской гражданской архитектуры, вып. 1. М., 1902, стр. 42.



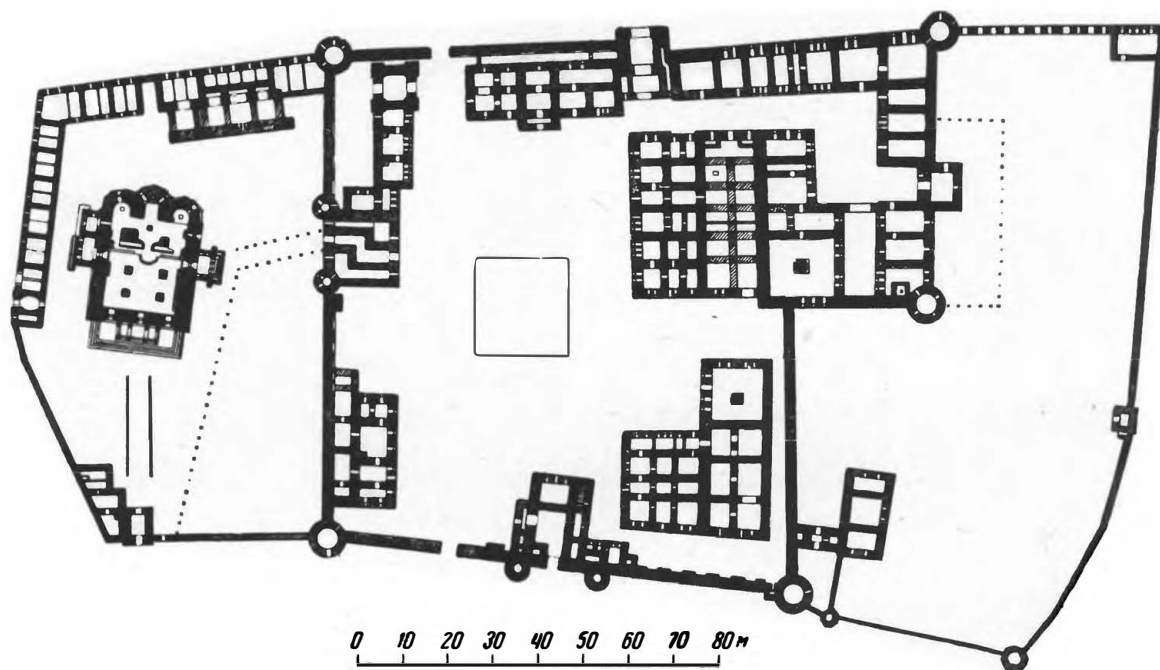
*Ростовская митрополия. Внешний вид Белой палаты.*

патриарха Никона и разделял его теорию приоритета церковной власти над светской. Попав в связи с устранением Никона в опалу, Иона хотел воплотить концепцию бывшего патриарха в величественном ансамбле своего двора, оформленного «по городовому устройению», т. е. как светский кремль-замок<sup>1</sup>.

Сооружение резиденции митрополита началось в 70-х годах XVII века. В ансамбле были применены новые градостроительные приемы и нашли свое отражение черты дворцовых зданий Московского Кремля, а также комплекса села Коломенского<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Н. Воронин. Ростовский кремль.— В кн.: «Из истории докапиталистических формаций». Л., 1934, стр. 655—680; В. Баниге, В. Брюсова, Б. Гнедовский, Н. Шапов. Ростов-Ярославский. Ярославль, 1957; «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов». Ярославль, 1958.

<sup>2</sup> Сохранились сведения, что в селе Ангелове, на родине митрополита, и в Ростове, первоначально на месте крестовой церкви Спаса на Сенях, им были воздвигнуты причудливые деревянные храмы, напоминающие своей сложностью соборы Василия Блаженного и Ново-Иерусалимского монастыря.



*План Ростовской митрополии.*

Ростовский кремль объединял обширную усадьбу с множеством хозяйственных построек, окруженных высокими стенами с башнями и надвратными храмами. Вопреки традиции митрополичий собор находился вне стен кремля. Жилые покои митрополита своим фасадом выходили на оставленную свободной центральной площадь. С южной стороны к покоям митрополита непосредственно примыкает домовая церковь Спаса на Сенях и так называемые Белая (стр. 85) и Крестовая палаты, а с запада расположена Красная палата. Здания Ростовской митрополии были расставлены так, что их можно было последовательно посетить, не выходя за пределы здания: все храмы, приемные палаты, жилые терема и хозяйственные помещения были объединены переходами, крытыми галереями-гульбищами, напоминающими кремлевские. Гражданские постройки митрополии отличались сдержанностью и строгостью архитектурного убранства. Палаты поражают своим размером, обилием света, могучими архитектурными формами. План всей территории (стр. 86), охваченной стенами с одиннадцатью башнями, близок к прямоугольнику. Лишь южная стена имеет выступ, также украшенный башней. Над воротами, сохранившими в своей планировке крепостные черты (проезд имел внутри ворот изгиб), ростовский митрополит воздвиг храмы.



*Северная надвратная церковь Воскресения в Ростовской митрополии. 1670 г.  
До реставрации.*

Своеобразие Ростовской митрополии основывается не только на тонко продуманном взаиморасположении отдельных зданий, но и на умелом использовании контрастов декоративного убранства. Внешняя архитектурная обработка надвратных храмов и церкви Спаса на Сенях сдержанна и проста (ростовский Успенский собор и храм Исидора Блаженного 1566 года служили для них образцами). В уборе этих храмов применены традиционные аркатурно-колончатые пояса; торжественное «освященное пятиглавие» венчает надвратные храмы, высоко поднятые над более скромными объемами башен и как бы подчеркивающие идею главенства церкви над светской властью. Все богатство декоративного узора мастера сосредоточил на воротах у северной надвратной церкви Воскресения (1670; *оклейка*) и западной — Иоанна Богослова (1683). Эти нарядные части ворот и галереи, словно драгоценные вставки, помещены между высокими цилиндрами стройных башен. В то же время декоративные мотивы ворот и галерей не отличаются разнообразием, хотя и производят впечатление большой живописности. Мастер добивается этого впечатления не только повторностью форм — ширинок, столбов, наличников, архивольтов и т. д., но и композицией ворот, галерей и пятиглавого храма. Асимметрические сдвиги отдельных частей общей композиции усиливают живописные эффекты этого редкого по своеобразие и красоте ансамбля. Вместо грозной твердыни над ростовским озером высятся причудливые «кубоватые» завершения башен, сияют многочисленные главы, блещут и переливаются в солнечных лучах узорные кресты, манят к себе величественные ворота, словно затканые узорами из кирпича и поливных изразцов.

В течение XVII века существенные работы велись и в Московском Кремле. В 60—70-х годах отдельные части дворца были достроены или переделаны. Остальное было поновлено, украшено резьбой, позолочено и расписано разноцветными красками. Над западным дворцом, где располагались хоромы, построенные Дмитрием Самозванцем и царем Василием Шуйским, был устроен «верхний сад». Любовь к садам сказалась в том, что и у палат, выходивших в сторону Москвы-реки, был также разбит сад, называвшийся нижним. Изображение царского дворца, помещенное в «Книге избрания на царство Михаила Федоровича», дает возможность сравнительно ясно представить себе главнейшие части дворцового ансамбля. Центральное место занимали Грановитая и Золотая палаты. Между ними располагалось Красное крыльцо и другие лестницы-всходы. Пристройки ко дворцу производились в 70—80-х годах XVII века, когда отдельные члены многочисленной царской семьи обзавелись собственным хозяйством. Помимо этих построек появились новые «висячие» сады и пруды. Объединяющим



звеном сделался храм Спаса «за золотой решеткой» (1677—1681), выстроенный Осипом Старцевым. Его многочисленные золотые главы на барабанах, украшенных голубовато-зелеными изразцами, усилили живописность силуэта дворца. Изразцовое убранство храма было выполнено мастером-монахом Ипполитом, работавшим ранее по украшению собора Ново-Иерусалимского монастыря.

Большое количество каменных и деревянных переходов связывало не только разные помещения дворца одно с другим, но и дворы и отдельные части самого Кремля. Так, царь, не выходя наружу и не спускаясь на землю, мог пройти и к патриарху, и в Потешный дворец, а патриарх из своих палат мог пройти по крытому переходу даже в Чудов монастырь<sup>1</sup>. Особенно интересен по своему архитектурному решению переход на арке с крытой галереей перед храмом Спаса «за золотой решеткой», выходящий в сторону Успенского собора. Он послужил образцом не только для переходов в доме ростовского митрополита и некоторых жилых зданиях Москвы, но и вдохновил в XVIII веке Баженова (постройка фигурного моста в подмосковном Царицыне). Такие переходы на арках и столбах, применявшиеся в XVII веке, вносили большое оживление не только в облик отдельных зданий, но и города в целом.

В Кремле, вокруг царских теремов, появились также небольшие стены с золотой царской или, иначе, Колымажной шатровой башней, обильно покрытой декоративными ширинками, машикулями и иными деталями убранства. Все эти постройки необычайно усложнили архитектуру царского дворца.

Своеобразие Москвы как города и особенно ее Кремля вызвало восторженные отзывы современников, в том числе приезжих иностранцев. Сочетание красных стен Кремля с белыми соборами, с их золотыми главами, пестрая раскраска дворца и собора Василия Блаженного (собор был частично раскрашен во второй половине XVII века), зеленые черепичные верхи башен и голубой циферблат Спасских часов с золотыми цифрами, знаками зодиака и золотым же государственным гербом на шатре — все это, действительно, должно было производить сильное впечатление.

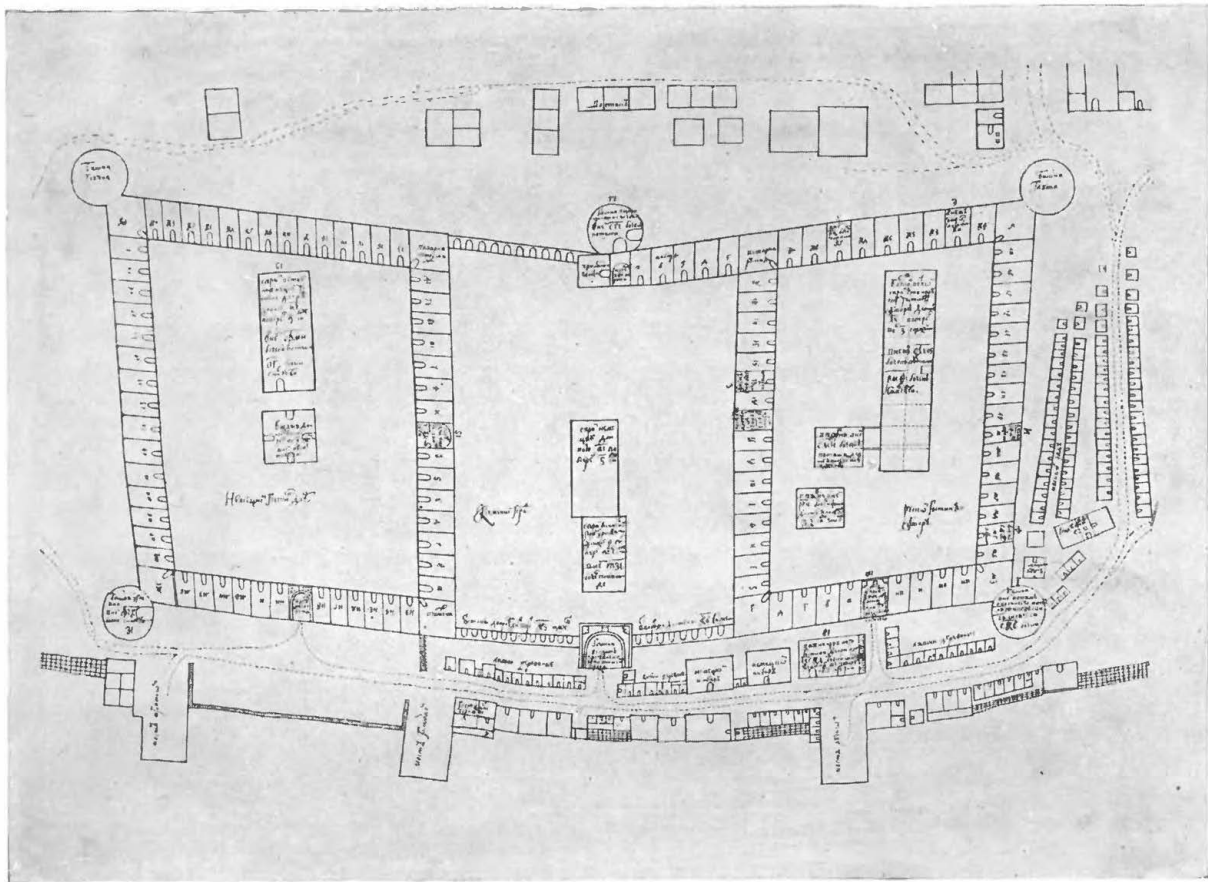
Аналогичные художественные приемы объемной композиции можно было встретить и в отдельных загородных усадьбах, например в Коломенском и Измайлове<sup>2</sup>.

Свободная группировка зданий подобных комплексов, обилие разнообразных переходов свидетельствуют о стремлении зодчих создать впечатление сказочно-

<sup>1</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. II, стр. 262.

<sup>2</sup> См. главу о деревянном зодчестве XVII века.





План юстиного двора в Арзамаске. 1668—1684 годы.  
По чертежу 1694 года.

го города-дома, о котором так образно повествует народное поэтическое творчество. Русский человек того времени воспринимал город как своего рода единое большое сооружение, что и отражалось в приемах планировки и взаимной связи зданий.

Высказанное предположение находит себе подкрепление в композиции отдельных, значительных по масштабу, общественных торговых и промышленных зданий (например, Хамовный двор в Замоскворечье 1658—1661 годов и др.). Эти здания, представлявшие собой в плане более или менее правильный прямоугольник (элемент «регулярности») с угловыми и въездными во внутренний двор башнями, походили на небольшие укрепленные городки или монастыри, расположенные в черте самого города. Так в отдельном сооружении повторялись градостроительные приемы и архитектурные решения, применявшиеся при создании

целого города. Недаром Симеон Полоцкий следующим образом охарактеризовал архитектуру Коломенского дворца:

*Множество жилищ градови равняется,  
вся же прекрасна,— кто не удивится!*<sup>1</sup>

Особенно интересен и важен для русской архитектуры архангельский каменный «город», сооруженный в 1668—1684 годах при участии московского зодчего Дмитрия Старцева (стр. 89)<sup>2</sup>. Своим планом, стенами, башнями этот «город» повторял известные в ту эпоху образцы крепостей. Но с внутренней стороны его двухъярусные стены были превращены в лавки, открывавшиеся аркадой внутрь обширного двора, который служил в Архангельске местом торга. Оставалось лишь раскрыть эти аркады не вовнутрь, а наружу, превратив переставшую нести функции обороны каменную крепость в «город» — в гостиный двор. Это и было осуществлено в XVIII веке при постройке гостиного двора в Петербурге и других городах России. Слияние города-кремля со зданием гостиного двора произошло и в Москве, где еще в 1664 году был выстроен гостиный двор, представлявший в плане как бы небольшую крепость с башнями по углам<sup>3</sup>.

Принципы планировки и объемной композиции отдельной городской усадьбы с ее теремами, хоромами, хозяйственными постройками и нередко церковью послужили основой для формирования центральных частей русского города, что с особой яркостью сказалось в плане ростовского кремля: зодчие с поразительным умением использовали контрасты в архитектуре; богатство узорчя они сопоставили с суровостью крепостных стен. Причудливые по своим очертаниям однотонные деревянные строения соседствуют с многокрасочными палатами, так образно описанными Павлом Алеппским. Коломенский дворец с наибольшей яркостью олицетворяет собой эту особенность русского города XVII столетия. Вместе с тем при всем своеобразии облика русского города необходимо отметить отдельные элементы упорядоченной застройки как в центральных его частях, так и на окраинах. Эти мероприятия подготовили введение новых градостроительных приемов в начале XVIII века.

<sup>1</sup> Симеон Полоцкий. Приветствие государю дарю и великому князю Алексею Михайловичу... о вселении его благополучном в дом, великим иждивением, предивною хитростию, пречюдною красотою в селе Коломенском новосозданный.— Избранные сочинения, М.—Л., 1953, стр. 104.

<sup>2</sup> К. Гемп и М. Кибирев. Архангельский гостиный двор.—«Архитектурное наследство», вып. 10, М., 1958, стр. 153—172.

<sup>3</sup> Можно с большой долей вероятности предполагать, что появление в русском зодчестве нового типа постройки — гостиного двора — было вызвано быстро развивавшейся торговлей, многочисленными ежегодными ярмарками-торгами, на которые приезжали не только русские купцы, но и зарубежные, в частности с Востока (вспомним караван-сарай).



---

---

## Глава третья

# ДЕРЕВЯННАЯ АРХИТЕКТУРА XVII ВЕКА

*П. Н. Максимов*



**Н**есмотря на то, что в России XVII века каменная архитектура приобретала все большее значение и каменные постройки возводились не только в Москве, но и на окраинах государства, все же их число оставалось незначительным по сравнению с числом деревянных зданий. Даже Москва казалась иностранным путешественникам XVII века таким же деревянным городом, каким описывали и рисовали ее их предшественники в XV и XVI веках. Москву называют деревянной не только бывшие здесь в XV веке Контарини и Барбаро<sup>1</sup>, но и путешественники XVII века — Олеарий Мейерберг, Карлейль и Дзани<sup>2</sup>.

Деревянной (в основном) изображена Москва и на рисунках, иллюстрирующих путешествия Олеария (1633—1639) и Мейерберга (1661—1662); на этих рисунках есть также изображения провинциальных русских городов и сел, часто целиком деревянных. Верное представление о русских городах XVII века дают и писцовые книги того времени, с протокольной точностью описывающие городские деревянные дома и хозяйственные постройки, деревянные храмы, деревянные крепостные стены.

Как и раньше, дерево оставалось самым дешевым и доступным строительным материалом, из которого возводились не только богатые хоромы и дворцы, но

<sup>1</sup> «Библиотека иностранных писателей о России», т. I, СПб., 1836.

<sup>2</sup> А. Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906; А. Мейерберг. Путешествие.— «Чтения в Обществе истории и древностей Российских», 1873, кн. III—IV и 1874, кн. I; Карлейль. Путешествие по Московии в 1661 году.— «Чтения в Обществе истории и древностей Российских», кн. V, 1874; Ercole Zani. Relatione e viage della Moscovia. Bologna. 1690.

и крестьянские избы, и жилые дома небогатых посадских людей. В Москве XVII века, по свидетельству Олеария, небольшие жилые дома были товаром, продававшимся на особом рынке, их можно было перевозить и ставить в любой части города.

Понятно, что такое широкое распространение деревянных построек было возможно не только при обилии и дешевизне леса, но и при многочисленности знающих плотников, а также при наличии давно выработанных и доведенных до совершенства конструктивных и композиционных приемов и профессиональных навыков, приобретенных строителями. Действительно, деревянные постройки XVII века, сохранившиеся от этой эпохи в значительно большем количестве, чем от более раннего времени, свидетельствуют о том, что методы обработки дерева и инструментарий плотника оставались такими же, как и прежде. Русские плотники в XVII веке продолжали пользоваться теми же топором, долотом и скобелем, что и их предшественники. Упоминаемые в делах московской Оружейной палаты или описях некоторых монастырей различного вида пилы и долота, буравы и топоры разного назначения служили обычно столярам и резчикам, но не плотникам<sup>1</sup>.

Прежними оставались и приемы возведения рубленых, большею частью с остатком, стен, прорезавшихся, как и раньше, широкими и невысокими волоковыми и косячатыми окнами, прежним оставался и способ покрытия зданий двускатными или центрическими крышами из горизонтально уложенных венцов, хотя формы таких покрытий стали более разнообразными и сложными. Приемы композиционного построения деревянных зданий XVII века также оставались в основном неизменными: они сводились к комбинации из ряда прямоугольных срубов или применению (в церквях) срубов восьмиугольной или крещатой формы, усложнявшихся пристройками.

В то же время в сохранившихся постройках XVII века можно встретить и такие конструктивные приемы, которые, будучи, вероятно, известны и более раннему времени, не встречались в немногих уцелевших до наших дней деревянных зданиях XV—XVI веков. Такова конструкция каркасных стенок церковных папертей и легких верхних этажей — «чердаков» — в хоромах. Основу этих стенок составляли стойки из брусьев или бревен, зажатые между верхней и нижней обвязками и связанные между собой на половине высоты горизонтальным

<sup>1</sup> Разнообразные инструменты упоминаются в описи Николо-Карельского монастыря 1581 года («Акты исторические», т. 1, СПб., 1841, № 150) или в «росписи столярной монастырской снасти мастера Клим Михайлова со товарищи, что они взяли из Воскресенского монастыря» в 1667 году (архив Государственной Оружейной палаты, стлб. 10698).

брусом — «подлокотником». Выше него располагались окна, а остальное пространство забиралось досками, большей частью «в косяк», что украшало стенку и придавало ей большую жесткость. Таковы и устройство «висячих» папертей и крылец на консолях из выпущенных бревен, и конструкция колоколен, где основным несущим элементом были вертикально поставленные стойки-бревна, поддерживавшие и площадку звона, и шатровое покрытие, сделанное по простым наслонным стропилам, тогда как сруб только лишь ограждал (и то не всегда) нижнюю часть этого каркаса.

Новым, свойственным, видимо, только XVII веку, конструктивным приемом является рубка шатров над церквями «в реж», с соединением бревен в углах не в полдерева, а в четверть дерева, почему между венцами получались зазоры. Новым было также и устройство верхней половины шатра в виде легких наслонных стропил, опирающихся на нижнюю рубленую часть его. Такие приемы конструкции шатра стали возможными лишь после того, как низкие, устраивавшиеся нередко «небом», т. е. с подвышением к середине, потолки отрезали шатер от нижней части храма.

От XVII века, как уже было сказано, до нас дошло значительное количество разнообразных храмов, колоколен, сохранились остатки крепостных сооружений. О деревянных жилых домах, хоромах и дворцах XVII века можно составить более ясное и полное представление, чем о ранних зданиях этого типа, известных преимущественно по описаниям и изображениям. Это дает возможность судить не только об особенностях русской деревянной архитектуры XVII века, но и о ее эволюции, о наличии в ней местных архитектурных школ и о различии между ними, так же как и о различии между постройками, предназначавшимися для верхов русского общества того времени, и постройками для «простого» народа.

Деревянные постройки XVII века с большей убедительностью и наглядностью, чем более ранние сооружения, свидетельствуют о том, что деревянная архитектура не была чем-то независимым от архитектуры каменной, но входила органической составной частью в единую русскую архитектуру. В XVII веке пути развития каменной и деревянной архитектуры в основном совпадают. Перед строителями и каменных и деревянных зданий, несмотря на обусловленные свойствами строительных материалов различие форм и приемов, свойственных каждому из этих видов зодчества, стояли одни и те же задачи. Конечно, некоторые виды построек и в XVII веке продолжали возводиться только из дерева. Такими были крестьянские избы, хозяйственные постройки

и жилые дома широких слоев посадского населения. О таких домах, составлявших рядовую жилую застройку русских городов XVII века, дают некоторое представление рисунки, иллюстрирующие путешествия Олеария и Мейерберга, но, пожалуй, еще яснее и точнее эти дома изображены на исполненном в 1679 году Иваном Зелениным рисунке-плане Тихвинского посада с его монастырями. Простейшие из изображенных здесь жилых домов имеют вид четырехугольного сруба с двускатной крышей, бревенчатыми фронтонами и тремя волоковыми окнами на фасаде — двумя для освещения и третьим, верхним, для выхода дыма (ни на одном из таких домов не показано деревянных дымовых труб). Более крупные из зарисованных Зелениным домов состояли из двух или трех срубов — среднего для сеней и боковых для избы и холодной клетки, причем двускатные крыши таких срубов располагались коньками либо вдоль здания, либо поперек него, образуя на фасаде два или три фронтона. Нередко такие здания ставились на подклете, но наружных крылец у них на рисунке Зеленина не показано: очевидно, такие крыльца составляли принадлежность более богатых домов с более высокими подклетами. Похожи на эти дома были и избы в деревнях, изображенные в альбоме Мейерберга и других. В них обычно сени отделяли односрубную избу от хозяйственного двора.

Хоромы богатых людей в XVII веке также возводились на основе трехчастной композиции, имеющей, однако, другое значение, чем в избах, и идущей от более древних хором, где обширные сени отделяли в помещении второго этажа парадную часть от жилой. Помимо своих размеров, такие хоромы отличались от рядового жилья разнообразными формами своих покрытий. Так, у сравнительно скромных хором подмосковной боярской усадьбы Никольское, изображенной в альбоме Мейерберга<sup>1</sup>, одна часть покрыта высокой и крутой четырехскатной крышей, а две другие — двускатными крышами разной высоты; к средней, более низкой, части примыкает наружное крыльцо с шатровыми верхами верхней и нижней площадок. Нередко хоромы имели третьи этажи и холодные летние этажи («чердаки») над ними, хотя требования пожарной безопасности принуждали ограничивать высоту хором. В 1688 году указом царя Федора Алексеевича предписывалось «впредь на дворах своих хоромного строения о трех житях не строить, а чердаки делать на одних сенях, а не на всех хоромах»<sup>2</sup>.

Такие «чердаки», расположенные именно не над одними сенями, можно

<sup>1</sup> «Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века». СПб., 1903, табл. 16, рис. 52.

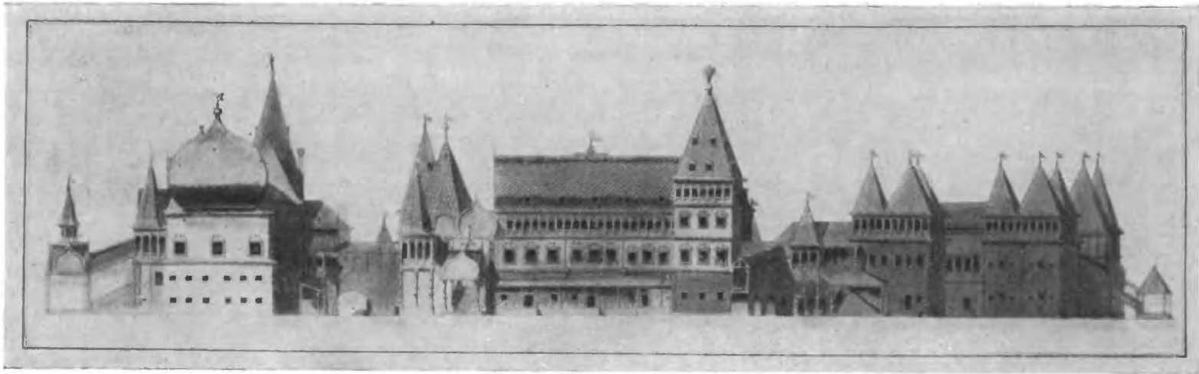
<sup>2</sup> «Полное собрание законов Российской империи», т. II, СПб., 1830, стр. 722.



видеть на чертежах дворца в селе Коломенском, дающих вместе с его старыми описаниями и такими изображениями, как гравюра Гильфердинга, достаточно полное представление об этом разобранном в 1767—1768 годах здании (стр. 96, 97). Построенный в 1667—1668 годах плотничьим старостой Семеном Петровым и плотником Иваном Михайловым дворец был частично перестроен в 1681 году плотником Саввой Дементьевым, заменившим прежнюю высокую башню-повалушу покрытой «кубом» столовой избой.

Подобно дворцу XVI века в г. Коломне, этот дворец состоял из ряда больших хором, связанных между собою переходами. Хоромы царя, царевича, царицы, четверо хором для царевен, служебные постройки и дворцовая каменная церковь (построена в 1649—1650 годах) составляли этот сложный, похожий на целый городок комплекс. Дворец был особенно похож на город издали. Покрытия, шатровые, бочечные и кубоватые, разнообразные по форме и цвету, возвышались над близко подходившей к дворцу каменной стеной. Вблизи, находясь в пределах этой ограды, дворец можно было видеть только по частям, и здесь как и в ансамблях погостов, значение центра композиции приобретала то та, то другая часть здания. При взгляде на дворец с юго-востока таким центром становилась высокая шатровая башня, подчинявшая себе южную часть царских хором и расположенные слева от нее хоромы царевича. Восточный фасад почти целиком был занят хоромами царя; в глубине находились церковь и хоромы царевича. Переходя на север, можно было видеть сначала выступающую вперед столовую избу, а позади были видны крыльца хором царя и царицы; затем, при обходе дворца в направлении на запад, внимание зрителя привлекали в первую очередь хоромы царицы, расположенные в глубине и подчиняющие себе выдвинутые вперед столовую избу и церковь.

В то же время повторение в различных частях дворца близких по композиции крылец, шатровых верхов и каркасных стенок чердаков способствовало большей цельности впечатления, производимого этими разнообразными, неожиданно сменявшими одна другую перспективами. Из всех семи хором лишь хоромы царя имели трехчастную композицию с сенями и крыльцом посередине, так как только они обладали, кроме жилой, еще и парадной группой помещений — столовой избой и примыкавшими к ней сенями. Такое членение делает их композицию уравновешенной и статичной и выделяет хоромы царя как главные. Отличает их и большее разнообразие форм покрытий, и большее богатство обработки фасада резными оконными наличниками и междуэтажными карнизами, сочетающимися с гладью обшитых тесом стен. Хоромы царицы и царевича



*Восточный фасад дворца в селе Коломенском под Москвой. 1667—1681 годы.  
С чертежа 1768 года.*

также имеют тесовую сбшивку фасадов и междуэтажные карнизы, но обработка их окон и форма покрытий проще; хоромы царевен, покрытые только четырехгранными шатрами, имеют фасады, не сбшитые тесом, и самые простые, чередующиеся между собой косячатые и волоковые окна. Такое расположение окон можно было наблюдать в крестьянских избах позднего XVII — раннего XIX века.

Композиция дворца с массивными подклетами, прорезанными большим количеством «красных» окон стенами второго этажа и легкими галереями «чердаков» повторяет в усложненном виде обычную для более простых жилых домов композицию фасадов с окнами во втором этаже и глухим подклетом и делает фасады дворца зрительно более легкими. Многие черты архитектуры этого дворца, как, например, компоновка его хором из отдельных срубов, подклеты, наружные крыльца, форма покрытий, были известны в архитектуре изб, сельских церквей и более скромных хором. Таким образом, и в этом наиболее великолепном и наиболее близком к образцам каменной архитектуры деревянном здании XVII века сильно сказывалось влияние народного зодчества, носителями традиций которого были строители дворца — плотничий староста, стрелец и крепостной крестьянин. Именно эти традиции своеобразно переплелись здесь с художественными вкусами представителей господствующих классов.

Нельзя не отметить определенного сходства дворца в Коломенском и описанных выше трехчастных хором с каменными дворцами и жилыми домами того времени. Трехчастная композиция плана, трактовка нижнего этажа как подклета, вмещающего подсобные помещения, и устройство наружных крылец отвечали бытовому укладу состоятельных слоев населения России XVII века и в силу этого применялись и в деревянных и в каменных постройках. Та же





*Дворец в селе Коломенском под Москвой. 1667—1681 годы.  
С гравюры Ф. Гильбердинга второй половины XVIII века.*

причина объясняет и сходство деревянного дворца в Коломенском с каменным царским дворцом в Московском Кремле, также состоявшим из связанных между собою переходами отдельных частей — теремов, Грановитой, Золотой, Набережной и других палат.

Одинаковые практические задачи, стоявшие перед строителями каменных и деревянных крепостей, также объясняют сходство этих сооружений между собой. Определенные приемы размещения башен, их шатровые верхи с дозорными вышками, навесные бойницы можно видеть не только в каменных, но и в деревянных крепостях XVII века, из которых лучше других сохранились остатки деревянной крепости 1683 года в городе Якутске<sup>1</sup>, когда-то состоявшей

<sup>1</sup> См. исследование Н. В. Султанова, помещенное в вып. 24 «Известий имп. Археологической комиссии» (СПб., 1907).

из наружной ограды-тына и внутренней рубленой стены с угловыми и надвратными башнями. Внутренняя стена, от которой уцелело два прясла с тремя башнями, была построена из срубов-городней с широким проходом поверху, защищенным снаружи бревенчатым парапетом-забором, несколько нависающим над стеной. Такие же заборы нависают и над рублеными «в лапу» без остатка квадратными в плане башнями, придавая им особую внушительность и монументальность. Только вырезные концы теса, которым покрыты невысокие шатровые крыши башен, скромные порезки на столбиках дозорных вышек и на концах бревенчатых кронштейнов, поддерживающих закрытые балконы над воротами, украшают эту суровую, как и полагается крепости, постройку.

Еще более сдержанна обработка надвратной башни Николо-Карельского монастыря, находившегося близ устья Северной Двины. Эта башня, возведенная в 1691—1692 годах, перевезена в 1932 году в музей села Коломенского под Москвой. Ее шатер не квадратный, а восьмигранный и обладает гораздо более стройными пропорциями; восьмерик, составляющий переход от нижнего четверика к шатру, лишает и самую башню мощи, свойственной башням Якутского острога. Николо-Карельская башня не была приспособлена для оборонительных целей и могла быть лишь дозорной башней: она не имеет бойниц, и даже подобие «облама» (т. е. навесных бойниц) на середине высоты восьмерика служит только опорой для стропил шатровой крыши.

Деревянные крепостные стены из срубов-городней, засыпанных внутри землей и камнем, могли довольно успешно сопротивляться осадной артиллерии того времени, и понятно поэтому, что деревянные крепости строились в XVII веке в большом количестве не только в Сибири, но и в европейской части нашей родины, как на севере, так и на юге — в низовьях Волги и вдоль «засечной черты». Деревянные крепостные стены русских городов защищали находившуюся внутри них почти сплошь деревянную застройку. Вдоль улиц с их бревенчатыми мостовыми располагались деревянные жилые дома с такими же служебными постройками и заборами, выстроенные из того же материала торговые ряды находились на рыночных площадях, а хоромы богатых людей и деревянные церкви выделялись высотой и архитектурным богатством на фоне рядовой застройки.



Русская культура XVII века развивалась, как это уже отмечалось, под знаком усиления в ней светского, мирского начала. Это сказалось и на деревянной

культурной архитектуре XVII века, сопоставление памятников которой с более ранними постройками ясно показывает, что в ней, как и в современном ей каменном зодчестве, нашел себе место постепенный отход от простоты и строгого величия построек XVI века в сторону все большей жизнерадостности и живописности.

Как и в каменных бесстолпных церквях, в деревянных постройках того же назначения усложняется композиция объема и силуэта, а интерьеры деревянных церквей сближаются с интерьерами богатых жилых хором, благодаря появлению в церквях низких потолков и таких помещений, как трапезные с еще более низкими потолками, опирающимися на резные столбы, и идущими вдоль стен скамьями и печами. При этом следует подчеркнуть, что в сельских церквях трапезные нередко служили для мирских целей. В них собирались мирские сходки, разбирались судебные дела, взимались подати, оглашались указы правительства, и в таких случаях можно было изолировать трапезную от церкви, закрывая соединявшие их двери.

Несмотря на усложнение плана, обработка фасадов деревянных церквей XVII века продолжала оставаться такой же сдержанной и простой, как и раньше, что отличало эти церкви от современных им каменных храмов.

Изменения, происшедшие в русской деревянной архитектуре на протяжении XVII века, очевидны на примере церковных построек. И это не только по причине их лучшей сохранности по сравнению с жилыми домами или крепостями, но и потому, что изменения вызывались в первую очередь новыми идеологическими, а не практическими задачами и должны были в большей степени сказаться на таких зданиях, где сочетались идейная значительность и художественная выразительность. К тому же нам известны и некоторые деревянные церкви XV—XVI веков; путем сопоставления их с церквями XVII века можно не только отметить в последних то новое, что отличает их от более ранних построек, но и показать борьбу нового со старым, которая в деревянной культурной архитектуре того времени выразилась в возведении одновременно с постройками, новыми по своим архитектурным особенностям, построек, архаизирующих и повторяющих старые образцы.

Архаизирующие тенденции были более заметны на севере, и это можно объяснить не только удаленностью от Москвы и других крупных городов, где зарождались и крепились новые течения в искусстве. Это объясняется и влиянием на северное крестьянство сторонников «старой веры», уходивших в глухие места от преследований со стороны правительства. Более свободное и независи-



*Преображенская церковь в селе Спас-Вежи  
близ Костромы.  
1628 год.*

мое в своих взглядах крестьянство этих мест было восприимчивее к проповеди старообрядцев, привлекавшей их своей противоправительственной направленностью. Даже те из крестьян, которые оставались верными официальной церкви и возводили по благословению ее епископов свои деревянные храмы, предпочитали часто строить последние по-своему, «по старине».

Известные более раннему времени типы деревянных церквей — клетской с двускатной крышей и шатровой — продолжали применяться и в XVII веке. Но простейшие из них обычно ставились на более высокие подклеты и их двускатные крыши делались более крутыми и высокими. Прекрасным примером клетской церкви начала XVII века может служить Преображенская церковь села



*Владимирская церковь в селе Белая Слуда  
Красноборского района Архангельской области.  
1642 год.*

Спас-Вежи близ Костромы (*стр. 100*), построенная в 1628 году<sup>1</sup> и стоящая не на подклете, а на столбах, так как то место, где она построена, — низменное и затопливается вешними водами. Простые, не имеющие полиц крыши церкви восточного и западного прирубов стройны и высоки. Высота церкви подчеркивается

<sup>1</sup> Датируется по кливовой ведомости. Писцовая книга 1629 года по городу Костроме уже содержит описание этой церкви. Далее даты деревянных церквей приводятся главным образом на основании кливовых ведомостей, метрик, собранных в 1887 году Академией художеств по церквам Архангельской и Олонецкой епархий, и сведений, почерпнутых в консисторских архивах и приводимых в «Кратком историческом описании приходов и церквей Архангельской епархии» (вып. I—III. Архангельск, 1891—1896) и в «Сведениях о церквах Олонецкой епархии, построенных ранее XIX века», составленных Н. Шайжиным («Древности». Труды комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества, т. V. М., 1911, стр., 83—96).

постановкой главки на дополнительный срубик-пьедестал, а также усиливается ее контрастом с низенькой, пологой крышей галереи, окружающей с трех сторон западный прируб.

Удачно найденные пропорции и силуэт здания, предельная простота его линий и мощь рубленых стен придают этой церкви, как и стоявшей рядом с ней шатровой колокольне, строгое величие и монументальность<sup>1</sup>.

В других клетских церквях, вроде Успенской церкви села Усть-Паденга (Ровдинский район Архангельской области), построенной в 1675 году<sup>2</sup>, это впечатление несколько смягчается пятигранной формой алтарного прируба и покрытием восточного и западного прирубов бочечными крышами, тогда как сама церковь имеет наиболее часто встречающуюся в таких постройках крутую крышу с полицами внизу.

К концу XVII века появляются клетские церкви, в которых вместо западного прируба была пристроена трапезная, покрывавшаяся иногда одной общей крышей с церковью. Примером такой, наиболее близкой по своим формам к жилому дому церкви является построенная в 1691 году Воскресенская церковь села Черевкова (Красноборский район Архангельской области)<sup>3</sup>. Пологая крыша и подклет этой церкви роднят ее с жилыми домами. Выделение большими размерами и резным наличником среднего окна на фасадах церкви и трапезной является отзвуком обычной в жилых зданиях группировки «красного» и двух волоковых окон. И лишь пятигранный, покрытый бочкой алтарь, да глава, поставленная на высокий, также покрытый бочкой сруб-пьедестал, указывают на назначение здания.

Шатровые церкви продолжали и в XVII веке оставаться тем типом здания, которому уделяли особое внимание зодчие-плотники. Если в средней полосе России в силу требований высшего духовенства такие церкви начинают уступать место ярусным и церквям «на каменное дело» (т. е. таким, формы которых повторяли каменные храмы, обычно кубические с одной или пятью главами на четырехскатной крыше), то на севере они по-прежнему строились в большом количестве. Некоторые из них казались повторением более старых зданий, вроде описанных выше (см. том III) церковей конца XVI — начала XVII века в Лявле, Панилове и Выйском погосте. Такова построенная в 1642 году Владимирская церковь

<sup>1</sup> В настоящее время церковь, для ее лучшего сохранения, перенесена в г. Кострому и установлена на территории Ипатьевского монастыря.

<sup>2</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. I, стр. 355—356.

<sup>3</sup> «Памятники древнерусского зодчества», составил В. Суслов, вып. 2. СПб., 1895; И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. I, стр. 413, 416.

в селе Белая Слуда (Красноборский район Архангельской области; *стр.101*)<sup>1</sup> или Георгиевская церковь 1672 года погоста Вершино на реке Верхней Тойме (Верхне-Тоемский район той же области)<sup>2</sup>.

Построенная в 1683 году шатровая «двадцатистенная» Преображенская церковь в селе Спасском на Кокшеньге (Тарногский район Вологодской области)<sup>3</sup> отличается от построенной столетием раньше Введенской церкви в селе Сура лишь подчеркнутой стройностью шатра, меньшими размерами главы да более высоким подклетом. Но, наряду с построенными «по старине» шатровыми церквями, возводились и иные, в которых сильнее сказывалось обычное для всей русской архитектуры XVII века стремление к большей нарядности и живописности.

Такова построенная в 1696 году Никольская церковь села Согинцы (Подпорожский район Ленинградской области)<sup>4</sup>, рубленая восьмериком, но имеющая ярусное основание шатра, или построенная «о двадцати стенах» Воскресенская церковь 1673 года в селе Сельцо на реке Емце (Емецкий район Архангельской области)<sup>5</sup>, северный и южный прирубы которой несут небольшие восьмерички с шатрами, сильно вытянутыми вверх и как бы прижимающимися к мощному восьмерику средней части здания (*стр.103*).



*Воскресенская церковь села Сельцо на реке Емце,  
Емецкого района Архангельской области.*

*1673 год.*

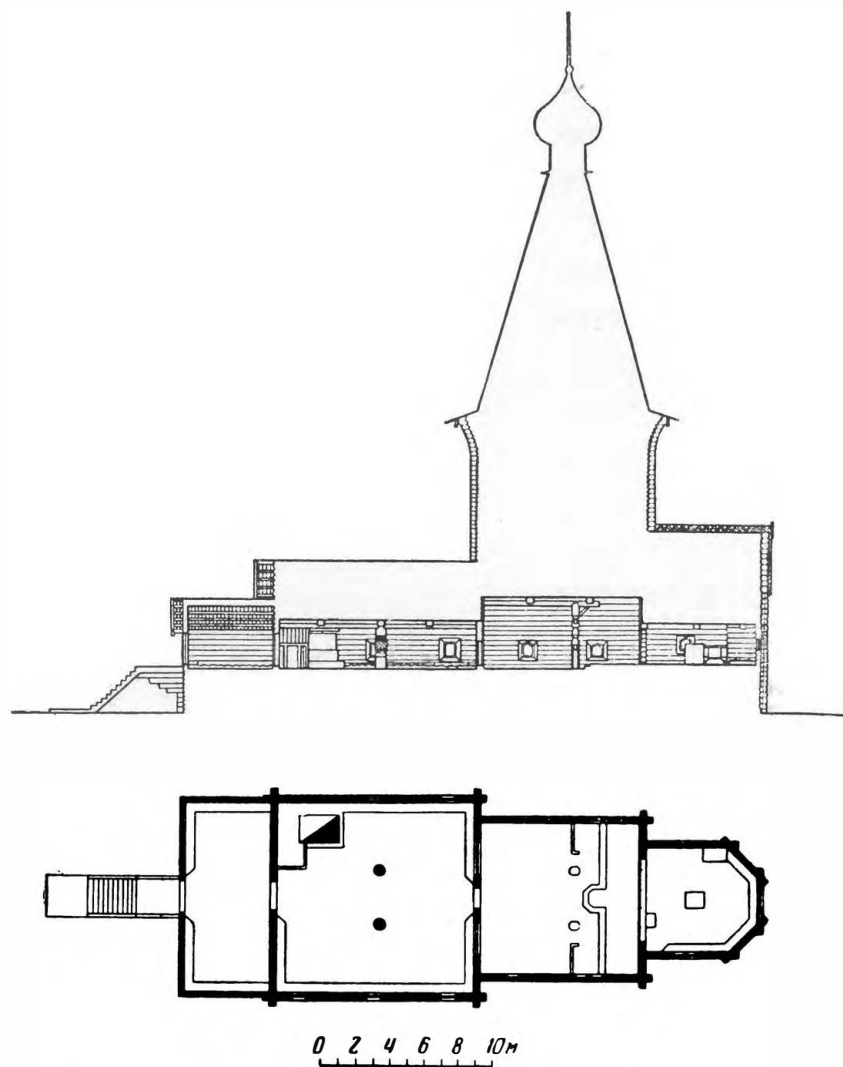
<sup>1</sup> Описание церкви есть в писцовой книге по Великому Устюгу за 1678 год.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. I, стр. 359 и 363; С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Русское деревянное зодчество. М., 1942, стр. 91.

<sup>3</sup> «Памятники древнерусского зодчества», составил В. Суслов, вып. 7. СПб., 1901.

<sup>4</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Указ. соч., стр. 124—125.

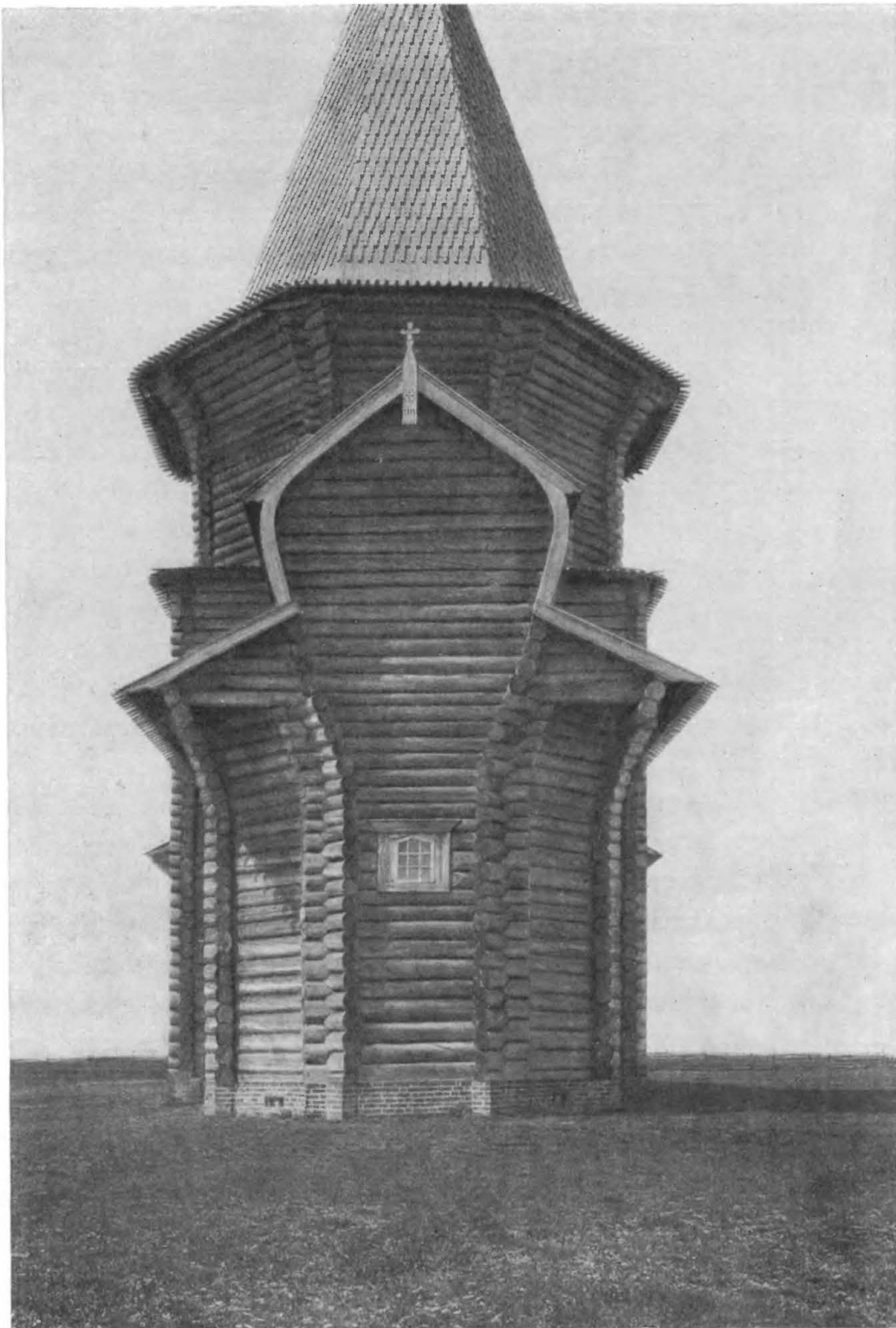
<sup>5</sup> Там же, стр. 133.



*Петропавловская церковь села Пучум Верхне-Тоемского района  
Архангельской области. 1698 год. Разрез и план.*

Но наиболее распространенным типом деревянного шатрового храма стал в XVII веке храм с несущим шатер восьмериком на четверике, к которому примыкали либо одинаковые восточный и западный прирубы, либо четыре таких же прируба со всех сторон, либо обширная трапезная с запада и кубический или пятигранный алтарь с востока. Трудно сказать, когда появились впервые такие деревянные шатровые церкви. В камне шатровые церкви с восьмериком на четверике возводились уже в XVI веке. Построенная в 1623 году Крестовоздвиженская церковь села Кургоминское (Виноградовский район Архангельской





*Петропавловская церковь села Пучузи Верхне-Тюменского района  
Архангельской области. 1698 год.*

области)<sup>1</sup>, поставленная на подклет и имеющая алтарный прируб, покрытый бочкой, и обширную трапезную, может рассматриваться как классический образец деревянной шатровой церкви с восьмериком на четверике. Этот тип многократно повторялся в других постройках того же и позднейшего времени (Петропавловская церковь села Лычноостровского Петровского района Карельской АССР 1620 года<sup>2</sup>; Златоустовская церковь села Саунино под Каргополом 1665 года<sup>3</sup>; Петропавловская церковь села Пучуги Верхне-Тоемского района Архангельской области 1698 года, — *стр. 104, 105.* — и другие храмы).

В силу асимметрии боковых фасадов такие церкви кажутся уже не столь монументальными и строгими как те, которые срублены восьмериком с самого низа. Асимметрия боковых фасадов еще более подчеркивается таким же непринужденным, асимметрично-живописным расположением окон на них. Вместо единого огромного основного объема — восьмигранной башни — здесь применены два меньших по размерам объема — восьмерик и четверик. Алтарный прируб часто делался пятигранным, и пропорции шатра обычно были более легкими, с более сильным сужением его кверху и с меньшей по размерам главкой. Такие церкви с их трапезными, покрытыми невысокими пологими крышами, как бы совмещают величие шатровой церкви с уютом и приветливостью простейшей клетской. Теми же чертами отмечена и архитектура интерьеров деревянных церквей XVII века.

В церквях XVI — начала XVII века, вроде Паниловской или Выйской, сразу из маленького западного прируба посетитель попадал в главную часть здания — высокую восьмигранную башню с шатром. Шатер мог быть открыт до самого верха, что создавало ощущение беспредельной высоты здания. Это впечатление еще более усиливалось таким размещением окон, при котором ярко освещались нижние части многоцветной стены иконостаса, в то время как верх его оставался в тени. Благодаря этим приемам такие церкви и внутри поражали зрителя своим величием не в меньшей степени, чем при обозрении этих построек снаружи.

Иное впечатление производили своим внутренним видом типичные деревянные церкви XVII века, в которых посетитель попадал сначала через низенькую паперть в обширную, но также сравнительно невысокую трапезную с толстыми резными столбами, с украшенными резьбой скамьями по стенам и парадной

<sup>1</sup> «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 41, СПб., 1914, стр. 201; С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Указ. соч., стр. 110.

<sup>2</sup> «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 57, Пг., 1915, стр. 158.

<sup>3</sup> «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 52, СПб., 1914, стр. 165—167.



*Успенская церковь села Варзуга Терского района Мурманской области.  
1674 год.*

восточной стеной с невысокими, удлиненными по горизонтали окнами и расписными дверями, связывающими это помещение с церковью. В самой церкви с ее иконостасом, часто переходящим на боковые стены, и расписным потолком, устроенным «небом», количество резьбы и росписи становится еще большим. Резные, а иногда и золоченые царские двери со столбиками и венчающей их «коруной», расписные тябла иконостаса и подобные им балки потолка, не говоря уже о росписи последнего и иконах, придавали церкви нарядный вид. В то же время небольшая высота даже этого помещения, его «соразмерность человеку» и равномерное освещение храма делали его пространство легко обозримым. «Соразмерность человеку» сближает церковные интерьеры с интерьерами богатых хором. Постепенный переход от простоты к парадности убранства, который создавался в этих церквях с их папертями, трапезными и главными помещениями, лишал их внутреннюю архитектуру былой простоты, уступившей место большей сложности и богатству.

Шатровые церкви с восьмериком на четверике и четырьмя примыкающими к последнему одинаковыми прирубами должны были в силу симметрии всех своих фасадов выглядеть более строгими, чем церкви с трапезными. Но и здесь производимое ими впечатление смягчалось покрытием прирубов несколькими насаженными одна на другую бочками и маленькими бочками-теремками, находящимися на углах четверика. Это можно видеть в Успенской церкви 1674 года села Варзуга (Терский район Мурманской области; *стр. 107*)<sup>1</sup>, сходство которой с каменной шатровой церковью Вознесения в Коломенском, создаваемое композицией перехода от нижней «крещатой» части здания к его верху, давно уже отмечалось исследователями. Близка к ней и Вознесенская церковь в селе Пияла на реке Онеге, построенная в 1651 году (*стр. 109*)<sup>2</sup>.

И в других шатровых церквях XVII века усложнение перехода от нижней части здания к шатру придавало им характерные для этого времени замысловатость и известную нарядность. В различных местах применялись свои, местные композиционные приемы для достижения этого эффекта. Так, в Прионежье делали ярусные основания шатров, то сужающиеся кверху, как в упоминавшейся выше церкви в Согинцах, то, наоборот, расширявшиеся при помощи повалов, устраивавшихся и в верхней части четверика, на который можно было поставить более широкий восьмерик, и на середине высоты восьмерика, что можно видеть в Богородицкой церкви 1695 года села Гиморедского (Вознесенский район Ленинградской области)<sup>3</sup>.

Другой местный прием композиции перехода от нижней части храма к шатру применялся в XVII веке на берегах рек Пинеги и Мезени. Он заключался в маскировке перехода от четверика к поставленному непосредственно на него восьмигранному шатру «крещатой бочкой», «бочкой на четыре лица», обычно увенчивавшейся четырьмя главками — по одной над каждым фасадом. Эти главки образовывали вместе с главой над шатром излюбленное в русской архитектуре того времени пятиглавие. Михаило-Архангельская церковь Юромского погоста на реке Мезени, построенная в 1685 году<sup>4</sup>, была лучшим образцом церкви с шатром на крещатой бочке.

Наконец, в некоторых церквях переход от четверика к шатру украшался

<sup>1</sup> А. Ополонников. Успенская церковь в селе Варзуга. — «Архитектурное наследие», вып. 5, М., 1955, стр. 37—52.

<sup>2</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Указ. соч., стр. 114.

<sup>3</sup> Там же, соч., стр. 121—123.

<sup>4</sup> Датируется по надписи, которая сделана на досках, подшитых к верхним венцам срубов Церкви и алтаря под свесами крыш (там же, стр. 125, 127).

окружающими основание последнего восьмью главами, как это можно видеть в Ильинской церкви села Чухчерьма, недалеко от г. Холмогор, построенной в 1657 году<sup>1</sup>. Шатер этой церкви сравнительно невелик и восемь глав, стоящих по периметру массивного четверика церкви, почти закрывают его, низводя до роли пьедестала под средней, девятой главой возвышающейся, благодаря шатру, над остальными.

Постановка шатра на восьмерик на четверике и на более сложные ярусные основания, покрытия прирубов несколькими ярусами бочек и сочетание шатра с крещатой бочкой и многоглавием наглядно показывают, как зодчие-плотники XVII века, не решаясь расстаться с излюбленной формой покрытия церковного здания, старались придать ей столь соответствовавшие русским художественным вкусам того времени нарядность и жизнерадостность. Те же цели преследовало и применение распространившегося в XVII веке по берегам Белого моря и реки Онеги так называемого кубоватого покрытия, венчавшего четверик церкви и имевшего вид квадратного в плане подобия луковичной главы.

Выполнявшееся, как и шатер, из горизонтально уложенных венцов, кубоватое покрытие увенчивалось одной<sup>2</sup>, или пятью<sup>3</sup>, а нередко даже и девятью главами<sup>4</sup>.

Наиболее распространенными были пятиглавые «кубы», являвшиеся ответом местных мастеров-плотников на требования высшего духовенства увенчивать церкви пятью главами и в то же время более живописные и лучше свя-



*Вознесенская церковь в селе Пийла на реке Онеге. 1651 год.*

<sup>1</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Указ. соч., стр. 179—181.

<sup>2</sup> Пятнидкая церковь 1666 года в селе Шуередком Кемского района Карельской АССР (стр. 110). Там же, стр. 145.

<sup>3</sup> Климентовская церковь 1695 года села Макарьино на реке Коже и др. Там же, стр. 148.

<sup>4</sup> Церковь 1678 года в Бережио-Дубровском погосте на реке Онеге. Там же, стр. 155.



*Церковь Параскевы-Пятницы в селе Шуерецком Кемского района  
Карельской АССР. 1666 год.  
Реконструкция.*

занные с формой глав и бочечных крыш алтарей, чем простая четырехскатная крыша церквей, построенных «на каменное дело».

Другой, свойственной архитектуре XVII века формой покрытия деревянных церквей было ярусное покрытие, причем ярусные башни, состоявшие из нескольких поставленных один на другой четвериков, были в это время редки; одним из немногих образцов этого типа построек является высокая, прекрасных пропорций Иоанно-Предтеченская церковь на Ширковом погосте (Пеновский район Великолукской области; *стр. 111*), построенная в 1697 году и почти точно повторявшая упоминавшуюся ранее церковь 1595 года в находящейся неподалеку Ниловой Столбенской пустыни<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. III том настоящего издания, стр. 280.

Большое распространение в XVII веке получили ярусные церкви, на основном четверике которых устанавливалось несколько последовательно уменьшавшихся восьмериков, причем иногда они делались открытыми внутри и ярко освещенными благодаря окнам, прорезанным в их гранях. Вознесенская церковь в г. Торжке (стр. 113), построенная в 1653 году<sup>1</sup>, представляет собой пример такой постройки, совмещающей значительную наружную высоту, не уступающую высоте шатровых церквей, с большой внутренней высотой и хорошим освещением не только низа, но и верха здания. Замена высокого шатра несколькими небольшими восьмеричками сделала силуэт церкви более живописным, а светлый верх, столь отличный от темных верхов древнейших шатровых церквей, сообщал ее внутреннему виду характерную для русского искусства XVII века жизнерадостность. Не все ярусные церкви имели такие открытые до верха башни. Были и другие, подобные церкви Иоанна Богослова на реке Ишне близ Ростова Великого, возведенной в 1687 году. Здесь устроенный на уровне верха четверика потолок придает внутреннему виду храма такой же «избяной» характер, какой имеет и большая часть шатровых и кубоватых церквей XVII столетия.

Все эти ярусные церкви находятся в средней полосе России, в пределах теперешних Калининской и Ярославской областей, и возможно, что этот тип деревянной церкви был в XVII веке более свойствен среднерусской, а не северной деревянной архитектуре. Насколько можно судить по немногим сохранившимся постройкам, среднерусские деревянные церкви XVII века обладали

<sup>1</sup> Датируется надписью на антимнсе.



*Иоанно-Предтеченская церковь на Ширковом повете Пеновского района Великолукской области. 1697 год.*



более дробной и сложной композицией, чем современные им северные. Среднерусские мастера увенчивали свои церкви ярусными башнями или миниатюрным пятиглавием (церковь села Холм Галичского района Костромской области построена в 1552 году, но верх сооружен, вероятно, в более позднее время; *стр. 114*)<sup>1</sup>. Миниатюрные крещатые бочки, подобные той, которую можно видеть в основании пятиглавия, венчающего церковь в Холме, применялись и в одноглавых церквях, вроде упоминавшейся церкви на реке Ишне, где такая бочка служила подножием шейки главы, или церкви села Подсосенья (Московской области), построенной в 1616 году<sup>2</sup> и перенесенной в середине XIX века в Гефсиманский скит близ Троице-Сергиевой лавры.

В архитектуре храма можно отметить использование приемов, делающих здание особенно нарядным и усиливающих дробность его композиции. Таковы покрытие церкви крещатой бочкой, отрезанной от четверика карнизом-повалом, устройство под главой дополнительного восьмигранного срубика-пьедестала и увенчание его крещатой бочечкой, несущей тоненькую шею главы. К этому следует добавить, что алтарь состоит из трех небольших пятигранных срубов, покрытых общей бочечной крышей. Подобного рода формы, разнообразные и сравнительно небольшие, делают понятным и правдоподобным известный рисунок Э. Пальмквиста, зарисовавшего в 1673 году церковь какого-то Никольского монастыря под Москвой, — ярусную постройку, покрытую тремя крещатыми бочками, насаженными одна на другую.

Вообще среднерусские деревянные церкви XVII века по своим формам занимают промежуточное положение между современными им деревянными церквями Севера и каменными церквями с их декоративным пятиглавием и кокошниками.

В деревянных постройках, так же как и в каменной архитектуре того времени, большие, покрывающие все здание шатры-купола превратились в миниатюрные декоративные шатры-главы. Наряду с большими шатрами, применявшимися и в среднерусской архитектуре XVII века (например, в Воскресенской церкви села Водоватова под Арзамасом, построенной в 1652 году<sup>3</sup> и сохранившей до нашего времени открытый внутрь шатер), появились и маленькие шатрики, ставившиеся как главы по нескольку штук на основном объеме церкви. Так,

<sup>1</sup> С. А г а ф о н о в. Некоторые исчезнувшие типы древнерусских деревянных построек.—«Архитектурное наследство», вып. 2. М., 1952, стр. 173—186.

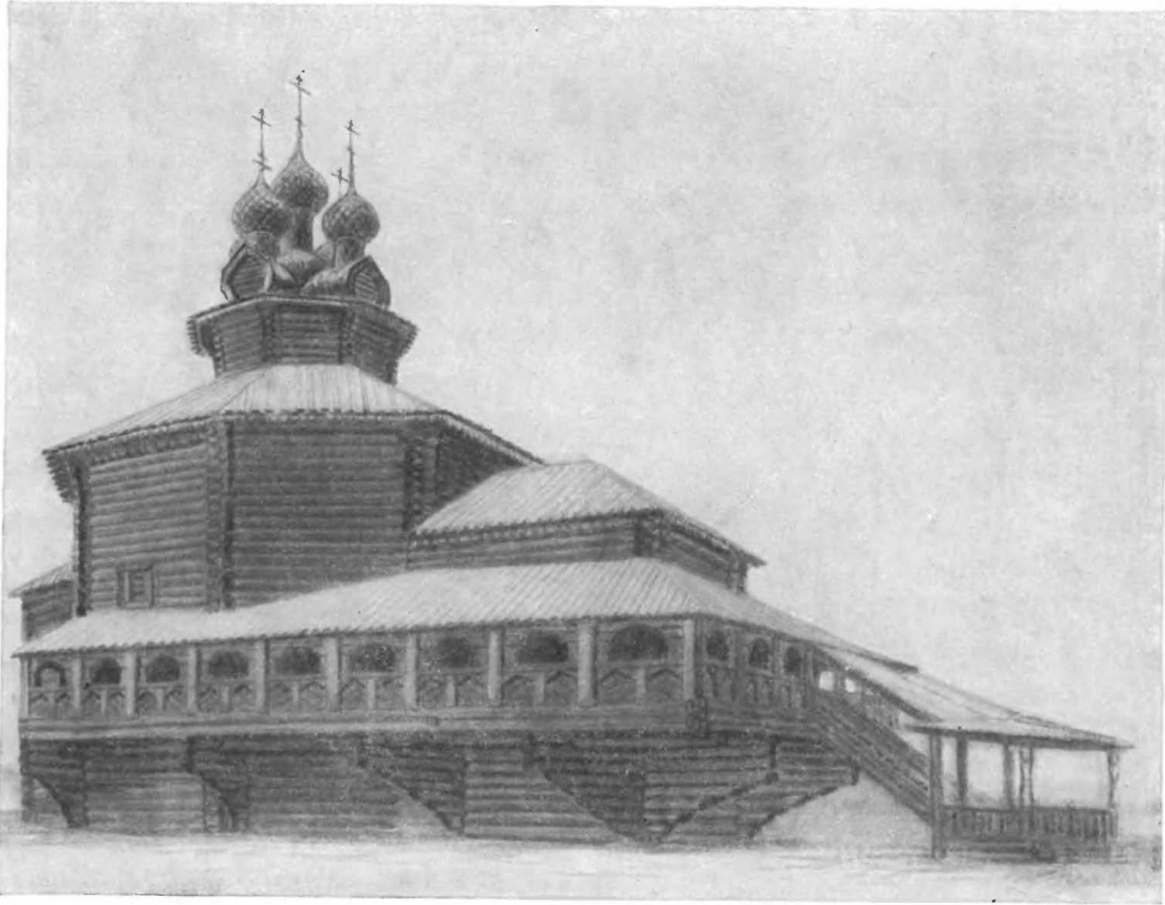
<sup>2</sup> Датируется надписью на антиминсе по изданию А. Мартынова и И. Снегирева. «Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества» (год 3-й, М., 1851).

<sup>3</sup> С. А г а ф о н о в. К вопросу об открытых внутрь шатрах в русском деревянном зодчестве.—«Архитектурное наследство», вып. 2. М., 1952, стр. 187—192.





*Вознесенская церковь в Торжке. 1653 год.*



*Богородицкая церковь села Холм Галичского района  
Костромской области. 1552 год (верх сооружен позднее).*

в церкви села Илемно на реке Шелони (в Новгородской области), построенной в 1634 году, пять маленьких шатров стояли на низком восьмерике, увенчивавшем четверик церкви, тогда как на крыше каждого из четырех боковых прирубов стояла выполняющая такую же чисто декоративную роль бочечка, являвшаяся подножием для шейки главы.

На севере такие многообъемные композиции и сложные «кудрявые» силуэты были лишь у больших соборных храмов. К их числу принадлежит соборный храм г. Шенкурска Архангельской области (стр. 115), построенный в 1681 году<sup>1</sup>. Он представлял собой кубическую, построенную «на каменное дело» пятиглавую церковь с четырьмя прирубами, каждый из которых был покрыт

<sup>1</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Указ. соч., стр. 190.



*Собор в Шенкурске. 1681 год.*

бочкой с главой на ней. Еще более сложны были план и силуэт возведенного в том же году Воскресенского собора в городе Кола Мурманской области<sup>1</sup> (сгорел в 1854 году). Собор состоял из трех объединенных между собой обширной западной папертью высоких пятиглавых четвериков. Покрытые бочками пятигранные алтарные прирубы этих четвериков, круглая башенка над западным прирубом среднего из них, а также галерея на мощных бревенчатых выпусках-кронштейнах и крыльца с шатровыми верхами их площадок еще более усложняли композицию этого здания — самой замысловатой из севернорусских деревянных церквей XVII столетия.

Разнообразными были и деревянные колокольни этого времени. Простейшие из них имели вид врытого в землю столба, под двух- или четырехскатной крышей которого висели колокола. Иногда такие простейшие колокольни, как

<sup>1</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Указ. соч., стр. 191

это можно видеть на примере колокольни возле шатровой часовни в деревне Усть-Вья (Верхне-Тоемский район Архангельской области; *стр. 117*)<sup>1</sup>, имели внизу маленький срубик с повалом, окружавший столп и поддерживавший окруженную перилами площадку для звона. Более крупные колокольни были квадратными или восьмиугольными в плане. Их конструктивную основу составляли стойки-бревна, поставленные посередине, по углам, а иногда и против середины каждой стороны.

Квадратные в плане колокольни нередко делались с открытым каркасом, как это было у девятистолпной колокольни села Ракулы (Холмогорский район Архангельской области, *стр. 118*)<sup>2</sup>, дата постройки которой неизвестна. Ее нижняя часть с открытыми, наклоненными внутрь столбами, резными перилами площадок и висячими арочками пролетов звона казалась сравнительно легкой. Примечательно, что строители колокольни вместо одного большого шатра увенчали ее пятью маленькими. Восьмигранные колокольни девятистолпные (в селе Кургоминском 1605 года или в селе Цывозеро Красноборского района Архангельской области 1658 года, *стр. 119*) и семнадцатистолпные (в селе Кулига того же района)<sup>3</sup> всегда имели срубы, закрывавшие их несущий каркас. Они походили на мощные крепостные башни с шатровыми верхами, отличаясь от них лишь широкими пролетами для звона с декоративными арочками и скромной резьбой на столбах, да наличием главки с крестом. Колокольни, пристроенные к церквям, были более редки и меньших размеров, чем стоящие отдельно.

Высокие, отдельно стоящие колокольни играли видную роль в композиции погостов, сел и монастырей, которая складывалась постепенно, по мере того как вокруг древнейшей церкви возникали другие здания: вторая, а иногда и третья церковь, колокольня, ограда. Отсутствие предварительного плана не лишало такие группы зданий архитектурного единства, так как строители позднейших сооружений старались связать в одно целое со старыми и расположение новых построек, и их силуэты, и обработку фасадов. Это превращало такие группы построек в настоящие архитектурные ансамбли, отличавшиеся большой свободой в размещении зданий, среди которых, нередко, бывает трудно выделить ведущую, являющуюся композиционным центром постройку. Так, в Шуе-

<sup>1</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Указ. соч., стр. 138.

<sup>2</sup> Нижняя часть Ракульской колокольни была позднее закрыта срубом, обшитым затем тесом.

<sup>3</sup> Колокольня в Кулиге иногда датируется 1591 или 1592 годами на основании надписи, вырезанной на доске, которая была найдена внутри колокольни (воспроизведена в книге С. Забелло, В. Иванова и П. Максимова, стр. 193). Но эта доска, никак не связанная со зданием, могла относиться и к более ранней постройке.

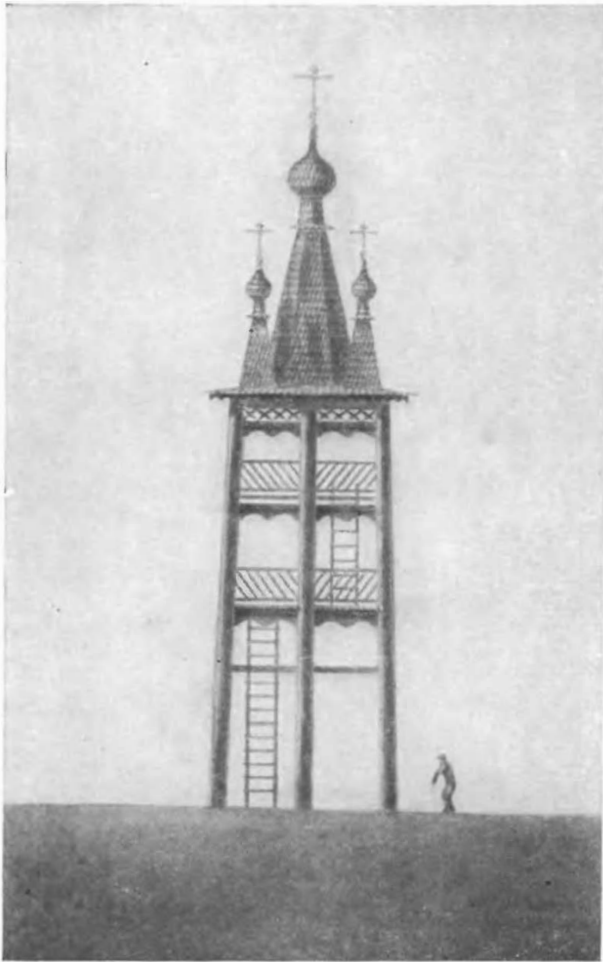
редком погосте<sup>1</sup> в состав ансамбля входили шатровая церковь конца XVI века, высокая шатровая колокольня, кубоватая церковь 1666 года и третья церковь конца XVIII века, низенькая, но с шатровым верхом. При рассмотрении этого архитектурного ансамбля с запада, со стороны реки, центральным зданием всей группы казалась колокольня, по обе стороны которой, уравнивая друг друга, располагались высокая старая церковь и две низеньких позднейших. При рассмотрении той же группы зданий с угла, с северо-запада или юго-запада, композиционным центром воспринималась одна из меньших церквей, направо и налево от которой возвышались старая церковь и колокольня.

Сейчас почти не сохранилось сложившихся в XVII веке ансамблей деревянных построек, но можно предполагать, что и в них эта эпоха внесла элементы присущей ее произведениям живописности. Если группы более древних деревянных храмов казались строгими благодаря многократному повторению наклонных прямых линий в силуэтах клинчатых двускатных и шатровых крыш, то новые виды завершений церквей, появившиеся в XVII веке, многое здесь изменили. Примером этого могут служить церкви села Пияла на Онеге — высокая шатровая церковь 1651 года и меньшая кубоватая пятиглавая 1658 года, причудливый верх которой сообщает живописность всему ансамблю погоста.



*Шатровая часовня в деревне Усть-Вья Верхне-Тоемского района Архангельской области.  
XVII век (?).*

<sup>1</sup> Разрушение колокольни и перестройка церкви (конца XVIII века) в 80-х — начале 90-х годов XIX века исказили ансамбль Шуердского погоста; его первоначальный вид известен по фотографии В. В. Сулова, воспроизведенной в I томе «Истории русского искусства» И. Грабаря, стр. 412.



*Фасад колокольни села Ракулы Холмогорского района Арзамельской области. XVIII век.*

Реконструкция и обмер П. Д. Барановского  
и И. В. Рыльского.

Окружавшие погосты рубленые ограды с маленькими угловыми башенками, часто имевшими шатровые верхи, и такими же или бочечными верхами над воротами придавали архитектурным ансамблям редкостную композиционную цельность. К сожалению, почти все из дошедших до нас сооружений такого рода не восходят ко времени более раннему, чем XVIII век. Но есть все основания думать, что они мало отличаются от более старых оград.

Деревянная архитектура продолжала и в XVII веке служить всем слоям русского общества того времени — от царя и бояр до крестьян и беднейших посадских людей, и это было причиной того, что ряд композиционных приемов и форм, выработанных в народном жилье и сельских церквях, применялся и в более богатых храмах, хоромах и дворцах. В них настойчиво проявлялись народные вкусы, бывшие в то же время и вкусами самих мастеров, проектировщиков и строителей. Зодчие сумели ис-

пользовать для повышения художественной выразительности здания и размещение его основных объемов, отвечающее его назначению и создающее строгую и торжественную симметрию церкви, и живописную непринужденную композицию хором, и расположение оконных проемов, то зрительно облегчающее стены (в хоромах), то, наоборот, наделяющее их подчеркнутой монументальностью (в церквях).

Любовь к узорочью сказалась в детальной обработке отдельных элементов здания, вроде столбов, характерное убранство которых «дыньками» и жгутами усиливало их выразительность, или кронштейнов-выпусков, которые наде-

лялись порезками, придававшими им форму, более соответствовавшую их функциям. Сказалась она и в умении использовать в качестве украшения зданий не только отдельные конструктивные элементы (столбы, кронштейны, повалы, каркас и тесовое заполнение каркасных стен), но и кровельный материал — «красный тес» и «лемех» с его вырезными концами.

Изменения, происходившие в русской деревянной архитектуре на протяжении XVII столетия, весьма близкие к тем, которые можно проследить также и в каменной русской архитектуре того времени, не лишили русские деревянные постройки их народного характера. То новое, что намечается в русской архитектуре этого столетия, явилось прежде всего отражением изменений, происходивших в мировоззрении широких общественных кругов, постепенно освобождавшемся от власти старых представлений о мире и становившемся все более светским.

Это новое мировоззрение во многом определяло творческие устремления крестьян и ремесленников, своими руками преобразовывавших окружающий их мир и создававших всевозможные материальные и художественные ценности.

Общность новых задач, которые в XVII веке были поставлены перед русской деревянной и каменной архитектурой, была причиной того, что они, сохраняя свои специфические особенности, развивались в одном и том же направлении и были тесно связаны одна с другой. Строители деревянных построек того времени и начала XVIII века перерабатывали некоторые формы и детали современных им каменных зданий (декоративное пятиглавие, ярусное рас-



*Восьмигранная девятистолпная колокольня в селе Цывозере Красноборского района Архангельской области. 1658 год.*

положение кокошников, оконные наличники и карнизы гражданских построек), а в каменном зодчестве в свою очередь сказывалось влияние деревянной архитектуры. Шатровые верхи колоколен, шатровые, клинчатые и бочечные покрытия крылец, расположение лопаток на фасадах каменных гражданских построек против поперечных стен, не говоря уже о ярусных верхах каменных церквей конца XVII века, свидетельствуют об этом достаточно убедительно.

Каменная и деревянная архитектура развивалась в XVII веке в тесной взаимосвязи, оплодотворяя и обогащая одна другую. И если в конце XVII—XVIII веках среднерусская деревянная архитектура начинает понемногу терять черты своеобразия и все более подчиняется каменной архитектуре, то причиной этого было ухудшение экономического положения крестьян — главных создателей деревянной архитектуры, культура которых в условиях усиления крепостного гнета неизбежно должна была угасать. Иное можно было видеть на Севере, в былых чернососных землях, не знавших помещичьего землевладения и населенных, в основном, лично свободными крестьянами. Здесь деревянная архитектура и на протяжении всего XVIII столетия продолжала развиваться своими путями, творчески перерабатывая традиции, сложившиеся в XVII веке.





---

Глава четвертая

**КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО  
ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА**

*М. А. Ильин*

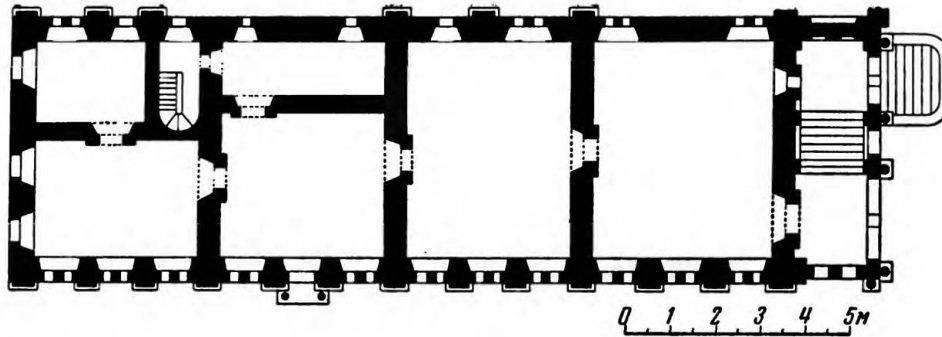


**К**аменное зодчество Московской Руси после событий начала XVII века — крестьянской войны под руководством И. Болотникова, а также польского и шведского вторжения — возобновилось лишь в 20-х годах. В его становлении светскому, гражданскому зодчеству принадлежала немалая роль, несмотря на большое значение церковной архитектуры.

С 30-х годов XVII века строительство богато украшенных жилых каменных палат (вспомним описание Павла Алеппского) занимает значительное место в развитии зодчества последующего периода.

Крупнейшим светским сооружением, создание которого явилось важным этапом в развитии архитектуры первой половины XVII века, был Теремной дворец Московского Кремля (*стр. 122—125*), построенный в 1635—1636 годах за собором Спаса на Бору. Его авторами были Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. В строительстве принимали также участие Антип Константинов и Ларион Ушаков<sup>1</sup>. Дворец был выстроен на арочных подклетах XVI века. Сильно пострадавший от перестроек и неумелой реставрации Солнцева в 1837 году, Теремной дворец и в настоящем виде дает, однако, возможность более или менее точно судить о его первоначальном облике. Это — трехэтажное на подклетах здание с плоской крышей, поверх которой был поставлен «теремок» или «чердак» (*стр. 123*). Его объем, уменьшенный по отношению к нижней части дворца, с высокой крышей и

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 264, прим. 5. Огурцов и Шарутин по окончании постройки были награждены в 1644 году прибавкой к окладу (три рубля), хлебом, тафтой и сукном. За их неграмотность в получении расписался подмастерье Роман Виванов. — ЦГАДА, ф. Московской Оружейной палаты, д. 3332, л. 1. Любезно сообщено И. Э. Грабарем.



*Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. План парадных покоев  
Теремного дворца Московского Кремля. 1635—1636 годы.*

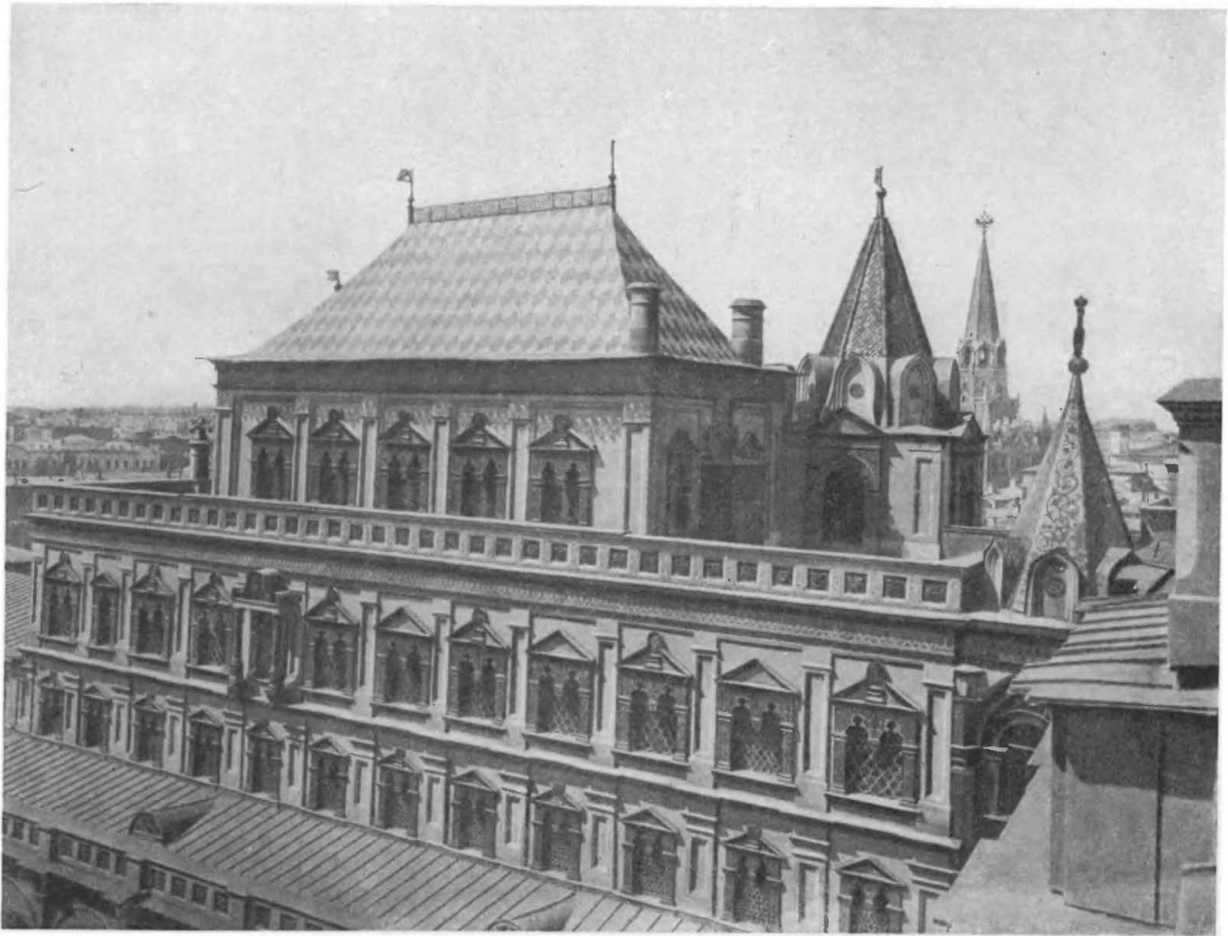
шатрами крылец создавал тот живописный, ступенчато-ярусный силуэт, который позднее послужил источником вдохновения для строителей многих зданий (Коломенский дворец, палаты и хоромы бояр и т. п.).

Фасад дворца украшен богатыми резными белокаменными наличниками, некогда расписанными яркими красками. Растительный орнамент покрывает сплошным узором наличники (стр. 124) и большинство дворцовых порталов. Поэтажные карнизы, парапеты гульбищ, украшенные ширинками, и другие детали убранства дополняют красочный облик здания. Теремной дворец благодаря своей значительной высоте господствовал над остальными дворцовыми постройками, выделяясь на фоне неба своей золотой кровлей, украшенной репьями, выполненными златописцем Иваном Осиповым в 1637 году<sup>1</sup>. Два пояса лазурных изразцовых карнизов<sup>2</sup> венчали верхние этажи дворца, гармонируя с красочной росписью наличников окон, среди которых заметно выделялся наличник окна палаты, где стоял царский трон.

Привлекает внимание богатое убранство лестничной пристройки теремов, где каменной «резью» покрыты не только детали архитектурной обработки стен, но и пол, архивольты арок и столп, несущий двойную арку прохода. В палатах теми же «травными» орнаментами покрыты подоконники, гурты, распалубок сомкнутых сводов, подвески-кронштейны под пятами распалубок, порталы, изразцовые печи. Среди переплетающихся трав, цветов и плодов встречаются птицы, в частности геральдические орлы, звери, «личины» и прочий символи-

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства. т. II, стр. 283, прим. 1.

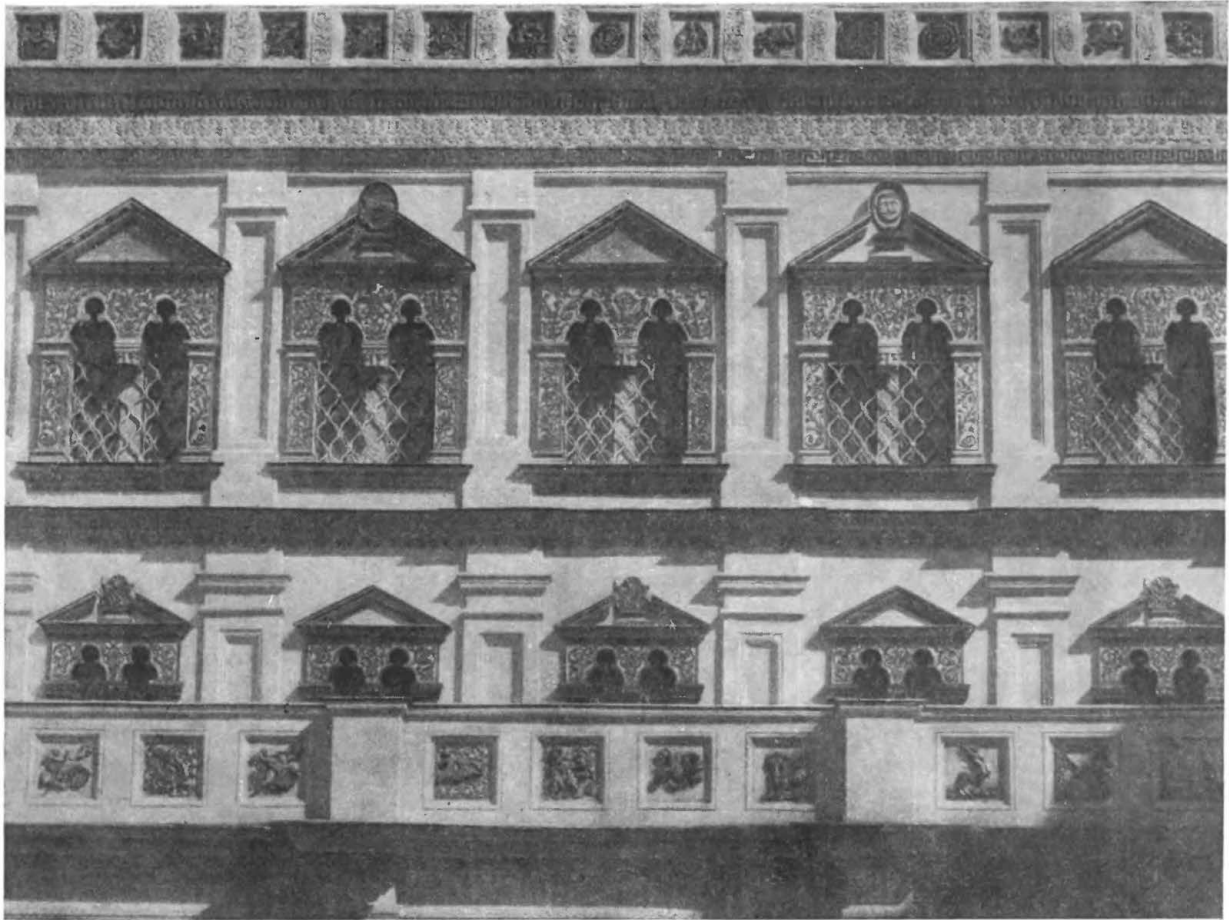
<sup>2</sup> Они выполнены в 1683 г. См. архим. Леонид. Ценное дело в Воскресенском, Новый Иерусалим именуемом, монастыре.— «Вестник общества древнерусского искусства при Московском публичном музее», 1876, № 11—12 (смесь), стр. 84.



*Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. Верх Теремного дворца  
Московского Кремля. 1635—1636 годы.*

ческий «убор». Многие детали резьбы, украшающие Теремной дворец, указывают на то, что здесь были использованы рисунки драгоценных тканей, привезшихся на Русь из-за рубежа. Первоначальное живописное убранство палат дворца (роспись Симона Ушакова), мерцавшее и переливавшееся в лучах солнца либо при свете восковых свечей, должно было производить необычайное, сказочное впечатление, гармонируя с красочными одеждами царя и его приближенных, отделанными золотым шитьем, жемчугом и многоцветными драгоценными камнями.

Многие детали и части Теремного дворца, как, например, его некогда открытое Золотое крыльцо (*стр. 125*), послужили образцами для неоднократных подражаний.



*Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. Деталь фасада Теремного дворца Московского Кремля, 1635—1636 годы.*

Особенным богатством отделки отличаются порталы верхнего теремка, где впервые, как и в наружных наличниках окон, применены разорванные фронтоны — излюбленная деталь зодчества конца XVII столетия. Вырезанные полукруглыми фестонами архивольты порталов, создававшие острый и своеобразный «пространственный силуэт» дверного прохода, также нашли себе широкое применение в ряде зданий второй половины XVII века.

Многие детали свидетельствуют о воздействии приемов деревянного зодчества. Так, столбы Золотого крыльца имеют граненую форму, восходящую, несомненно, к традиционным формам обработки дерева. Вся белокаменная резьба плоскостна, что указывает на применение навыков резчика по дереву к обработке камня.



*Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. Золотое крыльцо Теремного дворца Московского Кремля. 1635—1636 годы.*

В плане Теремного дворца также дает о себе знать воздействие деревянной архитектуры, в частности деревянных хором, состоявших из поставленных рядом клетей (ср. изображение дворца царя Михаила Федоровича в Троице-Сергиевом монастыре на иконе того же времени в собрании историко-художественного музея в Загорске)<sup>1</sup>.

Теремной дворец, как одно из важнейших светских зданий первой половины XVII века, сыграл выдающуюся роль в истории русского зодчества. Его форма и богатейшее внешнее и внутреннее убранство, образно отражавшие значение

<sup>1</sup> Е. Голубинский. Преподобный Сергей и созданная им Троицкая лавра. Изд. 2-е, М., 1909, стр. 229 сл.; табл. Ia и Ib.

и роль царской власти в жизни города и страны, особенно ярко свидетельствовали о художественных вкусах того времени.

Строительство каменных жилых и общественных зданий широко разворачивается к 50-м годам XVII века, когда после потрясений начала столетия окрепло экономическое положение Московской Руси. Дальнейшее развитие зодчества сопровождалось появлением относительно новых конструктивных решений, введением новых, более дешевых строительных материалов.

В каменном зодчестве XVII века преобладает кирпич. Его размер (7 × 14 × 27—28 см) является своего рода модулем, определяющим пропорциональный строй все более изысканного убранства<sup>1</sup>. Техника кладки и техника применения лекального (фигурного) кирпича достигают большого совершенства. Так, ворота Горицкого монастыря под Переславлем-Залесским (*стр.* 127), поражающие изощренностью своего «кружевного» кирпичного орнамента, выполнены всего лишь из восьми «стандартных» видов лекального кирпича. Богатство впечатления достигнуто благодаря варьированию сочетаний фигурных кирпичей.

Особенностью архитектурного кирпичного убранства является то, что при всей своей декоративности оно теснейшим образом связано с самой кладкой стен (лекальный фигурный кирпич был тех же размеров, что и рядовой).

Постройка здания из мелкого, сравнительно с блоками белого камня, кирпича определяет всю архитектуру стены. Массивная стена господствует в зодчестве XVII века вплоть до петровского времени. Очень органично сочетание массива стены с ее убранством, обладающим большой пластичностью.

Вместе с кирпичом получает широкое применение в строительстве и железо, благодаря которому зодчие осуществляют постройку все более увеличивающихся в пролете сводов. Железные связи, соединяющие противоположные стены, начинают играть существенную роль во внутреннем пространственном облике зданий. Нередко можно встретить и плоские перемычки с использованием железа над проемами окон и дверей.

В конце столетия широко применяется еще один строительный материал — стекло, что дает возможность не только лучше осветить внутренние помещения зданий, но и существенно изменить архитектуру наличника окна. Если раньше, в начале XVII века, окно было небольшим по размеру с богатым наличником, порой превосходившим по площади самый проем окна, то к концу столетия наличник превращается лишь в пышное его обрамление. Теперь «площадь»

<sup>1</sup> Единый размер кирпича определил соразмерность всех деталей декоративного убранства: многочисленных профилей (карнизов), замысловато выполненных резных в кирпиче балясины и других форм («штучный набор»), тяг, поясов, их взаиморасположение и т. д.





*Надвратная церковь и ворота Горьцкого монастыря под Переславлем-Залесским.  
Середина XVII века.*

окна сильно превышает «площадь» рамы. Естественно, что подобное изменение одной из существеннейших деталей здания сказалось и на общем архитектурном решении целого.

К сожалению, профессиональные приемы русских зодчих изучены еще не достаточно. Однако необходимо отметить некоторые из них, немало обогатившие творчество каменных дел мастеров. Так, применение железа в виде связей дало возможность зодчим уменьшить общую толщину стен, что отразилось и на построении портала. Правда, древняя традиция перспективно решенного портала сохраняется, но вместе с тем появляется новый по композиции портал, архитектура которого характеризуется применением изощренного «штучного набора», всевозможных кирпичных балясинок и резьбы по камню, располагающихся на плоскости стены.

Еще более интересные приемы встречаются в обработке арок. Последние принимают самые разнообразные формы — эллипсовидные, тянутые и т. д. Часто они перебрасываются с одной, более низкой, опоры на другую, расположенную на более высоком уровне, что порождает так называемые ползучие арки. Значительных результатов достигли русские зодчие XVII века в области применения арок с висячими гирьками<sup>1</sup>. Последние не только создавали красивый внутренний силуэт пролета, но и загружали арку не сверху, как обычно, а снизу.

Повышенный интерес к силуэту здания привел зодчих к покрытию глав железными «лещадками». Листовое железо XVII столетия представляло собой обычно квадратный, сравнительно незначительного размера лист. Главы и крыши покрывались подобным листовым железом, располагавшимся в виде ромбов, что уменьшало возможность проникновения влаги под листы, тем более что последние наглядывались один на другой и скреплялись коваными гвоздями. Мастера Среднего Поволжья стали несколько приподнимать нижний угол каждого ромба, в результате чего покрытие глав стало походить на чешуйчатую шишку. Этот прием обогатил силуэт здания, усилил светотеневое построение главы, а также связал ее решение с ярусами кокошников «вперебежку»<sup>2</sup>.

Поскольку светское, гражданское зодчество во многом определяло развитие архитектуры русского храма, коробовые и сомкнутые своды, обычные в строительстве каменных палат жилого или общественного назначения, были перене-

<sup>1</sup> Эти гирьки, выполненные обычно из резного белого камня, подвешивались на железных штырях к внутреннему проему арки.

<sup>2</sup> Расположение кокошников «вперебежку» — постановка более высоко расположенного кокошника над местом соприкосновения двух расположенных ниже кокошников.

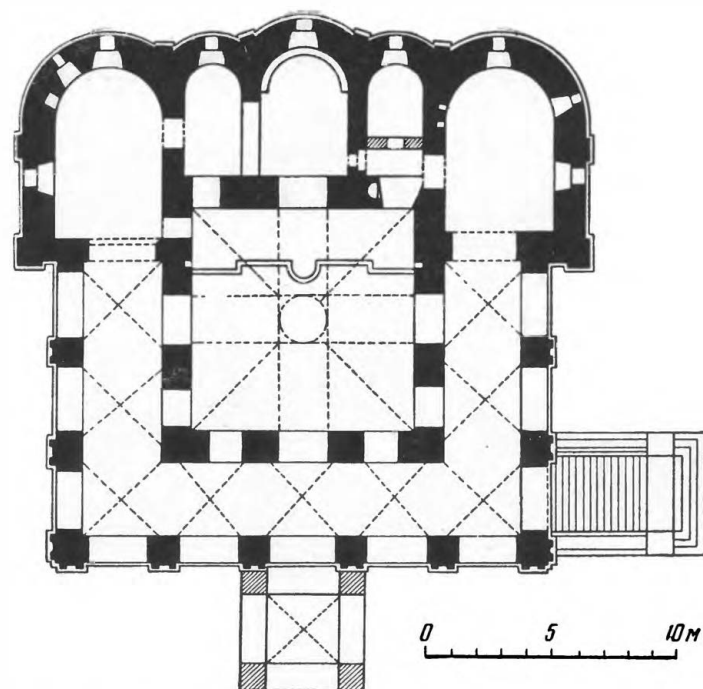




*Церковь Николая «Надеина» в Ярославле. 1620—1621 годы.*

сены в церковное зодчество, что еще сильнее сблизило церковную и гражданскую архитектуру. Этому сближению способствовало и единство декоративного убранства. Вместе с тем в светском зодчестве при потребности в значительных по размеру помещениях делаются попытки максимального растягивания кривой поверхности коробовых и сомкнутых сводов. Все более вытянутые по горизонтали своды становятся характерными для XVII века, в какой-то степени подготавливая появление плоских перекрытий (потолков).

Архитектура каменных церквей претерпевает в начале рассматриваемого периода сильнейшие изменения. Величественный облик храма предшествующих столетий сменяется совершенно новым архитектурным образом, тесно связанным с нарождавшимися «мирскими» взглядами. Храм этого времени, как правило, состоит из основного помещения церкви, представляющего в плане более или



*План церкви Покрова в Рубцове. 1619—1626 годы.*

менее правильный квадрат с трехчастной апсидой (к середине века основное помещение церкви обычно носит форму вытянутого в ширину прямоугольника). С запада к основному помещению примыкает сравнительно низкая одноэтажная трапезная с шатровой колокольней, заменяющей крыльцо-вход, крытый шатром. С севера и юга нередко располагаются приделы. Декоративное убранство сосредоточивается преимущественно на стенах храма, а также на крыльцах и колокольнях. Трапезная по своей отделке более проста и приближается к архитектуре каменных жилых зданий. Зодчие уделяют особое внимание венчающим частям постройки, которые играют существенную роль в ее облике. Ярусы кокошников со сложным и богатым обрамлением, слуховые окна на колокольнях, тесно поставленное пятиглавие или исключительно нарядные декоративные шатры, железные ажурные кресты с узорными удерживающими их цепями, богатое убранство барабанов глав и т. д. — все это усиливает живописность внешнего вида храма. В результате создается совершенно новый образ здания, являющегося, по мысли заказчиков и зодчих, «домом божьим», т. е. местом пребывания божества на земле, в то время как раньше, например в XI—XII веках, здание церкви скорее образно олицетворяло систему мироздания, нежели обиталище божества.



*Церковь Покрова в Рубцове. 1619—1626 годы.*

Зодчие XVII столетия при сооружении церквей отталкивались от светской, гражданской — хоромной и теремной — архитектуры. Она была тем живительным источником, который питал художественное воображение и творчество многочисленных каменных дел мастеров.

Наиболее ранними из сохранившихся храмов являются церковь Николая «Надеина» в Ярославле 1620—1621 годов (стр. 129), а также и церковь Покрова в Рубцове в Москве 1619—1626 годов (стр. 130, 131). Оба храма еще во многом связаны с зодчеством второй половины XVI века, в особенности со зданиями, выстроенными во время правления Годунова.

Ярославский храм принадлежит к тому торжественному, почти «соборному» типу, который напоминает церковь в царской подмосковной — Вязёмах. Храм Николая «Надеина» — четырехстолпный, с двумя приделами по бокам, подклетом,

некогда открытыми галереями, окружавшими храм, узкими длинными окнами и внушительным пятиглавием (боковые главы ныне разобраны). Размер центрального барабана, пять апсид и общий величественный облик здания, несмотря на его относительно небольшую величину, свидетельствуют об устойчивости старых традиций, особенно живучих на протяжении всего XVII столетия в удаленных от Москвы городах.

Московский храм Покрова в Рубцове во многом похож на ярославский. Отличительными его чертами являются единое внутреннее пространство без столбов, световая глава на крещатом своде и завершение в виде пирамиды ярусных кокошников. Пирамиды ярусных кокошников сделаются вскоре характерной особенностью как московских, так и провинциальных построек.

Размеры рубцовского храма и детали его убранства непосредственно восходят к образцам, созданным в Москве в конце XVI века на основе посадских храмов предшествующего времени (старый собор Донского монастыря и храм Николы Явленного на Арбате). Однако его общие пропорции несколько тяжеловаты, ярусы кокошников приземисты и лишены стройности храмов годуновского времени.

Архитектурные традиции XVI века сказываются и в шатровых храмах, возводимых на протяжении первой половины XVII века. Самым интересным памятником является Успенская «дивная» церковь Алексеевского монастыря в Угличе, построенная в 1628 году (стр. 133). Здесь была достигнута наиболее острая выразительность как всего архитектурного облика, так, в особенности, силуэта здания. Детали архитектурного убранства — наличники окон, тяги на апсидах, обработка четвериков боковых приделов — обнаруживают влияние живых еще традиций XVI века. Зато форма высоких и стройных шатров, увенчанных вытянутыми барабанами глав, свидетельствует о новых тенденциях — об усилении декоративного начала. Боковые шатровые приделы расположены также согласно традиции XVI века (вспомним собор Бориса и Глеба в Старице и другие; см. III том настоящего издания, стр. 452). Вместе с тем они создают ту «игру» объемов, которая с таким совершенством была разработана именно в XVII веке. Заостренная форма шатров, стремительно возносящихся ввысь, подчеркнута типичными для этого времени плоскими тягами-лопатками на ребрах граней шатра. Декоративность этой действительно «дивной» церкви усилена также и посредством покрытия глав «лещадками».

Декоративные принципы, получившие столь яркое выражение в русском зодчестве XVII столетия, нашли широкое применение в шатровых храмах. В этом отноше-



*Успенская «дивная» церковь Алексеевского монастыря в Угличе.  
1628 год.*

нии особенно интересен храм села Медведкова под Москвой (стр. 135). Его выстроил в своей усадьбе кн. Д. М. Пожарский во второй четверти XVII века. Низкий, несколько вытянутый в ширину четверик храма украшен по углам четырьмя декоративными главами и трехъярусной пирамидой кокошников. Над ней поднимается сравнительно низкий восьмерик, служащий основанием высокому стройному шатру. Основание шатра, как и основание его главы, также украшено рядами кокошников. Трехчастный алтарь с выступающей вперед нижней частью, боковые приделы, открытые некогда галереи-гульбища, восьмигранные глухие боковые главы создают живописную, хорошо скомпонованную стройную пирамиду, которая заставляет вспомнить о соборе Василия Блаженного. Узорочье храмов XVII века определило и пластическую разработку общей композиции. Стремительный подъем шатра усилен его высотой, которая равна общей высоте нижней части храма.

Увеличение высоты храмов — нарастание вверх их объемов — является характерной чертой зодчества XVII века и легко прослеживается как в начале столетия, так и в его конце<sup>1</sup>.

Несколько особняком стоит один из наиболее своеобразных каменных шатровых храмов XVII века — церковь Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевом монастыре (стр. 136, 137), выстроенная в 1637 году. Она представляет большой интерес для выяснения наличия элементов светского зодчества в церковной архитектуре. Если в убранстве четверика церкви, поставленного на своего рода подклет, использованы мотивы архитектурного убранства Духовской церкви конца XV века, то завершающая часть, украшенная изразцами и горизонтальными гуртами-полочками на лопатках ребер граней, решена в традициях XVI века (ср. Сергиевскую церковь Богоявленского монастыря в Московском Кремле). Однако, несмотря на зависимость от архитектурных форм предшествующего времени, церковь Зосимы и Савватия по всему своему облику принадлежит к архитектуре XVII века. Ее детали не только меньше по масштабу, но пластичнее и богаче, чем вдохновившие мастера прототипы. Наиболее примечателен в церкви Зосимы и Савватия ее общий архитектурный замысел. К храму примыкают две больничные палаты. В этой композиции находит свое отражение один из распространеннейших приемов деревянного зодчества, когда по сторонам сеней с их

<sup>1</sup> К этой же группе храмов близки такие памятники, как Архангельский собор в г. Горьком (1624), двухшатровая церковь Алексеевского монастыря в Москве (1625), шатровые храмы в Вешняках под Москвой (1644), Троицком-Голенищеве (1647) и др.

пышным, обычно шатровым крыльцом ставились две клетки. Шатровый храм играет здесь роль такого крыльца. Его декоративные свойства подчеркнуты простой, даже несколько суровой обработкой больничных палат. На примере этой церкви Троице-Сергиевского монастыря становится особенно ощутимо воздействие светского зодчества на церковное<sup>1</sup>.

Наиболее декоративным и исключительно сильным по своему архитектурно-художественному языку является шатер храма в селе Острове, возведенный, по-видимому, в 1646 году на башнеобразном крещатом основании, относящемся к XVI веку. Вторя завершению приделов, восьмерик центрального шатра украшен в основании четырехъярусной пирамидой кокошников, которые превосходно здесь использованы для достижения композиционного единства. В отличие от полукруглых спокойных кокошников приделов, кокошники шатра имеют килевидное очертание, что усиливает устремленность вверх центрального столпа храма. В основании шатра также расположены три ряда кокошников. Зодчий, надстроивший церковь в селе Острове, не отказываясь от архитектурных приемов своего времени, достиг исключительной слитности разновременных частей, умело объединив сложный по композиции основной объем храма со столь же сложным его завершением.

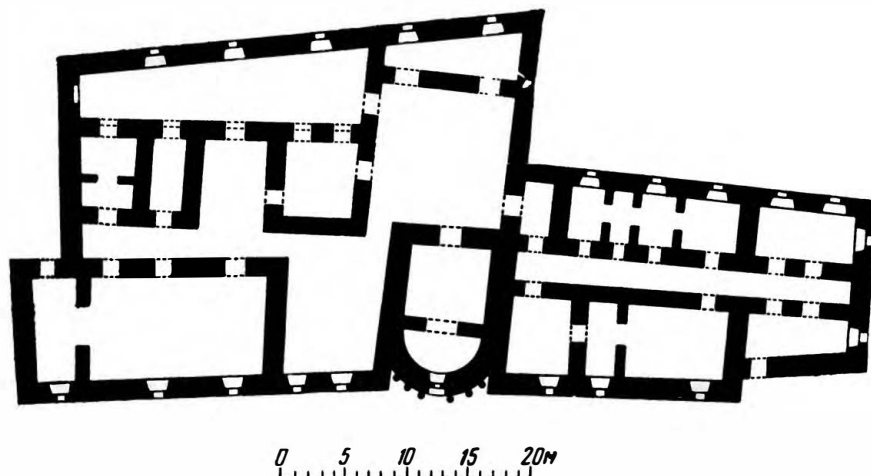
В поисках более выразительных форм зодчие обратились к художественной переработке тех декоративных шатров, которые украшали воротные башни деревянных укреплений еще в XVI веке. Их описал Н. Варкоч, видевший их на



*Храм села Медведкова под Москвой.  
Вторая четверть XVII века.*

<sup>1</sup> М. И л ь и н. Архитектурные композиции русских светских общественных зданий конца XVII века.— В сб.: «Советская архитектура», вып. 5, М., 1954, стр. 98—102.





План больничных палат с церковью Зосимы и Савватия  
в Троице-Сергиевом монастыре. 1637 год.

До реставрации.

московском «Скородуме», где они располагались по трое в ряд<sup>1</sup>. Естественно предполагать, что такими же декоративными шатровыми «двойнями» и «тройнями» были украшены деревянные башни многих русских городов. В каменном зодчестве известны примеры таких двойных и тройных шатров на воротах ряда монастырей, например, Ферапонтова монастыря (1649—1650; *стр.* 138), Суздальского Рождественского монастыря и др. В этом новом обращении к светским прообразам не только достаточно определенно сказывается общая направленность творчества зодчих, но и вновь обнаруживается все та же исконно русская традиция взаимодействия каменного и деревянного зодчества, обусловившая создание оригинальнейших произведений.

Шатровые декоративные каменные «двойни» и «тройни» появляются в архитектуре Москвы и других городов в 40-х годах XVII века<sup>2</sup>. Среди этих храмов выделяется пятишатровый храм Иоанно-Предтеченского монастыря в Вязьме 1637 года (*стр.* 139). К вытянутому с юга на север основному храму, увенчанному богато убранными тремя стройными шатрами, примыкали приделы, за-

<sup>1</sup> В. Бочкарев. Московское государство XV — XVII вв. по сказаниям современников-иностранцев. СПб., 1914, стр. 72.

<sup>2</sup> Так, в Москве в 1640 году в Китай-городе была выстроена церковь Козьмы и Демьяна «в Старых Панех» с двумя глухими декоративными шатрами. Такие же храмы были сооружены в Переяславле Рязанском (теперь Рязани) в Духовском монастыре в 1642 году и в монастыре села Спас-Воротынского на Угре. В Москве за Яузой в 1647 году был построен храм Воскресения в Гончарах, заверченный уже тремя шатрами. Аналогичные храмы появились в Казани (церковь Иоанна Предтечи 1649 года) и в других городах.



канчивавшиеся также шатрами (ныне не существуют). Несмотря на свой относительно небольшой размер, храм в Вязьме по его общему замыслу и декоративному убранству невольно хочется сравнить с тем же собором Василия Блаженного.

Одним из самых замечательных произведений подобного типа является храм Рождества богородицы в Путинках в Москве, построенный в 1649—1652 годах (стр. 140, 141). Здесь в новой форме развиваются те приемы композиции, которые с таким блеском были решены в Вязьме. Путинковский храм состоит из двух увенчанных шатрами церковных помещений и шатровой же колокольни. Главный храм в честь Рождества богородицы образует в плане правильный квадрат. Однако в объеме он состоит из двух поперечно ориентированных частей — собственно храма и трехчастного алтаря. По высоте и объему алтарь составляет лишь третью часть храма. Благодаря такому поперечному построению всего храма количество завершающих его кокошников не одинаково. На длинных сторонах их по пяти в ряду, на коротких — по три. Это широтное построение почти как правило встречается



*Церковь Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевом монастыре. 1637 год.  
В процессе реставрации.*



*Надвратная церковь Ферапонтова монастыря.  
1649—1650 годы.*

в большинстве храмов XVII века. Вертикальное членение осуществлено при помощи плоских пилястров. Широкий пояс-карниз раскрепован соответственно размещению пяти декоративных кокошников. Этим приемом подчеркивается ритм кокошников, которые даже при четырехскатной кровле всегда имели большое значение в храмовой архитектуре XVII века.

Декоративное оформление центрального храма в Путинках построено по принципу контраста. Скупо украшенным нижним частям здания противопоставлено декоративное богатство его верхних частей. Особую роль здесь играют три шатра, поставленные в ряд и украшенные острыми по силуэту крупными деталями. Благодаря им шатры приобрели особую выразительность. Кокошники в основании стройных восьмериков, остроконечные фронтоны-«стрелы» на их гранях, сильные карнизы с крупными зубцами «вперебежку» в основании шатров,



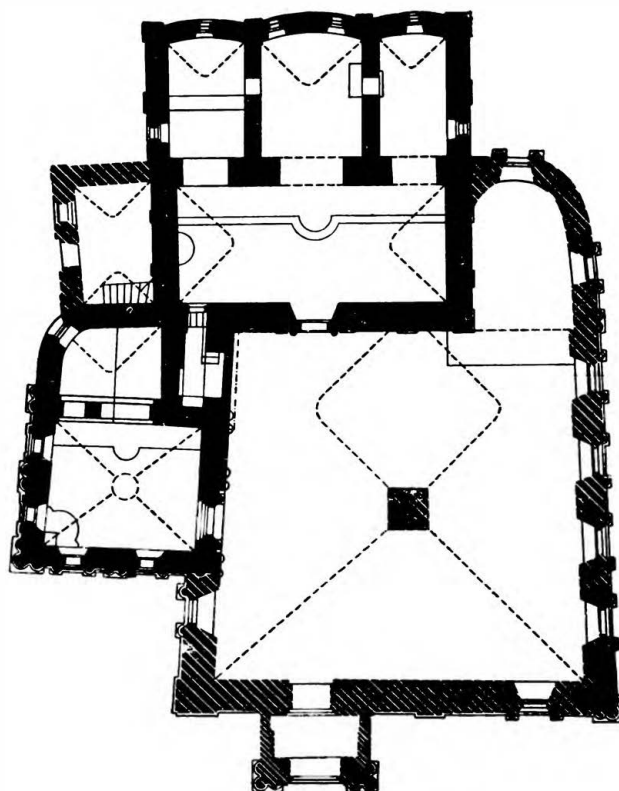
*Главы храма Иоанно-Предтеченского монастыря в Вязьме.  
1637 год.*

гурты на их ребрах, роспись граней, украшения барабанов глав, грушевидная форма последних, ажурные кресты — все это усиливает декоративность здания.

В отделке шатров привлекают внимание детали, заимствованные зодчим из убранства столпообразных приделов собора Василия Блаженного.

Весьма умело мастер использует прием повторяемости декоративных деталей, чем достигает связности отдельных частей здания. Этот прием можно проследить в форме и рисунке кокошников и карнизов, объединяющих придел «Неопалимой купины» и колокольню с главным храмом Рождества.

Выступающий вперед придел мастер выделяет более богатой отделкой. По своему общему облику и декоративным деталям придел обнаруживает близкое



0 1 2 3 4 5 6 7 8 м

План церкви Рождества богородицы в Пушинках  
в Москве. 1649—1652 годы.

Сплошной заливкой показана более древняя часть

родство с почти одновременно построенным надвратным храмом Троицкого монастыря в Муроме и Вознесенской церковью Великого Устюга. Придел «Неопалимой купины» завершен весьма оригинально. Круглый, богато декорированный барабан, вместо главы, увенчан небольшим шатром с маленькими кокошниками в основании. Тем самым несколько обособленный придел хорошо увязывается с объемом основного храма. Объединяющим всю композицию элементом является колокольня, поднимающаяся выше всех остальных шатров храма. И сложное сочетание столь различных по форме объемов, и разница в их высоте, и несовпадение горизонтальных поясов-карнизов, и особенности убранства неодинаковых по высоте шатров — все создает ту нарастающую динамику архитектурных форм, то впечатление сверкающей жизнерадостности, которые надолго запоминаются как одно из самых блестящих архитектурных решений XVII века. Низкая трапезная, пристроенная к храму в конце XVII столетия, подчеркнула стре-



*Церковь Рождества богородицы в Путинках в Москве.  
1649—1652 годы.*

мление ввысь шатров, которые в своей изощренной декоративности напоминают группу словно зажженных в «кандиле» свечей. Вполне возможно предполагать, что именно эта мысль владела заказчиком — приходом — и зодчим, когда создавался столь необычный храм, сооружение которого потребовало неоднократных пожертвований и обошлось в 800 рублей — сумму, колоссальную для XVII века<sup>1</sup>.

Храм Рождества в Путинках был не только высшим проявлением архитектурной мысли первой половины XVII века, но являлся и самым поздним памятником среди тех завершившихся «двойнями» и «тройнями» церквей, которые так ярко отразили развитие народных светских начал в русском зодчестве этого времени. Год окончания путинковского храма — 1652 — был годом вступления на патриарший престол Никона. По мысли нового патриарха, церковное зодчество должно было пойти по новому пути развития, преодолев то «обмирщение» архитектуры, которое год от года давало себя знать все сильнее и настойчивее

Выдающимся сооружением начала второй четверти XVII века является Казанский собор (*стр. 143*), выстроенный на Красной площади в Москве в 1636 году кн. Д. М. Пожарским (работы по сооружению собора начались, по-видимому, еще раньше). Это здание, хотя и отличалось сравнительно незначительным размером, все же поражало монументальностью своего общего вида, богатством и тщательностью выполнения декоративных деталей, затейливостью завершения в виде многоярусной пирамиды кокошников. Все это позволяло храму сохранить свою самостоятельность рядом с величественным собором Василия Блаженного.

Нижняя часть Казанского собора была обработана ложными арками, как бы перекликавшимися с аркадой первоначально существовавшего гульбища. Ложным аркам вторила форма перспективных порталов. Каждый фасад членился вертикально на три части согласно древней традиции. Верхние окна были поставлены в своего рода киоты, завершения которых образовывали первый ярус килевидных кокошников. Весьма простые и лаконичные наличники окон напоминали наличники бойниц башен смоленского кремля. Плоскость стен вокруг наличников подчеркивала как последние, так и форму каждого стенового деления. Профилировка филенок отличалась изысканностью рисунка обломов и богатством светотеневого построения. Второй и третий ярусы кокошников, расположенные «вперебежку», не имели столь острых килевидных подвышений, как кокошники первого яруса, что создавало более спокойный переход к венчающей здание мощной главе.

<sup>1</sup> И. Забелин. Построение первой на Руси церкви в честь Пречистой богородицы «Неопалимой купины». — «Археологические известия и заметки», М., 1893, № 1, стр. 4—12.



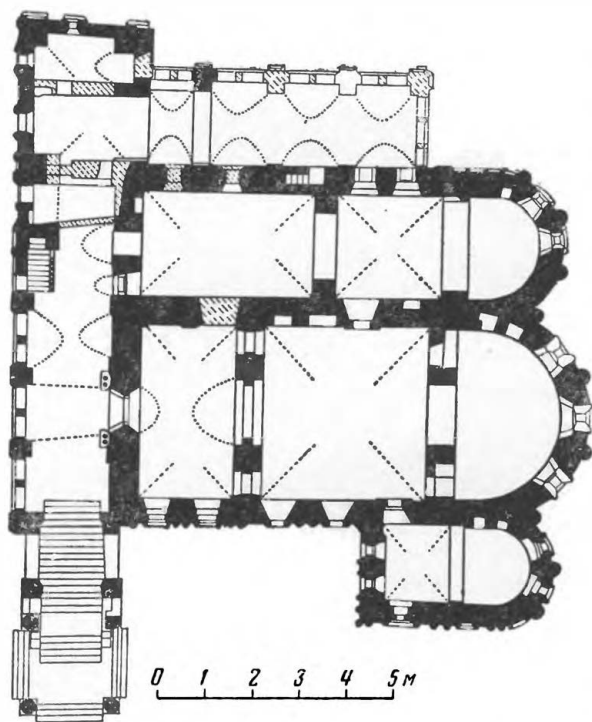
*Казанский собор на Красной площади в Москве.  
Верх храма. 1624—1636 годы.*

Большие кокошники второго яруса, помещенные на углах завершения храма (так называемые диагональные кокошники), были повернуты на  $45^\circ$  по отношению к остальным, что придавало верху здания необходимую собранность и объемность. Этот прием постановки угловых «диагональных» кокошников, впервые встречающийся еще в XV веке, стал широко применяться в зодчестве XVII столетия.

Наиболее значительным памятником московской архитектуры второй четверти XVII века является церковь Троицы в Никитниках (стр. 144, 145). Она была построена богатым купцом Григорием Никитниковым<sup>1</sup>, выходцем из Ярославля,

<sup>1</sup> Е. Овчинникова. Стенопись церкви «Троицы в Никитниках» в Москве середины XVII в. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. XIII. М., 1941, стр. 147 и сл.; «Материалы для истории археологии и статистики московских церквей». М., 1884, стр. 371.





План церкви Троицы в Никитниках в Москве.  
1628—1653 годы.

в 1628—1653 годах. Церковь расположена на небольшом холме и выходит южным фасадом в переулок. Некогда к ней вплотную примыкали хоромы самого Никитникова, так что церковь вместе с ними образовывала единый целостный художественный ансамбль. Особенность местоположения этого храма определила ориентацию входного крыльца в сторону переулка, что, в свою очередь, вызвало сдвиг колокольни к северозападному углу здания. Благодаря этому создавалась та асимметричная, «хоромная», живописная композиция, которая не раз вдохновляла зодчих XVII столетия. Храм, его приделы, шатровое крыльцо, терраса-гульбище и колокольня то сливаются в компактную группу, устремленную вверх своими многочисленными и разнообразными

главами, то словно расходятся, напоминая широко раскинутые отдельные, не связанные одна с другой постройки русского богатого двора. Однако, внимательно присматриваясь к общей композиции храма, мы обнаружим тесную связь между всеми его частями. Это сказывается и во взаимном соподчинении высоких и низких частей здания, и в декоративных мотивах. Общее впечатление, создаваемое храмом Троицы в Никитниках, характер его архитектурного убранства невольно вызывают в памяти нередко встречающиеся в русских сказках описания чудесных зданий, окруженных невиданными цветами и диковинными растениями.

Помимо двух самостоятельных приделов, занявших традиционное место по сторонам главного, пятиглавого храма, в никитниковской церкви появились две небольшие трапезные палаты, галерея-притвор и несколько небольших хозяйственных помещений. Все это усилило светское начало в архитектуре здания (стр. 145). По-видимому, трапезная палата у северного, большего по объему, придела была сооружена несколько позднее, что, однако, не нарушило цельности этого замечательного произведения русского зодчества XVII века.





*Церковь Троицы в Никитниках в Москве. 1628—1653 годы.*

Хорошая композиция церкви Троицы в Никитниках, воспринявшая многие элементы светского зодчества, существенно видоизменила облик сооружения. Архитектура храма — одно лишь крыльцо никитниковской церкви — может служить примером того исключительного по богатству узорочья, которое покрывает в XVII веке стены не только церквей, но и жилых зданий. Столбы, перехваченные профилированными поясками, арки с висячими гирьками, ярусы кокошников, шатер, покрытый вертикальными полукруглыми гуртами и прорезанный слуховыми окнами, — все свидетельствует о стремлении зодчего достигнуть максимальной декоративности. Прототипами подобных каменных крылец были не только крыльца деревянных построек, но и резные шатровые деревянные сени над царскими и святительскими местами и престолами, появившиеся еще в XVI веке (трон Ивана Грозного 1552 года и другие памятники)<sup>1</sup>. Висячие арочки с узорными гирьками, примененные в убранстве крыльца, нашли себе место и в украшении арочных окон галереи. Русские зодчие XVII века придали подобной арке большое своеобразие, сделавшее ее типично национальной русской формой. Ее особенность заключается в том, что ее пролет сильно увеличивается, дуга же арки теряет свое напряжение, как бы растягивается, принимая нередко эллиптическое или параболическое очертание<sup>2</sup>.

С не меньшей изощренностью украшаются стены основного храма и его приделов. Согласно традиции, храм еще членится на три вертикальных деления. Однако вместо обычных плоских лопаток XVI века, расчленявших стены, стали применяться массивные полукруглые парные столбы-колонны, которые в более поздних зданиях превратились в тонкие и высокие, с характерной кубической капителью. Конструктивный смысл колонок почти полностью исчезает. Они использованы лишь для усиления светотеневой игры фасада.

На колонки ложится пояс-антаблемент, богато украшенный изразцами, ширинками с сердцевидной серединой, зубчиками и многообломным карнизом. Декоративные свойства примененного материала — кирпича — выступают здесь с особой наглядностью. Такой пояс-антаблемент, имеющий прообразом соответствующую деталь старого собора Донского монастыря 1593 года, становится характерной декоративной деталью русского храма XVII столетия. Само подчеркивание поясом-антаблементом четверика храма находит себе параллель в сильно выявленной горизонтали повала и полицы деревянного храма.

<sup>1</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. II, стр. 130.

<sup>2</sup> В. З г у р а. Проблема возникновения барокко в России. — В сб.: «Барокко в России». Л., 1926, стр. 26.



*Вознесенский храм в Великом Устюге. 1648 год.*

Не менее совершенны и одновременно сложны наличники окон никитниковской церкви. Особенно богат ими южный фасад, выходящий в сторону переуллка и некогда хорошо видный на пригорке, над крышами деревянных строений соседних дворов. От окон подклета к окнам второго света храма идет нарастание декоративных форм. Все сложнее, все узорнее становятся наличники, близкие к наличникам Теремного дворца. Простые фронтоны сменяются арочным завершением, внутренняя сторона которого вырезана полукруглыми фестонами. Белокаменная резьба с «фряжскими травами» сильно вытянутого вверх наличника сменяется мелкопрофилированными деталями. Наличник опирается на пилястры, состоящие из отдельных декоративных балясинок — так называемого «штучного набора», — мотива, получившего вскоре самое широкое распространение как в церковном, так и в гражданском зодчестве. Красно-белая окраска, зеленые изразцы и золото крестов еще более усиливают живописность храма — одного из лучших произведений московского зодчества.

Обилие декоративных форм и разнообразие приемов заставляют вспомнить о «многих образцах» порядных записей. Зодчие не боятся применять детали, которые частично встречаются уже в зданиях XVI века. Так, фасад восточной части придела, помещающегося под колокольней никитниковского храма, напоминает фасады посадских церквей XVI века, с их трехлопастным завершением. Резные белокаменные наличники и внутренние порталы, покрытые сплошным узором тонкого растительного орнамента и некогда пестро раскрашенные, по форме и рисунку близки к порталам и окнам кремлевского Теремного дворца.

Не меньшие изменения произошли внутри храма. Если его внешняя объемная композиция напоминала хоромы богатого вотчинника, то внутри храм целым рядом небольших, обычно низких помещений походил на внутренние помещения боярских палат и теремов. Каждое помещение храма ограничено, связь пространства каждого из помещений с соседними частями здания выражена слабо. Трапезная, сам храм, алтарь, приделы и другие помещения напоминают небольшие палаты жилого здания. Этому впечатлению в значительной мере способствует отсутствие столпов в храме. Иконостас, поднимающийся вплоть до сводов, совершенно обособил алтарь, который потерял органическую связь с пространством храма. Своды храма — в основном коробовые или сомкнутые, что в еще большей мере сближает его внутренний облик с интерьерами гражданских построек. Лишь главный храм сохранил световую главу в центре. Узорность резного иконостаса, красочность росписей, икон и так называемых «тощих свечей» (подсвечников), золото и серебро басмы, ветвистые паникадила,



*Колокольня и собор Троицкого монастыря в Муроме.  
1642—1648 годы.*

резные деревянные клиросы, свечные ящики, поставцы, белокаменные ярко раскрашенные порталы, железные двери с насечным орнаментом и прочие детали убранства церкви придают интерьеру ту праздничность и яркую живописность, которые с таким совершенством воплощены и в ее наружном облике. Естественно, что этот новый, сложившийся в XVII столетии архитектурный образ храма, столь насыщенный бытовыми элементами, приводил к снижению узкоцерковного начала в русском зодчестве.

Московская церковь Троицы в Никитниках, как уже было отмечено, оказала значительное влияние на многие постройки храмов столицы и провинции. В Великом Устюге в 1648 году торговым «гостем» Никифором Ревякиным был возведен восьмипрестольный пятиглавый на подклете Вознесенский храм (стр.147) — несомненно одно из замечательнейших произведений русского зодчества первой по-

ловины XVII века<sup>1</sup>. Первоначально были выстроены главный храм, юго-западный придел, низ колокольни (верх сломан в XVIII—XIX веках) и крыльцо с галлерей, южная часть которой ныне разрушена. Несколько позднее, но в том же XVII веке, был пристроен большой северный придел на подклете. Многообъемная композиция храма при обилии глав, арок и прочих декоративных деталей необычайно живописна. Несмотря на некоторые переделки и утраты, Вознесенский храм до сих пор сохранил свое богатое живописное убранство. Некогда оно производило еще большее впечатление, когда были открыты аркады подклета и целы шатровая колокольня и южное гульбище.

Фигурные кованые решетки в окнах юго-западного придела<sup>2</sup> дополняют живописный облик храма. Размер наличников по отношению к обрамляемым ими небольшим окнам еще весьма значителен. Такое увеличение масштаба наличников приводило к усилению их значения в декоративной композиции фасада. На стенах храмов почти не остается свободного гладкого места — все заполнено искусно выполненными деталями, которые, словно ковер с пышными узорами, украшают здание снизу доверху.

В 1642—1648 годах в Муроме был выстроен Троицкий монастырь (стр.149). Декоративные детали, характерные для вышеназванных храмов, использованы почти во всех зданиях, составляющих ансамбль монастыря. Колокольня, надвратная церковь и собор монастыря снизу доверху украшены необычайно пышным и редким по изобретательности «штучным набором», богатыми и сложными наличниками, ширинками, короткими столбами-колонками с перехватами и бусинами, сочными формами кокошников различного рисунка и т. д. Сказочный облик монастыря становится еще более фантастическим из-за сочетания причудливых силуэтов зданий, шатровых завершений надвратного храма, колокольни и оригинального крыльца, а также многочисленных глав. Каждое здание монастыря, теснейшим образом связанное с остальными, представляет в отдельности как бы ювелирное произведение, выполненное не зодчим, а золотых дел мастером, искусно украсившим его драгоценностями.

Внимание привлекает соборный храм монастыря, где все богатство убранства сосредоточено в верхней части здания. Это было обусловлено тем, что лишь верхняя часть храма была видна из-за монастырских стен.

Церковное зодчество второй четверти XVII века, несмотря на преемственность от архитектуры предшествующего столетия, обладает своим ярко выра-

<sup>1</sup> Б. Д у н а е в. Город Устюг Великий. Изд. 2. М., 1915, стр. 27.

<sup>2</sup> В. В о р о н о в. Устюжские решетки. — «Среди коллекционеров». М., 1922, № 11—12, стр. 16—17.



женным характером. Объемная и сложная разновысотная композиция, острый силуэт и богатейшее узорочье храма привлекают к себе внимание зодчих. Применение богатого узорочья отражало народную любовь к украшенности «мира и вещи»<sup>1</sup>, в столь яркой форме сказавшуюся в крестьянской и посадской среде. Архитектурные мотивы, заимствованные из светских построек, все шире и настойчивее проникают в архитектуру храма. Лишь главы с ажурными и сложными по рисунку крестами да ряды кокошников указывают на назначение здания.



Военные события начала XVII века во многом предопределили оборонные мероприятия Московского государства, стремившегося укрепить те монастыри, которые сыграли в «лихолетие» немалую роль в обороне страны. Одним из первых должен быть назван Троице-Макарьевский монастырь в Калязине, под стенами которого были разбиты Скопиным-Шуйским польские войска. Основные монастырские здания (собор, трапезная) и другие, менее значительные, постройки были возведены еще в начале XVI века, так что все внимание строителей сосредоточилось на постройке каменных крепостных укреплений. Стены и башни монастыря были построены в 1633—1648 годах Марком и Иваном Шарутиными<sup>2</sup>. Несмотря на подражание военно-оборонительным образцам прошлого (прямоугольный план расположения стен монастыря, наличие крепостного дворика за главными воротами, что на новый лад повторяло систему отводных стрельниц, и т. д.) отец и сын Шарутины вводят и нечто принципиально новое в архитектуру своего сооружения: в отличие от монастырей конца XVI века крепостные башни и стены получают богатую архитектурную обработку. Главным фасадом монастыря был фасад, обращенный к городу. Здесь располагались въездные ворота с надвратной церковью, на стенах которой были помещены белокаменные доски с именами зодчих. Часть южной крепостной стены, к которой изнутри монастыря примыкало предназначавшееся для царских приездов здание XVI века, была обработана снаружи декоративной аркадой. В ее арках находились узкие высокие окна в нишах. Так, крепостная стена, сливаясь с жилыми зданиями, становилась одним из фасадов последних и тем самым теряла свой военно-оборонительный характер.

Декоративное начало с каждой новой постройкой все сильнее и сильнее проявлялось в архитектуре монастырей XVII века (вспомним Троицкий монастырь

<sup>1</sup> Н. Ворониц. Древнерусские города. М.—Л., 1945, стр. 82.

<sup>2</sup> М. Цапенко. Архитектура и фрески б. Макарьевского монастыря в Калязине.— «Архитектурное наследство», т. 2. М., 1952, стр. 166.

в Муроме). Монастырь постепенно превращался из суровой крепости в игравший яркими красками и богато разукрашенный архитектурный ансамбль. Поэтический мир образов облакался здесь в конкретную, зримую, прекрасную оболочку. Столь популярные в XVII веке описания в сказках замечательных садов и дворцов как бы претворялись в реальность в разнообразных постройках монастырей. В свою очередь, эти постройки будили и обогащали фантазию, отражаясь в литературном творчестве народа.

Усиление светского начала, изменившее облик монастыря, прослеживается на примере Троице-Сергиевой обители, сильно пострадавшей во время осады 1608—1610 годов. В 20—40-х годах XVII века не только были надложены монастырские стены, но и заново перестроены башни. Последние были покрыты снаружи значительным количеством всевозможных поясков, тяг, столбиков, лопаток и других деталей, одетых на башни словно своеобразный убор. Грозные по своей форме и величине, крепостные твердыни незаметно превращались в богато разукрашенные сооружения, составлявшие, наряду с монастырскими храмами, основу архитектурно-объемного решения монастыря. Однако наиболее существенные изменения архитектуры нашли себе место позднее — лишь во второй половине XVII века.

Обзор ряда памятников архитектуры Москвы и провинции ярко выявляет нарастающую водну «обмирщения» зодчества в первой половине XVII века. Светские приемы композиции, светские элементы убранства изменили облик храма. В церковной архитектуре начинают все более настойчиво звучать мирские мотивы. Но, что еще существеннее, в ней сказывается народное понимание прекрасного. Естественно, что все это вместе взятое противостояло воззрениям церкви во главе с ее патриархом, являвшимся одним из крупнейших представителей феодального мира. Именно против этого светского и народного начала в церковном зодчестве и выступил патриарх Никон.





---

Глава пятая

КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО  
ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА

*М. А. Ильин*



**В**о второй половине XVII века каменное зодчество вступает в период наивысшего расцвета. Богатые помещики, купцы, как и деятели церкви «владыки», к середине столетия достаточно окрепшие в экономическом отношении, широко разворачивают строительство не только в городах, но и в отдаленных поместьях и вотчинных усадьбах. Вместе с тем усиливается и посадское строительство. Все то новое, что подготовлялось в 20—40-х годах этого столетия, обретает теперь полную зрелость. Основные типы светского и церковного зодчества достигают редкой законченности. Конструкция сводов получает свои окончательные решения; более того, зодчие находят и новые формы в этой области. Во второй половине XVII века декоративные элементы русского каменного зодчества приобретают предельную выразительность. Новые градостроительные запросы приводят к столь значительному развитию светского строительства, что его памятники, наряду с лучшими памятниками церковного зодчества, занимают ведущее место в архитектуре третьей четверти XVII века.

В зодчестве этого времени намечаются два направления. К первому относятся здания, возведенные на средства государства и церкви. Используя богатство народной художественной культуры, зодчие придавали своим произведениям нарочитую торжественность и монументальность, что не только укрепляло престиж царской власти и церкви, но и отражало мощь государства. Для решения поставленных задач зодчие обращались и к народному искусству, в первую очередь к связанному с посадом. Ориентация на посадскую художественную культуру объясняется той большой ролью, которую посад играл в XVII веке в жизни

Страны, но назначение и размеры сооружений заставляли значительно переработать народные мотивы. Достаточно сопоставить, например, трапезные Валдайского и Крестного монастырей, созданные патриархом Никоном, с трапезными посадских храмов, чтобы эта разница стала особенно очевидна. То же самое можно сказать и о жилых зданиях (ср. архиерейский дом митрополита Иллариона в Суздале с домом дьяка Аверкия Кириллова в Москве). Большинство зданий, созданных по заказу государства и церкви, поражает своими размерами, лаконизмом форм, гладью слабо расчлененных стен, величиной внутренних помещений, образующих определенную торжественную пространственную систему, и т. д.

Второе направление связано главным образом с посадом. В нем ярче и непосредственнее сказываются народные вкусы. Именно среди посадских людей в основном сложилась и выросла русская «мирская» художественная культура. Вместе с тем в зодчестве посада второй половины XVII века наблюдается постепенный отход от тех образов и композиционных решений первой половины столетия, в которых так сильно давали о себе знать интимность, бытовой уют и т. д. Теперь же в произведениях посадской архитектуры заметно возрастает стремление к определенной торжественности (ярославские храмы). Строящиеся храмы и даже жилые здания рассматриваются не только как личная собственность, но и как общественное достояние, в котором находит свое выражение народная гордость. Однако, несмотря на увеличивающиеся размеры зданий, они по-прежнему в изобилии украшены всевозможными декоративными деталями, отличаются богатством форм, живописностью силуэта, насыщены радостным, жизнеутверждающим чувством, столь характерным для русского народного искусства этого времени.

Одним из первых общественных сооружений второй половины XVII века было здание патриаршего двора в Московском Кремле, законченное патриархом Никоном (начато постройкой в 1643 г.; его строителем вначале был Д. Л. Охлебинин, кончал же постройку другой зодчий, по-видимому А. Мокеев). Торжественное открытие патриаршего двора состоялось в 1655 году<sup>1</sup>. Патриарший двор представляет собой большой комплекс жилых палат с примыкающим к нему помещением церкви Двенадцати апостолов. Зодчий, соорудивший патриарший двор, решил его почти единым блоком и обработал фасад колончатым поясом. Этот мотив был заимствован из архитектурного убранства расположенного напротив Успенского собора.

<sup>1</sup> См. А. Сперанский. Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства, стр. 146—147.

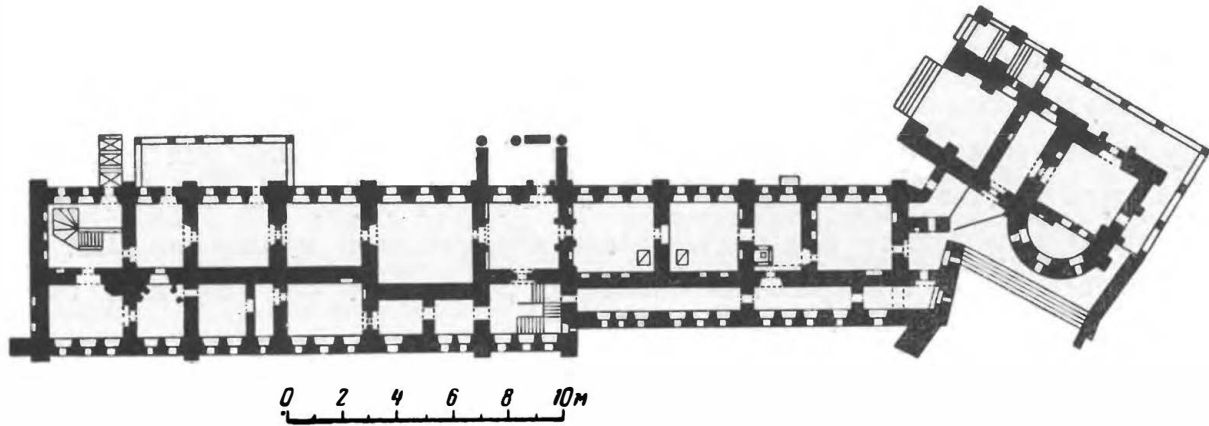
Достопримечательностью здания является огромный сводчатый зал — Крестовая палата (13 × 19 м). Эта палата, лишенная обычных столбов, была перекрыта сомкнутым сводом. Отношение его сторон строилось по принципу отношения стороны квадрата к его диагонали. Значение Крестовой палаты для последующего строительства было огромно. Масштаб, характер убранства, смелость конструктивного решения — все подчеркивало общественное назначение зала. Павел Алеппский дает его красочное описание. Зал, пишет он, «поражает своей необыкновенной величиной, длиной и шириной; особенно удивителен обширный свод без опор посередине. По окружности палаты сделаны ступеньки, и пол в ней вышел наподобие бассейна, которому не хватает только воды. Она выстлана чудесными разноцветными изразцами. Огромные окна ее выходят на собор; в них вставлены оконницы из чудесной слюды, украшенной разными цветами, как будто настоящими... В ней, подле двери, сделан огромный каптур (печь) из превосходных изразцов»<sup>1</sup> Подобными же качествами обладали приемные палаты ростовской митрополии, сооруженной позднее Ионой Сысоевичем. Однако ростовский митрополит и его зодчий держались старых традиций. Белая палата, по масштабу близкая к Крестовой палате патриаршего двора, имеет в центре столб, на который опираются ее огромные своды.

В 1683 году было закончено здание Земских приказов, занявшее южный край холма Московского Кремля<sup>2</sup> Приказы явились одним из самых больших зданий общественно-административного характера. Сохранившиеся архивные материалы и изображения позволяют воссоздать их облик. Приказы представляли собой ряд отдельных зданий, расположенных на одном общем; объединяющем их подклете. Обычные, далеко вынесенные крыльца с лестницами-входами вели к палатам. Архитектурная обработка последних отличалась большой сдержанностью. Карнизы и наличники с фронтончиками служили единственными элементами убранства. Покрытие каждого здания в отдельности усиливало сходство с порознь крытыми палатами жилого дома. Планы каждого приказа близко напоминают планы тех же жилых палат.

Распространившееся производство кирпича облегчало постройку и государственных торгово-промышленных зданий. Их роль в жизни города позволяет отнести их к зданиям общественного назначения. Так, еще в 1641—1644 годах

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию, вып. IV, стр. 104, 105.

<sup>2</sup> П. Александров. Ивановская площадь Московского Кремля. — «Архитектура общественных зданий». М., 1948, стр. 3—16.



План «царицыных палат» Саввина-Спорожеского монастыря в Звенигороде.  
1650—1652 годы.

в Китай-городе на Ильинке осуществлена постройка самого большого сооружения подобного рода — Гостиного двора. Здание занимало почти ту же территорию, что и ныне существующее. Планы и отрывочные сведения об архитектуре этого сооружения позволяют восстановить в общих чертах его облик. Гостиный двор был со всех сторон окружен высокими стенами крепостного типа. Изнутри к ним примыкали лавки. На углах стояли круглые башни, что еще более усиливало сходство Гостиного двора с крепостью. На Варварку и Ильинку выходили богато декорированные ворота.

Архитектурное решение Гостиного двора не только повлияло на строительство каменного «города» в Архангельске (составлявшего административный и торговый центр города), где Дмитрием Старцевым была почти полностью повторена данная композиция, но и во многом определило строительство позднейших государственных торгово-промышленных предприятий.

Среди построек этого типа необходимо в первую очередь назвать кадашевский Хамовный двор (1658—1661), где было сосредоточено изготовление полотна<sup>1</sup>. Его общая архитектурная композиция, как и детали убранства (ворота, башни, наличники окон, крыши и т. п.), свидетельствуют о мастерстве его создателей — А. Королькова и Д. Охлебинина — и о том большом внимании, которое уделялось в древней Руси архитектуре промышленных зданий. Особенно примечательны были ворота, обильно украшенные тесанными в камне и фигурными кирпичными (обычными для того времени) декоративными деталями. Аналогичный декор

<sup>1</sup> Р. Подольский. Государев Хамовный двор в Кадашевской слободе в Москве. — «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 1. М. — Л., 1951, стр. 84—111.



*«Царицыны палаты» Саввица-Сторожевского монастыря в Звенигороде.  
1650—1652 годы.*

присущ и наличникам окон производственных помещений. Не меньшей декоративностью отличался шатер с государственным гербом, венчавший выездные ворота кадашевского Хамовного двора. Как у большинства жилых построек того времени, в центре здания Хамовного двора помещались сени, по обе стороны которых располагались большие палаты. Они обладают значительными размерами (19 × 17 м) и крыты сомкнутыми сводами, что указывает на распространение в XVII веке новых конструктивных приемов в промышленной архитектуре<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Аналогичными достоинствами обладает интересное трехэтажное здание так называемой Солодежни (место изготовления и хранения солода), построенное в конце XVII века в Симоновом монастыре. Близкими к Хамовному двору по архитектурному решению были Калужский житный двор, Запасной дворец у Красных ворот в Москве и др. Интересно здание московского Печатного двора 1642—1648 годов, архитектура которого воспроизводит обычный каменный жилой дом (крыльцо относится к XIX веку).

В каждой палате было по двадцать парных окон; это обеспечивало достаточное освещение производственных помещений, где стояло около 50 ткацких станков.

Постройка дворцов производилась в течение всей второй половины века. Однако в промежуток между сооружением Теремного дворца и постройкой дворца в Коломенском не было создано новых зданий, выдающихся своим размером и убранством, если не считать палат царского тестя И. Д. Милославского (1651). Переделанные и достроенные в конце XVII века палаты известны ныне как Потешный дворец<sup>1</sup>.

Большинство дворцовых зданий имело утилитарный характер жилых помещений, не претендующих на общественное значение. Возросшая роль светского здания в ансамбле монастыря, как и воздействие форм деревянного зодчества, сказались в «царицыных палатах» (стр. 156, 157) в Саввино - Сторожевском монастыре (1650—1652). Несмотря на богатую архитектурную отделку и парадное белокаменное с росписью крыльцо, в их облике легко угадывается тип рядового жилого дома с сенями и крыльцом в центре.

К зданиям дворцового характера может быть причислен суздальский архиерейский дом, построенный митрополитом Илларионом в конце XVII века. Это сооружение поражает своей величиной и суровым монументальным обликом. Сопоставляя строительную деятельность духовных «владык» — митрополитов: ростовского Ионы, суздальского Иллариона, рязанского Авраамия и других, — можно проследить, как большинство из них стремилось подражать патриарху Никою, сооружая либо крупные и сложные митрополичьи резиденции, наподобие целого города (Ростов Великий), либо монументальные дворцовые здания (Суздаль, Рязань, Ярославль и др.). Крупными общественными светскими сооружениями были монастырские трапезные, постройка которых возобновилась с середины XVII века. Особенно значительны трапезные Валдайского и Крестного монастырей, возведенные зодчим А. Мокеевым по заказу патриарха Никона.

По своим размерам, по силе своего весьма лаконичного и простого архитектурного языка трапезная Валдайского монастыря представляет собой одно из интереснейших произведений русского зодчества XVII века. Основной ее частью является огромная трапезная палата, размером 16,6 × 25,2 м. Ее своды держатся на одном мощном столбе (площадь сечения — 2,6 × 3,5 м). С востока примыкает высокий трапезный храм, похожий своим внешним видом на деревянный клетский храм (верх надстроен в конце XVII века). С запада расположены более

<sup>1</sup> Более подробное описание и оценка первоначального вида этого здания станут возможными лишь после его тщательного исследования, которое является одной из неотложных задач советских ученых.

мелкие хозяйственные помещения — поварня, кладовые и келья трапезника, — составляющие с трапезной одно целое.

В Валдайской трапезной А. Мокеев раздвинул стены, поднял и словно растянул своды. Некогда статическое, замкнутое и небольшое внутреннее пространство преобразилось. Динамизм линий сводов сильнейшим образом подчеркнут. Кажется, словно какие-то нечеловеческие силы таятся в этих низких, стремительных в своей направленности, словно летящих кривых распалубках над окнами и в ребрах сомкнутого свода. Поражает своей мощью огромный прямоугольный столб, который как бы выбрасывает из себя могучий низко разлетающийся веер громадных кривых плоскостей сомкнутого свода. Большие окна с глубокими и широко развернутыми откосами еще больше подчеркивали монументальное впечатление, создаваемое архитектурой трапезной. А. Мокеев был выдающимся зодчим-строителем, внесшим новый вклад в архитектуру XVII века. Недаром патриарх Никон, увидев оконченную трапезную, сказал: «...красна в строении зрится»<sup>1</sup>.

Трапезная Крестного монастыря на Кий-острове Белого моря представляет собой до известной степени повторение того, что было осуществлено А. Мокеевым на Валдае<sup>2</sup>.



В середине XVII века не только строительство каменных общественных зданий, но и постройка жилых каменных домов принимают широкие размеры.

В течение всей второй половины XVII века в архитектуре каменного жилого здания настойчиво осуществляются поиски, направленные, по существу, по двум путям, хотя источником вдохновения в том и другом случае служило деревянное зодчество. С одной стороны, каменных дел мастера стремятся более или менее точно воспроизвести в камне все богатство архитектурной композиции и убранства асимметрически построенных деревянных хором, которые состоят из отдельных клетей, крытых порознь крышами, нередко имеющими различную форму. С другой стороны, в связи с тем, что подобная зависимость от деревянного зодчества вызывала много неоправданных расходов и трудностей технического порядка, возникает иной тип здания. В сооружениях этого вида зодчий стремится свести постройку к одному объему и экономно решить план.

<sup>1</sup> Русская историческая библиотека, т. V, СПб., 1878, стлб. 26. Свидетельство об особой любви Никона к Валдайскому монастырю и восхищении его постройками и местоположением встречается и в книге: Н и к о н. Рай мысленный. Издание Валдайского Иверского монастыря, 1658, стр. 74 («Бе бо велии любимо место сие, понеже красно зелено»).

<sup>2</sup> Из трапезных XVII века, представляющих значительный интерес, должны быть названы следующие: Саввина-Сторожевского монастыря под Звенигородом (1655), Новоспасского монастыря (1673) и др.



Деревянное зодчество и здесь приходило ему на помощь. Деревянный дом с сенями посередине и двумя жилыми помещениями по их сторонам явился подходящим образцом для решения аналогичной задачи в камне.

Примером сооружений первого типа может служить дом дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной в Москве. Он был, по-видимому, заново отстроен в 1657 году, вслед за церковью, известной как храм Николы на Берсеневке<sup>1</sup>. Дом, как это было принято в XVII веке, стоял в центре довольно обширной усадьбы. В сторону реки выходили хозяйственные помещения и жилье дворни. Палаты связывались с церковью переходом на арках, что было весьма распространено в русском зодчестве того времени. Трехэтажное здание палат (центр и правое крыло — результат достроек начала XVIII в.) было, по-видимому, покрыто различными по высоте и форме крышами. Можно предположить, что оно имело два входа, из которых боковой считался главным («красное крыльцо»). Планировка всего здания (не считая переделок начала XVIII в.) отличается известной асимметрией, хотя при внимательном рассмотрении плана можно легко увидеть, что «крестовая» палата, находящаяся посередине, является центральным звеном общей композиции. Вокруг нее группируются остальные палаты, перекрытые сомкнутыми с распалубками сводами, но внутренняя пространственная связь одних помещений с другими отсутствует.

Декоративная обработка с введением цветных изразцов не уступает по своему богатству убранству расположенной рядом церкви. В результате создается та органическая связь между этими двумя частями архитектурного комплекса, которая столь типична для зодчества XVII века. Церковная постройка не противопоставлена гражданской, а входит органическим звеном в общее решение ансамбля. Несмотря на принцип хоромной, живописной, асимметрической композиции, в доме Аверкия Кириллова можно уже усмотреть и новое. Укрупнение наличников, увеличение этажности указывают на то, что зодчий стремится придать своему произведению черты известной торжественности и представительности.

Примерами второго типа может служить дом Иванова (стр. 161) и архиерейский дом 1690 года в Ярославле (стр. 162, 163). Как тот, так и другой дома покрыты одной общей для всего сооружения крышей. Там и здесь сени являются основной парадной частью дома, служащей для деловых и торжественных праздничных

<sup>1</sup> Д. Разов. Ансамбль палат Аверкия Кириллова. — В сб.: «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII веков». М., 1947, стр. 76 и сл.





*Дом Иванова в Ярославле. Вторая половина XVII века.  
В процессе реставрации*

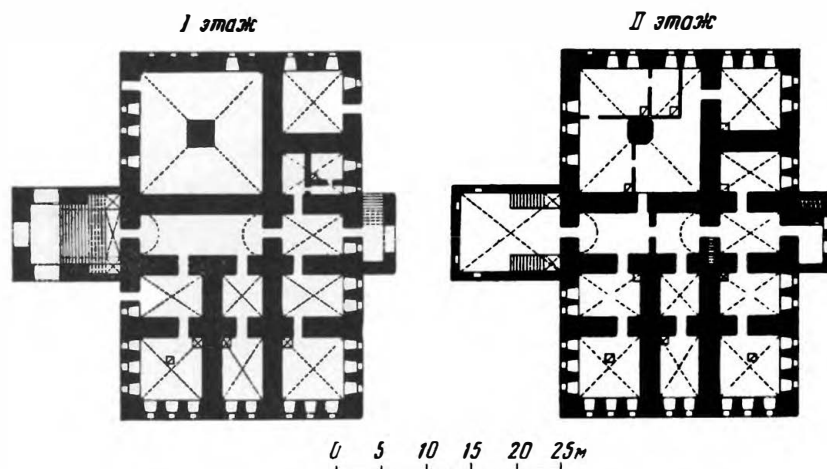
приемов<sup>1</sup>. Особенно велика роль внешнего убранства — наличников и карнизов, создающих впечатление нарядности и праздничности<sup>2</sup>. Их роль в облике зданий подчеркнута гладью мощных стен.

Значительные выгоды зданий второго типа, удобство планового решения сделали их очень популярными. По этому типу построены монастырские кельи (Александров, Солотчинский и другие монастыри). Каждая «секция», состоящая из сеней и двух жилых палат по их сторонам, повторялась много раз, благодаря чему фасад решался ритмично. Последнее обстоятельство было особенно важно при довольно большой протяженности здания келий.

Сохранившиеся гражданские постройки XVII века и архивные материалы с достаточной отчетливостью свидетельствуют о большом значении крыльца

<sup>1</sup> В. Иванов. Ярославль. М., 1946, стр. 46 сл.

<sup>2</sup> См. близкий этим зданиям дом, рядом со звонницей в новгородском кремле. Он построен патриархом Никоном в 1650—1651 годах.



План архиерейского дома в Ярославле. 1690 год.

в декоративном оформлении фасада жилого дома как деревянного, так и каменного. Кувшинообразные столбы и колонки, шатер, богатое декоративное убранство не только выделяли эту часть здания, но и превращали ее в один из существеннейших элементов общего композиционного решения. Недаром в старых изображениях построек XVII века уделено такое большое место показу крыльца.

Среди жилых зданий XVII века необходимо выделить настоятельский корпус Сийского монастыря (стр. 164), относящийся, по некоторым сведениям, к 1685 году. Композиция фасада определяется ритмичным расположением окон, применением широких пилястров, простых карнизов-полочек и т. д. Особенно интересен торцовый фасад здания, где, несмотря на ярко выраженный массивный характер каменного сооружения, ясно дают о себе знать отзвуки форм больших северных деревянных построек с их монументальными фронтонами и незначительными по размеру окнами. Наружные откосы окон превосходно выявляют пластику этого простого, но внушительного здания, служа одновременно дополнительными элементами его архитектурного убранства.

Развитие зодчества во второй четверти XVII века благодаря широчайшему применению декоративного убранства привело к полному переосмыслению образа храма. В нем уже не отражалась та религиозная символика, согласно которой каждая часть храма наделялась особым затаенным смыслом. Храм в середине XVII века по общему духу приблизился к жилому дому того времени.

Обмирщение, как известно, охватило не только архитектуру, но и всю культуру русского народа, что определило деятельность консервативного кружка



*Архиерейский дом в Ярославле. 1690 год.  
В процессе реставрации.*

«ревнителей благочестия», увидевших в обмирщении потрясение основ не только церкви, но и всего государства. Архимандрит Новоспасского монастыря Никон, сделавшийся вскоре новгородским митрополитом, был одним из виднейших участников этого движения (ср. выше, стр. 64). Став патриархом, он предпринял ряд энергичных мер, целью которых было ослабление светского начала в архитектуре. Так, по мнению Никона, в художественном образе шатровых храмов, строившихся с середины XVI века, не находили отражения религиозные идеи; эти храмы не соответствовали каноническим правилам. Никон считал необходимым «исправить» архитектуру храма, вернув зодчество к тем строгим образцам, среди которых наиболее видное место отводилось московскому Успенскому собору. По вступлении Никона на патриарший престол появляются храмозданные грамоты



*Настоятельский корпус Свийского монастыря. 1685 год.*

с разрешением строить храмы «по чину правильного и уставного законоположения, как о сем правило и устав церковный повелевает, строить [храмы] о единой, о трех, о пяти главах, а шатровые церкви отнюдь не строить...»<sup>1</sup>. В том же 1655 году, когда возникла мысль о постройке приделов при шатровой церкви в селе Вешняки под Москвой, патриарх Никон выдал новую грамоту, в которой говорилось, что «главы б на тех приделах были круглые, а не островерхие»<sup>2</sup>. Со времени Никона «освященное пятиглавие» прочно вошло в русское церковное зодчество<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Русское деревянное зодчество. М., 1942, стр. 9.

<sup>2</sup> М. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891, стр. 59.

<sup>3</sup> Храмовые грамоты вплоть до конца XVII века неизменно указывали на недопустимость возведения шатровых верхов.

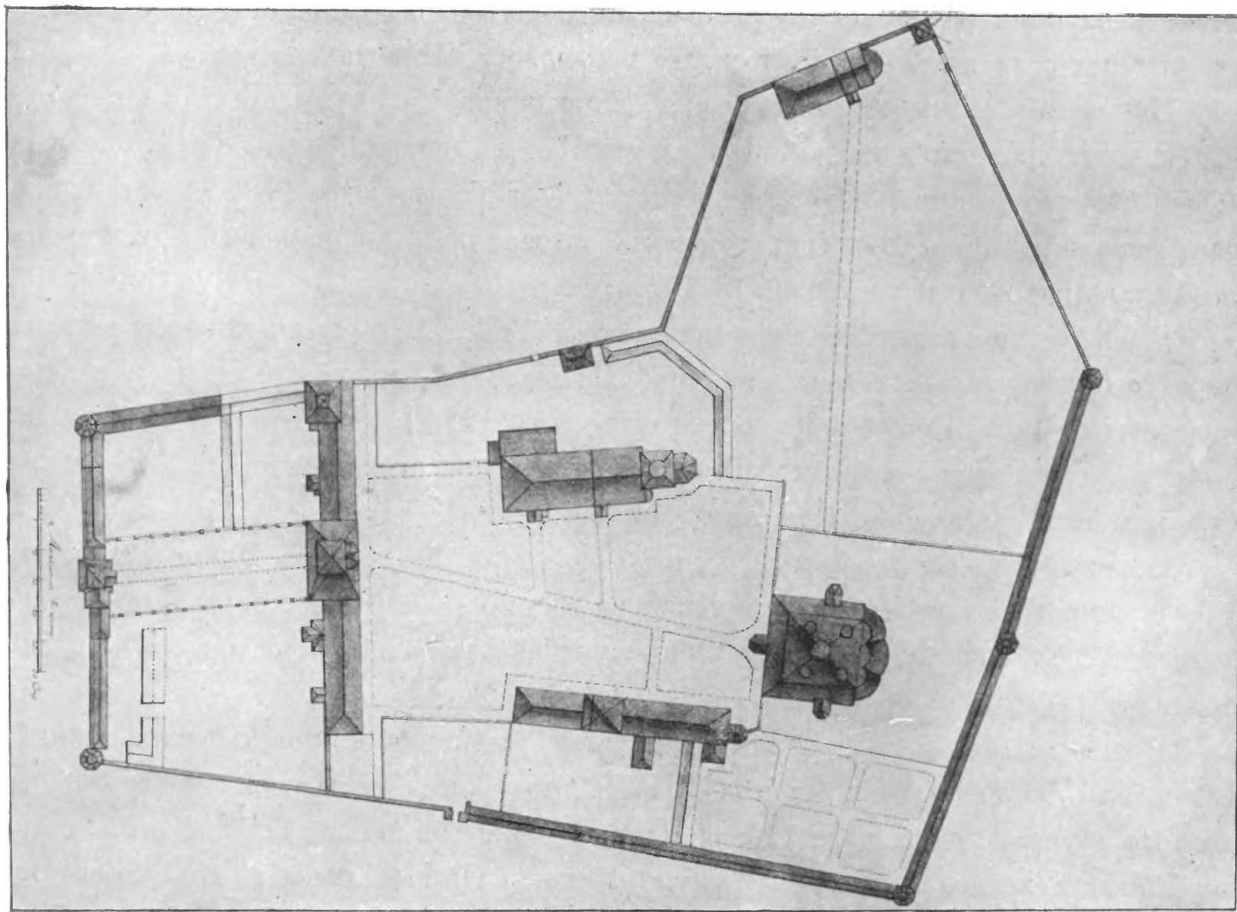


*Трапезная церковь Сийского монастыря. 1638—1644 годы.*

Можно было бы предполагать, что Никон и в своей реформаторской архитектурной деятельности будет проводить те принципы, которые осуществлялись им в отношении церковно-богослужебных книг, т. е. что византийская архитектура в какой-то степени будет привлечена для «исправления» русского зодчества. Однако этого не случилось. Здесь сказалось убеждение русских церковных деятелей в превосходстве русского православия над греческим, сильно «пошатнувшимся» вследствие общения с мусульманами и католиками. За образец должны были быть приняты те русские храмы, которых, по мнению Никона, еще не коснулось обмирщение.

Долгие годы пребывания Никона на Севере отразились на его архитектурных вкусах. Здесь, на Севере, в первой половине XVII века еще живы были традиции XVI столетия. Соловецкий монастырь являлся хранителем архитектурных заветов эпохи Грозного. Могучие стены и башни монастыря, сложенные из гигантских валунов, величественные собор, трапезная и другие каменные монастырские здания производили сильное впечатление. Естественно, что Соловецкий монастырь служил своего рода образцом, по которому так или иначе равнялись зодчие Севера. Особенно заметно это сказалось в постройках Сийского монастыря 40-х годов XVII века (стр. 165). Среди монастырских зданий примечательна колокольня-храм 1644 года, окруженная галлереей-гульбищем, что напоминает прославленные московские здания XVI века. Каждый из четырех фасадов колокольни заканчивается вверху тремя пролетами звона, перекрытыми сравнительно отлогим фронтоном (здесь невольно вспоминаются здания Новгорода и Пскова XIV — XV веков). Все здание увенчивается широким, низким восьмериком, каждая грань которого также имеет арочный пролет для звона. Над восьмериком высится деревянный шатер с главой. Пропорции произведения, умело примененные карнизы и горизонтальные тяги свидетельствуют об еще живых традициях зодчества XVI века<sup>1</sup>. Оригинальный облик этого выразительного по силуэту сооружения производит сильное, даже суровое впечатление.

<sup>1</sup> Близость к традициям XVI века несколько ослабляется рядом стоящим собором 1596—1608 годов, где с большим искусством было применено характерное для эпохи Годунова убранство. К Сийской колокольне-храму близка по масштабу и первоначальному решению соборная колокольня суздальского кремля. Она была окружена в свое время открытой галлереей-гульбищем, что свидетельствует о влиянии архитектуры коломенского Вознесенского храма, которое еще ощущается в архитектуре первой половины XVII века. Сходными качествами обладала и отдельно стоявшая колокольня Троицкого Макарьевского монастыря в Калыжине, построенная в 1636 году. Архитектурные особенности зданий Сийского монастыря не были одиноким явлением в северном русском зодчестве. В это же время в Великом Устюге был построен ряд храмов, которым присущи те же черты. В Устюжском Успенском соборе 1639—1658 годов, в соборе Михаило-Архангельского монастыря 1653 года, так же как и в трапезных названных устюжских монастырей, характерные для XVI века детали и формы сохраняются почти без изменений.



*План Валды́ского Иверского монастыря (по чертежу XIX в.).*

Многочисленные северные постройки несомненно во многом определили архитектурные вкусы Никона. С первого же года своего патриаршества он закладывает церкви и монастыри, которые призваны были служить образцами для всего русского церковного зодчества. Однако, несмотря на реакционность замысла патриарха, стремившегося подчеркнуть в архитектуре значение священства как высшего начала в жизни государства («яко священство царства преболе есть»), результаты его строительной деятельности оказались прямо противоположными его первоначальным идеям. Народ увидел в созданных русскими зодчими по заказам Никона произведениях выражение силы государства. Именно этим взгля-

Одновременно сказывается влияние деревянного зодчества, о чем свидетельствуют граненые главы собора Гледенского монастыря, стоящего на береговой круче при впадении р. Юга в Сухону. Теми же чертами отличается и трапезная палата Сийского монастыря с шатровой церковью Благовещения 1638—1644 годов. Шатер, согласно северной традиции XVI века, поставлен прямо на четверик.



дам отвечали их размер и монументальный характер, выделявший эти постройки среди остальных зданий, сооруженных в начале XVII века.

Никон стремился украсить особо понравившиеся ему места монастырями, пύстынями, храмами и часовнями. Недаром Павел Алеппский писал о нем: «Должно знать, что теперешний патриарх Никон имеет большую любовь к возведению построек, памятников и к (церковному) благолепию,... соперничая в этом с постройками царских монастырей»<sup>1</sup>.

Забота о красоте выбранного для постройки места красной нитью проходит через все литературные произведения Никона. Она нашла отражение и в официальных документах. Особенно наглядно проявилась эта забота в отношении выбора места при постройке Валдайского Иверского монастыря — первенца строительных замыслов патриарха<sup>2</sup>.

Основные архитектурные качества монастыря, по мнению Никона, заключались в широте и свободе расстановки его зданий (стр. 167). Он не раз давал указание: «...под монастырь бы еще места прибавить, чтоб просторнее было для всякия меры»<sup>3</sup>.

Подобная же забота проявляется и в отношении монастырских зданий. Строительство началось весной 1653 года. Автором монастырских построек был до того совершенно не известный каменных дел подмастерье калязинского Троицкого Макарьевского монастыря Аверкий Мокеев. Он выделялся не столько своими художественными дарованиями, сколько большими практическими строительными познаниями.

В Валдайском монастыре А. Мокеев выстроил собор (1655—1658), трапезную (1656—1658), а также кельи-палаты Никона. Им была начата и колокольня, окончание которой относится к 1666 году<sup>4</sup>.

Монастырь расположен на одном из островов красивейшего Валдайского озера, холмистые берега которого покрыты вековыми елями и соснами. Создавая общий план монастыря, очерченный монастырской оградой, строители исходили не из заранее задуманной геометрической формы, а из особенностей выбранного для постройки слегка холмистого острова. Основные монастырские

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Указ. соч., вып. IV, стр. 54.

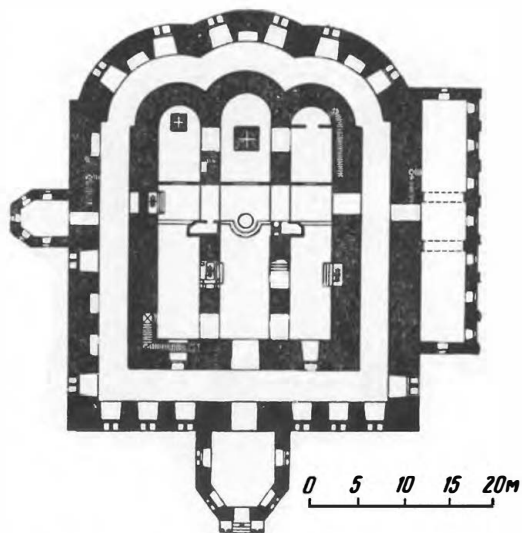
<sup>2</sup> Никон. Слово благополезно о создании монастыря Пресвятыя Богородицы Иверские иже на Святе озере. 1659, стр. 64 и 64 об.

<sup>3</sup> Архим. Леонид. Акты Иверского святоозерского монастыря.— «Русская историческая библиотека», т. V. СПб., 1878, № 21, стлб. 43.

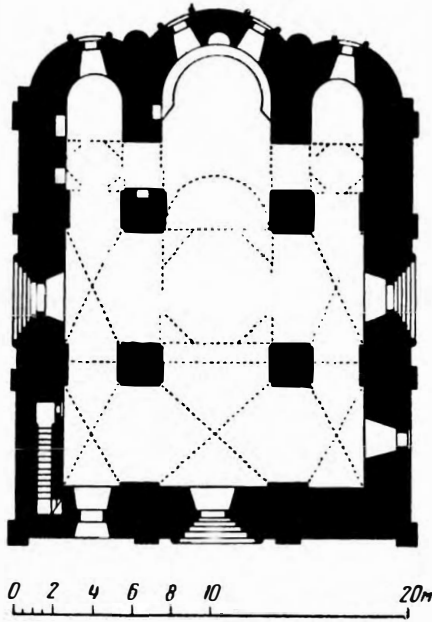
<sup>4</sup> Лишь в конце XVII века, в связи с реабилитацией патриарха, были частично осуществлены ранее задуманные постройки, как например, надвратный храм, стены и башни ограды, корпуса келий и др.

здания — собор, трапезная, колокольня, а также кельи патриарха—образуют величественную и в то же время живописную группу. Здесь расположение зданий осуществлено согласно древней традиции, когда собор и внутренняя монастырская площадь были тем центром, к которому тяготели все остальные постройки. Среди крупных, свободно расставленных зданий, их куполов и шатров высится массивный собор (стр. 169), подчиняющий и «собирающий» всю группу сооружений. В то же время в планировке монастыря осуществлены некоторые новые приемы, свидетельствующие об интенсивном развитии русской градостроительной мысли в XVII веке. Внутренняя монастырская площадь значительно вытянулась в длину перед западным фасадом собора. Удлиненный объем трапезной, расположенной слева, подчеркивал ее направленность в сторону собора. Большие объемы стоящих по бокам площади трапезного храма и колокольни подчеркивали ведущее значение собора, высящегося в глубине площади. Однако расположение монастырских строений не было подчинено строго геометрической схеме. Так, например, зритель, двигаясь от надвратного храма к собору, самим расположением зданий вынужден слегка отклоняться вправо, что заставляет его воспринимать собор и трапезную не с фронтальной точки зрения, а под углом. Это и создает то непосредственное ощущение архитектурных объемов и живописную асимметрическую игру их, которые обычно так пленяют в искусстве XVII столетия.

Собор, увенчанный могучим пятиглавием, представляет собой внушительное по размеру здание с шестью внутренними столпами. Его опоясывает, включая и апсиды, сравнительно низкая крытая паперть-галерея. Она имеет перед северным и южным входами в собор двухэтажные башни, умело вписанные в общую композицию. Западный вход также выделен выступающим вперед крытым отдельным крыльцом, увенчанным деревянной двухъярусной башнеобразной надстройкой с главкой. Благодаря такому решению Мокеев достиг двойной цели: с одной стороны, более низкая и более детально разработанная паперть подчеркивает грандиозный масштаб собора, с другой — вследствие наличия башенок и



*Аверкий Мокеев. План собора  
Валдайского Иверского монастыря.  
1655—1658 годы.*



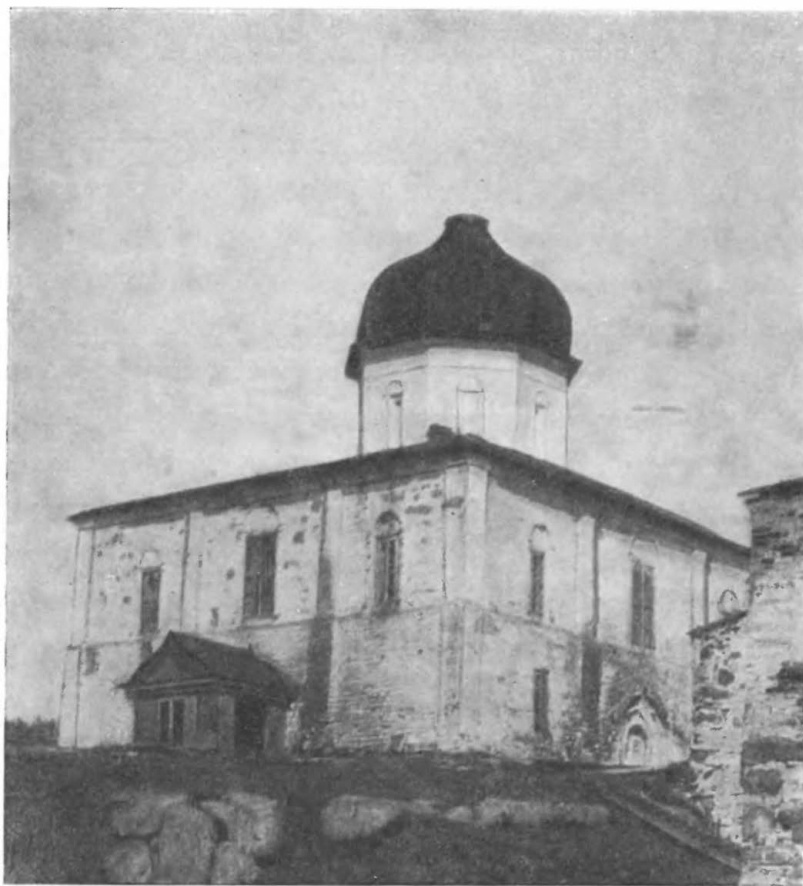
*Аверкий Мокеев. План собора на Кий-острове. 1660 год.*

крыльца создается та живописная игра архитектурных объемов, которая столь типична для зодчества XVII века. При всей видимой любви Мокеева к формам архитектуры XVI века, он все же не пренебрегал приемами современного ему зодчества. Относительно правильная геометрическая расстановка башенок и решение аркад крытой паперти вокруг могучего пятиглавого собора заставляют видеть здесь воздействие композиционного построения храма Василия Блаженного. Зодчий прекрасно понимал роль архитектурной детали и с большим умением пользовался ею. Например, весьма удачно было им разработано архитектурное убранство крытой паперти Валдайского собора. Парные арочные окна, отделенные одно от другого широкими и сильными лопатками, были заключены в относительно слож-

но профилированные широкие архивольты, напоминавшие своей формой арки подклета.

Окна собора огромны для XVII века; это, пожалуй, самый ранний пример столь значительных по размеру оконных проемов, не известных до того в русском зодчестве. Окна лишены каких-либо наличников. Особое значение окон в общем строе художественного образа храма в первую очередь обусловлено применением широких наружных откосов, сильно развернутых навстречу окружающему пространству и свету, что усиливает выразительность архитектурных форм. В этом приеме видно умение зодчего пользоваться крупными архитектурно-пространственными формами. Форма граненых барабанов глав навеяна образцами деревянного зодчества.

Не менее сильное впечатление производит собор внутри. Столпы здесь расставлены широко и своей массой не затесняют внутреннего пространства. Согласно древней традиции, амвон вынесен под центральный купол, что делает солею необычайно широкой и просторной. Огромные окна превосходно освещают весь собор, не оставляя ни одного угла затемненным. Величественный, свободный внутренний пространственный объем собора воспринимается особенно остро, когдаходишь внутрь, пройдя низкую, по-домашнему уютную паперть, крытую коробовыми сводами.



*Аверкий Мокеев. Собор на Кий-острове.  
1660 год.*

К внутреннему убранству Валдайского собора были привлечены белорусские резчики, которые вместе с мастерами-гончарами, изготавливавшими поливные многоцветные изразцы, были переселены Никоном из освобожденной в 50-х годах XVII века части Белоруссии (мастера происходили из Кутейнского монастыря под Оршей, из городов Копоса, Мстиславля и др.). Резной деревянный иконостас, клиросы и в особенности великолепные резные со сквозными прорезями дубовые двери свидетельствовали об использовании здесь в декоративном убранстве ордерных форм и декоративных приемов западноевропейского барокко, которые умело сочетались с исконно русскими орнаментальными мотивами.

Общий архитектурный замысел Валдайского монастыря является первой попыткой решения большой монументальной темы, которая с этого времени начинает привлекать все большее внимание зодчих. Все то новое, что было

заложено Аверкием Мокеевым в созданном им ансамбле, со всей силой скажется в русской архитектуре лишь в конце XVII столетия и породит необычайный расцвет зодчества.

Вторым монастырем, выстроенным Никоном, был Крестный. Он расположен на Кий-острове в Онежской губе Белого моря, в 15 км от города Онеги. Патриаршая грамота 1656 года сообщает ценнейшие сведения о подготовительных работах, позволяющих составить представление о высоком уровне профессиональных знаний зодчего того времени. Патриарх Никон обязывал строителя монастыря старца Нифонта, приехав на остров, «остров осмотреть, и чертеж учинить, и мерою смерить саженью трехаршинною длину и ширину не в одном месте, где каков широк, и в вышину от всех сторон от востока и от запада, и от лета, и от севера, и в вышину примеряся, написать; и где голый камень, и где земля, и где лес, и где болото, и сколько длинного леса и болота, и сухова места, и голова камени, и губы сколько вдалося на остров, и островка, которые около того острова, сколько их и сколь далеко, и о которую сторону, и сколь велики, и где монастырю пристойно быть на каковом месте»<sup>1</sup>. Этот ценнейший документ середины XVII века указывает на развитую топографическую съемку и учет природных условий при постройке здания.

Каменные монастырские постройки были возведены Никоном в 1660 году в течение одного лета, когда опальный патриарх пробыл на Кий-острове почти год. В это время были выстроены собор (стр. 170, 171), колокольня, трапезная с примыкающим к ней храмом (оставшимся недостроенным) и надкладная церковка с кельей патриарха. Сильно пересеченный рельеф местности заставил зодчего подойти к решению монастырского ансамбля иначе, чем это было сделано на Валдае.

Монастырские здания образуют тесную нарастающую пирамидальную группу, вершина которой была увенчана трехглавым собором. Обработка фасада трапезной, обращенного к городу и в сторону пристани, свидетельствует о том, что зодчий рассчитывал на определенную точку зрения при восприятии ансамбля.

Своеобразие архитектурных черт Крестного монастыря во многом зависит от примененного здесь материала — глыб гранита, промежутки между которыми заполнены более мелкими гранитными же обломками либо кирпичом. Белый камень использован лишь в наиболее ответственных частях — в карнизах и в обработке апсид, обращенных в сторону внутримонастырской площади. Своды повсюду

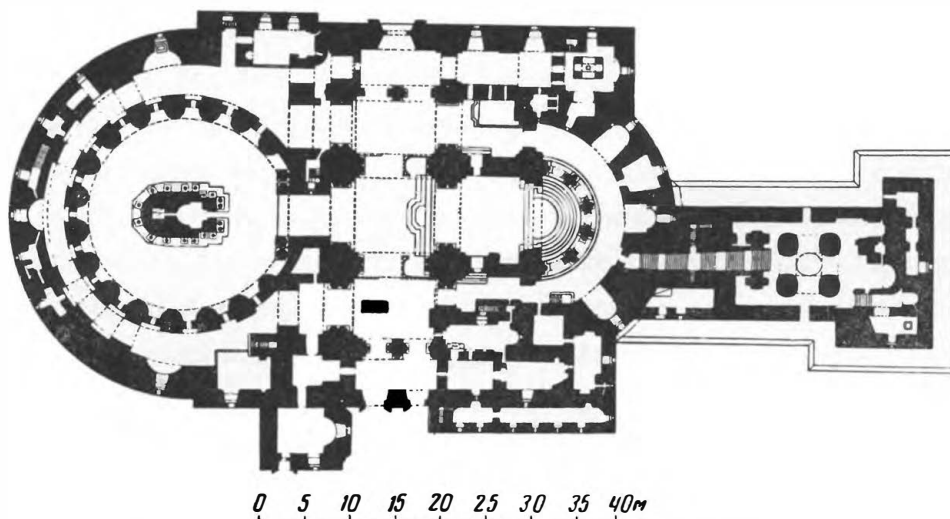
<sup>1</sup> Архим. Лаврентий. Краткое известие о Крестном Онежском, Архангельской епархии, монастыре. М., 1805, стр. 26—27.

кирпичные, выложены в толщину одного кирпича, что указывает на мастерство зодчего. А. Мокеев отбросил в возведенных им зданиях на Кий-острове и без того весьма скупое в его творчестве архитектурное убранство. Особенно заметно это в соборе — первом здании русского зодчества XVII века, где отсутствуют закомары-кокошники. Собор представляет собой сравнительно правильный куб (стр. 171), стены которого слегка наклонены внутрь, что невольно вызывает в памяти аналогичное решение собора Переславля-Залесского XII века. Подчеркивая значение объема храма, А. Мокеев непомерно увеличил ширину и детали порталов. Окна средней величины, являющейся в условиях севера все же значительной, обрамлены простыми наличниками, с применением ордерных деталей, колонок и т. д.

Собор Крестного монастыря увенчивали три мощных главы. По-видимому, такая композиция была вызвана желанием облегчить западные столпы, несущие тяжесть значительных по размеру хор. Отсутствие кокошников в завершении, прямая четырехскатная кровля, подчеркивающая своей горизонталью массив собора, и могучее трехглавие — все это указывает на желание зодчего создать монументальное произведение. Действительно, здания Кий-острова, несмотря на то, что они выстроены в XVII веке, заставляют невольно вспомнить о древней псковско-новгородской архитектуре, в которой основной массив сооружения обычно подчиняет себе все остальные элементы зодчества.

Эти же черты наблюдаются и во внутреннем архитектурно-пространственном решении собора. Несмотря на свой сравнительно небольшой размер, храм имеет четыре столпа. Пространство собора обладает той торжественностью, которая так характерна для соборов конца XVI века и которой так дорожил А. Мокеев. Хоры с двумя глухими приделами по бокам — кажется, единственный случай в зодчестве XVII века — восходят к традициям глубокой древности. Техника постройки здания безупречна. Архитектурные линии столпов, крестовых и коробовых сводов необычайно четки и ясны.

Если Валдайский и Крестный монастыри являлись произведениями, в которых Никон пытался возродить монументальные традиции зодчества XVI века, то в последней своей постройке — в Ново-Иерусалимском монастыре (стр. 174, 175) — он широко использовал пышную декоративность современной ему русской архитектуры. В Ново-Иерусалимском соборе было найдено и осуществлено органическое сочетание монументальности и декоративности. Подкупающие качества декоративных форм XVII века были настолько очевидны, что в данном случае и Никон встал на путь их широкого применения. Этому же способствовала слож-



План собора в Новом Иерусалиме. Середина XVII века.

ная многообъемная композиция собора, напоминавшая русские терема. Грандиозный шатер, возвышающийся над ротондой, был объединяющим центром всего ансамбля<sup>1</sup>.

На освящении 18 октября 1657 года деревянного храма в селе Воскресенском, купленном в вотчину Иверского Валдайского монастыря, царь Алексей Михайлович сказал: «...место сия... понеже прекрасно, подобно Иерусалиму»<sup>2</sup>. Эти слова дали повод патриарху Никону построить в одном из живописных мест Подмосковья свой наиболее грандиозный и оригинальный по замыслу монастырь, названный Ново-Иерусалимским (стр. 174, 175). По мысли патриарха, главный собор монастыря должен был в основных своих чертах воспроизвести храм Гроба господня в Иерусалиме. Эта идея не была нова на Руси<sup>3</sup>. Никон мог заинтересоваться архитектурой иерусалимского здания еще в 1649 году, когда, будучи архимандритом Новоспасского монастыря, получил от иерусалимского патриарха Паисия модель<sup>4</sup>. Подобные модели были в то время сравнительно широко распространены. Они представляли собой не более как своего рода памятные вещицы,

<sup>1</sup> Восстановленный после пожара в XVIII веке шатер и отдельные части собора варварски взорвали фашистские захватчики в 1941 году.

<sup>2</sup> Иоанн Ш у ш е р и в. Известие о рождении и воспитании и о житии святейшего Никона, патриарха Московского и всея России. М., 1890, стр. 26.

<sup>3</sup> См. том III настоящего издания, стр. 481.

<sup>4</sup> «Возражение, или разорение смиренного Никона божией милостью патриарха против вопросов боярина Симеона Стрешнева иже написал Гаскому митрополиту Паисию Ликаридиусу и на ответы Паисиевы» (Собрание рукописей Гос. Исторического музея, Воскр., № 133, л. и 86 сл.). Многие неправильно считали эту модель образцом, по которому строился собор на берегах подмосковной реки Истры.





*Новый Иерусалим. Общий вид. Середина XVII—XVIII век.  
Снимок сделан до 1941 года.*

которые привозили паломники из Иерусалима<sup>1</sup>. При постройке собора в Новом Иерусалиме несомненно была использована книга Бернардино Амико, где были изданы чертежи Иерусалимского храма, сравнительно точно передававшие натуру<sup>2</sup>. По этим чертежам и велась постройка, о чем свидетельствует совпадение многих деталей. Однако Иерусалимский храм XII века должен был показаться Никону слишком простым и мало выразительным. Поэтому было решено, следуя в основном прототипу, максимально украсить возводимый собор с тем, чтобы он отвечал не только своему высокому назначению, но и достоинству русского патриарха, претендовавшего на первое место среди вселенских патриархов. Оригинальному замыслу должно было соответствовать не менее оригинальное убранство. Здесь-то на помощь и пришли мастера, вывезенные Никоном из белорусских областей.

<sup>1</sup> Модель, дававшая конкретное представление об иерусалимских зданиях, видимо, послужила для ориентировки при постройке. См. Н. Брунов. Модель Иерусалимского храма, привезенная в XVII веке в Россию.—«Сообщения Российского Палестинского общества», т. XXIX. Л., 1926, стр. 139 и сл.

<sup>2</sup> Чертежи переизданы в «Православном Палестинском сборнике» (вып. 21. СПб., 1889).



Окно собора Ново-Иерусалимского монастыря.  
60-е годы XVII века.

В отличие от прежних декоративных деталей, выполнявшихся обычно в кирпиче, в красных или зеленых одноцветных изразцах, убранство Ново-Иерусалимского собора состояло из поливных многоцветных изразцов, необычайно усиливших декоративность и художественную выразительность здания.

Отличие богатого полихромного убранства Ново-Иерусалимского собора от полихромии ранее выстроенных зданий заключалось в том, что здесь цветной изразец не являлся локальной вставкой, подчеркивавшей лишь наиболее важные архитектурные детали сооружения, а подчинял себе весь его архитектурно-декоративный строй. Тем самым полихромные изразцы сделались главенствующим элементом декорации храма. Их яркая многоцветность, блестящие и пе-

реливающиеся разнообразные краски были настолько привлекательными, что отныне они не раз использовались зодчими для украшения зданий.

В решении плана (стр. 174) Ново-Иерусалимский собор весьма близок к тому, что было дано в чертежах Бернардино Амико. Однако зодчий, строивший храм на Истре, внес свои изменения. Он упростил план собора, отбросив ряд подсобных и хозяйственных помещений, имевшихся в соборе Иерусалима. Но зато он увеличил количество приделов, доведя их общее число до 29 (против 14 в оригинале), что соответствовало русской многопридельности XVII века (первоначально их предполагалось даже 365 — по числу дней в году). Полукруглый обход вокруг ротонды Гроба господня был сужен, причем была нарушена его правильная концентрическая форма. Иконостасы восточных приделов и облицовка так



*Аверкий Мокеев. Елеонская часовня в Новом Иерусалиме.  
50—60-е годы XVII века.*

называемой кувуклии (часовни), стоявшей в центре ротонды, были выполнены из многоцветных изразцов. Их основная сине-зеленая гамма оттенялась белой окраской стен, слегка затертых тонким слоем штукатурки. Снаружи собор был также богато украшен изразцами. Наличники, порталы, завершающие стены пояса-карнизы, вплоть до облицовки шатра, сияли изразцами ярких цветных сочетаний.

Среди мастеров «ценинной хитрости» (т. е. архитектурной керамики) должны быть названы Петр Иванов Заборский — главный художник, Игнатий Максимов, Степан Иванов Полубес и др.<sup>1</sup> Все они были белорусы из Копоса, Мстиславля и других городов. В своих рисунках они пользовались и западноевропейскими иллюстрированными книгами, которые позднее, после ссылки Никона, были взяты в Оружейную палату<sup>2</sup> и служили тем же целям при украшении дворца в Коломенском. Однако названные мастера не просто копировали заимствованные образцы, а подвергали их значительной переработке. Ордерные детали — колонны, антаблемента и другие части — превратились в типично русские элементы декоративного убранства. Фриз не только занял место архитрава, но был повторен в отдельных местах, как указывалось выше, дважды. Значительное место в убранстве храма заняли крылатые головы херувимов, выполненные также в технике поливных изразцов. Впервые были применены изразцовые же наличники с коринфскими колонками по сторонам окна. Верх этих окон получил прихотливое декоративное завершение в виде острых по силуэту закрученных картушей и спиралей (стр. 176). Так, уже в середине XVII века (между 1660—1666 гг.) появились в Новом Иерусалиме наличники сложной формы, сыгравшие столь видную роль в архитектуре конца столетия.

Можно с полной уверенностью сказать, что только сооружение собора Нового Иерусалима помогло русским зодчим вполне понять роль многоцветного изразца в декорировке здания. Несмотря на прерванное в 1666 году строительство, ново-иерусалимские изразцовые формы и рисунки получили всеобщее признание и стали применяться не только в Москве (церковь Григория Неокесарийского на Полянке, собор в Измайлове), но и в провинции.

Архитектура Ново-Иерусалимского собора оказала значительное воздействие на последующий ход развития русского зодчества XVII века. Однако следует подчеркнуть, что формы собора получили широкую популярность лишь

<sup>1</sup> Архим. Леонид. Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1876, стр. 18 и 763.

<sup>2</sup> Там же, стр. 766.

по окончании постройки, т. е. после 1684 года, когда он был освящен патриархом и удостоился неоднократных посещений русских царей. Отныне собор сделался предметом подражания и заимствования отдельных форм и деталей.

Помимо Ново-Иерусалимского монастыря, Никон, как говорилось выше, закончил постройку церкви Двенадцати апостолов в Кремле и прилегающих к ней палат, начатых еще при патриархе Иосифе. Никон же завершил в 1650—1651 годах строительство собора Новоспасского монастыря в Москве и другие постройки. Но хотя в каждой из них в отдельности использованы интересные приемы и детали, все же в целом их архитектурно-художественный облик не отличается такой целенаправленностью, с какой было осуществлено сооружение Ново-Иерусалимского храма.

Монастырское строительство патриарха Никона представляет собой интересную попытку вернуть церковному зодчеству его былой монументальный размах. Борьба духовной власти со светской достаточно отчетливо определяла воззрения Никона в области архитектуры. Однако, если в первых постройках Никон искал решение вопроса в стремлении возродить строгие формы зодчества начала XVI столетия, как бы напоминая о строгости религиозных принципов тем зодчим и заказчикам, которые увлекались светскими новшествами, если в зданиях Валдая и Кий-острова декоративное убранство как бы отошло на второй план, то, возводя постройки в Новом Иерусалиме, Никон ищет решения своего спора с царем о примате власти посредством прямого соперничества в богатстве и роскоши архитектуры со зданиями, возводившимися по царским заказам. В храме Нового Иерусалима Никон использует полностью то декоративное начало, которому принадлежала ведущая роль во всем зодчестве XVII века. Таким образом, даже патриарх не сумел противостоять все усиливавшемуся обмирщению церковной архитектуры, являвшемуся следствием глубоких социально-исторических процессов.

Светский характер архитектуры в еще большей мере сказался в постройке многочисленных провинциальных монастырей. Сооружая их, зодчие переносят свое внимание с соборов и внутримонастырских зданий на внешние постройки монастыря — на его ограду, башни, надвратные храмы<sup>1</sup>. Именно теперь каменных дел мастера осуществляют в натуре свой идеал прекрасного, далекий от каких-либо церковных «правил». Таковы многочисленные постройки ростовского

<sup>1</sup> Достаточно назвать такие замечательные по декоративному убранству произведения, как Воскресенский монастырь в Угличе 1674—1677 годов, Спасо-Евфимиев монастырь в Суздале второй половины XVII века, Горидкий монастырь под Переславлем-Залесским и Иосифо-Волоколамский монастырь того же времени и др.



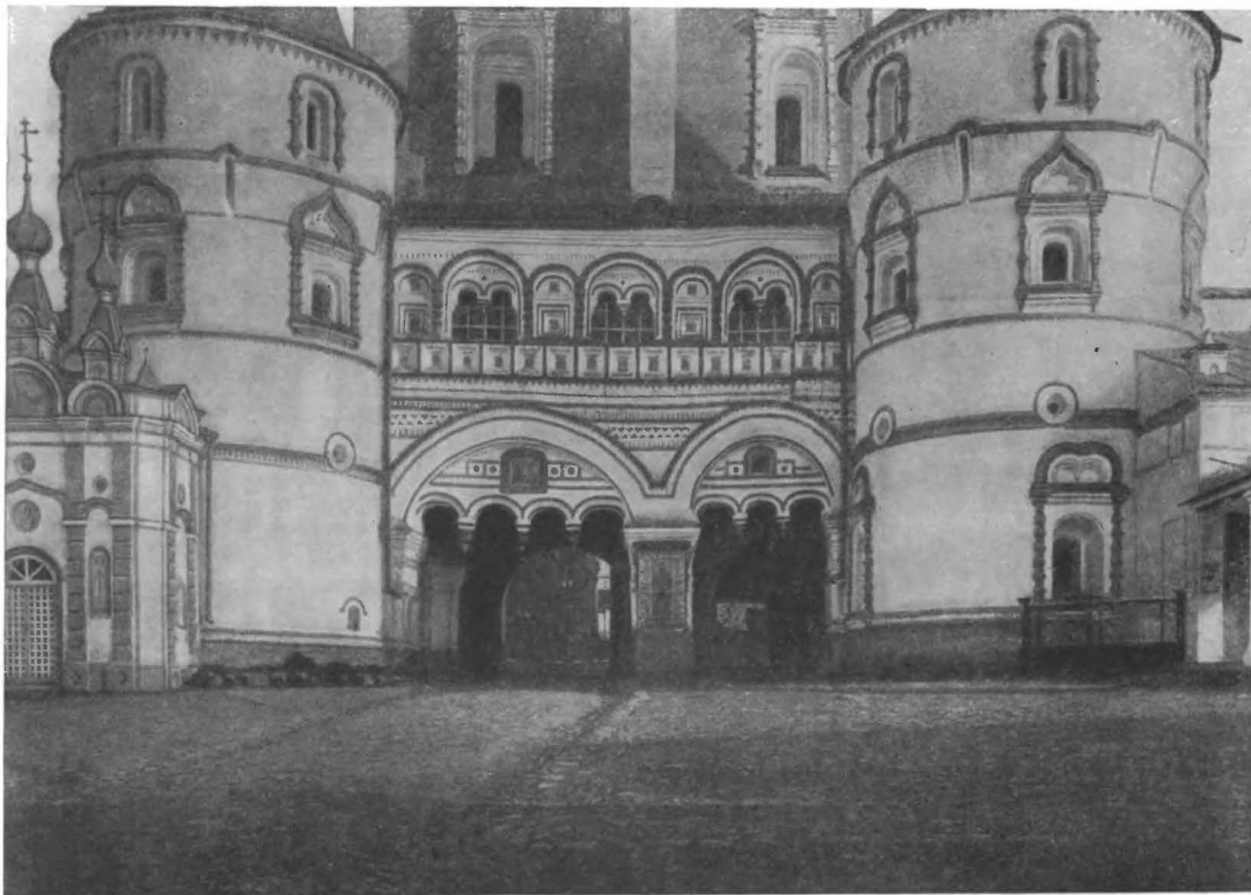
*Северные ворота Борисоглебского монастыря близ Ростова.  
1680—1690 годы.*

митрополита Ионы, среди которых бесспорно наилучшей является надвратная Богословская церковь митрополии в Ростове Великом.

Неизвестный нам зодчий задался целью создать поистине сказочное произведение. Стены надвратного храма покрыты богатым узором архитектурных деталей с цветными изразцами. Нарядные парные башни и соединяющий их переход вместе с надвратным храмом, крытым первоначально по шипцам, представляют собой единое художественное целое. Наличие симметрии и геометричности в распределении декоративных форм монументализирует пышный архитектурный наряд.

Контраст между строгим, порой даже несколько архаичным внешним обликом и сказочным богатством внутреннего убранства отличает домовый храм митропо-



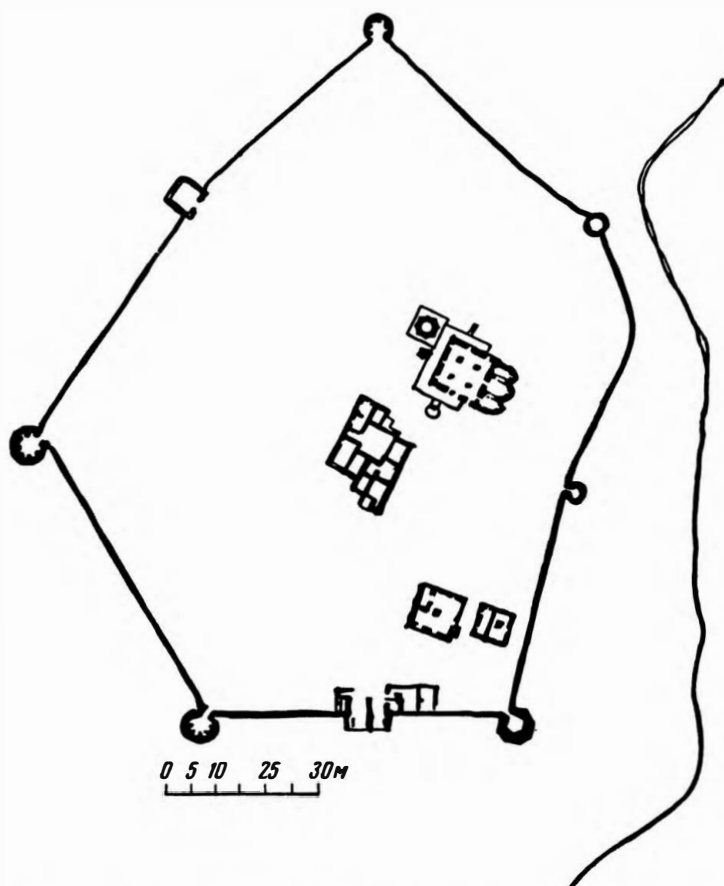


*Галлеря северных ворот Борисоглебского монастыря близ Ростова.  
1680—1690 годы.*

лита Ионы Сысоевича — церковь Спаса на Сенях. Декоративная аркада на золоченых столбах, отделяющая солею от остального пространства храма, своеобразные кивории-сени над царскими воротами и горним местом в сочетании с яркой росписью стен приобретали еще бóльшую силу художественного воздействия на посетителей храма во время пышных богослужений ростовского «владыки», когда горели свечи, мерцали лампы, переливалась различными цветами драгоценная парча облачений.

Из построек митрополита Ионы не менее примечательны северные ворота Борисоглебского монастыря (*стр. 180, 181*) близ Ростова. Здесь зодчий особенно усилил декоративность как самих проемов ворот, так и галлерей, башен и надвратного храма. В воротах были помещены многочисленные висячие фигурные гирики, а снаружи — большое количество горизонтальных тяг; галлеря обильно





Схематический план Иосифо-Волоколамского монастыря.  
Вторая половина XVII века.

лей и налагали на архитектуру храма черты известной строгости, то в отношении башен монастырских стен зодчие чувствовали себя совершенно свободными. Благодаря этому обстоятельству значительное число башен русских монастырей XVII века отличается редкими по красоте и выразительности декоративными формами. Лучшими среди них следует признать возведенные зодчим Трофимом Игнатьевым башни Иосифо-Волоколамского монастыря (стр. 182—184). По изяществу общего многоярусного силуэта, обработке пучками колонок и украшению многоцветными изразцами Кузнечная башня превосходит не только созданное одновременно с ней завершение Боровицкой башни Московского Кремля, но и более позднюю башню Сюмбеки в Казани.

Наиболее оригинальной является въездная башня Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале, крепостные сооружения которого выстроены после 1660 года.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Суздаль и его достопамятности». М., 1912, стр. 47.

насыщена декоративными деталями; башни украшены несколькими горизонтальными гуртами, круглыми окнами и наличниками. Надвратный храм получил в завершении аркаду-пояс на висящих колонках и богатые наличники.

В постройках ростовского митрополита органически слиты величественность и композиционная проработанность ярославских храмов с богатой декоративностью произведений московской школы зодчих. Именно в этом слиянии — все своеобразие ростовских построек, вся их поражающая и восхищающая глаз сказочная причудливость.

Если архитектурно-строительные правила патриарха Никона ограничивали строите-



*Трофим Игнатъев. Башни Иосифо-Волоколамского монастыря.  
Вторая половина XVII века.*

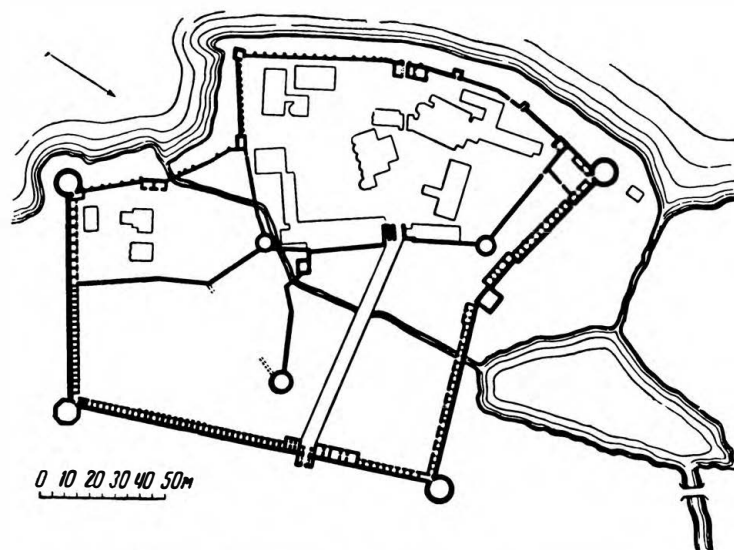


*Трофим Игнатъев. Надвратная церковь Иосифо-Волоколамского монастыря.  
Вторая половина XVII века.*

Изошренность ее декоративного убранства такова, что невольно вызывает в памяти сказочное «палатное письмо» русских изографов, в котором несомненно нашло отражение реальное строительство. Можно смело утверждать, что по красоте своего архитектурного убора въездная башня Спасо-Евфимиева монастыря представляет собой одно из лучших достижений всего русского зодчества XVII века (стр. 185). Мастер, подчеркивая ее четырехгранный монолит, сделал въездную и проходную арки необычайно низкими, как бы придавленными от лежащей на них тяжести. Башня состоит из двух частей: верхней, богато украшенной, и нижней, почти лишенной обработки. Верхняя часть башни расчленена на ряд поясов, сплошь покрытых различными декоративными деталями, которые образуют необычайно насыщенный по рисунку широкий фриз. В осталь-



*Въездная башня Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале.  
После 1660 года.*



План Кирилло-Белозерского монастыря

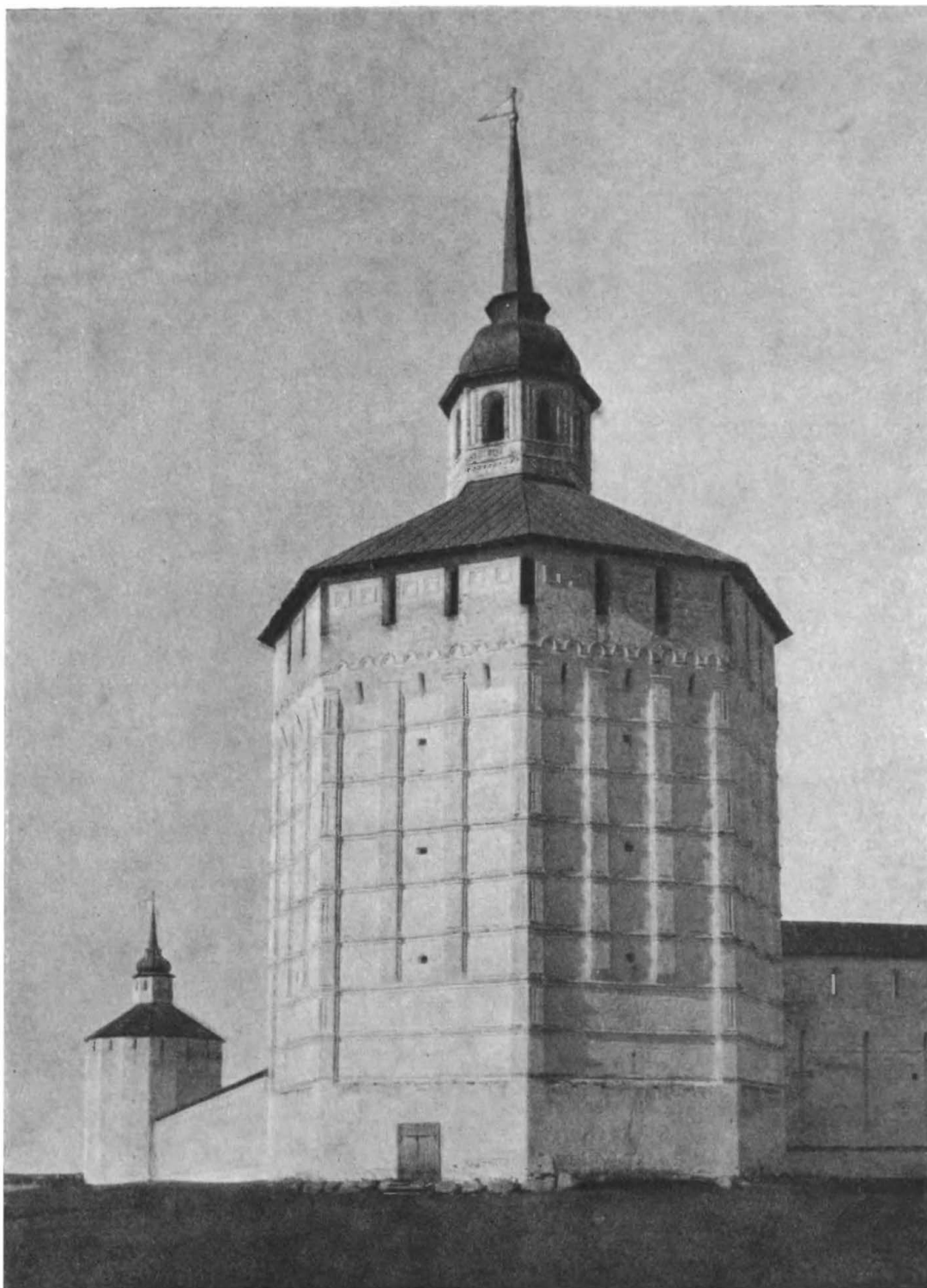
ных башнях Спасо-Евфимиева монастыря, также без сомнения выполненных крупными московскими мастерами, частично предвосхищено то решение, которое будет применено позже в верхах-коронах башен Донского и Новодевичьего монастырей в Москве.

Наиболее грандиозным монастырским крепостным сооружением XVII века безусловно является «новый город» Кирилло-Белозерского монастыря, начатый постройкой в 1633 и законченный около 1679 года (стр. 186)<sup>1</sup>.

Первоначальный проект, составленный французом Яном де Гроном (получившим после крещения русское имя и фамилию — Антон Грановский), был отвергнут. Возведение «нового города» Кирилло-Белозерского монастыря было поручено, по-видимому, кому-то другому, создавшему оригинальное сооружение. По мощи и лаконизму форм и выразительности своего облика башни монастыря — примечательное явление в русском зодчестве (вклейка). Если вид Ростова с берега озера чарует своим радостным и светлым силуэтом, то панорама Кирилло-Белозерских стен, башен и храмов поражает суровой монументальностью форм русского северного зодчества.

Несмотря на подчеркнутую строгость неприступных башен северной обители, они имеют в завершении декоративные украшения, выложенные из кирпича

<sup>1</sup> Н. Забелк. Крепостные сооружения XVII века в Кириллове. — «Сборник исследований и материалов Артиллерийского исторического музея Красной Армии», т. I. М.—Л., 1940, стр. 154 и сл.



*Волоцкая башня Кирилло-Белозерского монастыря.  
Середина XVII века.*

или выполненные из изразцов. С внутренней стороны крепостные стены получили весьма своеобразную обработку. Прежние «бои» и арки пушечных «печур» превращены в трехъярусные галереи на столбах и арках<sup>1</sup>. Легкость и свобода их пространственных решений противоположна монолитности и суровости внешнего вида стен как с суши, так и со стороны озера.

По-видимому, в связи с возведением оборонительных укреплений Кирилло-Белозерского монастыря и «города» Архангельска возник проект постройки в устьях всех больших северных рек, на обоих берегах, грандиозных башен, обильно оснащенных артиллерией и обладавших железными цепями для преграждения фарватера. Из-за отсутствия на севере опытных зодчих этот смелый проект остался неосуществленным<sup>2</sup>.

Можно думать, что опыт монастырского строительства и, в частности, перестройка стен и особенно башен ряда монастырей, начиная с Симонова монастыря в начале XVII века, во многом определили и надстройку кремлевских башен в 80-х годах того же столетия.

Значительные навыки планировки, проявленные зодчими в Угличе, Ростове и других городах Московской Руси, дают о себе знать повсеместно. Так, анонимный мастер выстроил по заказу суздальского митрополита Иллариона Флорищеву пустынь в виде правильного квадрата с угловыми башнями. Ее собор был поставлен напротив въездных ворот, в глубине обширного монастырского двора. В этой композиции можно видеть продолжение планировочных приемов того же Аверкия Мокеева (Валдайский монастырь). Близка к этому решению и планировка Толгского монастыря под Ярославлем.



Архитектурные «правила» патриарха Никона оказали известное воздействие на московскую архитектурную школу третьей четверти XVII века, что выразилось в большей проработанности композиций здания, в большей последовательности и большей упорядоченности декоративного убранства. Однако московские зодчие не отказываются от использования дробного по рисунку, но богатого

<sup>1</sup> Проемы между пилонами «подошвенного боя» были превращены здесь в сплошную стену, в которой затем были проделаны двери и окна. Те и другие украшены наличниками. Внутренние перегородки-стенки разделили эту внутреннюю галерею на ряд помещений, использовавшихся, по мере надобности, то под жилье, то под кладовые, то под тюрьму, то для казематов пушек на случай осады.

<sup>2</sup> М. Ильин. Из истории военно-оборонительных мероприятий Московской Руси XVII века.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 59. М., 1955, стр. 29—31.



по формам узорчья, которое было с таким совершенством применено в московских храмах второй четверти XVII века. С середины столетия заметно увеличивается количество строящихся храмов. Отдельные заказчики и приходы, как бы соревнуясь друг с другом, возводят церкви, в которых находят себе место все новые и новые приемы убранства. Лишь поверхностному наблюдателю может показаться, что русское зодчество XVII века однообразно, что выстроенные в это время храмы мало чем отличаются один от другого. На самом же деле каменных дел подмастерья именно в эти годы создают такое множество не похожих одна на другую церквей, что поражаешься нескончаемой изобретательности зодчих. Несмотря на стеснительные рамки архитектурно-строительных «правил» патриарха Никона, строители сумели внести в свои произведения неувядаемую свежесть мотивов народного творчества. То мастер по-новому решал чудесный портал, то изобретал новый тип наличника, то создавал небывало стройную колокольню, то так ставил приделы, что нет возможности вообразить расчлененными составляющие храм части.

Возведенные в эти годы многочисленные московские храмы можно подразделить на три типа.

К первому типу относятся пятиглавые церкви, столь блестящим примером которых может служить церковь в Никитниках. Пятиглавие вновь привлекает к себе внимание зодчих.

Стремление к упорядоченности общей композиции приводит, в первую очередь, к более монолитному завершению храма, к более последовательному и относительно строгому построению его фасадов, к более ясному расположению архитектурных объемов. Храм с трехчастной низкой апсидой, низкой же, но обширной трапезной и шатровой колокольней является для этого времени типичным. Такова церковь Николы на Берсеневке, построенная в 1656 году (стр. 189).

Плановое решение храма восходит к оригинальной планировке путинской церкви. Основной объем храма вытянут в ширину<sup>1</sup>. Особенно ярко сказывается желание осуществить центричное построение в завершающей части храма, с его богато декорированным пятиглавием. Северный фасад, обращенный к набережной, является главным в общей композиции здания. Наличники, увенчанные кокошниками, врезаются в богатый по профилировке карниз-антаблемент

<sup>1</sup> М. Красовский. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества. М., 1911, стр. 315 и сл.



*Церковь Николая на Берсеневке. 1656 год.*

и составляют вместе с ним узорный пояс верхней части храма. Два яруса кокошников завершения создают богатую светотеневую игру. Угловые диагонально поставленные кокошники второго яруса подчеркивают центричность и собранность пятиглавия. Благодаря этим приемам храм приобретает резко очерченный силуэт, выделявший его среди окружающих построек. Крыльца, наличник среднего окна и богато обработанная центральная световая глава подчеркивают ту центральную ось фасада, которая придает храму и большее единство, и большую архитектурную собранность, что отличает его от памятников второй четверти XVII века.

Архитектурное убранство церкви Николая на Берсеневке отличается пластичностью деталей. Особенно примечательна отделка крыльца, где несущие столпы получили сильную «пучину» своей нижней части, как бы раздавшись в стороны от давящей на них тяжести. Эта кувшинообразная форма столпов нашла широкое применение в последующем зодчестве XVII века.

Храмы типа церкви Николая на Берсеневке преобладали в зодчестве второй половины столетия. Изощренный кирпичный «штучный набор» наличников и порталов, поливные изразцы, затейливые по рисунку кованые решетки на окнах обычно составляли их красочный декоративный наряд. Таков храм в подмосковном селе Богородском-Воронине, выстроенный в 1677 году, по-видимому, тем же мастером, который строил церковь Николая на Берсеневке<sup>1</sup>. Особенно красочен храм Григория Неокесарийского на Полянке, выстроенный каменных дел подмастерьями Иваном Кузнечиком и Карпом Губой в 1668—1679 годах. Вместо кирпичного многообломного антаблемента он получил изразцовый фриз (автор — Степан Иванов Полубес),<sup>2</sup> сделанный по тем же образцам, которые служили прототипами для прославленных изразцовых украшений Ново-Иерусалимского собора. В окна вставлены оригинальные по рисунку решетки. Особенно тщательно отделана колокольня, выходящая на улицу и служившая своеобразным крыльцом-входом. Строитель-заказчик обязывал зодчего усилить красочность сооружения, а для этого необходимо было «прописать колокольню красками разныя ростески, а где прямая стена — прописать в кирпич суриком, а у шатра стрелки перевить, а меж стрелок обелить, а слухи и закомары и окна прописать разными красками; да у колокольни которое резное дело каменное разветвить и прописать красками»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> М. Красовский И. Указ. соч., стр. 320 и сл.

<sup>2</sup> А. Чиняков. Архитектурные памятники Измайлова. — «Архитектурное наследство», т. 2. М., 1952, стр. 202.

<sup>3</sup> Н. Воронин. Древнерусские города. М.—Л., 1945, стр. 99. К этой же группе храмов принадлежит церковь Никоды в Пыжах на Ордынке в Москве (1647—1670), церковь Казанской иконы божьей

Второй тип храма представлен в трех интересных последовательно возведенных храмах, принадлежащих, по-видимому, одному из выдающихся мастеров XVII столетия — Павлу Потехину. Они были выстроены в подмосковных боярских усадьбах — Никольском-Урюпине (1664), Останкине (1678; *стр.* 192, 193) и Маркове (1672—1680)<sup>1</sup>.

Все три названные здесь церкви построены по одному и тому же типу. Центральный, прямоугольный в плане храм окружен четырьмя приделами. Приделы расположены по углам центрального здания и повторяют основные элементы его архитектурного убранства. Храм с приделами стоит на подклете, что усиливает живописность общего облика. Крыльца, лестницы, паперти-галереи и другие части здания, обладающие отдельными покрытиями, затейливое убранство наличников, порталов и стен обогащают и без того сложную, многообъемную композицию, все же тяготеющую к центрическому построению.

Ярусы сложнопрофилированных красивых кокошников увенчивают как главный храм, так и приделы. Таким образом, повторность форм находит себе место не только в общей архитектурной композиции, но и в деталях.

Архивные документы позволяют предполагать, что созданный П. Потехиным в камне тип четырехпрестольного храма был, в известной мере, определен ранее существовавшим деревянным шатровым храмом с четырьмя шатровыми же приделами (село Марково)<sup>2</sup>.

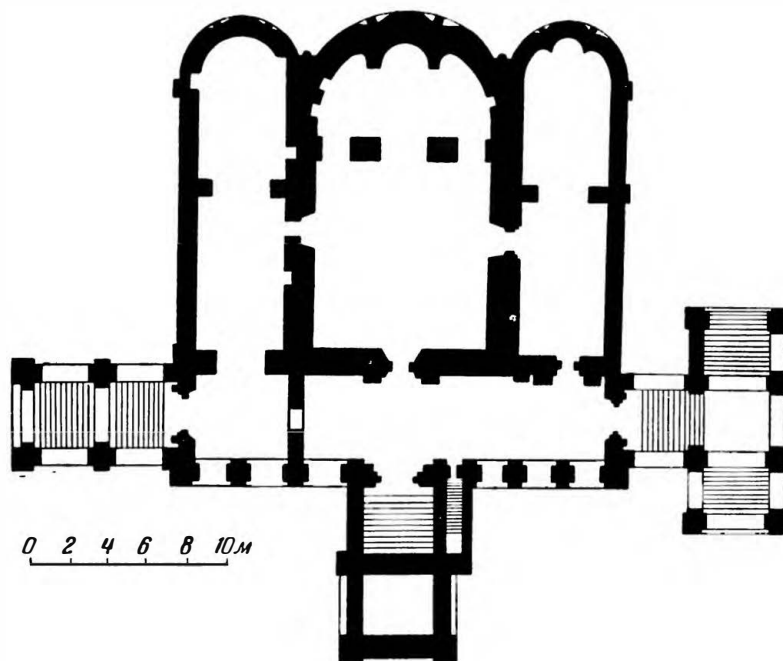
П. Потехин проявил себя как одареннейший мастер-декоратор. Он обращается с кирпичом словно с деревом или податливой глиной. С редкой изобретательностью он вытесывает, вырезывает, формует из кирпича такое убранство, которое почти немислимо в этом хрупком материале, не допускающем мелкой профилировки. Созданные им кирпичные наличники, порталы, ширинки, пояса, карнизы и другие детали поражают затейливостью орнаментов, насечек и профилей.

Храм села Останкина словно ковром покрыт причудливыми украшениями, занимающими все его стены. Даже плоские лопатки претерпели изменения, превратившись в вертикальные полосы поставленных одна на другую ширинок, сердцевину которых украшают изразцы или терракотовые рельефные плитки.

матери в Коломенском (1660-х годов), церкви сел Комягина (1678), Пояркова (1665), Алексеевского (1680) и многие другие.

<sup>1</sup> К. Соловьев. Останкино. М., 1944, стр. 6.

<sup>2</sup> Н. Ворони и М. Ильин. Древнее Подмосковье. [М.], 1947, стр. 112—113; об этом см. также: «Памятники древнерусского зодчества», составил Б. Сулов, вып. 1, СПб., 1895, и журнал «Зодчий», 1883, стр. 53.



*Павел Потехин (?). План храма в селе Останкине.  
1678 год.*

В церкви села Маркова ширинки становятся одним из основных мотивов убранства.

Небывалую изобретательность проявил П. Потехин в обработке алтарных наличников останкинской церкви. Они словно короной завершены расходящимися веером остроугольными лучами. Их декоративность и живописность усилены тем, что внутренние профили не повторяют внешних. В церкви села Маркова отдельные наличники имеют оригинальное ромбовидное завершение, которое перекликается с ромбовидно поставленными изразцами в ширинках.

Особенностью творчества П. Потехина является его пристрастие к мелким формам «штучного набора» и особой дробности декоративных деталей. Помимо этих особенностей, храм села Маркова примечателен двумя внутренними круглыми столпами и интересной формы сложным сводом, напоминающими столпы и своды Казанской церкви села Коломенского.

Силуэт своих произведений П. Потехин подчеркивает значительно увеличенной «пучиной» глав (Останкино и Марково). Благодаря тонким шеям барабанов, несущих огромные шатры-луковицы куполов, здания производят впечатление какой-то сказочной, фантастической декорации.



*Павел Потехин (?). Храм в селе Останкине. 1678 год.*

Уникальными декоративными качествами обладает известная церковь села Тайнинского (1675—1677). Она была построена царем Алексеем Михайловичем на пути, по которому царь шествовал на богомолье из Москвы в Троице-Сергиев монастырь. Основной объем храма несколько напоминает своим внешним видом церковь Николая на Берсеневке. Примыкающая же к нему высокая, с внутренними хорами, трапезная представляет собой одно из оригинальнейших сооружений XVII века. Роль приделов, выделенных посредством архитектурно-композиционных приемов, получили крытые шатрами рундуки крылец ее западного фасада. Последний, обращенный к речке, является наиболее эффектной частью здания. В центре расположено крыльцо со знаменитой полой каменной бочкой. От него симметрично вправо и влево поднимаются марши крытых лестниц, ведущих к входам на хоры. Ползучие арки, арки верхних крылец-рундуков и перекрываемые ими проемы служат основными элементами архитектурного решения фасада, столь родственного деревянным крыльцам русских хором и изб. Сам храм обладает не менее интересными деталями. Примечательны сильно вытянутые вверх окна. Они обрамлены наличниками из мелкого «штучного набора», похожего на звенья узорной цепи, как бы свешивающейся по бокам оконных проемов.

Третий тип храма восходит к формам, осуществленным по указанию патриарха Никона в церкви Двенадцати апостолов Московского Кремля. Зодчие, подражая этому зданию, стремились придать рядовому приходскому храму черты величественности, которые делали бы его похожим на собор.

Видное место среди построек этого типа занимала церковь Козьмы и Дамиана в Садовниках в Москве, выстроенная в 1657—1662 годах. Ее зодчий, разрабатывая новый тип храма, сохранил, однако, все богатство декоративного убранства церковей середины XVII века. Он использовал здесь многое из того, что было создано его предшественниками, но упорядочил декоративную систему, внес в нее большую ясность, подчеркнул несущие и несомые части здания.

Кокосники получили в церкви Козьмы и Дамиана характер закомар, что достигнуто увеличением их размера и значительным выносом их профилированных архивольтов. Прорезные железные подзоры, обрамляющие закомары, как и подзоры над карнизами лопаток, отбрасывали узорную тень на их гладкие профили, придавая им живописную дробность.

Мастерство зодчего сказалось и в размещении окон второго света. Они образуют вместе со своими наличниками и верхними профилированными частями лопаток как бы широкий декоративный пояс, охватывающий храм под закома-





*Церковь Николая в Хомовниках. 1679 год.*

рами. Мастер с особым искусством расположил карнизы на лопатках. Их взаимное положение создает волнообразно-«городчатый» то поднимающийся, то ниспадающий ритм, в то время как верхние карнизы наличников прочно связаны в одном прямом линейном рисунке с венчающим лопатки антаблементом. Благодаря этому на первый взгляд незаметному приему усиливается разнообразие декоративных мотивов, особенно в верхних частях храма.

Расположение высоких окон второго света с их однотипными наличниками отличается большой строгостью. Однако, желая подчеркнуть центральную ось фасадов, зодчий не только увеличивает ширину их средних делений, но и объединяет размещенные в них верхние окна добавочной полукруглой тягой. Окна же боковых делений увенчиваются «стрелами», которые придают фасадам храма большую стройность.

Пятиглавие поставлено широко и свободно. Боковые, значительные по объему главы были сдвинуты к углам храма, что создавало впечатление торжественности и спокойствия.

Высокими архитектурными качествами обладали одноэтажная трапезная и стройная, красивая колокольня. Низкий объем трапезной и устремленная ввысь колокольня как бы подчеркивали спокойную торжественность самого храма. Возможно, что на архитектурное решение этого выдающегося произведения русского зодчества XVII века оказали влияние могучие формы и декоративные детали Новоспасского собора, расположенного на противоположном берегу Москвы-реки.

Соборный тип храма в Садовниках применялся и в последующие годы. Так, в 1679 году была выстроена нарядная церковь Николы в Хамовниках (стр. 195), где декоративные детали, ныне окрашенные в красный и зеленый цвета, ярко выделяются на белом фоне стен. Особенно эффектны наличники окон второго света, напоминающие по сложности и причудливости своего рисунка наличники останкинской церкви.

Пристрастие московских зодчих к сравнительно небольшим по размерам храмам и к традиционному убранству заставило строителя здания прибегнуть к использованию ярусов кокошников. В завершении храма Николы в Хамовниках повторяется тот тип небольшого пятиглавого храма, который сложился в Москве в предшествующие десятилетия. Знаменательно, что зодчий упразднил членение фасадов лопатками или пучками колонок, оставив последние лишь на углах. Тем самым был подчеркнут основной четверик храма. В этом приеме чувствуется воздействие форм деревянного клетского храма, углы которого подчеркнуты концами бревен, рубленных «в обло». Вследствие такого решения пять средних кокошников опираются на своего рода плоские настенные кронштейны, нижняя часть которых имеет городчатый рисунок. Декоративность деталей храма благодаря использованным здесь приемам выявляется значительно ярче, чем в других современных ему зданиях.

Иные архитектурные формы и иное идейное значение присущи зданиям соборов в городах и царских резиденциях.

Покровский собор в царской подмосковной Измайлове (1671—1679) своими грандиозными размерами, тесно поставленным величественным пятиглавием, мощными внутренними столбами, стройной последовательностью применения декоративных деталей наличников окон и крыльца свидетельствует об углубленной работе московских зодчих над типом соборного храма. Необходимо отметить особую торжественность в его декоративном убранстве. Грандиозные закомары

собора сплошь покрыты изразцами. Здесь применен и изразцовый фриз, подобный фризу церкви Григория Неокесарийского на Полянке. Эти детали придают величественному собору ту исключительную нарядность, которая отличала сооружения некогда знаменитой своими обширными садами и зверинцем летней царской резиденции<sup>1</sup>.

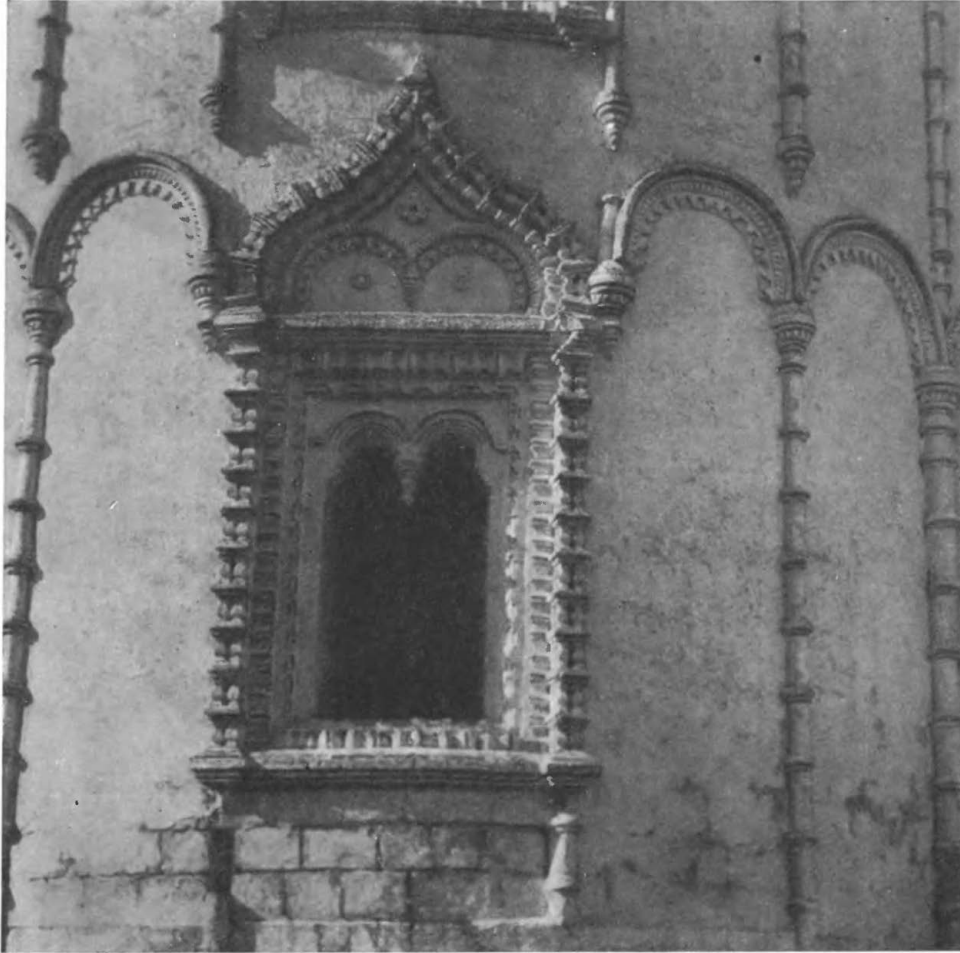
В противовес названным выше приходским храмам, созданным посадом, собор в Измайлове явился отражением идей и вкусов правящих верхов. Он как бы утверждал в зодчестве государственное начало.

Соборный тип храма получает во второй половине XVII века широкое распространение как в Москве, так и в прочих городах Московского государства, отражая его возросшее значение. В 1667 году в Макарьевском Желтоводском монастыре под Нижним Новгородом был выстроен собор, в котором зодчий пытался подражать монументальности Успенского собора Московского Кремля. Однако здесь отказ от декоративности, упразднение закомар и покрытие собора четырехскатной кровлей значительно снизили архитектурные качества этого громадного по объему сооружения<sup>2</sup>.

Не менее величественные, но более декоративные по убранству храмы соборного типа были выстроены и в других городах и монастырях (Холмогоры, собор Знамения на Торговой стороне Новгорода 1682 г. и др.). Среди них необходимо отметить храмы Каргополя на Онеге, где в XVII веке сильно развилось каменное строительство. Каргополь, лежавший на одном из путей, ведущих с севера в Москву, сделался значительным торговым центром. Его купечество в 60—80-х годах XVII века строит в городе и округе монументальные каменные храмы. Особенно привлекают внимание церкви Воскресения и Благовещения. Соборный тип храма получил здесь оригинальные черты. По простоте массивного объема, по гладким и широким лопаткам, по большим полям ничем не украшенных плоских стен эти храмы несколько напоминают как новгородские здания эпохи расцвета вольного города, так и здания Соловков или Крестного монастыря. Но вместе с тем создававшие их зодчие не отказываются от того богатого убранства, которым так дорожили их московские собратья по искусству. Каргопольский храм Благовещения, сохранивший по традиции украшение апсид тягами, встречаемыми еще в XV—XVI веках, поражает своей не-

<sup>1</sup> В 1682—1684 годах в Бутырках, являвшихся в то время одной из стрелецких слобод Москвы, была выстроена церковь Рождества богородицы. По своему внешнему облику она несколько напоминала собор Измайлова.

<sup>2</sup> К этому храму близок собор в Коломне, выстроенный в 1672—1682 годах.



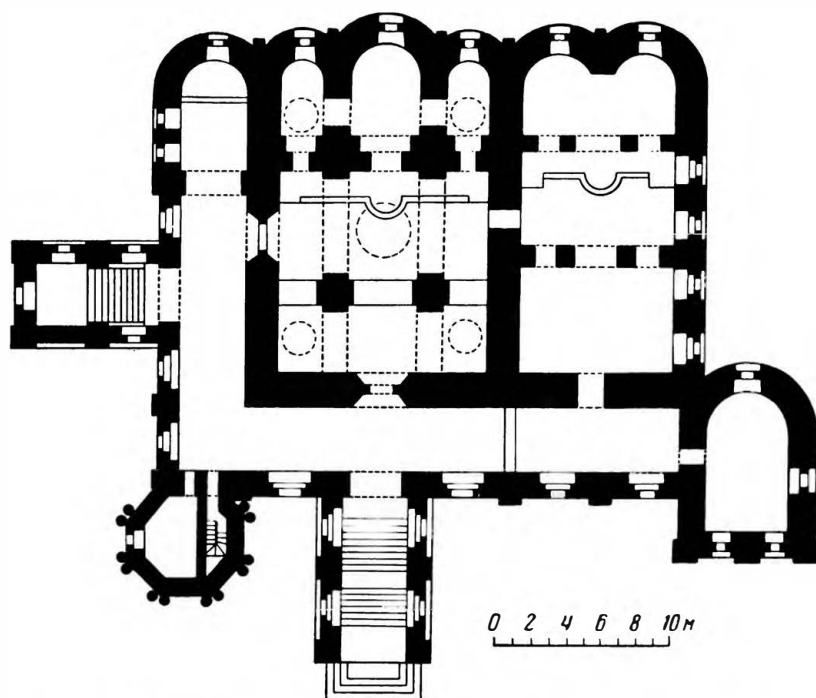
*Окно Благовещенской церкви в Каргополе. 1653 год.*

ожиданной нарядностью. Тяги, как и наличники (*стр. 198*), выполнены из местного белого камня в виде мелкого «штучного набора». При всей простоте своего рисунка они создают красивую игру светотени на белых стенах. Стремление каргопольских зодчих к декоративности свидетельствует о том, что, несмотря на наличие отдельных архитектурных школ, все русское зодчество XVII века жило единой художественной жизнью.

Однако ни Москва, ни Каргополь, ни другой какой-либо город не достигли того, что было осуществлено русскими зодчими Среднего Поволжья. В Романове-Борисоглебске, Угличе, Костроме и в особенности в Ярославле соборный тип храма приобрел ярко выраженные народные черты. Недаром документы XVII века характеризуют Ярославль как город, «строением церковным вельми



*Церковь Рождества Христова в Ярославле. 1644 год.*



*План церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1647—1650 годы.*

украшен и посадами велик»<sup>1</sup>. Посадское население переосмыслило и использовало в своих целях то, что насаждалось церковью для достижения совершенно иных целей.

Открытие Северного торгового пути и основание Архангельска в 1584 году выдвинуло Ярославль в ряд важнейших торговых центров Московской Руси XVII века. Расположенный на скрещении оживленнейших торговых путей — из Москвы к Белому морю и Волжского пути на Восток, — город быстро рос и богател. Он сыграл значительную роль в начале XVII века в освобождении Москвы от вторгшихся иноземцев. В XVII столетии Ярославль достиг необычайного расцвета. Ведущей силой сделалось купечество, в чьих руках сосредоточились огромные богатства. В представлении строителей-заказчиков сказочно нарядный по своему облику храм был не только щедрым даром божеству, — его роскошное, дорогостоящее убранство свидетельствовало также о возросших экономических возможностях заказчиков и их значении в жизни города. Выходцы из среды рядовых горожан, именитые купцы Ярославля (так называемые торговые гости) соединяли в себе любовь к жизнерадостной красочности народного

<sup>1</sup> «Книга Большому Чертежу». М. — Л., 1950, стр. 191.



*Церковь Ильи Пророка в Ярославле. 1647—1650 годы.*

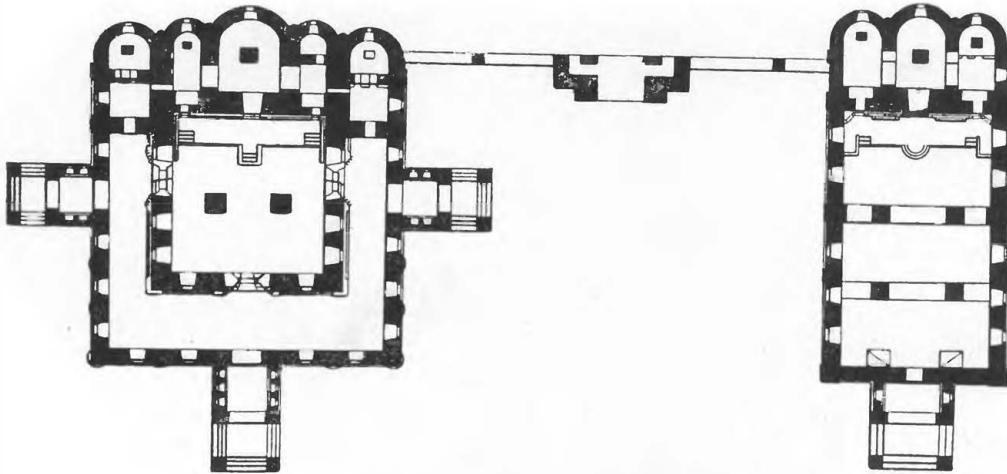
искусства со стремлением достигнуть в архитектуре того величия, которое выражало силу государства. Поэтому возводимые ими монументальные пятиглавые храмы соборного типа обстраивались светлыми папертями, затейливыми крыльцами, стройными шатровыми приделами и высокими колокольнями. Строгое величие объемов собора органически сочетается здесь с прихотливой игрой форм народного зодчества<sup>1</sup>.

Храмы Ярославля сохранили на протяжении всего XVII века ряд традиционных черт архитектуры XVI столетия (церковь Николая «Надеина», не позднее 1621 года, и др.)<sup>2</sup>. Московские традиции начала XVII века легко обнаружить в нарядной

<sup>1</sup> Н. В о р о н и н. Древнерусские города, стр. 81.

<sup>2</sup> Храм строился на средства Надеи Светешникова и Григория Никитникова. Последний переехал затем в Москву и построил позднее церковь Троицы в Никитниках.





*План храмов в Коровниковской слободе Ярославля.*

колокольне-храме Рождества Христова 1644 года. Ее трехчастная шатровая композиция невольно заставляет вспомнить шатровые «тройки» (стр. 199).

Как правило, большинство храмов Ярославля, а также многие церкви Среднего Поволжья, строились в виде правильного объема с тремя апсидами и четырьмя внутренними столпами. Часто восточные столпы заменялись стеной с проемами. Тем самым храм становится двухстолпным, напоминая аналогичные здания второй половины XVI века. С трех сторон его окружали крытыми папертями подобно тому, как это было сделано в соборе Валдайского монастыря. В отличие от валдайских, ярославские паперти завершались приделами, имеющими в большинстве случаев шатровые покрытия. Благодаря такой архитектурной композиции ярославские храмы напоминают соборы XVI века Авраамиева монастыря в Ростове или Никитского монастыря Переславля-Залесского. Наличие внутренних столпов и увеличение размеров здания характерны для ярославских храмов. Московские церкви были вдвое меньше ярославских<sup>1</sup>. Соответственно расширялись приделы, увеличивались размеры крылец, окон и других деталей. Вместо московских ярусов-кокошников вновь приобрели значение закомары, соответствующие внутреннему положению коробовых сводов. В отличие от строителей каргопольских храмов зодчие Ярославля и Среднего Поволжья использовали для украшения храмов всю поверхность их просторных стен. Они охотно прибегали и к богатому московскому архитектурному убору, и к наружной росписи, усиливающей красочность внешнего облика здания. Естественно, что и многоцветные изразцы зани-

<sup>1</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. II, стр. 151 и сл.



*Церковь Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля.  
1649—1654 годы.*

мали видное место в украшении ярославских построек. Многие их рисунки были переняты мастерами «ценной хитрости» из московских образцов.

Первым храмом, определившим дальнейшее развитие ярославского зодчества, должен считаться храм Ильи Пророка. Он был построен в 1647—1650 годах именитыми купцами Скрипиными на их дворе близ волжского берега. Высокие архитектурные достоинства и великолепные росписи по праву создали этому зданию славу одного из лучших произведений русского искусства XVII века<sup>1</sup>.

По своей композиции церковь Ильи Пророка (стр. 200, 201) близка к собору Авраамиева монастыря. Окружавшие ее прежде дворовые постройки купцов Скрипиных, их лавки и амбары еще больше усиливали сходство с монастырем.

<sup>1</sup> Н. Первухин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915,

Центром композиции является пятиглавый храм, напоминающий небольшие соборы XVI века. Его строгие гладкие стены расчленены по традиции широкими простыми лопатками и завершаются плавными полукружиями закомар, срезанных более поздней четырехскатной кровлей. Западный фасад имеет три деления, в то время как южный и северный — традиционные четыре. Храм окружен крытой папертью-галлереей, которая с востока увенчана обычными главами на барабанах. Зато с запада, соответственно нарядной колокольне, расположенной на северо-западном углу, стоит шатровый придел. Величественные крыльца акцентируют с запада и севера входы в храм.

Несмотря на известное равновесие частей, присущее композиции плана, церковь Ильи Пророка воспринимается как сложное асимметрическое здание, напоминающее своими разнообразными объемами живописные хоромы XVII века. Наиболее богато убранство колокольни. Некогда она стояла на углу улицы и переулка, проходивших с северной и западной сторон храма, и первой открывалась взору проходивших.

В отличие от нарядной колокольни декорация шатрового придела значительно более плоскостна и напоминает собой архитектурную обработку церкви Зосимы и Савватия Троице-Сергиева монастыря.

Зодчий храма Ильи Пророка, с одной стороны, использует формы и приемы XVI столетия, а с другой, — подчиняясь общему направлению архитектуры XVII века, стремится к тому, чтобы создать причудливую игру различных объемов. Он не только прибегает к смелой асимметрии, но и расписывает наружные стены храма крупными лазоревыми и алыми фантастическими цветами<sup>1</sup>.

Если внешний облик храма Ильи Пророка еще относительно сдержан, то внутри иконописцы и резчики дали полную волю своим стремлениям к декоративности. Резной иконостас, сень над престолом, святительское место, иконы и фрески образуют то сказочное обилие красок и орнаментов, которое по выражению агиографа того времени, «на сердце человеку не взыде, но и ум ангельский не постиже»<sup>2</sup>. Художники — творцы этих произведений — были охвачены высоким вдохновением, позволившим им создать выдающиеся памятники искусства.

Почти одновременно со Скрипиными в 1649—1654 годах торговые гости Неждановские строят храм Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля, за рекой Которослью (стр. 202, 203). Здесь с еще большей изобретательностью зодчие сочетали в возведенном ими здании нарядность и строгость,

<sup>1</sup> Н. Сервухин. Указ. соч., стр. 62.

<sup>2</sup> В. Б о р и н. Древнее изображение Положения Ризы господней. — «Светильник», 1914, № 11—12, стр. 40.

яркую жизнерадостность и величие. Выступающие вперед открытые крыльца с острой клинчатой кровлей ведут в прохладные, некогда открытые паперти, опоясывающие храм с трех сторон. Как в большинстве декоративных деталей, так и в общей композиции умело используются контрасты: пятиглавый массив собора оттеняется легкими шатровыми приделами, завершающими паперти с востока; высоким крыльцам противостоит низкий объем паперти. Противопоставлены также друг другу храм и рядом стоящая высокая стройная колокольня, одна из лучших шатровых колоколен Московской Руси XVII века. В композиционном решении и убранстве храма в Коровниках (стр. 207) воплощены наиболее совершенные черты того соборного типа, который с такой любовью и настойчивостью разрабатывался мастерами второй половины XVII века,

Вблизи храма Иоанна Златоуста расположена свободно стоящая колокольня (стр. 206) и второй храм, который был построен в 1669 году<sup>1</sup>. Все эти здания и соединяющая храмы ограда с ярусными башнеобразными воротами (стр. 209) образуют редкий по совершенству ансамбль. Здесь как бы предвосхищен один из основных планировочных приемов, получивший развитие в произведениях конца XVII — начала XVIII столетия<sup>2</sup>. Два пятиглавых храма соборного типа, обращенных апсидами в сторону Волги, поставлены один от другого на расстоянии, равном их высоте (считая до яблок у подножия крестов). Между ними в центре, в глубине образовавшейся площади, стоит колокольня, с востока ей соответствуют ярусные ворота. Это плановое решение следует градостроительной традиции XVI века. Но в отличие от образцов прошлого, главное место принадлежит не храму Иоанна Златоуста, а колокольне. Она не только значительно превосходит по высоте (38 м) оба храма, но и объединяет их композиционно.

В храме Иоанна Златоуста в Коровниках была применена композиция, близкая к объемно-архитектурному решению церкви Ильи Пророка. Однако вместо боковых малых приделов появились шатровые, которые, как бы охватывая храм с боков, вместе с его пятиглавием создали редкую по собранности и прорисованности силуэта группу. Высокие, почти обособленные крыльца усилили живописность

<sup>1</sup> А. Павлинов правильно предположил, что ансамбль в Коровниках был создан не сразу и что строительство продолжалось несколько лет; можно думать, что ансамбль был завершен лишь после окончания толчковского храма, т. е. после 1687 года («Древности ярославские и ростовские». М., 1892, стр. 11 и сл.). На последнем этапе были произведены значительные изменения в архитектурно-декоративном убранстве главного храма. Были заложены арки паперти и сделаны на их месте окна с наличниками; изменились наличники второго света, были пристроены крыльца (?) и выложен знаменитый изразцовый наличник центрального окна алтаря.

<sup>2</sup> Здание Солотчинского монастыря 1689 года, погост Кижы—начала XVIII века, парные храмы села Макаровка бывш. Пензенской губернии начала того же столетия и другие, а также аналогичные храмы в Суздале (например, церковь Входа в Иерусалим).



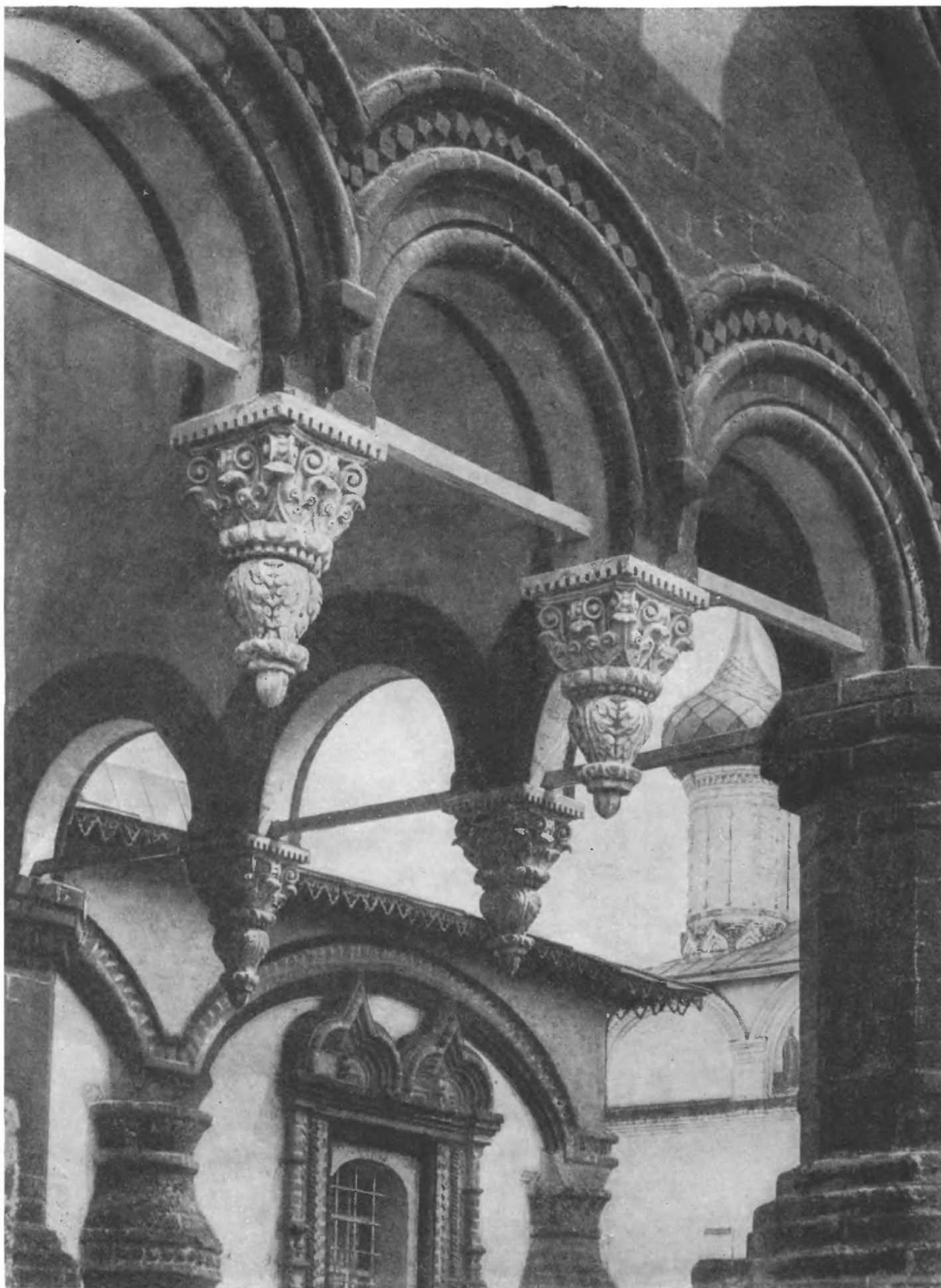
*Колокольня церкви Иоанна Златоуста  
в Коровниковской слободе Ярославля.  
Около 1669 года.*

силуэта, несмотря на симметрию его общего построения. В этом храме на новый лад прозвучали те мотивы, которые не переставали привлекать русских зодчих с момента постройки собора Василия Блаженного.

Цветовое решение храма Иоанна Златоуста исключительно оригинально. Оно продолжает то, что было осуществлено строителями церкви Ильи Пророка. Так, наличники, порталы, архивольты арок, колонки крыльца, столпы и карнизы, обрамленные красивыми прорезными подзорами, были выполнены в простом кирпиче и ярко выделялись своим красным цветом на белом фоне стены. Этот цветовой контраст повысил декоративность внешнего вида храма. Последний приобрел еще бóльшую красочность, когда стены храма украсили зелеными, синими и желтыми поливными изразцами, вделанными в стены, словно драгоценные многоцветные камня<sup>1</sup>.

Черты повышенной декоративности свойственны и церкви Рождества Христова (стр. 199).

<sup>1</sup> Храм Иоанна Златоуста вызвал подражание; так, в Романове-Борисоглебске (ныне г. Тутаев) в 1657 году был выстроен Крестовоздвиженский собор, повторивший в основном композицию храма в Коровниках.



*Деталь крыльца церкви Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля.  
1649—1654 годы.*

«Великий пожар» 1658 года испепелил Ярославль. Однако это бедствие не прервало начавшегося строительства. В ряде ярославских церквей, возведенных в последующие годы, продолжают давать о себе знать те приемы, которые с таким совершенством были применены в двух упомянутых выше храмах. В эти годы не только строятся новые храмы, но и ремонтируются старые, уцелевшие от пожара; они покрываются фресками царских изографов, присезжавших специально из Москвы.

Среди многочисленных церквей этого времени выделяется совершенством изразцового и кирпичного убора храм Николы «Мокрого», построенный в 1665—1672 годах. Его оригинальные парные крыльца, увенчанные вытянутыми, словно свечи, шатрами и соединенные крытыми переходами, выходили прямо на улицу. Изразцовый наряд, сверкающий яркой многоцветной поливой, и черепица глав и кровель придают особое очарование этой постройке.

Если храм Иоанна Златоуста в Коровниках отличается спокойной и в то же время какой-то радостной величавостью, то церковь Иоанна Предтечи в Толчкове (стр. 210, 211) производит впечатление своей грандиозностью. Она была выстроена на средства прихожан в 1671—1687 годах. Заказчик-приход, поручивший зодчему построить новый храм, преследовал цель превзойти то, что с таким совершенством было осуществлено в храме Иоанна Златоуста в Коровниках. Мастер как бы стремился сочетать в своем произведении все, чем жило зодчество его времени. Так, церковь в Толчкове объединяла в себе и торжественное соборное величие храмов Поволжья, и декоративную многоцветность церкви Воскресения на Дебре в Костроме, и целостность силуэта пятиглавых московских храмов типа церкви Николы на Берсеневке. Одновременно в общей композиции храма были использованы основные архитектурные приемы церкви Иоанна Златоуста в Коровниках<sup>1</sup>.

Увеличенный размер приделов позволил разместить над каждым из них такое же пятиглавие, как и на самом храме. Эффектные тесно поставленные 15 глав<sup>2</sup> несколько напоминают главы Верхнеспасского собора Московского Кремля. Цветовое архитектурное решение здания основано на сочетании красной окраски его стен с росписью под граненый руст восточного фасада и с расцвеченными голубоватым узором изразцами. Особенно примечательна обработка обращенного к Волге восточного фасада, где ряды колонок из дынок вставлены в стену, словно драгоценная вышивка. Внутри стены храма и крытых папертей-

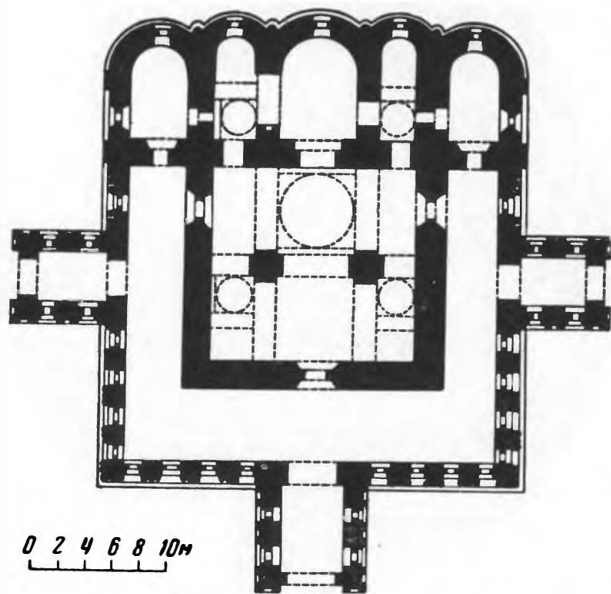
<sup>1</sup> Н. Первухин. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М., 1913.

<sup>2</sup> Эти главы были позднее позолочены.





*Ворота ограды церкви Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля.  
Около 1669 года.*



План церкви Иоанна Предтечи в Толчкове  
в Ярославле.

галлереи покрыты росписью. Красочное богатство интерьера еще более усиливается изразцовыми панелями и каменными расписными лавками, идущими вдоль внутренних стен папертей. Пол застлан нежно-розовыми кирпичными квадратными плитами, вторящими розовато-красной и охряной окраске церкви.

Глубоко прав Н. Н. Воронин, говоря, что «любовная рука художника не оставила без внимания ни одной детали — все было превращено в произведения искусства»<sup>1</sup>. С мастерством кузнецов переключалось виртуозное владение материалом резчиков по дереву, изографы, расписавшие храмы,

соревновались в изощренности своих орнаментов с кирпичниками, вытесывавшими чуть ли не ювелирные формы из кирпича. Народная любовь к узорочью была выявлена в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове с предельной полнотой. Архитектура «превращалась в ликующую симфонию народной художественной фантазии»<sup>2</sup>.

Ярославский зодчий по характеру своего таланта является в первую очередь декоратором, особенно по сравнению с его московскими собратьями. С большим художественным тактом умеет он претворить декоративное убранство московской архитектуры второй четверти XVII века в захватывающую по широте тему. Декоративные традиции древнерусского зодчества получили в его произведениях свое логическое завершение.

Среди ярославских храмов примечательна церковь Петра и Павла на волжском берегу (1691). При всей традиционной величественности здания с его расписанным гранями восточным фасадом, со столь популярными в то время в Ярославле красивыми изразцовыми наличниками, с грандиозным пятиглавием, украшенным типичными для Ярославля железными ромбовидными «лещадками» покрытий, в этой постройке сказываются и новые архитектурные черты (стр. 212).

<sup>1</sup> Н. Воронин. Древнерусские города, стр. 82.

<sup>2</sup> Там же.



*Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле.  
1671—1687 годы.*



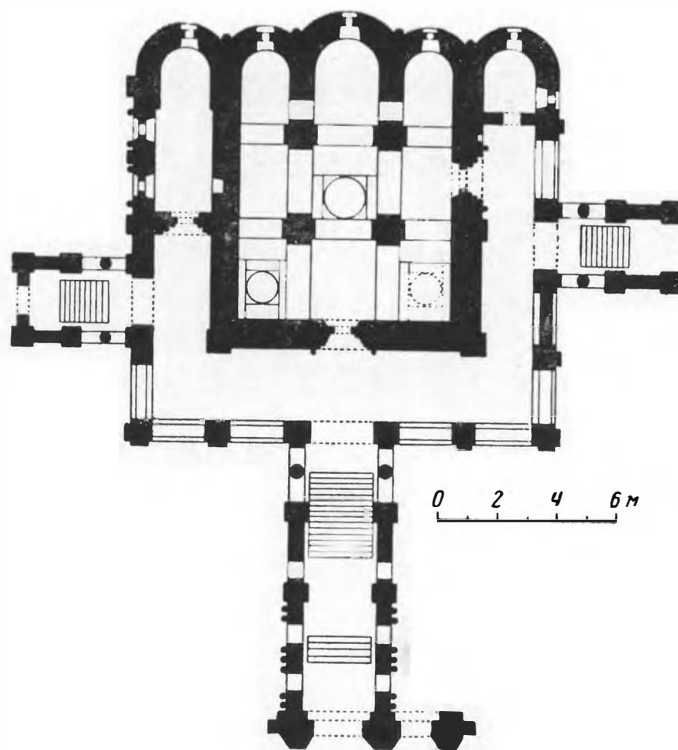
*Церковь Петра и Павла в Ярославле. 1691 год.*

Светская струя народных мотивов, пронизывающая все ярославское зодчество, получила здесь преобладающее значение. Она содействовала сближению храма по внешнему облику с теми гражданскими каменными постройками, которые стали все чаще и чаще появляться в это время на улицах Ярославля. Так, в церкви Петра и Павла совершенно исчезли закомары, наличники превратились в узкие, обрамляющие окна декоративные цепочки, напоминающие «штучный набор» наличников гражданских зданий Ярославля. Такие же «цепочки» из изразцов заменили собой лопатки; боковые приделы утратили шатры. Своими двускатными крышами они напоминают крыши крылец церкви Иоанна Златоуста в Коровниках.

Одновременно с широко развернувшимся строительством храмов и жилых каменных зданий в Ярославле, в соседних с ним городах возводятся не менее замечательные постройки. Так, в 1650—1652 годах в Костроме была выстроена церковь Воскресения на Дебре — один из самых величественных храмов Поволжья (стр. 213 и вклейка). Своим внешним видом и композицией плана она близка к ярославским храмам, но ее декоративное убранство восходит к традициям московской



*Церковь Воскресения на Дебре в Костроме.  
1650—1652 годы.*

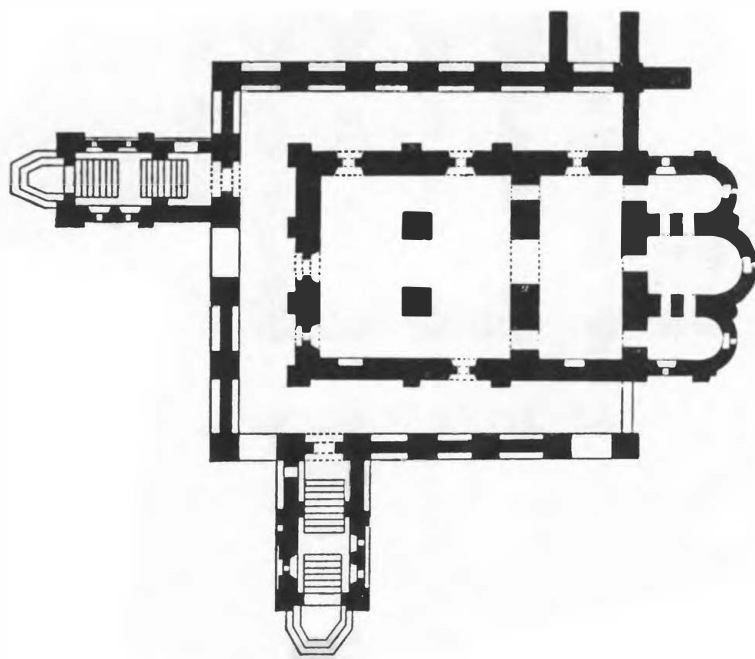


План церкви Воскресения на Девре в Костроме.

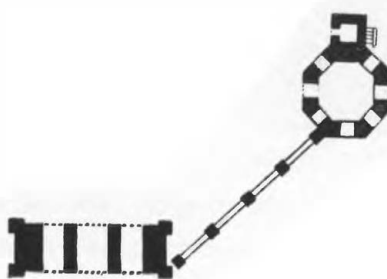
архитектурной школы первой половины XVII века. В то время как вертикальное членение стен еще соответствует положению внутренних столбов, закомары превратились в большие декоративные кокошники, которые на южном и северном фасадах храма уже не соответствуют членению стен. Вместо необходимых четырех закомар-кокошников их только три; в сочетании с окнами и их наличниками они образуют тот ритм архитектурных форм «вперебежку», который так любили московские зодчие этого времени. Аналогичными чертами обладает северный придел, фасад которого напоминает придел «Неопалимой купины» церкви в Путинках. Трехшатровое западное и одношатровое южное крыльцо не менее близки к тем же московским образцам. Так в архитектуре костромского храма слились особенности московской и ярославской школ.

В Романове-Борисоглебске был выстроен в 1652—1670 годах Воскресенский собор (стр. 214, 215), в котором наблюдается слияние отдельных особенностей областных школ русского зодчества XVII века. Решения плана и объема Воскресенского собора такие же, какие одновременно осуществлялись в Ярославле. Однако в архитектурно-декоративном убранстве зодчий широко использовал насле-





0 2 4 6 8 10м



*План Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске  
(ныне Тутаев).*

дие московских мастеров. Так, аркада гульбища-паперти с висячими гирьками, подклет, а также исключительное по обилию всевозможных дынек украшение стен собора сближают Воскресенский собор с произведениями Москвы и Подмосковья (церковь Николы в Столпах, храмы в Останкине и Маркове). Крыльца собора, перекрытые своего рода каменными «бочками», свидетельствуют о том, что и храмы соборного типа испытывали на себе воздействие форм деревянного зодчества.

В строительстве храмов Ярославля, Костромы и других городов Поволжья наша себе место одна светская черта, получившая до того развитие в граж-





*Воскресенский собор в Романове-Борисоглебске (ныне Тутаев). 1652—1670 годы.*

данском зодчестве. В связи с общим нарастанием декоративности архитектурного убранства ограды, которыми по обычаю окружались дворы, стали украшаться всевозможными башенками и воротами затейливой формы. Даже кремлевский дворец московских царей получил внутреннюю ограду, состоящую из стен и башен. Такие же башни появились у московских общественных и промышленных зданий (Гостиный и Хамовный дворы и др.). В подражание этим постройкам церкви как в Поволжье, так и в Москве стали также окружать оградой с башнями<sup>1</sup>. В этих оградах часто размещались лавки для торговли.

По-видимому, почти одновременно с постройкой многих храмов Северного Поволжья были возведены ворота, редшие на занимаемую этими храмами территорию.

<sup>1</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей. Изд. 3, ч. I, М., 1895, стр. 590.

Таковы ворота церкви Иоанна Златоуста в Коровниках (*стр.* 209), церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске и др. Все они одного и того же типа. Посередине над пролетом возвышается трехъярусная башня, состоящая из уменьшающихся восьмериков. Углы восьмериков обработаны колонками или украшены поставленными одна на другую дыньками. Эти башнеобразные ворота, завершенные главами, до сих пор не являлись предметом исследования при изучении русского зодчества конца XVII века. Между тем в них за несколько лет до появления храмов, подобных церкви в Филях, была осуществлена та многоярусная композиция, которая с таким блеском была развита в зданиях, выстроенных ближайшими сподвижниками молодого Петра.

Строительство второй половины XVII века наглядно свидетельствует о быстро развивавшейся архитектурной мысли. Можно сказать, что к 70—80-м годам XVII века русское каменное зодчество вышло на ту дорогу, которая открывала широкие перспективы для новых исканий. Если по конструкции храмы этого периода еще мало чем отличаются от церквей предшествующего времени, то их декоративное убранство приобретает совсем новый характер. Именно в это время архитектурное узорочье получает особую законченность и единство.

Русское каменное зодчество XVII века подкупает своей жизнерадостностью. Голос народного творчества звучит в нем с полной силой. Уместно вспомнить слова русского музыканта того времени, Николая Дилецкого, не выдавшего ничего зазорного в переложении «мирской песни на гимны церковные». Именно это обмирщение русской культуры толкало зодчих на путь новых смелых поисков, нередко шедших вразрез со старыми церковными традициями. Так подготавливалась почва для новшеств Петровской эпохи.



---

Глава шестая

## КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО КОНЦА XVII ВЕКА

*М. А. Ильин*



**Р**усское каменное зодчество переживает в 80—90-х годах XVII столетия необычайный расцвет. Созданные за эти годы здания отличаются исключительно высокими архитектурно-художественными качествами и ярким своеобразием.

Оригинальность архитектурно-композиционных решений и декоративного убранства каменного зодчества конца XVII века давно привлекала к себе внимание исследователей. Еще И. М. Снегирев выделил его как самостоятельное явление русского зодчества этой эпохи<sup>1</sup>. За ним последовали Л. В. Даль<sup>2</sup>, А. М. Павлинов<sup>3</sup>, Н. В. Султанов<sup>4</sup> и другие ученые. Позднее Ф. Ф. Горностаев предложил для определения индивидуальных особенностей каменного зодчества конца XVII века термин «московское барокко»<sup>5</sup>, получивший в дальнейшем широкое признание<sup>6</sup>.

Со времени выхода в свет (1910—1915) «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря обычно принято считать, что оригинальные сооружения конца XVII века появились в результате воздействия на московское зодчество укра-

<sup>1</sup> А. Мартынов и И. Снегирев. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Изд. 3, год 1-й. М., 1852, стр. 24.

<sup>2</sup> Л. Даль. Историческое исследование памятников русского зодчества. — «Зодчий», 1875, № 11—12, стр. 132—134.

<sup>3</sup> А. Павлинов. История русской архитектуры. М., 1894, стр. 207—298.

<sup>4</sup> Н. Султанов. Рецензия на сочинения академика А. М. Павлинова: История русской архитектуры; Древности Ярославские и Ростовские; Древние храмы Витебска и Полодда и деревянные церкви г. Витебска. — «Отчет о XXXVII присуждении награды графа Уварова». СПб., 1897, стр. 38—39.

<sup>5</sup> Ввиду того, что многие храмы этого времени были выстроены боярами Нарышкиными, данный период стал нередко именоваться также и «нарышкинским».

<sup>6</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 417 и сл.

инской архитектуры XVII века, насыщенной элементами барокко. Основываясь на этом, В. В. Згура<sup>1</sup> высказывал мнение, что так называемое «московское барокко» является второй стадией русского барокко (первой была, по его мнению, более ранняя архитектура XVII века). Н. И. Брунов приравнял русское зодчество конца XVII века к готике<sup>2</sup>. С этими мнениями согласиться невозможно, так как русское зодчество этого времени противоположно как барокко, так и готике. И если мы встречаем в нем отдельные барочные черты, то не это определяет его историческое место.

Что же представляет собою русское каменное зодчество конца XVII века? Новые архитектурно-композиционные приемы и оригинальный характер декоративного оформления фасадов позволяют рассматривать его как самостоятельное стилистическое явление.

Развитие русской архитектуры XVII века со всей очевидностью свидетельствует о глубоком кризисе средневековых представлений, сковывавших творчество зодчих. Более того, можно говорить о появлении в последней четверти XVII столетия элементов нового в мировосприятии русского человека, что сказывалось и в литературе, и в живописи, и в зодчестве этого времени.

В борьбе с иностранными вторжениями, угрожавшими самому существованию государства, крепло самосознание широких народных масс. Борьба за свободу страны в начале столетия, ставшая общенародной, пробудила патриотические чувства и в то же время вызвала к жизни гражданственную идею «всея земли». Общность русских городов, призывавших друг друга «стояти за одно», «ожить и умереть вместе», еще более укрепила национальное самосознание и способствовала развитию мысли о том, что хранителем государства является народ; народ же дает власть и царю, правящему «по избранию всех людей».

Обострение социальных противоречий, усиление феодального гнета породили волну народных возмущений: «соляной» и «медный» бунты в середине столетия, а в 1667—1671 годах — вторую крестьянскую войну и поход Степана Разина против боярско-помещичьей Москвы с целью освобождения крестьян от власти вотчинников и помещиков. Подавление восстания Разина повлекло за собой усиление крепостнического гнета. Острота социальных противоречий сказывалась не только на положении крестьянского населения, но вызвала и расслоение посада.

<sup>1</sup> В. Згура. Проблема возникновения барокко в России.— В сб.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 13 и сл. См. также Б. Элиг. Очерки древнерусской архитектуры.— «София», 1914, № 2, стр. 29 (эта статья оказала несомненное влияние на концепцию В. В. Згура).

<sup>2</sup> Н. Брунов. К вопросу о так называемом «русском барокко».— В сб.: «Барокко в России», стр. 55 и сл.

Исторические повести, народные челобитные (например, челобитная «простого народа», поданная 2 июня 1648 г.)<sup>1</sup>, отчасти житийная, а в последней четверти столетия сатирическая литература свидетельствуют о глубоких сдвигах в народном сознании. Мир перестает восприниматься как нечто неизменяемое. Критическое отношение к действительности заставляет переосмыслить основы церковных догматов и традиционных представлений о мироздании. Обмирщение усиливается. Оно сказывается во всех областях народной жизни, подготавливая почву для рождения новой, светской культуры.

В становлении этого процесса значительную роль играла и внешняя жизнь страны. Активная дипломатическая политика, успешные войны, расширение торговли с Западом и т. д. — все это укрепило международное положение Русского государства в Европе.

Чувство общности «всей земли», идея народа — «хранителя государства», получившие новое значение в дни народных восстаний и второй крестьянской войны, не могли не найти отражения в творчестве русских зодчих — выходцев из крепостного или посадского люда. Они были свидетелями того, как безвозвратно уходило в прошлое традиционные представления и взгляды и как на смену им приходило новое, «светское» мировоззрение.

Переосмысление роли человеческой личности, с такой силой сказавшееся в литературе и живописи, находит отражение и в зодчестве. Меняется образный строй и масштаб произведений архитектуры. Их композиция, их убранство, их содержание отражают чувства нового человека, по-иному взорающего на окружающую его действительность. Эти новые тенденции наметились уже в третьей четверти XVII века (относительная симметрия, упорядоченная композиция объемов и убранства и т. д.), но не сложились тогда в определенную систему<sup>2</sup>. Теперь же возникает определенная архитектурная система со своими четко выраженными принципами. Зодчие стремятся создать пространственные и объемные композиции, основанные на контрастах низкого и высокого, затемненного и светлого и т. п. Вместо замкнутых, лишенных пространственных связей помещений появляются здания со свободно и просторно организованным внутренним пространством, насыщенным светом и воздухом. И пусть еще во многом несовершенны конструкции, пусть простоват характер пространственных и объем-

<sup>1</sup> П. Смирнов. Челобитные дворян и детей боярских всех городов в первой половине XVII в. М., 1915, стр. 50—60.

<sup>2</sup> М. Ильин. Проблема «московского барокко» XVII века. — «Ежегодник Института истории искусств. 1956». М., 1957, стр. 324—339.

ных соотношений, пусть не всегда последовательна разработка отдельных элементов ордера, в конечном итоге важно то новое, что с такой силой проявляется во всей архитектуре.

Обращаясь к вопросу о связях русской архитектуры интересующего нас периода с украинской и белорусской, следует подчеркнуть, что использование тех или иных белорусских и украинских форм осуществлялось только на основе традиционных в русском зодчестве композиционных приемов. Наличие этих связей ни в какой мере не умаляет значения традиций в русском зодчестве того времени. Именно национальные традиции были фактором решающего значения, и только на их почве, в результате наметившихся в русском обществе XVII века глубоких сдвигов, сделалось возможным усвоение того нового, что было почерпнуто из украинской и белорусской архитектуры<sup>1</sup>.

В развитии русского зодчества последней четверти XVII века большую роль сыграло воссоединение Украины с Россией в 1654 году. Это событие явилось фактом огромного политического и культурного значения. Оно вызвало большое оживление и в художественной жизни. Москва становится тем центром, куда стремятся мастера искусства, куда приезжают самые различные специалисты. Среди художников выделяется группа мастеров-белорусов, приехавших в Москву в 1654 году в связи с освобождением Восточной Белоруссии. Эти мастера работали преимущественно в области монументальной декоративной резьбы по дереву и по изготовлению многоцветных изразцов, украсивших ряд зданий.

Белорусские мастера появились в Москве еще в середине XVII века. Недаром виртуозная резьба, столь широко применявшаяся в архитектуре конца столетия, получила название «белорусской рези». Многие ее мотивы — в том числе и ордерные — можно обнаружить еще в украшении фасадов собора Нового Иерусалима, основная часть которого была сооружена до 1666 года. Затем эти мотивы встречаются в деревянном Коломенском дворце. Возобновившееся строительство Ново-Иерусалимского собора и его торжественное освящение в присутствии юных царей Ивана и Петра в январе 1684 года позволили современникам считать узаконенными новые декоративные приемы, примененные в Новом Иерусалиме.

Введению ордерных форм способствовало знакомство с книжной орнаментикой украинских, белорусских и русских изданий. Большая роль принадлежит

<sup>1</sup> М. И л ь и н. Связи русского, украинского и белорусского искусства во второй половине XVII в. — Вестник Московского университета, 1954, № 7, стр. 75—89.

здесь и западным книгам с гравюрами, «книгам в лицах», как их называли в то время, в особенности их титульным листам, обычно обрамленным изображениями своего рода двухколонных портиков. Этот мотив легко было использовать в обработке наличников и порталов.

В конце XVII века живейший интерес московских зодчих вызвали специальные западноевропейские архитектурные издания. Среди книг, доступных в это время московским мастерам, были следующие: Виньола «Правило пяти ордеров архитектуры» (1620), Серлио «Все виды архитектуры и перспективы» (1619), Вредман де Врис «Архитектура» (1581), Блюм «Обстоятельное описание пяти колонн» (1612), Диттерлин «Архитектура» (1598), Жус «Искусство плотника» (1650), Буало «О разных деталях в архитектуре» (1592) и др.<sup>1</sup> Были сделаны попытки перевода некоторых из них на русский язык<sup>2</sup>.

Названные источники позволили зодчим широко использовать в своих постройках элементы ордерной системы. Однако ордерные формы и барочные детали убранства глубоко переосмысливались. Ордер рассматривался зодчим лишь как украшение здания, а не как выражение конструктивной логики во взаимоотношениях несущих и несомых частей. При этом ордер давался не как связанная система, в которой один элемент с неизбежностью вытекает из другого, а как часть столь близкого сердцу древнерусских людей узорочья. Но коль скоро ордерные элементы начали находить себе применение, они, естественно, толкали на путь поисков новых пропорциональных соотношений и масштабов, дотоле неведомых русской архитектуре.

Особенно примечательна переработка главной части ордера — колонны. Колонна на месте энтазиса получает профилированное кольцо-жгут. Часто самый ствол колонны покрывается растительными орнаментами. Вырезанная на токарном станке по шаблону капитель коринфского ордера порой остается не обработанной, т. е. листья аканта не вырезаются. Благодаря этому русские мастера создают весьма своеобразную «слоистую» капитель, состоящую как бы из валиков различной толщины, соответствующих высоте и выносу того или иного акантового листа. Выемки триглифов фриза церкви в селе Уборах Я. Бухвостов превращает в накладные валики. Завершающее обрамление треугольного или лучкового фронтона показалось русским зодчим слишком простым.

<sup>1</sup> С. Белокуров. О библиотеке московских государей в XVI столетии. М., 1898; Е. Михайловский. О национальных особенностях московской архитектуры конца XVII в. М., 1949, стр. 12 (автореферат диссертации); рукопись хранится в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина.

<sup>2</sup> В. Шилков. Русский перевод Витрувия начала XVIII века.—«Архитектурное наследство», т. 7. Л.—М., 1955, стр. 89.



Поэтому тянутый профиль фронтонов был прерван в нескольких местах округлыми вырезами по циркулю. Такой мотив тесно связан с формами, издавна существовавшими в древнерусском зодчестве (см. Теремной дворец). Эти приемы продолжали то, что еще раньше наметилось в соборе Нового Иерусалима. Его изразцовый фриз был повторен дважды. Пояса фриза расположены друг над другом, причем «метопы» верхнего пояса-фриза пришлись над «триглифами» нижнего, что создало интересный живописный эффект.

Даже беглый перечень далеко не изученных приемов переработки ордерных форм и мотивов западноевропейского барокко свидетельствует о живости творческой мысли зодчих, о коренной переработке ордерных форм, превращавшихся под их умелыми руками в интересные по замыслу и рисунку декоративные детали. Сложные пространственные построения барокко, основанные на планах с криволинейными очертаниями и динамическим разворотом пространства («перетекающего» из одного объема в другой), совершенно отсутствуют в русском зодчестве того времени.

Светское, военное, общественное и главным образом жилищное зодчество по-прежнему не только служило для строителей неисчерпаемым источником новых решений, но проделало за последнее двадцатилетие XVII века исключительно быстрый путь развития.

В основе развернувшегося в это время интенсивного строительства каменных общественных зданий — Приказов, Сухаревой башни, царских дворцов и других аналогичных построек, — лежат приемы планировки рядового жилого городского дома.

Предшественниками знаменитых ярусных храмов рубежа XVII и XVIII веков были каменные башни-ворота церковных оград<sup>1</sup>, а также многочисленные произведения деревянного зодчества<sup>2</sup>.

Основным и характерным признаком русских новых архитектурно-композиционных решений этого времени является ярусное башнеобразное построение светских и культовых зданий. Одновременно наблюдается стремление зодчих

<sup>1</sup> См. подобные ворота 1670 года при соборе в г. Романове-Борисоглебске, при ярославских храмах в Коровниках (ок. 1669) и в Толчкове (1687), а также более поздние в селе Таболове под Москвой (1703).

<sup>2</sup> Когда в Москве и ее округе создавались произведения, близкие к украинским образцам (церковь в Курове 1681 г., большой собор Донского монастыря 1684—1688 гг., церковь села Узкого 1698 г. и др.), то и в этом случае их заимствованные архитектурные приемы подвергались серьезной переработке в соответствии с московскими художественными навыками. В связи с работами московских зодчих на Украине (О. Старцева, Д. А. Аксамитова и др.) возникает вопрос о влиянии русского зодчества на украинскую архитектуру. См. И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. II, стр. 399 и 440; М. И л ь и н. Связи русского украинского и белорусского искусства во второй половине XVII в.—«Вестник Московского университета», 1954, № 7, стр. 75—84.

придерживаться в композиции четких и симметричных форм. Каждая часть здания представляет собой логическое звено общего замысла. Основными принципами архитектурного творчества становятся порядок, ясность и логика композиционного решения.

Все это, однако, не мешает тому, что внимание зодчих по-прежнему сосредоточено преимущественно на изощренном декоративном убранстве. Оно обычно выполняется из белого камня, а потому особенно ярко выделяется на фоне красных кирпичных стен. Материалы — белый камень и кирпич — не маскируются, а, наоборот, зодчие используют их, подчеркивая их естественную окраску дополнительными средствами. Белокаменные детали покрываются резными растительными орнаментами, кирпичная кладка прописывается суриком, а ее швы белой известкой. Если в начале XVI века дорогостоящая белокаменная резьба была заменена терракотой, то теперь вновь используют богатейшие декоративно-пластические свойства белого камня.

Введение полумеханической обработки, как, например, изготовление карнизов и других деталей, по шаблонам, а колонн и их частей — токарным способом, сделало возможным более широкое применение белого камня. По высоте рельефа, по пластической сочности декоративных деталей здания конца XVII века не знают себе равных среди памятников русской архитектуры.

Помимо сложных и богатых по профилировке карнизов, порталов и наличников особое значение получают надкарнизные украшения, названные современниками «гребнями»<sup>1</sup>. Они все более и более превращаются в своеобразное кружево, силуэтные очертания которого всячески подчеркиваются.

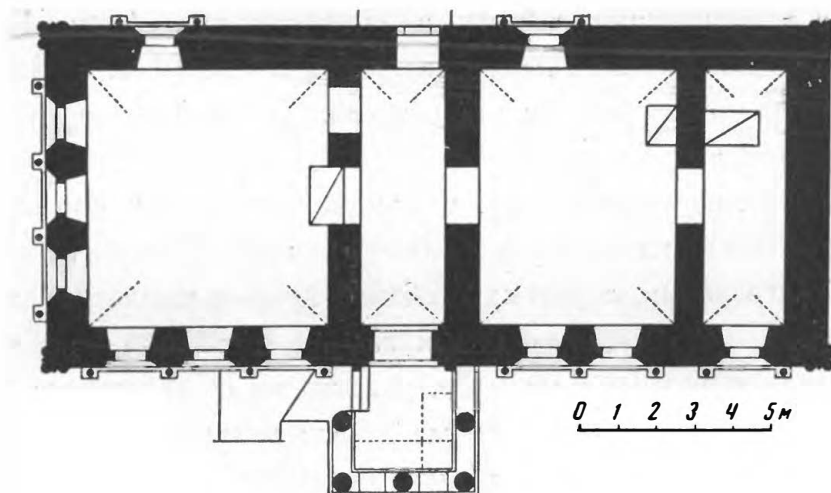
Применение для окон нового материала (стекла) позволило усилить внутреннее освещение. В церковном зодчестве наблюдается даже известное увлечение этим освещением. Пространство храма заливается потоками света, проникающего через широкие окна как внизу, так и вверху четвериков и восьмериков.

Необходимо подчеркнуть, что в западноевропейском барокко пластические свойства архитектуры умело использовались для придания архитектурному образу динамической напряженности. В русском же зодчестве пластическая форма применялась лишь в декоративном плане. И. Э. Грабарь глубоко прав, говоря, что русские мастера, обращаясь к формам барокко, превращали даже вещи домашнего обихода «в кудрявое сплетение и цветение...»<sup>2</sup>.

Характер русского зодчества конца XVII века не позволяет нам пользо-

<sup>1</sup> Любезно указано В. П. Выголовым.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 526.



План дома Коробова в Калуге. Конец XVII века.

ваться распространенным термином «московское барокко», не отвечающим сущности русской архитектуры данного периода.

Несмотря на то, что лучшие здания последних десятилетий XVII века строились на средства царя, крупных вотчинников или представителей верхушки посада, потому что «щедрю руку зданные храмы прославляют»<sup>1</sup>, значение их далеко выходит за рамки прославления заказчика. Выдающиеся создания искусства конца XVII столетия воплощают чувство национальной гордости. Будь то царские «чертоги» или Сухарева башня, монастырский храм в далеком Сольвычегодске — вотчине Строгановых — или городской собор в Рязани, жилой каменный дом в Калуге или церковь в Филях, — все они по существу способствуют возвеличению «преславной, ясносияющей, превеликой России».

Строительство каменных жилых зданий в конце столетия приобретает широкий размах. Жилой каменный дом последней четверти XVII века, несмотря на усложнение декора, сохраняет ту систему планировки, которая была выработана за предшествующее время. Деревянный рубленый пятистенный дом или дом, состоящий из двух комнат с сенями посередине, являлся тем прототипом, которым руководствовались зодчие в своем творчестве<sup>2</sup>. Наиболее характерным примером может служить дом Коробова в Калуге (стр. 224, 225), где по размещению окон на фасаде и положению выдвинутого вперед крыльца легко угадывается

<sup>1</sup> Из стихов Сильвестра Медведева к портрету правительницы Софьи.

<sup>2</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. II, стр. 301—302.



*Дом Коробова в Калуге. Конец XVII века.*

общая композиция плана<sup>1</sup>. Это плановое решение настолько привилось в каменном зодчестве, что легло в основу даже композиционного построения монастырских трапезных, больших дворцов и общественных гражданских сооружений (Сухарева башня, Земский приказ и т. д.). Несмотря на преемственность выше-названных каменных зданий от деревянных прототипов, материал (кирпич) и конструктивное решение диктовали новые принципы композиционного построения, отличного от асимметрии прежних хором. Практические навыки заставляли зодчих искать такие решения, при которых жилые помещения компактно сосредоточивались бы вокруг сеней. Если в доме Коробова мы видим в правой

<sup>1</sup> М. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891, стр. 19—20; 80—82. Подобным же образом решены дома Серина и Сапожникова в Гороховце, Зелейщикова в Чебоксарах и многие другие. См. А. Потапов. Очерк древней русской гражданской архитектуры, вып. II. М., 1903, табл. XXIX—XXXI.



*Дом Голицына в Охотном ряду в Москве. 1687 год.  
В процессе реставрации.*

части механическое, несколько наивное разделение единого до того помещения на две комнаты, то в доме Зелейщикова в Чебоксарах сени вытягиваются в глубину, а по обеим сторонам располагаются светлые прямоугольные комнаты<sup>1</sup>.

В последние десятилетия XVII века складывается новый тип дома, значительного по объему, но решенного единым нерасчлененным блоком. Это было существенно новым явлением в русском зодчестве. Однако основанное на традиции пристрастие зодчих к применению отступающих и выступающих объемов в компоновке здания сказывается в появлении своего рода лоджий у келий Солотчинского монастыря под Рязанью и ризалитов в палатах Сал-

<sup>1</sup> «Дом Бирона» в Романове-Борисоглебске, дом близ Успенской церкви в Нижнем Новгороде и т. д.—А. Потапов. Указ. соч., табл. XXXIII—XXXIV.

тыкова в Сафарине<sup>1</sup>. Особенно ярко эта особенность сказалась в палатах В. В. Голицына (1687) в Охотном ряду (стр. 226) и в палатах Волкова, где без особых изменений были воспроизведены в кирпиче и камне обычные хоромы предшествующего времени. Зато рядом с палатами Голицына боярин Троекуров в те же годы выстроил себе дом, решенный единым блоком (стр. 228, 229)<sup>2</sup>. По своим декоративным деталям этот дом представлял одно из выдающихся произведений того времени. Наличникам второго этажа найдется мало равных в зодчестве конца XVII века. Подобное решение дома Троекурова во многом подготовило почву для петровской архитектуры начала XVIII столетия<sup>3</sup>.

Деревянное зодчество, служившее прототипом для каменного, обладало одним существенным достоинством, к которому издавна стремились каменных дел мастера в своих произведениях. В деревянных зданиях не применялись опоры-столбы, которые так стесняли помещения каменных храмов и светских построек. Широкое применение сомкнутого свода в XVII веке явилось крупным достижением каменного зодчества. Этот свод позволил перекрывать значительные помещения без массивных столбов. Такое конструктивное решение ввело в церковное зодчество XVII века еще один элемент обмирщения, уничтожавший разницу между внутренним пространством церковной и светской архитектуры. Перекрытие все более обширных помещений сомкнутым или коробовым сводом осуществлялось в первую очередь в светских общественных и гражданских зданиях. Особенно значителен большой зал Лефортовского дворца, возведенного в 1692—1698 годах Д. Аксамитовым. Современник пишет, что Ф. Лефорт «выстроил очень красивую и большую залу, приспособленную для приема 1500 персон; она роскошно отделана, скульптурные работы драгоценны, все вызолочено так, что она, действительно, может считаться красивейшей царской залой...»<sup>4</sup>

Еще бóльшие успехи были достигнуты при сооружении трапезных зал. Достаточно сказать, что трапезная Симонова монастыря, выстроенная О. Старцевым<sup>5</sup>,

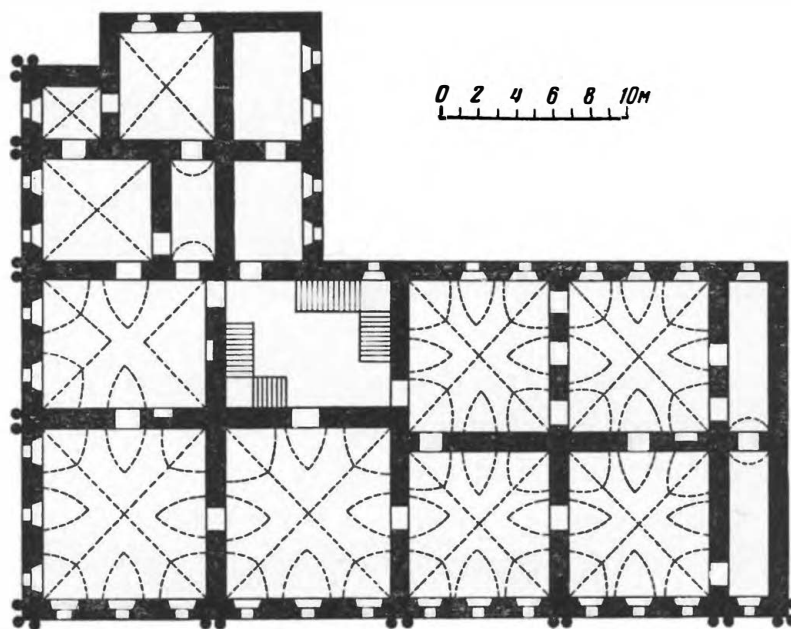
<sup>1</sup> А. Потапов. Указ. соч., табл. XXXVII и XXIV.

<sup>2</sup> Он был перестроен с сохранением более ранних частей. (Г. Алферова. Памятники гражданского зодчества XVI—XVII веков. — «Архитектура СССР», № 4, 1953, стр. 23—25).

<sup>3</sup> Подобным же образом были решены жилые здания в Новодевичьем (Лопухинский корпус и др.) и Валдайском монастырях (гостинные кельи рубежа XVII—XVIII вв.) с превосходно выполненным белокаменным резным убранством. Не менее совершенны палаты дьяка Украинцева в Холмовском переулке в Москве.

<sup>4</sup> А. Кипарисова. Лефортовский дворец в Москве. — «Сообщения Института истории и теории архитектуры», вып. 9. М., 1948, стр. 46; Р. Подольский. Петровский дворец на Яузе. — «Архитектурное наследство», т. I. М., 1951, стр. 14 и сл. Такова же приемная или крестовая палата в доме Салтыкова в Сафарине и др.

<sup>5</sup> Е. Михайловский. О национальных особенностях московской архитектуры конца XVII в. (автореферат диссертации). М., 1949, стр. 11.



*План дома Трокурова в Охотном ряду в Москве.  
Конец XVII века.*

покрыта одним сводом при размере  $22 \times 13$  м; трапезная же Троице-Сергиева монастыря имеет соответственно размеры  $34 \times 15$  м<sup>1</sup>. Архитектурно-конструктивное решение подобных палат и зал во многом подготовило конструкции зальных помещений в архитектуре XVIII века.

Столь же существенные изменения произошли и в декоративном убранстве жилых зданий. Основное внимание уделялось, как и раньше, наличникам, порталам, карнизам второго этажа. Первый этаж обычно рассматривался как подклет хозяйственного назначения. Поэтому декоративные детали применялись здесь скупно и имели весьма простую форму. Этот прием сохраняется и в зданиях 80—90-х годов XVII века. Как правило, нижний этаж-подклет обработан поясами простого профиля, а наличники окон по своей форме напоминают строгие наличники зданий XVI века. Зато наличники второго, основного этажа (третий этаж встречается сравнительно редко в каменном зодчестве этого времени) поражают богатством силуэта, изощренностью белокаменной

<sup>1</sup> Не менее интересно здание так называемой Солодежи в Симоновом монастыре, где находились три один над другим расположенных больших зала, перекрытых почти плоскими сомкнутыми сводами, что свидетельствует о больших конструктивных дарованиях зодчего. Применение подобных перекрытий могло быть осуществлено лишь благодаря широкому использованию железных связей. Даже в Переславле-Залесском и в далеком Соловчинском монастыре встречаются трапезные залы огромного размера.





*Дом боярина Троекурова в Озотном ряду в Москве. Конец XVII века.*



*Передние ворота в Коломенском. 1671—1672 годы.*

резьбы и затейливостью венчающих частей. Размер наличников увеличивается. Нередко они соприкасаются друг с другом, образуя своего рода декоративный пояс-вставку. Особенно показательное подобное решение в доме В. В. Голицына и в так называемом воеводском доме в Коломне. Большое значение во внешнем облике дома получают высоко поднятые крыши с крутым подъемом. Это диктовалось не только практическими соображениями, но и было обусловлено высотой сводов здания. Здание выделялось среди окружающих его деревянных построек крышей с подзорами, тесно связанной с венчающими, богатыми по детализации, карнизами.

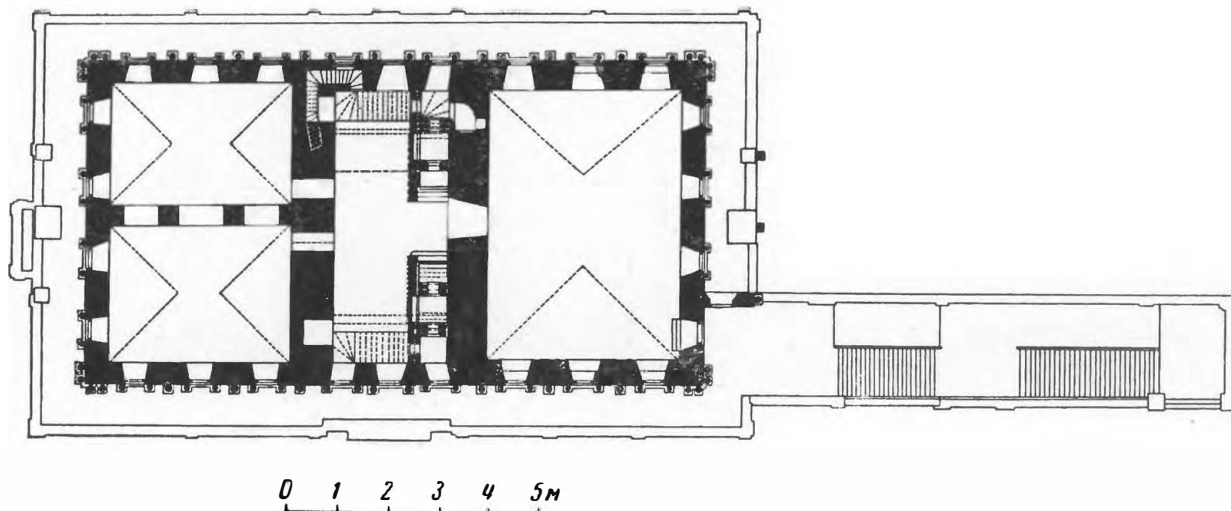
Наличники и порталы большинства каменных зданий этого времени представляли собой двухколонный портик, обрамлявший проем окна или двери. Колонны укреплялись вместе с подоконником на фигурных, часто покрытых



*Измайлово. Дворцовые ворота. 1679—1682 годы.*

резьбой кронштейнах. Особое внимание уделяли завершению, помещавшемуся над антаблементом, нередко весьма сложным по построению и силуэту. Разнообразные закрученные завитки, интересные по форме волютки, фигурные ширинки, в которых часто можно найти цветной изразец, всевозможные пальметки и раковины составляли богатый наряд завершения наличников и порталов.

Стволы колонн нередко покрывались высоким рельефом обвивавших их виноградных лоз, что еще более усиливало пластичность и декоративность наличника и портала. Впервые подобные наличники появились на переделанных в 1682 (?) году окнах Грановитой палаты. Применение в важнейшем государственном светском здании новых декоративных форм как бы узаконивало их и вводило в обиход русской архитектуры XVII века. Многокрасочность, уна-



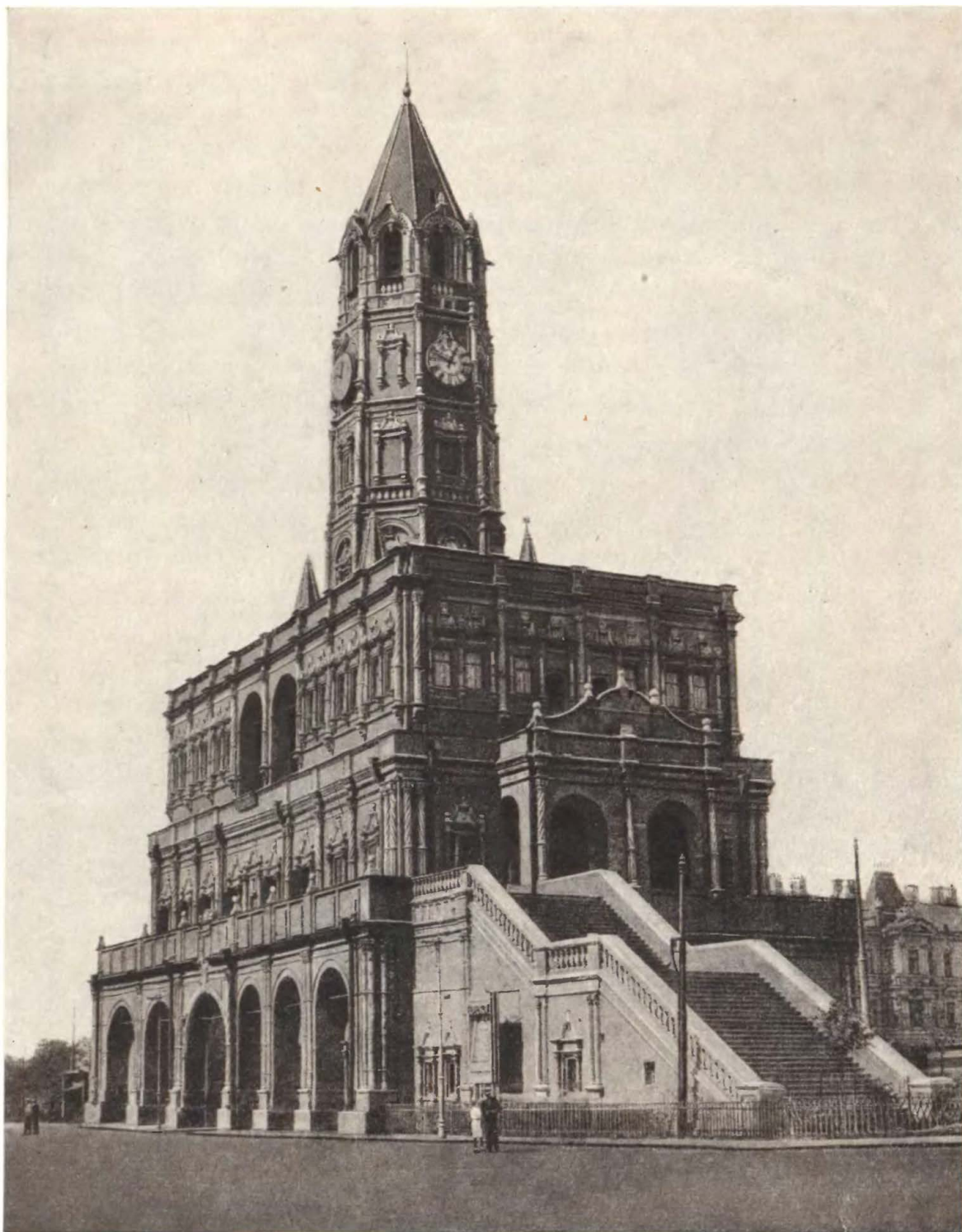
Михаил Чолюков. План второго этажа Сузаревой башни.

следованная от предшествующего периода, достигла в зданиях конца XVII века наивысшего расцвета. Стены окрашивались в яркие красные тона и, помимо этого, расписывались цветным «бриллиантовым» рустом; колонны и части наличников также нередко покрывались многоцветной росписью<sup>1</sup>.

Наряду с расширением строительства каменных жилых домов, возрастает число возводимых светских общественных зданий. Если в предшествующее время строились единичные гражданские общественные сооружения, как, например, здание Приказов в Московском Кремле, если их декоративное убранство отличалось скромностью, то теперь подобные здания возводятся в значительно большем количестве и играют исключительно важную роль в архитектуре города. Возрастает их этажность (ярусность). Декорировка нередко превосходит лучшие образцы церковного зодчества.

В формировании нового типа общественного каменного здания известное значение имели передние ворота Коломенского дворца (1671—1672) с прилегающими к ним каменными палатами, построенными несколькими годами позже (стр. 230). Их решение можно сопоставить с известным расположением по обе стороны увенчанного шатром крыльца двух порознь крытых жилых клеток. Еще до середины XVII столетия встречаются подобные композиционные построения (церковь Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевом монастыре 1637 года). Далеко вынесенное крыльцо, игравшее в русском каменном и деревянном зодчестве такую большую роль, в передних воротах Коломенского дворца оформлено

<sup>1</sup> Трапезная Троице-Сергиева монастыря, а также Симонова монастыря и др.



*М. Чоглоков. Сутарева баня.  
1692—1695; 1698—1701 годы.*

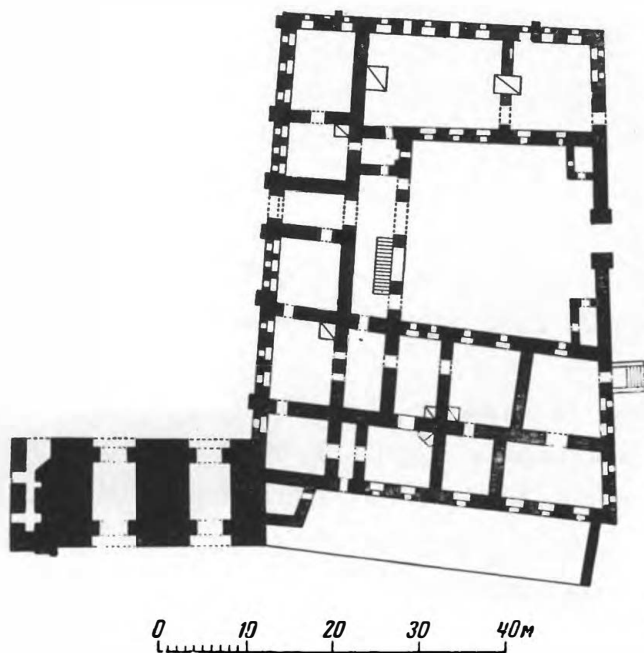


по-новому. Мотив крыльца был взят здесь за основу. Однако ордер в виде возвышающихся на постаментах приземистых колонн лишь в незначительной степени «раскреповывает» фасад здания. Декоративные детали лаконичны и лишены пластичности, присущей более поздним произведениям. В передних воротах Коломенского дворца (а также в воротах Измайлова; *стр.* 231) наблюдается лишь зарождение первых элементов стиля, который достигнет своего полного развития только в 80—90-х годах. Постройка проездных ворот (*стр.* 230, 231) способствовала появлению уже в это время аналогичных сооружений не только в светском зодчестве, но и в монастырском<sup>1</sup>.

Те особенности, которые еще едва уловимы в передних воротах Коломенского, получили новое развитие в крупнейшем светском общественном сооружении этого времени — Сухаревой башне (1692—1695), выстроенной М. И. Чоглоковым (*стр.* 232 и *вклейка*). Башня названа по имени стрелецкого полка Сухарева, выступившего во время борьбы с Софьей на стороне Петра. Знаменателен тот факт, что светское здание заменило собой церковное, которое раньше не преминули бы поставить по подобному случаю. Вместо церкви над воротами, ведущими в город, появилась башня, увенчанная государственным гербом, что свидетельствовало о приоритете светского начала. Последующая надстройка целого яруса-этажа и верха башни в 1698—1701 годах, по-видимому, не внесла существенных изменений в первоначальный замысел.

Общая архитектурная композиция здания во многом зависела от произведений каменного светского зодчества предшествующего времени. Массивный первый ярус башни являлся по традиции своего рода подклетом, что было подчеркнуто обрамлявшей его аркадой. Над ним располагалось «палатное строение», увенчанное башней. При надстройке зодчий по центру ворот поместил во втором ярусе этих палат парную арочную лоджию, что подчеркивало вертикальную ось композиции и связывало ярусы-этажи с башней. Надстройка второго яруса палат увеличила размеры сооружения, придала ему большую величественность и усилила его значение в общем виде города. Широкая парадная лестница, ведущая к «палатному строению», напоминала о наружных лестницах жилых зданий. Все окна были украшены белокаменными декоративными наличниками,

<sup>1</sup> Здесь достаточно назвать двухшатровые Воскресенские ворота при въезде на Красную площадь (1680) с «палатным строением» над арками проездов, Преображенскую и Покровскую надвратные церкви Новодевичьего монастыря 1687—1688 годов (их план в целом решен наподобие жилых палат, несмотря на то, что общий замысел восходит к древней традиции), надвратную колокольню Высоко-Петровского монастыря в Москве 90-х годов XVII века, надвратную же церковь Успенского монастыря в Старице (1693) и др. (см. А. Ч и н я к о в. Архитектурные памятники Измайлова. — «Архитектурное наследие», т. 2. М., 1952, стр. 193—220).



План здания Приказов (аптеки) на Красной площади в Москве. 90-е годы XVII века.

которые вместе с мелкопрофилированными карнизами придавали сооружению парадный характер.

Сухарева башня обычно рассматривалась исследователями как здание ратушного типа, выстроенное якобы по образцу западноевропейских сооружений. Действительно, чисто внешнее сходство с ратушными постройками некоторых городов Западной Европы на первый взгляд несомненно, однако более внимательное изучение Сухаревой башни с учетом предшествовавших произведений светского зодчества древней Руси заставляет считать ее заключительным звеном в длинной цепи преемственного развития. Сухарева башня является образцом монументального светского общественного здания, обладающего собственным, национальным, чисто русским архитектурным обликом.

Не менее интересным было здание Приказов (аптека; *стр.* 234, 235). Исходя из близости его декоративного изразцового убранства к убранству здания Монетного двора (1696), стоявшего по другую сторону Воскресенских ворот у Красной площади, можно с достаточным основанием полагать, что оно было выстроено в те же 90-е годы XVII века или в первые годы следующего столетия и тем же зодчим. Два этажа основной части Приказов вместо традиционных аркад имели большой ордер, связывавший их в единое целое. Средняя часть здания Приказов была увенчана еще одним ярусом-этажом. Эта часть, в свою очередь, завершалась башней, состоявшей из четверика и двух уменьшавшихся кверху восьмериков.

По центру основного фасада здания Приказов, в первом этаже по оси ярусной башни, была расположена глубокая арочная входная ниша. Ее объемно-пространственное построение отличается от архитектуры обычных для того времени порталов и свидетельствует о новых исканиях.

По центру основного фасада здания Приказов, в первом этаже по оси ярусной башни, была расположена глубокая арочная входная ниша. Ее объемно-пространственное построение отличается от архитектуры обычных для того времени порталов и свидетельствует о новых исканиях.

Необычайно богатое декоративное убранство фасадов здания Приказов, выполненное в цветных изразцах (наличники, антаблементы-пояса, карнизы и другие





*Здание Приказов (аптека) на Красной площади в Москве.  
90-е годы XVII века.*

архитектурные детали), служило доказательством все возрастающего значения светского зодчества.

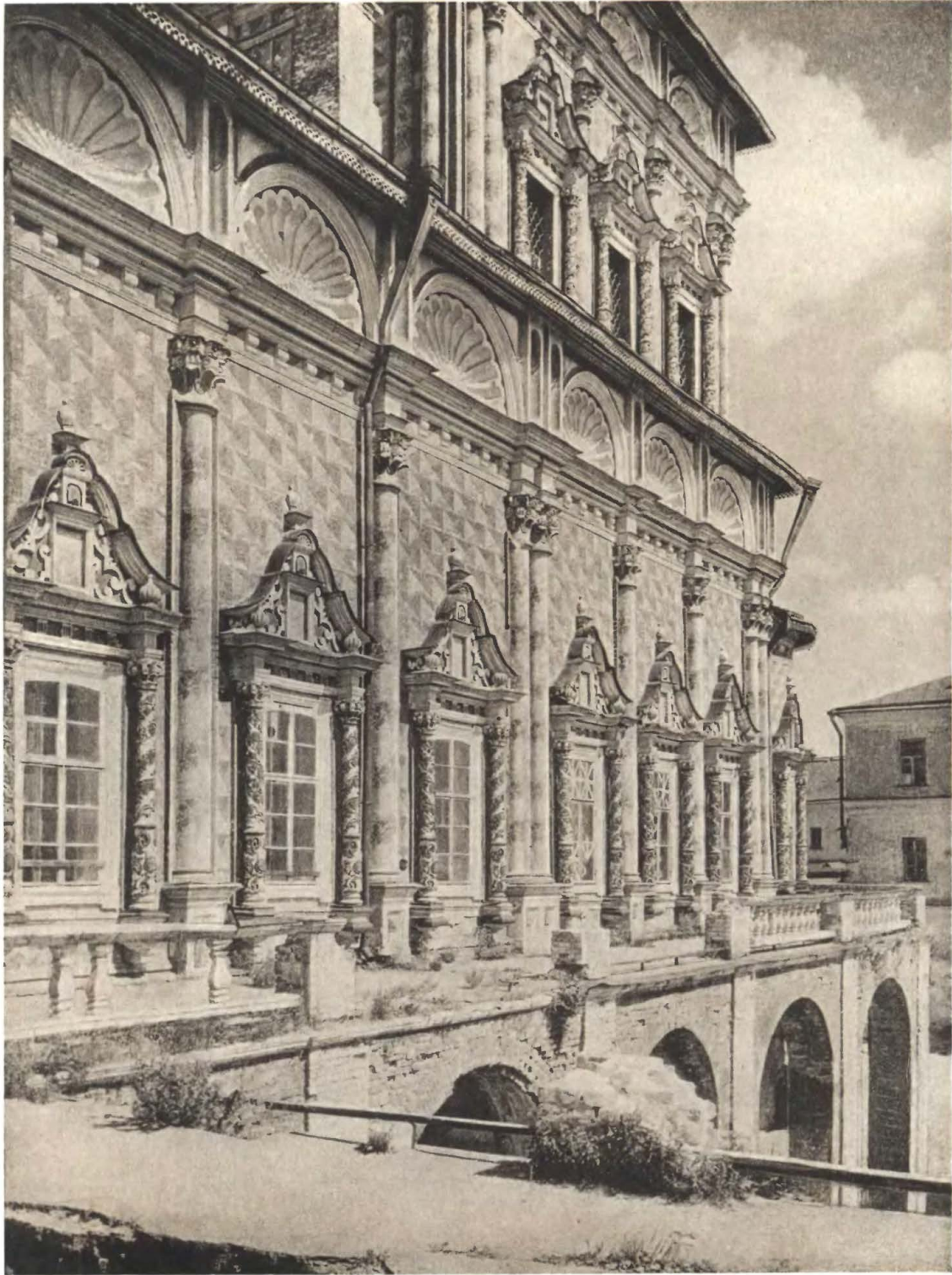
К светским общественным сооружениям должны быть отнесены и царские дворцы. Помимо своего прямого назначения — жилого здания для царя и его двора, — они являлись и общественными зданиями, поскольку служили местом пребывания представителей государственной власти.

В начале 80-х годов XVII века в Троице-Сергиевом монастыре были выстроены так называемые «царские чертоги» (стр. 237). В 1690 году Гурий Вахромеев на Воробьевых горах построил на каменном основании (подклете) двухэтажный деревянный дворец. В 1692—1698 годах строится упомянутый уже дворец Лефорта<sup>1</sup>. Длина первого достигает приблизительно 85 м, длина второго равна почти 160 м. Особенностью этих зданий, несмотря на отличие в материале, было решение в виде единого объема. Торжественные парадные лестницы, расположенные по традиции снаружи, вели во второй этаж, считавшийся главным. Нерасчлененный объем производил более значительное монументальное впечатление благодаря широко развернутому фасаду.

Несмотря на все перечисленные новшества, планы названных дворцов мало чем отличаются от планов обычных каменных жилых зданий. Непосредственно за порталами входов лежат парадные сени. От них вправо и влево идет ряд комнат. Аналогичный ряд помещений, но несколько меньших по площади, располагается параллельно первому и обращен своими окнами на противоположную сторону. Однако в центре Воробьевского дворца, так же как и дворца Лефорта размещены по-новому сгруппированные парадные помещения, что свидетельствует о желании выстроившего его зодчего — Гурия Вахромеева — создать такую пространственную систему, при которой один из залов занимал бы доминирующее положение.

Отделка дворцов поражает своим разнообразием и богатством форм. Особенно примечательны «чертоги» Троице-Сергиева монастыря, где все убранство выполнено в цветных изразцах. Роспись стен цветным же «бриллиантовым» рустом усиливала декоративную выразительность здания. Открытые лестницы связывали «чертоги» в единый ансамбль с расположенной напротив трапезной (1686—1692), обладающей аналогичными деталями (вклейка), что еще более усиливало впечатление единства обеих построек.

<sup>1</sup> Значительные поздние переделки здания лишают возможности в настоящее время подробно говорить о его архитектуре. Судя по гравюре начала XVIII века, оно выделялось своими пышно оформленными фасадами.



*Трапезная Троице-Сергиева монастыря. Южный фасад.  
1686—1692 годы.*



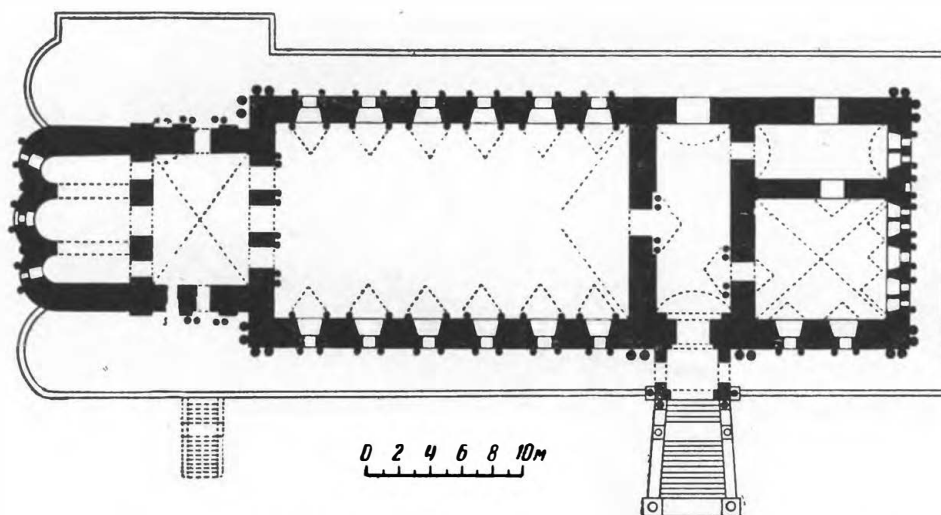
*«Чертоги» Троице-Сергиева монастыря. Начало 80-х годов XVII века.*

Несмотря на еще относительно малую изученность дворцовых зданий XVII века, их роль в формировании светского общественного зодчества ранней петровской поры представляется несомненной. Как и трапезные, они во многом подготовили появление значительных по протяженности дворцов и зал XVIII столетия.

Строительству зальных трапезных конца XVII века предшествовала постройка Крестовой палаты патриаршего двора в Кремле (см. предшествующую главу), где впервые было осуществлено бесстолпное перекрытие значительного по размеру помещения. Это сооружение послужило основой дальнейшего строительства трапезных. Первой среди них должна считаться трапезная Симонова монастыря (стр. 238, 239), начатая постройкой еще в 1677 году Парфеном Потоповым<sup>1</sup> и законченная отделкой в 1683—1685 годах каменных дел мастером

<sup>1</sup> В. Иванов, П. Максимов, С. Торопов. Сокровища русской архитектуры. М., 1950, стр. 239.





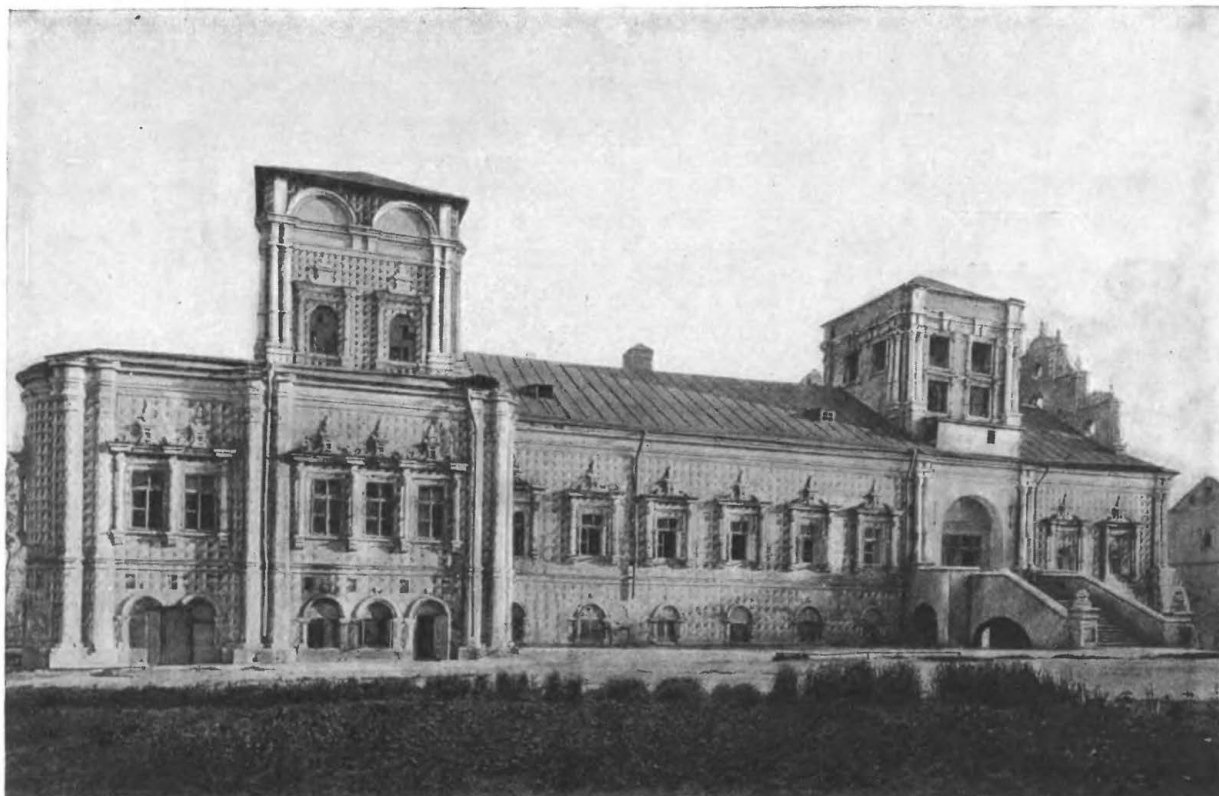
*Парфен Потапов и Осип Старцев. План трапезной  
Симонова монастыря.*

Осипом Старцевым<sup>1</sup>. За ней последовала самая грандиозная трапезная Троице-Сергиева монастыря 1686—1692 годов и др.<sup>2</sup>

Плановое решение трапезных может считаться однотипным. Справа от входных сеней располагаются служебные и жилые помещения, слева — трапезный зал. К залу в качестве его продолжения примыкает церковь, отделенная от него обычно трехпролетной аркой. Свод трапезной по существу является коро-

<sup>1</sup> Е. Михайловский. Указ. соч., стр. 11. Осип Дмитриевич Старцев, названный в письме Мазепы к Петру мастером (ЦГАДА, ф. Малороссийского приказа, кн. 62, л. 874, 1691), являлся крупнейшим русским зодчим XVII века. Он создал ряд выдающихся произведений в конце столетия, обнаружив природный талант художника-декоратора. Уже в 1679 году он был награжден «за то, что он у каменных дел цены збавил» (ЦГАДА, ф. Московской Оружейной палаты, д. 17945, л. 1; любезно сообщено И. Э. Грабарем, которому приношу искреннюю благодарность). Сохранившаяся его челобитная о награждении за работу в Посольском и Малороссийском приказах (ЦГАДА, Приказные дела старых лет, 1697, д. 861, лл. 2—4) свидетельствует не только о характере произведенных им перестроек крылец, но обрисовывает его как опытного строителя. Он переделывает своды, лестницы, устраивает канализацию и сточные трубы для ливневых вод. В 1688—1694 годах Старцев строит знаменитый Крутицкий надвратный терем, фасад которого сплошь выложен из многоцветных изразцов. По тонкости прорисовки деталей, по изощренности узоров изразцов это небольшое произведение может быть с успехом поставлено в ряд с лучшими постройками XVII века, украшенными многоцветными изразцами (собор Нового Иерусалима и др.). Помимо трапезной Симонова монастыря Осипу Старцеву, по-видимому, принадлежат наличники Грановитой палаты 1682 года. Таким образом, зодчий может считаться одним из зачинателей нового стиля конца XVII века. Известно, что мастер был послан в Киев, где выстроил надвратные храмы-форты Киево-Печерского монастыря(?), Военно-Никольский собор и Богоявленский собор Братского монастыря. В этих постройках он использовал русские украшения, приемы и мотивы; В. Выголов. Творчество зодчего О. Д. Старцева (автореферат диссертации). М., 1955.

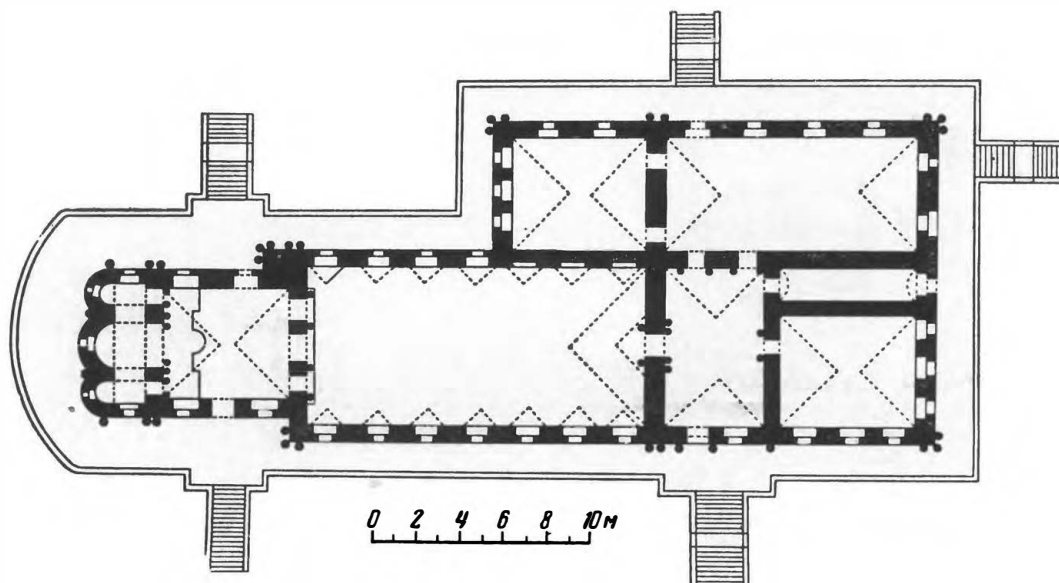
<sup>2</sup> См. также трапезные Новодевичьего монастыря (1685—1687), Солотчинского монастыря (1689), Вязицкого монастыря (1693—1696) под Новгородом, Богоявленского монастыря в Москве и др. (И. Машков. Архитектура Новодевичьего монастыря в Москве. М., 1949, стр. 36—47).



*Парфен Потапов и Осип Старцев. Трапезная Симонова монастыря.  
1677; 1683—1685 годы.*

бовым, упирающимся своей восточной торцовой частью в стену, отделяющую трапезный зал от помещения церкви. Западная же часть свода решена по типу сомкнутого. Таким образом повышалось значение трехпролетной арки, ведущей к церкви. Коробовый свод своим грандиозным многометровым пролетом (15 м) и плавным полукруглым очертанием охватывал трехарочный декоративно решенный вход.

В трапезных Новодевичьего и Троице-Сергиева монастырей (стр. 240, 241, 242), помимо вышеупомянутой тройной арки, подобные же порталы с обрамляющими их колоннами и пышным завершением получили входные двери как со стороны сеней, так и трапезного зала. Все это свидетельствует о возросшем внимании зодчих к отделке интерьера. Но особенно замечательным является обработка свода Троице-Сергиевой трапезной. Он украшен крупным по рисунку и сочным по формам лепным растительным орнаментом, покрывающим всю поверхность



План трапезной Новодевичьего монастыря.  
Реконструкция.

свода и оставляющим в центре место для росписи. Аналогичное решение встречается в соборе Михаила архангела в Бронницах (1705).

Обычно снаружи трапезные окружались широкими террасами-гульбищами на арках и имели широкие входы-лестницы с крыльцами<sup>1</sup>. Балюстрада-ограждение, терраса, столбы арок оригинального профиля были неотъемлемыми частями гульбища. Большое внимание уделяли зодчие трактовке стен самих трапезных с их широкими окнами. Пышные наличники своеобразной формы и красивого очертания составляют основной элемент убранства. Стены расписываются «бриллиантовым» цветным рустом или окрашиваются в интенсивные красные тона, на фоне которых особенно выделяется «резь» белокаменных деталей, превращающихся иногда в сплошное орнаментальное кружево (Солотчинская трапезная; *стр.* 243). Для повышения красочности здания нередко используются полихромные изразцы. Применение колонн разного масштаба (у наличников, порталов и на углах здания) немало обогащает архитектуру зданий. В трапезной Новодевичьего монастыря мастер создает грандиозные висящие «кронштейны», которые членят фасадную стену. Здания трапезных по своей архитектуре и декоративной пышности

<sup>1</sup> Конструктивные решения гульбищ были еще несовершенны. Большинство гульбищ до нас не дошло, так как они были снесены в XVIII—XIX веках из-за сильных повреждений, явившихся результатом атмосферных осадков.

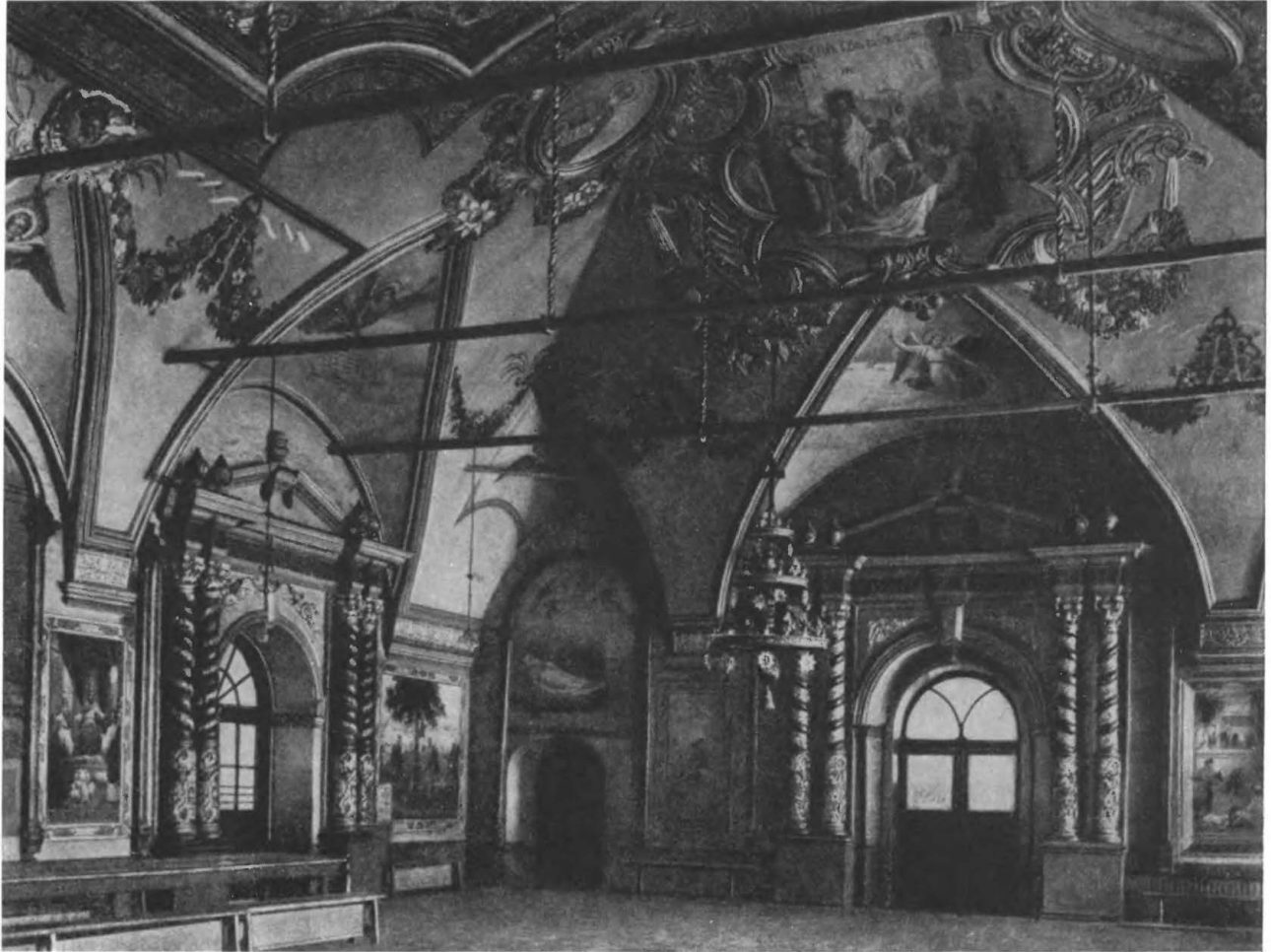




*Трапезная Новодевичьего монастыря. 1685—1687 годы.*

занимают, пожалуй, первое место в кругу светских общественных построек конца XVII столетия. В отношении их приходится вспомнить свидетельство Павла Алеппского, утверждающего, что «в монастырях московской земли... более всего тщеславятся благолепием, величиной и обширностью помещения трапезных, кои бывают просторные, высокие, каменные...»<sup>1</sup> Внимание, которое уделялось архитектуре трапезных, нашло свое выражение в народной агиографии и в миниатюре, где неоднократно упоминаются и изображаются трапезные с обилием яств, ожидающих

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию, вып. IV, стр. 79. Ближким к типу трапезных построек является здание больничных палат Толгского монастыря под Ярославлем рубежа XVII—XVIII веков. Великолепие декоративных деталей подчеркивается девятиглавым ярусным храмом. Этот незначительный по размеру «Василий Блаженный» конца XVII века является одним из интереснейших, но, к сожалению, не изученных произведений русского зодчества (стр. 276).



*Внутренний вид трапезной Троице-Сергиева монастыря.  
1686—1692 годы.*

праведных в загробной жизни. Одно из описаний содержит следующую их характеристику: «...Трапеза простерта яко локтей тридесять, светла и украшена камением измарагдом»<sup>1</sup>.

Поиски новых архитектурных решений сказались и в церковном зодчестве. Наиболее оригинальным и ярким явлением были центрические, высокие ярусные храмы. Они представляли собой традиционный в древнерусском зодчестве «восьмерик на четверике», особенно распространившийся со второй половины XVII века<sup>2</sup>. Эта композиция обычно усложнялась венчающими, поставленными один на другой, уменьшающимися в объеме восьмериками. Каждый из них имел

<sup>1</sup> Синодик, Муз. 350, л. 148 об. Отдел рукописей Гос. Исторического музея.

<sup>2</sup> П. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. I, стр. 348.



*Трапезная Соловчинского монастыря. 1689 год.*

свое назначение. Нижний, поставленный на четверик, являлся как бы световым барабаном большой главы. Второй служил помещением для звона (своего рода колокольной), а третий — верхний — нес фигурную ребристую или гладкую луковичную главу. К этой центральной части примыкали более или менее равно-великие апсиды и притворы.

Идея объединения храма с колокольной в одно целое не была новой для этого времени (храмы-колокольни «иже под колоколы» известны с глубокой древности<sup>1</sup>), но ее конкретное воплощение в конце XVII века имеет совсем необычный характер.

Еще А. М. Павлинов высказал мысль, что «все эти храмы взяты с дерева»<sup>2</sup>. Основываясь на этом высказывании, В. Н. Подключников установил ряд характерных черт, свидетельствующих о влиянии приемов деревянного зодчества на произведения конца XVII века<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. главу о раннемосковском зодчестве в III томе настоящего издания, стр. 51—70.

<sup>2</sup> А. Павлинов. История русской архитектуры, стр. 208.

<sup>3</sup> В. Подключников. Три памятника XVII столетия. М., 1945.

Действительно, в русском деревянном зодчестве был широко распространен тип центрического храма с четырьмя равновеликими прирубами, имевшими нередко собственное завершение в виде шатров и глав (храмы села Верховья XVII века, села Уны 1501 г. (?), села Пиалы 1651 г. и др.), что предвосхищало композиционное завершение церковей типа храма в Филях и Троицком-Лыкове. Трехчастные каменные храмы конца XVII столетия также легко находят себе параллели в деревянном зодчестве (таковы храмы села Юковичей 1493 г. (?), Панилова 1600 г. и др.)<sup>1</sup>.

Связь каменных зданий конца XVII века с произведениями деревянного зодчества прослеживается даже в уникальных или редких по своим формам произведениях. Так, крещатому завершению храма Параскевы-Пятницы в Охотном ряду (1687) соответствует верх деревянной церкви села Пермогорья Архангельской области (1665). Прототипом большого собора Донского монастыря (1684—1689) является деревянный собор Шенкурска (1681). Таким образом, для храмов 80—90-х годов XVII века легко подыскиваются прообразы в деревянной архитектуре, несмотря на то, что значительное количество деревянных храмов до нас не дошло.

Ярусность зданий конца XVII века также находит себе прототипы в предшествующем зодчестве. Ярусные деревянные храмы были известны с глубокой древности, как, например, деревянный ярусный храм Иоанна Милостивого начала XV века в тверском кремле<sup>2</sup>. В 1653 году в Торжке был построен ярусный деревянный храм. Помимо названных зданий, композиционное решение ярусных храмов было предвосхищено в уже упоминавшихся башнях церковных оград.

Несмотря на широкое использование ряда композиционных приемов деревянной архитектуры, зодчие стремятся подчеркнуть «каменный» характер своих построек. Это сказывается в округлости форм не только апсиды, но и притворов, что придает зданиям большое единство и законченность. Нередко полукружия притворов приобретают трехлепестковое очертание (церкви в селах Петровском и Уборах и др.), что намного повышает пластичность объема здания. Такое архитектурное решение основывалось на четырехкратно повторенной форме обычной трехчастной апсиды, известной по предшествующим зданиям XVII столетия.

В соотношении объемов притворов и центральной части ярусной церкви

<sup>1</sup> См. главу о деревянном зодчестве в настоящем томе.

<sup>2</sup> См. главу о тверском зодчестве в III томе настоящего издания, стр. 21—27.

также дает о себе знать преемственность от более старых решений (от окруженных круговыми притворами-папертьями храмов). Расположенные вокруг главной (центральной) части храма притворы, меньшие по масштабу, а также открытая круговая терраса-гульбище сильнее подчеркивали центрическую композицию здания.

Огромным событием в истории зодчества конца XVII века явилось завершение в 1683 году собора Нового Иерусалима (он был освящен в торжественной обстановке в январе 1685 года). Оригинальная форма и новая декоративная отделка храма получили признание церкви и двора, чем узаконивалось их применение в зодчестве.

Центричность композиции собора и особенно его ротонда повлияли на систему композиционного решения храмов конца XVII века. Высотное и отчасти ярусное построение ротонды, круговой обход открывали мастерам путь к сочетанию в едином сооружении храма, паперти и колокольни.

Если плановое решение Ново-Иерусалимского собора в сильнейшей мере способствовало оживлению архитектурной мысли московских зодчих конца XVII века, то его убранство во многом определило бурное развитие декоративных форм. В этом процессе немалую роль сыграли также иконостасы с их богатейшей орнаментальной резьбой (а также изразцовые иконостасы приделов собора Нового Иерусалима).

В XVII веке, помимо царских врат иконостаса, резьба стала постепенно охватывать его тябла и нижние ярусы. Коренные изменения в его архитектуре произошли со времени приглашения Никоном белорусских резчиков и мастеров «ценнинного дела», выполнявших иконостасы на Валдае и в Новом Иерусалиме. На Валдае был поставлен первый многоярусный резной иконостас, с применением сквозных резных колонок, увитых виноградными лозами. Эта резьба, широко распространенная в искусстве конца XVII века, получила название «белорусской рези»<sup>1</sup>.

Пышная резьба обрамляла расположенные в глубоких нишах иконы, имевшие различные формы. Среди них часто можно было встретить овальные, круглые, восьмигранные, с полукруглым завершением и т. д. Высотное построение иконостаса, с подчеркиванием центральной оси и симметричной композицией, было, как правило, обязательным. Искусство зодчих и работавших с ними резчиков достигло в этих иконостасах не только виртуозности, но и высокого художественного совершенства.

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 417.

Подобный иконостас требовал соответствия во внешнем оформлении храма и нередко предопределял декоративный строй отдельных его деталей. Как правило, фасад имел трехчастное членение (вплоть до введения фальшивых окон с наличниками и т. д.), что повторяло трехосевое же построение иконостаса. Ярусность последнего повлияла и на ярусное решение фасадов храма. Порталы, наличники, обрамление люнетов, надкарнизные украшения, ширинки, подоконные вставки и т. д. повторяют мотивы резьбы иконостаса<sup>1</sup>. На фасаде появляются восьмигранные окна, отвечающие иконам соответствующей формы. Все эти детали придают отдельным произведениям конца XVII века нарядный и вместе с тем причудливый характер. Однако при всем изобилии и разнообразии декоративных деталей убор зданий этой эпохи обладает, как указал В. Подключников, сравнительной устойчивостью. Так, основное назначение убора — выделить главные части и показать их роль в объемном построении здания. В то же время декоративное убранство не скрывает конструкции. Между убранством и украшаемой частью или деталью существует самая тесная связь. Например, если грань восьмерика вытягивается вверх, то, соответственно, и окно и его наличник следуют этому движению. В обходной же галерее преобладают горизонтальные линии, отвечающие ее приземистой форме.

Повторность декоративных мотивов — традиционный прием, тесно связанный с основным принципом древнерусского узорочья. Заметно также сильное влияние деревянной резьбы. Все эти особенности декоративного порядка сохраняются не только в последней четверти XVII века, когда строились прославленные произведения, определившие пути развития архитектуры этого времени, но встречаются и в первой половине столетия.

Среди значительного числа храмов нового типа, по-видимому, первым является церковь Воскресения «сгонного» в Рязани (1683). Есть все основания предполагать, что ее автором был Я. Бухвостов. В плановом решении зодчий еще всецело следует традициям предшествующего времени (храм с трапезной и боковым приделом). Однако решение основного объема храма в виде поставленных один на другой восьмериков, венчающих прямоугольную часть здания, и общее декоративное оформление отвечают уже новым принципам. Несмотря на вялость рисунка отдельных деталей и не совсем удачно найденные соотношения между четвериком и восьмериком, рязанский памятник свидетельствовал о серьезных изменениях в церковном зодчестве того времени.

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 426; В. Подключников. Указ. соч., стр. 14.





*Храм Петровского-Дурнева. 1684—1687 годы.*

Центрический ярусный храм в селе Петровском (1684—1687) на Москвереке близ Усова (*стр. 247*), в вотчине боярина П. И. Прозоровского, представлял собой более оригинальное произведение<sup>1</sup>. Он являлся храмом типа «восьмерик на четверике», окруженным четырьмя трехлепестковыми в плане притворами. Основной восьмерик увенчался еще двумя, причем средний служил помещением для звона. Кроме этого, каждый притвор имел главу на каменном барабане, что предвосхищало классическое воплощение этой композиции в храме в Филях.

В 1688 году была начата постройка храма в селе Зюзине под Москвой (*стр. 249*). Храм поставлен на высокий подклет с некогда открытой аркадой. Восточная ось была подчеркнута постановкой глав на двухъярусных восьмериках алтаря западного притвора. В то же время южный и северный притворы значительно уменьшены в объеме; они играют роль своего рода крытых крылец вы-

<sup>1</sup> П. Шереметев. Петровское. М., 1912, стр. 70 и сл.



соких входов-лестниц, ведущих в храм. Над столбиками аркады подклета поставлены колонки. Их постаменты и дробно профилированные карнизы дополняют небогатый убор этого здания, строительство которого положило начало сооружению трехчастных храмов конца XVII века. Окна еще лишены наличников, их заменяют легко профилированные «рамы».

В скромных храмах Петровского и Зюзина подготавливалось то, что с таким совершенством и блеском было затем осуществлено в Филях и Уборах<sup>1</sup>.

К центрическим зданиям относится большой собор Донского монастыря, построенный в 1684—1689 годах. «Притворы», примыкающие к южной, западной и северной стенам собора, не столько связываются с апсидой, сколько, благодаря стоящим на них главам, создают впечатление полного центрического единства здания. Это объединяет собор со всей монастырской территорией, заключенной в четкий квадрат крепостных стен.

На примере собора Донского монастыря можно установить принципиальное отличие русских построек от украинских центрических зданий. В то время как на Украине (Успенский собор Новгорода-Северского) подчеркнута единство башнеобразных форм, в произведении московской архитектуры, несмотря на значительную его высоту, подчеркнута ярусность.

Необходимо указать, что, наряду с новыми композиционными приемами, зодчие не отвергают и старых, обращаясь к исконным формам деревянных клетских храмов.

Среди московских зданий выделялся храм Николая «Большой крест» (*вклепка*), построенный в 1680—1688 годах на Никольской улице, в Китай-городе, купцами Филатьевыми. Здесь был использован тип высокого деревянного клетского храма. Здание представляло собой стройное сооружение, стоявшее на высоком подклете, благодаря чему оно возвышалось над некогда окружавшими его низкими деревянными постройками. Два резных белокаменных крыльца вели к южным и западным дверям храма. Их фигурные фронтоны были как бы увеличены в размере и усложнены в рисунке. То же присуще и оконным наличниками храма, что создавало характерную для древнерусского зодчества повторность декора-

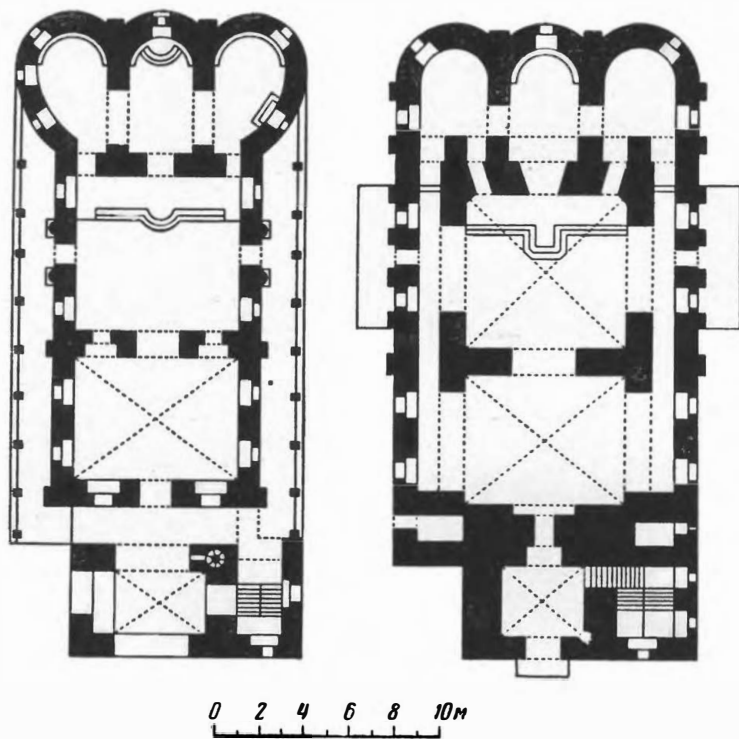
<sup>1</sup> В то же время был выстроен (вернее, перестроен) из более раннего здания (1678) храм во имя Иоасафа-даревича в Измайлове (1687—1688). Его авторами были Терентий Макаров, Кондратий Мыррин, Марк Иванов и Петр Ларионов. По архитектуре он близок к храму села Зюзина, хотя в деталях сохраняет много индивидуальных черт (см. упоминавшуюся выше статью А. Чинякова «Архитектурные памятники Измайлова» — «Архитектурное наследие» т. 2. М., 1952, стр. 193—220). Авторство Петра Ларионова установлено изысканиями И. Э. Грабаря (ЦГАДА, ф. Приказные дела старых лет, 1688 г., л. 241, л. 23 и об.). Кондратий Мыррин достраивал в Смоленске в 1694 году церковь Сергея Радонежского в женском Вознесенском монастыре (там же, 1694, л. 267, л. 15).



*Церковь Николая «Большой крест». Верхняя часть.  
1680—1688 годы.*



*Храм села Зюзина. Начат постройкой в 1688 году.*



План верхнего и нижнего этажей церкви  
Воскресения в Кадашах.

тивных мотивов. «Хрупкость» композиции подчеркивалась рядами колонок и горизонтальными членениями в виде антаблементов полного выноса и профиля. Не менее нарядны были наличники окон, из которых нижние близко повторяли в камне замечательные изразцовые наличники собора Нового Иерусалима. Необычайной пышности достиг мастер в завершении храма. Здесь он поместил два яруса — один с восьмигранными окнами, другой с кокошниками. Тимпаны последних он заполнил ребристыми раковинами, как в Архангельском соборе (эта деталь нашла себе широкое применение во многих зданиях конца XVII века). Такие же кокошники с раковинами разместились в подножии всех пяти глав храма, барабаны которых были украшены профилированными филенками и витыми колонками, а главы — крупными рельефными золотыми звездами. Совершенство обрамлений восьмигранных окон-люнетов и разделяющих их своеобразных кронштейнов, а также ряда других деталей свидетельствовало о высоком мастерстве их автора.

К этому же типу должен быть отнесен храм Воскресения в Кадашах в Москве (1687—1713)<sup>1</sup>, где верхние два яруса завершения состоят из сплошных резных белокаменных фриз. Они представляют собой изгибающиеся разорванные, сильно вытянутые «фронтоны». Высотная композиция храма подчеркнута введением второго восьмерика в основание центральной главы, — приемом, не

<sup>1</sup> С последним периодом строительства храма связано имя зодчего Сергея Турчанинова, прибывшего из Ново-Иерусалимского монастыря. См. диссертацию Г. В. Алферовой «Истоки Московской архитектуры конца XVII в. на примере церкви Воскресения в Кадашах» (рукопись; Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина).





*Верх церкви Воскресения в Кадашах. 1687—1713 годы.*

раз применявшимся позднее. Вокруг храма существовала открытая галерея, что указывает на связь с соответствующими произведениями центрического типа. В колокольне, примыкающей к низкой трапезной, мастер нашел не только новые соотношения частей, но и создал изящный силуэт. Недаром храм в Кадашах пользовался такой популярностью (стр. 250, 251).

Тип высокого «клетского» каменного храма получил большое распространение в зодчестве конца XVII века. В Москве, Подмоскowie и провинции за эти годы было выстроено много церквей этого типа<sup>1</sup>.

В то же время возводятся надвратные храмы — постройки, издревле привлекавшие к себе внимание русских мастеров. Большинство выстроенных за это время надвратных церквей отличается индивидуальными особенностями при однотипном решении нижней проездной части. Последняя представляет собой трехпролетную глубокую арку, украшенную короткими и толстыми коринфского типа колоннами на постаментах. Благодаря значительной глубине арки в ее завершении образуется широкая площадка-гульбище, на которой и ставится надвратный храм. Следовательно, и здесь применен принцип архитектурного решения храма на подклете, который так привился в XVII веке и который с таким искусством был осуществлен в надвратных церквях ростовской митрополнии.

Если надвратный пятиглавый Преображенский храм Новодевичьего монастыря 1688 года — одно из наиболее зрелых произведений конца XVII века — принадлежит к «клетскому» трехчастному типу (стр. 253 и вклейка), причем его убранство обнаруживает сходство с декоративными элементами церкви Николая «Большой крест» (раковины в кокошниках, форма наличников и т. п.), то надвратный трехчастный же Покровский храм Новодевичьего монастыря имеет верх, решенный в виде трех по одной оси поставленных ярусных восьмигранных башен. Общая композиция Покровского храма (1687) несколько напоминает церковь в селе Зюзине, хотя, возможно, ее прототип в данном случае следует искать в обычных для того времени шатровых «двойнях» или «тройнях», завершавших как городские, так и монастырские крепостные ворота.

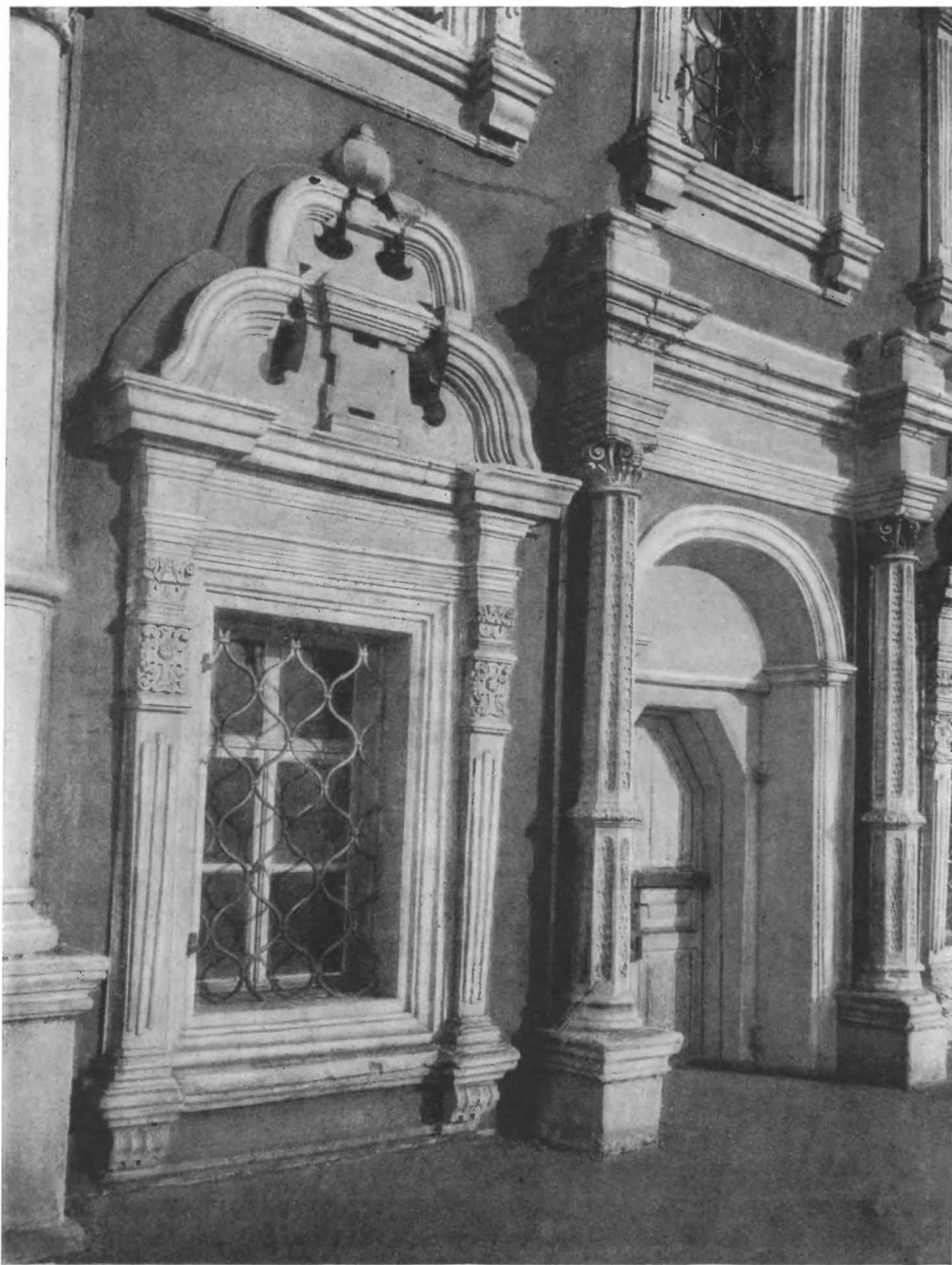
Не менее замечательным надвратным храмом является храм Солотчинского монастыря под Рязанью (1689), построенный Яковом Бухвостовым (?). На трехпролетную нижнюю часть (со стороны въезда имеется лишь одна арка), сохранив-

<sup>1</sup> Среди них особенно выделяется изящный по пропорциям и простоте убранства храм Ризоположения на Донской улице в Москве (1701). К этой же группе зданий принадлежит упоминавшийся собор г. Бронниц (1705). Об устойчивости форм «клетского» каменного храма можно судить по храму подмосковного села Шубина 1796 года (близ ст. Ломоделово), где повторяется без особых изменений то, что осуществлялось в архитектуре за столетие до этого.



*Надвратная Преображенская церковь Новодевичьего монастыря.  
Южный фасад. 1688 год.*





*Деталь Преображенской церкви Новодевичьего монастыря.  
1688 год.*

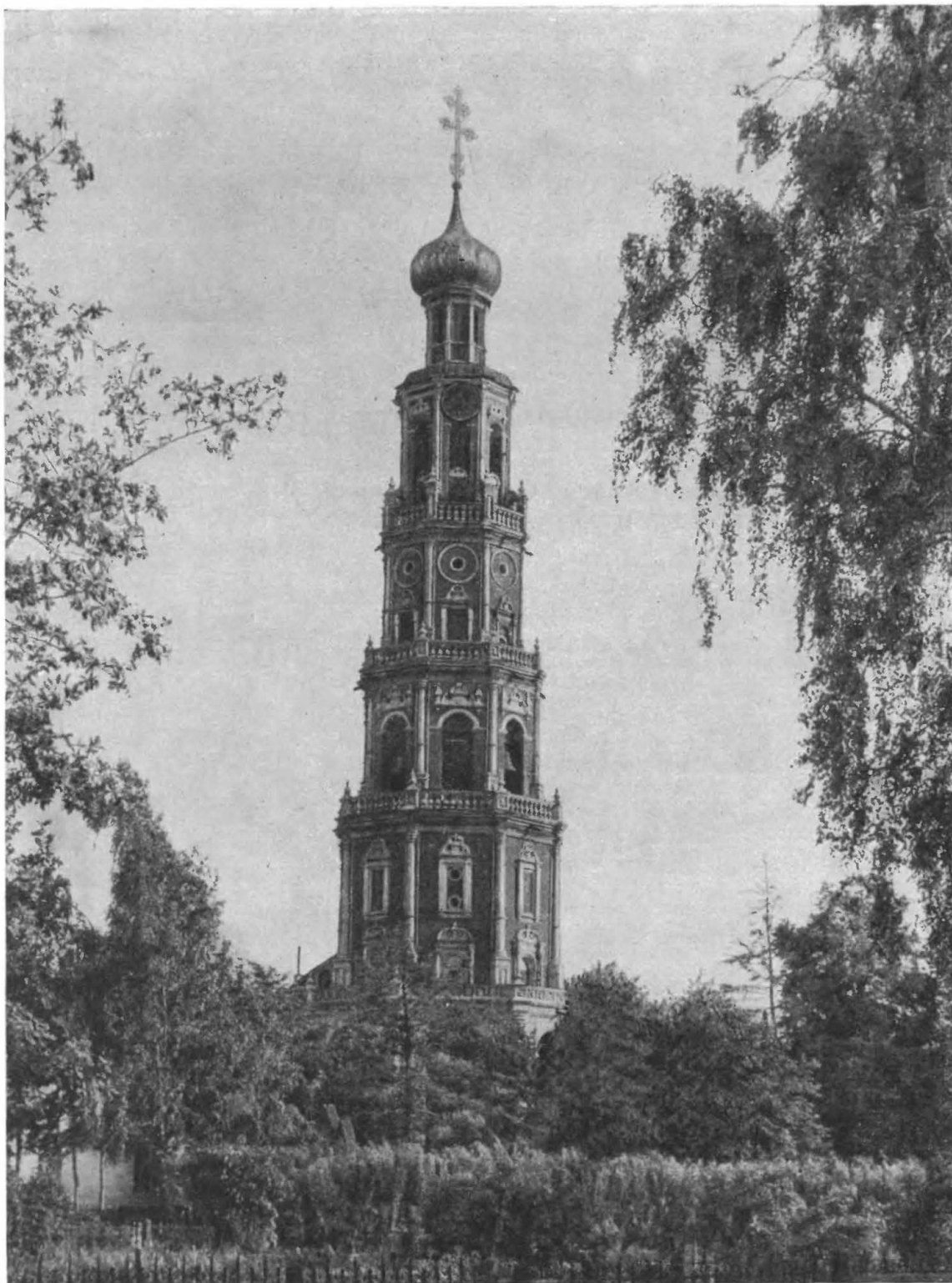


*Общий вид Иосифо-Волоколамского монастыря.*

шую элементы зодчества середины XVII века в виде ширинок на столбах и висячих гирек в пролетах арок, поставлена восьмигранная высокая башня-храм с небольшим барабанчиком в завершении, несущим главку. Эта часть, в противоположность нижней, обработана крупными наличниками и украшена изразцовыми барельефами, изображающими апостолов<sup>1</sup>.

Ярусность зданий конца XVII века нашла свое наиболее яркое воплощение в колокольнях. Среди них одно из первых мест занимала девятиярусная коло-

<sup>1</sup> К этому типу надвратных храмов относится колокольня-храм Высоко-Петровского монастыря в Москве (1690) и надвратная церковь Успенского монастыря в Старице (1693), где особенно сильно дают о себе знать архитектурные мотивы более раннего времени. Колокольни типа высокопетровской сделались широко распространенными в зодчестве рубежа XVII—XVIII веков (колокольни Боровского Пафнутьева монастыря, церкви Всех святых на Кулишках в Москве и др.). Выстроенный Я. Бухвостовым «с товарищи» в 1694 году надвратный Входа-Иерусалимский храм Ново-Иерусалимского монастыря представлял собой еще одну разновидность этого типа. На верхнюю площадку трехпролетной нижней части был поставлен центричный многоярусный храм, напоминавший церковь в Филях.



*Колокольня Новодевичьего монастыря. 1690(?) год.*

кольня Иосифо-Волоколамского монастыря, надстроенная в конце XVII века (80-е годы (?); в ее основании находилось здание конца XV века; *стр.* 254). Всем своим обликом она свидетельствовала о принадлежности к зданиям конца столетия. Однако ни в одной из примененных в ее убранстве деталей нельзя еще усмотреть форм и мотивов, появившихся в последнем десятилетии XVII века. Ее колонки, пояски, столбики-балясины, ширинки, арки — все связано с искусством середины столетия. Но ярусность колокольни настолько подчеркнута, в характере трактовки деталей настолько сильно чувствуется приближение новой эпохи, что она по праву должна рассматриваться как памятник переходного стиля.

Лучшей среди колоколен позднего XVII века является колокольня Новодевичьего монастыря (1690?). Она представляет собой стройную шестиярусную башню (*стр.* 255). Каждый ярус имеет собственное, ему одному свойственное, убранство (*стр.* 257). Композиционное построение колокольни основывается на чередовании облегченных арками ярусов с глухими. Это придает ей большую архитектурную логичность. Балюстрады-парапеты нижних четырех ярусов подчеркивают самостоятельность каждого из них, в то время как самостоятельность верхних ярусов достигается резким сокращением их объема и более стройными формами. Декоративная обработка отличается тонкостью рисунка и совершенством исполнения. О высоком мастерстве зодчего свидетельствуют такие детали, как вытянутые изящные филенки по бокам колонн пилонов нижнего яруса. Их вытянутые формы вторят вертикалям колонн, что усиливает впечатление легкости здания. Вырезанные полукруглыми дужками своды пролетов арок, наличники, декоративные круги и прочие детали обладают той изысканностью и той полноценностью архитектурно-пластического языка, которые свойственны лишь зрелым формам зодчества конца XVII века<sup>1</sup>.

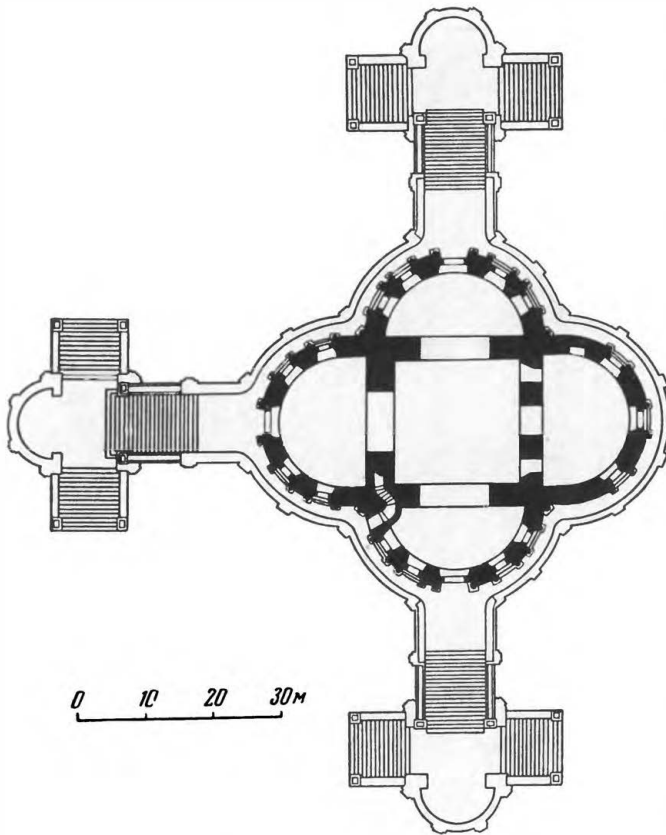
К 90-м годам XVII столетия новые архитектурные и декоративные приемы обретают полную зрелость.

Лучшим произведением архитектуры этого времени является церковь в Филях (*стр.* 258, 259), начатая постройкой «ижданием» Л. К. Нарышкина не ранее 1690 года и окончательно завершенная в 1693 году. Она поставлена на вершине небольшого пологого холма и представляет собой законченный тип центрального ярусного, с четырьмя притворами, храма. Высокое художественное совершенство церкви в Филях достигается стройностью пропорций и

<sup>1</sup> Не менее оригинальны ярусные колокольни «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде и Ярославского храма Иоанна Предтечи в Толчкове (1687) и др. Они значительно наряднее и богато украшены пышными деталями.



*Нижние ярусы колокольни Псковпечерского монастыря. 1690(?) год.*



*План церкви Покрова в Филях.*

личники, порталы, надкарнизные украшения, карнизы, подзоры и т. д. Обработка же подклета, верхних двух восьмериков и глав значительно скромнее и проще. Тем самым выделяется основная часть храма. Восьмиугольные окна четверика имеют весьма простые, восходящие к традициям деревянного зодчества обрамления, в отличие от более поздних построек, где они становятся одной из самых пышных и богатых по отделке деталей фасада. Отголоски деревянного зодчества дают о себе знать и в других элементах архитектурной обработки — в рисунке обрамления ширинок, в кронштейнах и даже в надкарнизных украшениях.

На углах четверика поставлены «пучки» из трех тонких колонок, причем средняя колонка своим расположением по диагонали «скашивает» угол. В этом видно желание мастера подчеркнуть единство и центричность всей композиции. Надкарнизные украшения восьмериков представляют собой переработанные бывшие кокошники, что особенно явно видно на примере церкви в Петровско-Разумовском, оконченной постройкой около 1692 года.

богатством декоративного убранства. Высокий арочный подклет с обходящей храм открытой круговой папертью-террасой и широкие раскидистые лестницы (переделанные после 1812 года в нижних своих частях) органически связывают храм с небольшим холмом, на котором он стоит, напоминая аналогичную композицию величественной церкви Вознесения в Коломенском.

Мастер блестяще использует имеющиеся в его руках архитектурно-художественные средства, чтобы подчеркнуть главенствующее значение основной части — четверика, окруженного полукруглыми притворами и нижнего светового восьмерика. На этих основных частях храма размещены все главные декоративные детали — на-



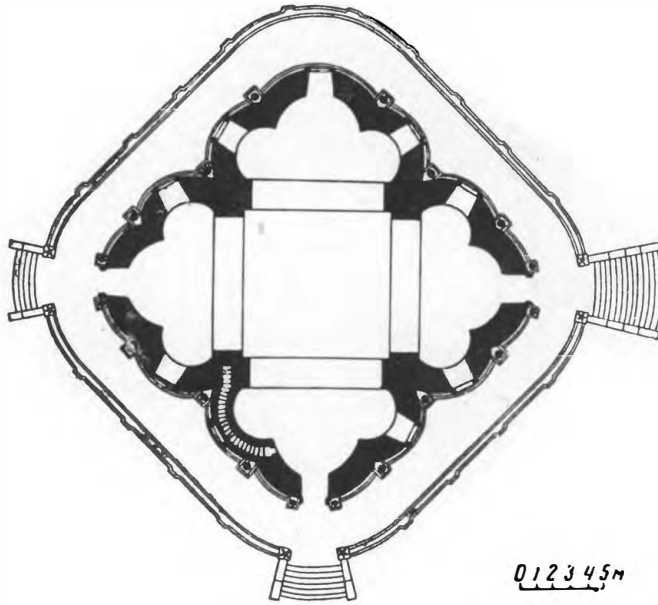


*Церковь Покрова в Филях. 1690—1693 годы.*

Характерным приемом, свойственным и многим другим произведениям того же времени, является постепенное удлинение колонок — от нижнего яруса к верхнему, чем подчеркивается ярусная вертикальность и легкость архитектурных форм. Кроме пышных надкарнизных украшений, формы которых заостряются от яруса к ярусу, большое значение имеют нередко встречающиеся и на других зданиях раковины и род «фиалов», поставленных на специальных тумбах. Все это не только придает подчеркнутую живописность общему силуэту храма, но и насыщает его той яркой игрой различных узорных деталей, которая так типична для всего зодчества XVII века.

Мастер продумывает каждую, даже незначительную деталь, умело используя ее архитектурные качества. Примером могут служить ромбовидные городча-





Яков Бухвостов. План церкви в Уборах.

из наиболее одаренных мастеров конца XVII века (стр. 260, 261)<sup>1</sup>.

Местоположение храма на вершине пологого холма, спускающегося к Москве-

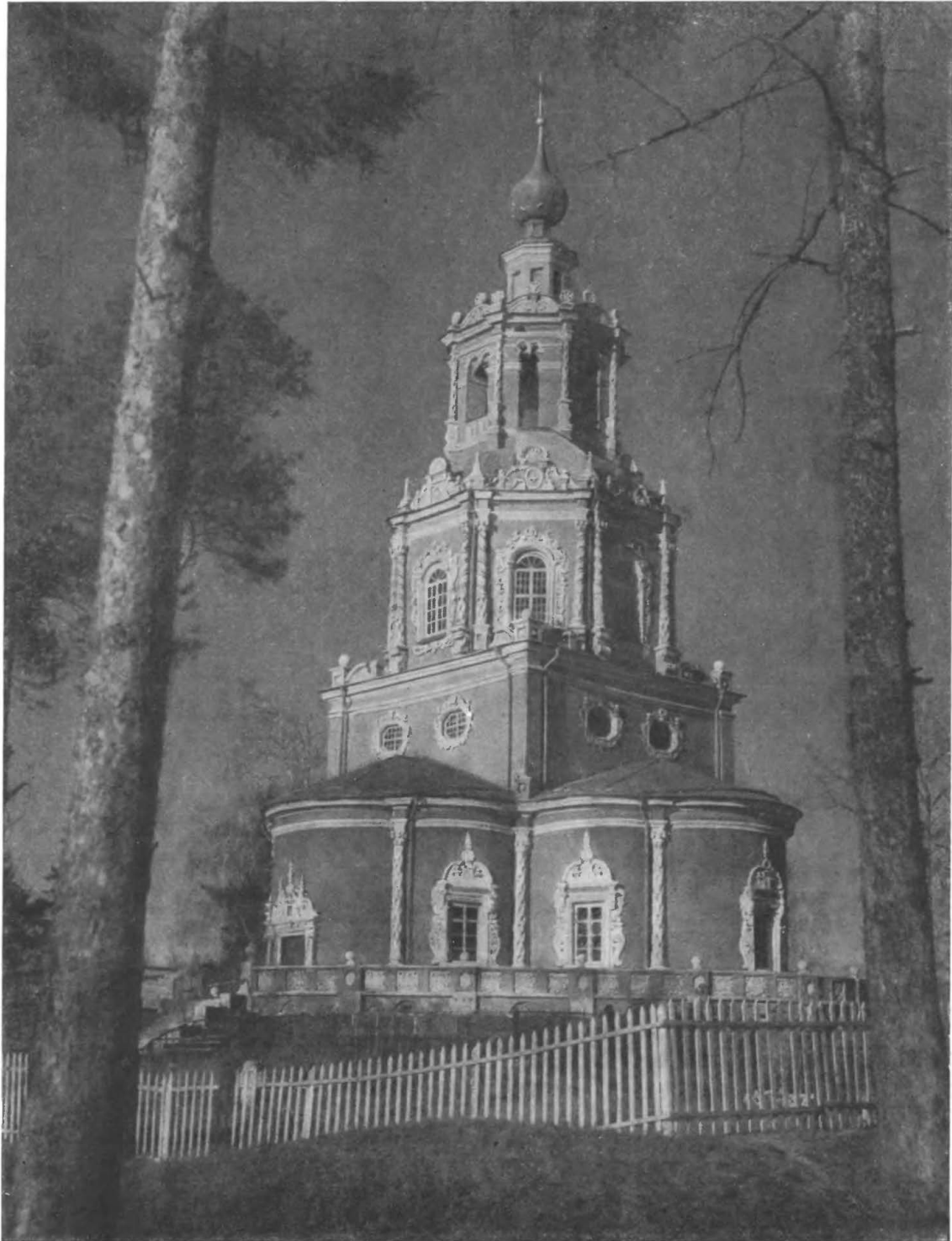
тые решетки в окнах, легкий узор которых значительно повышает художественную значимость оконных проемов.

Внутреннее убранство храма в Филях отличается необычайной пышностью. Многоярусный золоченый иконостас, ложа владельца на западной стене, клиросы и резные обрамления арок и окон создают настроение приподнятой торжественности и праздничности, столь свойственное архитектуре конца XVII века.

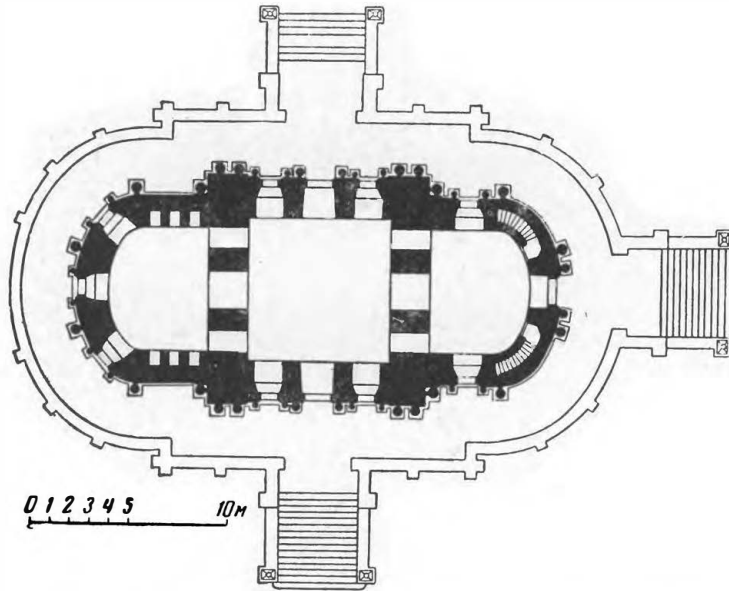
Не менее значительна церковь в селе Уборах (1694 — 1697).

Ее автор Яков Бухвостов — один

<sup>1</sup> Я. Бухвостов, крепостной околыничьего М. Ю. Татищева, был уроженцем села Никольского-Сверцова Дмитровского уезда. По-видимому, впервые он выступает самостоятельно, правда неудачно, в 1681 году на торгах на постройку церкви Воскресения на Пресне (И. Е. Забелин. Домашний быт русских царей. М., 1895, ч. I, Записки строительного дела, № 9, стр. 589—590). Затем в документах нет упоминаний о нем вплоть до 1690 года, когда Бухвостов одновременно берется за несколько построек, что доставило ему позднее много неприятностей. Энергичный, ловкий, предприимчивый, обладавший исключительным архитектурным талантом, Бухвостов осуществляет постройку ряда первоклассных произведений, среди которых церковь в Уборах, собор в Рязани и храм в селе Троицком-Лыкове представляют собой лучшее в зодчестве конца XVII века. В 1690 году Бухвостов строит келью Моисеева монастыря в Москве и одновременно вместе со своими помощниками Папугой и Михайловым берется за сооружение стен и башен Ново-Иерусалимского монастыря, а также надвратной ярусной Входа-Иерусалимской церкви, во многом напоминающей храм в Филях. Обуреваемый строительной горячкой, зодчий едет в начале 1693 года в Рязань, где на торгах получает подряд на постройку грандиозного собора. В 1694 году Бухвостов подрядился вместе «с товарищи» Мишкой Тимофеевым и Митрошкой Семеновым построить боярину Шереметеву церковь в Уборах. Вести одновременно две крупные постройки, отстоящие одна от другой почти на две сотни верст, в условиях XVII века было невозможно. Церковь в Уборах к сроку — к 1695 году — закончена не была, что вынудило П. И. Шереметева обратиться в Приказ каменных дел о привлечении Бухвостова к ответу. Пристав, посланный в Рязань для его ареста, вернулся ни с чем, так как «поймать себя он, Якушка, не дал и от них, посыльных людей, ушел». Бухвостов сам явился к Шереметеву, обязуясь кончить постройку к 1696 году, но вновь нарушил свое обязательство, ввиду того, что все его внимание и силы были сосредоточены на постройке рязанского собора. Шереметев вновь подал жалобу, после чего зодчий был задержан. Приказ приговорил «его, Яку, бить кнутом нещадно и каменное дело ему доделать». Заинтересованный в завершении работы Шереметев сам попросил освободить Бухвостова, который закончил постройку церкви в Уборах к 1697 году (С. Безсонов. Крепостные архитекторы. М., 1938, стр. 50—53; М. Ильяи. Бухвостов. М., 1956).



*Яков Бухарестов. Церковь Спаса в Уборах. 1694—1697 годы.*



*Яков Бухвостов. План первого этажа церкви в Троицком-Лыкове.*

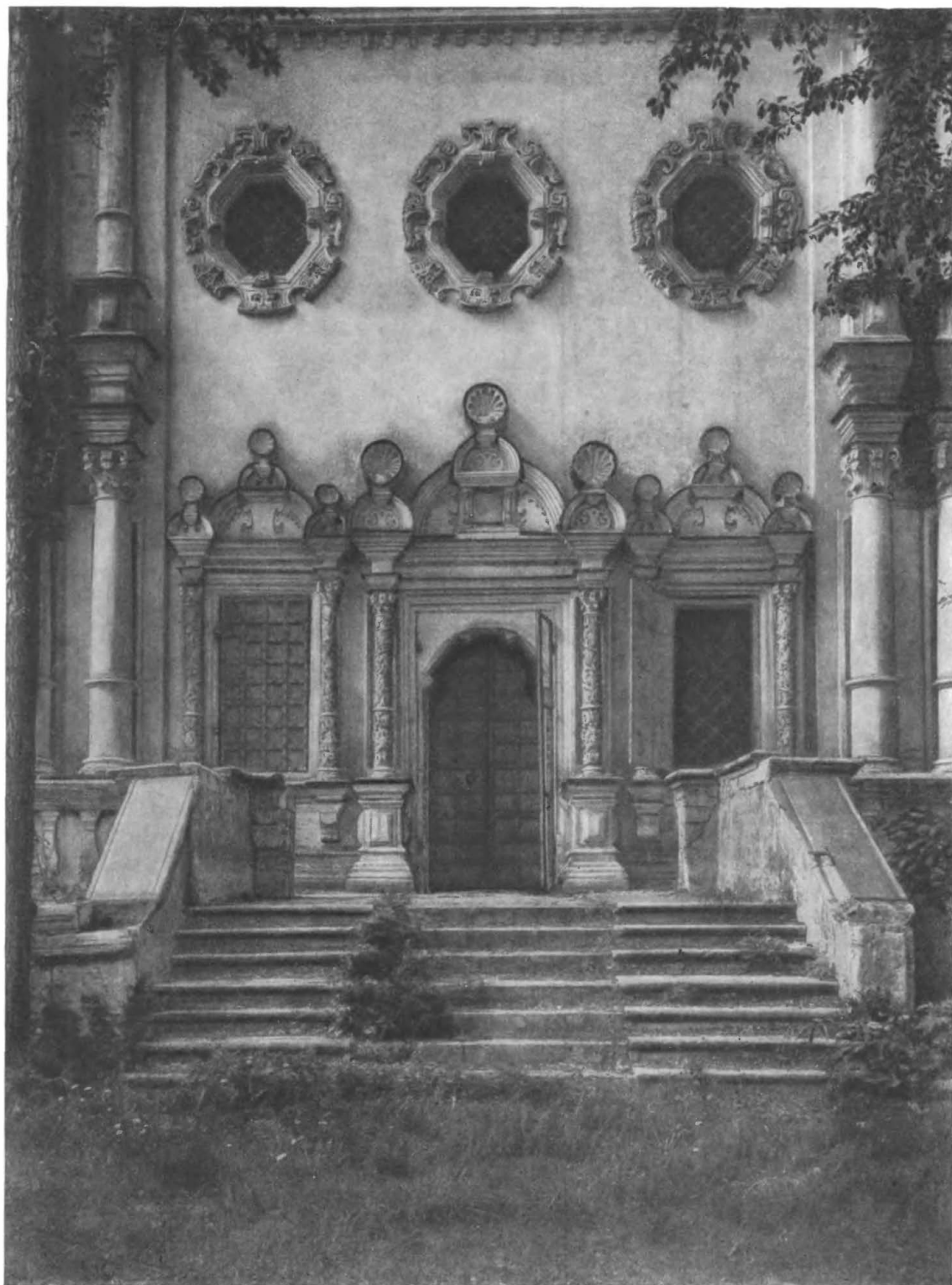
реке в центре широкой речной излучины, дает возможность видеть его на большом расстоянии.

Я. Бухвостов обратился к тем формам, которые были применены неизвестным зодчим в храме рядом расположенного села Петровского. Но он придал им такую стройность, украсил их такими превосходными деталями, что церковь в Уборах по своим архитектурно-художественным качествам может быть даже превосходит то, что с таким совершенством было осуществ-

влено в Филях. Об изобретательности мастера свидетельствуют нарядные наличники, угловые колонки, изрезанные листьями, и другие детали, украшающие этот изысканно красивый храм. Белокаменный узор наличников ярко выступает на фоне красно-оранжевых стен. Коринфские капители, подобные распускающимся диковинным цветам, дополняют и без того богатое убранство здания. Низкий парапет открытой галереи, обегая храм, украшен резными в камне вставками, изображающими различные фрукты. Зодчий умело использует утяжеление главного восьмерика, слегка нависающего над нижней частью, и резко убывающие пропорции верхних частей храма. Все вместе взятое создает надолго запоминающийся силуэт.

Внутри пять угловых арочек опираются не прямо на обрез проемов восьмиугольных окон, а на арки оконных амбразур. Тем самым Я. Бухвостов обнаруживает более тонкое понимание логики конструкции, чем то, которое проявил неизвестный автор церкви в Филях. О таком же высоком мастерстве свидетельствует сближение верхних частей угловых колонн, осуществленное таким образом, что внутренние контуры их стволов остаются параллельными. Этот тонкий оптический корректив дал возможность избежать неприятной иллюзии разваливающихся в разные стороны вершин колонн<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. Полклучников. Убяз. соч., стр. 13 и 16.



*Южный вход церкви в Троицком-Лыкове. 90-е годы XVII века.*

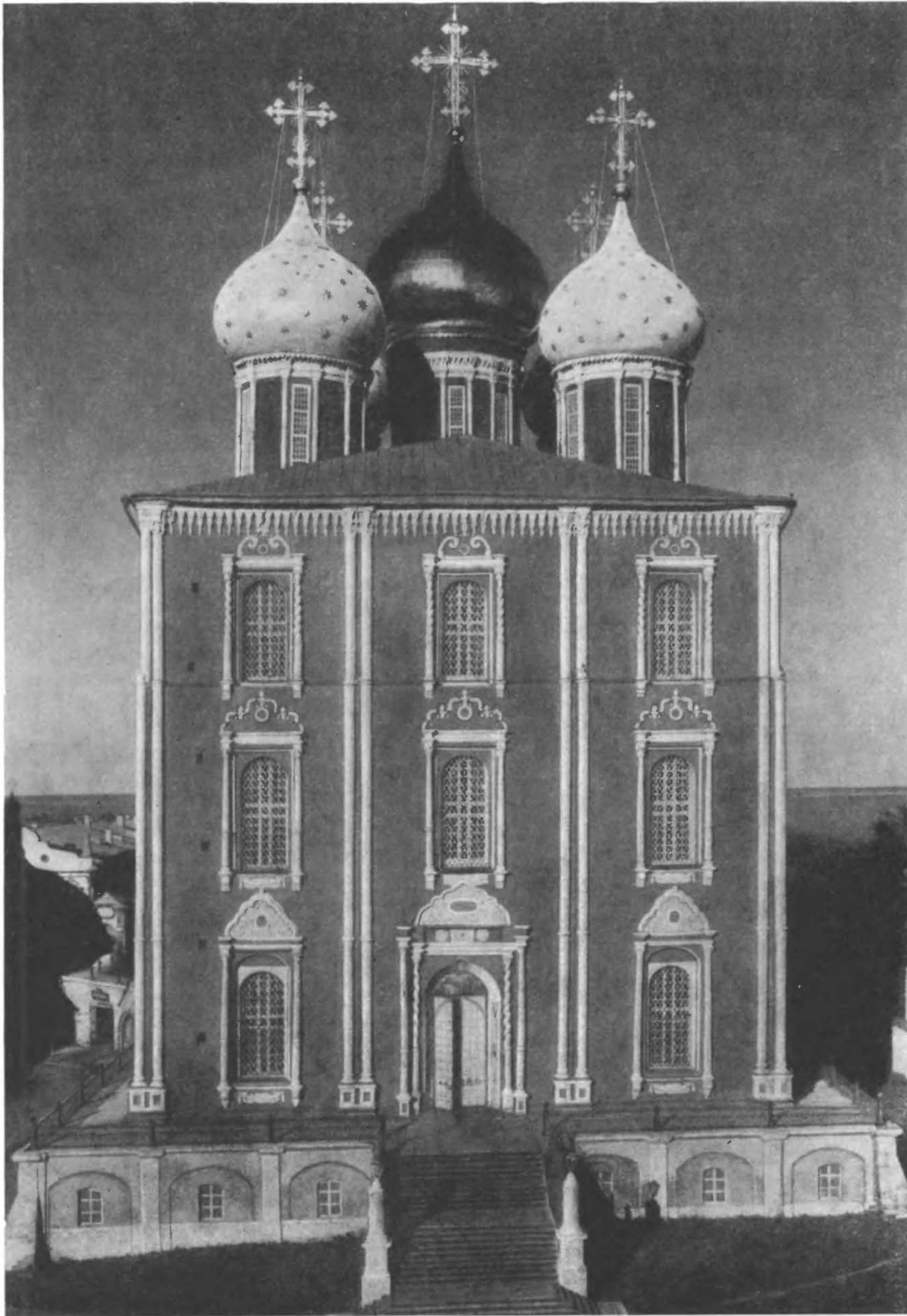


*Церковь Петра митрополита в Высоко-Петровском монастыре.  
1690 год.*

Высшее мастерство Я. Бухвостов обнаружил в период работы по строительству церкви в селе Троицком-Лыкове (стр. 262, 263), оконченной в конце столетия. На его авторство указывает запись в синодике церкви, обнаруженная С. А. Тороповым <sup>1</sup>.

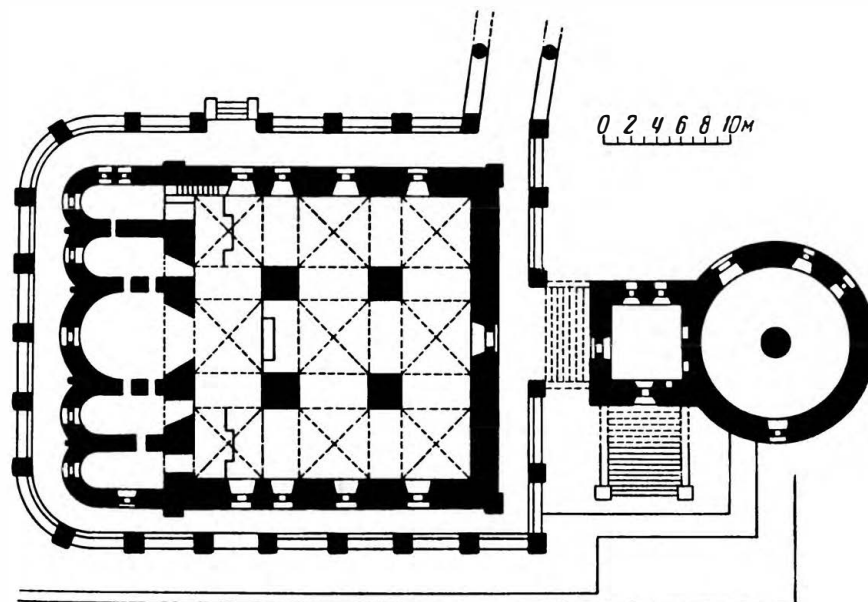
В трехчастной церкви Троицкого-Лыкова, несколько напоминающей храм села Зюзина, чувствуется переход к более утонченному стилю. Зодчий прибегает к изысканным пропорциям и тщательно проработанному наружному и внутреннему убранству, хотя в целом он сохраняет ясную архитектурную тектонику. Конструктивные способности Бухвостова сказались в решении внутренних гал-

<sup>1</sup> М. Ильяинович Яков Григорьевич Бухвостов. — В кн.: «Люди русской науки», т. II, М. — Л., 1948, стр. 1116.



*Яков Бухарестов. Собор в Рязани. 1693—1699 годы.*





*Дмитрий Млякишев. План собора в Астрахани.*

лерей, расположенных в стенах храма на уровне хор. К последним ведут парные лестницы, также помещенные в стенах.

Храм Троицкого-Лыкова обращает на себя внимание широчайшим применением узорной тонкой орнаментальной резьбы. Первоначальная красно-белая окраска здания еще сильнее подчеркивала его общую декоративность. Прав был В. Н. Подключников, сравнив храм с драгоценностью, усыпанной бисером, обтянутой золотыми нитями, сверкающей и переливающейся в лучах солнца. Этому впечатлению способствуют не только не знающие себе равных ажурные золоченые кресты, но и богатая внутренняя отделка.

Постройка центрических и трехчастных храмов, подобных церкви в Филях или Троицком-Лыкове, была широко распространена в течение 90-х годов XVII и начале XVIII века<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Среди них должны быть названы: церковь в Сафарине (1691), основной особенностью которой является дополнительный, второй, световой восьмерик; Владимирская церковь у Никольских ворот Китай-города (1691—1694); храм в селе Горностаеве близ Коломны конца XVII века; церковь в селе Трубине на Протве (1692); «шереметьевская» церковь Знамения, выстроенная Нарышкиными в Москве в 1702 году; храм Петра и Павла в Нижнем Новгороде; церковь в селе Чудинове под Серпуховом (1697), церковь в селе Литвинове недалеко от г. Наро-Фоминска (1711) и др. Особенно интересна церковь в подмосковном селе Узком (1698). В ней притворы обращены в своего рода башни. Этот тип был повторен в интересном варианте в Воздвиженской церкви на Воздвиженке в Москве (1709—1718). В обоих храмах имеются черты, сближающие их с архитектурой Украины. В селе Жолчине под Рязанью в конце XVII века был также сооружен храм подобного типа, но лишенный почти всяких украшений. В нем особенно сильно чувству-





*Дмитрий Якишев. Собор в Астрахани. 1700—1710 годы.*



*Петр Потапов (?). Верх церкви Успения на Покровке  
в Москве. 1696—1699 годы.*

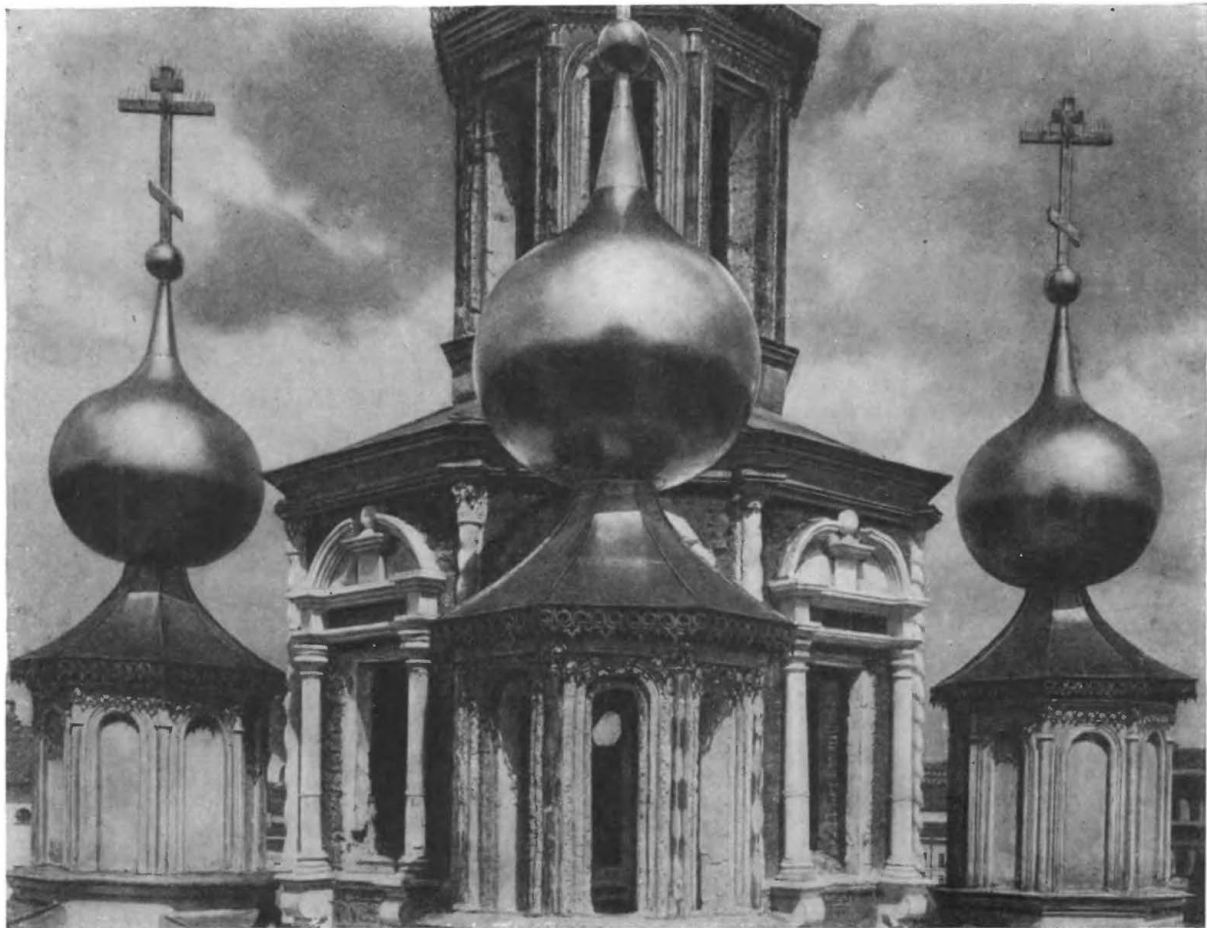
Среди храмов центрического типа особое место занимает церковь Петра митрополита, построенная еще в 1690 году в Высоко-Петровском монастыре в Москве (стр. 264). Это небольшое сооружение не только предопределяло архитектурное решение прославленной церкви в селе Дубровицах 1690—1704 годов, но и явилось родоначальником небольших усадебных храмов, выстроенных в Подмоскovie ближайшими к молодому Петру лицами<sup>1</sup>. Угловые полукружия трех цилиндрических притворов храма слились вместе, образовав венец, окружающий

«деревянная» природа архитектуры XVII века. К этому же типу должны быть отнесены две надкладные часовни Троице-Сергиева монастыря, отличающиеся замечательной белокаменной резьбой.

<sup>1</sup> В селе Волынском (1703), в селе Воскресенках (1703), в Перове (1705) и т. д. Особенности архитектурного решения храма Петра митрополита были несомненно учтены при постройке Б. А. Голицыным церкви в Дубровицах (И. Зарудный?), где, наряду с московскими декоративными мотивами XVII века, были использованы декоративные формы западноевропейского барокко (см. том V настоящего издания;



*Собор Иосифо-Волоколамского монастыря. Южный фасад.  
1688—1692 годы.*



*Главы храма Параскевы-Пятницы в Охотном ряду. 1687 год.*

подкупольную часть. Последняя вовне заканчивается одним башнеобразным восьмериком. Подобная композиция возникла на основе предшествующих форм московского зодчества и представляет собой в миниатюре то, что некогда было осуществлено безымянным зодчим в храме села Петровского.

Мастера конца XVII века не ограничиваются сооружением одних лишь центральных ярусных храмов. Они проявляют свои дарования во всех областях зодчества, создавая самые разнообразные произведения. При этом они не отказываются от использования старых архитектурных типов.

П. Пекарский. Науки и литература в России при Петре Великом, т. I. СПб., 1862, стр. 11 и сл.; Вельтман. Обновление храма Знамения пресвятыя богородицы в селе Дубровицах. М., 1850, стр. 6). По-видимому, чертежи храма были награвированы амстердамским предпринимателем Яном Тессингом, стремившимся запечатлеть достопримечательность молодой петровской России. Об изданиях Я. Тессингом архитектурных чертежей говорит жалованная грамота Петра 1700 года (см. «Полное собрание законов Российской империи с 1649 г.», т. IV, 1830, № 1751, стр. 6—7).

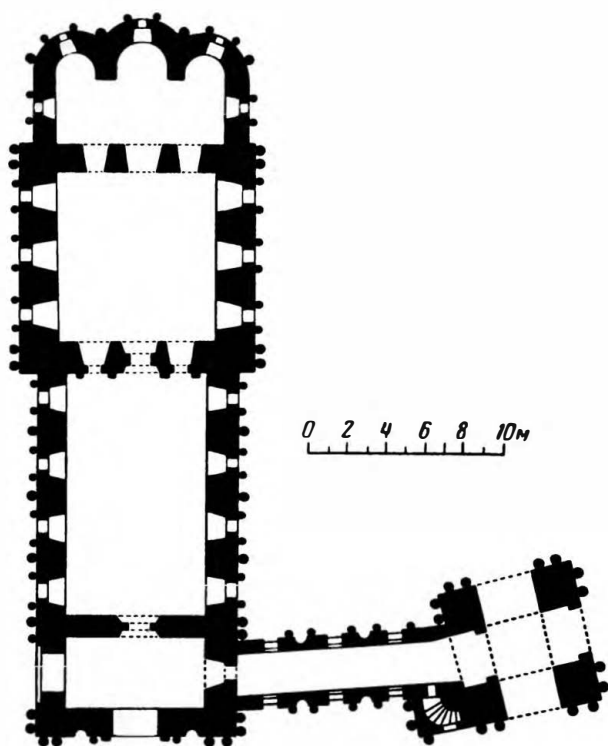


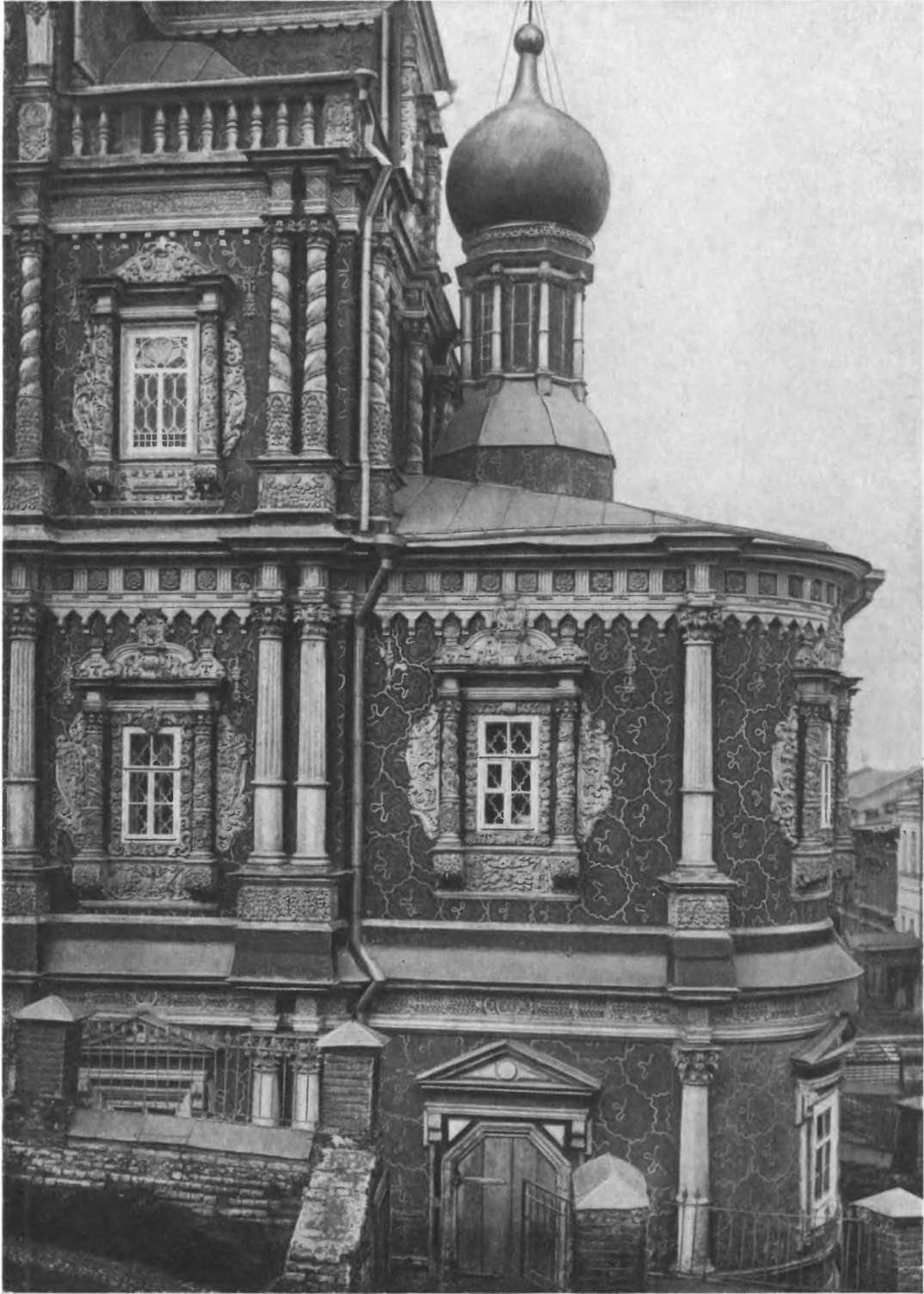
Схема плана «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком).

Тот же Я. Бухвостов обращается к форме соборного храма, воздвигая в Переяславле Рязанском (теперь г. Рязань) в 1693—1699 годах собор, явившийся одним из самых величественных сооружений XVII века (стр. 265). Громадный собор стоит на высоком арочном подклете<sup>1</sup>. Этот традиционный прием «возносит» храм не только над кремлем, но и над городом. Вместо венчающих темно-красные стены закомар-кокошников применен широкий узорчатый карниз, в систему которого входят оригинальные по рисунку парные капители высоких вытянутых колонок, членящих стены собора на равные вертикальные отрезки. Несмотря на отсутствие горизонтальных членений, Я. Бухвостов прибегает к поясам-гуртам на колонках, что создает впечатление ярусного

построения стен, которое еще усиливается ритмом расположения больших окон. Окна обрамлены наличниками, часть которых несколько напоминает наличники церкви в селе Уборах. Превосходны наличники нижнего ряда окон, поражающие виртуозной белокаменной резьбой, покрывающей колонки, многолопастные тимпаны фронтонов и подоконные вставки. Оригинальность таланта Я. Бухвостова проявилась особенно ярко в решении порталов рязанского собора. Умело сопоставляя колонки различной формы, применяя резьбу на откосах порталной арки, смело видоизменяя ордерное построение, он создает выдающиеся по своему декоративному богатству перспективные порталы.

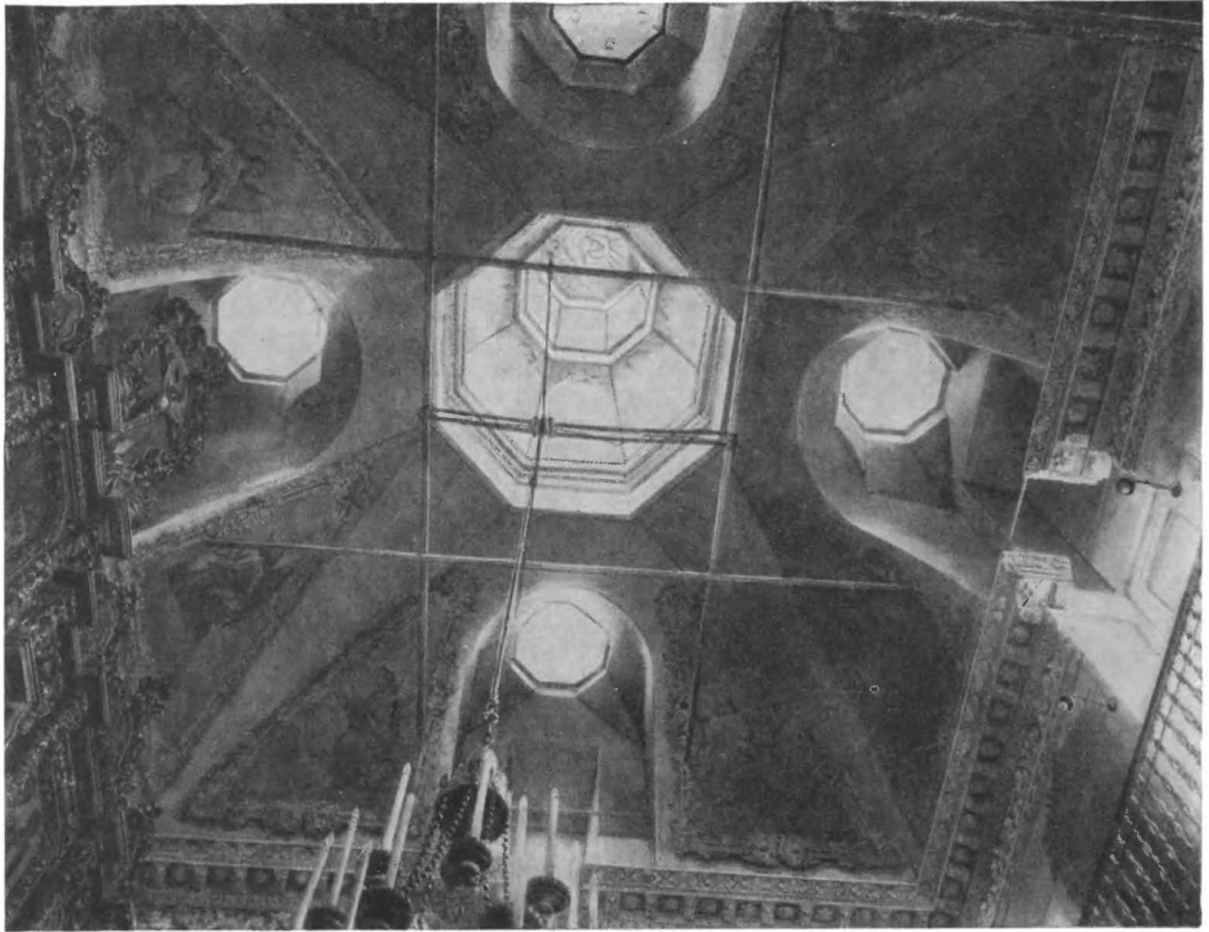
Значительное архитектурное дарование проявил каменных дел подмастерье Дорофей Мякишев в выстроенном им в 1700—1710 годах астраханском собо-

<sup>1</sup> Несомненно, существовавшее декоративное убранство последнего утеряно при переделке в начале XIX века.



*Детали стен «Строгановской» церкви в г. Горьком.  
Ок. 1718 года.*





*Своды «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком). Окончена в 1718 году.*

ре<sup>1</sup>, где особенно хороша окружающая храм аркадная галерея-гульбище с парадным западным крыльцом-лестницей (стр. 266, 267). Обращают на себя внимание и превосходно выполненные наличники окон, а также декоративный пояс над верхними окнами, состоящий из ритмически повторяющихся разорванных над-оконных фронтонов<sup>2</sup>.

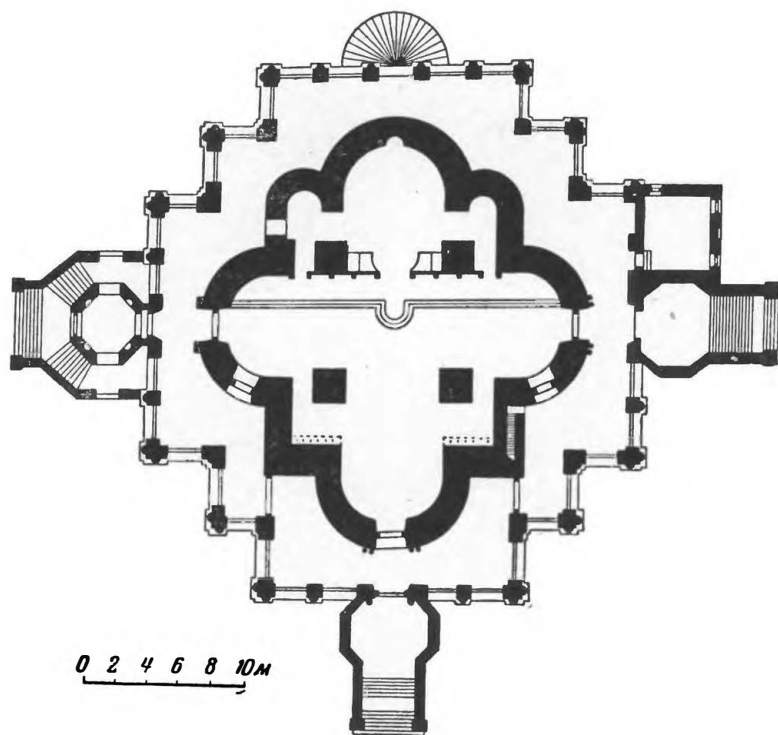
В конце XVII века — в Иосифо-Волоколамском монастыре (в *лейка*) в 1688—1692 годах<sup>3</sup> и в Пскове в 1691—1699 годах — на месте более древних храмов

<sup>1</sup> «Памятники древнерусского зодчества», составил В. Суслов, вып. 4, СПб., 1912.

<sup>2</sup> По-видимому, Д. Мякишеву принадлежит и собор в Дубовке (близ Сталинграда), совершенно не исследованный, но крайне интересный по своей архитектурной композиции и убранству.

<sup>3</sup> Изразцовый фриз собора повторяет образцы Ново-Иерусалимского собора и московской церкви Григория Неокесарийского на Полянке (1667—1669). Собор Иосифо-Волоколамского монастыря может в полной мере считаться прототипом последующих соборов. Колонки, членящие его стены, и разорванные фронтоны наличников встречаются не только в позднейших зданиях, но и в сооружениях середины XVIII века.





*План собора Донского монастыря. 1684—1689 годы.*

были выстроены соборы, близкие к предшествующим произведениям. Богатством своей декоративной отделки отличается собор Введенского монастыря в Сольвычегодске, сооруженный в 1689—1693 годах на средства именитых людей Строгановых. Его мастер, казалось, стремился применить в своем произведении все известные ему декоративные формы. Здесь и превосходная белокаменная резьба, покрывающая стволы колонн, и висячие гирьки, и витые колонки, и обилие всевозможных, сильно укрупненных по размерам разорванных фронтонов, и богатые, изощренные по форме надкарнизные украшения. Однако необходимо указать, что мастер чрезмерно увлекся пышностью отделки в ущерб ясности архитектурной формы. Этими же свойствами обладают и другие строгановские постройки — храм в селе Гордеевке под Балахной (1694—1697) и в городе Устюжне Железнопольской (конец XVII века).

Особенно значительна так называемая «строгановская» церковь в Нижнем Новгороде, законченная в 1718 году. Она имела своим прототипом церковь Параскевы-Пятницы, построенную В. В. Голицыным в 1687 году в Охотном ряду в Москве (стр. 269). Оба храма состоят из вытянутого вверх ярусного чет-



*Собор Донского монастыря. 1684—1689 годы.*

верика с примыкающими к нему алтарем, небольшой трапезной и колокольней. Четверик перекрыт сомкнутым сводом, прорезанным люкарнами. Последние образуют крещатое основание, на котором поставлены главы. В этой форме завершения прослеживается также связь с деревянным зодчеством (село Пермогорье и др.). Постановка средней главы на восьмигранное основание, расположенное в средокрестии крещатой части, усиливала декоративный характер венчающей части здания.

Если в московском храме для внешнего убранства были, помимо резного белого камня, привлечены поливные многоцветные изразцы, то в «строгановской» церкви 1718 года в Нижнем Новгороде (*стр. 270, 271 и оклейка*) неизвестный зодчий прибег к такой виртуозной резьбе, которой нет равной в других памятниках того времени. Она сплошным драгоценным узором покрывает наличники, ко-



*Общий вид Новодевичьего монастыря.*

лонки, кронштейны, постаменты, тимпаны, свешивается кистями по поверхности стен и т. д. Несмотря на богатейшую выдумку зодчего в области орнамента, он неоднократно прибегает к повторению отдельных мотивов, что способствует созданию единства архитектурного и декоративного решения.

Не меньшими художественными достоинствами отличался храм Успения на Покровке в Москве (стр. 268), созданный в 1696—1699 годах<sup>1</sup>. Трехчастный, с отдельной колокольней, он стоял на высоком арочном подклете. Зодчий вводит новые формы — двойные окна, двойной ярусный четверик, а окнам широкого восьмерика придает характер врезанных в восьмигранный купол грандиозных люкарн. На углах четверика, над пучками колонок, он помещает боковые фигур-

<sup>1</sup> Его зодчим считают Петра Потапова, оставившего свое имя на одной детали белокаменной резьбы. Не был ли он лишь исполнителем последней?



*Башни Новодевичьего монастыря. 80-е годы XVII века.*



*Больничный храм Толгского монастыря. 1703 год.*

ные главы. Эти главы, из которых центральная была золотой, еще сильнее подчеркивали общую декоративность здания. Не менее оригинальна была ярусная, стоявшая рядом колокольня. Ее верх завершался своего рода крещатым основанием с группой пяти шатров на нем, что невольно напоминало деревянную пятишатровую колокольню в селе Ракулах Архангельской области. Сильные раскреповки антаблемента и карнизов, надкарнизные украшения восьмериков, динамичный рисунок завершений наличников и порталов, их декоративная белокаменная резьба, раковины в их тимпанах, точеные балясины парапетов — все это великолепно выполненное убранство придавало храму яркую праздничность и нарядность, свидетельствуя о непрекращающемся стремлении зодчих к усилению декоративного начала в архитектуре, что сказалось с особой наглядностью и в больничном храме Толгского монастыря 1703 года (*стр. 276*).

Мастера конца XVII столетия не только изобретали все новые и новые декоративные мотивы и архитектурные формы, но и проявляли свои способности в создании целых ансамблей. На рубеже XVII—XVIII веков был осуществлен ряд планировочных решений, свидетельствующих о развитии градостроительной мысли. В конце 80-х годов XVII века была произведена перестройка Новодевичьего монастыря (стр. 274, 275). Зодчий, выстроивший колокольню, трапезную, два дворцовых здания, надвратные храмы и украсивший башни, поставил перед собой трудную архитектурную задачу — видоизменить облик и планировку монастыря. Несмотря на наличие зданий XVI века, он создал удачную новую планировку. Основой решения являются две оси: короткая — юго-северная — и длинная — западно-восточная. По длинной оси были поставлены основные, увеличивающиеся по высоте сооружения — трапезная с ее некогда пятиглавым храмом, пятиглавый же собор XVI века и высокая ярусная колокольня. Колокольня служила своего рода ориентиром дороги, шедшей от Зубовских ворот Земляного города Москвы к монастырю. Заново перестроенный Новодевичий монастырь представлял собой пример той новой для русского зодчества «регулярности», которая отныне подчинит себе всю русскую архитектуру. Об этом же свидетельствует композиционное решение Донского монастыря, осуществленное по строго центральному и статическому принципу (стр. 272, 273). В центре монастыря был поставлен грандиозный пятиглавый собор, который «держал» квадрат его территории с ритмично расположенными вдоль стен башнями.



Зодчество конца XVII века достигло такого высокого уровня, что произведения, созданные на протяжении 80—90-х годов, составляют в истории древнерусской архитектуры одну из самых увлекательных страниц.

Наряду с использованием традиционных приемов деревянного и каменного зодчества предшествующей эпохи в этот период в архитектуре древней Руси возникают совсем новые черты, которые получают дальнейшее развитие в петровскую пору. Композиционные, пространственные и плановые решения, не говоря об ордерных деталях, достаточно отчетливо подчеркивают значение масштаба человеческой фигуры в сооружаемых зданиях. Поэтому вполне естественно, что памятники русской архитектуры конца XVII века привлекали внимание русских зодчих XVIII столетия, когда в иных исторических условиях по-новому переосмыслились патриотические идеи. Архитекторы XVIII столетия применяют в своих произведениях не только пленившие их детали

или яркую, построенную на контрастах раскраску, но и ряд присущих XVII веку новых композиционных принципов. Так, неизвестный нам зодчий построил надвратный Тихвинский храм Донского монастыря, в котором ясно ощущается преемственность от зданий конца XVII века. Ухтомский, надстраивая колокольню Троице-Сергиева монастыря, отправлялся от ярусности каменных и деревянных зданий второй половины XVII столетия. Проектируя Смольный монастырь, Растрелли исходил от ансамбля Новодевичьего монастыря. Еаженов не только с любовью и уважением отзывался о многих произведениях конца XVII века, но последовательно применял композиционные приемы их построения в лучших своих произведениях, воздвигнутых в Царицыне, Михалкове, Быкове. Петровский подъездной дворец Казакова свидетельствует о том же самом.

Великие русские зодчие XVIII века усматривали в постройках раннепетровского времени яркое воплощение национальных основ русского искусства. Для них эти произведения были неиссякаемым родником живого творчества.





---

## Глава седьмая

# ДЕКОРАТИВНОЕ УБРАНСТВО XVII ВЕКА

*М. А. Ильин*



### ИЗРАЗЦЫ

**В** архитектуре XVII века исключительное значение приобретает декоративное начало. Для обогащения архитектурного убранства русские зодчие XVII века пользовались многочисленными и разнообразными приемами и материалами. Богатая деревянная резьба, многокрасочные монументальные росписи, кованое и просечное железо, фигурный и лекальный кирпич, резьба по белому камню — все привлекалось для того, чтобы усилить живописность архитектуры. Среди этих различных материалов особенно видное место заняли изразцы. В конце XVII века была даже сделана попытка покрыть изразцами основные архитектурные части и детали здания. Так, верхний этаж Крутицкого теремка (*аклейка*) был сплошь облицован многоцветными изразцами. Многочисленные блики и отсветы на блестящей поливе изразцов усиливали красочность этих замечательных произведений, выглядевших словно драгоценности и соответствовавших узорчюю русских парчовых одежд зажиточных людей того времени.

Изразцы не сразу сделались существенной составной частью монументального декоративного искусства. Распространение кирпича, этого основного строительного материала XVI—XVII веков, сказалось на общем удешевлении построек. Все то, что еще так недавно выполнялось из дорогостоящего белого камня, стало теперь выкладываться из кирпича. Орнаментированные наружные детали также начали выполнять из обожженной красной глины. Уже в отделке ряда зданий первой половины XVI века сохранились хорошие образцы русской декоративной терракоты.

Естественно, что достижения в области архитектурной керамики были использованы мастерами XVII века.

В течение первой половины XVII столетия так называемые красные (терракотовые) изразцы применялись для облицовки печей, занимавших видное место во внутреннем убранстве русских палат и теремов<sup>1</sup>.

Все эти изразцы покрыты богатейшими геометризированными растительными орнаментами. Особенно интересны «стенные» изразцы, привлекающие внимание законченностью своей композиции, умело вписанной в квадрат изразца. Мастера стремятся усилить эффектность своих произведений, вырезывая диковинные растения и цветы, близкие к тем, которые встречались в это время в гравюре, на пряничных и набойных досках (все изразцы выполнялись в деревянных контррельефных формах). Среди изразцов часто попадаются и такие, которые украшены фигурами и сценами, изображающими, например, поход Александра Македонского (о чем говорит специальная надпись), кентавра-Китовраса, одетого в русский кафтан, птицу-сирина, единорога и других геральдических и мифологических животных. Характерным для XVII века является наличие изразцов, отражающих реальную действительность. Художник изображает военные действия: войска идут на приступ, едут крылатые всадники — польские гусары, поразившие своим видом русского человека в начале XVII века<sup>2</sup>, стреляют пушки, пехота штурмует крепость и т. д. Встречаются изразцы и с охотничьими сценами.

Значение красных (терракотовых) изразцов в русском декоративном искусстве XVII века очень велико. Здесь, пожалуй, впервые со всей определенностью сказывается нарастающее светское начало. Как бы ни были схематизированы те или иные изображения, те или иные сцены, но они отражали жизнь, показы-

<sup>1</sup> А. Ф и л и п п о в. Древнерусские изразцы, вып. 1. М., 1938, стр. 28 и сл. В виде исключения красные изразцы были употреблены для украшения крытой галереи храма Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле в середине XVII века (см. сб. «Ярославль в его прошлом и настоящем». Ярославль, 1913, стр. 84). Статья Н. В. Султанова («Древнерусские красные изразцы». — «Археологические известия и заметки», т. II. М., 1894, стр. 369—387), впервые обратившего внимание на красные изразцы, интересна по материалу, но утратила свое значение в отношении конечных выводов. Автор датировал без аргументации красные изразцы началом XVI века. Красные изразцы вырабатывались четырех типов: 1) «стенные», шедшие на облицовку печного «зеркала»; эти изразцы имели по краям более или менее широкую профилированную рамку, в середине же помещались различные рельефные орнаменты, изображения людей и животных; 2) «поясовые», служившие для выкладки фризов и украшенные обычно пальметками; 3) «перемычки» — в виде орнаментированных полуваляков, членивших печь тягами и размещавшихся между стенными и поясовыми изразцами; 4) «городки» — для украшения печей по верху в виде своего рода орнаментированных зубцов (А. Ф и л и п п о в. Указ. соч., стр. 38).

<sup>2</sup> С. Я х о н т о в. Красные изразцы в собраниях Рязанского областного музея. Рязань, 1927, стр. 7 и сл.



*Обработка окон Теремного дворца в Московском Кремле. 1635—1636 годы.*

вали то, что волновало художника, что привлекало внимание русского человека. Здесь встречаются образы простых людей — воинов, охотников и т. д.

В красных изразцах с особой отчетливостью прослеживается связь с деревом, с деревянной резной формой, в которой оттискивалась пластическая глиняная масса красных изразцов. Красные изразцы по характеру своих изображений, по особенностям размещенного на них орнамента являются произведениями русского народного искусства XVII века, привлекающего своей яркостью и жизнерадостностью. Вместе с тем их широкое применение отражало развитие производительных сил Московского государства XVII века. Изобретение формы-матрицы для изготовления изразцов естественно расширило их производство. Выход красных изразцов на широкий рынок заставил «стандартизировать» их размеры<sup>1</sup>.

Однако красные изразцы имели недостаток, делавший невозможным их применение в наружном убранстве. Красные изразцы можно было рассматривать лишь на близком расстоянии. При размещении на внешних стенах зданий они теряли выразительность рядом с кирпичным «штучным набором» наличников и порталов. Естественно, что в этих условиях наружным изразцам должны были быть приданы новые свойства, выделявшие их на фоне стен. Так, появились поливные зеленые изразцы разных оттенков (вплоть до лазурного на Теремном дворце; *стр.* 281). Такие изразцы встречаются в тимпанах кокошников московской церкви Троицы в Никитниках (1628—1653), на стенах церкви Зосимы и Савватия Троице-Сергиева монастыря в Загорске (1637) и т. д. Однако по рисунку и форме они еще близки к красным изразцам<sup>2</sup>. Лишь в отдельных случаях наблюдается укрупнение рисунка и усиление пластики форм<sup>3</sup>.

Желая выделить зеленые изразцы на фоне красочных архитектурных деталей, зодчие часто либо «утапливают» их в относительно глубокие ширинки, либо вставляют их в стену «на угол», так что статичная и спокойная форма квадрата воспринимается как более динамичная форма ромба. Однако и эти приемы мало способствовали выделению изразцов на фасадах зданий. Существенные изменения в изразцовом или, иначе, «ценинном деле», как стали называть в средние века архитектурную керамику, произошли в начале 50-х годов XVII столе-

<sup>1</sup> Так появляются стенные изразцы двух размеров: «большой руки», со стороной квадрата в 19—20 см ( $4\frac{1}{4}$ — $4\frac{1}{2}$  вершка) и «малой руки», со стороной квадрата в 13,5—15,5 см ( $3$ — $3\frac{1}{2}$  вершка). А. Филиппов. Указ. соч., стр. 38, 42—44.

<sup>2</sup> По-видимому, старые приемы композиции изразцов (при новой многокрасочной позиве) сохранились в старообрядческой среде (см. О. Лаврова. Рельефные изразцы с сюжетами. — Труды Этнографо-археологического музея Этнологического факультета 1-го Московского государственного университета, вып. IV. М., 1928, стр. 63—93).

<sup>3</sup> А. Филиппов. Указ. соч., стр. 15.

тия. Мелкий рисунок, множество бликов и монохромия «разрушали» изразец как декоративное произведение. Изразцы выглядели зеленоватыми пятнами, но не яркими декоративными вставками, вокруг которых и ради которых создавалось богатое по форме обрамление.

В своей борьбе против светской власти патриарх Никон стал организовывать своего рода ремесленные посады вокруг основанных им монастырей. Являясь крупным заказчиком посадских ремесленников, он думал опереться на них так, как опирались на посады московские великие князья и цари в своей борьбе против бояр-феодалов. При организации Валдайского Иверского монастыря из освобожденных белорусских земель патриархом были приглашены самые различные художники, работавшие главным образом в области прикладного искусства. Среди этих художников оказались специалисты и в области архитектурной керамики, умевшие изготавливать поливные многоцветные изразцы. Этот род изразцов был хорошо известен в Москве еще в XVI веке, — вспомним монументальные изразцовые произведения Старицкого и Дмитровского соборов (см. III том, стр. 358—360; 451—452). Однако при высоких художественных достоинствах этих изразцовых композиций, выполненных прозрачными глазуриями, они в условиях XVII века были слишком многодельны, дороги и вместе с тем их декоративность не соответствовала новым требованиям более яркой и более интенсивной расцветки. Если в поисках этой новой декоративности еще в конце XVI века в селе Хорошове в тимпаны кокошников храма были вставлены блюда родосского фаянса, то теперь следовало найти новые, более стойкие против непогоды способы украшения монументальной архитектуры. Не случайно в середине XVII века церковь Ильи Пророка в Ярославле была снаружи расписана огромными красными и синими фантастическими цветами, а московские дома своей многокрасочностью поразили воображение Павла Алеппского. Белорусские мастера, переселившиеся на Валдай, предложили новый способ изготовления изразцов. Вместо монохромных, обычно зеленых («муравленых») изразцов они делали полихромные с устойчивой цветовой гаммой, применявшейся на протяжении всей второй половины XVII века. Изразцы этого времени окрашены в зеленый, бирюзовый, голубой, желтый и белый цвета (непрозрачные поливы) с применением коричневой прозрачной глазури<sup>1</sup>.

Среди мастеров, впервые начавших изготовление многоцветных изразцов, первым должен быть назван Игнатий Максимов. Одна из грамот Валдайского монастырского архива рассказывает следующие подробности о начале производ-

<sup>1</sup> А. Филиппов. Указ. соч., стр. 49.

ства в мае 1655 года: «А глину отыскали в селе Богородицыне [т. е. в переименованном Никоном Валдае] добра, а в той глине делает мещанин Копоса города Игнат Максимов изразци пешные [печные] и на то изразцовое дело избу ему с сенми поставили»<sup>1</sup>. В дальнейшем в монастырских актах встречаются неоднократные упоминания об изготовлении изразцовых печей для высокопоставленных лиц Москвы, Новгорода и других городов. На такие печи шло от 150 до 205 «кафель». Параллельно продолжалось производство зеленых изразцов, из которых также делались печи. Но эти печи были меньше по размеру, на их изготовление требовалось в среднем 130 изразцов<sup>2</sup>.

Если о печах из красных (терракотовых) изразцов мы имеем самые общие представления, так как они не сохранились, то печи из «муравленных с разными красками» изразцов дошли до нас в относительно большом количестве. Одна из наиболее ранних находится в здании так называемого скита патриарха Никона в Ново-Иерусалимском монастыре.

Многоцветные изразцовые печи получили самое широкое распространение. Популярность их была настолько велика, что еще в XVIII столетии, когда резко изменился характер и колорит печных изразцов, продолжали класть печи, напоминавшие своим общим обликом произведения XVII века.

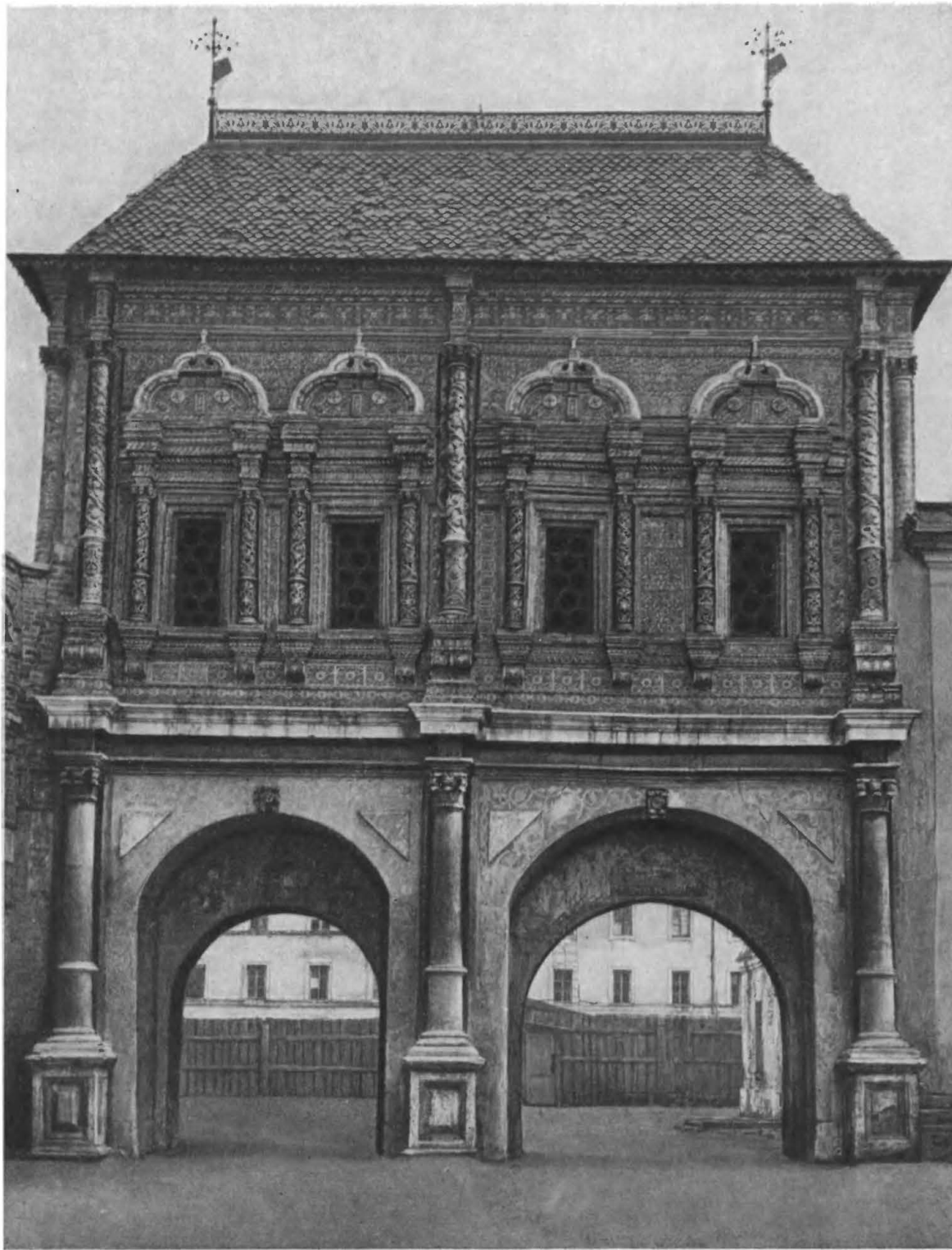
Изразцовые печи, сооружавшиеся по теремам и палатам, представляли собой обычно круглые или, реже, прямоугольные в плане архитектурные сооружения украшенные тягами<sup>3</sup>. Орнамент изразцов был преимущественно растительным и имел реалистический характер. Центр композиции выделялся относительно крупным рисунком. Изразцы не имели прежних рам и обычно обрамлялись по краю также растительным орнаментом, общая композиция которого напоминала фигуру ромба. Благодаря этому приему при выкладке печи получался причудливый узор из растительного орнамента, располагавшегося в шахматном порядке по отношению к помещенным в центре изразцов рисункам. Растительные узоры, среди которых порою попадаются изображения птиц с ярким оперением, довольно близко воспроизводили формы природы, но вместе с тем мастера никогда не стремились создать иллюзию глубины, выявить объем своих растений. Они как бы распласта

<sup>1</sup> Архим. Леонид. Акты Иверского Святоозерского монастыря.— «Русская историческая библиотека», т. V. СПб., 1878, акт 62, стлб. 159.

<sup>2</sup> Архим. Леонид. Ценинное дело в Воскресенском, Новый Иерусалим именуемом, монастыре.— «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее», М., 1876, № 11—12 (смесь), стр. 82.

<sup>3</sup> Цоколь часто обрабатывался балясинами, несшими своего рода аркаду, поверх которой располагались новые тяги («перемычки») и «поясовые» изразцы. Затем следовало само тело печи, украшенное «стенными» изразцами, обычно «большой руки».





*Крутицкий теремок в Москве. Третья четверть XVII века.*



ны по поверхности изразцов, благодаря чему сохраняется плоскость стенки печи. При всей яркости и многоцветности изразцовых печей, их архитектурные членения всегда отчетливы и ясны. Многочисленные блики и отсветы на блестящей поливе изразцов усиливают живописность этих замечательных произведений, выглядевших словно драгоценности. Обычно печи подобного рода завершались в целях усиления их архитектурной выразительности тягами и поясами с венчающими «городками». Вынос профилей тяг, различный характер рисунков на нижних и на верхних поясах свидетельствуют о глубокой продуманности расположения узоров, обусловленного местом тех или иных изразцовых деталей.

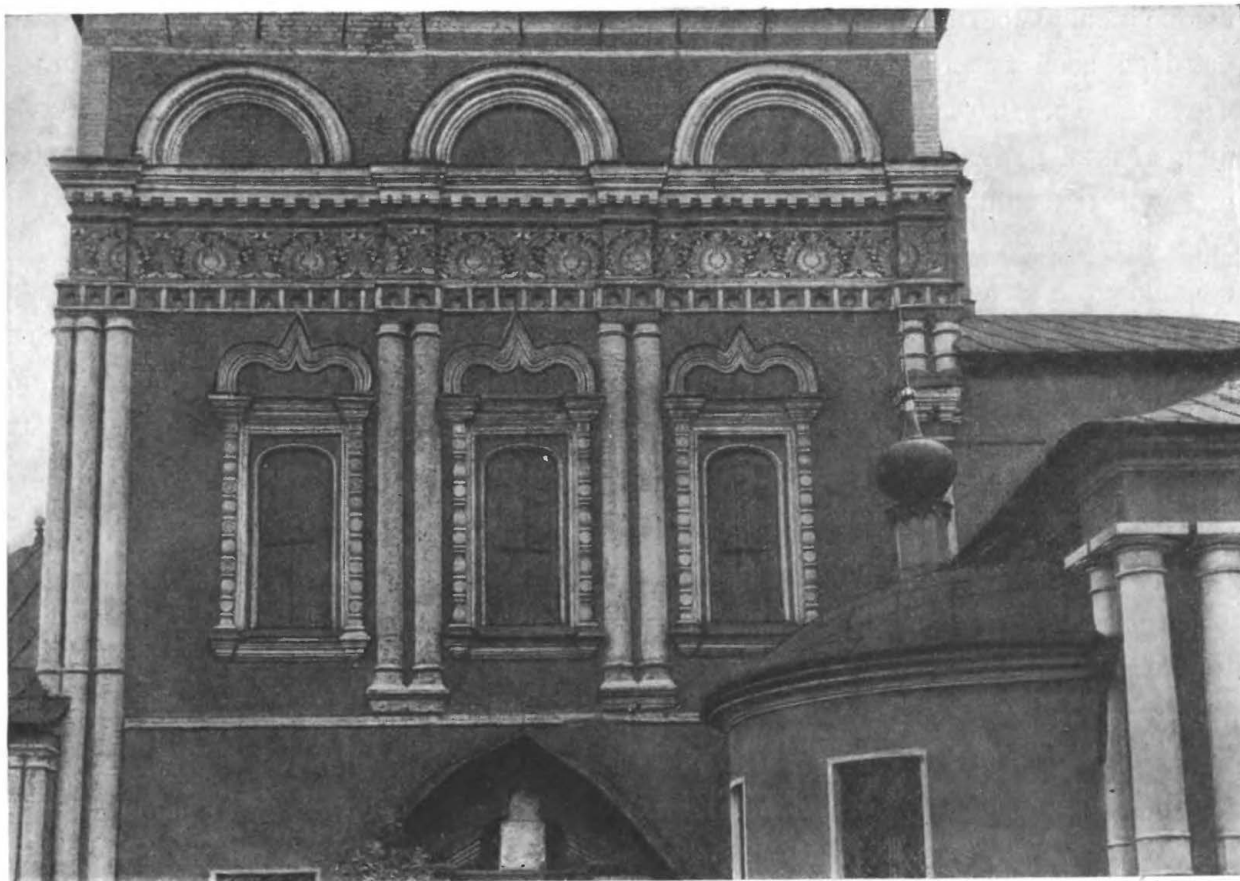
В конце XVII века была сооружена одна из наиболее значительных изразцовых печей. Она помещалась во дворце Лефорта, построенном в 1692—1698 годах. Эта грандиозная печь видна на гравюре Шхонебека, передающей вид большого двухсветного зала нового дворца.

На примере возведения первых многоцветных изразцовых печей стало ясно, сколь значительным был этот новый вид богатого убранства для архитектуры XVII столетия. Нет ничего удивительного, что при начале постройки основного сооружения патриарха Никона — Ново-Иерусалимского монастыря — изразцовое производство переводится сюда из Валдайского Иверского монастыря и здесь, в Новом Иерусалиме, организовывается крупное «ценинное дело» для украшения собора как снаружи, так и внутри невиданными по качеству и количеству многоцветными изразцами. Изразцы изготовлялись в 1658—1666 годах целой группой мастеров, среди которых были Игнат Максимов, Степан Иванов Полубес и их ученики: Осип Иванов, Федор Чюк, Петр Ларионов, Алексей Леонов и Семен Трофимов<sup>1</sup>. Возглавлял всю эту многолюдную артель Петр Иванов Заборский — «мастер золотых, серебряных, медных и ценинных дел и всяких рукодельных хитростей изрядный ремесленный изыскатель». Потрудившись при сооружении величественного собора в «ценинных и иных делах не малое время», он умер в 1665 году<sup>2</sup>.

Мы не можем судить о первоначальной великолепии наружного изразцового убранства Ново-Иерусалимского собора, поскольку он был перестроен по проекту В. Растрелли в середине XVIII века. Однако сохранившиеся фрагменты в виде, например, наличников сложной формы, венчающих поясов, свидетельствуют о грандиозности первоначального замысла.

<sup>1</sup> Архим. Леонид. Ценинное дело в Воскресенском, Новый Иерусалим именуемом, монастыре, стр. 83. Перепечатано С. В. Безсоновым в статье «Белорусскія мастацкія майстары у Москве XVII стагоддзя». — «Вестіі Акадэміі навук БССР. Серыя Гістарычная», 1947, № 1, стр. 74—81.

<sup>2</sup> Из надгробной надписи.

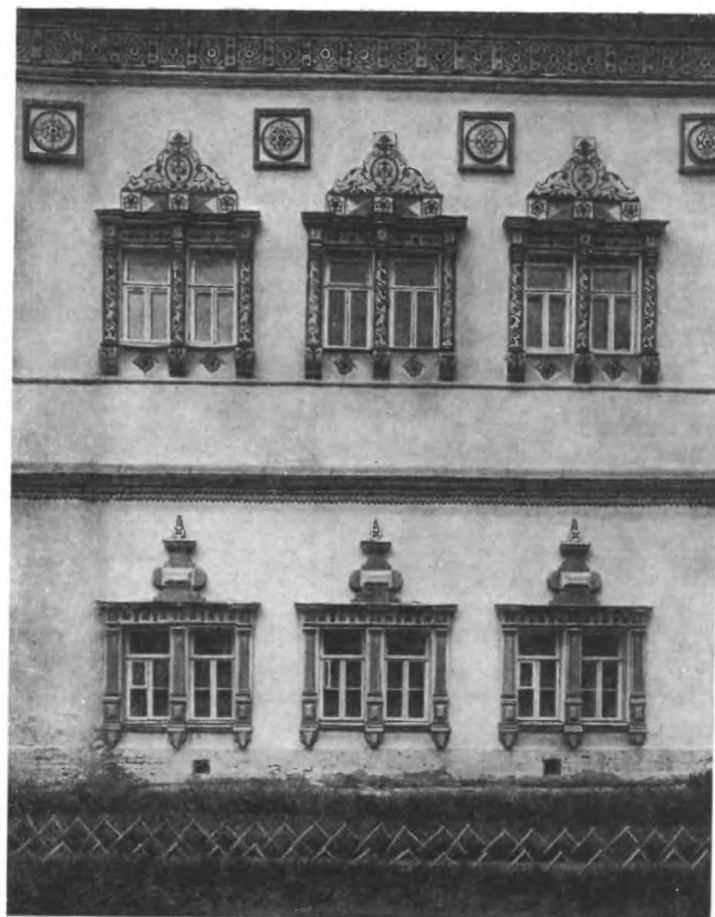


*Степан Иванов Полубес. Изразцовый пояс церкви  
Григория Неокесарийского в Москве. 1679 год.*

Отличительной особенностью изразцовых архитектурных деталей собора является относительно крупный рельеф, выполненный смелой и сильной рукой. Побеги аканта и других растений сочетаются с картушами, волютами и иными декоративными формами. В центре наличников и в венчающих поясах помещены горельефные изображения херувимов. Ордер — колонны, их базы и капители, антаблемнты и кронштейны — также выполнен из цветных изразцов, поражающих зрителя мастерством исполнения и красочностью своей полихромии.

Замечательными произведениями П. И. Заборского и его товарищей являются трехъярусные изразцовые иконостасы, сохранившиеся в приделах собора. Их композиция основана на подражании деревянным резным иконостасам, сооружавшимся в это время по проектам резчиков, также вывезенных патриархом Никоном из Белоруссии. В резьбе этих иконостасов, названной современниками

«белорусской резьбой сквозной», мастера использовали ордерные формы и соотношения. Однако все детали были выполнены с широчайшим применением растительных мотивов реалистического характера. Виноградные лозы, диковинные травы и фрукты, сказочные цветы поражали великолепием своих объемных форм, близких натуре, и виртуозной ажурной резьбой. Естественно, что все эти качества так или иначе нашли свое отражение и в «ценинном деле». Изразцовые иконостасы Нового Иерусалима — поразительные по совершенству и красочности произведения. Мастера не только добиваются впечатления необычайной легкости керамических форм, не уступающих деревянным, но и учитывают перспективные сокращения, возникающие из-за тесного хорового обхода.



*Изразцовое убранство «чертогов»  
Троице-Сергиева монастыря. Вторая половина XVII века.*

Многоцветные изразцы получили самое широкое распространение и в украшении фасадов. В Москве, Ярославле, Ростове, Сольвычегодске и других городах создаются во второй половине XVII века здания, имеющие богатейшее изразцовое убранство. Наличник окна алтаря церкви Иоанна Златоуста в Коровниках, изразцовое убранство храмов Николая «Мокрого» и Петра и Павла на Волжском берегу в Ярославле свидетельствуют о замечательных достижениях «ценинных дел» мастеров. По характеру рисунка эти изразцовые композиции напоминают ковры. Не менее интересны большие зеленые изразцы конца XVII века в Вяжицком монастыре под Новгородом, размещенные на стенах собора и трапезной. Очень эффектно контрастное сопоставление зеленых изразцов с

белыми стенами зданий. Высокими художественными достоинствами отличается изразцовая многокрасочная облицовка глав Верхнеспасского собора Московского Кремля, которая была выполнена в 1678 году старцем Ипполитом и Максимом Шаровым<sup>1</sup>.

Ново-иерусалимские мастера после ссылки Никона в 1666 году были переведены на работу в Москву. Их изделиями были украшены и собор в Пзмайлове, и церковь Григория Неокесарийского на Полянке (стр. 286) и многие другие здания<sup>2</sup>. Среди этих мастеров выделялся Степан Иванов Полубес<sup>3</sup>. Его творчество отмечено стремлением к яркой декоративности и любовью к барельефным изразцам. Так, ему принадлежит изразцовый фриз «павлинье око», примененный на фасадах ряда зданий. Им выполнены не только херувимы, но и крупные изображения фигур апостолов, состоящие из нескольких изразцов (вклейка). Ими украшены трапезная и надвратный храм (1689) Солотчинского монастыря и ряд других памятников<sup>4</sup>.

Декоративные принципы «ценинного дела» сказались и на характере наружной живописной росписи зданий, явно подражавшей полихромии изразцов. Такова трапезная Троице-Сергиева монастыря, где белокаменная резьба была ярко раскрашена.

В конце XVII века многоцветные изразцы были широко использованы в убранстве Крутицкого теремка (вклейка), в «чертогах» Троице-Сергиева монастыря (стр. 287) и здания Приказов (аптеки). Сочетание различных по форме, рисунку и фактуре изразцов, ковровый принцип облицовки стен и архитектурных деталей делали здание Крутицкого теремка похожим на сверкающее гигантское ювелирное произведение.

Несмотря на великолепие изразцового убранства, восхищавшее многих исследователей, архитектурная керамика XVII столетия до сих пор мало изучена, хотя она составляет один из важнейших видов русского монументального декоративного искусства. Под ее воздействием в конце XVII века возродилась и резьба по камню, в которой прослеживается также влияние богатейшей золоченой деревянной резьбы.

<sup>1</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей, ч. I. М., 1895, стр. 613—614.

<sup>2</sup> Н. Воронов и И. Сахарова. О датировке и распространении некоторых видов московских изразцов. — «Материалы и исследования по археологии СССР», вып. 44. М., 1955, стр. 67—115.

<sup>3</sup> С. И. Полубес участвовал в изготовлении изразцов и для Крутицкого теремка (см. Ф. Рихтер. Памятники древнего русского зодчества, снятые на месте и изданные при Московском дворцовом архитектурном училище. М., 1850, стр. 30). Ценные материалы к его биографии опубликованы И. Е. Забелиным в книге «Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России» (СПб., 1853, стр. 90 и сл.).

<sup>4</sup> ЦГАДА, ф. Солотчинского монастыря, оп. 1202/1, д. 243.



*Резные белокаменные вставки парапета гюльбища церкви села Уборы под Москвой.  
1694 — 1697 годы.*

## БЕЛОКАМЕННАЯ РЕЗЬБА

Резьба по камню (известняку) занимает видное место в убранстве самых различных по назначению сооружений XVII века. На протяжении столетия «белокаменная резь» претерпела существенные изменения. Если в первой половине XVII века она играет еще сравнительно скромную роль, то в 90-х годах она становится, наряду с изразцами и наружной росписью, одним из основных видов монументального декоративного искусства.

Широкое распространение в XVII веке кирпича как строительного материала на первых порах ограничило применение белокаменных резных деталей. Особенно это сказалось в украшении стен, в порталах и наличниках окон, где стал употребляться более дешевый и разнообразный по формам лекальный и фигурный



*Деталь наличника двери Думной палаты  
Теремного дворца в Московском Кремле.  
1635—1636 годы.*

кирпич. Профилированный же резной камень начали применять преимущественно в венчающих постройку частях или деталях, укреплявших кладку стен<sup>1</sup>.

Однако старые традиции белокаменной резьбы не были полностью забыты. Уже в начале XVII века мастера обращаются к белому камню, стремясь выявить его высокие декоративные качества, в особенности при контрастном сочетании с красными кирпичными стенами зданий.

Сравнительно немногочисленные архивные строительные документы XVII века позволяют утверждать, что мастер-зодчий, задумывая архитектурную композицию своего будущего произведения, уделял соответствующее внимание и его убранству, в частности белокаменной резьбе. Однако последняя выполнялась специально приглашенными мастерами-резчиками, с которыми заказчик заключал особую порядную. Об этом говорит один из выдающихся зодчих конца XVII века Я. Бухвостов: «...резные всякие дела к той церкви [в Уборах] к окнам и дверям столбы и к окнам короштыни делали, у него боярина Петра Васильевича, иные подрядные мастера, а не мы, подрядчики. . .»<sup>2</sup> (стр. 289). Что же касается собственно архитектурных деталей зданий, таких, как карнизы, тяги и т. д., то они выполнялись по чертежам зодчего<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «...Белой камень тесали... на поясы», — сообщает один из документов середины XVII века (Архим. Леоид. Акты Иверского Святоозерского монастыря.—«Русская историческая библиотека», т. V. СПб., 1878, акт 63, стлб. 164).

<sup>2</sup> ЦГАДА, Разрядный приказ, столбцы приказного стола, № 2001, л. 29.

<sup>3</sup> Так, Д. М. Мякишев, автор Астраханского собора, обязался «к той церкви, какая погодится теска из камня или кирпичу, и мне, Дорофею, вырезав на лубках, мастерам выдавать» (цит. по кн.: С. Безсонов. Крепостные архитекторы. М., 1937, стр. 73).





*Орнамент над дверями Думной палаты Теремного дворца в Московском Кремле.  
1635—1636 годы (?).*

Уже в 1624—1625 годах белокаменные детали, были применены при надстройке Спасской башни. По-видимому, Христофору Галовею следует приписать те не дошедшие до нас белокаменные «болваны» (статуи) и фигуры зверей, которые украшали верх башни. По царскому указу эти «болваны» были одеты в различного цвета суконные однорядки (верхняя одежда), на что было отпущено 12 аршин английского сукна<sup>1</sup>. Об этих украшениях можно судить по белокаменным же зверям, которые появились в 1685 году на завершении Троицкой башни, повторявшей в своей верхней части парадную въездную башню Московского Кремля.

Еще более широкое применение нашел себе резной белый камень в Теремном дворце, сооруженном группой русских зодчих в 1635—1636 годах. Здесь белый камень в изобилии встречается как во внешнем убранстве здания, так и внутри — в порталах, в обрамлении ребер сводов и т. д. Как бы ни были те или иные детали густо покрыты разнообразнейшими по форме и рисунку «разметными» травами, в которых столь часто встречаются изображения как геральдических зверей, так и реальных животных, все же декор этот подчинен, как правило, строгой архитектурной композиции (стр. 290, 291). Нигде белокаменная резьба не превращается в самоцель, нигде не преобладает над элементами собственно архитектурными, неизменно подчиняясь композиции плоскости.

В этих свойствах резьбы все писавшие или упоминавшие о ней хотели усматривать воздействие приемов резьбы по дереву. Не отрицая влияния дерева на

<sup>1</sup> С. Бартенев. Московский Кремль в старину и теперь, т. I. М., 1912, стр. 135—144.



камень в древнерусском зодчестве на протяжении всего его многовекового пути развития, все же вряд ли справедливо любой декоративный прием и любую особенность каменного убранства приписывать лишь одному воздействию деревянной резьбы.

Древнерусские мастера великолепно чувствовали материал, в котором они работали. Даже тогда, когда они обращались к произведениям, выполненным в ином материале, как к источнику вдохновения, они «переводили» полюбившиеся им формы и узоры на «язык» нового материала. Об этом с особой убедительностью свидетельствует великолепное русское прикладное и декоративное искусство. Так, братина, изготовленная из металла, легко узнается по одному лишь силуэту. Она не похожа на сосуд, выполненный в дереве или керамике. Примеры в этой области могут быть легко умножены.

Относительно низкий рельеф и распластанность форм резного белого камня Теремного дворца легко объясняются местом, занимаемым этой резьбой. По своей композиции и по соотношению с расположенными рядом архитектурными профилями она и не могла быть иной. Ведь белокаменная резьба как снаружи здания, так и внутри была всегда раскрашена. Частичная расчистка в 1918 году портала в Теремном дворце у верхнего Золотого крыльца обнаружила, что резные в камне орнаментальные растительные мотивы были расписаны золотом, бледно-розовой и интенсивной черной краской. Естественно, что такая раскраска не могла сочетаться с округлыми или высокорельефными формами. Характер белокаменной резьбы как Теремного дворца, так и других зданий XVIII столетия свидетельствует о высокой культуре и вкусе мастеров этого времени.

Бесспорно, что в течение веков менялись формы и приемы резьбы, но традиционные «травы, а в травах птицы» сохранялись. Уже литературные источники домонгольского времени и сохранившиеся до настоящего времени произведения, а также раскопки последних лет (А. В. Арциховского в Новгороде) с достаточной ясностью и определенностью свидетельствуют о наличии резьбы подобного характера на всем пути развития русской художественной культуры. Необходимо подчеркнуть, что в белокаменной резьбе Теремного дворца при всей фантастичности отдельных цветов и зверей проявились и реалистические черты. В прихотливо изгибающихся стеблях видны и крадущаяся рысь, и белка, сидящая на ветке, и другие животные. Все эти образы взяты непосредственно из жизни, остро подмечены внимательным резчиком. То же самое следует сказать и об изображенных растениях. Художник уловил характер разных растений,



*Портал церкви Троицы в Никитниках. 1628—1653 годы.*

распределение больших и малых листьев, местоположение набухающих, готовых раскрыться бутонов и цветов. Все эти причудливые травы и цветы, животные и птицы умело вписаны в отведенное им поле. Орнамент равномерно и ритмично заполняет как прямоугольные плоскости лопаток-пилястр и столбов, так и сложные по рисунку тимпаны полукруглых фронтонов и т. д. В построении орнамента видна забота мастера-резчика и о фоне. Фон белокаменной резьбы—не нейтральная плоскость, на которой расположен орнамент, а активная его часть. Просветы фона входят существенным составным элементом в орнаментальную композицию архитектурной детали.

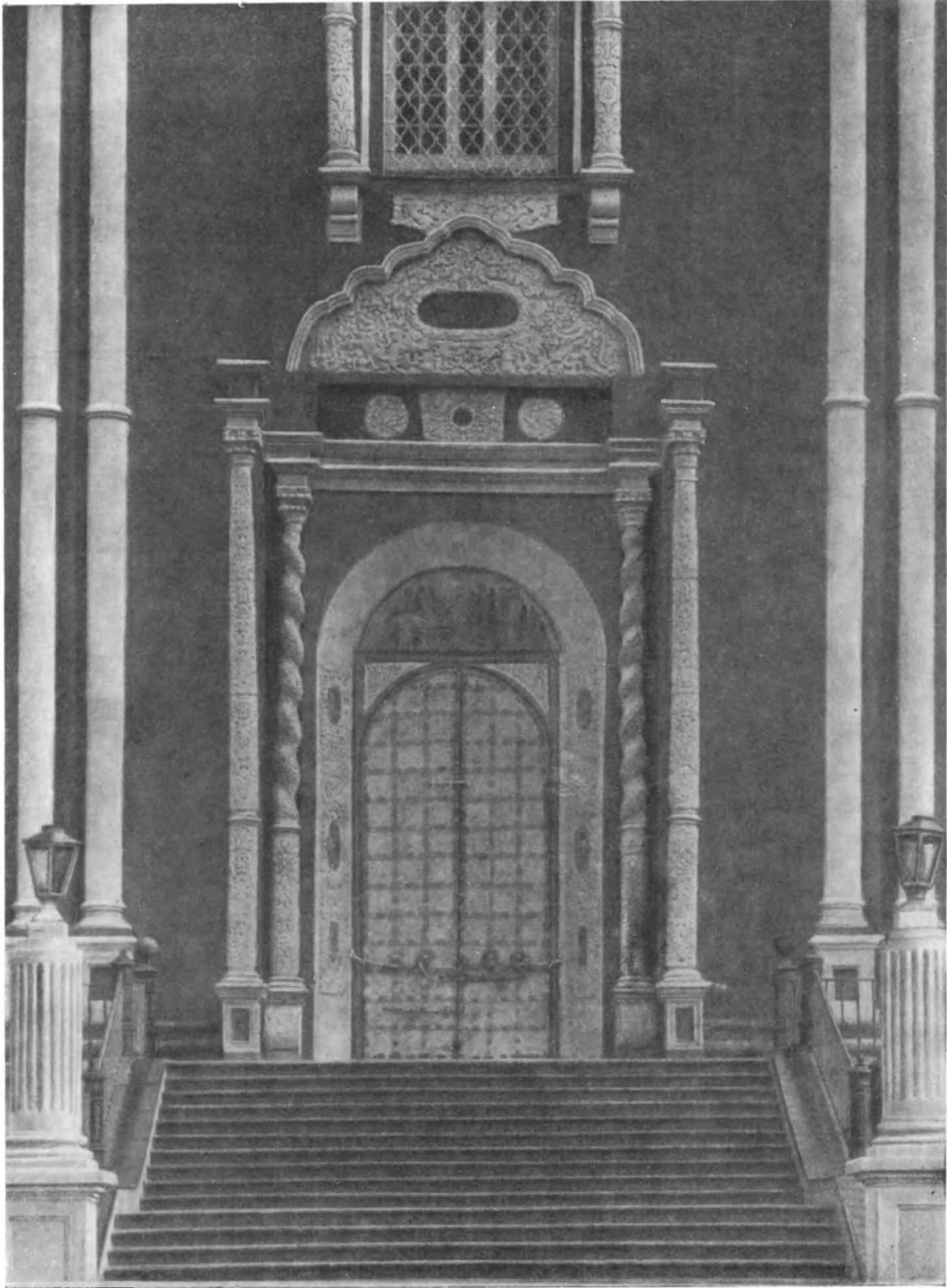
Показательно, что мастер-резчик и зодчий повышают и усиливают высоту рельефа, его округлость и вынос профилей там, где это требуется. Здесь следует обратить внимание на висящие гирьки в окнах и дверях (стр. 296, 297), на изображения птиц и зверей в подвесках под пятами сводов, на обрамление ребер сводов и т. д. Везде можно обнаружить большой художественный такт и глубокое понимание значения раскрашенной белокаменной резьбы, составляющей органическую часть общей архитектурной композиции.

Отмечая особенности белокаменного резного убранства Теремного дворца, следует указать на то, что этот вид декоративного искусства до сих пор не привлек к себе должного внимания исследователей. Русская белокаменная резьба остается по существу еще неизученной.

Сопоставление белокаменной резьбы с книжной орнаментацией и гравюрой позволяет отметить близкое родство этих двух видов искусства и зависимость ряда мотивов белокаменной резьбы от книжных украшений. Здесь, так же как и в других видах искусства, в частности в «ценном деле», нетрудно усмотреть активную роль книги и рукописей в более широком, чем прежде, распространении растительных орнаментов, близких к природе. Они пленяют нас своей многоцветностью в рукописных жалованных грамотах, мы поражаемся их композицией в титулах и заставках печатных книг, а также в каменных обрамлениях порталов и в наличниках окон.

Многочисленные произведения прикладного и декоративного искусства Западной Европы и Востока, в изобилии привозившиеся на Московскую Русь в XVII веке, также могли воздействовать и воздействовали на художественную фантазию русских мастеров.

Не менее совершенная, чем в Теремном дворце, белокаменная резьба была применена во внутренних порталах церкви Троицы в Никитниках, выстроенной в Москве в 1628—1653 годах (стр. 293). Близкая по композиции резьба встречается и в



*Портал Рязанского собора. 1693—1699 годы.*



*Гирька окна в Теремном дворце Московского Кремля. 1635—1636 годы.*

В это время получают преимущественное распространение растительные орнаментальные формы. Художники любовно отделявали каждый лист, каждый цветок и плод, вырезанный ими на камне. Достигнутое в предшествующее время мастерство композиционного построения было перенесено и на оформление новых декоративных мотивов. По своим художественным качествам новые элементы и детали белокаменной резьбы не уступали произведениям XVI — начала XVII века.

Отмечая все возрастающую декоративность русского искусства конца XVII века, следует все же указать, что преобладание многоцветных изразцовых дета-

портале «Царицыных палат» (1650—1652) в Саввино-Сторожевском монастыре под Звенигородом. Белокаменную резьбу предполагали применить и в огромном Валдайском соборе. Одна из грамот монастырского архива под 1653 годом сообщает: «Да буде мочно белого камени сыскать на резь, и... про то нам вестно учинить»<sup>1</sup>.

Но все же достижения в области применения фигурного и лекального кирпича отрицательно сказывались на качестве архитектурной белокаменной резьбы и сильно сократили ее использование.

Новый подъем и расцвет белокаменной резьбы стоит в известной зависимости от широкого распространения многоцветных изразцов. На исходе XVII века белокаменное резное убранство приобретает новые качества.

К последней четверти XVII столетия усиливаются реалистические черты русского декоративного искусства.

<sup>1</sup> Архим. Леоид. Акты Иверского Святоозерского монастыря, акт 21, стлб. 44. В связи с этим в монастырь был послан «резец каменных дел» Василий Наумов, известный резчик по камню середины XVII века (Архим. Леоид. Указ. соч., акт 18, стлб. 38; Н. Воронин. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.—Л., 1934, стр. 126).

лей в убранстве зданий в известной степени приобретало самодовлеющее значение, независимо от архитектурных качеств архитектурного объекта. Глаз порой не мог разобраться в этом сложном по обилию цветов и бликов зрелище, не мог отделить второстепенного от главного. Некоторые здания по своей многоцветности стали походить на своего рода драгоценности.

Русские зодчие конца XVII века почувствовали опасность самодовлеющей декоративности и широко ввели резной белый камень как такое декоративное средство, которое, с одной стороны, украшало здание, а с другой — выявляло его архитектуру.

Основная часть архитектурных деталей выполняется почти сплошь из белого камня. Архитектурные документы тех лет пестрят новыми терминами<sup>1</sup>. Увеличивается количество и усложняется профилировка крепованных и разрезанных карнизов, кронштейнов, колонн, шпренгелей и всевозможных других деталей. Мастера умело используют все светотеневые и пластические эффекты резного белого камня. Наглядным примером мастерской обработки камня служит резной белокаменный карниз, венчающий восьмерик храма Таболова (1705).

Архитектурные белокаменные детали сочетаются в убранстве зданий с богатым резным растительным орнаментом, в изобилии украшающим многие постройки конца XVII века. Резные в камне виноградные лозы с пышными листьями и тяжелыми гроздьями обвивают стволы колонн или покрывают их сплошным узором. Часто можно встретить белокаменные раковины, венчающие замысловатые по форме наличники и аттики. Постепенно орнаментальная резьба стано-

<sup>1</sup> Кзымсы (карнизы), шпренгели (сандрики — тимпаны?), столбы или заступы (колонны), коронштуны (кронштейны) и т. д.



*Гирька окна в Теремном дворце Московского Кремля. 1635—1636 годы*





*Фрагмент фасада церкви в селе Троицком-Лыкове под Москвой. Конец XVII века.*

вится основной в убранстве зданий, а ее обработка значительно превосходит мастерство выполнения отдельных резных белокаменных деталей. И. Э. Грабарь, увидевший в этом увлечении белокаменным резным орнаментом влияние деревянных резных иконостасов, глубоко прав<sup>1</sup>. Резные деревянные иконостасы поражали величиной и виртуозностью своего исполнения.

Одним из первых произведений, где была применена белокаменная резьба, воспроизводившая виноградную лозу, обвивавшуюся вокруг колонн, являлись новые наличники окон Грановитой палаты (1683)<sup>2</sup>. Этот мотив скоро сделался весьма популярным. Однако старые приемы резьбы, когда отдельные элементы орнамента рассматривались как самостоятельные, замкнутые в своем композиционном

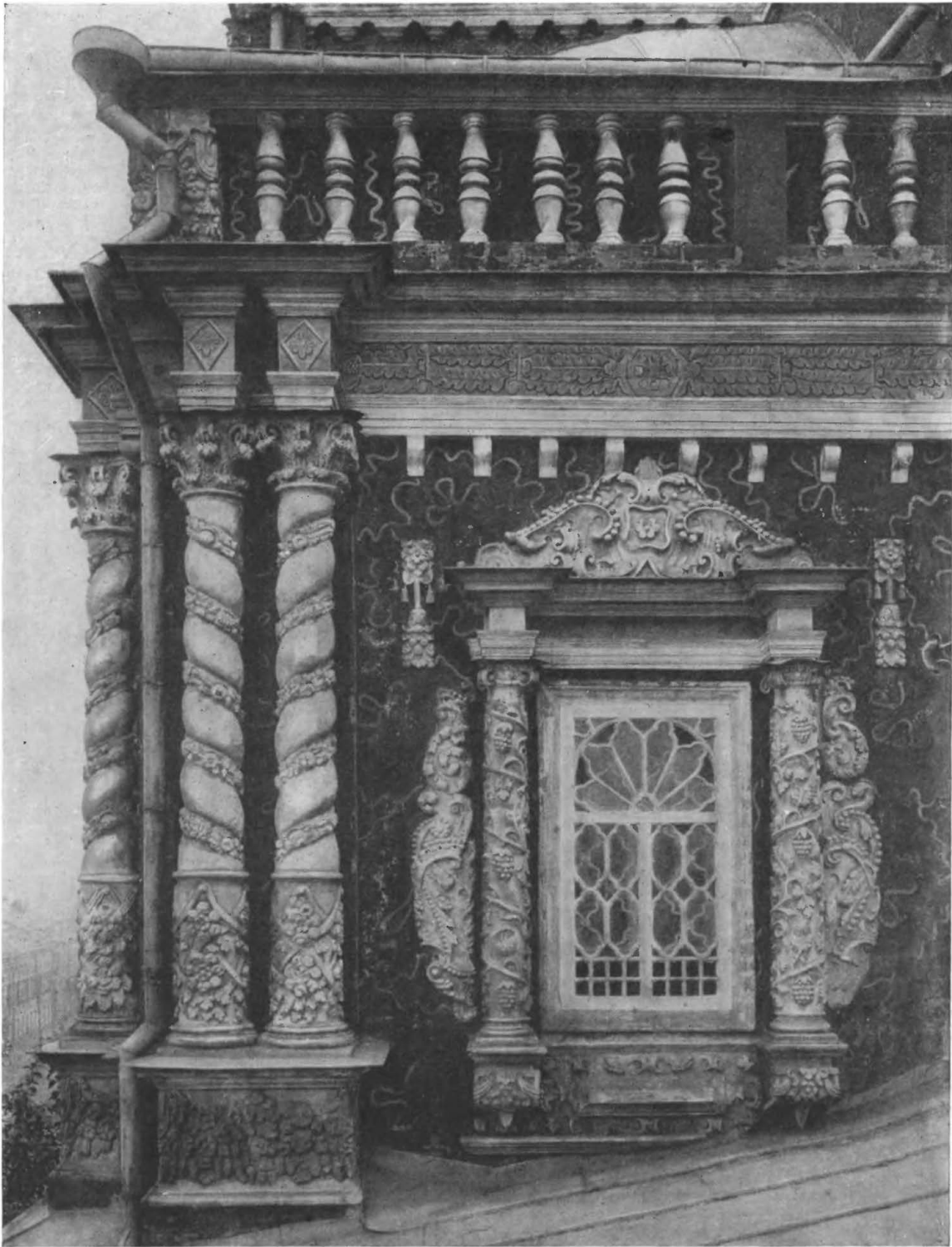
<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. II, стр. 430—432.

<sup>2</sup> Е. Михайловский. О национальных особенностях московской архитектуры конца XVII века. М., 1949, стр. 5.

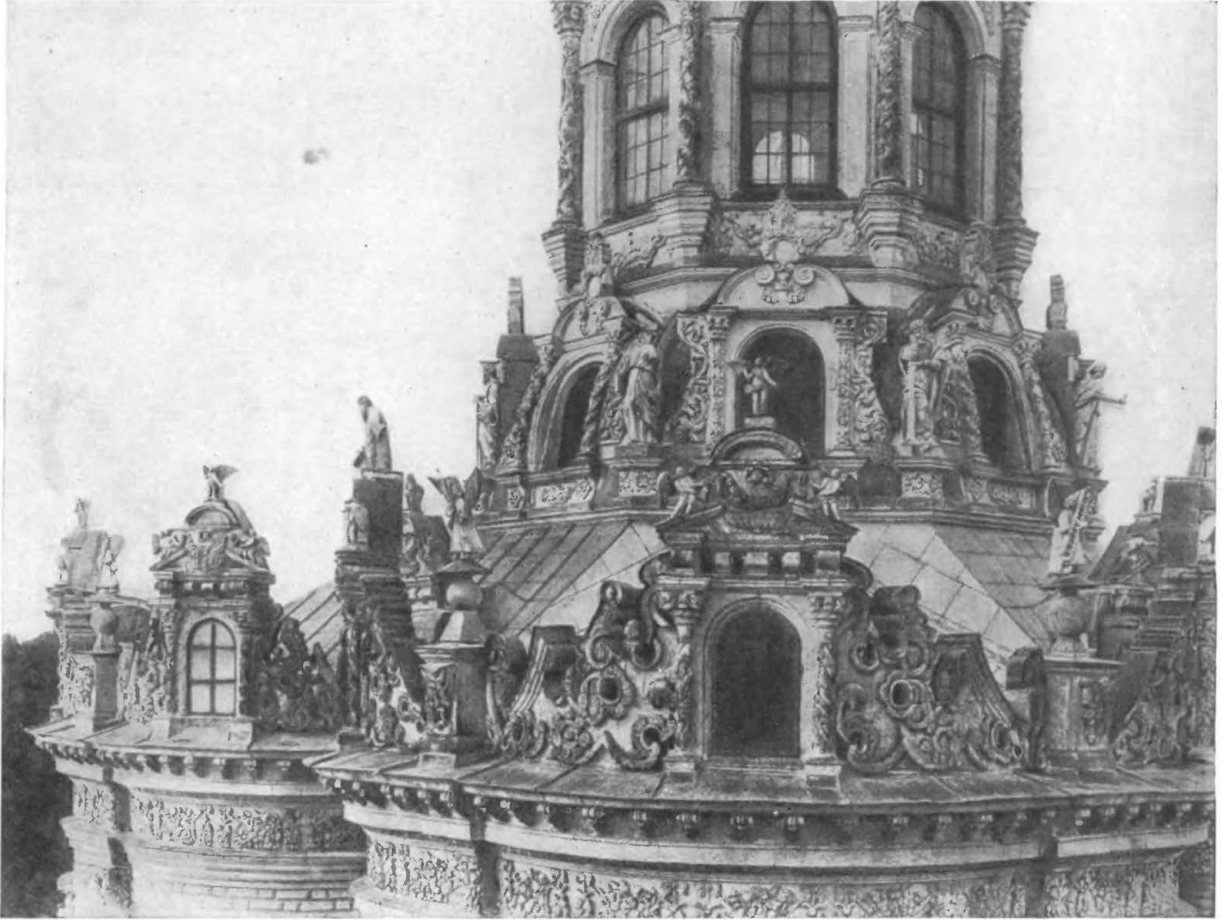




*Обрамление окна «Строгановской» церкви в г. Горьком.  
Ок. 1718 года.*



*Наличник окна «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком).  
Окончена в 1718 году.*



*Фрагмент декоративного убранства церкви в селе Дубровицах  
под Москвой. 1690—1704 годы.*

построении, еще удерживаются некоторое время. Так, в 1689 году была сооружена трапезная Солотчинского монастыря. Главный трапезный зал получил пять окон, расположенных в ряд. Сложные тимпаны их наличников были покрыты чудесной белокаменной резьбой. При однотипности общего решения каждый наличник самостоятелен, поскольку он обладает своими индивидуальными узорными деталями, напоминающими тонкое кружево. Мастер учел освещение наличников, обращенных к северу — высота рельефа здесь незначительна. В храме села Уборы (1694—1697), Рязанском соборе (1693—1699; *стр.* 295) и церкви Троицкого-Лыкова (конец XVII века) Я. Бухвостов уделяет белокаменной орнаментальной резьбе еще большее внимание (*стр.* 298). Виноградные лозы и гранаты, расцветающие тюльпаны и другие цветы, прихотливо изгибающиеся акантовые листья и дико-

винные травы составляют великолепный наряд всех этих построек. Эти мотивы, как и ряд других, отмечены чертами барокко. Стены зданий, парапеты гульбищ и другие части сооружений украшены самостоятельными вставками: здесь фрукты и цветы словно подвешены на своего рода «салфетках». В этом приеме, развивая мысль И. Э. Грабаря, можно видеть отражение живописных орнаментов на белых фресковых «полотенцах», украшающих нижнюю часть стен внутри храмов XVII века.

Мастера уже больше не раскрашивают свою резьбу по камню(?). Белый цвет, пластика и светотень, по-видимому, оказались не менее действенными, чем применявшаяся ранее полихромия.

Хотя в эти годы зодчие использовали ордер и его детали лишь как декоративные элементы архитектуры, все же они понимали конструктивное значение ордера. Поэтому примененная на колоннах, кронштейнах и наличниках резьба при всем своем богатстве оставалась относительно плоской, не разрушая их тектонических форм.

Выше указывалось на то, что резные работы по камню выполняли специально приглашенные мастера, работавшие артелями. Окончив отделку одного здания, они заключали новый подряд и переходили к другому заказчику. Этим обстоятельством можно объяснить наличие однотипных или даже совпадающих деталей в зданиях, авторами которых были, по-видимому, разные зодчие. Так резное белокаменное обрамление восьмигранных окон храма Николы «Большой крест» в Москве (1688) совпадает с рисунком наличников окон церкви Троицкого-Лыкова, начатой постройкой несколько лет спустя<sup>1</sup>. Наличники окон того же храма Николы «Большой крест» воспроизведены на Преображенской надвратной церкви Новодевичьего монастыря. Можно предполагать, что здесь работала одна и та же артель резчиков. Аналогичное явление, как мы уже знаем, наблюдалось и в отношении изразцового убранства зданий XVII века.

Следует отметить, что у Строгановых, по-видимому, работала какая-то определенная группа мастеров, так как воздвигнутые этими заказчиками храмы отличаются редким единством архитектурной композиции и белокаменных резных деталей. Последние достигают в отдельных случаях сказочного великолепия. Здесь следует в первую очередь упомянуть собор Введенского монастыря в Сольвычегодске 1689—1693 годов, где белокаменные резные детали сочетаются с изразцовыми многоцветными вставками, воспринимаемыми на их фоне как драгоценно-

<sup>1</sup> В. Подключников. Три памятника XVII столетия. М., 1945, стр. 19.

сти. Особенно поражает богатством и изощренностью своих растительных форм резьба «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде, законченная лишь к 1718 году. Отдельные части наличников усыпаны белокаменными бусами словно жемчугом (*стр.299 и вклейка*).

Естественно, что высокие достижения резчиков по камню конца XVII века нашли отражение и в русской архитектуре XVIII столетия. Белокаменные узоры, покрывающие храм в Дубровицах (*стр. 300*) снизу доверху, или великолепные детали «Меншиковой башни» И. П. Зарудного свидетельствуют о живых связях с недавним прошлым. Эти же традиции получают новую жизнь в замечательном искусстве середины XVIII века.



**РЕЗЬБА  
И СКУЛЬПТУРА  
XVII ВЕКА**



---

---

Глава восьмая

РЕЗЬБА И СКУЛЬПТУРА XVII ВЕКА

*Н. Е. Мнева, Н. Н. Померанцев,  
М. М. Постникова-Лосева*



**В** русской скульптуре и резьбе XVII века, так же как и в других видах искусства, наблюдается рост реалистических тенденций, наряду с которыми сохраняется любовь к отвлеченному орнаментальному узорочью.

В XVII веке скульптура рассматривалась как один из наиболее значительных видов художественного творчества. Эта точка зрения нашла особенно яркое отражение в трактате об искусстве Симона Ушакова. Ушаков зачисляет «искусство статуарное» в число свободных искусств и различает в нем следующие виды: резьбу, лепку, литье и валяние на стеклах и драгоценных камнях<sup>1</sup>. Упоминание о статуарном искусстве в трактате Симона Ушакова связано с той значительной ролью, какую в эту пору приобретает резьба по дереву и камню, а также мелкая пластика и круглая скульптура.

Постройка в Московском Кремле царских теремов и патриарших палат, сооружение Коломенского и других подмосковных дворцов и в особенности создание грандиозного собора в Ново-Иерусалимском монастыре не могли быть осуществлены без участия большого числа резчиков по дереву и камню и других мастеров, чья деятельность была необходима для украшения таких огромных построек с богатым внутренним убранством. В связи с этим в столицу вызывали наиболее талантливых и умелых мастеров из русских городов, а также из Белоруссии и Украины.

<sup>1</sup> Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи.— «Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1873, стр. 24.



Приглашенные в Москву мастера поступали под начало жалованных иконописцев и живописцев Оружейной палаты, стоявших во главе резчиков «Мастерской палаты резных и столярских дел», где, несмотря на хорошую техническую подготовку, приезжие мастера должны были осваивать своеобразные московские образцы и мотивы декоративных композиций, создаваемых выдающимися художниками Оружейной палаты.

В XVII веке в Москве и в других городах продолжает процветать резьба плоскостная, барельефная, наряду с которой во второй половине столетия зарождается новая, более реалистическая форма горельефной, или фигурной, резьбы, называвшейся «флемской»<sup>1</sup>.

Техника плоской резьбы была основана на обработке плоскости доски посредством вырезок, надрезов и выемок. Для фигурной резьбы характерен высокий рельеф, в котором отдельные части резного орнамента поднимались на различную высоту над фоном; при этом часть фона выбиралась и таким образом резьба становилась сквозной.

Освоение нового вида горельефной резьбы произошло не без участия украинских и белорусских мастеров. Но занесенные ими формы фигурной барочной резьбы в Московской Руси насыщаются привычными мотивами и получают совершенно своеобразный характер.

Благодаря переводу в 1655 году опытных мастеров-монахов из Кутеипского монастыря, находившегося близ Орши, в новгородский Валдайский Иверский монастырь, патриарх Никон получает возможность организовать на Валдае свою типографию, мастерские по изготовлению деревянной резьбы, декоративной керамики, литейных изделий и пр. В числе резных произведений, сохранившихся от того времени, можно назвать деревянные, богато орнаментированные входные двери собора Валдайского Иверского монастыря (стр. 307), построенного в 1655 году. Наиболее талантливые из приехавших на Валдай мастеров были использованы в дальнейшем Никоном при сооружении Ново-Иерусалимского монастыря с его величественным собором.

Из белорусов, принимавших деятельное участие в создании собора Ново-Иерусалимского монастыря, следует отметить Петра Ивановича Заборского, автора замечательных декоративно оформленных керамических иконостасов. Из других мастеров, работавших у Никона, известны как прекрасные резчики по

<sup>1</sup> Этот термин происходит от названия весьма распространенных в это время карнизов типа багетов, имеющих волнистую поверхность благодаря поперечным углублениям. Эти углубления напоминают как бы колеблющееся пламя. От этого сходства с пламенем карнизы и получили название «флемованных дорожников» (от Flamme — пламя).



*Стены Иоанн Полубес. Рельефные изображения апостолов Луки и Иоанна на изразцах.  
Вторая половина XVII века.  
Гос. музей «Коломенское».*



*Входные резные двери собора Валдайского Иверского монастыря  
Новгородской области. 1655 год.*





*Резной кронштейн с изображением рыбы «кonn'ка»  
в Арзамасе.*

дереву старец Ипполит, старец Арсений, Клим Михайлов<sup>1</sup>, Герасим Окулов и замечательный позолотчик («золотописец») Карп Иванов Золотарев, которые после ссылки Никона на север были переведены из Нового Иерусалима в мастерские Оружейной палаты, где создали большое количество первоклассных произведений.

<sup>1</sup> О Климе Михайлове сохранились любопытные биографические сведения: «Он, Климка Михайлов, родом иноземец Шклова города, делает резное дело под золото да столярное дело; в первую службу взял его добровольно в Шклове боярин князь Григорий Семенович Куракин, и жил он у него на Москве без крепости с год, и женил он его у себя на дворовой своей русской девке Анютке, и жених пожил у него зиму, и отдал его бывшему Никону патриарху на время, тому ныне одиннадцать лет. И с тех мест жил он в Воскресенском монастыре восемь лет» (ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, стлб. 10676. См. также: Архим. Леонид. Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря, М., 1876, стр. 762),

В XVII веке на Руси дерево продолжало оставаться основным строительным материалом. Из дерева строились избы в деревне, дома горожан, хоромы бояр, царские дворцы, церкви, крепости. Даже в Московском Кремле среди парадных каменных дворцовых палат были деревянные терема. Резчики повсюду находили применение своему искусству — в церковном и гражданском строительстве, в повседневном быту.

Резной наряд деревянных построек, особенно домов людей зажиточных, отличался в то время большим богатством. Наличники окон и дверей, подзоры, столбы крылец и балконов, верей ворот — все покрывалось затейливой резьбой, часто с полихромной росписью (стр. 308).<sup>1</sup> Украшались резьбой жилища и внутри. Печи из рельефных, покрытых цветной глазурью изразцов, оттиснутых в резных деревянных формах, дополняли убранство жилищ.

Наиболее полное известие сохранилось об архитектурной декорации деревянного подмосковного дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском (разобран в конце XVIII века), где работали искусные мастера-резчики: Клим Михайлов, Давид Павлов, Андрей Иванов, Герасим Окулов, во главе со старцем Арсением. Эти мастера подвизались, как указывалось выше, сначала в резиденции патриарха Никона, в Воскресенском монастыре, а затем, в 1667 году, были переведены в Москву для работ в Коломенском. Всю зиму 1667—1668 года столяры и резчики занимались изготовлением резных деревянных украшений и орнаментов для всего здания<sup>2</sup>.

Симеон Полоцкий, один из образованнейших людей своего времени, воспел в виршах красоту Коломенского дворца. Называя дворец восьмым чудом мира, он сравнивал его с храмом Соломона:

*Седьм дивных вещей древний мир читаше,  
Осмый див сей дом время имать наше.*

Он писал, что там

*Множество цветов живописанных  
и острым хитро длатом изваанных...*

и что

*Дом Соломонов тым славен без меры,  
яко ваанны име в себе зверы<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> Кронштейн с изображением рыбы «конька» (стр. 308) сделан в XIX веке в традициях XVII столетия.

<sup>2</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей, ч. I. М., 1895, стр. 446.

<sup>3</sup> Симеон Полоцкий. Приветство... государю царю... Алексею Михайловичу... о вселении его благополучном в дом... в селе Коломенском новосозданный.— Избранные сочинения, М.—Л., 1953, стр. 104, 105.

Иностранцу Рейтенфельсу Коломенский дворец казался «игрушкой, только что вынутой из ящика»<sup>1</sup>.

Очевидно, в Коломенском дворце широко было использовано все богатство и разнообразие архитектурно-декоративных мотивов русского деревянного зодчества. Роспись дополняла его великолепную отделку<sup>2</sup>.

В архиве Оружейной палаты под 1667 годом указывается, что мастера, переведенные для работ из Воскресенского монастыря в Коломенское, взяли с собой «две книги мастерские к резному делу в лицах»<sup>3</sup>. Очевидно, эти книги у резчиков играли роль лицевых подлинников; с них делались копии, аналогично тому, как это было принято у иконописцев. Вместе с книгой мастерами были привезены из Воскресенского монастыря рабочие инструменты: «рубанки, шерхебели, большие, средние и малые пилы, терпуги, долоты, струги, дорожники, гзым-зубилы, нашлихтебли, фламованные станы и всякая столярная снасть»<sup>4</sup>.

Убранство Коломенского дворца не было единичным явлением в русском деревянном зодчестве XVII века. Имеются также сведения о резном декоре во дворцах Воробьевском<sup>5</sup> и Измайловском<sup>6</sup>.

Всестороннее представление об искусстве резчиков XVII века дают деревянные резные многоярусные иконостасы. В них нашло претворение все богатство орнаментальных форм, созданных многими поколениями русских мастеров.

Иконостасы первой половины XVII века в основном повторяют формы иконостасов предшествующей эпохи. С середины века намечается ряд нововведений. Плоские тябла, поддерживавшие в иконостасах ряды чиновых икон с их нарочито плоскостной трактовкой орнамента, не могли соответствовать новому, более реалистическому направлению в иконописи. Многоплановое построение пространства в иконах второй половины XVII века, усиливающаяся объемность фигур и роскошные одежды с золотыми пробелами требовали иного обрамления, что обусловило появление необычайно пышной, подчеркнута сочной, позолоченной горельефной резьбы.

Плоскостной характер теряют даже те иконостасы, которые сохраняют старинную тябловую конструкцию и украшены барельефной резьбой. Они наделяются «перспективными» порталами, изогнутыми «корунами» и другими объемными деталями.

<sup>1</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. II, стр. 254.

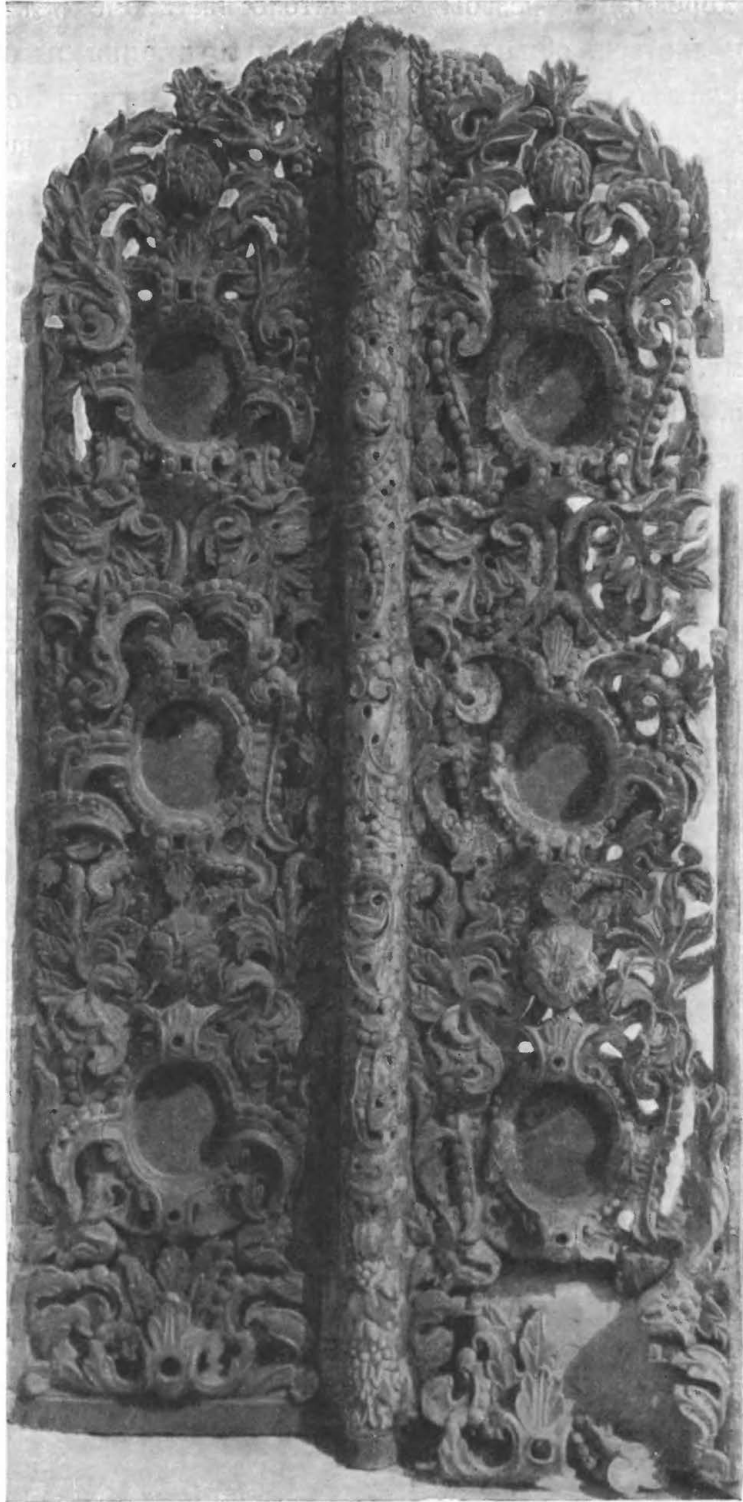
<sup>2</sup> Ср. главу о живописи XVII века, стр. 406—408.

<sup>3</sup> И. З а б е л и н. Домашний быт русских царей, т. I, стр. 446.

<sup>4</sup> Там же, стр. 447.

<sup>5</sup> Там же, стр. 456.

<sup>6</sup> Там же, стр. 481.



*Резные царские двери из дворцовой церкви села  
Воздвиженского Загорского района  
Московской области. XVII век.*



В орнамент деревянной резьбы XVII столетия, кроме реалистически переданных цветов и листьев, обильно вводятся изображения плодов и ягод, как, например, на царских вратах в иконостасе московской церкви Козьмы и Дамиана в Садовниках, где скульптурные резные плоды расположены на сплошном листовом фоне, а также соединены в пышные гирлянды<sup>1</sup>.

В декабре 1689 года был дан царский указ «золотописцу Карпу Золотареву, Московского уезда, дворцового села Измайлова, в церковь царя Иоасафа Индийского сделать иконостас с флемованными дорожниками, весь резной, против образца, каков ему, Карпу, дан из Государственного посольского Приказу, который он же, Карп, знаменит самым добрым мастерством; и тот иконостас, резь и дорожники и всякие разные штуки вызолотить». Среди всевозможных резных украшений, изготовленных для этого иконостаса, значатся «шестьдесят пять фруктов разных образцов»<sup>2</sup>.

В некоторых иконостасах XVII века архитектурно-декоративные элементы явно оттесняют живопись на второй план. Витые колонки, обвитые виноградной лозой, с пышными листьями и гроздьями, рамки из крупных завитков, богатые, часто сквозные узоры из переплетающихся цветов, листьев, плодов оставляют немного места для икон, которые делаются в соответствии с обрамлениями овальными, круглыми или многогранными.

За последнюю четверть XVII столетия резчиками Оружейной палаты было выполнено множество богатейших по своей резьбе золоченых иконостасов. Новые иконостасы были сделаны и для больших соборов московских и провинциальных монастырей, а также для церквей дворцовых сел. От мастеров Оружейной палаты не отставали и резчики местных художественных центров, которые создали много замечательных по своей красоте иконостасов.

Несмотря на огромное количество сооруженных за указанное время иконостасов, почти каждый из них имеет свою собственную композицию и свою совершенно отличную манеру резьбы. Одни мастера прибегают к необычайно тонкой, ажурной резьбе, стремясь воспроизвести на прорезном фоне легкие ветви, пышные листья и лепестки цветов, поражающие изяществом своего выполнения<sup>3</sup>. Другие мастера работают в более широкой монументальной манере, выполняя резьбу крупных форм. Такая резьба, покрытая обычно густым слоем

<sup>1</sup> Музей «Коломенское», № 1699.

<sup>2</sup> «Дополнение к актам историческим», т. XII. СПб., 1872, стр. 346.

<sup>3</sup> Образцом исключительно тонкой резьбы «на проем» могут служить царские врата конца XVII века собора Спасо-Преображенского монастыря города Белева Тульской области с мастерски выполненными закручивающимися спиралями тонкими ветвями с ажурными разрезными листьями.

позолоты, производит скорее впечатление металлического литья, чем изделия из дерева.

К этой монументальной манере резьбы можно отнести сделанные рукой опытного мастера-резчика золоченые царские двери конца XVII века, сохранившиеся от иконостаса деревянной церкви дворцового села Воздвиженского, расположенного на большом тракте, идущем от Москвы до Загорска (стр. 311). В этом селе находились хоромы, в которых останавливались цари при проезде на богомолье в Троице-Сергиев монастырь<sup>1</sup>.

В Ярославле, Костроме, Переславле-Залесском, Суздале, Твери и других местных художественных центрах, где разросшиеся городские посады получили в XVII веке большое значение, строились иконостасы, в убранстве которых порою отражались вкусы широких народных масс; они отличаются жизнерадостной яркостью и свежей непосредственностью в передаче отдельных форм, заимствованных из окружающей природы. В творчестве мастеров-резчиков этих городов чувствуется особенно любовное отношение к дереву как материалу, фактуру которого они тщательно оберегают в своих произведениях.

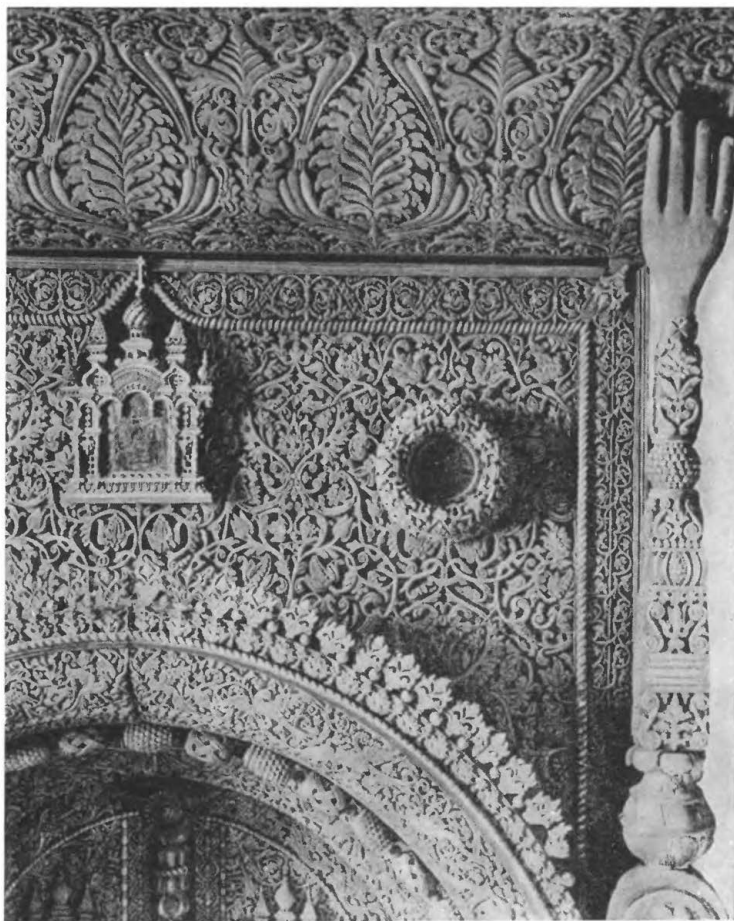
Впечатление праздничной нарядности иконостасов усиливается пестрой раскраской фонов, на которых рельефно выступают золотые узоры.

Иконостас придела «трех святителей» церкви Воскресения на Дебре в Костроме (1650—1652)<sup>2</sup> является замечательным примером барельефной резьбы. Он сохраняет конструкцию древнего тяблого иконостаса и украшен сплошным густым растительным узором. Плоскостной характер иконостаса нарушается аркой портала полуциркульной формы, введением столбиков-колонок и объемных деталей. Арка построена по принципу перспективных порталов каменных храмов XVI—XVII веков и состоит из ряда орнаментальных валиков, чередующихся с поясом из бусин и жгутов. К резным царским вратам, сени и откосам портала прикреплены небольшие иконки, вставленные в резные киотцы. Некоторые из них сделаны в виде пятиглавых церквочек. Точеные изображения человеческих рук заканчивают колонки, разделяющие иконы праздничного чина<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В. и Г. Холмогоровы. Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVIII столетия. «Радонежская десятина», вып. V, стр. 110—112.

<sup>2</sup> А. Бобринский. Народная русская деревянная резьба. М., 1914, табл. 183, № 1.

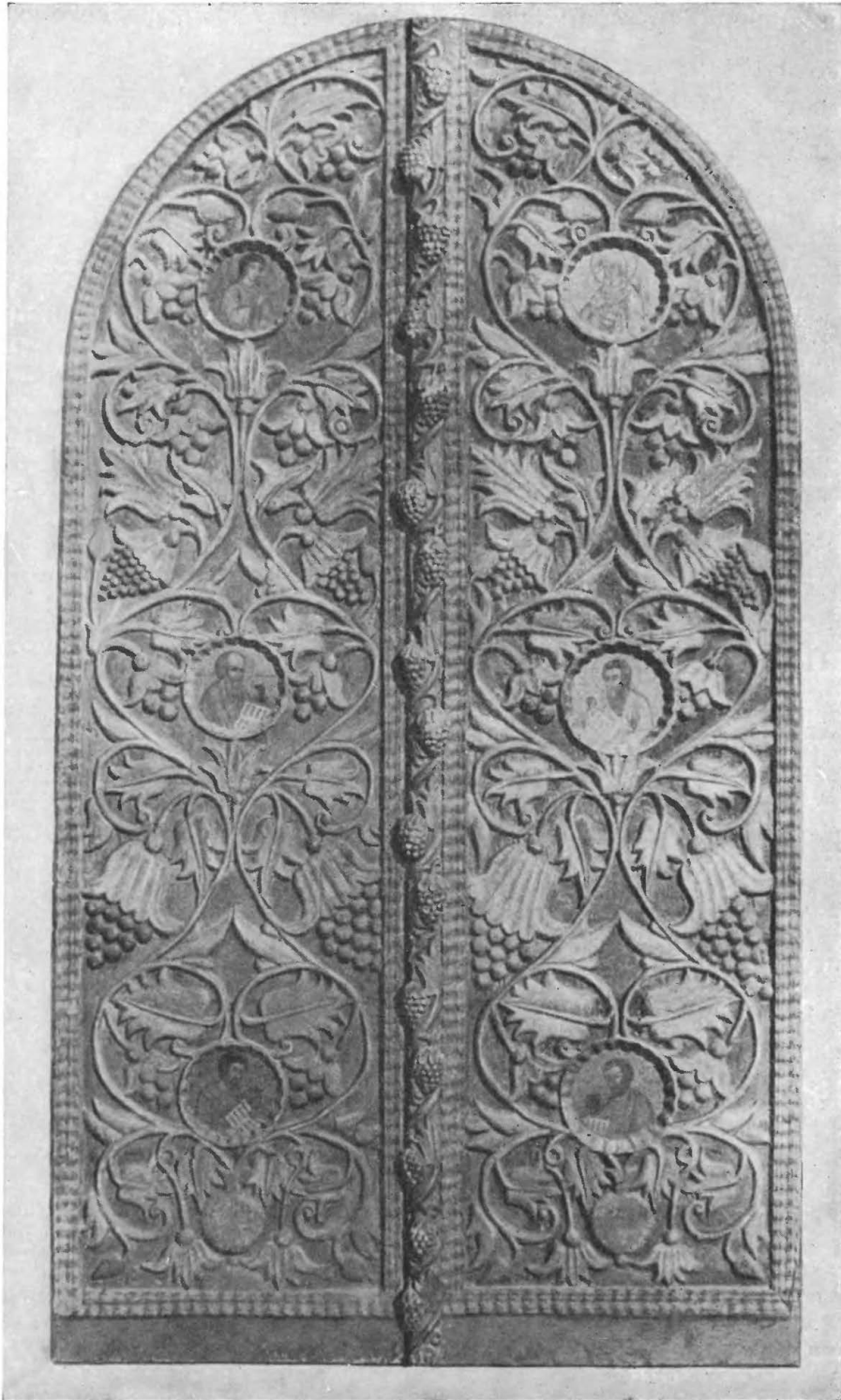
<sup>3</sup> В ряде иконостасов XVII века сохранились такие же руки. В приделе Гурия и Варсонофия церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле, например, человеческие руки поддерживают большой карниз, изогнутый по линии гуська над царскими вратами. Резные руки служили также кронштейнами для висячих подсвечников (кандил) и были широко распространенным декоративным мотивом не только в церковной, но и в гражданской резьбе. И. Е. Забелиным приведены сведения об упомянутом выше резчике Климе Михайлове, сделавшем в 1668 году во дворец «в столовую к окнам вновь 10 рук деревянных точеных, против образа», которые потом были раскрашены «живописным письмом» (см. И. Забелин. Домашний быт русских царей, ч. I, стр. 521—618).



*Резные царские двери из церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Последняя четверть XVII века. Деталь.*

Особенности художественного творчества ярославских резчиков получили наиболее наглядное выражение в иконостасе придела Гурия и Варсонофия толчковской церкви (последняя четверть XVII в.; *стр. 314*). Конструкция его близка к иконостасу церкви Воскресения на Дебре. Тот же тип барельефной резьбы, но узоры богаче и разнообразнее. Особенно хороши царские врата иконостаса с перспективным порталом, сенью и коруной. Валик, образующий внешнее очертание полукружия портала, покрыт тончайшей резьбой, в которой реалистически переданные птицы, вкомпонованные среди узоров из трав и ягод, составляют основной орнаментальный мотив.

С большим вкусом вырезаны приемом плоской резьбы царские врата XVII века из церкви села Островки (*стр. 315*). На гладком темно-синем фоне разбросаны вьющиеся тонкие золоченые ветви винограда с широкими листьями. Ветви за-



*Резные раскрашенные царские двери из церкви села  
Островки. XVII век.*

**Калининский областной краеведческий музей.**

канчиваются чашечкой, напоминающей цветок колокольчика, в котором помещены сочные гроздья винограда. Полувалик, разделяющий двери, выкрашен в красный цвет и густо перевит виноградной золоченой лозой с гроздьями.

Сочетание позолоченной плоской резьбы с цветными фонами и тонкой живописью в круглых клеймах создает впечатление нарядности, свидетельствует о большом мастерстве и декоративном чутье местных резчиков, в творчестве которых очень сильны связи с народным искусством.

У московских придворных резчиков, работавших в тесном единении с живописцами, иконописцами, граверами и мастерами золотого и серебряного дела Оружейной палаты, иконостасы приобретают совсем иной характер. Они превращаются в монументальные произведения ювелирного искусства, где фигурная резьба кажется вылитой или вычеканенной из драгоценного металла. Таков огромный иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря, выполненный в 1683—1685 годах на средства царевны Софьи. В работе принимали участие 50 мастеров—резчиков по дереву кремлевской Оружейной палаты, во главе с Осипом Андреевым, Климом Михайловым и Степаном Зиновьевым<sup>1</sup>. Этот иконостас украшен восьмьюдесятью четырьмя колонками со сквозной горельефной резьбой в виде свободно вьющейся виноградной лозы, карнизами с выступами над капителями колонок, «флемованными дорожниками» и картушами. Архитектурная конструкция иконостаса Новодевичьего монастыря определяется традиционным древнерусским расположением чиновых икон строгими горизонтальными рядами<sup>2</sup>.

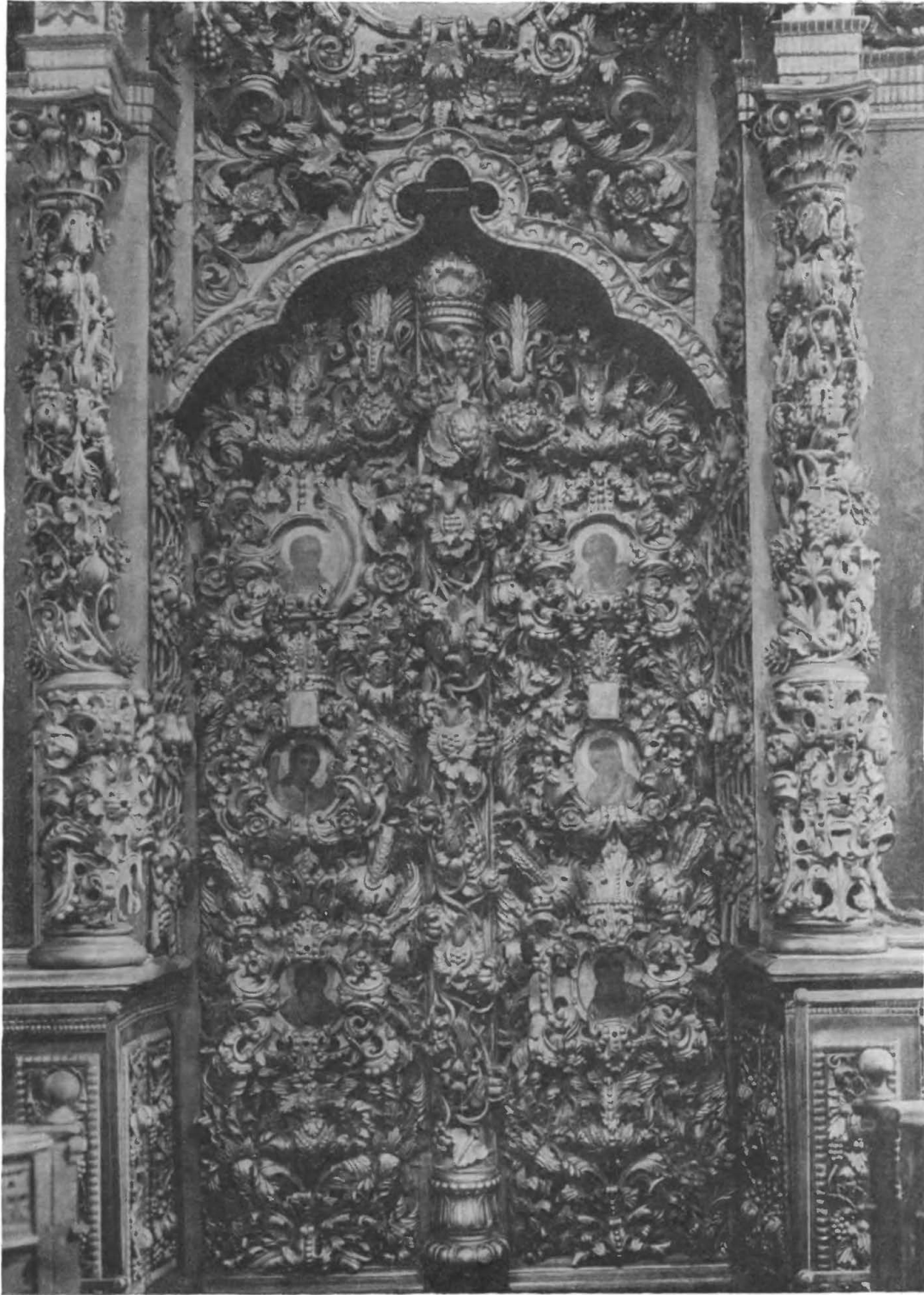
Наиболее близким к нему по типу был замечательный высокий иконостас собора Ново-Иерусалимского монастыря<sup>3</sup>.

Такой же характер имеют иконостасы церкви Николая «Большой крест» (1680—1688; *стр.* 317) и собора Донского монастыря (1693—1699), где тот же «золо-

<sup>1</sup> Л. Ретковская. Государственный Исторический музей. Путеводитель по музею «Новодевичий монастырь». М., 1952, стр. 34.

<sup>2</sup> Иконы пяти ярусов сохранились от иконостаса, выполненного при Борисе Годунове.

<sup>3</sup> Описание иконостаса, сделанное в 1685 году дьяком Остолоповым, дает о нем довольно полное представление: «А в той Великой соборной церкви, между первых алтарных столпов, от помоста церковного в высоту построены хитрою дери, царския, и над ними сень резная вызолочена; по обе стороны царских дверей местные иконы, и Северные и Южные двери, по чину церковному; а над ними праздники дванадесятные и Леисус со Апостолы и Спасительные Страсти, и Праотцы, и Пророки в разных двенадцати поясах учинены иконостасом, в флемованных киотах, с столбцами золочеными порези все и полорожником вызолочено золотом красным листовым; под Распятием вверху клейнота прорезная, большая, вызолочена ж; делан тот иконостас и резь, со всем украшением самым добрым и дивным строением». «Описные книги Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря 1685 года» (Архим. Леоид. Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1876, стр. 222). Иконостас золотил «золотописец» Оружейной палаты Карп Иванов Золотарев.



*Царские врата из церкви Николы «Большой крест» в Москве. XVII век.  
(Ныне перенесены в трапезную Троице-Сергиевой лавры).*



тописец» Карп Иванов Золотарев украсил резные столбики и карниз «флемованными дорожниками», гладкие места — цветами и плодами («цыротами»), а резного дела мастер Абросим Андреев и столяр Григорий Алексеев сделали витые столбы «с винограды»<sup>1</sup>.

Примером исключительно богатых форм резьбы является иконостас церкви Успения на Покровке, исполненный, как предполагают исследователи, Петром Потаповым (1695). Виноградные гроздья и листья, выполненные высоким рельефом, причудливо переплетаются и составляют единое целое с раковинами и завитками.

Как на один из замечательных образцов такой же пышной резьбы можно указать на иконостас, царские ворота и клиросы, сделанные в 1693 году мастером Оружейной палаты Григорием Ивановым для Введенского собора в Сольвычегодске, резиденции Строгановых.

В конце XVII века излюбленным мотивом в резьбе иконостасов делается мотив тройной арки. Он встречается в ряде иконостасов: церкви села Дубровиц, церкви в Троицком-Лыкове, в соборе Свенского монастыря Брянской области (стр. 319) и Спасском соборе города Холмогор, где тройная арка, обрамляющая царские ворота, увенчана тремя ажурными коронами<sup>2</sup>.

Поразительного единства архитектурно-скульптурного и живописного замысла удалось достичь авторам иконостасов надвратной Преображенской церкви Новодевичьего монастыря (1688), церкви Знамения в Дубровицах (1690—1704) и ряда других храмовых зданий конца XVII — начала XVIII века. В этих памятниках особенно широко и в то же время творчески использованы барочные архитектурно-орнаментальные мотивы.

Иконостас надвратной Преображенской церкви Новодевичьего монастыря — пятирусный, на шаровидных ножках, узкий, в соответствие с шириной восточной стены церкви. Подчеркивая легкость форм и устремленность ввысь архитектурных линий, иконостас завершается крестом в орнаментальном обрамлении. Изогнутые линии разорванных карнизов, приплюснутые, как бы сползающие вниз золотые узоры цветов и плодов рождают впечатление встречного движения. Немногочисленные иконы различных форм в золотых вычурных картушах или обрамленные тонкими золотыми колонками вкраплены живописными пятнами между вогнутыми и выпуклыми поверхностями иконостаса, окрашенными в синий

<sup>1</sup> И. Забелин. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893, стр. 28—30.

<sup>2</sup> Наличие трех корон указывает на время возникновения иконостаса, сделанного во время «троецарствия» (правления царевны Софьи, Петра и Ивана).





*Центральная часть иконостаса Успенского собора Свенского монастыря  
Брянской области. XVII век.*



*Деталь иконостаса Новодевичьего монастыря в Москве.  
1683—1685 годы*

цвет. Сень над царскими вратами — полукруглая, висячая. По сторонам ее два позолоченных скульптурных ангела с рипидами в руках.

Завершением линии развития резных пышных иконостасов конца XVII столетия можно считать семирусный иконостас, находившийся в Успенском соборе Свенского монастыря Брянской области. Это был один из самых больших иконостасов того времени, поражающий как монументальностью, так и насыщенностью декоративного убранства<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Иконостас с приделами вырезан, по-видимому, белорусскими мастерами в конце XVII века и перенесен из прежнего Успенского храма в новый собор XVIII века. Совершенно очевидно, что первоначально иконостас был меньшего размера. К нему при постановке в новый собор были сделаны добавления. Но в основном весь характер необычайно четкой декоративной резьбы, исполненной с исключительным мастерством, сохранился от конца XVII века.



*Деталь иконостаса церкви Новодевичьего монастыря.  
1683—1685 годы*

Ломая старые традиции расположения икон в иконостасе горизонтальными рядами, резчики свенского иконостаса значительно подняли центральную икону Деисуса из пяти фигур, завершённую тройной аркой, а боковые иконы апостолов расположили по наклонной ломаной линии, подготовив тем самым возможность завершения иконостаса двумя мощными волютами разорванного фронтона. Наличие большого количества колонок ажурной резьбы, обвитых виноградной лозой, сквозных, богато орнаментированных тяг и карнизов, а также размещение арок различных форм — все это создавало прихотливую игру светотени.

Кроме иконостасов, от XVII века до нас дошли замечательные по высоте мастерства надпрестольные сени, царские и патриаршие «места» и киоты. Они сохраняют в основном архитектурные формы, выработанные предыдущей эпохой. Но их отличает большая лёгкость и изящество композиции.

Самой распространённой формой увенчания надпрестольных сеней является восьмигранный шатер, подобный шатрам деревянных церквей. В качестве наиболее простого и логичного архитектурного решения можно указать на сень 1642 года, работы мастера Петра Ремезова<sup>1</sup>, находившуюся в соборе Чудова монастыря в Кремле.

Восьмигранный шатер, увенчанный большой главой, густо унизированной точеными шариками, в подражание жемчужной обниси, опирается на квадратную раму с резной полосой летописи. Шатер обведён рамами и карнизами с двумя рядами прорезных городков, а также двумя рядами точеных дисков, напоминающих декоративный закомарный ряд, встречающийся в деревянном зодчестве. По углам трех рам расположено двенадцать точеных главок с крестами.

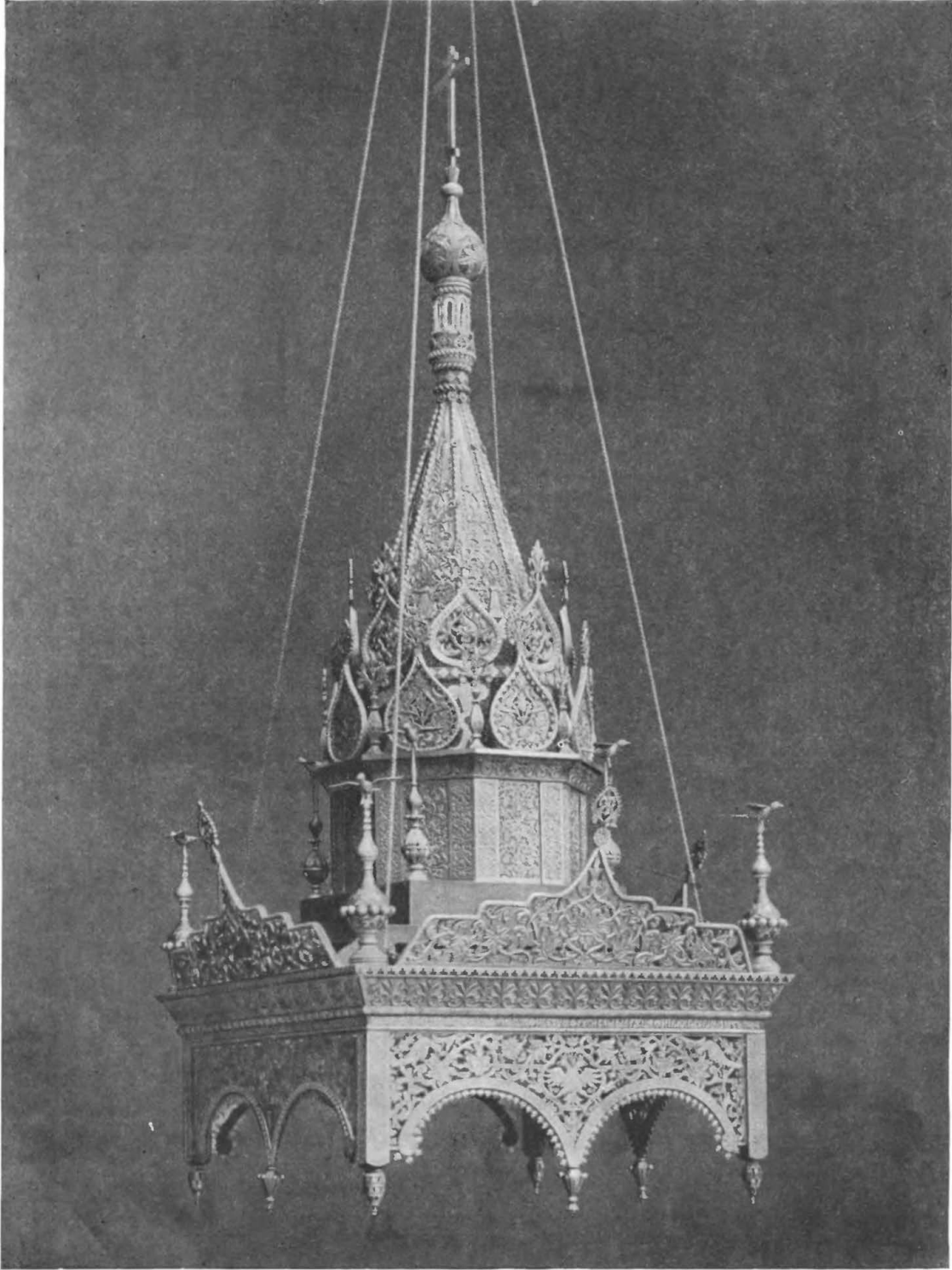
Мастером было найдено интересное решение подвески сени: две резные человеческие руки, крепко обхватившие шейку венчающей главки, держат сень. Руки, в свою очередь, подвешены к своду при помощи железных тяг<sup>2</sup>.

Надпрестольные сени, сделанные в XVII веке ярославскими мастерами для церкви Ярославля, более роскошны благодаря наличию в них ряда украшающих деталей. Густая рельефная позолоченная резьба сходна с чеканными изделиями ярославских серебряных дел мастеров, в произведениях которых всегда ярко выражено скульптурное начало.

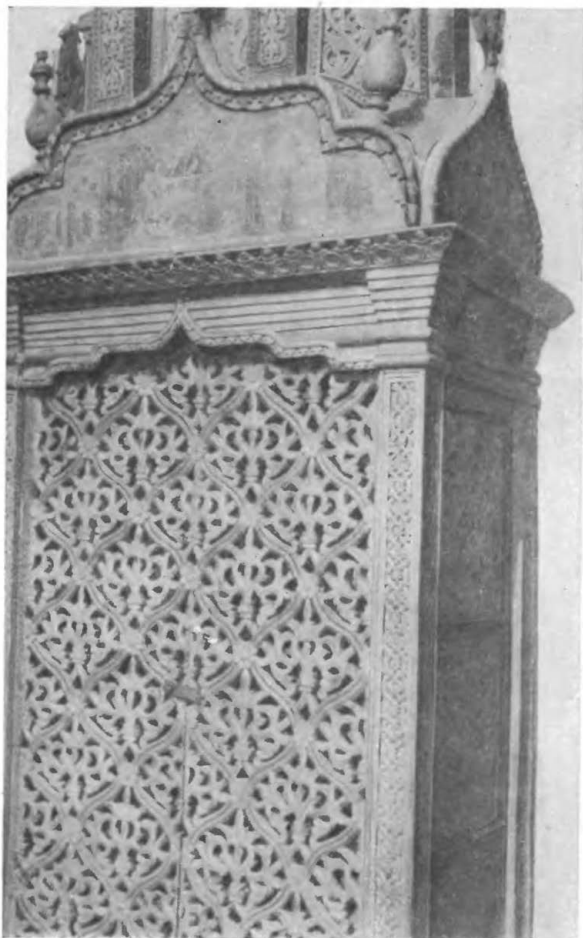
Исключительный интерес представляет надпрестольная сень Николо-Надеинской церкви 1636 года с орнаментом из реалистически трактованных ягод,

<sup>1</sup> Имя мастера упомянуто в вырезанной на сени летописи.

<sup>2</sup> В конце XIX века для прочности сень была поставлена на четыре точеных столба. В настоящее время сень находится в алтаре собора Двенадцати апостолов Московского Кремля.



*Надпрестольная сень церкви Ильи Пророка в Ярославле. XVII век.*



*Решетчатые двери резного киота  
Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске.  
1654 год.*

дубовых веток с листьями и желудями, ажурной резьбой крупных цветов на изогнутых стеблях, розеток и виноградных гроздей, раковин и кокошников. Сказочно нарядная, украшенная барельефной резьбой надпрестольная подвесная сень церкви Ильи Пророка в Ярославле увенчана высоким, стройным шатром с луковичной главкой (стр. 323).

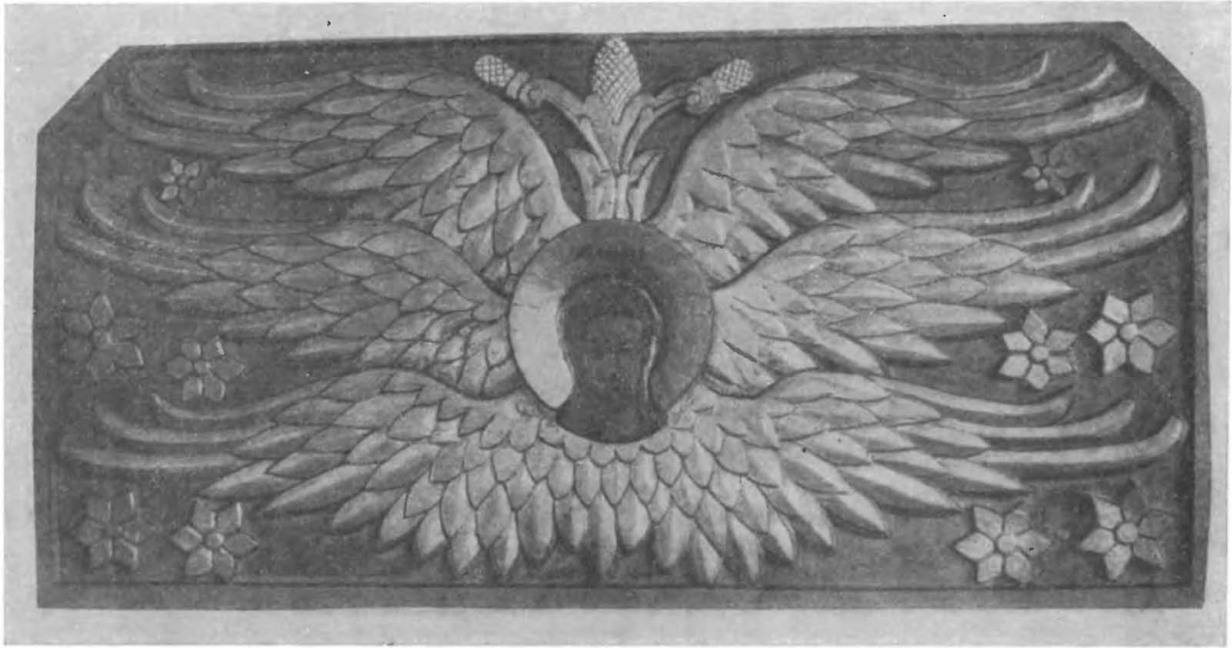
Украшающий ее затейливый орнамент состоит из фантастических цветов, ягод, листьев, изображений птиц, «райских сиринов», херувимов, а также разнообразных пальметок, розеток, поясков из бус. Изображения птиц на подставках, симметрично расположенные по углам сени, еще более подчеркивают ясность и выразительность ее архитектурно-декоративных форм.

Еще большего богатства и разнообразия искусство ярославских резчиков достигло в царском и патриаршем «местах» ярославской церкви Николая «Мокрого», построенных, по преданию, в середине XVII столетия для царя Алексея Михайловича и патриарха Никона. «Ме-

ста» убраны фантастическими цветами с разлетающимися лепестками, пальметками и листьями аканфа, вплетенными в густой, пышный, необычайно разнообразный орнамент, с геральдическими изображениями, херувимами и фигурами птиц, вазами с цветами и розетками. Золоченая резьба рельефно выделяется на синем, зеленом и красном фоне.

Работы ярославских резчиков встречались и за пределами Ярославля. В Романове-Борисоглебске в Воскресенском соборе ими было создано в 1654 году два исключительно интересных по своему художественному замыслу произведения деревянной резьбы — надпрестольная сень и большой киот для скульптурного изображения Николая Можайского.





*Деталь с резным изображением серафима в Воскресенском соборе  
в Романове-Борисоглебске. 1654 год.*

На килевидных завершениях сени, размещенных по четырем ее сторонам, плоской резьбой дана необычайная композиция из трех херувимов с раскинувшимися крыльями. С большим мастерством нашли резчики композиционное решение рисунка крыльев, повторяющих плавные линии наружного абриса завершения сени.

Киот, увенчанный тремя фигурными главками на прорезных барабанах, благодаря своим монументальным формам имел не меньшее значение во внутреннем убранстве собора, чем вышеупомянутые «места» ярославских церквей. Прорезные дверцы киота в своей основе повторяют рисунок железных «кубчатых» кованых оконных или дверных решеток XVII века, скрепленных «репьями» в виде розеток. Рисунок решетки усложнен заполняющими ее стилизованными прорезными цветами (стр. 324)<sup>1</sup>.

В том же Воскресенском соборе была найдена в 1952 году большая резная деревянная доска, по-видимому являвшаяся частью какого-то несохранившегося монументального произведения (стр. 325). В прямоугольнике доски мастерски вписано исполненное низким рельефом прекрасного рисунка изображение шести-

<sup>1</sup> Киот хранится в Государственном Русском музее.





*Резное деревянное место  
в Спасском соборе в Холмогорах  
Архангельской области. 1691 год.*

крылого серафима с распластанными по всей поверхности крыльями. Для работ ярославских мастеров XVII века характерны резные звезды, заполняющие свободное пространство доски между крыльями серафима. Подобные звезды встречаются не только в деревянной резьбе, но и на изделиях ярославских серебряников.

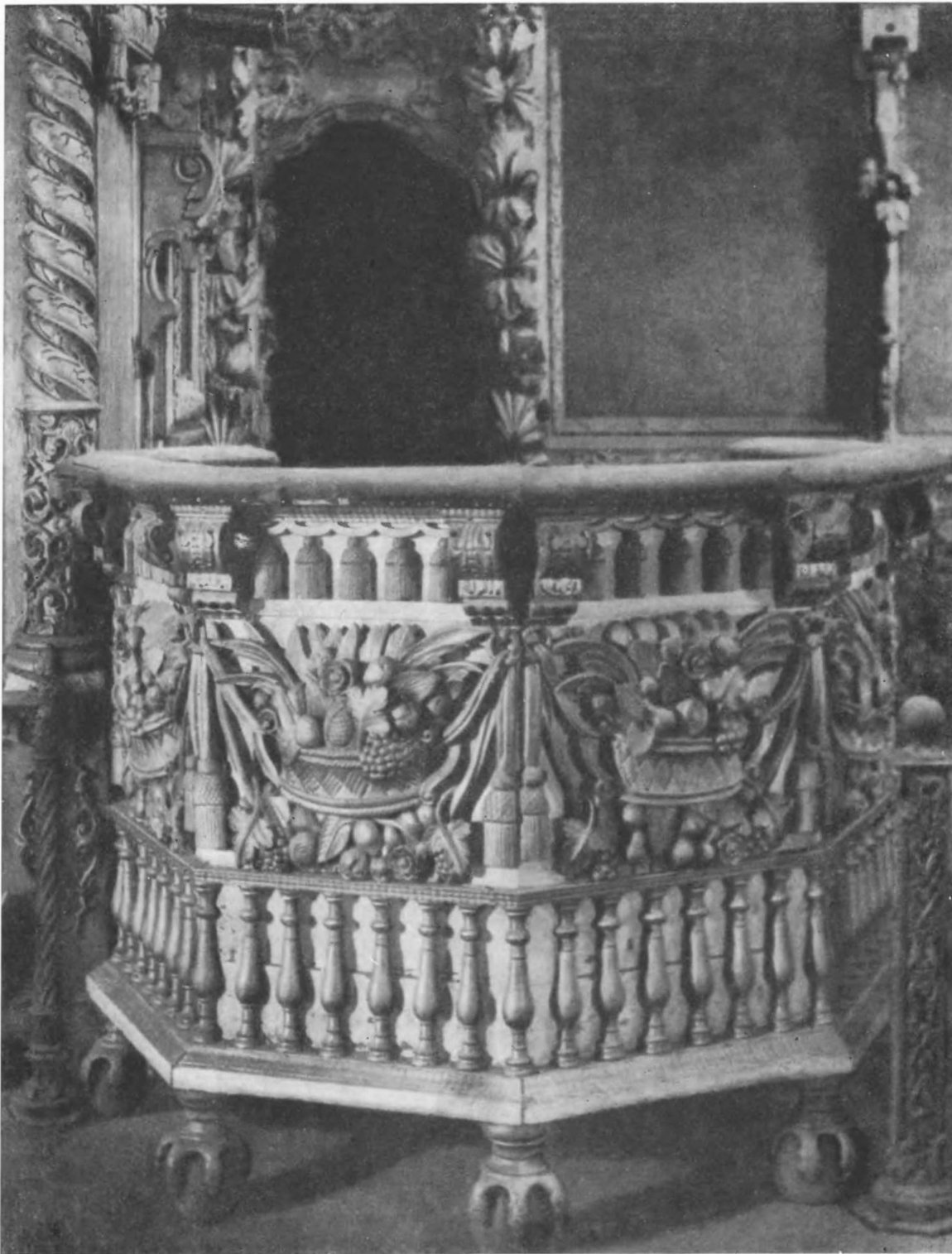
В отличие от царского и патриаршего «мест» ярославского храма, «места» епископские и «места» для храмоздателей и вкладчиков в ряде древних соборов скомпонованы несколько строже. В них нет такого изобилия украшающих деталей, которые усложняют композицию и мешают восприятию основного архитектурного замысла.

Наиболее интересным из указанных памятников можно считать епископское «место» в Спасском соборе (1691) Холмогор Архангельской области (стр. 326). Высокое качество декоративной резьбы, в которой широко использованы народные мотивы, и стройность архитектурной композиции позволяют отнести его к числу выдающихся образцов декоративного искусства конца XVII века.

Из сохранившихся памятников подобного рода можно указать еще на епископское «место» конца XVII века в Успенском соборе города Дмитрова Московской области<sup>1</sup>.

В Москве в последние годы XVII века царские «места», украшенные пышной фигурной резьбой, приобретают характер театральных лож, прикрепленных на резных кронштейнах к стене на уровне хор. Подобные «места» сохранились в церкви Покрова в

<sup>1</sup> В соборе помещается в настоящее время Дмитровский краеведческий музей.



*Деревянный резной золоченый кхрос церкви Покрова в Филах. XVII век.*

Филиях, в церкви Знамения в Дубровицах и в церкви в Троицком-Лыкове. Такой же пышной скульптурной резьбой украшены и клиросы (места для певчих) в церкви Покрова в Филиях (стр. 327).

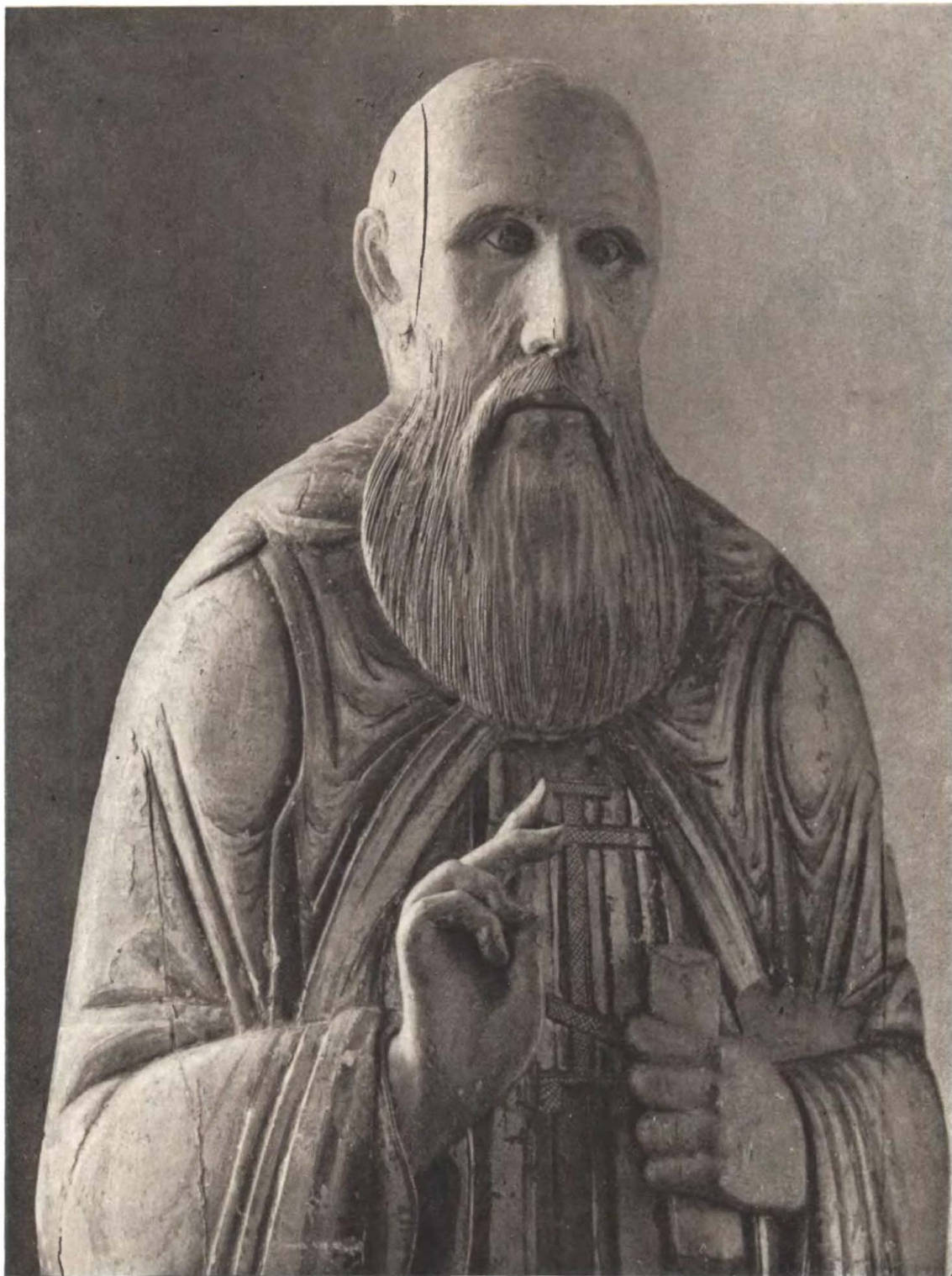
Архивные документы дают описание деревянных резных предметов обстановки царского дворца XVII века, изготовлявшихся в Палате резных и столярных дел. Все они имели ярко выраженный декоративный характер. Сложная резьба с включенными в растительный орнамент фигурами птиц и зверей сверкала позолотой, покрывалась пестрой росписью. Резьба дополнялась живописными изображениями всевозможных занимательных сюжетов, помещавшимися на гладких частях деревянных предметов — досках столов, дверцах шкафов, крышках ларцов и сундуков.

Богатой резьбой украшались высокие спинки дворцовых кресел и стульев. В 1625 году токарь Андрей Андреев «устроил», например, на царском кресле «резной золоченый щит, на нем орел и львы, звери»<sup>1</sup>. К сожалению, из деревянных резных предметов дворцовой обстановки XVII столетия до нас ничего не дошло. Кроме описаний, имеющих в большом количестве в документах, некоторое представление об этих красочных резных предметах обстановки дают немногие сохранившиеся образцы деревянной резной мебели русской работы XVII века, с позолотой, раскраской и росписью. Например, столик из толчковской церкви с резным раскрашенным подстольем на столбиках-балясинах в собрании Ярославского музея; массивный стул с позолоченной резной спинкой и ножками, напоминающими резьбу иконостасов, — в собрании Вологодского музея; киот, заверченный архитектурным перекрытием с перекрещивающимися «бочками», луковичными главками, угловыми столбиками в виде фигурных балясин и богатой росписью по стенкам — в собрании Государственного Исторического музея.

В круглой скульптуре на рубеже XVII — XVIII веков отчетливо отразилась борьба старого архаизирующего декоративного направления с новыми реалистическими тенденциями. Условность древних традиций не только связывала художников в выборе тематики, но и препятствовала осуществлению их стремления передать живые, конкретные образы. Им было еще трудно оторвать резную или чеканную рельефную фигуру от привычного фона. Однако нарастающая реалистическая струя постепенно побеждала, мастера все настойчивее стремились к передаче того объемного начала, которое помогало выявить реальную жизнь тела.

Скульптурные деревянные фигуры в XVII веке почти все без исключения раскрашены. Это вызвано, с одной стороны, желанием передать образ с возможно

<sup>1</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей, т. I, стр. 158.



*Фигура старца. Дерево. XVII век.  
Гос. Русский музей.*



большим реализмом, с другой — стремлением к яркой красочности, присущим мастерам всех отраслей искусства этого времени.

В кремлевских теремах стоит громадное резное «Распятие» работы известного резчика Белоруссии — старца Ипполита. Изваянная им фигура Христа, полная, грузная, тяжелая, обвисает на кресте. Она имеет мало общего с традиционными изображениями «Распятия» в предыдущую эпоху.

Первоначально это «Распятие» предназначалось для резиденции патриарха Никона — Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря. Перенесенное затем в Москву, во дворец, оно было расположено между двумя теремными церквями Иоанна Белгородского и «Живоносного источника». В архиве Оружейной палаты сохранилось подробное описание всех аксессуаров, на фоне которых находилось это «Распятие». Над ним был устроен под наблюдением иконописца Оружейной палаты Дорофея Ермолаева Золотарева алебастровый свод, помещавшийся в проходе между двумя церквями. Свод, изображавший пещеру, опирался на колонны, между которыми стояла плащаница, и был расписан пол мрамор («черепашьим аспидом»). Над плащаницей, на проволоках, висело шестьдесят алебастровых расписанных херувимов с золочеными крыльями и венцами. Против плащаницы на каменном фундаменте стояло Ипполитово «Распятие».

В Московском Кремле хранятся крышки рак с деревянными горельефными фигурами московских митрополитов в полном архиерейском облачении. Две из них можно отнести к XVII веку. Головы митрополитов имеют портретные черты. Они очень индивидуальны по выражению и близки парсунам XVII века (стр. 329).

Интересный пример сочетания реалистически переданного лица с традиционно-схематической



*Деревянное резное изображение митрополита Ионы из Успенского собора в Московском Кремле. XVII век.*



*Деревянное резное изображение Параскевы Пятницы из Брянского Петропавловского монастыря. XVII век.*

трактовкой фигуры представляет скульптура из Брянского Петропавловского монастыря. Эта статуя изображает Параскеву-Пятницу. Иконографически она восходит к известному древнему типу Оранты из Киевской Софии и резному изображению богородицы, сохранившемуся на колокольне Киево-Печерского монастыря<sup>1</sup>. Проявляя расчетливую осторожность и сдержанность, скульптор довольно скудными средствами достигает большой выразительности. Не вдаваясь в подробную разработку деталей, моделируя их обобщенно, он создает запоминающийся правдивый образ молчальницы, полный сосредоточенности и строгости (стр. 330).

Среди деревянной резьбы русского Севера совсем особое место занимает скульптура Пермского края. По-видимому, языческие традиции круглой скульптуры здесь никогда не умирали<sup>2</sup>. Именно они обусловили позднейший расцвет местной деревянной пластики, от которой до нашего времени дошли лишь единичные образцы XVII столетия.

Пермская деревянная культовая скульптура передает в изображениях Христа и святых типы темноволосых с широкими выдающимися скулами зырян, населявших Пермский край.

В собрании народной деревянной скульптуры Пермской государственной художественной галереи, производящем сильное впечатление на зрителя как количеством статуй, так и их высоким своеобразием, свежестью и непо-

<sup>1</sup> Н. Кондаков. Иконография Богородицы, т. II. Пг., 1915, стр. 92, рис. 26.

<sup>2</sup> В XIV — XV веках население Пермского края еще поклонялось «издолбленным болванам», деревянным идолам, которых, судя по данным «Жития Стефана Пермского», было огромное количество. «Баху же в Перми кумиры различни, овии большии, а инии меньшии, другии же среднии, и кто может исчести их...». Стефан Пермский с учениками разыскивал их повсюду «и по погостам распытуя, и в домах взыскуя, и в лесах находя я, и в привержках обретая, и зле и онде и везде их находя». Они уничтожали этих идолов, «...еже суть болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезаемые» («Житие Стефана Пермского... сочинено бысть пр. Епифанием». Рукопись собрания Гос. Исторического музея. Увар. 264, 49, лл. 52—54). Стефан Пермский родился около 1340 года, умер в 1396 году.

средственностью выражения, только четыре памятника относятся к XVII столетию: два монументальных «Распятия» (оба более полутора метров высотой), статуи Николы Можайского и Параскевы-Пятницы. От «Распятия» из кладбищенской часовни города Соликамска сохранилась в настоящее время только горельефная полихромная фигура Христа. Этой фигуре присущи четкость линейных очертаний и обобщенность формы. Образ страдающего Христа примечателен своей большой экспрессией.

Иной характер имеет «Распятие», происходящее из церкви села Вильгорт и представляющее собой восьмиконечный крест с плоскостным барельефным изображением. По своей примитивной трактовке это «Распятие» сближается с литыми медными крестами, а по приемам резьбы и орнаментальной трактовке складок одежды, облаков и Голгофы оно напоминает произведения народного бытового искусства: пряничные доски, доски для набоек и т. д. Это сходство еще усиливается благодаря раскраске.

Фигуры Николы Можайского и Параскевы-Пятницы, датированные в описи Пермского музея XVII веком, возможно, относятся к рубежу XVII и XVIII веков или даже, скорее, к началу XVIII столетия.

Изображение Николы Можайского, ранее находившееся в церкви села Покча Чердынского района, представляет собой, по существу говоря, невысокий рельеф. Несколько выступают вперед только нос на непомерно удлиненной голове и кисти рук. В правую руку вложен меч, в левую — «кремль» с бойницами по углам и собором в середине. Складки одежд переданы прямыми уступами. Нимб, цата и испод фелони украшены рельефным орнаментом. На фелони крещатый орнамент, выполненный живописью. Сзади фигура срезана и сделана полый.

Стилистически к Николе Можайскому близка фигура Параскевы-Пятницы из церкви села Ныроб, но она дошла до нас в плохой сохранности (имеется много позднейших доделок).

Не только изображения человеческих фигур привлекали внимание скульпторов XVII века. Нередки резные фигуры птиц и животных, из которых излюбленным является изображение льва — символа власти, силы и могущества. На воротах и дверях встречаются «личины», рельефные львиные морды с кольцом в пасти<sup>1</sup>. Но еще больший интерес представляют объемные деревянные резные

<sup>1</sup> По описанию 1669 года на входных воротах ограды Ново-Иерусалимского монастыря были: «...на затворех же две личины львовыя с кольды медны литыя...» (Архим. Леонид. Историческое описание ставропигиальнаго Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря, стр. 150).





*Один из восьми львов у места для храмоздателей в Воскресенском соборе в Романове-Борисоглебске. 1652 год.*

фигуры львов XVII столетия, получившие позднее, в XVIII веке, широкое распространение.

В Воскресенском соборе Романова-Борисоглебска (теперь г. Тутаев) сохранились восемь крупных деревянных раскрашенных скульптурных львов, лежащих у подножия двух «мест» для храмоздателей (стр. 332). По сравнению с условными скульптурными фигурами свернувшихся клубком львов, украшающих царское «место» Ивана IV в Успенском соборе Московского Кремля (XVI век), львы из Воскресенского собора полны жизненной экспрессии. Выражения морд с оскаленной пастью и высунутым языком различны у каждого из восьми львов. Фигуры напряжены, львы насторожились и готовы вскочить. В этих скульптурных изображениях особенно ярко выражены черты русского народного искусства с его богатой фантазией и свежим реализмом<sup>1</sup>.

В музее «Коломенское» хранится несколько деталей деревянной резной мебели XVII века со скульптурными изображениями львов.

<sup>1</sup> Подобные же деревянные фигуры львов из собора Спасского монастыря в Ярославле находятся в Ярославском областном краеведческом музее.

Усиленно развивается в XVII веке деревянная резьба образков, крестов, складней и т. д., сюжеты которых столь же богаты и разнообразны, как и в современной им живописи. Для произведений московских мастеров этого времени характерен мягкий, округлый рельеф и правильные пропорции. Для северной мелкой резьбы более типичны сравнительно плоский рельеф и близость к лубку.

Приемы резьбы в XVII веке чрезвычайно разнообразны. Иногда резные детали сочетаются с живописными. Например, в иконе «Крылатый Иоанн Предтеча» (Государственный Исторический музей, № 3439) лик, руки и ноги выполнены при помощи живописи, а фигура, крылья и нимб — в технике барельефной резьбы.

Порою раскрашенный резной рельеф сочетается с рельефом, тисненным по левкасу<sup>1</sup>. Так же как в декоративной резьбе, здесь встречаются фигуры или части орнамента, завитки, цветы, плоды, вырезанные отдельно и наклеенные на фон. Примером этого может служить поясное изображение Николая (Государственный Исторический музей, № 39003) высокого рельефа, со следами росписи, прикрепленное к доске с сильно углубленным фоном. Встречаются изображения на совершенно гладком фоне<sup>2</sup>. Таков Деисус (на трех досках) в собрании Государственного Исторического музея (№№ 31982—31984), со следами позолоты и раскраски. Фон сильно опущен, а высоко приподнятые над ним фигуры трактованы почти плоско, лишь слегка моделированы складки одежд и черты округлых ликов, по типу напоминающие изображения школы Симона Ушакова.

Не только в дереве и камне, но и в металлических изделиях сказалось стремление русских мастеров к передаче пластических объемных форм.

На больших серебряных чашах для питья и водосвятных чашах XVII века встречаются ручки в виде рельефной, литой, тонко прочеканенной головы льва с продетым в ней гладким кольцом (например, водосвятная чаша, вклад Булатникова, Загорский историко-художественный музей, № 346; *стр.* 334; или чаша 1699 года, Государственный Исторический музей, № 54823).

Элементы пластики широко используются в ярославских и нижегородских серебряных изделиях, напоминающих своей рельефной сочной чеканкой деревянную резьбу.

Накладные, отдельно напаянные крупные головы херувимов украшают серебряные рипиды в собрании Загорского историко-художественного музея (№ 2371 и 2372; *стр.* 335).

<sup>1</sup> Левкас — грунт из мела или алебастра с клеем, наложенный на деревянную основу.

<sup>2</sup> Такое же направление наблюдается в последней четверти XVII века и в серебряном деле, где маряду с пышно оформленными предметами появляются совершенно гладкие, со строгими формами.

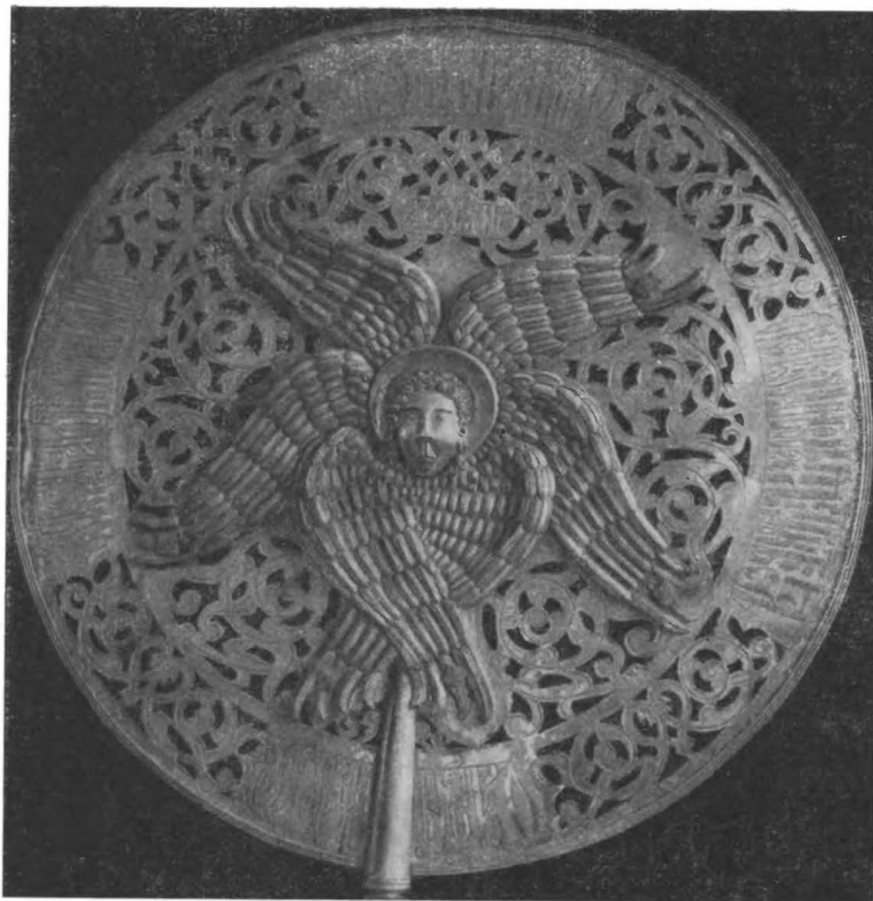


*Украшение на серебряной водосвятной чаше.  
XVII век.*

Загорский историко-художественный музей

В XVII столетии чеканные рельефные золотые и серебряные ризы закрывают иногда всю одежду изображенных на иконах фигур и оставляют открытыми только лики и руки. Встречаются и выполненные целиком из серебра иконы с рельефными чеканными изображениями, которые напоминают деревянную резьбу.

На «построенной» Б. М. Хитрово в 1676 году серебряной иконе св. Анны чеканное изображение, несмотря на очень невысокий рельеф, производит впечатление объемности, что обусловлено прежде всего положением протянутых вперед, слегка расставленных рук. Под одеждой, падающей ровными прямыми складками, не чувствуется тела. Худое изможденное лицо дано почти в профиль,



*Серебряная рипида с рельефным изображением херувима. XVII век.  
Загорский историко-художественный музей.*

в то время как взор направлен прямо на зрителя (Государственная Оружейная палата, № 15287).

Иногда чеканные изображения человеческих фигур целиком или отдельными своими частями приближаются к круглой скульптуре. Так же как в деревянной резьбе, в особенно высоком рельефе выполняется голова, едва касающаяся фона, в то время как вся остальная часть изображения моделирована значительно более плоско и условно. В этом сказываются еще архаические традиции. Так выполнены многочисленные чеканные изображения на серебряных ковчегах московского Благовещенского собора первой половины XVII века.

Исключительно интересным примером такого типа чеканки является большое изображение царевича Дмитрия в рост на крышке серебряной раки, сделанной в 1630 году для Архангельского собора в Московском Кремле лучшим чеканщиком

того времени Гаврилой Овдокимовым вместе с пятью другими серебряниками (Государственная Оружейная палата, № Арх. 98/938)<sup>1</sup>. Голова царевича с широкими выступающими скулами выполнена почти скульптурно (стр. 337). Впечатление объемности головы еще усиливается благодаря надетому на нее венцу, украшенному драгоценными камнями и прорезными эмалевыми травами, подобно царскому венцу «большого наряда». Фигура царевича Дмитрия, со сложенными на груди руками, в одежде, покрытой своеобразным узором крупных четырехлопастных клейм, соединенных розетками, очень условна и чеканена значительно более низким и плоским рельефом<sup>2</sup>.

Вероятно той же группой мастеров-серебряников, с Гаврилой Овдокимовым во главе, было выполнено в Москве около 1643 года, также на крышке раки, серебряное изображение Александра Свирского в рост (Государственный Русский музей, № 2891)<sup>3</sup>. Общая композиция совершенно сходна с композицией крышки раки царевича Дмитрия. Как в том, так и в другом случае барельефная фигура со скульптурной, трехмерной головой<sup>4</sup> расположена на фоне, покрытом сплошь чеканными узорами трав<sup>5</sup>. На раме помещены тонко выполненные чеканные изображения святых в медальонах. Реалистически трактованное лицо, с широко раскрытыми, слегка навыкате глазами и энергично моделированным носом, имеет вполне портретный характер.

Если детскому лицу Дмитрия, со слегка выпяченной нижней губой и крутыми дугами бровей, мастер придал обиженно-капризное выражение, то на изображении Александра Свирского мы видим плотно сжатый, несколько суровый, красиво очерченный рот, обрамленный опущенными книзу усами и полукругло вырезанной бородой (стр. 339).

На замечательной по красоте и мастерству исполнения серебряной иконе «Благовещения» первой половины XVII века из Соловецкого монастыря (в собрании

<sup>1</sup> Размер крышки 152×60 см. Остальные части раки были в 1812 году похищены из Архангельского собора.

<sup>2</sup> Тем же мастером — Гаврилой Овдокимовым — был выполнен в 1631—1632 годах роскошный оклад на «Евангелие» в Троице-Сергиевом монастыре, с почти скульптурными, едва касающимися фона фигурами Христа и апостолов (Гос. Оружейная палата, № 20461). Им же была поднесена царевне Ирине Михайловне фигурка серебряного попугая «на стоянце». Вместе с Г. Овдокимовым работали серебряники Павел Власьев, Дмитрий Алексеев, Василий Коровников, Тимофей Иванов и Василий Молосолец.

<sup>3</sup> Сведений об авторах этого изображения не найдено. Известно лишь имя серебряника Сергея Григорьева, в ноябре 1643 года посланного сопровождать раку из Москвы в Александрову пустынь Тихвинского Успенского монастыря для установки ее на месте, что заставляет думать, что в пустыни им выполнялась монтировочная часть работы («Акты Археографической экспедиции», т. III, 1836, стр. 474).

<sup>4</sup> Голова отдельно чеканена.

<sup>5</sup> Одежда Александра Свирского — позднейшей доделки.



*Гаврила Овдокимов «с товарищи». Голова царевича Дмитрия. Деталь раки  
из Архангельского собора Московского Кремля. 1630 год.*

Гос. Оружейная палата.

Государственной Оружейной палаты, № Сол. 107, стр. 341) верхние части фигур трактованы почти как округлая скульптура и отдельно прикреплены к фону. Головы едва касаются фона, а правая, протянутая вперед рука архангела совсем отделена от него. Выполненные на фоне в более низком рельефе архитектурные кулисы с колоннами и арками далеко уводят взгляд зрителя в глубину<sup>1</sup>. Кроме исключительной тонкости чеканки и стройности общей композиции, своеобразную живописность иконы создает чередование серебряных и золоченых частей, позолота волос, крыльев и плаща ангела, мафория и части трона богоматери, фона и рамки, а также густые красочные пятна изумрудов и рубинов на венцах. Орнамент чеканных травок на фоне, венцах и раме и палеография надписи позволяют датировать этот прекрасный образец чеканки первой половиной XVII века.

Литье из меди различных фигур было хорошо известно московским мастерам XVII столетия.

В нижней части большого паникадила в Богородице-Рождественском соборе города Суздаля помещена медная литая фигура (датируется 1605 годом) мужчины в боярском кафтане, падающем на спине тяжелыми прямыми складками. Это несомненно портретное изображение, в котором можно предполагать портрет вкладчика паникадила, князя Ивана Ивановича Шуйского: большой прямой нос, выпуклые глаза, небольшая раздвоенная борода, опущенные книзу усы над тонкими, плотно сжатыми губами, расчесанные на две стороны волосы, местами моделированные завитками. Узкие длинные рукава собраны складками и украшены полосками драгоценного шитья на запястьях; широкий меховой (?) воротник вырезан на спине полукругом. Левая рука опирается на посох, правая приподнята на уровень плеча и держит полусферическую чашу<sup>2</sup>.

Сохранились сведения о том, что в 1629 году Дмитрий Сверчков, мастер, прославившийся медным решетчатым шатром, сделанным им для Успенского собора, отлил «пять мужиков медных» при починке большого паникадила Успенского собора<sup>3</sup>. В 1667 году мастерам Серебряной палаты — Василию Елизарьеву и Сидору Зиновьеву — было поручено «вылить медного мужичка к новым

<sup>1</sup> Примененная на иконе «Благовещения» особая техника закрепления отдельно вычеканенных скульптурных частей — не единичное явление. В музее города Владимира хранится серебряная икона «Распятия» с резной надписью 1648 года. Все изображения на ней чеканены высоким рельефом, а скульптурная, трехмерная фигура распятого Христа чеканена и прикреплена отдельно (Владимирский областной музей, № 467).

<sup>2</sup> Высота фигуры 72 см. Обмерена Н. Н. Померанцевым при участии директора Суздальского музея А. Д. Варганова. Паникадилье сборное, с готическими частями. В нижней его части кольцо с литой надписью о том, что оно: «Лета 1605 зделано повелением князя Ивана Ивановича Шуйского».

<sup>3</sup> Н. Левинсон. Подвесные осветительные приборы XVI — XVII вв. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. XIII, 1941, стр. 114.





*Голова Александра Свирского. Деталь серебряной раки XVII века.  
Гос. Русский музей.*

столовым боевым медным часам в царские хоромы, расчеканить его и позолотить»<sup>1</sup>.

В описи собора Спасо-Евфимьева монастыря в Суздале под 1660 годом значится поставленный перед местной иконой «орел медный большой литой, с поддоном подставкой, сделан наложом»<sup>2</sup>.

Крупные рельефные маскароны с широко открытыми ртами украшают уши колокола, отлитого в 1686 году для церкви села Медведкова московским мастером Дмитрием Моториным (Музей «Коломенское»).

В 1639 году в Ферапонтов монастырь было прислано из Москвы медное паникадило, очевидно выполненное в мастерских Московского Кремля. Свечники паникадила завершаются спиральным завитком, в который вписана крупная, моделированная с двух сторон низким рельефом мужская голова с окладистой бородой и длинными волосами, падающими из-под мягкой островерхой шапки. Из прикрытого нависшими усами рта этой «личины» выходит начало завитка (аналогичные декоративные мотивы встречаются в русском книжном орнаменте XIV — XV веков).

Отдельные скульптурные детали встречаются и на художественно отделанном оружии работы московских мастеров XVII века. Огромная пицаль 1654 года — «тюфяк», работы Тимофея Вяткина, занесена в описи Оружейной палаты 1885 года (№ 6763) следующим образом: «На пяте прицела вычеканена львиная морда. Замок большой московский... головной винт в виде змеиной головы, под пятою на плащике птица, сторожечек в виде головы чудовища».

Таким образом, в XVII веке, в эпоху широкого развития городского ремесла, искусство скульпторов, резчиков, чеканщиков, литейщиков занимает очень большое место в художественной культуре русского народа. Его применение весьма многообразно.

Изобразительный язык скульпторов-резчиков XVII века определяется тесно переплетающимися, хотя и во многом противоположными тенденциями.

Узорочье трав и цветов, изобилие сочных плодов, витые колонки, оплетенные лозами с тяжелыми виноградными гроздьями, были излюбленными мотивами в резьбе того времени. Часто в одних и тех же произведениях рядом с завитками пышных трав и цветов встречаются фигуры фантастических существ: кентавров, единорогов, сирен, — известные русским резчикам и художникам с

<sup>1</sup> В. Троицкий. Словарь мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII в. Л., 1930, стр. 39—40.

<sup>2</sup> «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», кн. 14, М., 1912, стр. 39.



*Икона «Благовещения» из Соловецкого монастыря. Первая половина XVII века.  
Гос. Оружейная палата.*

древнейших времен, а также изображения человека, птиц и зверей. Во всем этом проявляется традиционная тяга к узорочью, которое так ценили древнерусские люди. Но характерно, что в XVII веке даже декоративные мотивы насыщаются новым, более реалистическим содержанием: утрачивая свою былую отвлеченность, они становятся настолько живыми, что кажутся прямо списанными с натуры.

Еще сильнее нарастающие реалистические тенденции сказываются в изображениях человеческой фигуры. Формы становятся более округлыми и объемными, горельеф вытесняет барельеф, лица приобретают все более индивидуальный характер. Иначе говоря, в скульптуре намечаются те же сдвиги, которые можно отметить и в живописи XVII столетия, где на смену строгим иконописным образам приходит парсуна с ее светотеневой моделировкой. Так исподволь закладываются основы светской скульптуры XVIII века.



**ЖИВОПИСЬ  
МИНИАТЮРА  
ГРАВЮРА  
XVII ВЕКА**




---

Глава девятая

## ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА

*И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева*



**В** живописи XVII века особенно отчетливо отразились глубокие социальные сдвиги, обусловившие кризис средневекового христианского мировоззрения. В истории русской культуры и искусства XVII век — это век переломный, сложный, полный противоречий. В нем сочетается новое и старое, передовое и консервативное. В соответствии с общим характером русской культуры в живописи XVII столетия, особенно во второй его половине, усиливаются светские черты и реалистические тенденции. Художники начинают внимательнее присматриваться к окружающему миру, более правдиво передавать в живописи впечатления действительности. Переосмысливаются сюжеты христианской мифологии, акцент в них начинает ставиться не на главном, с религиозной точки зрения, а на моментах, лишенных религиозного значения; возрастает интерес к историческим темам и бытовому жанру. Развиваются светские жанры: портрет (парсуны) и пейзаж (ленчафты).

В XVII веке в художественной жизни страны принимают участие значительно более широкие слои населения, чем в предшествующие столетия. Архивные материалы XVII века дают нам представление о социальном составе художников, работавших при царском дворе. Это были преимущественно посадские люди, крестьяне и выкупленные у помещиков крепостные. Они привносили в искусство XVII века свое миропонимание, свои предания, свое поэтически претворенное восприятие истории, мифов и легенд.

Крестьянская война, изгнание польских и шведских войск и связанный с победой над ними патриотический подъем оставили глубокий след в народном

сознании. Правда, в изобразительном искусстве эти события не нашли прямого отражения. Связанная с церковью, ограниченная церковной тематикой, живопись не могла отозваться на эти события столь же непосредственно, как художественная литература и публицистика. Церковь в области искусства продолжала придерживаться таких сюжетов и иконографии, которые должны были создать представление, будто в жизни ничего нового не происходило. Однако наперекор этой тенденции в искусство проникают образы, мотивы и настроения, связанные с событиями «смуты». Отклики на них дают о себе знать уже в иконах, которые создавались московскими мастерами для Строгановых.

Выявившиеся в годы крестьянской войны глубокие противоречия феодально-крепостнического уклада значительно поколебали авторитет царской власти. События тех лет не в состоянии были уничтожить традиционные иерархические представления, однако они в большой мере ослабили их. Косвенным отражением этого в живописи явилась утрата той строгости и величавости, которая была свойственна ей в предыдущие эпохи. В живописи XV века святые и праведники рассматривались как воплощение нравственной стойкости, душевного спокойствия и внутреннего равновесия. В XVI веке, в эпоху Ивана Грозного, образы святых становятся или более официальными и холодными, или более обыденными и чересчур беспокойными. В конце XVI века и особенно в первой половине XVII столетия святые зачастую изображаются в виде подавленных своим ничтожеством просителей, упавших на колени перед божеством, с молитвенно обращенными к нему взглядами. В иконе «Боголюбская богоматерь» первой половины XVII века (Государственная Третьяковская галерея)<sup>1</sup> перед богородицей изображены царевич Дмитрий, царица Феодора, группа святых, праведников и юродивых, среди которых находится почти портретно изображенный московский юродивый Иоанн. Одни из них стоят, другие упали на колени, третьи падают ниц. Все протягивают к богородице руки, во всех фигурах сквозит сознание слабости человека, звучат нотки тревоги. Повествование о тяготах, претерпеваемых человеком, было новым явлением в древнерусской живописи. Изменение эмоциональных акцентов дает о себе знать во многих иконах того времени. Недаром и выражение лиц в иконах интересующего нас периода обычно «страдное», как позднее говорится в Сийском иконописном подлиннике. Не только в лицах, но и в характере композиции икон, в их приглушенном колорите чувствуется тревожная напряженность.

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 383.



Ближайшим последствием «смуты» для развития русской живописи было ослабление в первой половине XVII века художественной деятельности, вызванное этим снижением мастерства, ремесленность выполнения многих произведений, возникших как в Москве, так и в провинции. Однако в изобразительном искусстве ближайших после изгнания иноземных войск лет замечается одно положительное явление: преобладавшее в иконописи XVI столетия отвлеченное богословское глубокомыслие уступает место конкретной повествовательности. Вместе с тем в изобразительном искусстве усиливаются черты сходства не столько с памятниками XVI столетия, сколько с иконами предшествующих веков. Это особенно заметно в работах, возникших в провинциальных городах. И хотя в Москве делаются настойчивые попытки возродить художественное мастерство, эти попытки, как правило, принимают характер старательного и робкого подражания старым, освященным традицией образцам.

Так, например, в 1642—1643 годах лучшие художники многих русских городов были собраны в Московский Кремль «к скорым государевым делам» для украшения стенописью кафедрального Успенского собора<sup>1</sup>. Работы производились под руководством государевых жалованных иконописцев Ивана Паисеина, Сидора Осипова (Поспеева), Марка Матвеева, Бажена Савина, Бориса Паисеина, Степана Евфимьева и городских знаменщиков Ивана Муравья, Василия Ильина и Любима Агеева<sup>2</sup>. Мастера Успенского собора близко держались традиционной системы росписи. В пяти куполах свода были представлены: «Саваоф», «Вседержитель», «Спас нерукотворный», «Спас Эммануил» и «Знаменье», ниже, в барабанах и на сводах, размещены изображения ангелов, праотцев, патриархов, пророков, апостолов и сцены праздников. На четырех круглых столбах, поддерживающих свод, написаны фигуры апостолов и святых воинов. Большое место в росписи занимает «богородичный цикл», что связано с посвящением храма Марии. В евангельских сценах встречаются сюжеты, имеющие морально-дидактический смысл, такие например, как «Христос и фарисей», «Блудный сын», «Добрый самаритин», «Христос и Закхей». Весьма возможно, что обращение к этим

<sup>1</sup> Всего мастеров было вместе с левкасчиками и краскотерщиками более ста человек (см. «Большой Успенский собор в Москве». Изд. А. А. Ширинского-Шихматова. М., 1896; А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. II. М., 1913, стр. 5—8; И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 407, 408).

<sup>2</sup> Стенопись Успенского собора 1642—1643 годов не дошла до нас в первоначальном виде. Частые пожары и другие бедствия приводили к неоднократным починкам и сплошным поновлениям, производившимся в конце XVII века, в 1773 году, в 1801 году, после 1812 года и в середине XIX века. В 1949—1950 годах вся роспись была укреплена и промыта. В настоящем ее виде она производит впечатление единого декоративного ансамбля.



*Иноземцы. Деталь композиции «Страшного суда». Роспись собора Клязькина монастыря во Владимире. 1647—1648 годы.*

ранее мало распространенным сюжетам было продиктовано проснувшимся в Москве после «смутного времени» интересом к вопросам общественной морали. Плохая сохранность стенописи и поновления XVIII и XIX веков не позволяют составить полного представления о ней. Только изображения воинов и других святых на юго-восточном и юго-западном столбах собора, освобожденные реставрацией в начале XX века от всех позднейших красочных наслоений, сохранили былые рисунок, моделировку и частично краски<sup>1</sup>. В этих фигурах, с раз-

<sup>1</sup> Стенопись собора 1642—1643 годов, в отличие от фресковой росписи предшествующих эпох (по сырой штукатурке водяными красками), выполнена смешанной техникой, широко распространенной в XVII веке. Обычно при смешанной технике по сырому слою штукатурки знаменщики наносили жидкой охрой основной рисунок, затем по высохшей штукатурке этот рисунок обводили острым инструментом (графитом) и дописывали клеевыми красками. Для удобства обозначения в данной работе сохраняется привычный термин «фреска», хотя в XVII столетии «чистой фрески», в собственном смысле этих слов, уже, как правило, не встречается.



*Пророк Даниил и ангел. Деталь композиции «Страшного суда». Роспись собора  
Княжичина монастыря во Владимире. 1647 — 1648 годы.*

вевающими плащами, заметна та нарядность и даже щеголеватость, которой не было в живописи предшествующего века, но которая станет характерной чертой образов в XVII столетии.

В 1644 году Сидор Осипов (Поспеев) и Иван Борисов, участвовавшие в украшении стенописью Успенского собора, расписывают кремлевскую церковь Ризоположения (построена в 1484 — 1485 годах)<sup>1</sup>. Основная тема росписи: Акафист богородице. На столбах изображены русские митрополиты и князья. Небольшой размер церкви во многом предопределил характер композиций, которые напоминают скорее многочастные, многорядные иконы, чем монументальную стенную роспись.

В области монументальной живописи первой половины XVII века наиболее значительным памятником является роспись собора Княгинина монастыря во Владимире, выполненная в 1647 — 1648 годах группой художников<sup>2</sup>. Здесь в общих чертах сохраняется традиционная иконографическая схема. Однако в некоторых композициях встречаются отдельные фигуры и целые сцены, привлекающие внимание несколько необычным характером трактовки и забавными деталями. Так, например, в композиции «Страшного суда» среди грешников представлена группа иноземцев, изображенных в коротких штанах и длинных белых чулках (стр. 348). Часто встречаются сцены назидательного содержания. Среди них особенно интересны фрески в алтаре, иллюстрирующие повесть о совершении крещения отрока ангелом вместо недостойного иерея<sup>3</sup>. На одной из фресок очень живо изображен князь в красивой узорчатой шубе, нежно прижимающий к себе стройного юношу и выслушивающий покаяние длиннородого старца<sup>4</sup>.

В отличие от росписей московского Успенского собора во фресках Княгинина монастыря фигуры небольшие и хрупкие, их позы и движения преувеличенно изящны, даже несколько манерны. Краски росписи сохранились превосходно. Колорит их, построенный на сочетании нежно-зеленых, голубых, желтых и розовых оттенков, производит впечатление изысканной нарядности. В то же время в нем еще нет излишней пестроты, которая иногда заметна во фресках второй половины века. Однако и здесь роспись похожа на увеличенные и

<sup>1</sup> «Церковь во имя Положения ризы богородицы во Влахерне». — «Труды комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии», т. II. М., 1906.

<sup>2</sup> Имена мастеров имелись в надписи, находившейся в нижней части северной стены жертвенника собора Княгинина монастыря. До настоящего времени уцелели фрагменты надписи: «...си Иванъ... р... Федоро... лолов... Григо...р...і...тэ... лю бру...» Надпись сообщена Н. П. Сычевым.

<sup>3</sup> Великие Минеи-Четьи. Пролог на 5 января. — «Памятники славяно-русской письменности», т. I, тетрадь I. М., 1910.

<sup>4</sup> Такой же сюжет изображен в стенописи 1644 года собора Пафнутьева Боровского монастыря.



*Князь Константин Всеволодович. Роспись на столбе собора  
Княгинина монастыря во Владимире. 1647—1648 годы.*

перенесенные на стены иконы, в которых стилевые особенности «строгановской школы» приобретают слегка утрированный характер («Пророчество Даниила» из композиции «Страшного суда»; *стр.* 349).

Несколько иное впечатление производят фрески на столбах храма, где представлены владими́ро-суздальские князья: Андрей Боголюбский, Всеволод Георгиевич, Георгий Всеволодович, Константин Всеволодович (*стр.* 351) и др. Правда, об их портретности не может быть и речи, так как почти все они написаны по одному и тому же образцу: у них большие глаза, резко обведенные дуги бровей, заостренные носы и небольшие, спадающие вниз усы. Князья отличаются друг от друга только расшитыми одеждами и головными уборами. В образах владимирских князей создатели росписи Княгинина монастыря стремились

обрисовать положительный идеал правителя, защитника родной земли. И вместе с тем достаточно всмотреться в их изображение, чтобы убедиться в том, насколько мастер XVII века был далек от намерения создать образы спокойных, твердых духом людей. У всех изображенных напряженно вскинута бровь, подчеркнуты морщины на лбу, увеличены глаза. Беспokoйному выражению лиц соответствуют беспokoйные очертания фигур.

В 1640 году были написаны фрески церкви Николы «Надеина» в Ярославле. Из надписи на столбах известны имена их исполнителей. Это были двадцать царских изографов, костромичи, ярославцы, нижегородцы и москвичи по происхождению. Большинство из них двумя годами позже (1642 — 1643) принимали участие в росписи московского Успенского собора<sup>1</sup>.

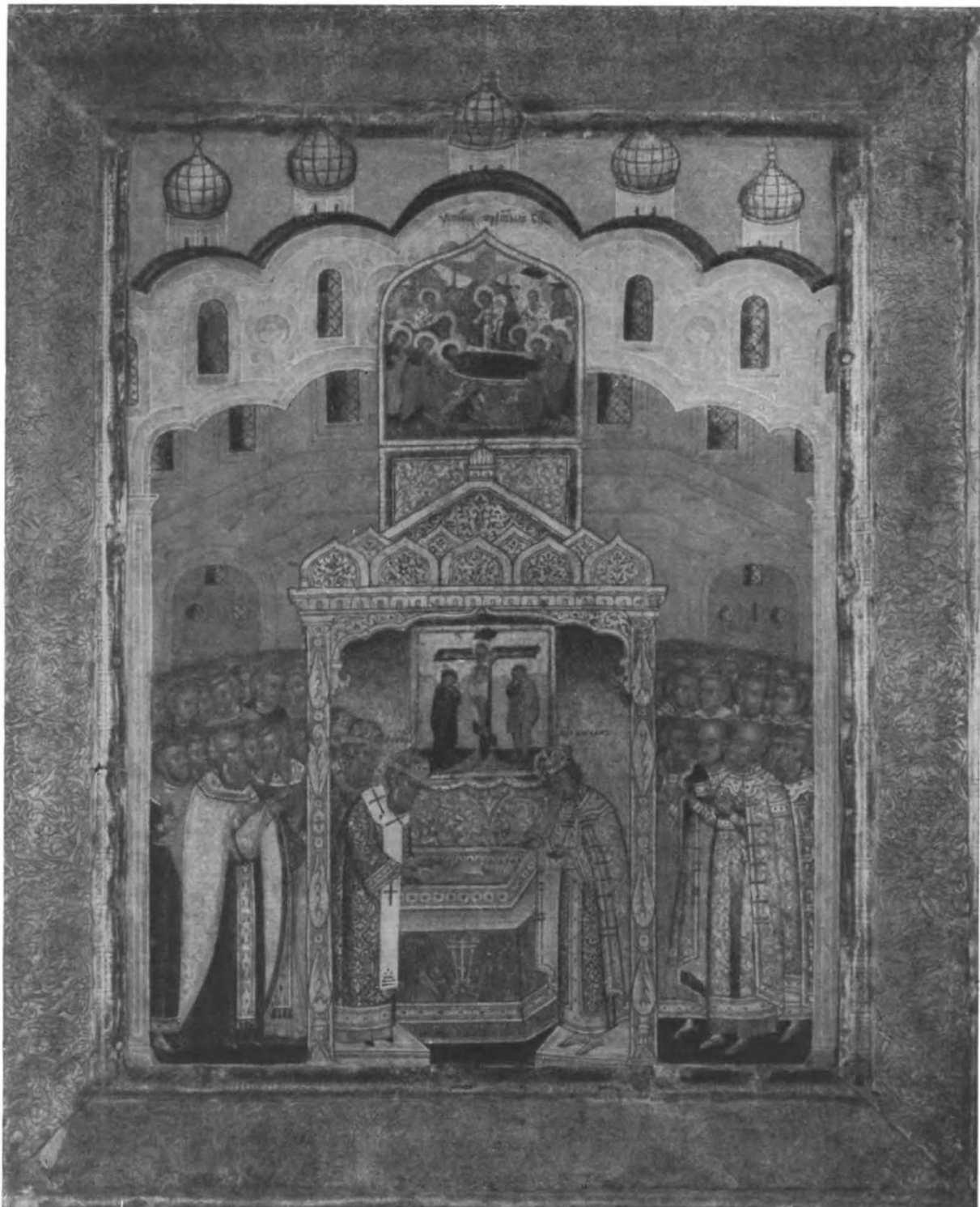
Росписи Николо-Надеинской церкви в XIX веке были сильно прописаны по старым контурам. О характере и колорите первоначальной живописи можно судить только по частично расчищенным фрескам в галлерее. Они выполнены в сдержанной гамме приглушенных охряных и зеленых тонов и производят впечатление почти монохромных. Что касается остальной росписи, которая еще ждет реставрации, то здесь можно говорить только о ее содержании, общей системе и характере композиций.

В церкви Николы «Надеина» замечательные традиции русской монументальной живописи в значительной мере утрачены. В ней стены разбиты на неравной высоты пояса, каждый пояс расчленен на различной ширины клейма, в которых изображены эпизоды из жития Николы. Благодаря этому вся роспись кажется лоскутной, тем более что и масштаб изображений в отдельных клеймах неодинаков и клейма не совпадают друг с другом по вертикали. Создатели росписей нанизывали одно клеймо на другое с одной лишь заботой — втиснуть в каждое из них как можно больше эпизодов, не упустив при этом ни одной подробности. Однако эти росписи интересны тем, что именно здесь, впервые в монументальной живописи, проявился интерес к подробному и занимательному повествованию, которое позднее так блестяще развернется в ярославских росписях конца XVII века.

Таким образом, в росписях первой половины XVII века уже ставятся задачи, над которыми предстояло трудиться последующим поколениям мастеров русской стенописи. Это касается и тематического замысла фресок, и общего

<sup>1</sup> На первом месте в надписи упомянуты: костромич Иоаким Агеев, сын Селпенков, нижегородец Иван Лазарев, сын Муравей, ярославец Степан Евфимьев, сын Льяконов, москвич Иван Никитин, по прозвищу Кривошея, и Борис Алексеев. Здесь же работал известный знаменщик, костромич Василий Ильин (см. А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. IV. М., 1916, стр. 58).





*«Положение ризы господней». Икона 30-х годов XVII века.  
Гос. Исторический музей.*



характера их выполнения. Но в первой половине XVII века исполнители, в значительной степени утратившие вековые традиции древнерусской монументальной живописи, не овладели еще новыми средствами художественного выражения. Это касается в первую очередь системы распределения фресок. Разрушается строгая архитектурная связь между архитектурой и украшающей ее живописью, составлявшая одно из замечательных качеств русских монументальных росписей предыдущих периодов. Вместе с тем в первой половине века еще не встречается то своеобразное расположение изображений на стенах как бы сплошным пестрым ковром, которое придает столь нарядный, почти орнаментальный характер ярославским и ростовским монументальным росписям конца столетия. Поэтому стенописи этого времени нередко производят впечатление перенесенных на стены икон.

В русской иконописи первой половины XVII века можно наблюдать примерно те же явления, что и в монументальном искусстве. Здесь довольно отчетливо выступают два направления. Первое еще в сильнейшей степени связано с традициями «строгановской школы», виднейшим представителем которой был, как известно, Прокопий Чирин, работавший при дворе московского государя еще в 1620-х годах. Художники этого направления сохраняют замечательное мастерство миниатюрной живописи строгановских златописцев, порой даже несколько утрируя его. Так, на иконах 30—40-х годов XVII века «Филипп митрополит» (Государственный Русский музей) и «Алексей митрополит» (Государственная Третьяковская галерея; *оклейка*) позы и поворот голов изображенных «в молитве» навеяны строгановскими образцами. Однако основная тема художников начала XVII века — слабость и беспомощность человека — здесь уступает место теме прославления князя церкви, причем тема эта в значительной мере приобретает чисто внешнюю трактовку. В иконе, изображающей митрополита Алексея, внимание художника прежде всего привлекли златотканый узор богатого парчевого наряда митрополита, причудливые очертания облаков на темно-зеленом фоне, рисунок мелких лещадок и трав. Красочная гамма этой иконы, по сравнению с произведениями строгановской школы периода ее расцвета, стала более жесткой.

В 1625 году в Москве произошло торжественное событие: царю Михаилу Федоровичу была подарена персидскими послами священная реликвия — «риза господня», якобы найденная персами при завоевании Грузии. В годы, когда Романовы были озабочены тем, чтобы поднять авторитет новой династии, изображение этого торжества, в котором участвовал и молодой Михаил Федорович и его отец патриарх Филарет Никитич, имело большое политическое значение.



*Алексей Митрополит. Икона 1640-х годов.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Вот почему событие это неоднократно изображалось в иконописи<sup>1</sup>. В одном из ранних вариантов, возникшем около 30-х годов (Государственный Исторический музей; *стр.* 353), композиция похожа на некоторые фрески Княгинина монастыря. «Риза господня» представлена лежащей на престоле, который стоит в центре. По бокам престола расположены две группы: духовенство слева возглавляет Филарет, группу бояр справа возглавляет безбородый Михаил. Филарет и Михаил склоняют головы перед святыней — в сущности изображена моленная сцена, напоминающая те, которые часто можно видеть на иконах конца XVI — начала XVII века. Но в фигурах не осталось и следа взволнованности. Эти люди ни о чем не просят, ограничиваясь выражением почтения по отношению к святыне. Все облечено в форму торжественного празднества. Отсюда и ясная уравновешенность сцены. Недаром, следуя классическим образцам XV — XVI веков, мастер увенчал всю группу светлым храмом, совсем как в известной иконе «Видение Евлогия» (Государственный Русский музей)<sup>2</sup>. В более позднем варианте иконы (Рождественская церковь на Рогожском кладбище)<sup>3</sup> иконописцу удалось передать перспективное сокращение «нутровых палат», изобразить толпу внутри Успенского собора.

В 1627 году в московском Успенском соборе для хранения указанной «ризы господней» была сделана нарядная медная сень<sup>4</sup>, шатровый деревянный свод которой внутри был, по-видимому, в то же время расписан одним из крупнейших государевых иконописцев (*стр.* 356).

В этой росписи в соответствии с ее назначением были изображены сцены страстей христовых. Манера выполнения росписей с множеством преувеличенно стройных хрупких фигур также восходит к традициям строгановских мастеров. Но в них больше серьезности, напряженного драматизма, особенно в изображении массовых сцен (например, «Христос перед Пилатом», «Христос перед Кайафой», «Христос перед Анной», «Несение креста»). Этот драматизм предвосхищает некоторые черты русской монументальной живописи второй половины XVII века.

Однако основная часть московских икон первой половины XVII столетия

<sup>1</sup> В. Борин. Древнее изображение положения ризы господней. — «Светильник», 1914, № 11—12, стр. 35—41.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 27; см. также том III настоящего издания, стр. 567.

<sup>3</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 339.

<sup>4</sup> Литая медная сень с расчеканкой была выполнена мастером котельного дела Димитрием Сверчковым.





*«Несение креста» и другие сцены. Роспись шатра сени над «ризой господней»  
в Успенском соборе Московского Кремля. 1627 год.*

решительно отличается от строгановских тем, что в них исчезает узорчатость и изящество миниатюрного письма. Московские иконы значительно проще по композиции и иногда грубее по технике. Это особенно касается икон, входящих в состав иконостасов.

В 1626 году был написан иконостас Чудова монастыря<sup>1</sup>. В 1627 году был создан хорошо сохранившийся иконостас Ризоположенской церкви в Кремле<sup>2</sup>. В создании последнего принимал участие иконописец патриарха Филарета Назарий Истомина<sup>3</sup> с товарищами. Общая композиция иконостаса церкви Ризопо-

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 393—399.

<sup>2</sup> И. Сковрдов. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 372.

<sup>3</sup> Назарий Истомина нельзя отождествлять с Назарием, сыном Истома Савина, умершим в начале 20-х годов XVII века.

ложения восходит к типу, созданному в начале XV века, в эпоху Андрея Рублева. Она осталась такой же ясной, симметричной, уравновешенной. Фигуры деисусного и пророческого рядов, равно как и праздники, выполнены по традиционным образцам XV — XVI веков. Вместе с тем и по характеру трактовки образов, и по манере выполнения, и по колориту ризоположенский иконостас бесконечно далек от работ более ранних русских живописцев. Почти одинаковые по выражению лица характеризованы внешне холодно, безразлично, «мелочное письмо» морщин, волос и складок одежды приводит к утрате монументальности, порой к излишней манерности. Вместе с тем в иконах ризоположенского иконостаса отчетливо выступают и некоторые новые черты: в них чувствуется стремление художников придать фигурам беспокойный, подчеркнuto напряженный характер. Особенно выразительна с этой точки зрения фигура пророка Даниила (стр. 357). Впечатление некоторой внутренней смятенности образов усилено и причудливым линейным узором складок, с их сложными, запутанными завитками и острыми углами, и изрезанными очертаниями архитектуры и горок. Впрочем, этому впечатлению противоречит красочная гамма иконостаса, построенная на красивом сочетании спокойных, приглушенных полутонов с мягко поблескивающими серебряными басменными окладами. В иконах первой половины XVII столетия никогда не бывает чистых звонких цветов (красного, желтого и синего). Преобладают оранжевые или розовые тона, противопоставленные теплomu оливково-зеленому. Светлые предметы нередко выступают на более темном фоне того же цвета.



*Пророк Даниил. Икона из иконостаса церкви Ризоположенскн в Московском Кремле. 1627 год.*

Икона «Троицы с бытием» середины XVII века, являющаяся средником огромного складня (Государственная Третьяковская галерея), дает яркое представление о переходном характере иконописи того времени<sup>1</sup>. Ядром композиции является восходящая к Рублеву схема, — московский мастер не решился порвать с ней так радикально, как это сделал новгородец XVI века в иконе с диагонально поставленным столом (Государственная Третьяковская галерея)<sup>2</sup>. В московской иконе над тремя «рублевскими» ангелами раскинулось огромное дерево. Вокруг этой группы венком расположены сцены из жизни праотца Авраама и его супруги, изображенные на фоне узорчатых палат, холмов и зданий города. Это решение, однако, не привело к подлинному художественному единству. В итоге исчезла глубина и лирика Рублева, но не явились еще настоящее бытописание, красочность, занимательность. Композиция симметричная, живопись сухая. Наряду с кинovarью большую роль играют грязновато-коричневые, охряные и черный тона.



С укреплением русского государства художественная деятельность в Москве заметно оживляется. В середине XVII века строительство церквей приобретает массовый характер. Во время царствования Алексея Михайловича создается много фресок, икон и миниатюр, умело выполненных в царских мастерских.

В первой половине XVII столетия в Кремле существовал самостоятельный Иконный приказ с Иконописной палатой, впервые упоминаемый в 1621 году. В середине XVII столетия (в 1640-х годах) эта палата была присоединена к Оружейной<sup>3</sup>.

Оружейная палата становится основным художественным центром страны. Она приобретает исключительное значение как первая государственная художественная школа, занимавшаяся подготовкой квалифицированных мастеров — своеобразная древнерусская академия художеств. Во главе Оружейной палаты был поставлен просвещенный ценитель искусства боярин Хитрово (с 1654 по 1680 г.)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. — «Вопросы живописи», вып. 3. М., 1917, стр. 105.

<sup>2</sup> Г. Жидков. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. — «Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», т. II. М., 1928, стр. 114. Икона воспроизведена в III томе настоящего издания, стр. 591.

<sup>3</sup> Г. Малицкий. К истории Оружейной палаты Московского Кремля. — В сб.: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 532.

<sup>4</sup> В. Трутовский. Боярин и оружничий Богдан Матвеевич Хитрово и Московская Оружейная палата. — «Старые годы», 1909, июль—сентябрь, стр. 352.

В XVII веке Оружейная палата была местом, где выполнялись различные художественные работы для царского двора. Здесь писали иконы и парсуны, знамена и плафоны, украшали лицевые рукописи, расписывали пасхальные яйца, раскрашивали игрушки царевичам, покрывали узорами царские шатры, колымаги, мебель и утварь. В иконах царских мастеров щедро применялись дорогие материалы, художники в совершенстве владели способом золочения икон и нередко достигали этим разнообразных живописных эффектов. Как правило при выполнении одной работы несколькими мастерами между ее участниками осуществлялось строгое разделение труда: один сочинял композицию и наносил ее контуры («знаменил»), другой писал самые ответственные части — лица, третий писал все остальное («доличное»). Были мастера, которые специализировались в наведении золота («златописцы»), мастера, выполнявшие растительный орнамент («травщики»).

В Оружейную палату художники набирались не только из Москвы, но и из провинциальных городов: Костромы, Ярославля, Переславля-Залесского, Вологды, Пскова, Новгорода, Нижнего Новгорода и др. Принимали новых мастеров по рекомендации сведущих людей. Многие мастера Оружейной палаты происходили из крепостных — казна выкупала их у помещиков. В Оружейной палате были постоянные «жалованные» и так называемые «кормовые» мастера, призывавшиеся для выполнения отдельных заказов. И те и другие выбирались из лучших художников Москвы и других городов. Жалованные получали годовое содержание деньгами и «кормом». Кормовые были ниже рангом и оплачивались только поденно. По уровню своего умения кормовые мастера разделялись на первую, вторую и третью статьи. По окончании выполнения заказа часть кормовых мастеров распускалась по домам, где они, если не было частных заказов, занимались земледелием, огородничеством, становились ямщиками или занимались различными ремеслами и т. д.

Уже в 1640-х годах в штатах Оружейной палаты, наряду с иконописцами, появляются живописцы. В дальнейшем возрастающий спрос на живописные работы приводит к расширению штата мастеров и учеников и к организации в Оружейной палате в 1683 году отдельной живописной мастерской<sup>1</sup>.

Состав мастеров Оружейной палаты был разнообразным. Ведущую роль играли русские мастера. Имена этих царских иконописцев и живописцев составляют обширные списки, их дела, хранящиеся в архивах, рисуют картину сложной организации их деятельности. Помимо такого широко известного мастера,

<sup>1</sup> Е. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955, стр. 31.



как Симон Ушаков, в качестве вполне сложившихся художественных индивидуальностей выступают Яков Казанец, Степан Резанец, Иосиф Владимиров, Георгий Зиновьев, Иван Максимов, Федор Евтихийев Зубов (ум. 1689 г.), Никита Павловец (ум. 1677 г.), Иван Безмин, Тихон Филатьев, Кирилл Уланов (ум. 1731 г.)<sup>1</sup> и др.

На службу в Оружейную палату принимались также приезжие из-за рубежа мастера. Каждый из них обогащал практику Оружейной палаты тем творческим опытом, который был приобретен им в родных краях. Начиная с 1643 года здесь работал мастер-голландец по имени Ганс Детерсон, после него в 1655 году прибыл польский шляхтич Стефан Лопуцкий. В 1660-х годах в Оружейной палате работает грек Алостон Юрьев; в 1667 году в нее поступают армянин Иван Салтанов и голландец Даниил Вухтерс, в 1670 году — «мастер перспективного дела» немец Петр Энгельс. За долгие годы совместной работы с русскими мастерами большинство иноземцев настолько сроднилось с ними, что творчество этих заезжих художников целиком входит в историю русской живописи XVII столетия<sup>2</sup>.

В качестве состоящих на царской службе людей мастера Оружейной палаты постоянно обращаются с челобитными к государю о всякого рода милостях. «Милостивый государь,— пишет один из них,— вели к тому корму прибавку учинить, чтобы мне у того дела сыту быть». «Пожалуй меня холопа твоего за многолетнюю мою службишку и по мастерству рукоделия моего, ... чтоб мне пред малоумеющей моею братьей в оскорблении и раззорении не быть». Особенно настойчиво добивался царевых милостей бывший «шахов человек» Иван Салтанов. После перехода в православие он с обидой жалуется царю: «А за крещение твоим... жалованием ничем не пожалован...». Через некоторое время он без особого на то повода вновь напоминает о себе: «...пожалуйте меня для своего многолетнего здоровья, велите мне дать ... деньгами или дворами крестьянскими, сколько вам обо мне бог известит»<sup>3</sup>. Свои челобитные мастера обычно скрепляли подписью: «Твои верные холопы». Действительно, их существование не было похоже на положение свободных художников. Они чувствовали и вели себя как покорные исполнители воли государя-заказчика.

В целом организация Оружейной палаты, в которой работали зрелые мастера и проходили выучку молодые подмастерья, оказала благотворное воздействие

<sup>1</sup> «Костромские епархиальные ведомости», 1889, № 6.

<sup>2</sup> А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I—IV. М., 1910—1916; М. Каргер. Материалы для словаря русских иконописцев. — В сб.: «Материалы по русскому искусству», т. I. М., 1928, стр. 112—136.

<sup>3</sup> А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910, стр. 236—242.

на русское искусство. Благодаря этой широко поставленной государством системе художественного производства и образования искусство смогло подняться при Алексее Михайловиче на тот уровень, которого оно не достигало в первой половине столетия.

В 1652 году в Московский Кремль для украшения стенописью Архангельского собора вновь привлекаются лучшие живописцы многих городов. Во главе дружины стоят упоминавшиеся выше жалованные изографы: Яков Казанец (он же Рудаков)<sup>1</sup>, Степан Резанец<sup>2</sup> и другие, всего около тридцати человек. Принимает участие в росписи собора и известный художник, писатель и друг Симона Ушакова — Иосиф Владимиров. Работали здесь также в дальнейшем прославившие себя монументальными росписями костромичи Гурий Никитин и Сила Савин. Военные события задержали окончание росписи стен. Степан Резанец, один из главных руководителей работ, был взят царем Алексеем Михайловичем в поход под Смоленск. В 1660 году вновь были посланы грамоты к воеводам Ярославля, Костромы, Ростова, Переславля-Залесского, Вологды, Устюга, Пскова, Новгорода с указанием о присылке мастеров для работы в Архангельском соборе, но вскоре работа была опять прервана (требовался ремонт здания). Окончена роспись была лишь в 1666 году при участии Симона Ушакова и Федора Зубова.

Архангельский собор — собор-усыпальница московских великих князей и царей. Поэтому нижний ярус росписей на стенах — южной, западной и частично северной — занят «портретными» изображениями похороненных<sup>3</sup>. Представлены великие князья московские: Иван Калита, Симеон Гордый, Димитрий Донской, Иван III, Василий III и др., а также многие удельные князья. Изображения князей помещены и на столбах собора (стр. 362 и вклейка)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Яков Казанец был взят в Оружейную палату в 1648 году от князя Дмитрия Мамстрюковича Черкасского (А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь, стр. 230).

<sup>2</sup> Степан Резанец, сын мастера ствольного дела Оружейной палаты, работал на государственной службе с 1630-х годов. В 1650 году он был зачислен в жалованные иконописцы Оружейной палаты с окладом, равным окладу умершего Прокопия Чирина (там же, стр. 223).

<sup>3</sup> Некоторые «портреты» были написаны на досках. В собрании Государственного Исторического музея хранятся надгробные портреты (парсуны) из Архангельского собора царей Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Федора Ивановича, Федора Алексеевича и др.

<sup>4</sup> Здесь представлены киевский князь Владимир и его сыновья Борис и Глеб; владимирские князья — Андрей Боголюбский, Ярослав Всеволодович, Константин Всеволодович, Георгий Всеволодович; новгородский князь Александр Невский; князья ярославские — Федор, Давид и Константин; Дмитрий Ярославич — брат Александра Невского, княживший в Переславле-Залесском; Ярослав Ярославич — первый самостоятельный князь Твери. Всеволод псковский изображен с храмом в руках. Из московских князей на столбах изображены: Даниил Александрович, его сыновья Георгий Данилович и Димитрий Данилович и Василий III (последнее изображение некоторые исследователи считают изображением Василия Шуйского). На юго-восточном столбе, с западной стороны, написан греческий царь Михаил Палеолог, прославленный предок Софьи Палеолог.



*Великий князь Александр Ярославич. Роспись на столбе  
Архангельского собора в Московском Кремле.  
1652—1666 годы.*

На южной и северной стенах представлены деяния архангела Михаила, выступающего в церковной иконографии в образе начальника небесного воинства, который особенно чтился на Руси как помощник русских князей в ратных делах (стр. 364). На сводах расположены композиции на темы, поучающие основам христианской религии, при этом многочисленные надписи разъясняют содержание изображений. Видное место в росписи занимают изображения, связанные с «Символом веры». Композиции на эту подробно иллюстрированную тему со свода переходят на западную стену, оканчиваясь внизу последним положением «Символа веры», касающимся учения о воскрешении мертвых и загробной жизни. В самом подборе сюжетов фресок и в характере распределения их нетрудно усмотреть отчетливо выраженную тенденцию прославления русской государственности,

своеобразную родословную русских князей и царей, которые выступают здесь не только как воины, находящиеся под покровительством архангела Михаила, но и как ревнители чистоты православной веры. Не случайно темам загробной кары уделено в этом соборе-усыпальнице очень незначительное место. Князья выступают здесь как праведники, которых за гробом ждет не наказание, а награда. Поэтому западная стена храма отведена не традиционному изображению «Страшного суда», а композициям на тему «Символ веры», причем центральное место на стене занимает изображение «Силы царя небесного». Композиция же «Страшного суда», включенная в общий цикл «Символа веры», сознательно сдвинута в сторону. Во фресках, посвященных темам потустороннего мира, ожидающей чело-





*Великий князь Андрей Боголюбский. Ростись на столбе Архангельскою собора  
в Московском Кремле. 1652—1666 годы.*

века на том свете кары за грехи и т. д., нет ничего мрачного, сурового. Яркая красочность, декоративность, жизнерадостность — основные их черты<sup>1</sup>.

Если роспись Успенского собора, более традиционная по своему иконографическому составу, была задумана как прославление церкви, то в основе замысла архангельских росписей лежит идея триумфа светской власти, прославление деятелей русского государства, — идея, которая приведет позднее к созданию иконы «Насаждение древа государства Российского». Роспись выполнялась большой группой художников, представлявших собой мало сходные творческие индивидуальности; однако главным мастерам, руководившим работой, удалось добиться впечатления определенного единства. Отдельные композиции часто с большим художественным тактом распределены на стенах, умело вписаны в коробовые своды, подпружные арки, барабаны, купола (стр. 365). Цветовое решение росписей производит впечатление хотя и пестрой, но единой, тщательно продуманной колористической гаммы, в которой яркий голубец и звучная киноварь различных оттенков сочетаются с мягкими, притушенными охряными и зелеными тонами.

В 1652—1653 годах в Москве, недалеко от Варварки, около подворья купцов Никитниковых, была расписана и украшена иконами церковь Троицы, называемая также церковью Грузинской богоматери<sup>2</sup>. Самый факт, что инициатива создания такого памятника принадлежала богатой купеческой семье, типичен для Москвы тех лет. По характеру своего живописного убранства церковь Троицы в Никитниках не уступает лучшим работам царских мастеров. Церковь эта маленькая, по-домашнему уютная. Центральная часть интерьера, представляющая собой в плане четырехугольник, покрыта сомкнутым сводом и увенчана открытым барабаном главы. В куполе написана полуфигура «Вседержителя», в барабане расположены фигуры ангелов, пророков и святых, в медальонах на своде — четыре праздничных композиции («Распятие», «Воскресение», «Вознесение», «Сошествие св. духа»). Роспись стен церкви разделена на пояса, в них размещены сцены, в которых рассказана история деяний апостолов, причем особенно подробно обрисованы совершенные ими чудеса. В церкви Троицы в Никитниках быть может впервые в истории русской монументальной живописи в качестве подлинника мастерами довольно широко использованы западноевропейские гравюры<sup>3</sup>. Впрочем, они переработаны столь ос-

<sup>1</sup> Стенопись Архангельского собора освобождена от позднейших наслоений в 1954 году. Работа производилась художниками-реставраторами Проектно-реставрационной мастерской Академии архитектуры.

<sup>2</sup> Е. Овчинникова. Стенопись церкви Троицы в Никитниках в Москве, середины XVII в. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. XIII, 1941, стр. 147—166.

<sup>3</sup> Гравюры так называемой Библии Пискатора и книги «Бесед Иоанна Златоуста», изданной Киево-Печерской лаврой в 1624 году с гравюрами мастера, скрывшего свое имя под инициалами «Т. П.» (Е. Овчинникова. Указ. соч., стр. 160).

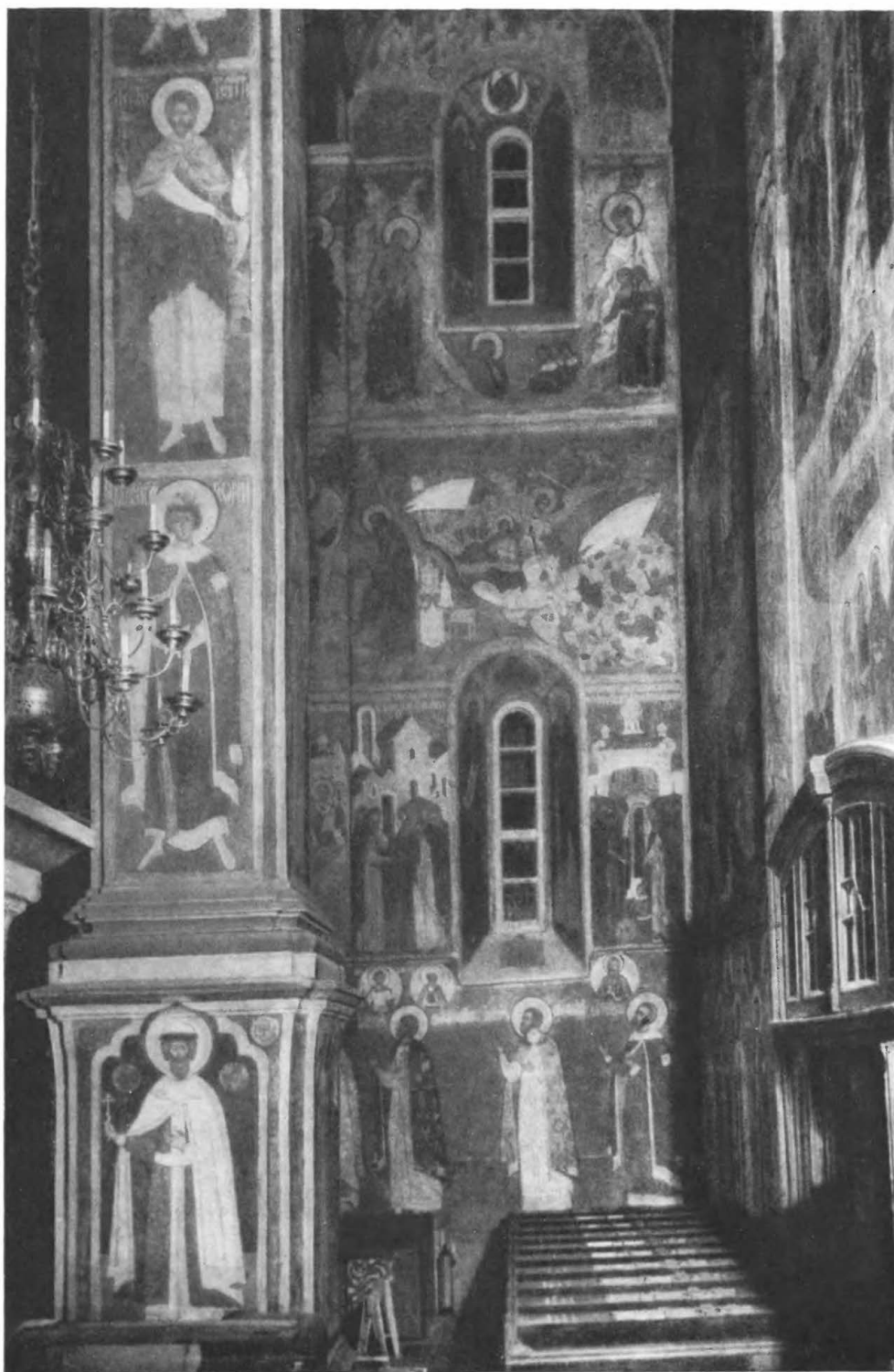




*Битва Гедеона. Роспись Архангельского собора в Московском Кремле.  
1652—1666 годы.*

новательно, что без сопоставления с оригиналами трудно догадаться, каким именно образцам следовали мастера фресок. Все росписи несут на себе заметный отпечаток иконописной традиции.

В сценах из жизни апостолов много движения, тонкие грациозные фигуры выразительны, но порой несколько манерны (стр. 366, 367). Большая композиция на северной стене храма — «Кораблекрушение около острова Мелит» (Мальты) — даст представление об искусстве мастера в передаче массовых сцен. Из толпы узников, которых везут на суд в Рим, выделяется фигура Павла с патетически воздетыми руками; вокруг него на обломках, среди бушующих вод, виднеются гибнущие люди. Со времени вологовских фресок и фресок церкви Федора Стратилата в русской стенописи не передавалось столь бурного движения. Однако характер изображения этого движения в росписи XVII века совершенно иной.



*Общий вид росписи столбов и стен (южной и западной) Архангельского собора в Московском Кремле. 1652—1666 годы.*





*Смерть Анания и Савфiry. Роспись церкви Троицы в Никитниках.  
1652—1653 годы.*

Эмоциональность поз и жестов в новгородских фресках XIV века уступает здесь место чисто внешнему рисунку движения, которое подчиняется общему динамическому ритму композиции, зачастую приобретающей отчетливо выраженный орнаментальный характер.

Среди фресок церкви Троицы в Никитниках выделяется несколько бытовых эпизодов. В фреске «Целование Иуды» останавливает на себе внимание фигура барабанщика (стр. 369), который, наклонив голову и высоко подняв руки, выбивает дробь на своем барабане. Эта фигура примечательна не только экспрессивностью движения. Мотив, заимствованный из гравюр Библии Пискатора, московский художник сумел перевести на язык древнерусской живописи, на язык ясных силуэтов и ритмического контура и связать фигуру барабанщика с фигурами стоящих за ним воинов.

На стене южного придела храма представлена группа людей без нимбов (стр. 370). Возможно, что здесь увековечена купеческая семья Никитниковых.

Авторы росписей церкви в Никитниках обладали высоко развитым декоративным чутьем, и это помогло им органически сочетать живопись с архитектурой храма так, что даже окна здания включены в композицию живописных



*Деталь композиции «Смерть Анания и Савфiry» в церкви Троицы в Никитниках.  
1652 — 1653 годы.*

изображений. Росписи довольно сдержанны по колориту, в котором преобладают розовые, голубые и охряные тона.

Нам достоверно не известны имена мастеров, расписывавших церковь Троицы в Никитниках<sup>1</sup>. Подписные иконы, которыми был позднее украшен храм, по своим стилистическим признакам решительно не походят на стенопись. Среди икон церкви в Никитниках только одна — «Сошествие св. духа» — обнаруживает некоторые точки соприкосновения с фресками (об этом см. ниже, стр. 389).

В 1654 году были исполнены стенописи Троицкого собора Калязинского монастыря. Над ними трудились семнадцать кормовых иконописцев, по преимуществу ярославцы и костромичи<sup>2</sup>. Среди них были известные изографы Оружейной

<sup>1</sup> Д. Тренин. Памятники древнерусского искусства церкви Грузинской богородицы в Москве. М., 1903.

<sup>2</sup> Имена их упомянуты в летописной надписи на стене (А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. IV, стр. 225).

палаты Василий Ильин и Иван (Феофилакт) Филатьев, расписывавшие в 1652 году вместе со Степаном Резанцем Архангельский собор, а также Иван Алексеев и Василий Федоров, выполнявшие «стенное и травное письмо» в «Большом дворце». В настенной летописи в списке художников на первом месте назван Симеон Аврамов, о котором нам ничего не известно.

Содержание калязинской росписи составляют библейские и евангельские легенды, песнопения и «Апокалипсис». В изображениях мастера строго придерживались традиционных переводов и не пытались обогатить их новой трактовкой движений или жестов. Фигуры, в большинстве своем скованные и угловатые, сопоставляются настолько механически, что в отдельных случаях трудно уловить между ними смысловую связь. Например, в сцене «Чудо архангела Михаила в Хонах» монах Архип словно не видит, как архангел ударом копья уводит в землю низвергающийся поток<sup>1</sup>. И если тем не менее стенопись эта не лишена выразительности, то достигается это главным образом путем усложнения фона при помощи многообразных архитектурных форм, богатого орнамента и пейзажа. Так, в сценах «Сотворения мира» изображения цветов — «былья травного», — несмотря на их декоративный характер, близки к натуре; очень живо переданы сочные, склонившиеся головки цветов и длинные, как бы колеблемые ветром листья (стр. 371). Пышные кроны деревьев, с легко намеченной листвой и мощными стволами, художник лепит светотенью (стр. 372). В ряде сцен любовно изображаются животные, птицы, рыбы. Среди калязинских фресок такие сцены, как «Построение Вавилонской башни», интересны своими бытовыми мотивами (в частности, здесь представлен обжиг кирпича и другие трудовые процессы; стр. 373).

В целом, фрески церкви в Никитниках, так же как и фрески Архангельского собора и калязинские росписи, свидетельствуют о том, что в стенописи середины XVII века формировались новый художественный язык и новая система живописного декора стен, что именно здесь закладывались основы для подъема монументальной живописи во второй половине века.



Одной из центральных фигур русского искусства XVII столетия был, несомненно, Симон Ушаков.

<sup>1</sup> Ср. икону XV века с аналогичным сюжетом (И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 95).



*Барабанщик. Фрагмент композиции «Целование Иуды» в церкви Троицы в Никитниках.  
1652—1653 годы.*



*Предполагаемое изображение купцов Никиткиных. Роспись на стене южного придела церкви Троицы в Никитниках. 1652—1653 годы.*

Значение его не ограничивается созданными им многочисленными произведениями, не исчерпывается оно также и теоретическими высказываниями, новизной и прогрессивностью его взглядов на искусство. Ушаков был и педагогом и, видимо, умелым организатором, на протяжении более чем 30 лет возглавлявшим художественную деятельность всего Русского государства. Немалую роль играло и обаяние самой личности художника, то впечатление, которое он производил на современников неутомимостью своей кисти, блеском своей карьеры и тем достоинством, с которым он носил свое звание изографа. Для Симона Ушакова характерно новое, несвойственное до тех пор людям древней Руси отношение к искусству, к художнику, новый, более широкий и свободный характер мировосприятия, обусловленный общим процессом развития русской культуры этого времени.

Биография Ушакова восстанавливается исследователями по сохранившимся в архивах Оружейной палаты документам и по тем надписям, которыми снабжал



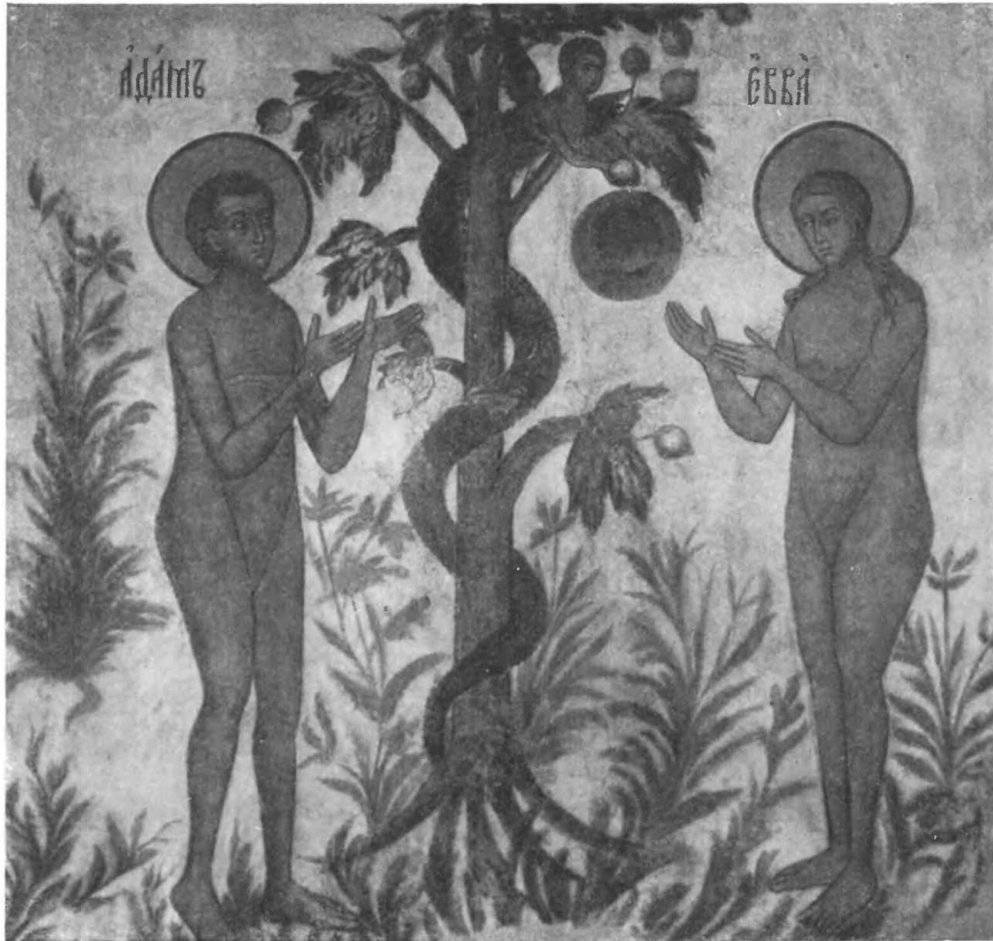
*Изображение цветов из композиции «Третий день творения» в Троицком соборе  
Калужинского монастыря. 1654 год.*

мастер свои произведения. Чаще всего он подписывался «Пимин Федоров сын зовомый Симон Ушаков» или просто «Симон Федоров Ушаков», иногда впереди прибавляя: «государев зограф». Родился Ушаков в 1626 году. Происхождение его до сих пор не удалось установить<sup>1</sup>. Находясь на службе в Оружейной палате, он за свои заслуги был пожалован дворянством<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> На иконе Спаса 1684 года, находящейся в соборе Троице-Сергиевой лавры в Загорске, упомянуты родственники Ушакова, среди которых несколько слугников и один «гость». В синодике из церкви Троицы в Никитниках упоминается несколько слугников-иконов (А. Успенский и И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь, стр. 357).

<sup>2</sup> На иконе «Сшествие св. духа» в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры в Загорске имеется надпись, в которой Ушаков назван дворянином («Надписи Троице-Сергиевой лавры, собранные архимандритом Леонидом». СПб., 1884, стр. 8). Дворянством награждались за особые заслуги и другие жалованные иконописцы и живописцы, например И. Безмин, И. Салтанов.





*Адам и Ева. Роспись Троицкого собора Калязинского монастыря.  
1654 год.*

В 1648 году, двадцати двух лет, Ушаков поступает на царскую службу в Серебряную палату. Работа здесь была самая разнообразная. Ушакову приходилось «знаменить», т. е. сочинять рисунки для украшения царской утвари и ювелирных изделий. Этот род деятельности был близок к гравированию. Более чем вероятно, что именно здесь зародился у Ушакова его интерес к гравюре. Вместе с тем работа знаменщика требовала фантазии, особо ценилось умение «воображением писать». Рисунки, сочиненные Ушаковым, были, видимо, удачными. Его постоянно требовали «наверх», во дворец, то к царю — сочинять композиции для знамен или рисовать карты, то к царице — выполнять рисунки для вышивок, то к патриарху — украшать изображениями драгоценные золотые митры. Работа над подобными заказами развивала его дарование художника-декоратора.

В 1657 году Ушакову поручают «поновить» роспись комнаты в царском дворце; такого характера заказы постоянно повторялись и впоследствии.

Вскоре из Серебряной палаты Ушакова начинают требовать в Оружейную, а в 60-х годах уже ни один большой заказ в Москве не обходится без Ушакова. Он руководит работами по поновлению икон и наружных фресок Успенского собора (1660), расписывает царские двери в церкви Евдокии на царском дворе. В 1666 году ему вместе с Федором Zubовым поручают надзор за росписью Архангельского собора. Он получает множество заказов из Монетного и Казенного дворов. В 1664 году Ушаков царским указом переводится в Оружейную палату, где он занимает должность первого жалованного «царского изографа» и главного эксперта по всем вопросам, связанным с искусством.

Служба в Оружейной палате не поглощала всего времени мастера. Именно в эти годы им были написаны многие иконы для церкви Троицы в Никитниках, прихожанином которой он состоял<sup>1</sup>.

Одно из ранних произведений, связанных с именем Ушакова,— икона «Благовещение с акафистом» 1659 года в церкви Троицы в Никитниках. Согласно надписи, Ушаковым выполнены в этой иконе только «личное», т. е. лица, все остальное («доличное») написано его товарищами Яковом Казанцем и Гаврилой Кондратьевым (стр. 375)<sup>2</sup>. Но лица в этой иконе за исключением лиц средника настолько



*Деталь композиции «Постройка Вавилонской башни» в Троицком соборе Калужинского монастыря. 1654 год.*

<sup>1</sup> Д. Тренев. Памятники древнерусского искусства церкви Грузинской богородицы в Москве, стр. 18—21.

<sup>2</sup> Надпись на нижнем поле иконы: «Написана сия икона в церковь Троицы, строения гостя Григория Никитникова, что в Китае городе. Писал до лиц сий образ Иаков Казанец, до лиц же довершил Гаврило»

мелки и настолько незначительна их роль в общей композиции, что художнику трудно было проявить в них силу своего дарования.

В записи на самой иконе не указано, кто ее знаменил. Высказывалось предположение, что это был Симон Ушаков. Однако Ушаков не имел еще в то время широкой известности, которую он приобрел впоследствии, и потому вполне вероятно, что знаменщиком был старший среди трех мастеров, т. е. Яков Казанец. Средник иконы с изображением «Благовещения» отличается от ее многочисленных клейм, и в частности от второго клейма на верхнем поле с тем же сюжетом в центре. В среднике с объемно переданными фигурами больше оснований предполагать участие самого Ушакова. Наоборот, живопись клейм, с их тонким миниатюрным письмом, мелкими изящными, почти хрупкими фигурками, разбросанными среди детально разработанного пейзажа и архитектуры, имеет мало общего с манерой Ушакова. Краски не такие чистые и звонкие, как в иконах предшествующих столетий, но переливчатые, с оттенком розового, оливково-зеленого, бледно-сиреневого и голубого в сочетании с позолотой. Гамма эта весьма нарядная, но холодная. Под красочным слоем чувствуется золотая прокладка, придающая колориту иконы металлический, или скорее эмалевый, блеск. Отдельные клейма, например клеймо с изображением скачущих волхвов (*оклейка*), обнаруживают некоторое сходство со строгановскими иконами, но в них нет того мягко струящегося ритма, которым «строгановцы» умели пронизать свои композиции. В некоторых сценах акафиста фигуры более тяжеловесны, а композиции раздробленны. Многие сцены торжественны, многофигурны и уравновешенны, т. е. обладают чертами, которые так ценились в Москве в середине XVII века.

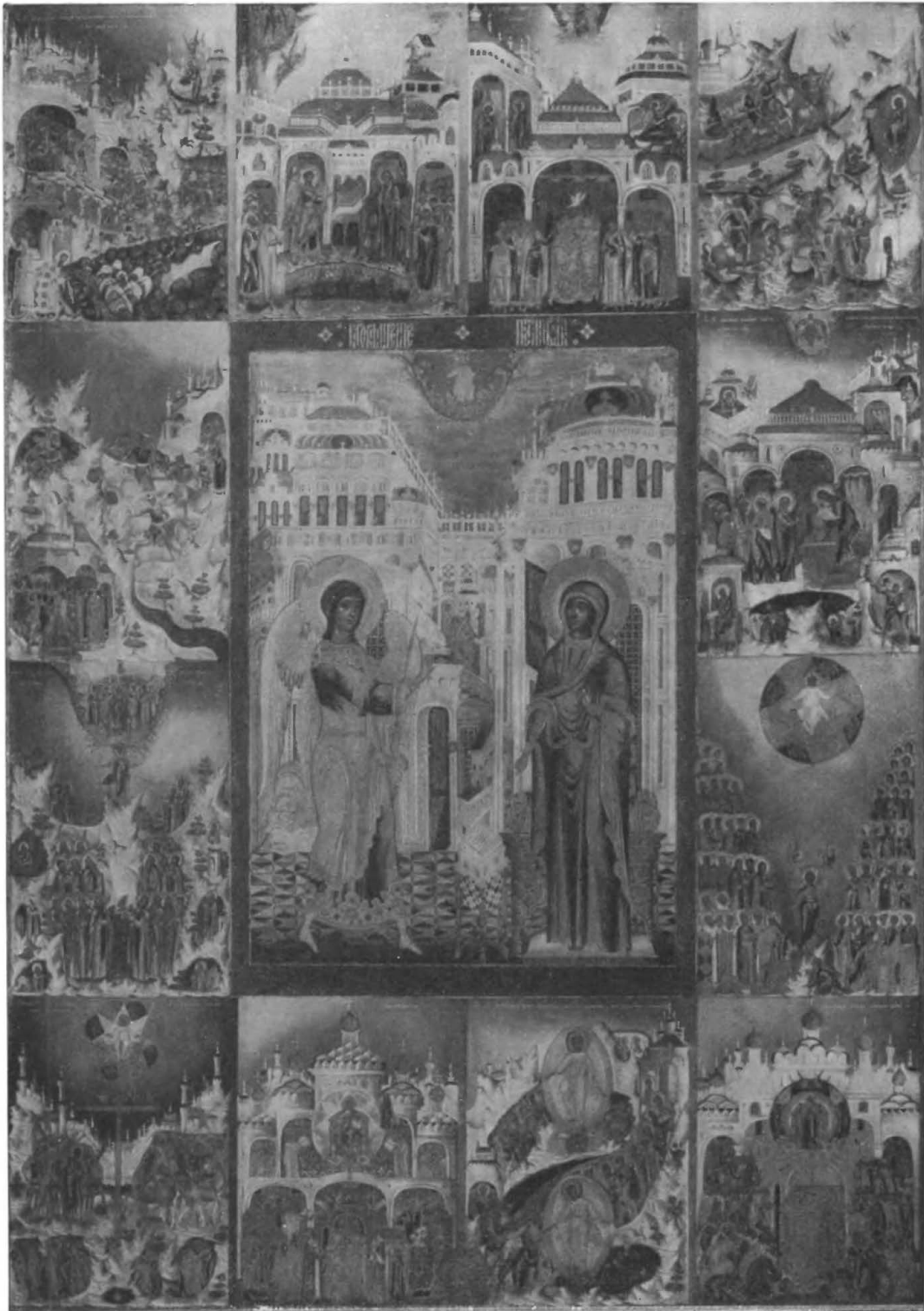
Икона «Благовещения с акафистом» свидетельствует о том, что в конце 50-х годов в живописи Москвы существовали различные направления, среди которых ушаковскому направлению не принадлежало первенства.

Между тем он уже проявил свою самостоятельность двумя годами раньше в иконах с изображением отцов церкви и в иконе Христа в образе «Великого архиерея» (Государственный Исторический музей)<sup>1</sup>.

На восьмигранной доске представлено заключенное в круг оплечное изображение Христа в архиерейской митре. Выбор сюжета и композиция не случайны для Ушакова. С первых лет самостоятельного творчества определяется интерес художника к изображению человеческого лица. Именно в этой области удалось

Кондратьев, лица у всей иконы писал Симон Федоров Ушаков. Написана от сознания мира 7167, от воплощения сына божия 1659, июля 28 день.

<sup>1</sup> Происходят из церкви Троицы в Никитниках.



*Яков Казанец, Гаврило Кондратьев, Симон Ушаков.  
Икона «Благовещение с акафистом», 1659 год.*

Гос. Исторический музей

ему достигнуть наибольших результатов. Худое лицо Христа, его прямой, длинный и тонкий нос, жестко прорисованные брови, плоская митра — все это еще целиком отвечает традиционному типу древнерусской иконописи. Однако светлый телесный цвет лица, мягко написанные пушистые волосы и грустные выразительные глаза свидетельствуют о стремлении художника «очеловечить» традиционное изображение бога.

Тема «Спаса нерукотворного» становится в дальнейшем излюбленной темой Ушакова. Настойчиво повторяя ее в ряде икон<sup>1</sup> (стр. 377), художник стремился избавиться от условностей иконописной схемы. Ему удается преодолеть и суровость выражения, и плоскостную графичность манеры. Мастер создает образ почти классически правильного человеческого лица со спокойным, мягким, несколько усталым взглядом, со сдержанно, но отчетливо выраженной объемной светотеневой лепкой, выполненной мелкими мазками по форме — прием, впервые примененный в русской живописи Симоном Ушаковым. В этих ушаковских «Спасах» не выражена та напряженная внутренняя жизнь, которая так ярко проступает в образах новгородской живописи XIV—XV веков, нет в них и глубокой одухотворенности, которая свойственна рублевским иконам. Однако для нас они представляют собой ценность по той задаче, которую поставил перед собой художник: изобразить на иконе лицо так, чтобы оно было возможно более похоже на живое человеческое лицо и чтобы ткань, на которой запечатлелся нерукотворный образ, была похожа на настоящую, образующую складки ткань. Мягкая лепка лица, какой до Ушакова не знала русская иконопись, должна была производить на современников впечатление своей объемностью, создавать ощущение живой плоти, телесности — всего того, чего до него не добивался ни один мастер.

В середине 60-х годов Ушаков достигает вершины славы и благополучия. Однако внезапно он попадает в опалу, а затем его ссылают в монастырь на два года. Видимо, мастер провинился в чем-то против церковной догмы или кодекса официальной морали<sup>2</sup>. Впрочем, уже через два года Ушакова вновь возвращают в Москву, и он занимает прежнее место в Оружейной палате.

В 1668 году Ушаков пишет икону, которую можно назвать своеобразным групповым портретом или картиной, изображающей триумф русской государ-

<sup>1</sup> «Спас нерукотворный» 1657 года из церкви Троицы в Никитниках, Спас 1668 года из Смоленска, Спас 1673 года из Троице-Сергиева монастыря (в настоящее время все эти иконы в собрании Гос. Третьяковской галереи) и др.

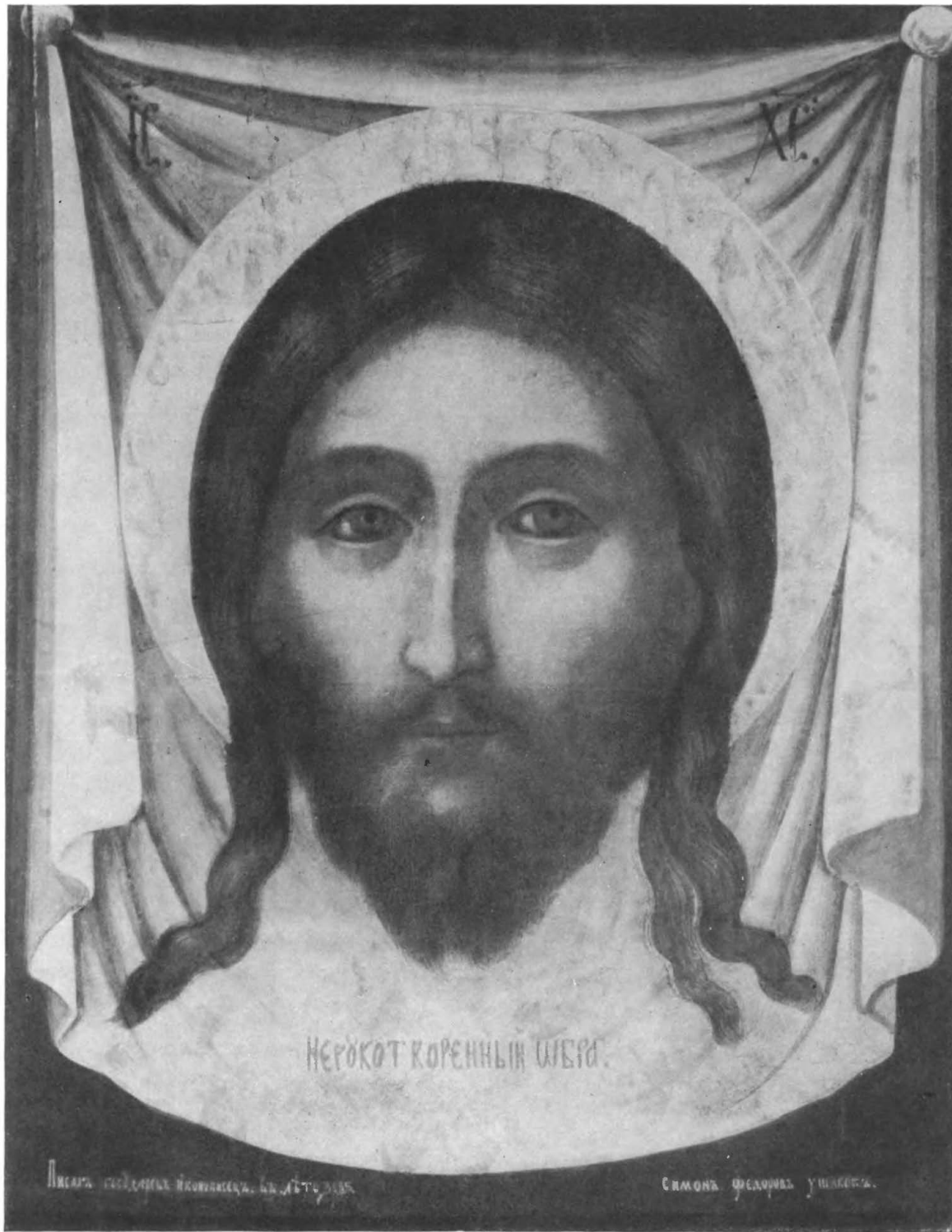
<sup>2</sup> Можно предположить, что опала, которой подвергся мастер, была вызвана исполнением Ушаковым гравюры «Семь смертных грехов», которая, как установил А. А. Сидоров в своей работе «Рисунки старых русских мастеров» (М., 1956, стр. 45), была переработанной копией с иллюстрации книги Игнатия Лойолы «*Exercitia Spiritualia*».



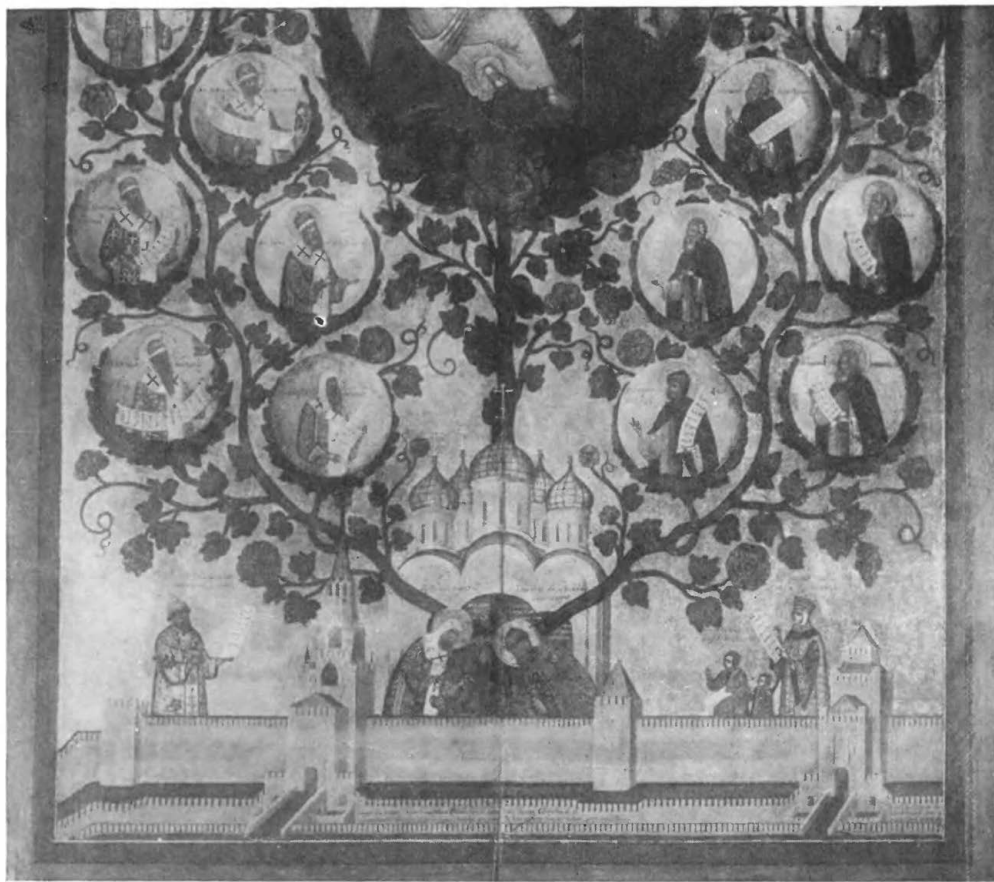


*Яков Казанец, Гаврила Кондратьев, Симон Ушаков.  
Путешествующие волхвы. Деталь иконы «Благовещение с акафистом». 1659 год.  
Гос. Исторический музей.*





*С и м о н У ш а к о в. Спас нерукотворный. Икона 1657 года.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*Симон Ушаков. Изображение Московского Кремля на иконе «Насаждение древа государства Российского». 1668 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

ственности. Называется она «Насаждение древа государства Российского» (Государственная Третьяковская галерея)<sup>1</sup>. В нижней части иконы изображена кремлевская стена, за ней — Успенский собор (стр. 378). У подножия собора князь Иван Калита, собиратель земель русских, и митрополит Петр, первым перенесший кафедру из Владимира в Москву, сажают древо Русского государства (стр. 379). На ветках древа укреплены медальоны с портретами всех видных политических деятелей древней Руси, способствовавших укреплению могущества Русского государства. Самый большой медальон занимает изображение богородицы

<sup>1</sup> Внизу на лицевой стороне иконы надпись: «Писана сия икона от сотворения света текуща под сонцем 7176 [1668] лета во дни благочестивого и христоролюбивого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца». «А писал сии образ его государев зограф Пимин, зовомый Симон Ушаков».



*Иван Калита и митрополит Петр. Деталь иконы «Насаждение древа государства Российского». 1668 год.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*С и м о н У ш а к о в. Изображение царя Алексея Михайловича. Деталь иконы «Насаждение древа государства Российского». 1668 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

по типу «Владимирской», почитавшейся покровительницей Москвы. Внизу стоят царь Алексей Михайлович и царица Мария Ильинична с царевичами Алексеем и Федором.

Эта икона, по-видимому, выполненная по государеву заказу, призвана была наглядно показать преемственность власти новой династии и ее исконную связь с собирателями Русской земли. В самом ее построении должны были найти выражение те идеи государственности, которые в предшествующем столетии с таким пафосом утверждались Степенной книгой. Однако как ни последовательно была проведена эта идея в произведении Ушакова, в самом замысле было нечто надуманное, отвлеченное. К тому же в иконе нет композиционного единства. Верхняя часть непомерно тяжела и давит на нижнюю. Ярко-розовые

кирпичные стены Кремля колористически не связаны с медальонами, выдержанными в блеклых тонах. В живописном панегирике Ушакова в честь Романовых меньше художественной цельности, чем в более ранней иконе «Положение ризы».

Факт создания иконы «Насаждение древа» — знаменательное явление в истории русской живописи XVII века. Эта икона имеет большое значение, потому что выполнение ее позволило Ушакову показать свое искусство портретиста. Особой характерностью отличается образ царя Алексея Михайловича, с его широким одутловатым лицом и тяжелой фигурой (стр. 380). Так же портретно и лицо царицы, с мягкими чертами лица и красивыми глазами с поволокой (стр. 381). Примечателен в иконе и городской пейзаж, протокольно-точная передача Успенского собора, кремлевских стен и башен. Быть может впервые в русском искусстве Ушаков с такой правдивостью передает архитектуру Московского Кремля.

Портреты Ушакова, видимо, имели большой успех. Сохранились сведения о его работе над царскими портретами<sup>1</sup>. В 1670 году им был выполнен портрет царя Алексея Михайловича, предназначенный в подарок александрийскому патриарху Паисию<sup>2</sup>, в 1676—1677 годах он снова пишет портрет Алексея Михайловича, а затем в 1677—1678 годах, вместе с Безминым и Салтановым, выполняет несколько царских портретов<sup>3</sup>; в 1685 году Ушакову одновременно с Максимовым заказывают портрет царя Федора Алексеевича<sup>4</sup>.

Выступая в качестве новатора в области средств живописного выражения, Ушаков, однако, должен был придерживаться традиционных иконографических типов и неуклонно этому следовал. Среди других мастеров XVII века, которые в рамках дозволенного пытались усложнить и обогатить русскую иконографию мотивами, заимствованными из западного искусства, Ушаков выделяется как мастер, который стремится вернуться к самым общепринятым иконографическим типам. Это сказывается и в его «Успении» 1663 года (Государственная Третьяковская галерея), и во «Владимирской богородице» 1662 года (Государственный Русский музей),



*Симон Ушаков. Изображение царицы Марии Ильиничны с сыновьями Алексеем и Федором. Деталь иконы «Насаждение древа государства Российского». 1668 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

<sup>1</sup> См. Е. Овчинников а. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955, стр. 27 и 39.

<sup>2</sup> Портрет не сохранился.

<sup>3</sup> Не сохранились.

<sup>4</sup> По мнению Е. С. Овчинниковой, портрет выполнен не был. В том же году заказ был передан Салтанову, который, по-видимому, также не козчил портрета, и лишь в 1686 году портрет был закончен Ерофеем Елиным и Лукой Смоляниновым («Портрет в русском искусстве XVII века», стр. 39 и сл.). Этот надгробный портрет Федора Алексеевича находился в Архангельском соборе в Кремле (передан в Гос. Исторический музей в 1894 г., расчищен в 1949 г.).



С и м о н У ш а к о в. Троица. Икона 1671 года.  
Гос. Русский музей.

и, наконец, в его «Троице» 1671 года (там же)<sup>1</sup>. Здесь Ушаков возвращается к простой схеме трехфигурной композиции Рублева<sup>2</sup>. Но, беря за основу классическую схему, художник в то же время подвергает ее решительной переработке. Три полные, довольно грузные фигуры сидят за столом, стол тесно уставлен утварью, вся нижняя часть иконы утяжелена. Деревцо превратилось в развесистый дуб, слева расположен классический портик с коринфскими колоннами. От рублевской одухотворенности и ритмичности здесь не осталось даже того слабого следа, который сохранялся в «Троице с житием» середины XVII века.

Вместе с тем рядом с бесплотными образами Рублева грубоватая телесность ушаковских ангелов, полновесность его архитектуры проникнуты подлинным пафосом реальной предметности

мира (стр. 382). С этой точки зрения икона Ушакова знаменует важный этап в становлении нового, более реалистического искусства.

Небольшая икона «Архангел Михаил» (1676) в Государственной Третьяковской галерее (стр. 383) принадлежит к числу наиболее тонких произведений

<sup>1</sup> Н. Сычев. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее.— «Материалы по русскому искусству», т. I. Л., 1928, стр. 78 и сл.

<sup>2</sup> Традиционность композиционной схемы сохраняется и в такой поздней работе мастера, как «Спас Вседержитель» 1684 года (в соборе Троице-Сергиева монастыря). Лицо, руки и ноги написаны в этой иконе со всем доступным для Ушакова реализмом; трон, на котором сидит Христос, построен в перспективном сокращении. Однако поза Христа по-прежнему традиционна, а два ангела в верхних углах иконы и две фигуры Сергия и Никона, припадающих к ногам Христа, слишком малы по сравнению с Христом. Внизу, на лицевой стороне иконы, надпись, из которой явствует, что Симон Ушаков написал и вложил икону, как бы подводя итог своей жизни и творчеству, вручая богу «преплодование» своего таланта. В надписи упоминаются жена художника — Феврония, сын Петр и другие умершие из его рода.





*Симон Ушаков Архангел Михаил, попирающий дьявола.  
Икона 1676 года.*

Гос. Третьяковская галерея.

мастера. Мощная фигура архангела поставлена в иконе Ушакова очень устойчиво; под ногами его круглится земля, за ним, в голубом тумане, в перспективном сокращении вырисовываются фигуры святых. Самое выразительное в иконе — это небольшая фигурка, по-видимому заказчика, в скромной одежде посадского. Попав в икону, этот заказчик чувствует себя еще маленьким, слабым и даже жалким, как «бедный горемычный человек», по выражению Аввакума. В этом образе, созданном Ушаковым, сказались существенные черты русской культуры XVII века, когда личность уже заявила о своих правах, но еще не в силах была завоевать и осуществить их.

Образ, созданный Ушаковым, напоминает и героя «Повести о Горе-Злосчастии», который после множества жизненных мытарств находит спасение от преследующей

его судьбы лишь за стенами монастыря. Однако как ни мала по сравнению с архангелом фигурка заказчика, все же бросается в глаза, что она одномасштабна с фигурами святых на втором плане. Это придает ей бóльшую значимость. Недаром и темные силы, которые попирает архангел, едва только намечены, и потому икона выглядит как прославление подвига, полна твердой веры в торжество света над тьмой, веры, которую Ушаков всегда отстаивал в своем искусстве.

Симон Ушаков пробовал свои силы и в графике<sup>1</sup>. В рисунках к «Повести о Варлааме и Иоасафе», воспроизведенных в гравюрах резцом и сухой иглой гравером А. Трухменским, художник добился почти правильного перспективного построения интерьера, так называемых «нутровых палат». На заглавном листе книги две аллегорические фигуры, изображающие «Мир» и «Брань», являются светскими произведениями в духе современного Ушакову западноевропейского искусства.

Для Ушакова, по его собственному признанию, изображение «всех членов человеческого тела» составляло «ту азбуку искусства», которой должен овладеть каждый мастер. В стремлении приобщить художников к этим, добытым им, знаниям Ушаков задумывает издание своеобразного анатомического атласа, чтобы искусно напечатанные образцы «пошли в пользу всем любителям этого достойного искусства»<sup>2</sup>.

Стремясь расширить круг воздействия своих художественных идей, мастер пытался не только предпринять издание анатомического альбома, но и создать художественную мастерскую. Оказывая влияние на творчество соприкасавшихся с ним мастеров в Оружейной палате, Ушаков занимался воспитанием учеников, которые поступали к нему для усовершенствования, как правило, уже умелыми иконописцами.

Искусство Ушакова еще при жизни художника получило широкое признание не только на Руси, но и за ее пределами. Недаром ему была заказана для Грузии икона Георгия в рост в золотых доспехах с чернью. В настоящее время она хранится в Музее грузинского искусства в Тбилиси. На верхнем поле надпись

<sup>1</sup> Симоном Ушаковым выполнены для гравирования фронтиспис к «Псалтири» в стихах Симеона Полоцкого, изображающий царя Давида (1680); иллюстрации к «Повести о Варлааме и Иоасафе» (1680—1681); фронтиспис к «Обеду душевному» (1682). См. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, стр. 256—276.

<sup>2</sup> Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконного писания. — «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее». М., 1874, вып. 1—3, стр. 24. Цитата дана в переводе. — Н. М.



С и м о н У ш а к о в. Богоматерь «Кикская». 1668 год.  
Гос. Третьяковская галерея.

на грузинском языке «Цминда — Георгий Алавердиса». На нижнем подпись «писал сый образ Пимин, зовомый Си.....аков»<sup>1</sup>.

В истории русской живописи третьей четверти XVII века Симон Ушаков несомненно занимает выдающееся место. Он выступил как художник-реформатор со своим творческим лицом. Правда, в условиях Москвы XVII столетия Ушаков не мог не считаться с иконописной традицией, прежде всего в области церковной иконографии. Поэтому в художественной практике Ушаков оказывался порою значительно менее последовательным, нежели в своих теоретических высказываниях. И все же, несмотря на традиционность иконографических схем, мастер всегда стремился подчеркнуть в своих иконах телесное, материальное, осязаемое, — вот почему проблема объема и светотени играет в его живописи такую большую роль. В своем настойчивом желании все сделать осязаемым, ясно обозримым, художник отказался от прежних условных приемов передачи объема, которые были присущи древнерусской иконе, и ввел в живопись новые приемы реалистической трактовки. Вместе с тем он как бы отвергал тот элемент сказочного, фантастического, которым всегда была так богата русская иконопись. Ушаков несомненно остается центральной фигурой всего московского искусства второй половины XVII века. Недаром его именем часто обозначают целый период в истории древнерусской живописи.



Новшества, которые в то время стали проникать в иконопись, встретили яростный отпор со стороны ревнителей старины. Движение протеста против иконописных новшеств скоро слилось с общим протестом раскольников против осуществления церковных реформ. Разгорелась ожесточенная борьба в искусстве, борьба, при которой враждующие стороны, страстно ненавидя друг друга, не всегда отдавали себе ясный отчет в том, что им казалось особенно неприемлемым во взглядах противника.

Ревнители традиционной иконописи «по образцу» называли «фрязью» всякое произведение, в котором чувствовался непривычный им новый дух, обвиняя в «неметчине» не только подражание иноземному искусству, но и вообще всякую попытку выйти из рамок традиции, внести в икону элемент наблюдения жизни,

<sup>1</sup> Согласно данным музея, икона считалась написанной в 1638—1642 годах русскими иконописцами Семеном Остафьевым и Иваном Даниловым (М. Полиектов. Новые данные о московских художниках XVI—XVII вв. Тбилиси, 1941, стр. 19; Ш. Амирانشвили. История грузинского искусства, т. 1. М., 1950, стр. 274—276). Однако после снятия серебряной рамки на нижнем поле в 1954 году была обнаружена приведенная выше подпись Симона Ушакова. Сведения получены от Л. С. Ретковской.





*Евангелист Лука пишет образ богородицы.  
Клеймо рамы складня фельдмаршала Шереметева.  
Вторая половина XVII века.  
Музей «Останкино».*

личного чувства. С другой стороны, и новаторы, такие, как Симон Ушаков или Иосиф Владимиров, не решались до конца порвать с традицией, и черты нового, которые они вносили в свои работы, подчинялись иконописной схеме. Зачастую борьба нового со старым, противоречия в творческом методе дают о себе знать даже у одного и того же мастера, иногда в одном и том же произведении. Однако самый факт сосуществования в середине XVII века двух ясно оформившихся художественных направлений весьма знаменателен. Он свидетельствует о том, что в искусстве, так же как и в других областях культуры этого времени, происходит процесс постепенного распада средневековой системы мышления.

В напряженной борьбе с этой старой системой рождались новые формы художественного восприятия. Борьба двух творческих методов в искусстве была подхвачена и развита в литературной полемике, в результате которой взгляды враждующих сторон приобрели еще большую заостренность и отчетливость.

Основные пункты расхождения сводились к следующему: сторонники традиций относились к иконе прежде всего как к пред-

мету культа, как к фетишу, в котором всякая черта, всякая деталь и даже самая доска, на которой написана икона, считались чем-то священным, полным глубокого и таинственного религиозного смысла, почему изменение в ней чего бы то ни было рассматривалось как святотатство. Со страстностью фанатиков они отвергали все иконы, написанные «не по образцу». «Буде образа подобна написана не прилучится: и ты на небо, на Восток, кланяйся, а таким образом не кланяйся», — поучал своих сторонников протопоп Аввакум<sup>1</sup>.

Напротив, новаторы пытались перейти к эстетическим критериям оценки иконы. Стремясь к тому, чтобы икона, в первую очередь, была красивой, они подменяли понятие «божественного» понятием «прекрасного». «Где такое указание обрели несмысленные любители предания, которое повелевает одною формою, смугло и темновидно святые лица писать?.. Кто из благомыслящих не посмеется такому уродству, будто бы темноту и мрак больше света предпочитать следует», — пишет Иосиф Владимиров<sup>2</sup>, один из самых страстных сторонников нового искусства, и добавляет, что Христу подобает быть «прекрасному, а не некрасивому»<sup>3</sup>.

Однако защита «темновидных» ликов ревнителями традиции таила в себе и другой смысл. Лики святых, по их представлениям, должны были быть совсем особыми, не похожими на лица обыкновенных людей, написаны «не по плотскому умыслу», и все в иконе должно было быть совсем не так, как бывает в жизни.

В этом отношении большой интерес представляет складень второй половины XVII века, принадлежавший фельдмаршалу Шереметеву (Музей «Останкино»). На раме кузова<sup>4</sup> этого складня изображено сказание о чудесах богоматери Тихвинской. В одной из сцен, иллюстрирующих сказание, представлено, как евангелист Лука пишет образ богоматери: на листе бумаги он рисует реалистическое изображение ее с натуры, рядом представлена его работа над иконной доской с традиционным иконописным типом богоматери (стр. 386).

Религиозное искусство воспринималось ревнителями старины как не имеющее никакой связи с действительностью: «...еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя, — писал протопоп Аввакум, — Христос же бог наш тонкостны чувства имея все, якоже и богословцы научают нас»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Протопоп Аввакум. Книга бесед. Беседа четвертая. — «Русская историческая библиотека», т. 39, кн. I, вып. 1. Л., 1927, стлб. 288.

<sup>2</sup> Иосиф Владимиров. Трактат об иконописании. — В сб.: «Мастера искусства об искусстве», т. IV, М., 1937, стр. 22.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Кузовом называется центральная часть складня, сделанная в виде глубокого короба.

<sup>5</sup> Протопоп Аввакум. Книга бесед. Беседа четвертая, стлб. 283.



Протест против нового искусства был в сущности попыткой сохранить за искусством его религиозное значение, которое оно все больше и больше утрачивало. Идеальным образом должен был оставаться образ божества, стоящего над реальной жизнью; духовное начало было признано высшим критерием художественного творчества.

Сторонники новшеств, выдвигая новый критерий похожего, «как в жизни бывает», неосознанно подкапывались под самые основы религиозного искусства. Художник, по их представлениям, это не тот, кто с «благоговейным трепетом» изображает на своих иконах образ божества, а тот, кто «набрасывает в образах или лицах», то, «что он видит или слышит... и согласно слуху или же видению» делает подобным<sup>1</sup>. Идеал для иконописца, по утверждению Ушакова,— это изображение в зеркале<sup>2</sup>.

Сторонники Ушакова были не менее страстны в проповеди своих взглядов, чем приверженцы неистового протопопа Аввакума. «Не следует истина за обычаем невежественным, но обычай невежественный должен истине повиноваться»,— с пафосом заявляет Иосиф Владимиров в послании к другу своему Симону Ушакову. Выдвигая эстетический принцип как основной принцип оценки иконы, новаторы относились гораздо более терпимо, чем это было принято прежде, к западному «фряжскому» — искусству. Они осмелились даже утверждать, что «немецкие» художники, хотя и грешники и «отступники веры христовой», тем не менее часто пишут хорошие иконы, в которых есть чему поучиться русским мастерам.

Вместе с тем они зло высмеивали иконы, исполненные неумело, ремесленно, которых было так много на Руси в XVII веке. «Везде по деревням и по селам перекупщики и шелетинники иконы коробами таскают, а писаны они так скверно, что иные походят не на человеческие образы, а на диких людей»,— пишет Иосиф Владимиров<sup>3</sup>.

Иосиф Владимиров вошел в историю русского искусства как друг и единомышленник Симона Ушакова<sup>4</sup> и как автор «Трактата об иконописи», написанного

<sup>1</sup> Иосиф Владимиров. Трактат об иконописи.— В сб.: «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 23.

<sup>2</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 28.

<sup>3</sup> Иосиф Владимиров. Трактат об иконописи, стр. 19.

<sup>4</sup> Д. Ровинский в «Истории русских школ иконописания до конца XVII века» (СПб., 1856) приводит икону «Благовещение» с подписью «Изограф Иосиф» и датой 1626 года. Если «изограф Иосиф» и есть Иосиф Владимиров, то по возрасту он годится в отцы Ушакову. По документам, опубликованным И. Забелиным в «Материалах по истории русского иконописания» («Временник имп. Московского общества истории и древностей Российских», 1850, кн. 7, стр. 47), Иосиф некоторое время жил у Ушакова.

в форме послания к Ушакову<sup>1</sup>. Личность и творчество Иосифа Владимирова до сих пор малоизвестны. В своем единственном подписном произведении — иконе «Сошествие святого духа» из церкви Троицы в Никитниках — он выступает как художник, занимавший позицию, в некоторых отношениях близкую к той, на которой стояли мастера фресок этой церкви (стр. 391). Художник в этой иконе отступил от традиционного иконографического типа «Сошествия св. духа» с изображением олицетворяющего «Космос» старца, расположенным в нижней части иконы на фоне темной пещеры<sup>2</sup>. На иконе Владимирова «Космоса» нет, зато в ней, как в западном иконографическом типе, изображена богоматерь, сидящая в центре и окруженная апостолами.

Мария господствует в композиции. Стройные пропорции иконы, удлиненные изящные фигуры, наконец, свет, отблеск которого падает на предметы, — все это придает изображению несколько мистический оттенок, несвойственный русской живописи того времени, и это решительно отличает икону от большинства русских памятников середины XVII века. На обороте иконы резное, орнаментальное клеймо XVII века: «Изограф Иосиф Владимиров» (стр. 390). В иконе Владимирова есть торжественность и своеобразная приподнятость, которые все больше проявляются в русской живописи середины XVII века, но в остальном она занимает обособленное место.

Те начала, которые еще в середине века были заложены Симоном Ушаковым, получают дальнейшее развитие в живописных работах его со товарищей и учеников. В развитии живописи Москве принадлежит первенствующая роль и в это время. Лучшие мастера сформировались в Оружейной палате, хотя многие из них нашли наиболее полное применение своим творческим силам далеко за пределами столицы, куда их постоянно вызывали для исполнения многочисленных росписей.

Наиболее верными последователями Ушакова были царские изографы Георгий Зиновьев, Иван Максимов, Тихон Филатьев и Кирилл Уланов.

Георгий Зиновьев — ученик Симона Ушакова. За свои выдающиеся способности, за умение «писать воображением» он, по указу царя, был выкуплен из крепостного состояния у московского дворянина Гаврилы Островского и принят в Оружейную палату. В 1682 году он как один из крупнейших художников

<sup>1</sup> См. Введение, стр. 50 и сл.

<sup>2</sup> Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 453 и сл. Изображение богоматери в «Сошествии св. духа» одновременно с «Космосом» известно уже в русской живописи конца XVI — начала XVII века.



*Резное орнаментальное клеймо с надписью  
«Изограф Иосиф Владимиров». Оборот иконы  
«Сошествие св. духа». Середина XVII века.*

Гос. Исторический музей.

посылался для выполнения иконописных работ на Украину, в город Батурин к гетману Ивану Самойловичу. В 1686 году он ездил работать в Грузию к имеретинскому князю Арчилу. Кроме того, Зиновьев писал в 1687 году иконы по заказу константинопольского патриарха. Зиновьев имел учеников, среди которых наиболее известны Николай Соломонов и знаменитые впоследствии граверы и рисовальщики Иван и Алексей Зубовы<sup>1</sup>. Последние сведения о его работах относятся к 1700 году<sup>2</sup>.

С большим мастерством в живописной, светотеневой манере Зиновьев пишет по золоту, слегка лишь притеняя цветом светлые, телесного тона, лица; он тщательно моделирует складки одежды, старательно вырисовывает детали. В этом отношении особенно интересна его икона «Великого архиерея» 1694 года (Государственная Третьяковская галерея). В одеж-

де Христа, написанной по золоту, передана фактура тяжелой ткани, петельчатого аксамита, а драгоценные камни, изображенные в крупных гнездах в виде розеток на оплечье, кайме и высокой трехъярусной митре, мерцают как настоящие.

Иван Максимов также был учеником Симона Ушакова (умер в 1689 г.). До назначения его жалованным иконописцем Оружейной палаты он двенадцать лет проработал в Пушкарском и Посольском приказах. И. Максимов известен как один из исполнителей миниатюр исторического содержания в «Книге избрания

А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь, стр. 81—84.

<sup>2</sup> Надпись о поновлении на иконе «Спас на престоле с припадшими» в иконостасе Успенского собора.



*Иосиф Владимиров. «Сошествие св. духа».*  
*Икона середины XVII века.*  
*Гос. Исторический музей.*



*Тихон Филатьев. Иоанн Предтеча  
Деталь иконы 1689 года.  
Гос. Третьяковская галерея.*

Михаила Федоровича на царство» (1672), миниатюр с изображением исторических портретов, «Титулярника» (1672), а также толкового «Евангелия» (1678)<sup>1</sup>. В его композициях проявился большой интерес к изображению пространства. Так в иконе «Благовещение» 1670-х годов (Государственная Третьяковская галерея) действие происходит внутри роскошного дворцового интерьера. В глубине палаты, через арочный проем, в открытом пространстве видно другое каменное здание дворцового типа, представленное в сокращении по законам прямой линейной перспективы. Лица богоматери и архангела бледные, с мягким притенением. Наиболее условно написаны фигуры; в этом художник следовал традиционному канону.

В качестве продолжателя Ушакова выступает так же Тихон

Филатьев<sup>2</sup>. Начиная с 1678 года он работал в Оружейной палате жалованным иконописцем. Недаром, по свидетельству Симона Ушакова, «иконное художество пишет он отца своего мастерством выше». В его иконе крылатого Иоанна Предтечи в пустыне из церкви Алексея митрополита в Глинищах 1689 года (Государственная Третьяковская галерея) бросается в глаза сходство лиц с более ранними «спасами» Ушакова (стр. 392). Пользуясь сходными приемами светотеневой лепки, Филатьев передает мимику лица, страдальческое выражение в поднятых бровях

<sup>1</sup> Н. Мнев а. Изографы Оружейной палаты и их искусство украшения книги.— В сб.: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 224.

<sup>2</sup> Сын кормового иконописца Оружейной палаты Ивана Филатьева, ярославца.



*Кирилл Уланов. Минеи. Икона 1690—1702 годов.  
Гос. Третьяковская галерея.*

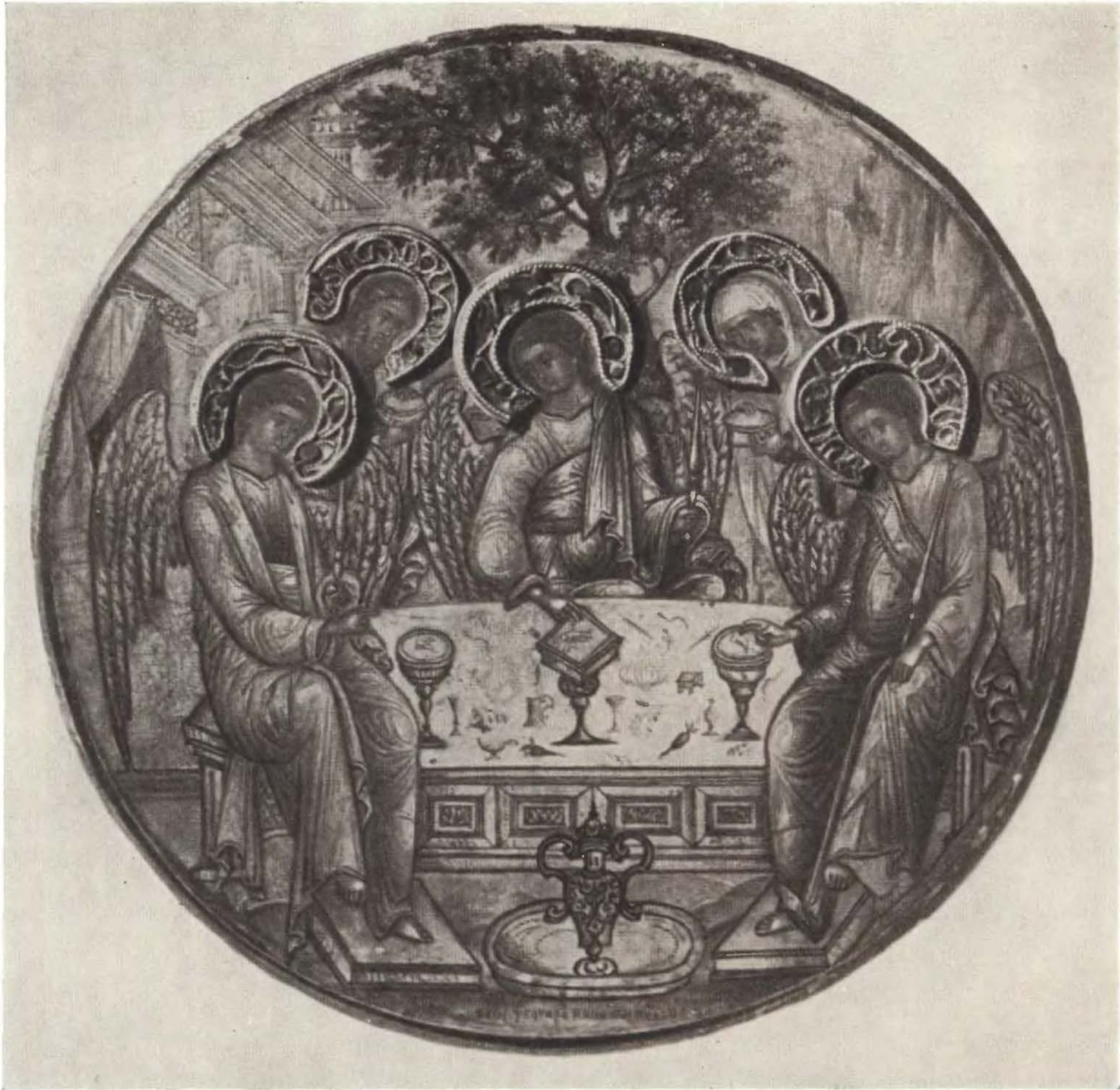


и в глазах пророка. И в этой иконе, и в иконе Иоанна Крестителя из церкви Козьмы и Дамиана на Полянке, выполненной в том же 1689 году (Государственная Третьяковская галерея), Филатьев обнаруживает интерес к пейзажу. В пейзаже Филатьев идет значительно дальше своего учителя. В иконе крылатого Иоанна можно видеть правдиво переданные купы деревьев; среди них виднеются миниатюрные фигурки двух играющих на лужайке зайчиков, над деревьями изображена стайка гусей. У ног святого расположен старательно срисованный с какой-то картины перспективно переданный фасад нидерландского дома<sup>1</sup>. Все эти частности выполнены внимательно и точно. Однако между фоном и фигурой нет органической связи. В этом отношении особенно показательно более позднее произведение Т. Филатьева — богоматерь из «Деисуса» 1698 года (Государственный Русский музей). Большая фигура Марии не объединяется с пейзажным фоном, на котором изображены дали с лиственными деревьями, домик и другие реалистические подробности.

Среди продолжателей Ушакова был также Кирилл Уланов. Поступил он в Оружейную палату в 1687—1688 годах. Его Минеи (двухсторонние таблетки) 1690—1702 годов (Государственная Третьяковская галерея) интересны, главным образом, изображением интерьеров (*стр.* 393), городских и сельских пейзажей, трактованных почти реалистически. Фигуры же стоящих рядом святых в колоколообразно расширяющихся книзу одеждах кажутся застывшими. В пестрой, резкой по сочетанию тонов гамме преобладают ярко-лиловые, малиново-красные, травянисто-зеленые цвета и золото. В более поздней иконе 1713 года, изображающей «Сошествие во ад» (Государственный Русский музей), в центре композиции помещена грузная фигура Христа в широкой одежде, по сторонам от нее расположены такие же грузные фигуры праведников, с такими же бледными лицами. В своих работах Уланов, стремясь к передаче материального, отказывается от одухотворенности древнерусской живописи.

Одновременно с Ушаковым и в последующие годы в Москве подвизалось немало мастеров, которые находились совершенно вне его влияния. Многие из них вовсе не чуждались новаторства, вводили в свою живопись новые иконографические мотивы, обогащали средства выражения иконописи новыми живописными приемами. Однако они стремились сохранить лучшие традиции старого русского искусства. Некоторым из этих мастеров удавалось при этом создать нечто органическое и художественно цельное.

<sup>1</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 375, рис. 262.



*Никита Павловец. Троица. 1671 год.  
Гос. Русский музей.*



*Никита Павловец. «Богородица — вертоград заключенный».*

*Икона 70-х годов XVII века.*

*Гос. Третьяковская галерея.*



Федор Зубов. Никола.  
Икона 1676 года.  
Музей «Коломенское».

Среди современников Ушакова особенно выделяется жалованный иконописец Оружейной палаты Никита Павловец.

Никита Иванов Ерофеев, по прозванию Павловец, происходил из села Павловского близ Нижнего Новгорода. В Оружейную палату был взят в 1668 году после смерти князя Якова Куденетовича Черкасского, которому он принадлежал. Его «Троица» (Государственный Русский музей; *вклейка*) написана одновременно с «Троицей» Ушакова. Однако красивая икона Никиты Павловца с обильной позолотой, с мягкой моделировкой форм и развитым пейзажем совершенно не похожа на икону Ушакова. Можно подумать, что ее автор хотел доказать непреходящую художественную ценность древнерусской традиции. Своим тонким, изысканным мастерством ему удалось это сделать очень

убедительно. И действительно, сколько интимности, теплоты и задушевности в этой сцене, рисующей трех юношей за столом и среди них склонившихся Авраама и Сарру, как тонко почувствована «круговая» композиция и как она умело выявлена соответствующим обрамлением! Наконец, как любовно самое выполнение этой миниатюрной иконы! Рядом с ней «Троица» Ушакова выглядит официальной, холодной, застывшей.

Другое, глубоко поэтическое произведение Никиты Павловца — «Богородица — вертоград заключенный» (Государственная Третьяковская галерея; *стр.* 395). Значение его, конечно, не только в том, что художник изобразил здесь один из садов, которые разводили в то время в Москве. Значение его не ограничивается и тем, что в перспективном изображении ограды художник пошел дальше, чем это

решался делать Ушаков. Главное то, что и на этот раз Никита Павловец создает образ Марии, полный тонкой интимной поэзии. Вот почему прославление богородицы превращается здесь в своеобразную поэтизацию природы, этого сада с пышными букетами в горшках на его ограде. Темно-зеленые поля иконы противопоставлены светлому ковчегу; это превращает икону в подобие картины. Никита Павловец широко применяет позолоту, но не для того, чтобы сделать икону богатой, похожей на ювелирное изделие. Тонкие золотые ассисты на мафории богородицы как бы передают отсветы небесных светил, озаряющих всю природу, погруженную в сумерки. Здесь золото органически включено в живописную гамму иконы.

Выдающимся художником был современник Ушакова Федор Евтихийев Зубов, отец известных граверов петровской эпохи Ивана и Алексея. Зубов родился в Великом Устюге. Впервые он был вызван в Москву в 1650-х годах. Круг работ Ф. Зубова, как и большинства изографов Оружейной палаты, был чрезвычайно обширен. Он писал фрески, иконы, миниатюры, расписывал колымаги, мебель, «потехи всякие» и т. д.<sup>1</sup>

Написанные Ф. Зубовым<sup>2</sup> иконы «Никола» (поясной) и богородица «Одигитрия» (стр. 396, 397; ныне хранятся в музее «Коломенское») происходят из церкви Троицы села Ознобишина близ Подольска, построенной в 1676 году боярином Богданом Матвеевичем Хитрово<sup>3</sup>. Они отличаются утонченной характеристикой



Федор Зубов. Богородица «Одигитрия».  
Икона 1676 года.  
Музей «Коломенское».

<sup>1</sup> А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь, стр. 104—111.

<sup>2</sup> На лицевой стороне, внизу иконы с изображением Николы надпись «Лета 1676 февраля 12 дня написан сей образ Николая чудотворца по обещанию боярина и дворедкого и оружничего Богдана Матвеевича Хитрово, а писал сей образ государев иконописец Федор Евтихийев сын Зубов».





*Федор Зубов. «Делия Спаса нерукотворного». Клеймо иконы 1679 года.  
Церковь Спаса «за золотой решеткой» в Московском Кремле.*





*Федор Зубов. «Деяния Спаса нерукотворного». Клеймо иконы 1679 года.  
Церковь Спаса «за золотой решеткой» в Московском Кремле.*

образа, мягкой моделировкой формы, изяществом рисунка и чрезвычайным богатством золотого орнамента на одеждах <sup>1</sup>.

Ф. Зубов известен и как мастер многофигурных сцен, в которых он большое внимание уделяет перспективно-трактованным пейзажам с городами, лесами, морями. В этом отношении интересно произведение, в котором Зубов выступает как знаменщик. Это клейма с изображением «деяний», обрамляющие икону «Спаса нерукотворного» <sup>2</sup>, находящуюся в иконостасе церкви Спаса «за золотой решеткой» в теремах Московского Кремля <sup>3</sup> (стр. 398, 399).

Подлинным шедевром иконописи второй половины XVII века должна быть признана икона неизвестного мастера, изображающая «Уара и Артемия Веркольского» (Государственная Третьяковская галерея; *вклейка*). Почитавшийся на Севере Артемий Веркольский вместе с Василием Блаженным представлен на фоне пейзажа еще в иконе первой половины XVII века (Государственная Третьяковская галерея) <sup>4</sup>. Но мастер второй половины века намного превзошел своего предшественника. В более ранней иконе все поле занимали две фигуры святых; горки, травки и небольшой город вдаль служили лишь фоном. Во второй половине века значение пейзажа неизмеримо возросло. В сущности стройные фигуры нарядного, почти щегольски разодетого Уара и крестьянского сына Артемия в золотистой рубахе всего лишь обрамляют вид на далекий северный пейзаж. Холодное голубое небо, на горизонте — равнины, среди которых виднеется распростертая крошечная фигурка отрока Артемия, убитого по легенде молнией, ближе — громоздящиеся одна над другой крыши домов селения и среди них белые церковки и темные купы деревьев, наконец, совсем вблизи — прозрачная и голубая, как небо, река и перекинутый через нее многоарочный мост, — все это словно увидено с птичьего полета и выписано тонко и любовно, как в старинной нидерландской миниатюре. Создатель этой иконы сумел глубоко и поэтично пере-

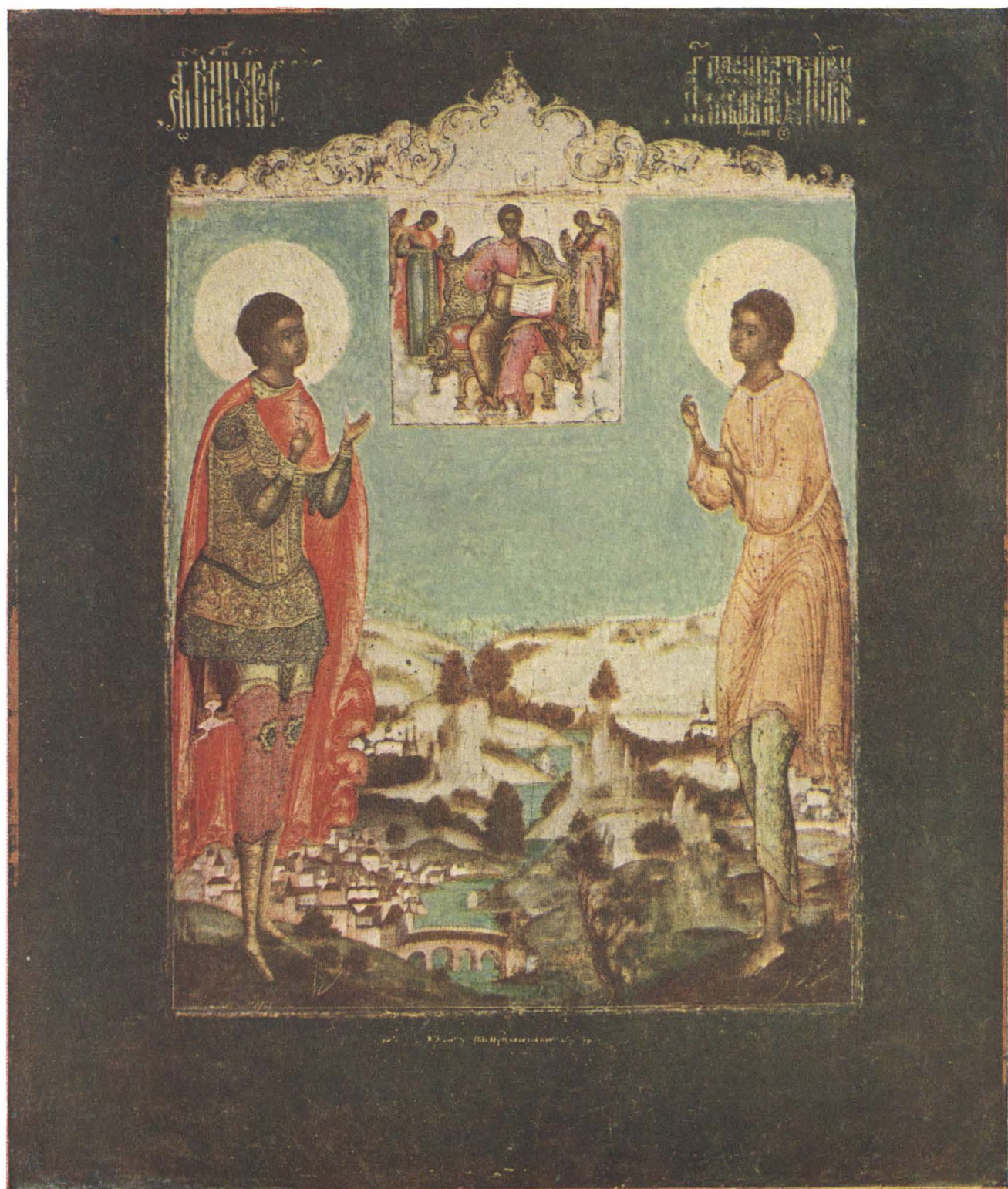
<sup>1</sup> В 1668 году боярин Б. М. Хитрово приказал Ф. Зубову и Н. Павловду «для мастерства, и что они пишут изображение святых лиц мелким письмом» прибавить жалование. Федору Зубову обычно приписываются две поясные иконы из церкви Спаса «за золотой решеткой» — Федора Стратилата и Лонгина Сотника (ок. 1680 года). Однако по характеру живописи эти иконы не имеют ничего общего с подлинными произведениями художника (см. А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь, табл. в стр. 104—111; И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 444). Из архивного документа, приведенного А. Успенским («Царские иконописцы и живописцы XVII века». Словарь, стр. 106), явствует, что Ф. Зубовым были написаны иконы Федора Стратилата и Лонгина Сотника, однако не для церкви Спаса «за золотой решеткой», а для Архангельского собора.

<sup>2</sup> Клейма иконы — 1679 года, средняя часть, собственно икона «Спаса нерукотворного», более поздняя.

<sup>3</sup> На лицевой стороне, в нижней части рамы надпись: «7187 [1679] знаменил чудеса Федор Евтихийев, лица писал Леонтий Стефанов, а до лиц писал Сергей Костромитин [Рожков] с товарищи».

<sup>4</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 405.





*Уар и Артемий Веркольский. Икона второй половины XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*



*«Единородный сын». Икона второй половины XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*

дать неповторимую прелесть природы и показать, что изображения людей составляют с пейзажем одно художественное целое.

Наряду с подобными иконами-миниатюрами в Москве второй половины XVII века развивается также иконопись более монументальных форм. В ней с небывалой силой начинает звучать драматическая тема. Это ясно выступает в иконе «Отче наш» из церкви Григория Неокесарийского на Полянке 60—70-х годов XVII века (Государственный Русский музей)<sup>1</sup>. В отдельных клеймах ее подробно иллюстрирован текст молитвы. Это дало повод художникам обрисовать самые различные, преимущественно драматические жизненные ситуации. «Да будет воля твоя» — эти слова раскрыты при помощи свободной вариации на тему несения креста. За Христом, несущим крест, следуют ученики со своими крестами. Слова: «Не введи нас во искушение» иллюстрируются изображением группы женщин, протягивающих мужчинам кубки с напитком. Мужчины тянутся к кубкам, не решаясь, однако, переступить черты, отделяющей их от женщин. В сценах заметно проглядывает стремление перевести слова молитвы на простой и понятный язык человеческих чувств. Жизнь людей характеризуется как чередование испытаний и страданий. В фигурах много выразительности и движения. Художник говорит приподнятым, порой патетическим языком; он эффектно строит многофигурные композиции, умело дает мизансцены.

В иконе «Единородный сыне» (стр. 401) из той же церкви (Государственная Третьяковская галерея) центральное место занимает сцена распятия. Вокруг расположены изображения событий евангельской легенды. При этом художник сумел сделать так, что все воспринимается как единое зрелище на обширной сценической площадке. В этой иконе много волнующей патетики, которой раньше не знало русское искусство и которая была глубоко чужда Ушакову. Умело использованы напряженные световые контрасты. На свитке неба, поддерживаемом ангелами, расположен огромный светлый диск с золотыми лучами (символ бога); он, подобно солнцу, освещает все вокруг, что значительно усиливает выразительность сцены.



Монументальная живопись Москвы второй половины XVII века нам мало известна, так как в столице памятников этого периода сохранилось меньше, чем в провинциальных городах. Стенопись 1668 года в церкви Григория Неокесарий-

<sup>1</sup> Деталь иконы воспроизведена в сб.: «Masterpieces of Russian Painting», London, 1930, табл. LVIII.





*Сцена из «Апокалипсиса». Роспись Троицкого собора Данилова монастыря  
в Переславле-Залесском. 1668 год.*





*Анахарсис. Роспись галереи собора  
Новоспаского монастыря в Москве. 1689 год.*

ского в Москве, выполнявшаяся переславскими и костромскими иконописцами, среди которых были Гурий Никитин, Сила Савин (он же Савельев) и Дмитрий Григорьев (Плеханов)<sup>1</sup>, записана в XIX веке и до сих пор не исследована.

Исполненные в 1668 году Гурием Никитиным с той же дружиной иконописцев росписи Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском могут дать некоторое понятие о работах этих мастеров. После росписей церкви Троицы в Никитниках в Москве фрески Данилова монастыря характеризуют следующую ступень в развитии стенописи. В евангельских и библейских сюжетах мастер следовал традиционным переводам. Однако в фигурах людей, в их жестах есть уже много патетического (стр. 403)<sup>2</sup>. Тела написаны более пластично, чем в росписях церкви Троицы в Никитниках. Тем не менее с живописным стилем стенописей конца XVII

века стиль этого памятника имеет еще мало общего.

Дмитрий Григорьев, кормовой иконописец первой статьи из Переславля-Залесского<sup>3</sup>, один из исполнителей упомянутых выше стенописей 1668 года, вместе с ярославскими и с троицкими домовыми иконописцами (всего мастеров 35 человек) за одно лето 1684 года (с 20 мая до 30 августа) расписал огромный Успенский собор в Троице-Сергиевом монастыре<sup>4</sup>.

В этой стенописи, неоднократно подвергавшейся поновлению, раскрыты только отдельные фигуры, переданные пластически, в строгом ритме движений,

<sup>1</sup> ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 9, № 1827, под 176 (1668) годом.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 487, 489.

<sup>3</sup> А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь, стр. 61.

<sup>4</sup> Архим. Леонид. Надписи Троице-Сергиевой лавры. СПб., 1881, стр. 10.

в светлой неяркой гамме красок. Особенное внимание художники уделили здесь деталям. Они с большой тщательностью и мастерством передали на одеждах рисунки тканей, встречавшихся в обиходе того времени.

Наиболее значительным памятником московской стенописи конца XVII столетия является роспись собора Новоспасского монастыря, выполненная в 1689 году жалованным изографом Оружейной палаты Федором Zubовым и городскими костромскими иконописцами (всего 20 человек)<sup>1</sup>; часть ее открыта и снята со стен (Государственная Третьяковская галерея и Государственный Исторический музей)<sup>2</sup>.

В галерее собора были представлены апокалипсические сцены. Среди фресок Новоспасского собора имеются изображения греческих философов: Платона, Аристотеля, Плутарха, Птолемея, Анахарсиса и других, а также изображены русские князья и деятели русской церкви (стр. 404, 405). Некоторые фрески Новоспасского собора, как, например, «Рождество Христово» (Государственная Третьяковская галерея), отличаются повествовательным характером, обилием жанровых подробностей. Многофигурные композиции на тему «Апокалипсиса» удачно вписаны в полуциркульные обрамления. Краски в этих фресках неяркие,



*Иван Грозный. Роспись галереи собора Новоспасского монастыря в Москве. 1689 год.*

<sup>1</sup> Имена иконописцев перечислены в надписи в круге, расположенном в нижней части росписи на северной стене собора Новоспасского монастыря. Дата росписи имеется в надписи (была раскрыта и прочтена Н. Н. Померанцевым), опоясывающей стены собора над изображением пелен.

<sup>2</sup> Н. Мнев а. Фрески Новоспасского монастыря в Москве.— «Искусство», 1940, № 1, стр. 166—168; Б. Михайловский—Б. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 272, 273, табл. XCVII—XCVIII.

нежных, мягких оттенков. Фигуры апокалипсических всадников вырисовываются на голубом фоне. Белоснежные силуэты скачущих коней очерчены желто-оранжевым контуром и приобретают от этого особую лучезарность. Одежды всадников розовые, изумрудно-зеленые. В целом, росписи Новоспасского монастыря более строги по рисунку и сдержаны по цвету, чем современные им фрески провинциальных русских городов.

В 1947 году, в толще северной стены собора был открыт замурованный узкий проход. На стенах прохода сохранились замечательные, никогда не записывавшиеся изображения стоящих в ряд фигур. Эти фигуры «преподобных», данные в обрамлении из красочных декоративных ветвей<sup>1</sup>, написаны на синем фоне в зеленовато-синих, густо-красных и охряных одеждах. Трактовка лиц, обработанных светотенью, поражает своей живописностью.

Новым в XVII веке было украшение стен и сводов палат царских дворцов подволоками (натянутыми на подрамники холстами). В 1662 году в столовой царя Алексея Михайловича «в подволоке написано было звездоточное небесное движение, двенадцать месяцев и беги небесные». В сочинении Адольфа Лизека о посольстве Римского императора Леопольда к царю Алексею Михайловичу сохранилось описание этого изображения. «Стены аудиенц-залы [в столовой была дана цесарскому посольству отпускная аудиенция] были обиты дорогими тканями, а на потолке изображены небесные светила ночи, блуждающие кометы и неподвижные звезды, с астрономической точностью. Каждое тело имело свою сферу, с надлежащим уклонением от эклиптики...»<sup>2</sup>. Сюжет этот повторялся и в других палатах дворца. Так, в 1683 году «небесными бегам» были расписаны подволоки в столовой царевны Софьи Алексеевны, а в 1688 году — подволоки в деревянной передней палате царевны Татьяны Михайловны и царевны Марии Алексеевны. Тот же сюжет был написан в 1684 году и в хоромах князя В. В. Голицына<sup>3</sup>.

В 1674 году живописцы Оружейной палаты Иван Безмин вместе с Иваном Салтановым и Дорофеем Ермолаевым написали «в новые [царские] деревянные хоромы подволоки на польских широких полотнах разные притчи — Ионы пророка, Есфири и Моисея пророка». В 1679 году И. Безмин вместе с Салтановым «в новые деревянные хоромы» писал на полотнах «разные царственные письма»<sup>4</sup>. По этим описаниям и по позднейшим воспроизведениям в лубках можно составить

<sup>1</sup> Проход обнаружен Н. Н. Померандевым и раскрыт по его указанию.

<sup>2</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., т. I, стр. 179.

<sup>3</sup> И. Забелин. Указ. соч., т. I, стр. 60.

<sup>4</sup> А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь, стр. 24, 25.



*Несение креста. Роспись церкви Воскресения в Ростове Великом.  
70-е годы XVII века.*

себе некоторое представление о том, как был украшен Коломенский дворец (1667—1681). Симеон Полоцкий писал по поводу этих росписей:

*Написания егда возглядаю,  
много историй чудных познаваю...  
Зодий небесный чудно написася,  
образы свойств си лепо знаменася;  
И части лета суть изображены,  
яко достоит чинно положены<sup>1</sup>.*

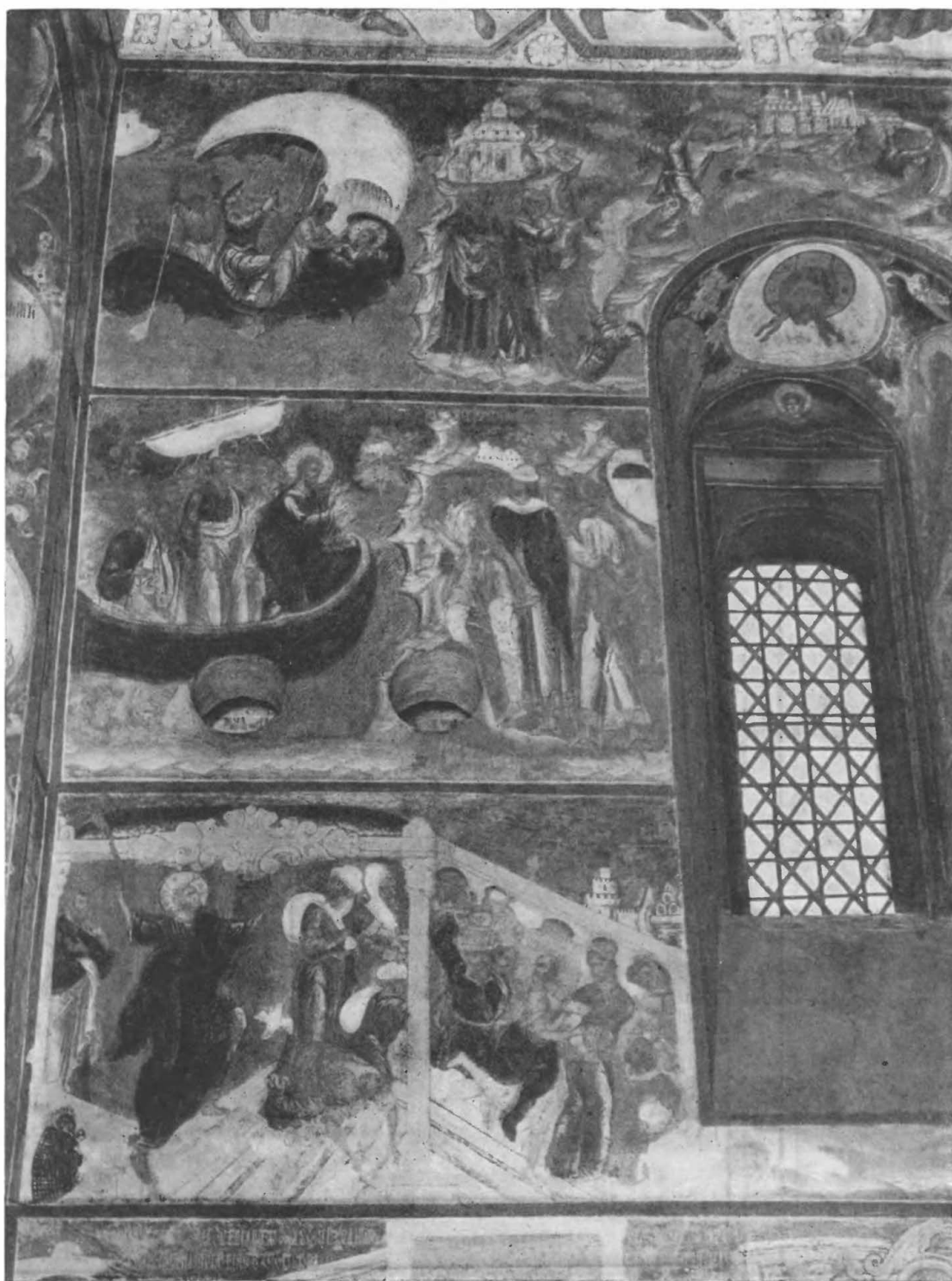
В середине квадратной подволоки был расположен диск солнца в виде круглой красной головы с расходящимися от нее лучами; под ним, на фоне темного неба, виднелась луна. Вокруг солнца были изображены знаки зодиака. Четыре женских фигуры олицетворяли времена года. В монументальной живописи XVII века давался ответ на вопрос о том, как устроен мир, вопрос, который особенно занимал русских людей в то время. Но в решении этого вопроса живописцы следовали русским фольклорным традициям. В Коломенском дворце было осуществлено то, о чем говорилось еще в былинах в описании сказочных теремов Соловья Будимировича и Чурилы Пленковича, в которых «вся красота поднебесная» и «небесная луна принаведена была». Светила и аллегории заключены были в круглые медальоны, и оттого композиция подволоки приобретала орнаментально-декоративный характер. Над порталом Коломенского дворца был представлен «Суд Соломона», — аллегорическое прославление царской власти и мудрости царя.

Москва в XVII веке играла ведущую роль в развитии русской живописи. Здесь были сосредоточены крупнейшие художественные силы, отсюда вызывали мастеров в другие города. Здесь возникали многие новшества, которые находили отклик во всей стране. Однако, наряду с Москвой, имелось множество местных художественных центров, в которых складывались свои традиции, отмеченные большой самостоятельностью. Это особенно ясно сказалось в стенописи.

Крупные художественные заказы исполнялись нередко московскими изографами вместе с местными городскими мастерами, состоявшими на учете в Оружейной палате. Существовали артели мастеров стенописи, которые переходили из города в город. Работая в разных городах, они, обычно, приравнивались к местным вкусам. Часто решающее значение имела не только индивидуальность исполнителей росписи, но и те условия, в каких протекала их деятельность.

В 60—80-х годах XVII века крупный художественный центр создается в Ростове Великом. Ростовский митрополит Иона Сысоевич после удаления его с места

<sup>1</sup> Симеон Полоцкий. Указ. соч., стр. 104.



*Общий вид росписи западной стены в церкви Воскресения в Ростове Великом.  
70-е годы XVII века.*



блюстителем патриаршего престола в 1664 году усердно занялся строительством и украшением храмов<sup>1</sup>. На берегу озера Неро им создается превосходный архитектурный ансамбль ростовского кремля. Следуя по стопам Никона, митрополит обставил свой быт наподобие феодального князя: в своем кремле он отгородился от посада высокими стенами и поставил на них три церкви таким образом, что можно было по стенам проходить из одной в другую, не спускаясь на землю. Памятники архитектуры и живописи, которыми окружил себя Иона Сысоевич, усиливали впечатление пышности и торжественности церковных обрядов, занимавших большое место в повседневном обиходе его «двора». Для выполнения своих планов митрополит прибег к помощи московских, ярославских, костромских, переславль-залесских, вологодских и местных мастеров. Из живописцев здесь работали в разное время Федор и Иван Карповы из Ярославля, Гурий Никитин и Сила Савин из Костромы, Дмитрий Григорьев (Плеханов) из Переславля-Залесского, Дмитрий Степанов из Вологды, а также местный художник поп Тимофей и др.<sup>2</sup>. Усилиями всех этих мастеров ростовский кремль был превращен в замечательный художественный ансамбль. Существенным элементом убранства ростовских храмов служат росписи, которые покрывают их стены, а также стены и своды прилегающих к ним папертей. Кроме того, фресками расписаны высокие каменные алтарные преграды с позолоченными колоннами, что является интересной особенностью почти всех церквей ростовского кремля. Все росписи подчинены общему художественному замыслу, но каждая из них отмечена чертами своеобразия.

О характере фресок Успенского собора ростовского кремля судить трудно, так как они были записаны в XVIII веке<sup>3</sup>.

Церковь Воскресения была расписана вскоре после постройки (1670)<sup>4</sup>. Внутри церковь украшена композициями, преимущественно на темы евангельских легенд. Поскольку храм не имеет обычного иконостаса, деисус, праздники, пророческий и праотеческий чины написаны на каменной алтарной преграде. Росписью покрыты и основания парапета солеи: здесь помещены погрудные изображения апостолов,

<sup>1</sup> Б. Э д и г. Ростов Великий, Углич. М. [1914], стр. 24 и сл.; Н. В о р о н и н. Ростовский кремль.— В сб.: «Из истории докапиталистических формаций». Л., 1933, стр. 655—680.

<sup>2</sup> Э. Д о б р о в о л ь с к а я. Новые материалы по истории ростовского кремля. — «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов», Ярославль, 1958, стр. 41—45.

<sup>3</sup> В 1954 году Ярославской реставрационной мастерской сделаны небольшие пробные расчистки, не позволяющие пока еще составить представления о росписи. В. Б р ю с о в а. Изучение и реставрация фресок Ростовского Кремля. — Там же, стр. 95—110.

<sup>4</sup> В 1954 году Ярославской реставрационной мастерской была промыта и укреплена древняя роспись на внутренних стенах церкви.



*Головы апостолов из композиции «Уверение  
Фомы» в церкви Воскресения в Ростове Великол.  
70-е годы XVII века.*

под ними букеты цветов в горшках, своеобразный натюрморт в качестве декоративного мотива. Росписи покрывают даже цилиндрические парные столбы, членившие стены. Фрески на темы страстей отличаются большим драматизмом. Так, в сцене «Несение креста» (стр. 407) много движения и в фигуре Христа и в сопровождающей его толпе, и даже в маленьких, отодвинутых на второй план фигурах разбойников в белых штанах, с голыми спинами. Фигура Христа выделяется своей темно-малиновой багрянницей. В «Положении во гроб» саркофаг, в который кладут тело Христа, поставлен несколько наискось, и это сообщает композиции необычную для древнерусской живописи динамичность пространственного решения. Тело Христа резко выделяется белизной своих риз. Во фреске «Воскресение

Христово» Христос широко раскрывает руки, его плащ развевается по ветру, вся фигура его выражает порыв; воины, охраняющие гроб, охваченные страхом, падают ниц, спасаясь от ослепительного света. Впечатление движения усиливается еще и тем, что саркофаг так же, как и в сцене «Положения во гроб», поставлен наискось. В русской живописи XVII века равное по стремительности движение можно найти разве только в росписи церкви в Никитниках. При этом ростовский мастер сохраняет обобщенность силуэтов, круглящиеся контуры фигур он связывает с контурами растительного орнамента, окаймляющего эту фреску. Возможно, что создатель фрески имел перед глазами современную западноевропейскую гравюру на эту тему. Но все заимствованное значительно переработано им: главное содержание его произведения составляет не испуг воинов и даже не порывистое движение воскресшего, а выражение силы и красоты стоящего в развевающейся одежде Христа-победителя. Фреска эта очень красива по краскам. На Христе желтоватый хитон с зеленоватыми тенями и переливчато-оранжевый плащ. От ореола вокруг Христа исходят голубые волнистые лучи.

Динамика повествования, живые позы, напряженное выражение лиц и сильно выявленное движение фигур, изысканность красочной гаммы свидетельствуют о большом мастерстве создателей росписи (стр. 409, 411).

Все свободное от изображений пространство на стенах покрыто орнаментами, мотивы которых нигде не повторяются. На «полотенцах», украшающих нижние части стен, в кругах изображены фантастические птицы, грифоны, рыбы, цветы и причудливая плетенка (стр. 413).

Паперть церкви Воскресения украшена сценами из «Апокалипсиса». Они тянутся длинным поясом вдоль стен. Среди них привлекает к себе особое внимание сцена с изображением воскресших. Худые и стройные люди подходят к ангелам, которые снимают с каждого из них саван. Саваны воскресших и плащи ангелов контрастируют своей белизной со смуглыми телами. Движения этих фигур ритмичны и не лишены грациозности. Под этой сценой представлена сложная композиция из «Апокалипсиса»; ангелы несутся по небу, низвергают огонь, рушат города. Но в отличие от большинства русских фресок того времени, изображающих апокалипсические темы, в ростовских фресках больше ритма и стройности. В апокалипсических сценах нет ничего мрачного или трубого, они скорее радуют глаз, чем производят устрашающее впечатление. Так, очень нарядно, празднично выглядит фигура царя в розовом развевающемся плаще. Он стоит на колеснице, которую стремительно несут белые кони. Среди фресок паперти церкви Воскресения одна изображает рай в виде крепости с каменными стенами



*Орнаменты из росписи церкви Воскресения в Ростове Великом.  
70-е годы XVII века.*

и башенками, которую охраняют облаченные в белые одежды ангелы, похожие на статуи в нишах.

Более идиллический характер имеют библейские сцены росписи северной паперти. В композиции, изображающей первых людей, изгнанных из рая, Адам сидит чуть пригорюнившись, дети его учатся пахать, мальчик ласкает овцу. В другой фреске представлено «Переселение Авраама». Этот сюжет дал повод художнику изобразить ряд домашних животных; верблюды, кони, коровы тянутся друг за другом, образуя фризовую композицию. Среди фресок северной паперти особенно хороша сцена «Ной загоняет зверей в ковчег», в которой художник четкими силуэтами обрисовал различных животных и птиц, попарно направляющихся в ковчег. На этой композиции лежит отпечаток особой свежести и непосредственности.

Росписи церкви Спаса на Сенях подчеркнута величественны и торжественны. Стремление при помощи монументальной живописи повысить впечатление праздничности тех церковных обрядов, в которых участвовал митрополит, получило в росписи этого храма наиболее яркое выражение. Западную стену занимает огромная многофигурная композиция «Страшного суда». Перед художником стояла задача превратить традиционную сцену в многолюдное зрелище. Особенно разрослась в этой композиции та часть, где под видом грешников представлены иноземцы в их непривычных для русских людей костюмах. Здесь можно видеть и «немчинов» в белых кружевных воротниках и высоких шляпах, и мусульман в пестрых и полосатых голубых, розовых, вишневых и фисташково-зеленых халатах с белыми тюрбанами на головах. Сочетание этих звонких цветовых пятен придает фреске праздничность, нарядность. Стройные ангелы в белых одеждах победно трубят в медные трубы, мертвые в белых саванах встают из гробов или поднимаются со дна морского, ангелы взвешивают добрые и злые дела, привязанный к столбу юноша стоит с благоговейно скрещенными руками, ожидая решения своей участи. В правой части композиции в черных пропастях ада скрежещут зубами грешники, из пасти сатаны поднимается адское пламя. Тем не менее общее впечатление от этой фрески настолько величественно и красочно, что сцены адских мучений не вызывают смущения и страха у зрителя. Больше всего в композиции «Страшного суда» привлекает внимание и поражает торжественность многолюдной разряженной толпы.

Среди изображений на тему страстей представлены «Распятие», «Христос перед Кайафой», «Иуда перед первосвященниками», «Несение креста». Особенно патетический характер приобрела в этой росписи сцена у Пилата. Римский вельможа, изображенный здесь в боярской узорчатой одежде, представлен на пороге своего дома рядом с истерзанным, измученным Христом. У ног его темница, в которой сквозь решетку виден разбойник Варавва. Перед домом Пилата собрались иудеи, среди них выделяется один в малиновом хитоне и ярко-синем плаще: он воздевает руки, словно заклиная Пилата, выдать Христа толпе. Высказывалось предположение, что эта сцена была создана в память незадолго до того происходившего суда над Никоном, на котором присутствовал и Иона Сысоевич. Во всяком случае никогда еще в русской живописи драматический смысл евангельских страстей не был передан в таких сильных величественных образах «неправедного суда», как в этой фреске ростовского храма<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н. Ворони н. Ростовский кремль.— В сб.: «Из истории докапиталистических формаций». Л., 1933, стр. 655—680.

В церкви Спаса на Сенях ясно видно, какую большую роль выполняла живопись в создании торжественного окружения во время церковной митрополичьей службы. Нужно представить себе это помещение, наполненное толпой людей в таких же ярких одеждах и ризах, какие представлены и на стенах храма, и тогда станет ясным, насколько эти изображения были близки к действительности. Солею мастера украсили изображениями крылатых херувимов, которые превосходно вписаны в многочисленные полуциркульные арки и их сегменты. Стенопись должна была создать впечатление, будто «небесные силы» присутствуют при церковной службе.

В храме Иоанна Богослова на стенах паперти представлены сцены из жизни апостола Петра. Фрески эти написаны мастером, который строго придерживался древних иконописных традиций. Среди фресок паперти лучшей сохранностью выделяется изображение «Петр перед царем»<sup>1</sup>. Фигура царя — хрупкая и изящная. Торжественно восседая на троне, он вопросительно протягивает руку к допрашиваемому Петру. В передаче трона имеются намеки на перспективу, но ради сохранения чистоты силуэта фигур мастер нарушает последовательность планов в пространстве. Самое привлекательное в этой фреске — плавность, певучесть линий и нежность красочных сочетаний. В ней преобладают светлая охра, светло-голубые и светло-малиновые цвета. Лирическое дарование ростовского мастера, работавшего над росписью паперти церкви Иоанна Богослова, отличается большой тонкостью.

Внутри храма Иоанна Богослова в нижнем поясе представлена история ростовского святого Авраамия. Эти фрески несколько грубее по выполнению, чем фрески из истории Петра. В них преобладают спокойно стоящие или сидящие фигуры, которыми почти сплошь заполнено все поле композиции. Палатное письмо на фонах отличается незамысловатостью и простотой архитектурных форм. Композиция обычно плоскостная.

В алтарных фресках («Тайная вечеря» и «Омовение ног») в фигурах апостолов неизмеримо больше патетики, чем в сценах «Жития Петра». Краски более насыщенные. Позем — светло-изумрудный, одежды апостолов — синие и розовые. Особенно красивы три фигуры святителей: Григория Богослова, Василия Великого и Иоанна Златоуста. На них — богато украшенные орнаментом облачения: на Григории — зеленая риза с растительным узором охряного цвета, на Василии — синяя риза с розовыми цветами, на Иоанне Златоусте — малиновая с золотистыми клеймами. По тонкости красочных сочетаний эти изображения, как и рос-

<sup>1</sup> М. Alpatov und N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, рис. 327.



писи папертей Богословской церкви, значительно превосходят многие произведения русской стенописи конца XVII века. В них нет той граничащей с пестротой яркости, которая типична для ярославских росписей. Краски в ростовских фресках — насыщенные, звучные и всегда хорошо сгармонированные. Наряду с чистыми цветами вводятся полутона, нежные оттенки различных градаций: вишневые, малиновые, красно-коричневые, нежно-розовые, темно-синие, светло-лазурные, темно-зеленые, изумрудные, сизые, песочно-желтые и лимонные. Все они сочетаются то по принципу нарастания световой силы, то по контрасту дополнительных цветов. Свод алтаря церкви Иоанна Богослова образует узорную красочную сень. «Распятие с предстоящими», медальоны с изображением таинств, композиция «Да молчит всякая плоть» и Саваоф в белых одеждах среди ангелов в кругах — все это сливается в декоративно-орнаментальную композицию. На стенах алтаря виднеются фигуры святителей в ризах нежно-розовых и блекло-желтых оттенков.

В истории русской живописи XVII века ростовские росписи вправе занять почетное место. В них меньше новшеств, меньше смелых дерзаний, чем в росписях ярославских, но такого композиционного мастерства и тонкого колоризма, как в Ростове, не найти в стенописи других городов. Ионе Сысоевичу удалось осуществить в своей резиденции, силами городских мастеров то, чего не удалось создать даже Никону в Новом Иерусалиме.

Одним из самых крупных художественных центров во второй половине XVII века был Ярославль. В начале столетия, когда страна переживала «смутное время» и колебался трон московского царя, Ярославль, стоявший несколько в стороне от основной арены разыгравшихся событий, становится центром бурной общественной жизни. Именно сюда «выборный человек всей земли» Минин вместе с князем Пожарским собирает народное ополчение; отсюда двинулось оно спасать Москву, захваченную интервентами; здесь же в 1613 году обосновывается новый, только что избранный царь Михаил Федорович. В те годы Ярославль стал временной столицей русского государства. Он не теряет своего значения и в середине века. Расположенный на пересечении торговых дорог (на юг — через Казань и Астрахань на Кавказ и далее в Среднюю Азию и Иран; на север — в Холмогоры и через Архангельск в Западную Европу), Ярославль еще с XVI века превратился в крупный торговый центр с многочисленным торгово-ремесленным населением и богатым купечеством.

На средства этих купеческих семейств и прихожан из посадских людей строятся один за другим великолепные храмы, богато украшенные фресками.



*Изображение «народов» в композиции «Сошествие св. дуга». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год.*

Вкусы заказчиков, мирской характер их интересов, широта кругозора — все это не могло не сказаться на тематическом составе росписей и на трактовке их художниками.

В ярославских росписях заметно расширяется самый круг сюжетов. Иллюстрируются такие библейские тексты, как «Книга Песни Песней» Соломона, сборники повестей, вроде «Зерцала» или «Звезды пресветлой». В росписях храмов всплывают образы всех тех книг, которые составляли любимый круг чтения грамотных людей того времени.

Обычно фрески украшают своды, стены, столбы самого храма, своды и стены притворов, нередко даже откосы окон. В каждой отдельной фреске бросается в глаза обилие фигур, обилие подробностей, которые должны конкретно характеризовать место действия и придать каждой сцене характер занимательного

зрелища. Даже в композиции, которые по обычной иконографической схеме не включали в себя изображения «простых смертных», ярославские мастера вводят целые толпы народа. Так, на западной подпружной арке церкви Ильи Пророка под традиционным изображением «Сошествия св. духа» представлено множество мужских, женских и детских фигур, изображающих «народ», как бы присутствующий при этом торжественном событии (стр. 417)<sup>1</sup>.

Если в более ранних русских росписях даже массовые сцены не отличаются большим числом фигур, то теперь они становятся очень многолюдными. Возросшее число изображений указывает на стремление рассказать как можно больше, шире представить людей и реальные предметы, повысить познавательное значение искусства.

Для того чтобы облегчить понимание отдельных изображений, ярославским мастерам приходилось снабжать многие из них пояснительными стихотворными надписями, составленными неким Мардарием Хотиновым. Его нехитрые вирши повторяются в различных циклах. В частности, изображение Вавилонской башни пояснялось такими строками:

*Высоко zelo бысть столпа здание  
И презельное людей всем тщание  
Да до неба верх его имать быти  
В нем бо желажу безбедно жити.*

Под изображением всемирного потопа давалась следующая надпись:

*По днех же бездны отверзошася вод  
И потопиша землю и всяк жив род,  
Сташа же воды многи над горами,  
Ковчег же бяше блюдом над водами...*

Одним из самых значительных фресковых циклов Ярославля следует считать роспись храма Ильи Пророка, исполненную в 1680 году артелью, состоявшею из 13 мастеров, которые работали под руководством уже упоминавшихся костромичей Гурия Никитина и Силы Савина<sup>2</sup>. Первый из них в 1650 году вызывался

<sup>1</sup> Ср. с изображением разных племен и народов в композиции на ту же тему в соборе Снетогорского монастыря (ок. 1313 г.; см. том II настоящего издания, стр. 350).

<sup>2</sup> «189 [1680] году сентября в 8 день. Трудившиеся о Бозе изографы града Костромы Гурий Никитин, Сила Савин, да ярославец Дмитрий Семенов, Василий Кузьмин, Артемий Тимофеев, Петр Аверкиев, Марк Назаров, Василий Миронов, Фома Ермилов, Тимофей Федотов, Иван Петров, Иван Андреянов, Иван Иванов, Филипп Андреянов, Степан Павлов» (А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. II, стр. 232; см. также М. Вахрамеев. Церковь во имя пророка Ильи в Ярославле. Ярославль, 1906; Н. Первуюхнин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915, стр. 41.).

в Москву для исполнения государева заказа и несколько лет снустя получил звание иконописца первой статьи<sup>1</sup>. Они работали в московских кремлевских соборах, участвовали в украшении дворцовых палат, расписывали Троицкий собор Переславского Данилова монастыря и церковь Григория Неокесарийского в Москве (1668), затем были приглашены в Ростов митрополитом Ионой Сысоевичем (ок. 1670)<sup>2</sup>. В Ярославль они явились уже зрелыми мастерами, с богатой творческой биографией. Артель Никитина и Савина составляла, по-видимому, хорошо сработавшийся творческий коллектив. На характер фресок не могли не оказать влияния заказчики росписей, богатые купцы Скрипины, торговавшие не только с Москвой, но и с городами Западной Европы.

В центральном куполе церкви Ильи Пророка представлено «Отечество», в четырех боковых — «Христос великий архиерей», «Христос Эммануил», богоматерь «Знамение» и «Иоанн Предтеча». На сводах помещены праздники: «Благовещение», «Крещение», «Рождество Христово», «Сретенье» и «Вознесение». Таким образом, верхняя часть храма (купола и своды) занята традиционными сюжетами. Ниже, на стенах, фрески расположены в пять рядов. В двух верхних рядах представлены притчи и чудеса Христовы. Следующий ряд посвящен изображению деяний апостолов; еще ниже — основной цикл фресок, изображающий житие пророка Ильи, которому посвящена церковь; и наконец — сцены из жизни пророка Елисея, ученика Ильи.

В алтаре широко представлены темы литургии. На своде и на восточной стене центральной абсиды иллюстрируется церковное песнопение «великой субботы» — «Да молчит всякая плоть». На своде диаконника изображения связаны с содержанием церковного песнопения «Ныне силы небесные...» В жертвеннике изображены Саваоф, пророчество Изекииля, «София — премудрость божия». На западной стене — вечеря в Еммаусе и возвращение учеников в Иерусалим.

Композиции на стенах Ильинской церкви представляют собой живое повествование. Темы священного писания претворяются в нем в занимательные повести, в которых светские моменты преобладают над религиозными и нравоучение выступает, порой, в форме забавного эпизода или занимательной сказки. В росписях галлерей и паперти художники давали еще большую волю своему воображению. Здесь с неистощимой находчивостью развиты темы ветхозаветные и

<sup>1</sup> Н. Первухин. Указ. соч., стр. 42—43. Сведения о вызове в Москву к «государевым делам» Силы Савина имеются в архиве от 1660, 1663, 1668 годов. С 1668 года Сила Савин постоянно работает в одной дружине с Гурьем Никитиным.

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 488.



*Жатва. Деталь композиции «Исцеление отрока пророком Елисеем». из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год.*

эсхатологические, пышное великолепие древнееврейской истории переплетается в них с фантастикой апокалипсических видений. Здесь же, в ряде медальонов, подробно представлена история сотворения мира и человека. Саваоф, старец в белом развевающемся одеянии, парит в космических просторах, создавая небесные светила. Вокруг него клубятся облака, плещут волны моря, вздымаются мощные, поросшие деревьями скалы. В других медальонах представлена история грехопадения. Нагие Адам и Ева блаженствуют в раю, окруженные диковинными зверями. Здесь и белый олень с ветвистыми рогами, и коровы, и лошади, и много всяких зверей и птиц, приютившихся среди холмов и долин, поросших красивыми цветами и травами. Согрешившие прародители, застигнутые врасплох, изгоняются из рая, и художник изображает, как они стремительно убегают, преследуемые разъяренными зверями, которые хватают их за ноги. Фигуры из-



*Исцеление отрока пророком Елисеем. Деталь композиции из цикла «Житие Елисея».  
Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год.*

гоняемых из рая прародителей представлены на фоне пологих пустынных холмов с редкими чахлыми травами. Из-за тяжелых, низко нависших облаков появляется грозная фигура карающего ангела. Затем начинаются тяжелые прозаичные будни. Адам и Ева пытаются разжечь костер, Ева кормит грудью ребенка, старший сын ее Каин идет за плугом, погоняя лошадь, младший — пастух — ласкает овец, мирно пощипывающих траву<sup>1</sup>.

Рядом с этими идиллическими картинками вырисовываются библейские сцены, полные фантастики и своеобразной героической романтики. В одной из фресок представлен лагерь Олоферна. Действие происходит во мраке ночи, вдали видны уснувшие воины. На переднем плане шатер Олоферна из дорогой, расшитой

<sup>1</sup> Н. Первухин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле, стр. 22.





*Деталь композиции из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год.*

узорами ткани, рядом стол, уставленный огромными сосудами, — следы ночного пиршества. Стройная Юдифь с огромным мечом в руке выходит из шатра и, отвернувшись, протягивает служанке отрубленную голову Олоферна. За палаткой виднеется группа ожидающих воинов. Яркая красочность библейской истории вдохновила художников на создание живых, выразительных образов.

В изображение легендарных событий художники вносят много наблюдений из современного им быта; недаром сцена строительства Ноева ковчега напоминает постройку бревенчатой избы. Никогда еще в русской фреске не было запечатлено такое множество самых различных животных. Здесь домашние животные и птицы — лошади, коровы, козы, овцы, свиньи, куры и петухи, и разнообразные дикие лесные звери — олени, зайцы, львы, медведи, которых художники сумели передать несколькими характерными штрихами.



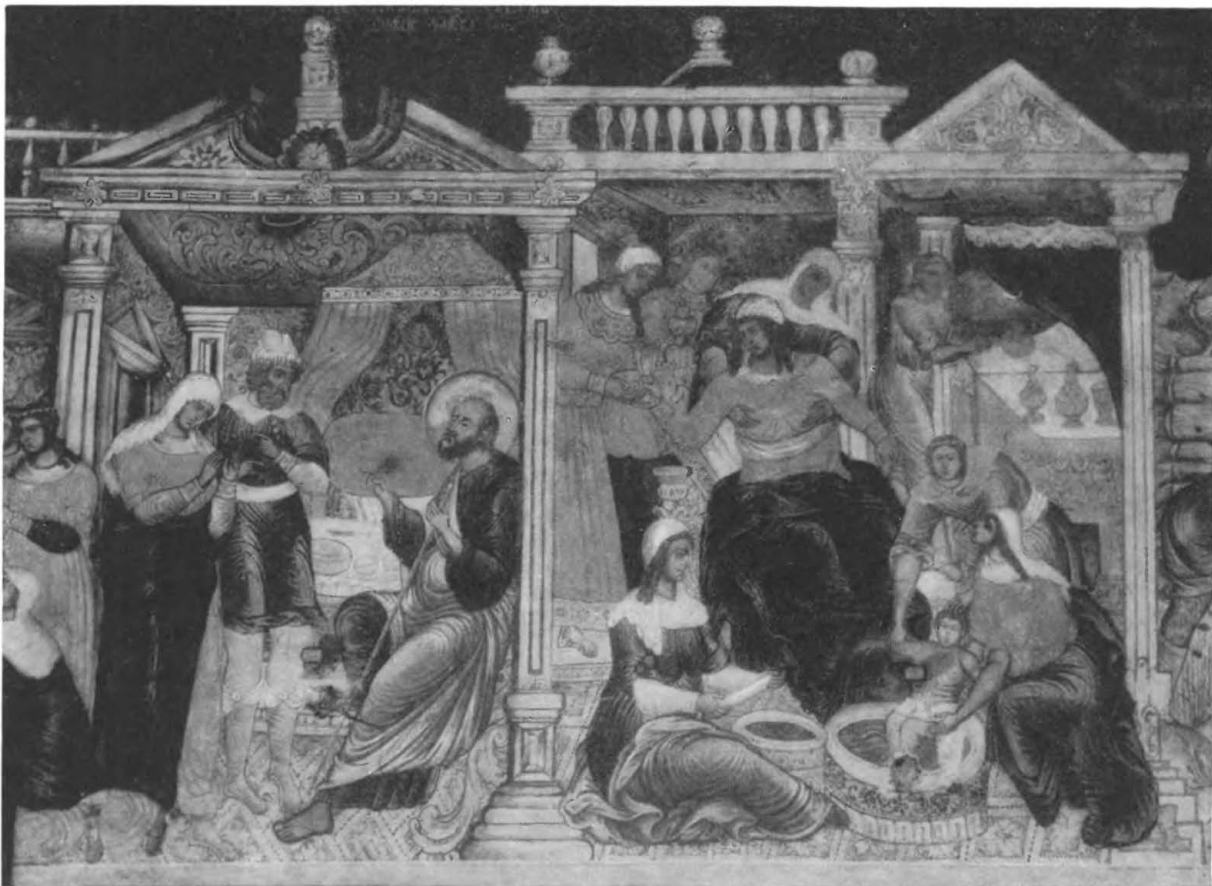
*Деталь композиции из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка  
в Ярославле. 1680 год.*



*Деталь сцены из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год.*

Из фресок внутри храма наибольший интерес представляют циклы житий пророков Илья и Елисея. Они давали возможность художнику развернуть перед зрителями ряд занимательных эпизодов, которые следуют один за другим как увлекательное, полное неожиданных приключений повествование. Илья встречает под густым развесистым деревом молодую вдову, которая в сопровождении сына выходит из леса с хворостом в руках. Вдали виднеются стены города, причудливые верхи его церквей и теремов. Жрецы, с ножами в руках, неистово пляшут вокруг статуи Ваала, у ее подножия лежит заколотый телец. Самые чудеса святых отодвигаются в этих фресках на второй план. Главное место художник отводит второстепенным бытовым эпизодам, занимающим

центральную часть композиций. Так, в сцене исцеления Елисеем отрока плачущая мать с ребенком на коленях отодвинута в нижний угол, а всю центральную часть композиции занимает изображение жатвы (стр. 420, 421). Ритмически размещенные жнецы в голубых и розовых рубахах взмахивают серпами. За ними круто поднимается море ярко-желтой пшеницы. Темно-зеленые кроны развесистых деревьев отчетливо рисуются на ярко-голубом фоне. Впереди, у самого края, на заросшей травой и цветами лужайке лежат большие снопы. В сцене исцеления сирийского военачальника Неемана главное место отведено изображению золотой колесницы с голубым балдахином. В колесницу впряжены два белых коня в богатой сбруе, а вокруг толпится бесчисленное войско сирийское в золотых латах и шлемах. Справа лиловато-серебристые воды Иордана, в которые



Сцены из «Жития Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле, 1680 год.

погружается обнаженный Нееман, жаждущий исцеления. На горизонте, как плоская декорация, высится зеленая стена леса. Таким же вниманием к окружающей обстановке и второстепенным эпизодам характеризуются и другие фрески из цикла житий пророков Ильи и Елисея (стр. 422—425).

В основу композиции многих фресок Ильинской церкви были положены гравюры так называемой Библии Пискатора<sup>1</sup>. Это собрание гравюр на библейские темы издано было в Голландии в середине XVII века мастером Фишером<sup>2</sup>. В Библии Пискатора были воспроизведены работы различных мастеров XVI—XVII веков. Сборник не отличался высокими художественными достоинствами. Но русских мастеров, привыкших руководствоваться иконографическими подлинниками,

<sup>1</sup> Е. Сачавец-Федорович. Ярославские стенописи и Библия Пискатора. — В сб.: «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 85—108.

<sup>2</sup> Библия Пискатора издавалась многократно, наиболее известны издания 1650 и 1674 годов.

привлекало в нем обилие разнообразных композиций, которые могли служить в качестве отправных точек при разработке того или иного сюжета. Под кистью ярославских художников гравюры Пискатора подверглись коренной переработке. Сохраняя общую схему изображений, художники значительно перерабатывали композицию, зачастую выдвигая на передний план те мотивы, которые в гравюрах были даны как побочные эпизоды на заднем плане; тем самым они изменяли смысл изображенной сцены. Увлечение архитектурой и пейзажем не заставило художников отказаться от характерного для древнерусской иконописи развертывания композиции на плоскости. Яркий, радостный колорит росписи, некоторая пестрота красочных сочетаний, поиски декоративной выразительности, фольклорно-сказочный характер отдельных образов органично связаны со всей русской культурой XVII века.

Несмотря на ряд традиционных догматических сюжетов, главное место в ильинских росписях занимают не отвлеченные богословские темы, а живой и увлекательный рассказ о мире, в котором живут и действуют не столько аскетически настроенные святые, сколько простые смертные люди. Это особенно отчетливо выразилось в изображении «Страшного суда», в котором обычная тема — тема осуждения человека — подменяется попыткой оправдать его со всеми его грехами и слабостями<sup>1</sup>. Примечательно, что композиция «Страшного суда» вынесена на паперть.

В верхней части композиции представлен, как обычно, Христос-судия. По сторонам от него богоматерь, Предтеча и апостолы; ниже престол с крестом и евангелием и коленопреклоненные Адам и Ева. Эта обязательная часть композиции, как видно, мало интересовала художника. Отодвигая ее вверх, он отделяет ее от нижней части грядой клубящихся облаков.

Творческая фантазия мастера заметно оживляется, когда он переходит к нижней части композиции. Главное место отведено здесь изображению человеческой души в образе нагого юноши, стоящего под весами и спокойно ожидающего решения своей участи. Рядом с ним изображен другой юноша — «милостивый блудник», привязанный к столбу. Он с надеждой взирает на ангела, который, показывая ему список его грехов, в то же время поднимает руку к небу, как бы напоминая о возможности прощения.

Оправдание человека и человеческого сказалось и в самой попытке художника запечатлеть в ильинских фресках земной мир, населенный жизнерадост-

<sup>1</sup> Н. Покровский. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. — «Труды VI Археологического съезда в Одессе» (1884), т. III. Одесса, 1887, стр. 305 и сл.; Б. Михайловский — Б. Пуришев. Указ. соч., стр. 99—104.



*«Точило глева господня». Роспись в люнете над западным входом церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год.*

ными людьми. Образ красавца человека, нарядно одетого и представленного на фоне привлекательной природы, встречается почти во всех композициях. То это восседающий на лошади стройный юноша, с перехваченной кушаком тонкой талией; грациозно изогнувшись, он понукает своего белого коня (сцена «Переселения в землю ханаанскую»); то это хорошо сложенные крылатые юноши-ангелы, с сильными, мускулистыми руками, собирающие и мнущие виноград в большом деревянном чане. Особенно привлекает художника образ женщины (ср. стр. 437). Он любит милостивое женское лицо и красивыми очертаниями цветущего женского тела. Либо это Ева с младенцем на руках и с обнаженной грудью; либо это романтически прекрасная Юдифь, затянутая в шитый золотом корсаж, обрисовывающий ее стройную талию<sup>1</sup>; либо бедная сарептская вдовица, превратившаяся под кистью художника в пышную русскую красавицу.

<sup>1</sup> Б. Михайловский — Б. Пурышев. Указ. соч., стр. 252, табл. LXXVII.



Правда, нагая женщина обычно выступает в ярославских фресках в качестве олицетворения греха, но в изображениях XVII века грех этот не лишен привлекательности. Особенно это заметно во фреске, изображающей «казнь жены, грех свой не исповадавшей». Блудница сидит на чудовище с гордой осанкой царицы, волна густых волос закрывает ей плечи и спину, вокруг ее шеи обвилась змея, похожая на дорогое ожерелье, а черный нетопырь, впившийся в ее голову, образует как бы диадему, эффектно оттеняющую миловидное лицо соблазнительной грешницы.

Тяга ко всему нарядному, ко всему проникнутому новым светским духом проявилась и в поисках таких композиций, в которых художник мог не столько наглядно выразить смысл происходящего события, сколько создать эффектное расположение цветовых пятен и красивое узорное плетение линий. Действительно, во фресках Ильинской церкви очень ритмично расположены белые силуэты овец вокруг сидящей Евы, цветы и травы плавно склоняются к ней. Декоративный дар мастеров подсказывает им зачастую поистине совершенные решения, вроде фрески в люнете над западным входом, изображающей «Точило гнева господня» (стр. 427). Фигуры златокрылых ангелов расположены пышным венком по полукружью люнета, пятна из светлых одежд ритмически чередуются с пятнами золотых крыльев. Сверху вся композиция обрамлена грядой белых облаков. Такой же орнаментальный характер имеет и изображение Саваофа в облаках.

Во многих композициях контуры фигур сплетаются в замысловатый узор<sup>1</sup>. В этих случаях движения и жестикация изображенных людей подчиняются не столько смыслу действия, требованиям психологии, сколько логике орнаментального построения.

Увлеченные орнаментом, авторы фресок включают его в роспись не только в качестве обрамления отдельных композиций и не только в качестве узоров, украшающих одежды и архитектурные фоны. В Ильинской церкви есть целые орнаментальные панно, расположенные под окнами или над дверьми, ведущими в боковые приделы храма<sup>2</sup>, т. е. в таких местах, на которых до сих пор обычно располагались важные в догматическом отношении изображения. Гнутые стебли цветов и листьев сплетаются в этих панно в причудливый живой узор, в котором капризная фантазия художника господствует над традиционной схемой орнамен-

<sup>1</sup> См., например, фреску «Воскрешение отрока» из цикла чудес пророка Елисея или «Исцеление Неемана» (Н. П е р в у х и н. Церковь Ильи Пророка в Ярославле, рис. 34 и 35).

<sup>2</sup> В приделе «Подожжение ризы господней».



*Сцены из «Жития Иоанна Предтечи». Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове.  
1694—1695 годы.*

тальной композиции. В такой же фантастический живой клубок сплетаются и многие фигуры фресок.

Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове расписана фресками позднее Ильинской, в 1694—1695 годах<sup>1</sup>. Выполняла фрески артель под руководством Дмитрия Григорьевича Плеханова, в которую входило 16 костромских и ярославских мастеров<sup>2</sup>. Предтеченская церковь была приходской, или, по выражению летописи, — «мирского» строения. Расписанная по заказу прихожан, она строже и

<sup>1</sup> Придел расписан в 1700 году (А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. IV, стр. 36; Н. Первухин. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле, стр. 17 и сл.).

<sup>2</sup> «Трудились в деле сем ярославские иконописцы Дмитрий Григорьев [Плеханов], Федор Игнатъев, Иоанн Ануфриев, Василий Никитин, Василий Игнатъев, Кондрат Игнатъев, Иоанн Матфеев, Симеон Алексеев, Дмитрий Иоаннов, Симеон Иоаннов, Иоанн Симеонов, Федор Уаров, Матфей Сергеев, Александр Григорьев, Иаков Михайлов, Иаков Гр[игорьев Ворона]». (А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. IV, стр. 36).



*Апокалипсическая сцена. Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове.  
1694—1695 годы.*

каноничнее Ильинской как по выбору сюжетов, так и по характеру трактовки их художниками. К сожалению, некоторые фрески этого храма, главным образом расположенные в нижних рядах, были прописаны в XIX веке. Центральное место на западном склоне свода занимает грандиозная композиция на тему «Премудрость созда себе дом». На стенах фрески расположены в шесть рядов. Три верхних ряда посвящены евангельским сюжетам; под ними — основной цикл сцен из жизни Иоанна Предтечи (стр. 429); в пятом сверху ряду северной и южной стен изображены святцы и деяния апостолов<sup>1</sup>. В нижнем ряду на западной стене размещены фрески, посвященные истолкованию «Песни песней». В алтаре представлен сложный цикл фресок на тему: «Толкования божественной литургии», а также расположен ряд изображений, связанных с назидательными

<sup>1</sup> Изображения святых, расположенные в порядке празднования их памяти по месяцам (так называемые мнен), и сцены деяний апостолов прописаны во время реставрации в 30-х годах XIX века (А. Успенский. Царские пронописцы и живописцы XVII века, т. IV, стр. 44).



*Изображения бесов. Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове.  
1694—1695 годы.*

рассказами о значении литургии, почерпнутыми из популярных сборников — «лимонарей» и «цветников».

Особенным разнообразием сюжетов отличаются росписи притворов, где ветхозаветные и новозаветные сюжеты чередуются с изображениями на темы поучительных повестей из «патериков», житий святых, церковной истории и «Апокалипсиса» (стр. 430).

Многие сюжеты предтеченских фресок аналогичны ильинским; иногда художники повторяют уже найденные ильинскими мастерами композиции. Так же парит среди стихий мощная фигура бога-отца в белом одеянии, с такими же бытовыми подробностями развит цикл Ветхого Завета. Энергично взмахивая топорами строят плотники Ноев ковчег, похожий на деревянный терем XVII века с нарядной шипцовой кровлей. По бревенчатому помосту осторожно взбираются в ковчег домашние животные и звери всех пород; пары слонов, львов, лошадей, верблюдов, коров, свиней и оленей; за ними следует семейство Ноя, захватившее с собой различный домашний скарб<sup>1</sup>. В «Лепте вдовицы» на первом плане высится огромный окованный купеческий сундук, в который женщина сует монету<sup>2</sup>. В «Пире Ирода» Саломея в туфельках на высоких каблучках, с платочком вокруг шеи отплясывает «русскую» перед гостями, тесно сгрудившимися вокруг овального стола.

С увлечением и пафосом воспроизводится во фресках грозная библейская история, с ее многочисленными сценами и сложными сюжетами: рушатся белокаменные стены Иерихона, блещут копья, бесчисленные воинские рати проходят перед зрителем.

Рассказывают художники и о любовных приключениях библейских героинь; так, они изображают Раав-блудницу, спускающую своего возлюбленного вниз с балкона по веревочной лестнице. Как и в Ильинской церкви, безудержной фантастики полны эсхатологические сцены с представленными в них многоглавыми рыкающими чудовищами и языками пламени.

Однако в отличие от ильинской росписи в толчковском храме большое место занимают изображения, перегруженные богословской символикой. Особенно сложна фреска на тему: «Тайны божественной литургии», в которой множество отдельных эпизодов следует один за другим. Так же запутана и богословски усложнена фреска на тему: «Продветшее древо» и некоторые другие композиции. В изображении «Страстей» художник не ограничивается эпизодами,

<sup>1</sup> Б. Михайловский — Б. Пуришев. Указ. соч., стр. 248, табл. LXXIII.

<sup>2</sup> Там же, стр. 247, табл. LXXII.

рисующими Христа перед Пилатом и его избивание воинами. Христос с поникшей головой, измученный, окруженный воинами, противостоит целому сонму старцев, членов Синедриона; фарисеи и саддукеи с длинными свитками в руках требуют его осуждения.

В композиции «Ангел-хранитель» почти все поле фрески заполняет огромная фигура ангела с широко раскрытыми крыльями<sup>1</sup>. В боковых клеймах представлены события жизни человека, в которых утверждается его зависимость от «небесных сил». На смертном одре душа человека, представленная в образе младенца, покидает тело. Крохотная фигурка младенца, которая так разительно контрастирует с огромным ангелом, уносится им на небо, и совсем наверху младенец, жалкий и беспомощный, предстает перед восседающим на облаках вседержителем.

В отличие от ильинской фрески в «Страшном суде» Предтеченской церкви внимание художника привлекает, главным образом, верхняя часть изображения. В ней с большим пафосом и торжественностью развернута картина грозного судилища. В центре на роскошном троне восседает судия — Христос. В левой руке его — меч, грозно опущенный в сторону навеки осужденных грешников. Под изображением судии в облаках парят два ангела, поддерживая престол с раскрытым евангелием и крестом, на верхнюю перекладину которого опираются ноги Христа. Сзади, за тронем, подобно двум телохранителям, упали на колени двое святых, а по сторонам от трона, в позах смиренной мольбы, коленапреклоненные богоматерь и Предтеча. За спинами апостолов, сидящих с раскрытыми книгами на коленях, выстроилась грозная стража архангелов с поднятыми вверх обнаженными мечами. За грядой облаков — стены «Горнего Иерусалима». В его семи вратах стоят семь ангелов, молчаливо неприступных. Скрестив руки на груди, они охраняют вход в рай. За стенами, под арками, увитыми зеленью, блаженствуют группы праведников. Еще выше озаренные сиянием и поддерживаемые сонмами крылатых херувимов восседают на облаках бог-отец и бог-сын. Эта верхняя часть композиции окружена пеленой густых облаков, отделяющей ее от того, что происходит внизу. Четыре ангела, как грозные вестники, вырываясь из этой пелены, стремительно несутся вниз, возвещая земному миру о начале страшного суда. Внизу, на земле, ангел уже творит суд, отделяя овец от козлий. Грешники, пылающие в адском пламени и осаждаемые чертями, напрасно обращаются к Моисею; он отстраняет их от себя жестом осуждения.

<sup>1</sup> Б. Михайловский — Б. Пуришев. Указ. соч., стр. 225, табл. L.



Если в ильинской росписи чувствовалось стремление оправдать человека и человеческое, то в церкви Предтечи гораздо сильнее выявляется догматика церковного учения. Вместе с тем здесь ясно стремление укрепить «пошатнувшиеся» устои религиозного мировоззрения и противопоставить его все усиливающемуся обмирщению.

Все греховное и соблазнительное изображается как отталкивающее безобразное. В сцене «Жена, убившая чадо» обнаженная грешница должна внушать отвращение; у нее уродливое тело с выступающим животом и ребрами, змеи впились ей в грудь, уши проткнуты стрелами, волосы рассыпались по плечам густой звериной гривой<sup>1</sup>.

Мир предтеченских фресок, полный греха и соблазна, населен чертами и демонами. Они рыщут среди людей, соблазняя, толкая их в пропасть. То они пристали к похоронному шествию, бесчинствуя над гробом и подбивая людей на святотатство (стр. 431), то пробрались в палату к пирующим и соблазняют их на пьянство и «бесчинное» пение. В XIV—XV веках русские художники редко изображали дьявола, особенно, когда речь шла об убранстве храма. Теперь, в связи с представлением о мире как об арене борьбы доброго и злого начала, сатана — это воплощение зла — все чаще появляется среди людей, искушает человека всякими соблазнами, мучит его совесть, не дает покоя даже праведникам. Фигура дьявола, чаще всего в облике мужчины с козлиной бородой, постоянно встречается в легендарных сценах. Нередко она трактуется художниками с подлинным юмором и оживляет монотонные житийные эпизоды.

Характерной чертой ярославских росписей XVII века, и в частности церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, является то, что самое небо, которое в прошлом представляло картину спокойствия и гармонического порядка, теперь подчас включается в борьбу страстей, происходящую на земле. В одной из композиций небесные силы вооружены, ангелы появляются как сонм воинства, архангелы с обнаженными мечами составляют небесную стражу («Не мир, но меч»)<sup>2</sup>. На другой фреске изображен ангел-хранитель, который держит в одной руке меч и крест, а другой — поражает грешника копьём. Во фреске, изображающей «Корабль веры», юный царь, сидящий на троне и олицетворяющий Христа, передает апостолам Петру и Павлу карающий меч. В сцене из жития Андрея Юродивого вокруг престола Христа стоит грозная стража архангелов с обнаженными мечами; в другой сцене летящий архангел поражает мечом бесов. В одной из композиций представлен

<sup>1</sup> Б. Михайловский — Б. Пуришев. Указ. соч., стр. 240, табл. LXV.

<sup>2</sup> Там же, стр. 249, табл. LXXIV.



*«Корабль нечестия». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле.  
1680 год.*

Христос, едущий на белом коне во главе небесного воинства; перед ним летит ангел, и враги в ужасе разбегаются. У Христа обнаженный меч, рукоять которого он держит во рту.

Тема суда и осуждения, тема темной силы, наполняющей мир и толкающей человека на все дурное, тема греха, страшного и отвратительного, холодная и неприступная торжественность отвлеченно-дидактических композиций — все это отличает предтеченские фрески от фресок церкви Ильи Пророка, в которых больше жизнерадостности и люди выглядят более привлекательными.

Самые принципы изображения, самый характер художественного языка обеих росписей различны. В аллегорическом изображении «Корабля веры» художник Предтеченской церкви представил корабль, плывущий по морю. На корме сидит Христос-рулевой, на носу — апостолы Петр и Павел, держащие якорь, у бортов корабля — гребцы-монахи. В центре стоит престол с евангелием, окруженный отцами церкви и ангелами. На берегу столпились враги веры: женщина в короне, сидящая на звере, видимо «вавилонская блудница», всадники в коронах, видимо цари-язычники, поражающие корабль копьями, различные «нечестивые» народы, пытающиеся зацепить корабль баграми за борт, сатана и еретик, стреляющие в корабль из луков. Внизу — юный царь, возможно

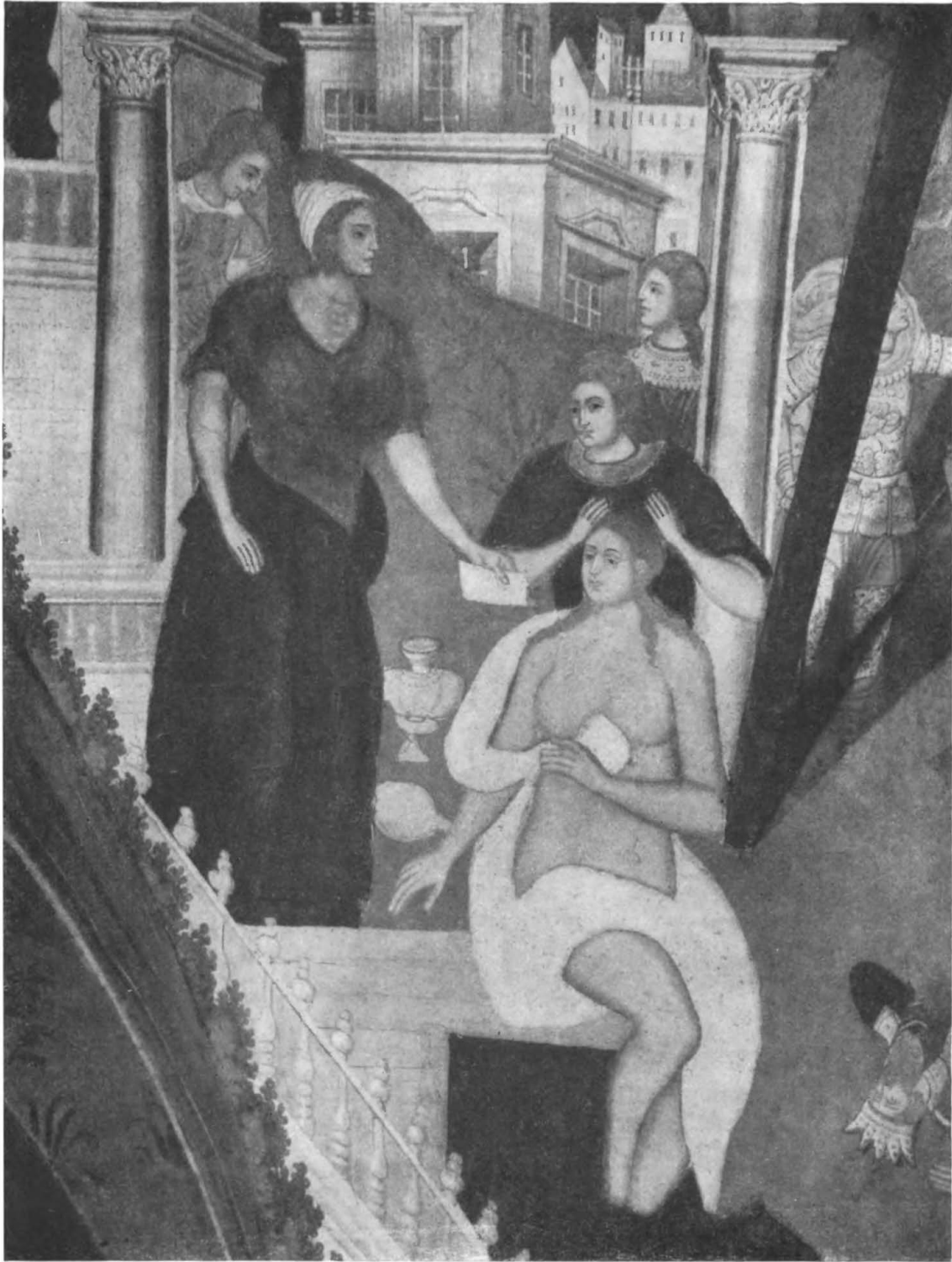
Антихрист, сидящий на троне, грозит мечом двум святым — «верным свидетелям»<sup>1</sup>. В этой, сухо написанной, холодной аллегорической фреске со множеством фигур и мало выразительной композицией нет ничего общего с ильинскими фресками на ту же тему<sup>2</sup>. В ильинских росписях изображена лодка, мирно плывущая по морю; Христос-кормчий держит руль, у борта сидят трое апостолов, в середине лодки стоят два ангела, и их широко раскрытые крылья образуют парус, влекущий лодку. Вторая сцена еще более выразительна: среди волн бушующего моря несетя ладья нечестия, ветер сломал ее мачту вместе с парусом, на котором изображен змей. Лодка наполнена мирянами, среди них — молодые люди в «немецких» шляпах. Три человека прыгнули в воду и пытаются спастись вплавь. На корме ладьи сидит в гордой позе сатана-рулевой в черном платье и с рожками (стр. 435).

Росписи храмов Ильи Пророка и Иоанна Предтечи в Толчкове характеризуют лучшие достижения ярославских мастеров стенописи последней четверти XVII столетия. Одновременно с ними в Ярославле были созданы другие живописные циклы. Несмотря на то, что в их выполнении принимали участие почти те же мастера, каждый из циклов отличается достаточным своеобразием. Отдельные сюжеты при всем их иконографическом сходстве варьировались ярославскими мастерами при повторении их в разных храмах.

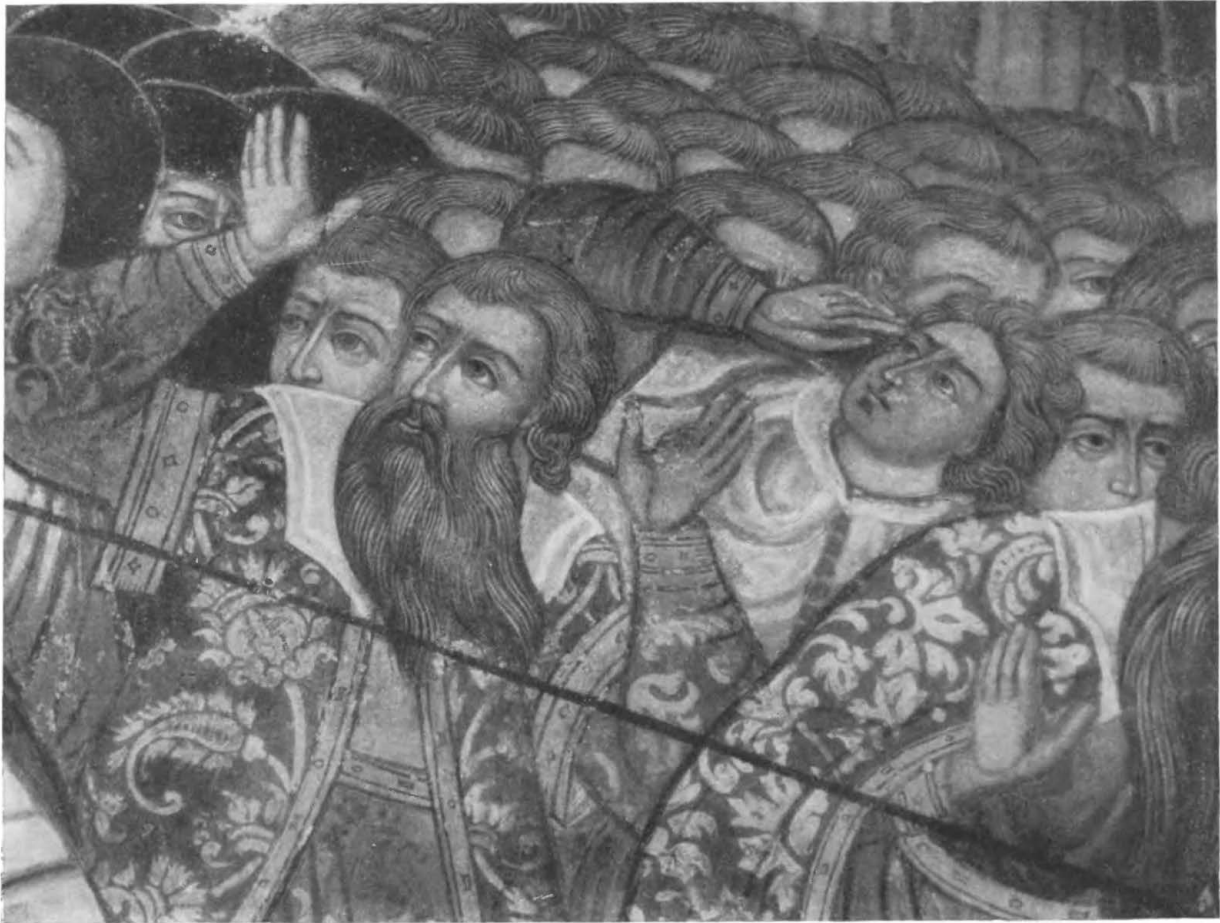
Во всех этих легендарных сюжетах проявляется повышенный интерес к реальному миру, образы которого проникают и в церковную роспись. Однако освободиться от мысли о зависимости человека от небесных сил людям того времени еще не удавалось. Этим объясняется то обстоятельство, что среди ярославских циклов играют такую большую роль фантастические картины, навеянные всякого рода сказаниями о видениях, чудесах и особенно «Апокалипсисом». Апокалипсические сюжеты встречаются и в живописи предыдущих периодов, довольно широко они были распространены в искусстве XVI века, но никогда до сих пор эта тема не приобретала такого размаха, такого драматического пафоса. В этих изображениях людских страданий, стихийных бедствий, гибели городов и царств проявляется сознание человеческой слабости. Вместе с тем в росписях этого времени, и особенно в росписях на апокалипсическую тему, дает о себе знать представление о мире как о чем-то непостоянном, подверженном изменению, и это отличает фрески XVII века от спокойных, уравновешенных и гармонических композиций XV столетия.

<sup>1</sup> А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. IV, стр. 48.

<sup>2</sup> Н. Первухин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле, стр. 39.



*Вирсавія. Деталь росписи церкви Іоанна Предтечи в Толчкове.  
1694—1695 роки.*



*Грешники, изгоняемые «в муку вечную». Деталь композиции «Страшный суд» в церкви Николы «Мокрого» в Ярославле. 1691 год.*

Во фресках церкви Николы «Мокрого» в Ярославле 1691 года апокалипсические сцены (стр. 438—441) переданы особенно выразительно. В одной из фресок представлен каменный и огненный дожди; на земле лежат распластанные, напуганные ими знатные люди в богатых шитых кафтанах. Рядом с этой фреской в люнете расположена многофигурная композиция: видение Иоанном Богословом Христа, окруженного старцами. Композиция в никола-мокринских фресках не такая перегруженная и измельченная, как в церкви Иоанна в Толчкове. Мастеру хорошо удалось подчинить все фигуры простому величественному ритму. Среди фресок на эсхатологические темы есть одна, изображающая «Ангела силы». «Лицо его, как солнце, и ноги его, как столпы огненные» — говорится о нем в «Апокалипсисе». Художник следовал в своих фресках запад-



*Иноземцы, изгоняемые «в муку вечную». Деталь композиции «Страшный суд» в церкви Николая «Мокрой» в Ярославле. 1691 год.*

ноевропейским гравюрам на эту тему. Но свежая непосредственность народной фантазии помогла ему придать особенную выпуклость этому образу. Он изобразил гигантскую фигуру ангела, тело которого словно состоит из облака, вместо ног — столбы пламени, лицо представлено в виде ярко-красного солнца с расходящимися во все стороны лучами. Фреска эта отличается подлинно монументальным характером. Фигура ангела с ногами в виде двух колонн, окутанным облаками туловищем, широко раскрытыми крыльями за спиной и клубящимися по бокам облаками вырастает до исполинских размеров. Образ нечеловеческой мощи достигает здесь такой выразительности, какой не было в тех западноевропейских гравюрах на апокалипсические темы, которые служили прообразом никола-мокринскому мастеру.





*Сатана на голове зверя. Деталь композиции  
«Страшный суд» в церкви Николая «Мокрою»  
в Ярославле. 1691 год.*

В исполнении фресок ярославской церкви Богоявления (1692—1699), возможно, принимал участие тот самый Дмитрий Плеханов, который расписывал толчковский храм (стр. 442, 443)<sup>1</sup>. Украшающие сомкнутый свод храма фрески измельчены и перегружены. Здесь представлены «Успение богородицы», «Вознесение», «Воскресение» и «Сошествие во ад»; на стороне, примыкающей к иконостасу, видны Христос и Саваоф. В расположении цветовых пятен достигнута известная симметрия, но все сюжеты сливаются в декоративный узор. Что касается отдельных житийных сцен на стенах этого храма, то они отличаются более низким качеством исполнения, чем аналогичные фрески церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. В част-

<sup>1</sup> Н. Первухин. Церковь Богоявления в Ярославле. Ярославль, 1916, стр. 24.



*Вельзевул. Деталь композиции «Страшный суд»  
в церкви Николая «Мокрого» в Ярославле.  
1691 год.*

ности, в «Пире Ирода» (стр. 443) массивные фигуры расположены очень тесно. Также перегружены фигурами сцены из жизни Христа (особенно фреска «Христос с учениками среди хлебного поля»).

Фрески церкви Федоровской богородицы близки к фрескам церкви Ильи Пророка. В этом храме свод в алтаре украшен изображением древа Иесея с фигурами иудейских царей и предков Христа в медальонах. Фигуры царей помещены среди цветов, лепестков и стеблей пышного растительного орнамента. С этим орнаментом сливаются узоры на одеждах царей<sup>1</sup>.

В нижнем поясе фресок представлена легенда об иконе «Федоровской богоро-

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 503.



*Пилат умывает руки. Роспись церкви Богоявления  
в Ярославле. 1692—1699 годы.*

тери», связанная с историей борьбы против татарского ига, что дало повод художнику изобразить ряд эпизодов этой борьбы<sup>1</sup>.

В расположении фресок на стенах храмов ярославские мастера в основном следовали традиционным принципам. Фигуры стоящих святых размещались на столбах храмов (например, в церкви Николая «Мокрого»). Житийные фрески располагались поясами по стенам (в церкви Ильи Пророка), крупные композиции на темы евангельских праздников или многофигурные композиции, вроде «О тебе радуется», украшали своды (церковь Иоанна Предтечи в Толчкове).

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 498; Б. Михайловский—Б. Пурше в. Указ. соч., стр. 261, табл. LXXXVI (нижняя).



*Пир Ирода. Роспись церкви Богоявления  
в Ярославле. 1692—1699 годы.*

Однако по мере того, как художников все сильнее увлекала задача включить в свои росписи как можно больше сюжетов, они решались отступать от этих правил. Столбы храмов стали разбивать на квадраты (церковь Иоанна Предтечи в Толчкове), располагая и на них житийные клейма. Откосы окон украшали не только растительным орнаментом, но, как и стены, сложными многофигурными сценами.

Фрески обычно тянутся вдоль стен сплошными пестрыми лентами, одна над другой в несколько рядов. Границы отдельных изображений зачастую не совпадают с архитектурными членениями здания; несущие тектонические части его оказываются не выделенными. Таким образом, в традиционную систему росписи древнерусского храма, построенную на строгом соответствии изображений

тектонике и смысловому значению отдельных частей храма, вносится заметное изменение. Изобразительные мотивы настолько сливаются с мотивами орнаментальными, что зрителю трудно отличать их. Да и самое обилие изображений в конце концов приводит к тому, что смысл каждой отдельной сцены перестает восприниматься отчетливо. Все вместе они сливаются в пестрый многоцветный узор, в котором с трудом можно различить отдельные фигуры и разобрать их соотношения. В конечном счете остается только общее яркое радостное впечатление. Фреска как элемент изобразительного убранства здания превращается в подобие пестрого ковра, которым можно покрыть любой свободный участок стены. Все это привело к тому, что религиозное содержание росписи, в конечном счете, утратило первостепенное значение, и интерьер храма приобрел сходство с богато украшенным интерьером терема.

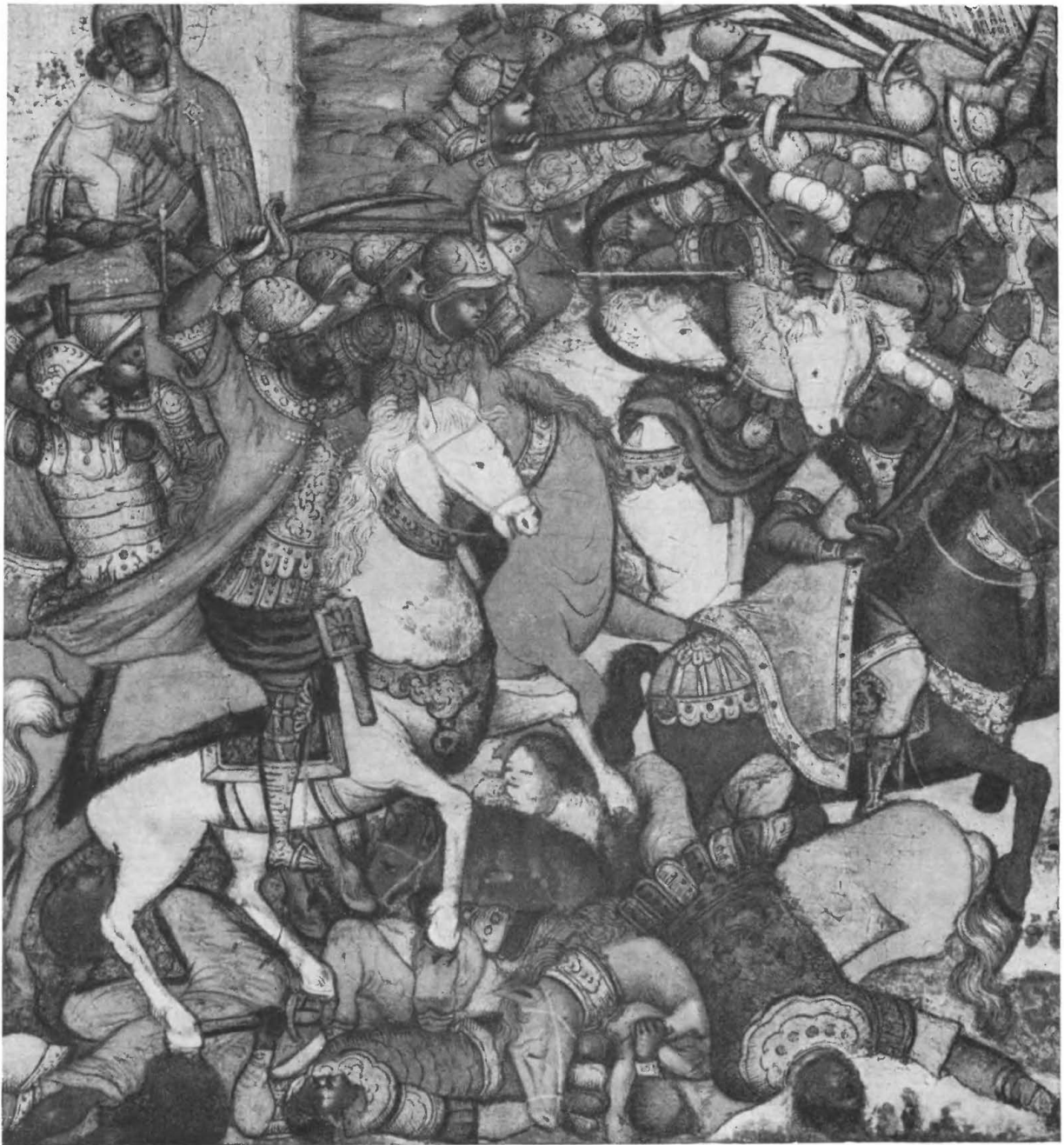
Колорит ярославских фресок конца XVII столетия значительно отличается от колорита фресок XV — XVI веков. Резкие пробелы наложены поверх каждого локального красочного пятна: ярко-розовый нередко сопоставляется со столь же ярким голубым цветом, зеленый — с желтой охрой. Художники заботились прежде всего о том, чтобы эти разноцветные пятна ритмично покрывали всю стену.

Для того чтобы представить себе живописное убранство храмов конца XVII века как органическую часть целостного ансамбля, нужно иметь в виду, что иконостасы этого времени становятся особенно величественными. Помимо деисусного, праздничного и пророческого ярусов, к ним присоединяются еще «страсти» и праотеческий ярус<sup>1</sup>. Иконостасное тябло покрывается горельефной позолоченной резьбой, резные колонки отделяют одну икону от другой. В результате иконостас конца XVII века приобретает такую пышность, благодаря которой он даже в богато расписанном фресками храме сохраняет ведущее значение в убранстве церковного интерьера.

Иконы ярославских храмов обнаруживают ряд точек соприкосновения с местной стенописью, а иногда непосредственно зависят от нее. Вместе с тем в ярославской иконописи можно заметить ряд различных направлений.

Клеймо иконы «Чудо иконы Федоровской богоматери» (Государственный Русский музей; *стр.* 445) производит впечатление фрагмента настенной живописи, настолько он близок к росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. Как обычно, в ярославской живописи все живописное поле сплошь заполнено фигурами; мастер сумел ритмически оживить плоскость чередованием контрастно сопоставленных красочных пятен.

<sup>1</sup> Ярус иконостаса, состоящий из икон с изображениями так называемых праотцев.



*Битва. Деталь иконы «Чудо иконы Федоровской богородицы».  
Вторая половина XVII века.  
Гос. Русский музей.*





*Семен Спиридонов. Рыбаки. Клеймо житийной иконы Ильи Пророка. 1679 год.  
Ярославский областной художественный музей.*

Глубоко патетический характер имеет ярославская икона конца XVII столетия «Рождество Христово» (Государственная Третьяковская галерея), особенно сцена избияния младенцев в ее нижней части. При всем разнообразии драматических ситуаций и мимики художник и на этот раз сумел единством ритма, плавностью контуров, равновесием цветовых пятен объединить в толпу отдельные фигуры людей. Как и в ярославских стенных росписях, здесь бросаются в глаза необычные в древнерусской живописи красочные сочетания. В иконах конца XVII столетия нет чистых, звучных красок, вроде киновари, которую так любили новгородцы, но в них нет и той приглушенности и черноты, которая нередко заметна в иконах XVI века. Художники строят колорит на тонком, изысканном

сочетании темно-зеленых, густых малиновых красок, чередующихся с нежными перламутровыми переливами сиреневых, розовых и золотистых тонов<sup>1</sup>.

В иконе «Вознесение» из церкви Ильи Пророка (конец XVII века) фигуры апостолов, провожающих взглядами возносящегося на небо Христа, подчеркнута патетичны. Апостолы в сильном движении поднимают руки, возводят глаза. Такая патетика — непривычное явление в русской иконописи; она напоминает

<sup>1</sup> Ср. миниатюрную икону конца XVII века «Крещение Филиппом евнуха» (Гос. Русский музей), в которой, как и в ярославских фресках, прослеживается влияние Библии Пискагора. Сцена крещения изображена на фоне пейзажа с развесистыми деревьями, тщательно выполнены жанровые мотивы (см. М. Каргер. Из истории западных влияний в древнерусской живописи. — В сб.: «Материалы по русскому искусству», т. I. М., 1928, стр. 67).

живопись барокко. Впрочем, при рассмотрении издали фигуры этой иконы сливаются воедино и вместе с ореолом вокруг фигуры Христа образуют как бы орнаментальный узор<sup>1</sup>.

В иконе Ильи Пророка с житием 1679 года (Ярославский областной художественный музей) мастер Семен Спиридонов «Колмогорец»<sup>2</sup> с изысканным искусством миниатюриста выполнил житийные клейма со сложными многофигурными композициями, затейливой сказочной архитектурой и пейзажем. Приблизительно в это же время были написаны местные иконы Ильи с житием и Иоанна Предтечи для церкви Ильи Пророка. Несколько позднее возникли иконы на тот же сюжет, находившиеся в Успенском соборе (Государственная Третьяковская галерея) и в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове.

В ярославских иконах обычно вокруг огромной фигуры святого на том же фоне, на котором изображен и святой, представлены события из его жизни. В этих житийных сценах, как и во фресках, особенно занимательны жанровые мотивы. В иконе Ильи поэтично изображено, как его ученик Елисей с поклажей на спине, с посохом в руке переходит через расступившуюся перед ним



*Битва ярославцев с татарами на Туговой горе. Клеймо житийной иконы князей Константина и Василия. 70-е годы XVII века.*

Ярославский областной художественный музей.

<sup>1</sup> Н. Вахрамеев. Церковь пророка Ильи, рис. 12; М. Алпатов. Барокко в русской живописи. — В сб.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 81—92.

<sup>2</sup> Семен Спиридонов в 1678 году вместе с Гурием Някитиным был представлен Симоном Ушаковым и другими на звание жалованного иконописца (А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы. Словарь, стр. 260).

реку. Вдали виднеется лужайка, усеянная цветами, из скалы бьет ключ. Жанровый характер имеет и изображение беседы Ильи с вдовицей, положившей на землю вязанку хвороста и упавшей перед Ильей на колени. В упомянутой иконе Семена Спиридонова очень характерна жанровая сцена рыбной ловли (стр. 446).

В житии Иоанна Крестителя конца XVII столетия из Успенского собора в Ярославле (Государственная Третьяковская галерея) представлена жизнь пророка в пустыне среди густых деревьев и диких зверей. Особенно интересны архитектурные мотивы полуфантастического характера. В этом житийном повествовании больше выдумки и занимательности, чем в аналогичных житийных сценах на иконах Т. Филатьева. Но нередко и в ярославских иконах художественное воздействие их снижается тем, что житийные сцены не связываются в единое целое; в таком живописном повествовании нет ни начала, ни конца. К тому же все эти повествовательные эпизоды в соседстве с огромной, подавляющей их своими размерами фигурой святого в центре иконы теряют значительную долю своей жизненности<sup>1</sup>. Однако этот контраст свидетельствует о том, что, несмотря на видимое торжество традиционного иконного начала, в живописи конца XVII века не прекращаются настойчивые попытки внести в искусство жизнь и движение, реалистически передать впечатления от окружающей художника действительности.

В иконописи последней трети XVII века, и особенно в ярославской иконописи, примечателен большой интерес художников к светским, военно-историческим сюжетам. Так, на житийной иконе Сергия Радонежского, написанной в 50—60-х годах XVII века, несколько позже внизу была добавлена композиция, подробно иллюстрирующая сказание о Куликовской битве. Это целая панорама, объединяющая множество эпизодов. В одном из клейм большой иконы «Ярославские князья Константин и Василий с житием» (1670-е годы) развернута картина битвы ярославцев с войсками Батыея на Туговой горе (стр. 447). В клеймах иконы «Владимирской богородицы» конца XVII века (Ярославский областной художественный музей) изображена победа Андрея Боголюбского над болгарами и перенесение иконы «Владимирской богородицы» в Москву в 1395 году, в пору нашествия на Русь хана Тамерлана. Все эти сцены переданы живо, со множеством реалистических подробностей. Особенно правдиво изображена архитектура Московского Кремля.

<sup>1</sup> В иконе «Благовещение» из Толчковского храма рядом с огромными, застывшими фигурами архангела и Марии, заполняющими почти всю поверхность этой иконы, помещены изящные, миниатюрные по размерам, патетические по выражению сцены, рисующие жизнь Марии (см. Н. Первухин. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле, табл. 55).

Одновременно с ярославскими стенными росписями значительные фресковые циклы создаются и в ряде других городов России. Среди них наиболее примечательны росписи двух соборов Романова-Борисоглебска (1680—1690-е годы), собора Ипатьевского монастыря в Костроме (1685) и Софийского собора в Вологде (1686—1688).

Цикл росписей в Воскресенском соборе в Романове-Борисоглебске отличается исключительным богатством и разнообразием повествовательных мотивов. На стенах галереи собора рядом с евангельскими сюжетами и темами «Апокалипсиса» размещены редкие в русской иконографии сцены, иллюстрирующие повесть об Евлогии каменосече (из сводного Патерика), историю крещения Руси (из «Повести временных лет», так называемая «Корсунская легенда»), повесть «Об явлении Тихвинской иконы божьей матери» и повесть «О новгородском белом клубке». В библейском цикле особенно выразительны фигуры изгнанных из рая прародителей, окруженных различными животными.

Фрески Ипатьевского монастыря в Костроме отличаются большей иконографической строгостью своих композиций. В сценах из жизни Авраама фигуры скованы, композиции имеют плоскостной характер<sup>1</sup>, как и в житийных сценах фресок церкви Иоанна Богослова в Ростове. В архитектурных фонах костромских фресок используются типичные для того времени орнаментальные мотивы.

Еще более традиционный характер имеют фрески вологодского собора. Даже такая сцена, как «Пир Ирода», трактована как торжественная, церемониальная композиция, в которой Саломея, подобно всем остальным фигурам, застыла на месте и не решается сделать сколько-нибудь порывистого движения. Почти все святые одеты в боярские одежды. Особенно роскошны узорчатые костюмы царей и князей, изображенных на столбах храма.

К росписи конца XVII века приближаются стенописи Варваринской церкви в Ярославле (1743)<sup>2</sup>, церкви Иоанна Предтечи в Рошенье в Вологде<sup>3</sup> (1717) и Успенского собора в Туле<sup>4</sup>. В этих поздних фресках бережно охраняются некоторые традиции росписей XVII столетия. Многие из них интересны по колориту. Однако, несмотря на удачи отдельных мастеров, в целом искусство монументальной живописи постепенно приходит в упадок, что особенно заметно при сравнении

<sup>1</sup> Возможно это впечатление создается отчасти благодаря тому, что фрески были слегка прописаны в XIX веке.

<sup>2</sup> Б. Михайловский — Б. Пуришев. Указ. соч., стр. 276—278, табл. CI — CIII.

<sup>3</sup> И. Евдокимов. Вологодские стенные росписи. — «Памятники художественной культуры на Севере», вып. 2. Вологда, 1922, стр. 59 и сл.

<sup>4</sup> Н. Троицкий. Песнь песней в фресках тульского Успенского собора. — «Светильник», 1914, № 8, стр. 13—34.



*Царь Федор Иоаннович. Вторая четверть XVII века.  
Гос. Исторический музей.*

стенных росписей начала XVIII века с произведениями, которые созданы были ростовскими и ярославскими мастерами в последней четверти XVII столетия.



Интерес к человеку, к отдельной личности пробуждается в русском искусстве уже с первых десятилетий XVII века. «Смута» и интервенция, крестьянская война и народное ополчение не прошли бесследно. Под влиянием исторических потрясений, перенесенных Русью в начале столетия, впервые зарождается сознание исторической роли простого народа, впервые оказывается поколебленным представление об извечности и святости царской власти. На личность царя как бы переносятся качества простого «земного» человека.



*Князь Скопин-Шуйский. Вторая четверть XVII века.  
Гос. Третьяковская галерея.*



В этом отношении особенный интерес представляет серия литературных портретов русских царей, еще в начале века созданная князем Катыревым-Ростовским. «Царь Иван, — пишет он, — образом нелепым, очи имея серы, нос протягновен и покляп; возрастом велик бяше, сухо тело имея, плещи имея высоки, груди широки, мышцы толсты... Царь же Федор возрастом мал бе, образ постничества нося, смирением обложен, о душевной вещи попечение имея, на молитве всегда предстоя и нищим требующая подая»<sup>1</sup>.

В русской живописи первой половины XVII века не найти таких острых зарисовок исторических деятелей: все они имеют более идеализированный, обобщенный характер. Сохранившиеся от второй четверти XVII века портреты Ивана IV (Копенгаген, Датский национальный музей)<sup>2</sup>, царя Федора (Государственный Исторический музей) и Скопина-Шуйского (Государственная Третьяковская галерея) по технике выполнения еще иконописны.

Однако в суровом и отнюдь не «благоепном» лице царя Ивана с его огромным лбом и некрасивым носом, «протягновенным» и «покляпым», в характерных чертах одутловатого лица Скопина-Шуйского, в болезненном, худошавом лице Федора и особенно в его широко раскрытых доверчивых глазах можно усмотреть то же стремление преодолеть традиционные иконописные представления и подчеркнуть в портретах простые человеческие черты. Особенно заметно это в портрете царя Федора (стр. 450). В нем соединились все те черты, которыми народная фантазия наделяла в ту пору образ идеального, желаемого царя, доброго и умиленного, не способного гневаться, который, как говорится в одной из повестей того времени, покаялся и «стал ходить во всех заповедях господних».

В середине XVII века интерес к портрету заметно возрастает; увеличивается и количество изображений светских лиц (стр. 451).

Многие русские в бытность за границей заказывают иностранным художникам свои портреты. Русского посла в Испании Потемкина написал (вероятно, в 1681 году) испанский мастер Хуан Карреньо де Миранда (Мадрид, Прадо)<sup>3</sup>. В этом портрете хорошо передана самоуверенная осанка бородатого боярина в его роскошном, усыпанном драгоценными камнями, золотом наряде. Портрет И. И. Чемоданова, работы неизвестного итальянского мастера, находится в

<sup>1</sup> И. Катырев-Ростовский. Повесть книги сея от прежних лет... — «Русская историческая библиотека», т. XIII, СПб., 1891, ст.б. 619—620.

<sup>2</sup> Опубликовано в книге Е. Овчинниковой «Портрет в русском искусстве XVII века» (М., 1955, стр. 62—64).

<sup>3</sup> А. Новикий. Парсуное письмо в Московской Руси. — «Старые годы», 1909, июль—сентябрь, стр. 384—403; см. также: Museo del Prado. Catalogo. Madrid MCMLII (Pedro Iwanowiz Potemkin. Embajador de Rusia. L. 2. 04. XI. 20).

Уффици во Флоренции<sup>1</sup>, портрет Порошина — в Берлине (1651)<sup>2</sup>. Все эти портреты дают представление о том, как выглядели русские люди XVII века, однако они не входят в историю русской живописи этого времени.

Для истории русского искусства более существенно то, что портретное искусство постепенно завоевывает себе признание в самой России и, таким образом, рождается первый светский жанр в древнерусской живописи. В этой области проявили себя как приезжие из-за рубежа художники, считавшиеся особенно сведущими в этом деле, так и соревновавшиеся с ними русские мастера<sup>3</sup>. Особенный интерес представляет тот факт, что приезжие мастера в своих работах должны были приравниваться к требованиям и вкусам русского общества, хотя писали они свои портреты, пользуясь выработанной у себя на родине техникой<sup>4</sup>.

Сохранилось несколько портретов патриарха Никона<sup>5</sup>. Некоторые исследователи считают, что написанный маслом на холсте портрет Никона с клиром (Гос. краеведческий музей г. Истры; *стр.* 454, 455) был создан работавшим в Москве голландским мастером Д. Вухтерсом около 1667 года<sup>6</sup>. Судя по манере выполнения его мог написать только художник, владевший средствами западноевропейской живописи того времени. Однако портрет по своему общему замыслу и по композиции не находит себе близких аналогий в современном искусстве Голландии и других европейских стран. Он прочно вошел в историю русского искусства XVII века<sup>7</sup>.

Задача портрета в России, особенно, когда изображалось важное духовное лицо, состояла в XVII веке в том, чтобы, передавая индивидуальные черты, в то же время придать живому человеку сходство с иконным изображением; отсюда поиски величавости и торжественности в русских парсунах этого времени.

<sup>1</sup> А. Новик и й. Парсуное письмо в Московской Руси, стр. 401.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Е. С. Овчинникова в своей книге «Портрет в русском искусстве XVII века» (стр. 26—27) утверждает, что в документах не сохранилось упоминаний о заказах портретов иностранным художникам, и указывает, что в 1679 году царь Федор Алексеевич удаляет их из Оружейной палаты за то, что они не учили своих русских учеников живописному письму.

<sup>4</sup> А. Новик и й. Парсуное письмо в Московской Руси. — стр. 392 и сл.

<sup>5</sup> Портрет в рост в патриаршей мантии из Московского областного музея. Приписывается художнику Детерсону. Портрет, по-видимому, погиб в городе Истре во время Великой Отечественной войны. В Государственном Историческом музее хранится портрет в рост, писанный на тафте в начале 1680-х годов. Опубликован в книге Е. С. Овчинниковой «Портрет в русском искусстве XVII века» (стр. 86—91). Овчинникова приписывает портрет И. Безмину (см. также изображения Никона в «Титулярниках» 1672, 1673—1677 и 1690-х годов).

<sup>6</sup> Н. Романов. Парсуна, изображающая патриарха Никона, произносящего поучение клиру.— В сб.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 201—216.

<sup>7</sup> Е. Овчинникова в указанной выше книге отрицает авторство Вухтерса, считая, что портрет следует связывать с мастерской И. Безмина и датировать 1685 годом.



*Даниил Вухтерс (?). Деталь парсуны патриарха Никона.  
Около 1667 года.*

Гос. краеведческий музей г. Истры

В портрете Никона с клиром лица, руки и одежды написаны сочно и материально. Но хотя Никон произносит поучение, фигура его дана неподвижной, как бы застывшей. Вместе с тем лицо патриарха, некрасивое и одутловатое, и особенно лица старцев Евфимия, Иоанна и иподиакона Германа поражают своей характерностью, отчетливо выраженным стремлением художника передать портретные черты.

Мастеров XVII века подкупала возможность добиться при помощи живописи иллюзорности в передаче не только формы, но и поверхности разных материалов. Это казалось настолько привлекательным, что нередко приобретало самостоятельное значение. В возникших в конце 70-х — начале 80-х годов парных портретах Михаила Федоровича и Алексея Михайловича на конях (Государственный



*Даниил Вухтерс (?). Патриарх Никон, произносящий поучение клиру.  
Около 1667 года.*

**Гос. краеведческий музей г. Истры.**

Исторический музей)<sup>1</sup> бросается в глаза почти натуралистическая передача лица, живого взгляда, волос, одежды, украшений. Поражает живость изображения лица по контрасту с плоскостной трактовкой непропорционально построенных фигур. Головы персонажей непомерно велики, туловища их тщедушны, кони же кажутся совсем карликовыми (стр. 457).

В русских парсунах XVII века чувствуется разнородность, разностильность и отсутствие сколько-нибудь устойчивых типов изображения, устойчивой художественной традиции. Искусственно сочетавшиеся в них приемы иконописной и живописной техники<sup>2</sup> не сливались в единое целое. Однако в портретах второй половины века отчетливо намечается одна общая тенденция, которая делает их принципиально отличными от таких произведений, как портрет царя Федора или Скопина-Шуйского. Несмотря на более реалистическую объемную трактовку лица и рук, в них уже нет стремления подчеркнуть в образе царя или знатного вельможи простые человеческие черты; теперь, во второй половине века, когда укрепляется поколебленное «смутой» самодержавное государство, является потребность создания торжественного царского портрета.

Ярким примером подобной парсуны парадного типа, в которой идея возвеличения государя нашла особенно наглядное выражение, может служить надгробный портрет Федора Алексеевича, написанный в 1686 году Ерофеем Елиным и Лукой Смоляниновым, очевидно, при участии Самтанова (Государственный Исторический музей; стр. 459, 461). Фигура царя в его парчевом наряде и особенно его лицо обладают значительной объемностью. Лицо построено так, как этого не бывало в иконописи: свет падает с левой стороны. Но по бокам от фигуры, на бледно-зеленом фоне расположены четыре совершенно плоских картуша в тяжелых золотых обрамлениях, и эти картуши вместе с изображением «Нерукотворного Спаса» подчеркивают плоскостной характер всей парсуны в целом. Столь же торжественное впечатление производит и гораздо более реалистический по характеру трактовки лица и одежды поясной портрет царя Алексея Михайловича (Государственный Исторический музей)<sup>3</sup>. То же самое мы находим и во фресковом изображении царей Михаила и Алексея из

<sup>1</sup> Е. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века, табл. VI—VII.

<sup>2</sup> Принципиальное различие между новой живописной техникой и старой, иконописной, видимо, ясно осознавалось и современниками. Недаром один из мастеров Оружейной палаты Ст. Лопудкий в ответ на обвинение, что не передал ученикам своих приемов, признал: «Не учил лица писать по живописному, как Вахтер» (А. Новикова. Парсуное письмо в Московской Руси. — «Старые годы», 1909, июль—сентябрь, стр. 384—403).

<sup>3</sup> Е. С. Овчинникова («Портрет в русском искусстве XVII века», стр. 83) приписывает портрет Ушакову или Безмину.



*Царь Алексей Михайлович на коне. Конец 70-х—начало 80-х годов XVII века.  
Гос. Исторический музей.*



собора Новоспасского монастыря (Государственный Исторический музей)<sup>1</sup>. В облике царей не выявляются индивидуальные черты каждого из них, как это было в описании Катырева-Ростовского; обе фигуры в своих тяжелых узорчатых шубах, со скипетрами в руках прежде всего являются воплощением представления о могучем самодержце как символу государственной власти, представления, которое так настойчиво насаждало московское правительство в XVII веке.

Наряду с такими ритуальными портретными образами в последние десятилетия XVII века создаются и гораздо менее торжественные, чисто светские портреты, писанные, по всей вероятности, непосредственно с натуры, «с живства», как выражались современники. К подобным портретам можно отнести поясное изображение царя Алексея Михайловича, выполненное еще в 70-х годах XVII века (Государственный Исторический музей)<sup>2</sup>. Живость трактовки лица и видимо, большое портретное сходство, стремление художника точно воспроизвести пристальный взгляд, придать выразительность губам, мягкая моделировка лица и тонких пушистых волос, усов и бороды, тщательная, почти натуралистическая передача фактуры ткани и драгоценных камней на одежде невольно заставляют забыть о жесткой, плоской трактовке складок и несколько застылой позе.

Еще большей живостью отличается написанный около 1686 года портрет стольника Г. П. Годунова (Государственный Исторический музей; *стр.* 463). Молодой человек двадцати двух лет, как это явствует из надписи в левом углу портрета, стоит гордо подбоченясь; на нем щеголеватый костюм, в руке он держит дорогую шапку. У него красиво очерченные губы, холеные усы и несколько усталый взгляд глаз, полуприкрытых тяжелыми веками. Его фигура мягко вырисовывается на темном фоне, которому художник, видимо, пытался придать некоторую пространственность. Этот портрет Годунова очень близок портретам петровской поры и вместе с тем составляет как бы переходное звено от парсуны XVII века к реалистическому светскому портрету XVIII столетия<sup>3</sup>.



В последней четверти XVII века в Москве практикуется новая техника, так называемая «живопись по тафтам». Главными мастерами этого вида искус-

<sup>1</sup> Ср. также фреску Ипатьевского монастыря в Костроме 1682 года. (И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 421).

<sup>2</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. VI, стр. 419. См. также: Е. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века, стр. 80—84.

<sup>3</sup> Е. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века, стр. 99—100.



*Царь Федор Алексеевич. 1686 год.*

**Гос. Исторический музей.**

ства были жалованные царские живописцы И. Салтанов, И. Безмин и его ученик В. Познанский. «Доличное» выполнялось ими из лоскутков разноцветного шелка, лица писались на холсте масляными красками. Образцом такой живописи по тафте может служить иконостас и картины на стенах Распятской церкви Теремного дворца, выполненные в 1682—1683 годах. На иконе Иоанна Богослова, работы Салтанова<sup>1</sup>, представлен стройный юноша в ярко-зеленом плаще, стоящий среди цветов на фоне голубого неба. Цикл «Страсти господни» и погрудные изображения апостолов в картушах написаны В. Познанским<sup>2</sup>. Автором «Страшного суда» был И. Безмин<sup>3</sup>. Кроме произведений в Распятской церкви, И. Безмину приписывается аналогичный по технике портрет патриарха Никона (Государственный Исторический музей). Лицо Никона с ярко выраженными индивидуальными чертами написано маслом и объемно вылеплено светотенью. Одежда, набранная из цветных кусков шелковой ткани, трактована плоскостно, хотя художник для моделировки складок прокладывает тени темперой.

Живопись по тафтам знаменует собой попытку отступить от традиционной техники иконописи. Однако в практике русского искусства эта техника привиться не смогла. Она не оставила заметного следа в работах большинства русских мастеров.



Если в прошлом искусство XVII века изучалось больше других периодов древнерусского искусства, то в настоящее время интерес к древнейшим периодам настолько отвлек внимание исследователей от XVII века, что последний остался в конце концов наименее изученным. Многие росписи XVII века не освобождены еще от позднейших поновлений. В экспозициях музеев памятникам

<sup>1</sup> Армянин Богдан Салтанов вскоре после поступления в Оружейную палату, куда он попал уже зрелым мастером, принял православие и стал называться Иваном Иевлевичем Салтановым (см. А. Успенский. Царский живописец дворянин Иван Иевлевич Салтанов. — «Старые годы», 1907, март, стр. 75—85).

<sup>2</sup> Познанский выполнил в той же технике плащаницу со сценами страстей для церкви Спаса «за золотой решеткой» (Гос. Оружейная палата) и юношу Эммануила из Высоко-Петровского монастыря (Гос. Исторический музей). См. А. Успенский. Живописец Василий Познанский, его произведения и ученики. — «Золотое Руно», 1906, № 7—9, стр. 65—85.

<sup>3</sup> Иван Артемьевич Безмин был сыном мастера ствольного дела, работавшего в Оружейной палате. Учился Безмин у поляка Стефана Лопудкого и голландца Даниила Вухтерса. Безмин работал в Оружейной палате, где на протяжении нескольких лет стоял во главе царских живописцев. Из учеников Безмина наиболее известны поляки В. Познанский, Григорий Одольский, Киприан Урбановский и русские художники: Лука Смолянов, происходивший из стрельцов, Ерофей Елин, Михай Чоглаков, Артемий Сазонов, Евстюшка Богданов и др. (А. Успенский. Иван Артемьевич Безмин и его произведения. — «Старые годы», 1908, апрель, стр. 198—206).



*Деталь парсуны царя Федора Алексеевича. 1686 год.  
Гос. Исторический музей.*

этого периода отводилось мало места, а между тем хранилища Москвы и периферии обладают огромными, еще не изученными и не опубликованными богатствами. Вот почему прежде, чем может быть написана обстоятельная история русской живописи XVII века, предстоит проделать огромный труд по изучению, определению, датировке памятников этого периода, по выяснению школ, направлений и художественных индивидуальностей мастеров. Можно не сомневаться в том, что исследователей ожидает на этом пути множество примечательных открытий.

Русская живопись XVII века, конечно, никак не заслуживает того огульного отрицания, которое еще в начале XX столетия наблюдалось в искусствоведческой науке. Вместе с тем понять и оценить ее можно, только оглянувшись на общий ход развития древнерусского искусства. В XVII веке меняются соотношения между отдельными видами искусства. Если в XV веке наиболее крупные достижения относятся к области живописи, то в XVII веке выдвигаются на первое место архитектура и декоративное искусство. Художественная литература, особенно интенсивно развивавшаяся во второй половине века, значительно опережает современную ей живопись. Между тем живопись многими своими чертами сближается с памятниками декоративного искусства. Об этом, в частности, свидетельствует самый факт широко применявшегося украшения икон XVI—XVII веков богатыми золотыми окладами, усыпанными драгоценными камнями. В ряде случаев трудно провести грань между живописным образом и ювелирным изделием.

Однако сказанное выше не исключает того, что русская живопись XVII века сыграла огромную историческую роль в поступательном движении русского искусства от его расцвета в XV веке к новому расцвету в XVIII столетии. Живопись XVII века знаменует плодотворный перелом в развитии изобразительного искусства. Основной смысл этого перелома в том, что искусство вступало на путь непосредственного изображения явлений реальной действительности, в первую очередь человека. В русской живописи XVII века были впервые поставлены задачи, которые почти не занимали мастеров предшествующего периода. Развитие портрета и интерес к природе, к архитектурному пейзажу, появление мотивов бытового, жанрового характера, попытки передачи трехмерного пространства, светотень — все эти новшества указывают на то, что в русском искусстве намечался поворот, в плодотворности которого не может быть сомнений. Особенно важно отметить, что эти изменения рождались в недрах самого русского искусства и что использование зарубежного опыта протекало



*Стольник Г. П. Годунов. Около 1686 года.  
Гос. Исторический музей.*



в рамках того органического роста русского искусства, который, в свою очередь, был подготовлен всем историческим развитием страны.

Русскую живопись XVII столетия, конечно, следует рассматривать как явление переломное, и от этого должна зависеть и наша оценка лучших достижений этого времени. В живописи интересующего нас периода проявилось творчество русского народа, в нем отразились его думы, тревоги, надежды. В XVII веке выступает ряд высоко одаренных русских мастеров. В это время перед русскими художниками стояли огромные трудности. Живопись становилась все более близкой к реальности, а это, в свою очередь, требовало обогащения искусства новыми приемами. И действительно, они дают о себе знать в передаче объема и пространства, движения, освещения. Однако введение новых приемов не могло сразу преодолеть созданной веками системы живописного мышления. Вот почему в творчестве многих даже выдающихся мастеров того времени можно встретить черты эклектизма.

В связи с общим ходом развития русского общества искусство приобретало в XVII веке все более массовый характер; число расписанных храмов на Руси безмерно увеличилось, торговля произведениями искусства бесконечно расширилась. В то же время массовое изготовление икон понижало их качество, и это вызывало заботу ревнителей отечественного художества. Государство брало под опеку художественное производство, что способствовало, в частности, организации мастерской Оружейной палаты. Но и это имело свою оборотную сторону — возникала опасность единообразия, выработки шаблонов и снижения общего уровня художественного творчества. Тем не менее и в это, как и в более раннее, время создавались подлинные шедевры. Задача истории русского искусства — выделить среди огромного количества сохранившихся памятников XVII века те, которые могут считаться лучшими художественными достижениями эпохи.

В XVII веке в искусстве происходила напряженная борьба направлений — передового и отсталого, — борьба новаторов и защитников старины. Освоение новых средств выражения, которые подготовили перелом в XVIII веке, было неизбежно, и оно содействовало прогрессивному развитию искусства. Но не следует сводить успехи живописи XVII века к одним лишь техническим усовершенствованиям, так как это равносильно недооценке таких художественных достижений этой эпохи, в которых при всей ограниченности и условности средств выражения мастерам того времени удавалось создать сильный, целостный художественный образ.

В искусстве XVII века можно заметить размежевание направлений соответственно принадлежности заказчиков к числу придворной и церковной знати и посадского населения. Но при всей социальной обусловленности искусства, в нем отражались и те воззрения, которые вырабатывались в широких народных массах и которыми оно в то время жило. В русской живописи XVII века все решительнее укрепляется жизнеутверждающий взгляд на окружающий мир, постепенно преодолевающий пережитки средневекового аскетизма; в нем отразился возросший интерес к диковинному, ко всему красивому и красочному, который сказался и в народной поэзии того времени. Эта тенденция сделала возможным широкое развитие повествовательной живописи, содействовала развитию портрета и пейзажа.

При всем том не следует забывать, что развитие реалистических тенденций в русской живописи XVII века было ограничено влиянием церкви. Церковь неохотно допускала черты «живства» в искусство. Она всячески тормозила проникновение в живопись реализма, так как, в конечном счете, он мог поколебать основы старого церковного мировоззрения и грозил ослаблением авторитета церкви. Требуя ориентации на древние канонические подлинники, она препятствовала тому, чтобы живописцы смотрели непредвзятым взглядом на реальную действительность. Успехи реализма были ограничены и тем, что некоторые из них были достигнуты русскими мастерами не в результате непосредственного изучения природы, а опосредствованно, в результате использования в качестве образцов гравюр Библии Пискатора и других зарубежных материалов.

Основное противоречие живописи XVII века вытекает из всего характера и условий развития русской культуры того времени. В XVII веке в работах столичных мастерских, особенно царских мастеров, замечается нарастание реалистических средств выражения, знакомство с элементами перспективы, анатомии и светотеневой моделировки. Однако по своему художественному мировоззрению царские иконописцы не могли вступить на путь отражения реальной жизни, так как придерживались канонических иконографических типов. Вот почему и их мастерство приобретало характер тонкой виртуозности, изысканности и манерности.

Художники городовые, близкие к посадскому населению, особенно в таких городах, как Ярославль, смелее обращались с каноническими иконографическими типами, вводили в свои композиции жанровые мотивы, изображали картины русской жизни, русских людей и природы. Но они не могли совершенно порвать с условными традициями древнерусской живописи.

Если XVII век не завершился коренной реформой в области живописи, то он подготовил почву для ее осуществления в начале XVIII века. Накопленный русскими мастерами этого времени опыт в значительной степени объясняет нам, почему в следующем столетии наши лучшие живописцы так быстро овладели достижениями передовой живописной культуры своего времени и привели русское искусство к новым художественным высотам.



---

## Глава десятая

# МИНИАТЮРА И ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ УКРАШЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

*Н. Е. Мнева и М. М. Постникова-Лосева*



**Д**ревнерусские художники привыкли рассматривать рукопись как целостный художественный организм, в котором миниатюры, инициалы и заставки теснейшим образом друг с другом связаны. Но никогда эта связь не была столь неразрывной, как в XVII веке. В это время богатый, тяжелый, пышный орнамент начинает заполнять поля рукописи, обрамляет сочными гирляндами лицевые изображения, оплетает инициалы. По своему характеру и ритму он превосходно сочетается со скорописью, сделавшейся в XVII веке основным видом письма в Московском государстве. Орнаменту присуща та же динамика, как и «узору» скорописи с ее размашистым почерком, обильными завитками и круглящимися линиями.

Книгопечатание неизбежно влекло за собою падение спроса на богато иллюстрированные рукописи. Последние изготовлялись по особому заказу, чаще всего как вклады в монастыри и церкви. Их уникальность и высокая стоимость делали их доступными лишь наиболее состоятельным классам общества. Поэтому они не могли выдержать конкуренции несоизмеримо более дешевой печатной книги, которой принадлежало будущее. Именно распространенность печатной книги привела к тому, что ее гравированные иллюстрации и заставки оказали немалое воздействие на стиль и даже манеру исполнения рукописных орнаментов и миниатюр. В них все чаще используются художественные приемы гравюры. Так, в «Евангелии» 1625 года, написанном неким Саввою в Нижнем Новгороде (Горьковский областной художественный музей), рамочки вокруг фигуры Симеона и евангелистов явно навеяны образцами деревянной гравюры, причем миниатюрист

прибегает к параллельным черным линиям, воспроизводящим гравюрный штрих. Влияние ксилографии дает о себе знать и в «Псалтири» 1647 года, написанной в Троице-Сергиевом монастыре (Государственный Исторический музей, Синод. 347)<sup>1</sup>. Встречаются и такие случаи, когда заставки печатной книги раскрашиваются и книга обогащается выполненными от руки рисунками (классический пример — «Ананьинское Евангелие» начала XVII века, Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина).

Миниатюра первой половины XVII века отличается еще довольно большим архаизмом. В рукописях, относящихся к этому времени, встречаются иногда фигуры, похожие на аналогичные фигуры в иконах Дионисия, но только лишенные одухотворенности последних. В рукописи «Лествица Иоанна», вклад 1616 года (Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, Ф. 178, № 8664), повторена композиция одноименной иконы XVI века, хранящейся в Государственном Русском музее. Несмотря на некоторую неподвижность и сухость фигур, а также на обилие позолоты, миниатюры «Лествицы» не лишены известного очарования. Их красочная гамма, построенная на сочетании голубых, розовых и белых тонов, их тонкие, удлинённые пропорции фигуры заставляют вспомнить о лучших традициях предшествующих столетий.

Среди миниатюр первой половины XVII века реже встречаются повествовательные циклы в духе миниатюр времени Ивана Грозного. Чаще всего рукописи снабжаются своего рода фронтисписами с однофигурными или многофигурными композициями. В большинстве случаев это изображения святых, иллюстрирующие их житие. В задачу миниатюры прежде всего входило создание репрезентативных образов.

Лучшие произведения рукописного искусства возникли на протяжении 70—80-х годов XVII века, когда в него проникла сильная реалистическая струя, что привело к постепенному обмирщению миниатюры. Резко возрастает количество верно наблюденных, непосредственно заимствованных из жизни черт, в изображение все чаще вводятся элементы светотеневой и перспективной трактовки, появляется интерес к портрету. Но все эти новшества еще мирно уживаются со старой тягой к узорочью, с увлечением декоративной стороной рукописи, ее нарочитой драгоценностью. Как раз в рукописях позднего XVII века орнамент достигает предельного изобилия и предельной пышности. В нем широко используются как традиционные, так и новые барочные мотивы, почерп-

<sup>1</sup> Приносим глубокую благодарность М. В. Щепкиной и Т. Н. Протасевой за оказанную помощь при работе над рукописями собрания Государственного Исторического музея.

Митиноуъ тѣмъ слава бога изаствлению въ трѣ святыхъ иже въ свѣтъ  
 бѣлиномъ гдѣ рѣцѣ пелиномъ изъ оубоу михайлоу гдѣ бо пелина  
 и малыа и блы роси самодержави родися оубо дѣрныя пелине гдѣ рѣ  
 цѣ и пелине хити напали ирилопы снѣ бѣлѣбрыни гдѣ рѣцѣ  
 и пелинѣ изъ петръ мекѣпичъ пѣ бо пелина и малыа и блы роси  
 по . рл . годѣ . малѣв . л . гдѣтѣрѣ запѣ . г . гдѣ дѣла .



Портрет Петра I мальчиком. «Титулярник» 1678 года.  
 Гос. Эрмитаж.



нутые в большинстве случаев из гравюры. В орнаментальных построениях усиливается реалистическое начало, что сказывается в сочном, объемном характере завитков и в значительном обогащении реалистических мотивов листвы, цветов и плодов, несмотря на жесткость рисунка, сближающую их с чеканкой по металлу.

Миниатюры, выполнявшиеся царскими мастерами из Оружейной палаты и украшавшие роскошные рукописи в богатых переплетах, являются уникальными произведениями искусства, как, например, «Ефремово Евангелие» с традиционными фигурами евангелистов и богато позолоченным растительным орнаментом на титульных листах (Казанская университетская библиотека). Другие миниатюры были беднее по технике исполнения (так называемая «очерковая миниатюра»). Они получили в XVII веке гораздо более широкое распространение. В них отразились реалистические вкусы посадских кругов, любивших занимательные, насыщенные живыми деталями картинки.

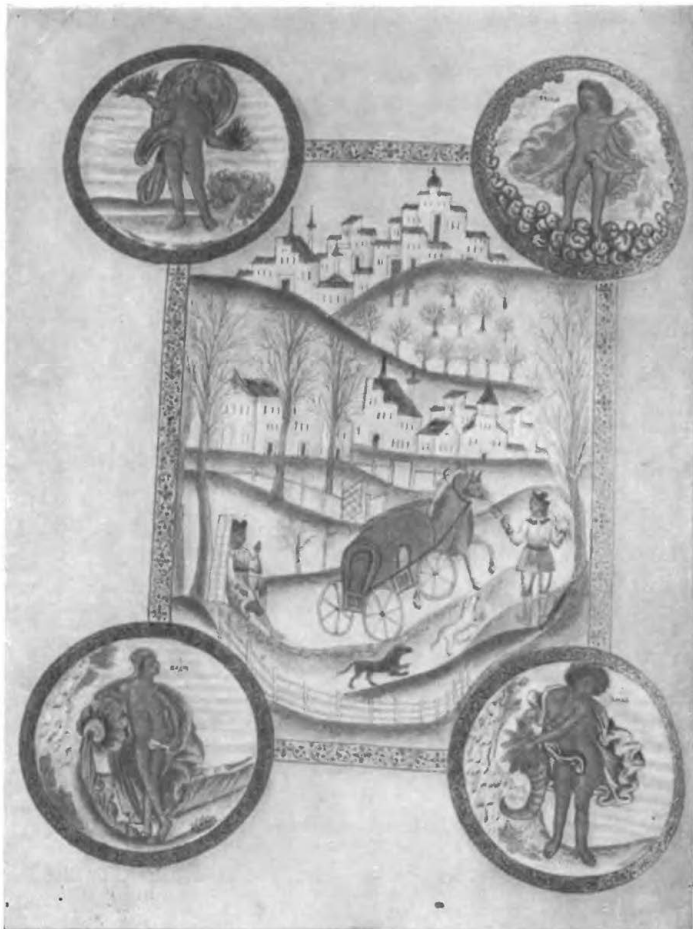
Среди роскошных лицевых рукописей второй половины XVII столетия, созданных в Оружейной палате, выделяются так называемые «Титулярники» (1672—1673, 1678). Сохранилось несколько экземпляров «Титулярника» (Библиотека Эрмитажа 7, 8172; Публичная библиотека имени Салтыкова-Щедрина, Ф. Т. IV—440; Центральный государственный архив древних актов, Ф. 135). В них собраны портреты выдающихся государственных деятелей XVI—XVII веков; среди этих изображений имеются изображения всех русских князей и царей, начиная с Рюрика и до Петра I. Портреты выполняли мастера И. Максимов и Д. Львов. Каждому портрету предшествует герб, великолепно нарисованный и обрамленный роскошным орнаментом. Изображения иностранных государей заимствованы из западных гравюр. «Портреты» древних русских царей сделаны по «воображению». В целом в них сравнительно слабо выражены индивидуальные черты. Изображения западноевропейских государей, королей и герцогов обнаруживают большее стремление художников к портретности, хотя все они довольно однообразны и передают традиционное представление о рыцарях. Образы русских князей и царей — это воплощение представлений о сказочном добром царе. Турецкий султан, крымский хан, персидский шах и китайский богдыхан и по типу лиц, и по покрою одежды охарактеризованы как «восточные люди». Изображения царей Михаила и Алексея и особенно мальчика Петра имеют портретный характер (стр. 469). Выполнены эти миниатюры резкими контурами и подкрашены соковой краской. Богатый растительный, цветочный орнамент украшает обрамление и подчеркивает декоративность общего композиционного решения.

Другой роскошной книгой с рисунками является так называемая «Книга об избрании на превысочайший престол великого государя, царя и великого князя Михаила Федоровича» (Государственная Оружейная палата, № 9713). Лица писали И. Максимов, С. Рожков, над «травмами» трудились А. Евдокимов и Ф. Юрьев, а золотом и серебром расписывал Г. Благушин «с товарищи». Таким образом, эта громадная книга явилась результатом совместной деятельности многих мастеров, каждый из которых работал в своей узкой специальности. Цикл миниатюр должен был показать «всемирный» характер избрания первого царя из дома Романовых и этим служить упрочению престола российского самодержца. Создание подобного рода иллюстраций имело целью отобразить картины жизни Москвы, русских людей в их национальных костюмах, виды окрестностей города, слобод и сел. Отдельные сцены, вроде «Шествия к Успенскому собору» или «Встречи Михаилом Федоровичем патриарха под Москвой», представляют значительный интерес с точки зрения знакомства с бытом XVII столетия. В художественных приемах наблюдаются черты нового: при высоком горизонте мастер показывает не только фигуры на первом плане, но и далекие перспективы в глубине композиций. Создавая эти миниатюры, художники уже не могли пользоваться «подлинниками» и принуждены были сочинять композиции самостоятельно. Но в живописном языке их еще чувствуется скованность, фигуры сливаются одна с другой, в них мало движения, пейзаж похож на ландкарты. Требование представительности и торжественности связывало художника, ограничивало возможность вносить жизненные мотивы в искусство.



*Миниатюра к «Повести о Масуте Чародеи» из книги «Лекарство душевное» 1670 года.*

Гос. Оружейная палата.



*Времена года. Миниатюра из «Сийского Евангелия»  
1693 года.  
Библиотека Академии наук СССР.*

Развитие миниатюры шло параллельно развитию фрески и опережало развитие иконописи. И в миниатюру широкой волной проникают бытовые мотивы. Особенно много бытовых подробностей встречалось в иллюстрациях к различного рода сборникам повестей. Несмотря на то, что повести эти имели преимущественно церковно-назидательный характер, они содействовали внедрению реалистических мотивов в русскую миниатюру, так как иллюстраторам приходилось изображать не традиционные евангельские темы, а события из русской жизни того времени. Принадлежавший царю Алексею сборник «Лекарство душевное» (Государственная Оружейная палата, № 9312), украшенный в 1670 году миниатюрами царскими изографами и мастером Никифором Кузьми-

ным из Троице-Сергиева монастыря, особенно богат бытовыми чертами. Здесь можно видеть русских людей в их обычной домашней обстановке, сцены пиршеств, богато убранные палаты, старинные парчевые одежды. В одной миниатюре изображена сцена из деревенской жизни; молодой человек беседует со стройной девушкой, на втором плане крестьяне в поле собирают сено (стр. 471).

Подобного рода жанровые сцены встречаются и в такой роскошной рукописи, как «Сийское Евангелие» 1693 года (Ленинград, Библиотека Академии наук, № 8339), содержащей около четырех тысяч миниатюр. Наряду с традиционными изображениями евангелистов и их символов здесь (лист 713 и сл.), в начале евангельских чтений по месяцам, помещены миниатюры, изображающие отдельные времена года (стр. 472, 473). Это дало повод художнику представить ряд

бытовых сцен и картин природы. Отдельные фигуры, вроде изображения рыбака или молодого человека, катающегося в лодке с девушкой, или женщины, доящей корову, не лишены поэтической прелести.

Много жанровых черточек и в миниатюрах «Толкового Евангелия» 1678 года, исполненных семью художниками (Ф. Зубов, И. Максимов, С. Рожков, П. Никитин, Ф. Юрьев, М. Потапов и М. Иванов) на протяжении восьми месяцев<sup>1</sup>. Эта нарядная рукопись, украшенная 1200 миниатюрами, хранится в Оружейной палате (№ 10185). Религиозные сюжеты трактуются миниатюристами как занимательные жанровые сценки либо имеют сказочный характер. Орнаментально-декоративная стихия увлекает художников. Они превращают волны в барочные завитки, заставляют причудливо вздуться паруса, закручивают складки одеяний, нагромождают палаты,

лестницы, арочки, колонки, оплетают страницы чудесным узором из трав и цветов. Рисунок миниатюр выполнен быстрыми, отрывочными линиями. Пейзаж выдержан в блеклых, легких тонах, одежды написаны яркими, пестрыми, радостно звучащими красками, лица оставлены белыми и лишь в тених слегка подцвечены жидкой акварелью.

Совсем особое место занимают рукописи последней трети XVII века, в которых намечается разрыв с древнерусской традицией. Одна из них — «Книга о сивилах» 1672 года (Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина. Ф. 256,



*Жанровые сцены. Миниатюра из «Сийского Евангелия» 1693 года.*

Библиотека Академии наук СССР.

<sup>1</sup> А. Успенский. К истории русского бытового жанра. — «Старые годы», 1907, июнь, стр. 207; см. также: «Золотое Руно», 1906, № 7—8, стр. 89; Н. Миева. Изюграфы Оружейной палаты и их искусство украшать книги. — В сб. «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 226 и сл.



*Богач, обреченный на голод. Миниатюра из «Синодика»  
Калясниковской церкви в Ярославле.  
1640—1645 годы.*

№ 227). Эта рукопись, исполненная по заказу царя Алексея Михайловича, украшена миниатюрами с изображением сивилл. Миниатюры написаны на холсте (в лист) и обнаруживают руку иноземного (может быть польского?) мастера, работавшего в чисто западной манере. Другая рукопись — «Книга избранная в кратце о девяти Мусах и о семи свободных художествах» (Государственный Исторический музей, Синод. 527). Изображение Аполлона с девятью музами и отдельные изображения муз (особенно примечательна «Грамматика») переданы объемно. Правда, Аполлон напоминает скорее «Вседержителя», чем античного бога, но в характере исполнения миниатюр и трактовке фигур уже так много непосредственно взятого из жизни, что иконописный канон оказывается в известной степени преодоленным.

От XVII века сохранилось огромное количество рукописей с миниатюрами, выполненными слегка подкрашенным «очерковым» рисунком. Такие лицевые рукописи изготовлялись преимущественно для широких слоев посадского населения. Хотя большинство из них отличается несложностью техники исполнения, они представляют немалый интерес, так как по ним можно судить о запросах тех демократических слоев населения, которые косвенно оказали влияние и на придворное искусство. Большинство миниатюр этого типа украшает «Синодики» и «Апокалипсисы». Одним из ранних примеров «Синодика» (стр. 474) является рукопись (1640 — 1645) из Калясниковской церкви в Ярославле<sup>1</sup>. Иллюстрации этой рукописи посвящены

<sup>1</sup> «Синодик Калясниковской церкви в Ярославле», вып. I. Издание Общества любителей древней письменности. СПб., 1896.







Миниатюра из «Апокалипсиса» второй  
половины XVII века.

Гос. Исторический музей.

назидательной теме пользы поминания умерших. В них нашел себе выражение тот страх смерти и адских мучений, который не покидал людей на протяжении всех средних веков. Среди этих миниатюр можно видеть и картины, рисующие смерть человека и судьбу его души в загробном мире (стр. 474). Сценам, рисующим ужасы и тревоги, противостоят картины райского блаженства. Рай изображается в виде сказочного нсйзажа, его населяют различные звери и птицы, в частности сказочные птицы-сирины. Однако во всех этих миниатюрах настойчиво звучит социальная тема, приобретающая в XVII столетии новое качество. В «Синодике» из Государственной библиотеки СССР имени

В. И. Ленина (Ф. 310, № 154) помещена история на тему: «Горе тем чело- векам, здесь живущим, о себе и о душах своих не радящим, а при своем жи- воте церквам Божиим не дают и нищих не милуют, нага не одедут и больна не посетят». Уже одно название этой истории ясно свидетельствует о том, на- сколько расширяется круг тем в искусстве XVII века. Еще бо́льшие возмож- ности насыщения миниатюры бытовыми деталями предоставляла повесть Григо- рия Двоуслова «О попе, моющемся в бане», а также «Синодик» холмогорского архиепископа Афанасия<sup>1</sup>. Сорок шесть листов лицевых изображений, предшест- вующих тексту этого «Синодика», насыщены множеством бытовых подробностей. Здесь и сундуки, окованные железом, разнообразная посуда, дверь с огромным ключом и мн. др., что перенес в миниатюру мастер из окружающей действи- тельности. Авторы очерковых миниатюр не ограничились передачей бытовых сцен, они отразили в своих произведениях события эпохи крестьянских войн, еще раз обнаружив свои демократические симпатии.

Как и в ярославских росписях, в лицевых рукописях второй половины XVII века видное место занимают иллюстрации к «Апокалипсису». По мнению

<sup>1</sup> Афанасий архиеп. холмогорский (1641 — 1702). Дата «Синодика» — 1689 — 1690 годы — определена по имеющимся в нем записям последних имен (в поминании).



Буква «В» из азбуки 1698 года.  
Гос. Исторический музей.

Ф. И. Буслаева<sup>1</sup>, многие лицевые «Апокалипсисы» этого времени по своей иконографии восходят к прототипам раннего средневековья. При всей несложности очеркового рисунка и ремесленности его выполнения в русских «Апокалипсисах» художники обнаруживают умение выражать самые отвлеченные представления в наглядных живописных образах (стр. 476). Необузданная фантазия проявляется в изображении трубящих ангелов, несущихся по небу всадников, испуганных небесными знаменами царей, клубящихся облаков, свивающегося подобно свитку неба. Во всех этих картинах гибели вселенной художники из народа выразили то новое представление о мире, утратившем порядок и равновесие, какое выражали и ярославские мастера стенописи. В рисунках бросается в глаза умение одной контурной линией передать и движение человеческих фигур, и их положение в пространстве, и гротескно заостренные образы чудовищ. Контурные изображения расцвечивались яркими красками. Меньше изобретательности и смелости в иллюстрациях к «Повести о Мамаевом побоище»<sup>2</sup> конца XVII века (Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина; Ф. 178, № 3123), с короткими, неуклюжими фигурами, схематичным рисунком в духе так называемых «северных писем». Значительно выше по своему художественному качеству шестьдесят четыре миниатюры недавно обнаруженной рукописи «Сказания о Донском бою» (Отдел рукописей Британского музея, Y, T, 51). Несмотря на то, что рукопись датируется второй половиной XVII столетия, ее миниатюры (стр. 475) своими архаическими формами восходят к значительно более раннему периоду<sup>3</sup>.

В целом направление «очерковой» миниатюры XVII века интересно тем, что в нем ясно выступают черты народного творчества, которые в XVIII веке и в начале XIX века дадут о себе знать в народных лубочных картинках, выполнявшихся в технике гравюры на дереве.

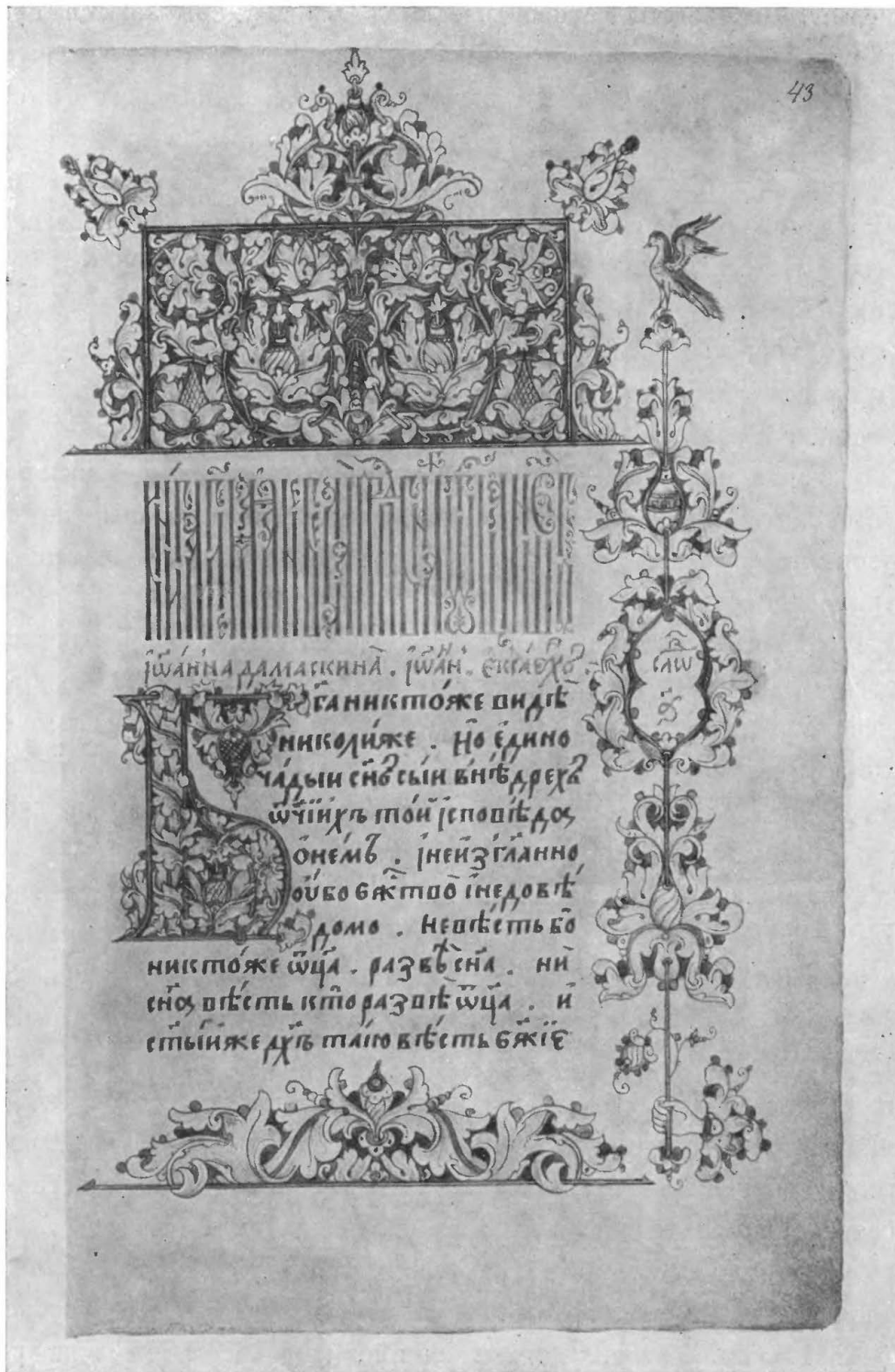
Основной мотив орнаментации русских рукописей XVII века — это растительные узоры так называемого «старопечатного» стиля, обогащенные и усложненные реалистическими и сказочными мотивами.

В начале столетия «старопечатный» орнамент иногда сочетается с красочным цветочным орнаментом времени Грозного, но цветочный орнамент скоро

<sup>1</sup> Ф. Буслаев. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по рукописям с XVI века по XIX. Издание Общества любителей древней письменности. М., 1884.

<sup>2</sup> С. Шамбинаго. Сказание о Мамаевом побоище. Издание Общества любителей древней письменности, СХХV. М., 1907.

<sup>3</sup> Е. Хилл. Один вновь обнаруженный лицевой список древнерусского памятника «Похвала великому князю Дмитрию Ивановичю и брату его Володимеру Андреевичу. Сказание о Донском бою в лета 6889». Кембридж, 1958. Авторы приносят живейшую благодарность проф. Е. Ф. Хилл за любезное разрешение на воспроизведение новооткрытого памятника миниатюры в настоящем издании.



Орнамент рукописи «Житие Иоанна Дамаскина». 40-е годы XVII века.  
Гос. Исторический музей.

совсем исчезает. Пережитки мотивов плетения долго удерживаются в инициалах и заставках как московских, так и более архаичных северных рукописей. Сложно переплетенные узлы встречаются до самого конца XVII столетия, наряду с новым, реалистического характера орнаментом, в таких роскошных царских рукописях, как, например, в книге «Лекарство душевное» 1670 года (Государственная Оружейная палата), в «Книге об избрании на царство Михаила Федоровича» 1672—1673 года (Государственная Оружейная палата), в лицевом «Евангелии» 1678 года (Государственная Оружейная палата, № 10185), грамоте Вознесенского монастыря 1687 года (Государственный Исторический музей, Возн. 8), в буквах «Азбуки» 1698 года (Государственный Исторический музей, № 3179; *стр.* 477) и других рукописях.

Еще во второй половине XVI столетия книжный орнамент сильно усложняется и становится более богатым и нарядным, но гармоничные по колориту, пышные узоры этой эпохи большей частью заключены в строго ограничивающие их геометрические рамки.

В XVII веке узоры становятся все свободнее и пышнее, все разнообразнее по расцветке, а травы и цветы постепенно выходят за пределы обрамлений. Вначале побеги и листья обвивают рамку, лишь местами выступая за ее границы, но уже к середине столетия рамка нередко совсем отбрасывается, а травы и цветы свободно поднимаются над горизонтальной чертой, отделяющей их от текста, и обильно заполняют поля рукописи.

Так же как и в других отраслях прикладного искусства, в книжном орнаменте XVII века на первое место выдвигается стремление к декоративному заполнению пространства, к нарядному, пышному, тяжеловатому узорочью. Появляется интерес к реалистически переданным растительным и животным формам.

Во второй половине XVII века, наряду со «старопечатными» травами, в заставках и инициалах встречается орнамент барочного типа, особенно полюбившийся в Москве при царском и патриаршем дворе и ставший характерным для роскошных рукописей, расписанных золотом, серебром и разными красками.

Из сочетания «старопечатных» трав с орнаментом барочного типа вырабатывается совершенно особый стилистический вариант, из которого позднее развивается красивый, сочный, красочный, хотя и несколько более грубый, так называемый «поморский» стиль, удерживающийся на русском Севере на протяжении XVIII и XIX столетий.

Орнамент рукописей обогащается в XVII веке многочисленными новыми мотивами. Рядом с условно изображенными цветами и травами появляются





Орнамент рукописи «Сборник о поставлении патриархов». Первая половина XVII века.  
Гос. Исторический музей.



реалистически переданные гвоздики, тюльпаны, васильки и другие цветы со стеблями и листьями, деревья, плоды и ягоды, птицы, животные и геральдические изображения, вазы с цветами и сидящими на них птицами, ширинки и ленты, продетые сквозь кольца, навеянные народным искусством образы сказочных зверей и птиц, часто расположенных парами.

Одним из самых любимых изображений на полях рукописей становится цветок со срезанным наискось толстым, слегка изогнутым концом стебля, получивший название «полевого» по месту своего изображения на полях. Цветы эти изображаются то по одному, свободно брошенному или заключенному в обрамление («Лекарство душевное» 1670 года; «Евангелие» 1678 года, Государственная Оружейная палата, № 10185; «Синодик» 1689—1690 годов, Государственный Исторический музей, Шук. 531 и др.), то дается фантастическое нагромождение целой цепи расположенных один над другим цветков, сочетающихся с цветами в вазах, плодами и ягодами, рогом изобилия, которые заполняют все свободное пространство полей рукописи (лицевое «Евангелие» 1677 года, Государственная Оружейная палата, № 2045).

Встречаются также изображения руки, держащей стебель с цветами и листьями, а иногда и с сидящими на нем птицами (например, в рукописи 40-х годов XVII столетия «Житие Иоанна Дамаскина», Государственный Исторический музей, Шук. 67, лл. 1, 2, 43; *стр.* 479), или же двух рук, поддерживающих заставку («Служба Покрову» в лицевом сборнике второй половины XVII века, Государственный Исторический музей, Шук. 641, л. 11), а также руки, держащей срезанный цветок и плетенку на стебле («Фряжская азбука» конца XVII столетия, работы царских изографов, Государственный Исторический музей, Синод. 1, лл. 1 и 24).

Раскраска орнамента рукописей XVII столетия очень разнообразна. Иногда введение значительного количества золота или серебра придает орнаменту большую нарядность, несмотря на скупую гамму красок.

Одним из прекраснейших образцов богатого и в то же время изысканно тонкого сочетания белого с золотом может служить орнамент «Сборника о поставлении патриархов» первой половины XVII века, вложенного патриархом Никоном в Воскресенский монастырь в 1660 году (Государственный Исторический музей, Воскр. 213). В прямоугольной рамке заставки на золотом фоне даны пышные цветы и травы «старопечатного» стиля, белые, с золотым рисунком на них. Побеги и листья обвивают прямоугольную рамку, которую в центре перерезает, высоко поднимаясь над ней, стилизованный цветок. На третьем листе



Орнамент «Евангелия» 1627 года.  
 Гос. Исторический музей.

той же рукописи рамка с крупными цветами в кругах, образованных вьющимся стеблем, выполнена в том же красочном сочетании белого с золотом (стр. 481).

В рукописях XVII столетия часто встречается орнамент черным по белому фону или белый по черному фону, с травами и листьями, переданными в гравюрной манере, т. е. со штриховкой пером или с легкой расцветкой золотом, киноварью или зеленой краской.

Так, на заставках миниатюрных «Святцев» 1634 года (Государственный Исторический музей, Шук. 839) белые травы и цветы «старопечатного» стиля на черном фоне слегка расцвечены золотом и зеленой краской. Роскошная «Ставленная грамота» на новгородскую митрополию 1673 года (Государственный Исторический музей, Синод. свитки 1301) раскрашена золотом на киноварной подкладке, киноварью и зеленым. Белые птички, симметрично расположенные парами около ваз с цветами, чуть тронуты местами киноварью и зеленой краской. Свободно вьющиеся стебли переходят в рог изобилия, из которого вырастает цветок гвоздики и вьются побеги с листьями и цветами. Один из побегов в инициале завершен птичьей головкой с хохолком и раскрытым клювом. Аналогичный орнамент с птицами и вазами с цветами на «Грамоте» 1686 года (Государственный Исторический музей, Синод. свитки 352) раскрашен только золотом и серебром.

Узоры многих других рукописей этого времени многоцветны, яркие, порою очень пестры, причем гамма красок бывает в некоторых случаях нежной, гармоничной и легкой, иногда же сочетания красок резки и тяжелы (аклейка).

В рукописи «Житие Иоанна Дамаскина» 40-х годов XVII столетия (Государственной Исторический музей, Шук. 67) многоцветная раскраска дана в легких тонах, напоминающих эмаль, сходство с которой усугубляется золотыми и серебряными стеблями и побегами, которые, подобно сканному орнаменту, выделяются своим блеском на фоне пестрых красок. Заставки этой рукописи при однообразии орнаментальных мотивов чрезвычайно разнообразны по сочетаниям красок: на листе 43 белые травы и цветы «старопечатного» стиля на бирюзовом фоне слегка расцвечены суриком, охрой и зеленой краской. Подобные же белые цветы и травы на листе 294 расцвечены малиновой и зеленой краской и суриком и даны на черном фоне. Побеги и листья обвивают рамки заставок, вырываясь за их пределы. На заставке листа 159 той же рукописи белые, чуть оттененные малиновым травы на черном фоне свободно вьются без рамки.

В заставках «Жития Антония Сийского» 1648 года (Государственный Исторический музей, Шук. 750) раскраска при большой многоцветности также остается легкой и гармоничной. Пышный орнамент белых с золотом трав и цветов





Орнаментальное обрамление страницы «Евангелия» 1678 года.  
Гос. Оружейная палата.



Орнамент «Синодика» архиепископа Афанасия. 1689—1690 годы.  
Гос. Исторический музей.

«старопечатного» стиля, даже в пределах рамки одной заставки, дан на разнообразных по цвету фонах. Так, на заставке листа 3 — фон бирюзовый и малиновый, на листе 79 — фон заставки черный, бирюзовый, малиновый, суриковый и желтый, на листе 157 — черный, бледно-голубой и светло-малиновый. Золото рамок, стеблей и побегов, обвивающих их, золотые блики на травах и перышках птиц придают орнаменту роскошный характер (*вклейка*).

В противоположность легкой раскраске орнамента такого типа в узорах некоторых книг XVII столетия встречаются тяжелые, плотные краски. Характерны резкие сочетания сурика с зеленой и синей (например, «Евангелие» 1627 года, Государственный Исторический музей, Менш. 1125; *стр.* 483), обогащенные обильным введением золота. В XVII веке нередки случаи раскраски и дорисовки от руки заставок и инициалов в печатных книгах.

Нарядны орнаменты рукописей царских изографов второй половины XVII столетия, широко использовавших яркие чистые краски и золото. Узоры очень разнообразны. Наряду со «старопечатными» травами вводятся реалистически переданные крупные цветы, фигуры птиц, львов, вазы с цветами и ягодами вишневого, брусничного, и лазоревого цвета, а также завитки и ширинки (например, «Евангелие» 1677 года, Государственная Оружейная палата, № 20457).

Среди узоров заставок вплетаются изображения евангельских сцен, что является одной из характерных черт этого усложненного «старопечатного» стиля конца XVII века (например, «Синодик» холмогорского архиепископа Афанасия 1689—1690 годов, Государственный Исторический музей, Щук. 531, л. 30; *стр.* 485).

К последней трети XVII века орнамент покрывает иногда все свободное от текста место на листе рукописи. На первом листе «Фряжской азбуки» конца XVII века (Государственный Исторический музей, Патр. 1) изображена сложная композиция: в центре Адам и Ева, кругом орнамент «старопечатных», а также более реалистически переданных трав и цветов, среди последних — изображения звериных мордочек, которые держат в пастьях стебли; здесь представлены также орел и лев в коронах, звезды, короны и, как уже говорилось выше, рука, держащая срезанный цветок.

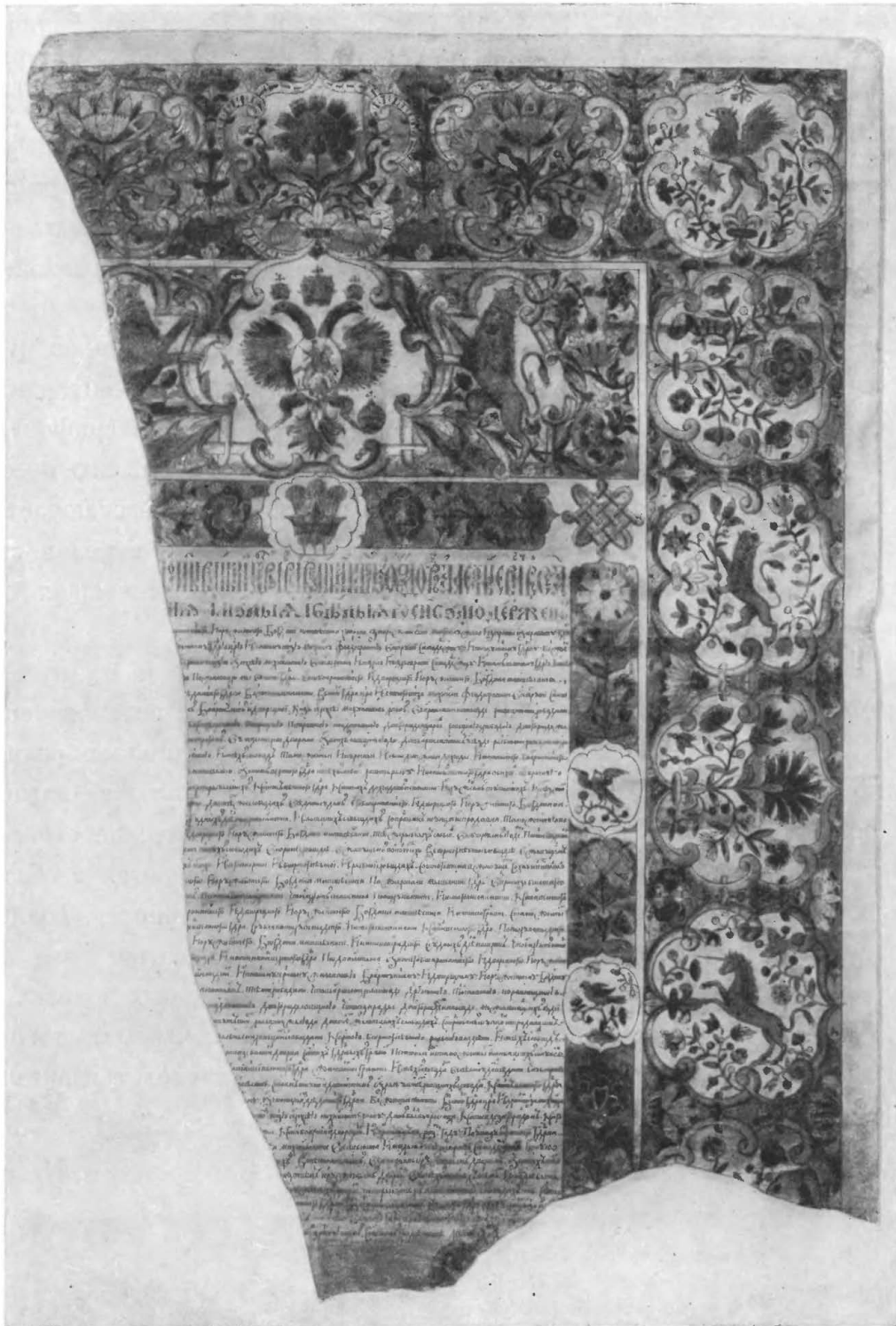
На заглавном листе «Книги об избрании на царство Михаила Федоровича» (Государственная Оружейная палата) работы царских иконописцев Ивана Максимова и Сергея Рожкова «с товарищи» 1672—1673 годов, раскрашенный золотом и яркими красками орнамент так густо покрывает весь лист (кроме помещенной в центре надписи), словно художники боялись оставить пустое пространство.





Антоний Сидский. Миниатюра из «Жития Антония Сийского». 1648 год.

Гос. Исторический музей.



Орнамент грамоты 1676 года.

Гос. Оружейная палата.

То же можно сказать и о роскошной жалованной «Грамоте», данной царем Федором Алексеевичем боярину Богдану Матвеевичу Хитрово в 1676 году на ловецкие слободы в Ярославле (Государственная Оружейная палата, № 9717). Все не занятое текстом пространство листов покрыто густым, сплошным, пестрым орнаментом со сказочными животными и птицами среди трав и ярких цветов на стеблях с листьями, частично заключенными в клейма. Два льва в коронах, поднявшись на задние лапы, поддерживают клеймо с изображением двуглавого орла (*стр. 487*).

После строгого, торжественного лаконизма стилизованных узоров рукописей предшествующих столетий такой жизнерадостный, яркий орнамент, как на грамоте Хитрово, с вплетенными в узор трав и цветов фигурами грифона, единорога, львов и птиц, кажется многословным, веселым рассказом. Его не охватить сразу взглядом, он трудно воспринимается целиком, так как заключает в себе множество мелких, тонко проработанных деталей, производя в целом впечатление пестрого узорчатого ковра, каждый уголок которого — настоящая страница волшебной сказки.

В миниатюре и в книжном орнаменте XVII века, как и в других видах изобразительного искусства этого времени, быстро нарастают реалистические тенденции, что особенно ярко сказалось в насыщении традиционных религиозных сцен жанровыми чертами. Эти черты порою прямо почерпнуты из жизни, в силу чего религиозные изображения получают налет светскости, не свойственный искусству предшествующих столетий. То же самое наблюдается в области орнамента, который приобретает невиданную дотоле реалистичность. Процесс развития элементов реализма перекликается с тем, что наблюдается в это же время и в орнаментике резных иконостасов, а также в орнаментальных мотивах, используемых архитекторами. Так исподволь подготавливалась почва для того нового светского реалистического искусства, которое сделалось господствующим в XVIII столетии.






---

Глава одиннадцатая  
**ГРАФИКА XVII ВЕКА**

*А. А. Сидоров*



**И**скусство графики XVII века принадлежало к числу наименее изученных разделов нашего национального художественного наследия. Специальных монографий и отдельных статей по этому вопросу было мало. Общие труды по истории искусств не только почти полностью обходили молчанием развитие графики в России XVII века, но и там, где о графике этого времени упоминалось, зачастую допускались ошибки, проникавшие и в серьезные исследования, и в популярные учебники. До последнего времени не существовало общих каталогов-перечней книг с гравюрами XVII века; в библиографии русской старопечатной литературы на гравюры почти не было обращено внимания. В определении техники гравюр на меди не раз ошибались крупнейшие специалисты XIX века. Недостаточно изученными оказывались даже такие значительные разделы графического искусства, как рисунок с натуры. В области старой русской графики, и в частности в области книжной гравюры, представлялась возможность делать открытия новых, еще неизвестных материалов вплоть до последних лет.

Между тем русская графика XVII века очень интересна. Она непосредственно связана с развитием живописи. Такие известные живописцы XVII века, как Прокопий Чирин, Симон Ушаков и Федор Зубов, работали и в области графики. В ряде случаев по материалам графики XVII века уточняется вопрос о взаимной связи различных видов деятельности русских художников. Гравюра образует своеобразный мост между живописью и прикладными искусствами. Налицо связь графики и с литературой эпохи.



*Кондратий Иванов. Евангелист Марк  
из «Евангелия» 1627 года.  
Гравюра на дереве.*

Общественная история России не получила в русской графике XVII века прямого отражения. В сохранившихся русских гравюрах и рисунках этого времени изображений сцен из крестьянских войн не встречается. Но в образах гравюр и рисунков нередко запечатлены типичные лица русских посадских людей. До нас дошли также графические портреты служилых людей, в миниатюрах из «Титулярников» встречаются образы правителей московской державы. Еще ближе к реальной действительности по своему содержанию лубки, русские «потешные листы», особенно конца столетия. Графика XVII века отражала и ранние театральные представления в Москве, а также оставила ряд изображений реально существовавшей архитектуры. В области орнамента были созданы неоспоримые шедевры, которые послужили источником вдохновения для декораторов позднейших эпох.

К этому необходимо добавить, что русские графики XVII века обнаружили свойственную нашему народу изобретательность в области техники. Изучая книжную гравюру этого периода, мы сталкиваемся с необычайно высокой «тиражностью» и невиданной дотоле печатной машиной — деревянным станком для глубокой печати.

В нарастании реалистических тенденций в искусстве XVII века графика сыграла не меньшую роль, нежели живопись. Порой она даже опережала последнюю, так как в графическом искусстве слабее давали о себе знать пережитки старых иконописных канонов и так как она была искусством, рассчитанным на довольно широкие круги потребителей. В лучших из гравюр XVII века порою встречаются смелые решения в области перспективы и светотеневой моделировки, эти листы непосредственно готовят почву для расцвета реалистической гравюры XVIII столетия.

Обильный материал графики XVII века правильно рассматривать не только по историческим этапам ее развития, но и по технологическим группам. Такая группировка связана еще и с тем, что отдельные виды техники преобладали в определенные периоды развития графики этого времени.

Ранний этап русской графики XVII века — это гравюра на дереве. Она в основном представляет собой продукцию московского Печатного двора. Однако необходимо отметить деятельность ксилографов и вне Москвы; Валдайский Иверский и Антониев Сийский монастыри также имели своих мастеров книжной гравюры. Гравюра на дереве во второй половине XVII века начинает отступать перед другой техникой, перед другим видом графики — гравированной на металле листовой картиной, перед «эстампной» гравюрой.

Семнадцатый век был на Руси временем изобретения и кратковременного распространения так называемой «обронной», выпуклой, гравюры на олове, техники, неизвестной Западу; она применялась в книге и в таких культовых произведениях, как антимины<sup>1</sup>.

Гравюры на меди появились на Руси сначала в книге, затем некоторое время существовали вне ее, в качестве отдельных листов — эстампов, чтобы затем снова вернуться в книгу. К концу столетия на Руси встречались книги, весьма разнообразные по своему типу и назначению. Одновременно продолжали создаваться рукописные книги с миниатюрами.

Открытия последних десятилетий привлекли также внимание к рисунку от руки, карандашом, пером, кистью. Рисунок давно бытовал в древней Руси в виде

<sup>1</sup> Гравюра на олове как вид высокой печати имеет только одно заметное достижение в книге: изображение евангелиста Луки в «Евангелии» 1688 года.



«Училище». Гравюра на дереве из «Азбуки» 1637 года.



«подлинников», являющихся вспомогательным подготовительным материалом при создании живописных произведений, но в XVII веке он образует и самостоятельный раздел в графике. Из него обособляется, наконец, и совершенно новая группа рисунков, сделанных с натуры и представляющих большой интерес для исследователя.

Рассмотрим раньше всего гравюру на дереве в русской книге XVII века. Это — область графики, имевшая уже свои традиции, начиная с середины XVI столетия. Гравюры первого московского печатного иллюстрированного «Евангелия» 1606 года, изданного О. М. Радишевским, следует относить по общему характеру их стиля, связанного с так называемой «строгановской школой», скорее к концу прошлого столетия, чем к началу нового.

Новый этап развития русской печатной графики начинается после изгнания интервентов, с 1615 года. В лице Кондратия Иванова исследователи видят крупного мастера, бывшего одновременно гравером по дереву («резцом») и рисовальщиком («знаменщиком»), работавшего на Печатном дворе в период приблизительно с 1615 по 1635 год. Документами, впервые частично опубликованными В. Е. Румянцевым, подтверждается, что К. Иванов был автором гравюр самого импозантного московского издания первой половины XVII века: «Евангелия» 1627 года (стр. 490). В 1621 году для рисования изображений евангелистов был Печатным двором приглашен известный иконописец Прокопий Чирин; но после 1621 года его имя исчезает из весьма детальных ведомостей Печатного двора, и стиль самого Чирина или художников его круга угадывается только в одном изображении евангелиста Иоанна в издании 1627 года. Остальных трех евангелистов, очевидно, рисовал и гравировал К. Иванов. Он наделил их русскими, простыми, мужественными лицами. Как рисовальщик К. Иванов стремится к жизненной правде, проявляя вместе с тем недюжинное дарование в уборе гравюр, в декоративных «полатках», окружающих изображение евангелистов. Эти «полатки» у К. Иванова уверенно нарисованы, архитектурно решены и так богато украшены, как это не делали мастера XVI века.

Печатный двор — центр русского книгоиздательства и связанной с последним гравюры на дереве — жил интенсивной художественной жизнью, подчиненной строгому регламенту. Мастера рисунка, знаменщики, получали оклад несколько меньший, чем резцы. Граверы порою занимались столярным делом, на Печатном дворе попадались специалисты по расцветке гравюр золотом (например М. Исаев). Документы Печатного двора позволяют нам представить круг мастеров русской графики середины XVII века как своеобразную среду, которой чужд был степенный уклад монастырской жизни.

Одним из характерных примеров русской гравюры этого периода может служить изображение «Училища» в азбуке, изданной в 1637 году В. Ф. Бурцевым, работавшим не на самом Печатном дворе, а имевшим особую мастерскую. «Училище», где изображено, как учитель наказывает мальчика розгами,— первое произведение светского и, если угодно, бытового жанра в русской гравюре (стр. 491).

Из мастеров гравюры 50-х годов в области русской книги выделяется Гаврила Иванов, выполнивший по рисунку Н. Коленинова гравюру с изображением апостола Луки. Вся богатейшая декоративность русского искусства XVII века как бы сконцентрировалась в этом листе. Оригинальная доска к этой гравюре сохранилась (в отделе графики Государственного Русского музея; стр. 494). Доска грушевого дерева,— единственно употребляемого в старой русской ксилографии,— обработана с редкостной тщательностью, превращающей доску — печатную форму — в подобие резной иконы. Эта тщательность в обработке дерева особенно поражает в эпоху, когда на западе ксилография почти перестала существовать. Русская старая гравюра на дереве в высокой мере примечательна выносливостью печатных досок, многотиражностью, массовостью распространения<sup>1</sup>.

В московских изданиях 60-х годов XVII столетия особую группу составляют несколько гравюр, подписанных инициалами А. Р. и И. З. Можно истолковать их как начальные буквы подписей «Алексей резал» и «Иосиф знаменил» (это истолкование может опираться и на документы, согласно которым в то время резцом Печатного двора был Алексей Нефедьев, а знаменщиком — Иосиф Владимиров).

Имен мастеров гравюры на дереве в XVII веке известно много. В Иверском монастыре в 50-х годах работал мастер Паисий, в Москве в середине века несколько заставок подписано именем Захарии (Лукина). Для «Библии» 1663 года мастер Зосима вырезал импозантный фронтиспис с изображением плана Москвы и гербом, в центре которого представлен, как удалось документально установить, царь Алексей верхом в виде Георгия Победоносца. Этот Зосима — безусловно опытный мастер, работавший, возможно, под контролем Симеона Полоцкого, приложившего к указанному изданию свои стихи. В 70-х годах среди гравюров встречаются имена превосходных мастеров Иоасафа и Паисия. Последний был специа-

<sup>1</sup> Доски «Евангелия» 1627 года, гравюра из «Псалтири» 1615 года (среднего качества по рисунку) печатались повторно в течение более чем 40 лет. Доска чисто орнаментального характера — обрамление страницы «Евангелия» 1689 года — в одном этом издании выдержала без ущерба свыше 80 тысяч оттисков и была в употреблении еще в XVIII веке. Исследования А. С. Зерновой установили для другой, более скромной, заставки тираж до 200 тысяч оттисков.



*Гаврила Иванов. Доска гравюры, выполненной по рисунку И. Колетникова. XVII век. Гос. Русский музей.*

листом по «полоткам», которые выполнял особо, даже если фигуру резал другой мастер. В «Псалтпри» 1678 года лицо Давида, изображенного на гравюре, вырезанной Иоасафом, отличается реалистическим характером. В конце столетия выделяется в качестве лучшего мастера гравюры на дереве упомянутый выше А. Нефедьев. Обрамление страниц «Евангелия» 1689 года рисовал для него сибиряк Иван Епифанов. Изображения евангелистов в некоторых изданиях «знамени» Ф. Е. Зубов.

К концу XVII столетия в московской гравюре на дереве намечается упадок. В ущерб качеству увеличивается численность гравюр в книгах. Образы стандартизируются. Зачастую одна и та же гравюра употребляется для изображения двух разных персонажей. Встречаются все чаще мотивы, общие московской и украинской (киевской и львовской) гравюре.

На рубеже XVIII века из гравюр на дереве изданий Печатного двора наиболее интересны жанровые небольшие картинки, вновь воскрешающие сценки «училища» (в «Букваре» Ф. Поликарпова 1701 года).

Говоря о древней русской гравюре на дереве, нельзя не вспомнить и шедевры чисто декоративной двуцветной (черной с красным) гравюры «Святцев» 1672 года, напечатанных в Антониевом Сийском монастыре (стр. 495). Это — замечательное достижение русской печатной техники. Чередующиеся рамки оформления очень оригинальны, титул умело украшен тем свободным растительным орнаментом, который позднее, в XVIII веке, носит название «поморского». В XVII веке этот орнамент часто встречается в убранстве «жалованных грамот»,

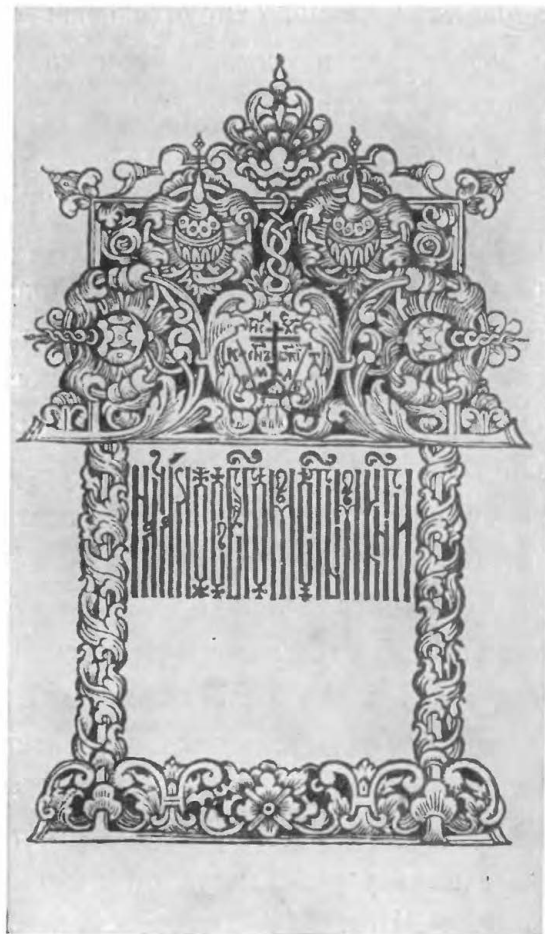
выдававшихся московским правительством в виде наград тем или иным отличившимся лицам. В приложенной к «Святцам» гравюре, изображающей Антония, маленькая фигурка святого, напечатанная черным, помещена в узорном обрамлении, отпечатанном красным. Черное изображение и красное обрамление напечатаны в один прогон. В XVII веке наши северные граверы самостоятельно изобретают особый вид печати: комбинация двух печатных форм, составленных в одну<sup>1</sup>. В данном случае не последнюю роль играла и массовость печати, обусловившая широкое распространение гравюры в посадских и крестьянских кругах.

Гравюра на дереве не прекратила своего существования и после того, как господствующее положение в русской книге заняла гравюра на металле. Еще во второй половине XVIII века в старообрядческой типографии в Клинцах выпускались копии с гравюр К. Иванова. Среди старообрядцев было популярно дониконовское «Евангелие» 1627 года. Старая русская гравюра на дереве стала искусством народных масс.

Богатая декоративность в сочетании с народными мотивами в орнаментике и элементами реализма в изображении отдельных лиц делают древнюю русскую гравюру на дереве весьма интересной для историка.

Гравюру этого периода характеризует наличие живых жанровых сцен в «букварях»; появление реалистически трактованных лиц, нередко вполне национальных по типу; существование неизжитых связей с книжной рукописной миниатюрой (особенно в пышной растительной орнаментике и некоторой «иконописности ликов»). В гравюрах на дереве типографии Валдайского Иверского

<sup>1</sup> Этот метод был испробован в середине XV века П. Шеффером, но в широкую практику не вошел. Вскоре забытый, он был восстановлен лишь в новое время. Применение русскими мастерами двухкрасочной печати с составной формы отличается от методов печати, применявшейся П. Шеффером, и было сделано независимо от его работ.



Фронтиспис «Святцев» 1672 года. Гравюра на дереве в два цвета.

монастыря можно отметить связь с гравюрой украинской (в частности, киевской и львовской); в конце XVII века такая же близость намечается и в гравюрах московских мастеров.

Иными путями развивалась в XVII века гравюра на меди.

Ее первое появление на Руси датируется 1647—1649 годами. В эти годы вышла в свет первая русская печатная военная книга — «Учение и хитрость ратного строения». Эта переводная работа была снабжена рядом иностранных гравюр, с немецкими надписями на них. Но титульный лист в этой книге рисовал русский мастер, «золотописец» Григорий Благушин. Тщательно написал он царскую титулатуру, изобразил сверху герб, окружил титул цветочной рамкой (стр. 497)<sup>1</sup>.

Гравюра на меди, более тонкая, нежели ксилография, допускающая большую детализацию и тем самым большее приближение к реальности, в 50-х годах в Москве, очевидно, не практиковалась вовсе. Углубленная гравюра, бытовавшая в XVII веке в прикладном искусстве, в печати применения не имела, так как техника печатания углубленной гравюры (при помощи цилиндрического вала, оказывающего сильное давление на печатающую поверхность) на Руси в ту пору не была освоена.

Данные из истории русской техники и изобретательства помогают исследователям в установлении определенных дат некоторых событий из истории искусства. После 1649 года, когда получил свой курьезный гонорар в «пол-2 рубля» Благушин, первую датой, указывающей на деятельность в Москве мастеров гравюры на меди, является 1665 год. Этой датой помечен лист, связанный с именем известного живописца Симона Ушакова: «Сию дщицу начертал Зограф Пимин Феодоров сын Зовомый Симон Оушаков лета 7173 [1665]». По почину Д. А. Ровинского лист этот, изображающий «Семь смертных грехов», принято считать за собственноручную гравюру С. Ушакова и притом за офорт. Между тем данный лист не обнаруживает ни малейших следов травления. Он, очевидно, выполнен сухой иглой и затем усилен резцом от руки. Слово «начертал»

<sup>1</sup> Эта композиция Благушина была передана в 1647 году, когда был напечатан текст книги, проживавшему в Москве голландцу Т. Свану. Последний увез ее в Голландию, где ее награвировали резцом на меди и добавили к ней внизу батальную сценку. Доска с композицией Благушина была отпечатана в Голландии вместе с находившимися у голландского издателя досками, иллюстрирующими «Учение». Тираж печати 36 досок (35 иллюстраций и титульного листа) был только в 1649 году доставлен в Москву, где за него Т. Сван как контрагент Московского издательства получил 400 рублей. Документы Печатного двора, сохранившиеся до наших дней и бывшие известными еще В. Е. Румянцеву, не оставляют сомнений в том, что дело обстоит именно так. В документе «5 января 157», т. е. 1649 года, ясно говорится, что Г. Благушин писал «образцовый лист», «и тот образцовый лист отдан немчину»; за этот лист Благушин получил «пол-2 рубля».



**Григорий Благушин. Титульный лист «Учения и хитрости ратного строения». Гравюра на меди. 1647—1649 годы.**



Ровинский понимал как «начертал иглой по лаку» и предлагал не смешивать с выражением «знаменил» — «нарисовал». Однако надпись скорее указывает на рисование изображения, нежели на гравирование, которое было бы, вероятно, обозначено как «резал». Второй лист приводимый Д. А. Ровинским, имеет надпись: «7174 [1666] год начертал Симон Ушаков». Это — гравюра «Отечество». Изучение техники данного листа не обнаруживает очевидных следов резца. Лист может быть сочтен или за контурный офорт, или за нечетко отпечатанную работу иглой. По технике и по стилю лист совсем не похож на «Семь смертных грехов», где в смелом ракурсе изображены грешник и грехи, персонафицированные в виде животных (стр. 499). Удалось установить, что эти «Семь смертных грехов» — свободная творческая переработка иллюстрации из «Экзерциций» И. Лойолы, книги, изданной в Нидерландах. Ни Ровинский, ни все следовавшие за ним писатели не сомневались в том, что обе надписи на названных выше гравюрах точно указывают время их возникновения, их отпечатания. Ушаков представлялся всем старым исследователям новатором в области техники гравюры и, одновременно, странно двойственным художником: с одной стороны, чуть ли не копиистом Босха или Брейгеля, с другой — правоверным иконописцем. Но кто обучил Ушакова офорту? Где был печатный станок с цилиндрическим валом, на котором могли бы быть отпечатаны оба листа Ушакова? Жизнь мастера известна довольно хорошо, однако никаких данных по этому поводу не имеется. Кроме того, установлено, что только в 1678 году органист Симон Гутовский построил собственной конструкции печатный станок с цилиндрическим валом из дерева. Станок был взят в дворцовую типографию в Кремле, заведенную Симеоном Полоцким, начавшим при близком участии С. Ушакова печатание там своих книг с гравюрами на меди. На обоих листах, приписанных Ровинским Ушакову, имеются даты: 1665—1666 годы. В то же время самый текст обеих надписей и орфография имени мастера различны. Вопрос о точном времени создания гравюр правильнее не считать окончательно решенным.

«Семь смертных грехов» стоят особняком во всей русской художественной практике. «Отечество» весьма близко по стилю к произведениям Ушакова-живописца; этот лист, по всей вероятности, был выполнен в Дворцовой типографии во время деятельности С. Полоцкого, С. Ушакова и третьего из их содружества — гравера А. Трухменского.

Имя С. Ушакова встречается также на гравюрах, приложенных к книгам Симеона Полоцкого. Таких книг известно четыре: «Псалтирь в стихах» (1680), «История Варлаама и Иоасафа» (1681), «Обед душевный» (1681) и «Вечеря



Симон Ушаков. «Семь смертных грехов». Гравюра на меди. 1665 год.



*Афанасий Трухменский по рисунку Симона Ушакова. Царь Давид из «Псалтири» в стихах С. Полоцкого. Гравюра на меди. 1680 год.*

душевная (1682). В гравюрах первых трех книг подпись Ушакова помещена со сказуемым «начертал» или «знаменил». С нею рядом — имя гравера: Афанасий Трухменский или З[верев]. Все гравюры выполнены резцом без малейшего следа офорта. Считать, что две из этих гравюр (в «Истории Варлаама») были прорисованы Ушаковым по лаку и протравлены прежде, чем их докончил резцом Трухменский, нет никаких оснований. Все эти гравюры — произведения одного и того же мастера-резца по рисункам одного и того же художника-знаменщика. К одной из гравюр для «Обеда душевного» сохранился (в ЦГАДА) подписанный художником рисунок Ушакова, выполненный тщательно и аккуратно, явно в качестве образца для гравюры, имеющейся в двух видах с вариантами подписей художника и гравера. Именно на основании данного материала можно судить



Афанасий Трухменский по рисунку Симона Ушакова. «Мир» и «Брань».  
 Титульный лист «Истории о Варлааме и Иоасафе».  
 Гравюра на меди. 1681 год.

наиболее точно о Симоне Ушакове как мастере графики и вместе с тем определить творческую индивидуальность его сотрудника Афанасия Трухменского.

Нет сомнения, что Ушаков был выдающимся рисовальщиком, о чем свидетельствует его подписной рисунок, изображающий Христа на фоне пейзажа в раме из «праздничных» клейм. Рисунок этот выполнен пером и кистью, с сероватой размывкой. Мы узнаем ту же индивидуальность рисовальщика в композиции «Давида» (из «Псалтири» в стихах): это мастерски нарисованная сцена с ренессансными мотивами в изображении архитектуры (стр. 500). Весьма интересны две композиции для «Варлаама и Иоасафа». Есть все основания полагать, что в сцене, где представлены оба героя повести, Ушаков, следуя установившемуся обычаю, изобразил под видом учителя и ученика реальных лиц: Варлаам — это, возможно, идеализированный портрет С. Полоцкого, Иоасаф — царь Федор Алексеевич, его воспитанник, сам писавший стихи. Сложная архитектура, в противоположность ксилографским «полаткам» данная в перспективе, попытки ввести освещение — показательны для исканий Ушакова-художника. Титульный лист «Варлаама» аллегоричен и изображает «Мир» в виде девушки и «Брань» [«Войну»] — в виде юноши, попирающего ногой черепаху (стр. 501). Эти образы античных, римских времен перекликаются с риторическими приемами С. Полоцкого-писателя. Можно предположить, что композиция «Брани» и «Мира», к повести о Варлааме не имеющая прямого отношения, была заготовлена Ушаковым для Симеона Полоцкого впрям, возможно, для проектировавшегося издания политических статей, написанных Симеоном в связи с русско-турецкими войнами 70-х годов. Гравюра титульного листа книги «Обед душевный» с небольшими расхождениями (преимущественно в пейзаже) копирует сохранившийся рисунок С. Ушакова. На оборотной стороне этого титула напечатана другая гравюра в той же углубленной технике, дающая вариант так называемой «этимасии» — престола, с книгами на нем.

Создавший все эти гравюры Афанасий Трухменский<sup>1</sup> был искусным гравёром на меди, выполнившим в общем свыше 30 листов. К их числу относятся превосходные гравюры, изображающие митрополитов Алексея и Филиппа на фоне Московского Кремля. Встречаются у Трухменского любопытнейшие парафразы иноземных оригиналов круга Саделера и других нидерландцев, являющиеся примером смелого творческого соревнования, в котором русский мастер не утрачивает своей самобытности.

<sup>1</sup> Афанасий Трухменский, как предполагает автор этих строк, — прозвище гравёра Афанасия Зверева, упомянутого (по документам с датой 1680 г.) в исследованиях Забелина и Ровинского.

Известная Библия Пискаatora вызвала реплики в творчестве поволжских живописцев и граверов Киева, но не московских граверов — «серебряников», к которым после Трухменского следует причислить, в первую очередь, Василия Андреева<sup>1</sup>. Лучшие произведения последнего — орнаментальные обрамления для вписываемых от руки текстов «поминаний», т. е. составная часть «Синодиков», имевших большое хождение в Москве конца XVII века. К этим «Синодикам» относится также гравюра, превосходно и точно изображающая череп — первый русский гравюрный «натюрморт». Этот лист подписан Андреевым латинскими буквами.

К тому же кругу мастеров принадлежал и Леонтий Бунин, московский гравер, собственник печатного станка с железным валом, очевидно, сделанного им самим<sup>2</sup>. Деятельность Бунина охватывает время от 1692 по 1714 год. Л. Бунин был «знаменщиком серебряные палаты», т. е. рисовальщиком, а не только лишь гравером. Как о том свидетельствует надпись, он не только резал на меди, но и рисовал изображения известного «Букваря» К. Истомина, составленного в 1692 и напечатанного в 1694 году. Здесь 43 листа, причем на сорока из них имеются весьма реалистические для того времени изображения людей, животных, предметов, сгруппированных под буквами, с которых начинается их наименование. Нет сомнения, что многие из этих изображений были нарисованы с натуры (например, рыбы). В «Синодиках» 1695 и 1700 годов Л. Бунину принадлежат сценки, в которых он предстает перед нами как наблюдательный мастер, приглядывавшийся к окружающей его жизни. Посильно точно передает в этих листах Л. Бунин современную ему архитектуру, обстановку жилья, черты быта конца XVII века (стр. 504).

Творчество всех этих мастеров образует разительный контраст с творчеством представителей деревянной гравюры. Гравюра на дереве была в Москве XVII века искусством традиционным. Трухменский и Андреев, наоборот, стремились к решению новых задач. Они — особенно Трухменский — приверженцы Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. В их искусстве, несмотря на частое использование аллегории, заметно стремление к освоению новых, реалистических средств выражения. Оно совсем не похоже на творчество А. Нефедьева или какого-нибудь другого скромного гравера по дереву с Печатного двора. Немало реалистических черт присуще работам Леонтия Бунина, мастера, который,

<sup>1</sup> Одна книжная гравюра работы В. Андреева, неизвестная раньше, найдена была А. С. Зерновой в «Службе Иоанну воину» 90-х годов XVII века (Отдел редкой книги Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина).

<sup>2</sup> Имеется документ о покупке этого станка на Печатный двор за 15 рублей.





*Леонтий Бунин. Лист из «Синодика»  
конца XVII века. Гравюра на меди.*

наряду с непосредственно жизненными наблюдениями, творчески использовал западные образцы ради решения неотложных задач, выдвигавшихся в русской культуре на рубеже XVII—XVIII веков.

Совсем особое место занимают лицевая «Библия» Василия Кореня 1696 года (стр. 505) и его же «Апокалипсис» 1692—1696 годов, русские «блочные» книги, гравированные вместе с текстом на дереве. На одной из гравюр есть указание на имя рисовальщика — им был некий Григорий. В. В. Стасов и Д. А. Ровинский высказывали предположение, что этот Григорий был автором всех библейских и апокалипсических композиций, гравированных Коренем. Вряд ли это так. Именно в рисунках гравюр Кореня налицо большое разнообразие. Иные из них варьируют традиционные иллюстрации к Ветхому и Новому заветам, другие свидетельствуют о более живой наблюдательности художника. Попадаются изображения трудовых процессов, а также одежды, типичной для Руси XVII века. Обе серии, вышедшие из кругов, не связан-

ных с Печатным двором, интересны для нас как произведения представителя более демократических слоев населения. Ровинский правильно сближал серии Кореня с «лубочными» листами.

«Потешные» или «лубочные» листы имели большое хождение в Москве. Вначале это привозные эстампы, которыми украшали стены комнат царских детей; известны факты наличия целых коллекций таких листов у Василия Голицына и других бояр XVII века. Существовал приказ патриарха Иоакима, требовавший, «чтоб на бумажных листах икон святых не печатали». Распространение лубков и заметная их роль в истории русского искусства относятся почти всецело к XVIII веку. В XVII столетии отдельные лубочные листы Москва получала из Киева или из Чернигова; но эти привозные ранние эстампы-лубки



*Б а с и л и й К о р е н ь . Л и с т и з л и ц е в о й « Б и б л и и » 1696 г о д а .  
Г р а в ю р а н а д е р е в е*

церковного содержания по существу не могут быть предметом истории русского искусства. Из числа украинских художников, работавших в Москве, следует упомянуть Леонтия Тарасевича и Иннокентия Щирского, вызванных известным Ф. Шакловитым для выполнения портрета царевны Софьи. Ровинский, с его страстью находить всюду «портреты русских лиц», усматривал в сохранившейся гравюре Л. Тарасевича, изображающей великомученика Федора Стратилата, портрет Ф. Шакловитого. Если это так, то нужно отметить в гравюре предельную идеализацию портретируемого. Оригинальные и более ценные работы Л. Тарасевича и И. Щирского связаны с Киевом и должны быть отнесены к истории украинского искусства, как, например, «Патерик» Тарасевича 1703 года.

Поскольку гравюра на меди получила наиболее полное развитие в XVIII веке, постольку итоги этого развития правильнее подвести позднее, когда пойдет речь о выдающихся мастерах начала столетия.

Для более полного освещения довольно обширного материала русской гравюры XVII века, для установления его исторического значения необходимо коснуться здесь же, хотя бы вкратце, рисунка этого периода.

Одной из характернейших черт всего средневекового феодального искусства является его скованность традицией, постоянное следование образцам прошлого. Из этого вытекало каноническое значение «подлинников», повторение которых возводилось в правило. Практика такого следования образцам, сохраняющимся в виде рисунков прорисей, подлинников, в точном и узком значении этого слова, была широко распространена в древней Руси. Прориси-подлинники сохранились, однако, только от XVII века. Их не так много, и они тонут в еще не изученной массе более поздних материалов. Вместе с тем общее суждение о них уже можно иметь. «Подлинники» XVII века — это контурные, т. е. чисто графические, изображения канонизированных типов. Часто это копии с живописи, переводы живописного образа на язык линии. Нередко «подлинник» является копией с копии, повторением контурной схемы, сводящимся к условному очертанию. Но на этом пути вырабатывалась замечательная графическая культура мастеров старой Руси. Плавным взмахом кисти, единым движением пера умели в иконописных мастерских «знаменить» все, что было нужно для иконописного дела.

Еще важнее материалы «подлинников» для уяснения вопроса, как и чему учили в старых русских художественных мастерских.

Никоим образом не «прорисьями», а вариантами, выполняемыми свободно, «от руки», являются многочисленные листы, свидетельствующие об упражнениях молодых мастеров, будущих иконописцев, в рисовании складок одежд, «лежащих» гор, порою волнистых прядей волос. Графическая культура подымается в этих произведениях на весьма значительную высоту. Только после освоения такого рода материалов приступал ученик к практике рисования (по апробированным образцам) лиц, рук, ног, затем целых фигур и сцен. На этом последнем этапе путь ученика как бы раздваивался. В коллекциях прорисей Государственного Русского музея в Ленинграде и Государственного Исторического музея в Москве можно отметить рядом с традиционными иконными схемами портреты, в первую очередь, иерархов русской церкви. В числе рисунков для «Титулярников», о которых мы уже имели повод упомянуть, встречаются настоящие портретные рисунки, как, например, опубликованный Е. С. Овчинниковой портрет царевича

Алексея (Государственный Исторический музей); много от рисунка сохраняется в миниатюрах известного «Титулярника» 1678 года (Государственный Эрмитаж), в котором находится один из самых ранних портретов Петра I мальчиком.

В XVII веке происходит существенный сдвиг в русском искусстве, в частности в области рисунка. Русские художники начинают рисовать не только «по подлинникам», но и с натуры «с живства». И при всем несовершенстве первых опытов это был факт огромного принципиального значения, так как он подготовил быстрое развитие нового реалистического искусства в XVIII столетии.

Прямым доказательством развития рисования с натуры являются драгоценные рисунки XVII века, хранящиеся в Отделе рукописей Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина, а также в Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде. Это — альбомы Г. Граммана, лейб-медика царя Михаила Федоровича и А. А. Виниуса, сподвижника Петра I. В составе этих альбомов находятся и иностранные рисунки (в альбоме Виниуса), и традиционные прорисы, и наброски-схемы для портретов, и, наконец, несколько рисунков портретного характера, явно выполненных с натуры, принадлежащих разным художникам (и иноземцам и русским; *стр.* 507). Ранние рисунки этой группы восходят к середине столетия, другие (в альбоме Виниуса) — возникли не позднее 80-х годов XVII века. Живое наблюдение, интерес к человеку, его портретному облику и его одежде, его индивидуальному своеобразию характеризуют лучшие рисунки этих собраний. Среди рисунков, о которых идет речь, встречаются изображения не только знатных, но и обыкновенных, простых людей (например, изображение «жениха с невестой»). Примечательно появление в то же время русской парсуны.



*Портрет неизвестного. Из коллекции А. А. Виниуса. Середина XVII века. Рисунок углем (?)*

Библиотека Академии наук СССР.

О том, как работал с натуры художник XVII века, повествует нам один эпизод из биографии епископа Афанасия холмогорского, одного из современников петровских реформ<sup>1</sup>. Характерно, что самое слово «рисовать», «рисунок», по-видимому пришедшее в русский язык с Украины, было унаследовано XVIII веком от XVII столетия.

Замена старого «знаменования» по традиционным образцам новым «рисованием» с натуры является существенной вехой в истории не только русской графики, но и всего русского искусства. Эта замена еще раз свидетельствует о переходном характере художественной культуры XVII века, в недрах которой рождалось то новое, чему суждено было победить в XVIII столетии.

<sup>1</sup> «...Архиепископ призвал...живописца персонника Степана Дементьева сына Нарыкова и заставил свою архиерейскую персонь написать, которую и писал он на картине своей, смотрячи на него, архиерея, обрисовал и все подобие сущее лица его и провохрил фабрами, какими надлежит...» (см. В. Верюжский. Афанасий, архиепископ холмогорский, его жизнь и труды в связи с историей холмогорской епархии. СПб., 1908, стр. 515).



**ПРИКЛАДНОЕ  
ИСКУССТВО  
XVI–XVII ВЕКОВ**





---

Глава двенадцатая

**ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО  
XVI—XVII ВЕКОВ**

*М. М. Постникова-Лосева*



**В** прикладном искусстве второй половины XV века сохраняются и развиваются лучшие художественные традиции предшествующих периодов древнерусского искусства. Для памятников этого времени характерны изысканная простота, спокойствие и мягкость линий и форм, тонкое изящество орнамента, большая сдержанность и скромность цветовой гаммы. Зрелость мастерства особенно сказывается в технике скани и чеканки, в то время как эмаль еще продолжает играть второстепенную роль.

Предметов прикладного искусства второй половины XV века сохранилось очень мало. Почти полностью погибли вещественные памятники народного творчества, живыми источниками которого питались все отрасли прикладного искусства, почти совсем исчезли материальные свидетельства торжественных «выходов», пиров и приемов великого князя, сложного церемониала жизни великокняжеского двора, обставленного с чисто византийской пышностью.

Малочисленность дошедших до нас памятников крайне затрудняет задачу показа общей линии развития прикладного искусства этого времени.

Сохранившиеся до наших дней произведения прикладного искусства второй половины XV и начала XVI веков составляют лишь ничтожную часть созданного руками русских мастеров. Преимущественно это изделия из драгоценных металлов и рукописные книги, богато украшенные многоцветными заставками и окладами тонкой работы. Уже самый материал, из которого выполнены эти немногие уцелевшие предметы, — серебро, золото, жемчуг, драгоценные камни, хрупкая эмаль — указывает на то, что они предназначены для избранных, для

великокняжеского и царского круга, для церковной знати, для убранства богатых церквей и монастырей. Творцы драгоценных изделий, мастера из народа, тесно связанные со своим кругом, несмотря на ограничение их творчества требованиями заказчиков, вносили черты народного искусства в формы и орнаментацию произведений, предназначенных для правящего класса.

Соприкосновение великокняжеских и царских мастеров с культурой других стран, их знакомство с привозными художественными изделиями и сотрудничество с приезжими ремесленниками ни в какой мере не вызвали слепого подражания. Работы русских серебряных и золотых дел мастеров, живописцев и иных художников и ремесленников всем своим образным строем отличны от изделий мастеров других стран. Они полностью сохраняют свою глубокую национальную самобытность, обладают чертами национального своеобразия, обусловленного многовековыми традициями, сложившимися в творчестве широких народных масс.

Возросшее политическое значение московского великого князя не могло не повлечь за собой усиления роскоши дворцового быта. Приобретение обширных и богатых областей значительно увеличило доходы великого князя. Располагая крупными денежными средствами, Иван III имел широкие возможности пополнять свою казну как изделиями московских мастеров прикладного искусства, так и драгоценными камнями, жемчугом, тканями, оружием, изделиями из металла, купленными в странах Запада и Востока. Всевозможные предметы декоративного искусства попадали к великокняжескому двору из Египта, Малой Азии, Ирана через Кафу и Казань, а через Новгород и Тверь происходил обмен товарами с Западной Европой.

Многочисленные драгоценные предметы искусства привозились в Москву и из русских городов. Так, из поездки с многочисленной свитой в Новгород в 1476 году Иван III привез в Москву множество золотых и серебряных сосудов — ковшей, чар, кубков и других ценностей, которые он получал в дар на пирах, почти ежедневно устраивавшихся в честь великого князя у новгородского посадника, у архиепископа и знатных новгородцев, «числа же края нет, колико золота вывезе от них»<sup>1</sup>. Из этих драгоценностей до нас ничего не дошло.

Однако для придания внешней пышности, соответствующей великокняжеской власти, всех этих более или менее случайных приобретений было недостаточно; требовалось наличие в Москве многочисленных мастеров различных спе-

<sup>1</sup> А. Экземплярский. Великие и удельные князья северной России. СПб., 1889, стр. 216.

циальностей, которые могли бы постоянно обслуживать нужды двора. Не довольствуясь уже имевшимися в его распоряжении, Иван III стягивает в Москву строителей, зодчих, рудознатцев, серебряников, мастеров, умеющих лить пушки и стрелять из них, лить колокола и чеканить серебряную монету. В Москве учреждается первый пушечный двор.

Отправляя послов в Западную Европу, великий князь дает указы «добывать» искусных мастеров и «рядить их, чтоб ехали к великому князю в наем...». Он просит привезти в Москву «серебряного мастера хитрого, который бы умел большие сосуды делать и кубки, да чеканить бы умел и писать на сосудах...»<sup>1</sup>.

Число мастеров, стекавшихся в Москву, быстро росло. Во время своего пребывания в Москве в 1476 году Амвросий Контарини встретил золотых дел мастера Трифона, вероятно серба, уроженца города Катарро (в Далмации), «работавшего прекрасные сосуды для великого князя»<sup>2</sup>. Много ремесленников различных специальностей было привезено послами Ивана III в 1490, 1494 и 1504 годах<sup>3</sup>. Нет прямых указаний на приглашение в Москву мастеров прикладного искусства из других русских городов, но надо думать, что если для постройки Благовещенского собора были вызваны мастера псковичи, то и серебряных дел мастера из Новгорода, который сохранял в эти годы значение крупного центра ювелирного дела, могли также работать в Москве над украшением новых каменных соборов и дворцовых палат.

К концу XV столетия на службе у великого князя состоят многочисленные искусные мастера, и казна его становится настолько богатой, что он имеет возможность щедро одаривать приезжих иностранцев и посылает «в поминках» ногайскому царю, турецкому султану и крымскому хану серебряную посуду, панцири, шлемы и другие ценности<sup>4</sup>.

При изучении истории прикладного искусства большое значение имеют вопросы применения тех или иных материалов, появления новых и развития ранее известных технических приемов обработки и украшения предметов, иногда даже мелкие, казались бы незначительные детали техники.

Особое место среди памятников древнерусского прикладного искусства за-

<sup>1</sup> С. Соловьев. История России с древнейших времен, изд. 3, кн. 1, т. IV, СПб., 1911, стлб. 1541.

<sup>2</sup> «Путешествие Амвросия Контарини, посла светлейшей венецианской республики, к знаменитому персидскому государю Уми-Гассану, совершенное в 1473 г.», т. I, ч. II. СПб., 1836, стр. 107, 108.

<sup>3</sup> С. Соловьев. Указ. соч., стлб. 1541—1542.

<sup>4</sup> «Памятники дипломатических сношений московского государства с Крымской и Ногайской ордами и с Турцией», т. I. — «Сборник имп. Российского исторического общества», т. 41. СПб., 1884, стр. 79, 106, 122, 143, 220 и др.

нимают предметы, исполненные техникой золотой наводки по красной меди, известной уже Киевской Руси (см. том I, стр. 479). Таковы входные двери Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля конца XV века, прекрасно сохранившиеся до наших дней, несмотря на неблагоприятные условия пребывания в открытых, не отапливаемых помещениях. На этих дверях расположены многочисленные изображения: «Благовещение у колодца», «Знамение» с пророком Гедеоном, Моисей перед пылающим кустом терновника — «купиной», пророки, сивиллы, греческие философы и их изречения.

Все изображения ярко выделяются на темном, почти матовом фоне лака, с легким, как у эмали, блеском и даны контурными линиями и широкими мазками. Лица, руки и ноги сплошь покрыты золотом и очерчены тонкими линиями рисунка. Сочные блики на одеждах расходятся в виде лучей.

Дошедшие до нас памятники, а также документы, описи и чертежи сохранили нам имена первых русских мастеров, ливших пушки и колокола. На подписных орудиях 80—90-х годов XV века можно встретить имена «Якова» и «Яковлевых учеников Вани да Васюка», а в 1487—1488 годах мастер «Федька-пушечник» отлил колокол для Пафнутьева Боровского монастыря. Внешний вид орудий XV века очень скромней, на них нет ни узоров, ни изображений, и все их украшения в основном ограничиваются выступающими полосками — ребрами и орнаментальными полосами надписей вязью. Так украшено древнейшее из сохранившихся литых подписных орудий, бронзовая «пищаль» работы мастера Якова 1492 года с литой надписью вязью в четыре строки на казенной части (Артиллерийский Исторический музей, Ленинград).

Русские серебряники второй половины XV века знают разнообразные приемы обработки и украшения изделий из драгоценных металлов. Они уверенно чеканят изображения высокого рельефа, применяют эмаль, чернь, оброн<sup>1</sup>, литье, басму и скань. Им знакомы орнаментальные мотивы и приемы, применявшиеся восточными и западноевропейскими мастерами. Исключительно высокого мастерства достигают московские серебряники в древней, издавна известной на Руси технике скани, выкладывая основной рисунок толстой, гладкой, плющенной проволокой, а детали его — тончайшей крученой «веревочкой». Скань в эти годы покрывает предметы сплошной, густой кружевной сеткой. Орнамент московской скани особенно изящен и свободен и становится значительно богаче к

<sup>1</sup> Оброн — особая техника резьбы по металлу, при которой фон около рисунка или надписи удаляется — «обирается» — при помощи штихеля (резца), благодаря чему рисунок делается рельефным. При более сложных работах, особенно ювелирных, частично «обирается» и сам рисунок.



*Серебряный оклад со сканым орнаментом рукописного «Симоновского Евангелия».  
1499 год.*

Гос. Оружейная палата.

концу столетия. Основной мотив его — это непрерывный вьющийся стебель со спирально загнутыми побегами, покрытыми мелкими отростками. Иногда это свободно раскинувшиеся травы или пучки трав, перехваченные колечками. Мастера конца XV века делают еще более совершенные по красоте и свободе рисунка сканные узоры, чем тончайшая скань, выполненная их предшественниками — Иваном Фоминым и Амвросием.

Исключительно высоко качество сканного орнамента на окладе рукописного «Симоновского Евангелия» 1499 года, самом прекрасном из сохранившихся образцов русского прикладного искусства конца XV столетия (Государственная Оружейная палата, № 15004; *стр.* 515). В центре доски оклада большое красочное пятно прозрачной зеленой эмали, глубокого чистого изумрудного тона, на фоне которой — синий эмалевый крест со стройным силуэтом фигуры Христа.

Эмаль на серебряных изделиях этого времени встречается только по резьбе<sup>1</sup> и играет второстепенную роль. Большими однотонными пятнами, преимущественно синими или зелеными, она заливает тонким слоем фон надписей, чеканных или литых изображений. Техника эмали по резьбе на серебре, исключительно хрупкая, не получила широкого распространения, быть может, именно благодаря своей непрочности. Она встречается на московских и новгородских изделиях главным образом в XV и первой трети XVI века.

Черневой орнамент также имеет живописный характер; он выполняется толстыми, как бы кистью проведенными линиями и пятнами, но в основном чернь, так же как и эмаль, служит в эти годы фоном для литых, чеканных, обронных или резных изображений и надписей.

Накладные литые серебряные изображения, встречающиеся на предметах культа XIV — XV столетий, характерны и для второй половины XV и начала XVI века. Отдельные стройные, удлиненные фигуры, целые композиции и пластинки с прорезным литым орнаментом накладывались на гладь металла либо на покрытый эмалью или чернью фон.

Резные изображения выполнены в условной, плоскостной манере, тонкими, чистыми линиями, без намека на теневые пятна.

Сохранившиеся в довольно значительном количестве серебряные двусторонние панагии конца XV — начала XVI столетия дают ряд образцов резьбы и

<sup>1</sup> Поверхность металла покрывалась резной сеткой или штриховкой для того, чтобы эмаль прочнее на ней держалась. Просвечивая сквозь красочный слой, эта резьба придает особую игру эмали, которая в углубленных, вырезанных местах лежит более плотным слоем.



литья. Иногда фон покрыт чернью или эмалью. Литые накладные изображения легки и изящны. Красивые силуэты слегка удлинённых стройных фигур сохраняют самостоятельный характер, хотя они и связаны между собой направлением движения, наклоном головы или изгибом тела. Плоские пластинки с ажурным орнаментом переплетающихся трав разных рисунков обрамляют изображения.

Прорезное (ажурное) литье применялось также и для изготовления сосудов. В 1809 году близ Арзамаса была найдена серебряная позолоченная, литая, прорезная лампада (кандило), датированная 1492 годом, сделанная в виде стаканчика с кольцами для подвешивания (Государственная Оружейная палата, № 2125; *стр.* 517)<sup>1</sup>. Надпись, помещенная у подножия «Распятия», сообщает имя мастера, сделавшего лампаду, и дату ее изготовления: «сие кандило окова пошь Сава в лето 7 тисно».

Среди орнамента переплетающихся трав имеется небольшое изображение двуглавого орла, раннее воспроизведение герба, принятого Иваном III в 1489 году. Фигуры святых на лампаде<sup>2</sup> очень примитивны, с непомерно длинными руками и короткими ногами, с условно переданными лицами. Скорее они близки языческим идолам, чем изображениям христианских святых. Всадник непропорционально велик по сравнению с конем, который производит впечатление игрушечного, напоминая пряничных коньков или резные из дерева и камня изображения.



*Серебряная литая прорезная лампада. 1492 год.  
Гос. Оружейная палата.*

<sup>1</sup> В описи Оружейной палаты ошибочно названа «кадилом». Ошибка эта повторена в книге: А. Орлов. Библиография русских надписей. М. — Л., 1936.

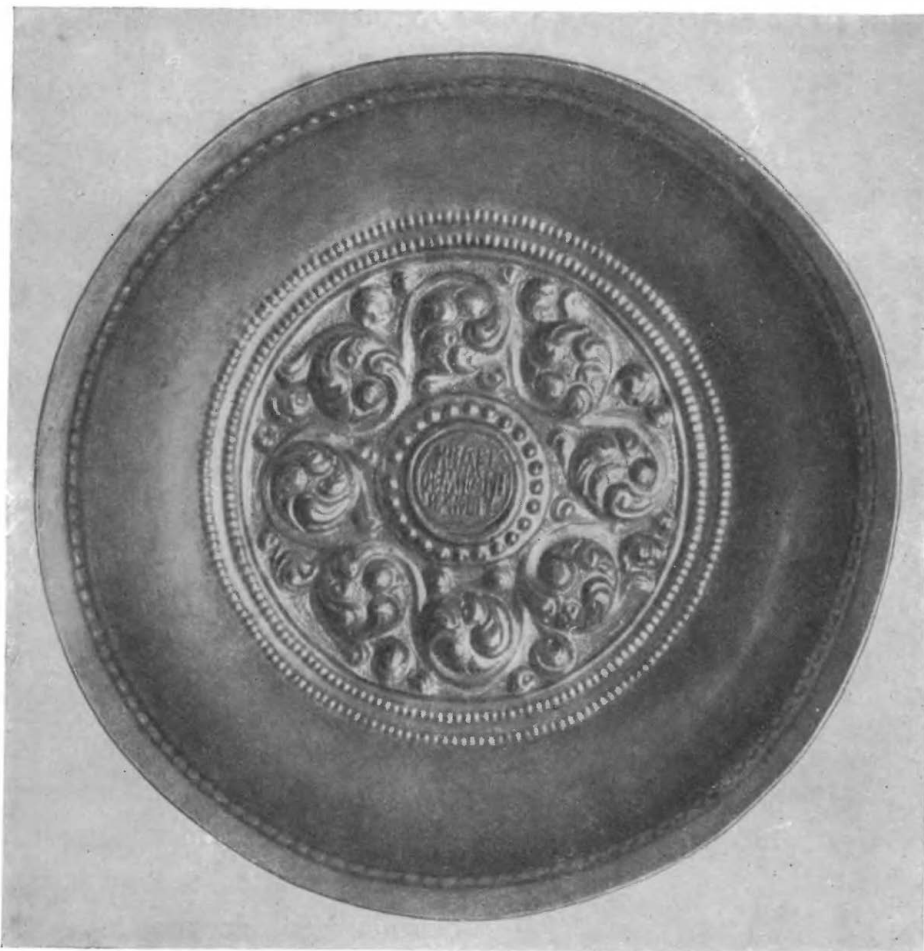
<sup>2</sup> «Распятие» с предстоящими, «Знамение», св. Георгий, Николай Чудотворец и неизвестный святой.



*Серебряный ковш архиепископа Ионы. Между 1458 и 1471 годами.*  
Гос. Оружейная палата.

Лампада, исполненная «попом Саввой», несомненно уступает в художественном отношении изысканным работам великокняжеских серебряников конца XV века. Но в несколько грубоватой наивности ее изображений есть подлинная непосредственность, сближающая ее с произведениями народного творчества.

В серебряной басме XV—XVI веков, широко применяющейся для окладов икон и церковных книг, преобладает часто повторяющийся на русских металлических изделиях начиная с XII века изящный орнамент крупных цветков на вьющемся стебле. Подобные цветы имеются и на византийских и грузинских серебряных изделиях, и в заставках рукописей (ярко-голубые цветы на золотом фоне); те же узоры, несколько видоизмененные, повторяются в орнаменте русских рукописей, а с XV века известны и русским резчикам по дереву (например, исключительно тонко выполненный орнамент царских врат из села Монастырщина близ Куликова поля в собрании Государственного Исторического му-



*Серебряная чаша князя Симеона Ивановича. Между 1487 и 1518 годами.  
Гос. Оружейная палата.*

зея). Передки на басме и другие орнаменты: чешуйчатый и крещатый, розетки, заключенные в прямоугольники, гладкие растительные узоры с широкими, как бы расплюснутыми стеблями, причудливо переплетающимися или изогнутыми в виде горизонтально положенных восьмерок, с плоскими стилизованными листьями и цветами.

Формы серебряных сосудов второй половины XV века изысканно просты. Орнамент на них занимает сравнительно скромное место. Порой гладкий серебряный сосуд не имеет иных украшений, кроме опоясывающей его ленты надписи. Иногда надписи помещены в круглом клейме на дне сосуда, что не встречается в более позднее время. Они отличаются краткостью, округлые буквы расположены очень свободно.



*Малый Сион. 1486 год.  
Гос. Оружейная палата.*

Из серебряной утвари не церковного назначения от времени правления Ивана III сохранились серебряный ковш архиепископа новгородского и псковского Ионы (Государственная Оружейная палата, № 11067), почти круглый, с резной монограммой «Иона» на дне, от которой, как лепестки цветка, лучами расходятся слегка вогнутые чеканные ложки (стр. 518), и небольшая серебряная чаша четвертого сына Ивана III и Софии Палеолог, князя Симеона Ивановича<sup>1</sup>, напоминающая по форме древние византийские чаши (Государственная Оружейная палата, № 1810; стр. 519).

Золотые и серебряные ладьевидные ковши — самобытная национальная русская форма посуды<sup>2</sup> — ведут свое происхождение из Новгорода, где, по-видимому, впервые древняя широко распространенная в народном быту форма деревянного ладьевидного ковша была перенесена в металл. Древнейшее изображение золотого ковша находится на миниатюре Новгородской рукописи XIV века<sup>3</sup>. Все известные нам сохранившиеся серебряные ковши XV столетия происходят из Новгорода, и все они мягкой округло-

стью своих форм близки к деревянным изделиям и сходны с ладьей, или плывущей водяной птицей, которые некогда послужили образцом для деревянного ковша.

<sup>1</sup> Родился 2 марта 1487 года, умер 26 июня 1518 года. Чаша, вероятно, сделана в Москве мастером-иностраницем.

<sup>2</sup> Немногие известные нам металлические сосуды, носящие название ковшей и связанные с другими странами, являются или подражанием русским ковшам (в собрании Государственного Эрмитажа, например, ковши из Белореченской станицы XIV—XV веков с подражанием славянской надписи в орнаментальной полосе, ковши 1549 года с армянской и 1586 года с греческой надписями), или совершенно отличны от них по формам (как византийские ковши). Даже в скандинавских странах, где деревянные сосуды в виде плывущих птиц многочисленны и разнообразны, не встречается этой формы, перенесенной в серебро, а лишь имеются небольшие чарки или корчки под названием «Sölvgäs», т. е. серебряный гусь.

<sup>3</sup> «Сказание о святых Борисе и Глебе». Сильвестровский список XIV века. СПб., 1860, стр. 125.

Первые московские серебряные ковши близки по типу новгородским ковшам как гладким<sup>1</sup>, так и «ложчатым». Подобно им, московские ковши украшались иногда по рукояти литыми узорами с переплетающимися растительными и животными формами.

Только во второй половине XVI века был выработан иной тип более стройного, легкого, низкого, тонкостенного, гладкого московского ковша, который с небольшими изменениями формы и орнамента бытовал в течение XVI и XVII столетий, постепенно утрачивая сходство с деревянным своим прототипом.

С расширением владений и усилением могущества великого князя, сосредоточившего в своих руках всю полноту власти не только светской, но и церковной, увеличилось значение и московского митрополита как главы русской церкви. Он получил независимость от константинопольского патриарха, утратившего свой духовный авторитет и политическое значение после падения в 1453 году Константинополя.

В связи с этим возросла потребность в пышном оформлении церковных служб в новых каменных соборах Кремля, для которых московские серебряники изготавливали драгоценную утварь и украшения, частично воспроизводившие в серебре архитектурные детали новых храмов.

В 1486 году для торжественных служб во вновь построенном Успенском соборе были сооружены два серебряных позолоченных «Иерусалима», или «Сиона», крупных декоративных ковчега, известных под названием «Большой» и «Малый» сионы (стр. 520).

«Большой Сион» (Государственная Оружейная палата, № 15389) оформлен в виде одноглавого храма высотой в 0,94 метра. Отдельные части его плохо связаны между собой, так как между ними нет стилистического единства. Нижняя часть, построенная наподобие ротонды, конструктивно не вяжется с прямоугольным верхом. Тяжелые, коротконогие фигуры апостолов с крупными, массивными головами, совсем иные, чем выразительные, полные движения фигуры четырех пророков, исполненные в нормальных пропорциях и с характерным соединением чеканки с литьем (головы).

Московским серебряникам, изготавливавшим «Большой Сион», принадлежит, очевидно, общая конструкция декоративной верхней части, воспроизводящей перекрытие одноглавого храма с луковичной главкой, украшенной черными

<sup>1</sup> Например, массивный ковш Василия III, гладкий с полосой надписи по венцу, в Загорском историко-художественном музее (№ 331).



*Серебряное кадило из Пскошского монастыря. 1469 год.  
Гос. Оружейная палата.*

изображениями птиц, рыб, человеческих и звериных голов. Теми же мастерами выполнена резьба на фоне за фигурами, с именами апостолов среди характерных для русского прикладного искусства XV века чешуйчатого и растительного орнаментов, черневые узоры на венчиках с толстыми как бы проведенными кистью стеблями и листьями и, без сомнения, вырезанная на двери надпись. Что же касается остальных частей, то, очевидно, они являются частями более древнего сиона (или, быть может, двух сионов), который, подобно сионам новго-





*Серебряное кадило из Благовещенского собора  
в Московском Кремле. Конец XV века.*

**Гос. Оружейная палата.**

родского Софийского собора, имел форму ротонды. Быть может, это были части трех сионов, сооруженных, как указывается в Лаврентьевской летописи, в 1158 году Андреем Боголюбским для владимирского Успенского собора и церкви Рождества богородицы в Боголюбове. В числе многих других драгоценных сосудов они могли погибнуть во время большого пожара 1185 года, когда «зборная церкы святая Богородица Златоверхая, юже бе украсил благоверный князь Андрей, и та загореся сверху, и что бяше в ней дне узорочий, поникадила

сребренная и ссуд золотых и сребренных... им же несть числа... все огонь взя без утеча»<sup>1</sup>, или во время нашествия Батыя в 1238 году, когда Успенский собор вторично пострадал от огня. Отдельные части сионов могли уцелеть от гибели и, вероятно, были перенесены в Москву вместе с другими древними «святынями». Происхождение древнейших частей «Большого Сиона» из Владимиро-Суздальской Руси подтверждается также и сходством некоторых деталей со скульптурой владимирских соборов.

«Малый Сион»<sup>2</sup> высотой в 0,63 метра, несмотря на свой меньший размер, производит впечатление более величественное и цельное, чем «Большой Сион». Прекрасно передана красота стройного архитектурного здания — кубического одноглавого московского храма, а изящные фигуры с вытянутыми пропорциями и выразительными лицами хорошо увязаны с архитектурой, составляя с ней, согласно замыслу создавших сион мастеров, единое целое (стр. 520).

Примерами отражения двух различных типов архитектурных форм этой же эпохи в церковной утвари могут служить два серебряных кадила в собрании Государственной Оружейной палаты. Одно из них (№ 11025) воспроизводит замечательное по красоте и самобытности достижение древнерусской архитектуры — шатровое перекрытие храма<sup>3</sup>.

Не сохранилось ни одного архитектурного памятника, относящегося к этому времени, с шатровым перекрытием, двускатные грань которого упираются в кокошники. Но и кадило Песношского монастыря (стр. 522) нельзя считать воспроизведением храмового здания XV столетия. Очевидно, что оно было переделано и к 1469 году относится только нижняя гладкая чаша и сходное с ней по технике обработки металла завершение кадила — маленькая главка на барабане.

Шатровый верх может быть отнесен по характеру деисусного чина к первой четверти XVI столетия. Это подтверждается и наличием среди изображенных святых Леонтия, Георгия и Варлаама. Первое упоминание о существовании в Песношском монастыре придела в честь Леонтия Ростовского встречается в XVI столетии, а стоящие последними в деисусном ряду Георгий и Варлаам, вероятно, соименны дмитровскому князю Юрию Пвановичу (брату Василия III) и митрополиту московскому Варлааму (1511 — 1522).

<sup>1</sup> Лаврентьевская летопись под 6693 (1185) годом.

<sup>2</sup> Дошел до нас только в гальванопластической копии.

<sup>3</sup> Надпись вырезана по краю нижней, гладкой, полусферической чаши: «В лет 6977 март...не кадило делано бы благоверным и хртолюб... князем Георгием Васильевичем во обител стго Николы Песнош при игумене Иакиме». Георгий Васильевич (1441—1473) — второй сын Василия Темного. Песношский монастырь достался ему в удел в 1462 году.



*Саккос митрополита Симона. Деталь зарукавьа. Концу XV века.  
Гос. Оружейная палата.*

Второе кадло происходит из Благовещенского собора в Московском Кремле (Государственная Оружейная палата, № Б178) и может быть отнесено по форме и изображениям к концу XV века (стр. 523).

Кадло воспроизводит одноглавый кубический храм с двумя рядами кокошников. Эта форма была, вероятно, навеяна мастеру-серебрянику построенным цковичами Благовещенским собором, сходство с которым можно усмотреть и в некоторых мелких деталях, например в прорезных оконцах на барабане.

С именем московского митрополита Симона (1496—1511) связан памятник прикладного искусства исключительной красоты— саккос из темно-вишневой византийской шелковой ткани, затканной золотыми крестами среди серебряных трав и шелком «червчатым и лазоревым» (стр. 525). Оплечье и зарукавьа саккоса украшены серебряными, позолоченными дробницами, обнизанными жемчугом, выполненными московскими мастерами. На дробницах зарукавьев расположен «Деисус», с четкими чеканными рельефными полуфигурами.

Высокое художественное качество и строгая красота памятников московского прикладного искусства, возникших на рубеже XV и XVI столетий,

свидетельствуют не только о замечательных достижениях московских мастеров этого времени, которые нревозшли изяществом и тонкостью работы мастеров-новгородцев, но также п о появлении нового, уже ясно выраженного своеобразия московского прикладного пскусства, получившего значение ведущего в художественной культуре XVI века.

## МОСКВА КАК ОБЩЕРУССКИЙ ЦЕНТР ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

В XVI веке Москва — общерусский культурный центр — приобретает ведущее значение и в изготовлении многочисленных предметов прикладного искусства. Это значение Москва сохраняет также на протяжении всего XVII века.

Лучшие живописцы, оружейники, ювелиры, золотых и серебряных дел мастера, созданные со всех концов России, вместе с приглашенными из различных государств иностранцами трудились в мастерских Московского Кремля над украшением дворцовых палат и кремлевских храмов драгоценными произведениями, которые должны были придать особый блеск и пышность «выходам», пирам, прпемам и торжественным церковным службам русского государя.

На пелене, вложенной в 1514 году в Троице-Сергиев монастырь, вышита надпись: «Писали мастера великого князя Андрей Мыведон [или Мыдевон], Аника Григорьев Кувека», указывающая на существование уже в этом году велико-княжеской мастерской<sup>1</sup>.

В 1547 году Оружейная палата в Московском Кремле, объединявшая мастеров-художников различных специальностей, была уже настолько значительным учреждением, что о случившемся в ней пожаре говорится в «Царственной книге», как о событии немалой важности.

Сохранившиеся отрывки описей дворцового имущества и многочисленные записки очевидцев-современников дают нам некоторое представление о ценностях, хранившихся в царской сокровищнице — каменной палате, построенной Иваном III в Кремле между Архангельским и Благовещенским соборами и называвшейся «Казеный двор»<sup>2</sup>. Из этой сокровищницы — первого русского собрания памятников прикладного искусства — по мере надобности переносили во дворец разнообразную золотую и серебряную посуду. Там же хранились и

<sup>1</sup> Архим. Леонид. Надписи Троицкой Сергиевой лавры. СПб., 1881, стр. 32.

<sup>2</sup> Впервые упоминается в 1494 году.

одежды, шитые жемчугом, украшенные таким количеством драгоценных камней, что видевшие их выражали недоумение, «как может великий князь выдерживать такую тяжесть»<sup>1</sup>. Докладывая о своей поездке в Московию в 1575 году и об оказанном ему во дворце приеме, посол императора Максимилиана II Пернштейн пишет о поразившем его своей ценностью золотом царском венце: «Видал я корону испанского короля со всеми регалиями, и короны тосканского великого герцога... и многие другие, в том числе и короны его цесарского величества угорского и чешского королевств, а равно и французского короля, но уверяю светлейшую и честнейшую милость вашу, что ни одна не может равняться с короною московского великого князя»<sup>2</sup>.

С каждым годом увеличивалось количество драгоценностей в царской сокровищнице, разнообразие золотой и серебряной утвари на столах и поставцах, с каждым царствованием возрастала пышность обстановки дворцового быта. В дневнике путешествия Марины Мнишек в Москву<sup>3</sup> и в воспоминаниях Георга Паерле<sup>4</sup> особое внимание уделено описанию серебряного царского трона, над которым сверкали богато украшенные камнями крест и икона. Трон этот, приподнятый на три ступеньки, с колоннами, крупными фигурами лежащих львов и двух грифонов, поддерживающих меч и державу, с кистями из жемчуга и драгоценных камней, под балдахином, увенчанным шаром с золотым двуглавым орлом, был, по-видимому, действительно замечательным произведением искусства.

Военно-политические события начала XVII столетия, подорвавшие силы страны, послужили причиной гибели многочисленных памятников культуры и искусства.

Щедро расточал Лжедмитрий веками накопившиеся сокровища, посылая роскошные подарки в Польшу невесте и ее родственникам, раздавая драгоценности своим сообщникам. «Богатою нещадностию на банкетах драгоценнейшие вещи из древняя казны князей раздавал», — говорится о нем в хронике Павла Пясецкого<sup>5</sup>.

Для пополнения опустошенной денежной казны Василий Шуйский, «нуждою войны утеснен», отдавал в сплав для переделки в деньги всевозможные

<sup>1</sup> «Донесение о Московии Иоанна Пернштейна, посла имп. Максимилиана II при Московском дворе в 1575 году». — «Чтения в Обществе истории и древностей Российских», кн. II, 1876, стр. 12.

<sup>2</sup> «Донесение о Московии Иоанна Пернштейна». — «Чтения в Обществе истории и древностей Российских», кн. II, 1876, стр. 12—13.

<sup>3</sup> «Сказания современников о Дмитрие Самозванце», ч. IV. СПб., 1834, стр. 21—22.

<sup>4</sup> «Сказания современников о Дмитрие Самозванце», ч. II. СПб., 1832, стр. 38, 39.

<sup>5</sup> «Хроника Павла Пясецкого. Смутное время и Московско-польская война от появления первого самозванца из Польши в 1604 году до Деулинского перемирия 1618 года». — «Памятники древней письменности», т. XLVIII. СПб., 1887, стр. 8.

изделия из драгоценных металлов, которые брал не только из царской сокровищницы и московских храмов, но даже из отдаленных северных монастырей. Безвозвратно погибли крупные скульптурные изображения Христа, двенадцати апостолов и архангела в человеческий рост, отлитые в Москве по восковым моделям золотых дел мастером Яковом Ганом для новой церкви, которую предполагал построить в Кремле Борис Годунов<sup>1</sup>; погибли многочисленные серебряные братины, чаши и другие сосуды, отданные Борисом Годуновым в Новодевичий монастырь после смерти царицы Ирины<sup>2</sup>, утварь из ризниц Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей<sup>3</sup> и многое другое.

Отчеты о расходовании казны за 1611—1612 годы<sup>4</sup> показывают, что эти годы были временем массовой гибели золотых и серебряных изделий.

Для того чтобы оплатить войска, спешно отдавались на Денежный двор для переделки в деньги золотые и серебряные ковши, кубки, блюда, ложки, кресты и образа, серебряные паникадила, церковные сосуды, конские уборы; спарывались дробницы с нагробных покровов, снятых с царских гробниц в Архангельском соборе<sup>5</sup>, жемчуг, камни и пуговицы с царских одежд; срывались оклады с церковных книг и икон, оправы с седел, щитов и саадаков. Много ценнейших памятников русской культуры погибло в эти тяжелые дни, когда, по словам И. Катарева-Ростовского, «разрушена бысть великая Москва, и пограбленну всему сокровищу, и седоша Поляци во внутреннем граде, превысоком Кремле, и ту разделиша грабленпе по всему войску...»<sup>6</sup>.

Лишь немногие изделия из золота, серебра и драгоценных камней сохранились до наших дней и свидетельствуют о высоком искусстве мастеров Москвы и других художественных центров XVI века (см., например, *стр.* 529, 531, 533, 535, 537, 539, 541—543, 544, 545).

В результате польско-шведской интервенции страна в начале XVII столетия находилась в состоянии крайнего экономического разорения. Но, несмотря на расстроенный бюджет государства, быстро восстанавливалось роскошное убранство полуразрушенных дворцовых покоев, все драгоценности из которых были расхищены интервентами. Приводились в порядок соборы и монастыри Кремля.

<sup>1</sup> Исаак М а с с а. Краткое извещение о Московии в начале XVII в. М.—Л., 1937, стр. 63—109.

<sup>2</sup> «Приходная книга Московского Новодевичьего монастыря 1603—1604 года», лл. 13—25 (рукопись). Филiaal Государственного Исторического музея, б. Новодевичий монастырь.

<sup>3</sup> Н. Н и к о л ь с к и й. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до 2-й четверти XVII века (1397—1625). СПб., 1910, стр. LXXXVI.

<sup>4</sup> «Русская историческая библиотека», т. II. СПб., 1875, стр. 222—249.

<sup>5</sup> Так погибли покровы с гробниц Василия III, Ивана IV и царевича Ивана Ивановича.

<sup>6</sup> И. К а т а р е в - Р о с т о в с к и й. «Повесть книги сел...» во 2-й редакции. — «Русская историческая библиотека», т. XIII. СПб., 1891, стлб. 694.





*Серебряный оклад «Евангелия» новгородской работы  
из Пафнутиева Боровского монастыря. 1532—1533 годы.  
Гос. Исторический музей.*



*Серебряный потир из церкви «Жен мироносиц». Чаша новгородской работы начала XVI века. Поддон и ствол западноевропейской работы XIV века.  
Гос. Оружейная палата.*

Требовалось срочно изготовить для представителя новой династии, занявшей престол, царские регалии, драгоценные уборы, парадное оружие, золотую и серебряную посуду, взамен вещей, утраченных и переплавленных на монеты в период интервенции. За время «московского разорения» оборудование художественных мастерских в Московском Кремле было растащено, «места и скамьи и чюланы» были «из Серебряной палаты выношены», и прежде всего надо было восстановить несложные предметы обстановки, «на чом делати серебряным мастером государевы золотые и серебряные дела»<sup>1</sup>. Восстановительные работы шли быстро, и уже в первой трети XVII века Золотая и Серебряная палаты насчитывали многочисленных мастеров различных специальностей. Среди них были не только москвичи, но и приезжие из разных городов России, а также и иностранцы. Все они работали как в зданиях палат, так и у себя по домам под строгим контролем царских чиновников.

Сведений о мастерах XVI века очень мало.

Сохранились имена четырнадцати серебряников, делавших в царствовании Федора Ивановича частично сохранившуюся до наших дней серебряную чеканную раку в Троице-Сергиевом монастыре; известен ряд имен русских и иностранных мастеров, записанных в Расходных книгах мастерской Оружейной палаты 1584—1585 годов<sup>2</sup>, где указаны выдававшиеся мастерам за работу «пожалования».

К концу XVI столетия в Москве, кроме русских, было довольно много и иностранных мастеров различных специальностей. В 1602 году были отсланы обратно в Англию мастера-серебряники, привезенные оттуда послом Григорием Микулиным «своим мастерством и рукоделием государю служить». Они прожили в Москве около года, и в их работе не было больше надобности. Борис Годунов писал в грамоте в Архангельск: «...у нашего царского величества... золотых и серебряных мастеров много...»<sup>3</sup>.

Мастера, работавшие в кремлевских мастерских, в значительной мере были регламентированы сложившейся традицией, но и в этих условиях создавали высокохудожественные памятники, отличающиеся от западноевропейских и восточных своеобразием форм и орнаментации.

<sup>1</sup> «Столбцы Печатного приказа». — «Чтения в Обществе истории и древностей Российских», кн. IV (225-я), 1915, стр. 29.

<sup>2</sup> «Дополнение к актам историческим», т. I, № 131. СПб., 1846, стр. 210.

<sup>3</sup> «Памятники дипломатических сношений Московского Государства с Англией». — «Сборник имп. Русского исторического общества», т. XXXVIII. СПб., 1883, стр. 426.





*Золотой оклад иконы «Одигитрии» из московского Архангельского собора.  
Около 1560 года.*

**Гос. Оружейная палата.**

В XVII веке работники Золотой и Серебряной палат, деятельность которых трудно строго разграничить, делились по узким специальностям. «Судовых дел» мастер выковывал сосуд, чеканщики, резчики, черневых дел мастера по рисункам знаменщиков украшали его узорами, изображениями и надписями. Таким образом, над более или менее сложным предметом, в изготовлении которого применялись разные технические приемы, трудилось обычно несколько лиц, возглавлявшихся опытными мастерами. Если документы сохранили сведения о работе, выполненной тем или иным серебряником, то почти неизменно имя его сопровождается словами: «с товарищи». В некоторых случаях один мастер совмещал несколько специальностей, например «судового, чеканного и резного дела», и самостоятельно изготовлял весь предмет целиком.

Кроме царского двора и его ближайшего окружения, мастера Золотой и Серебряной палат обслуживали и патриарший двор, помещавшийся в Кремле. Они изготовляли различные предметы культа и патриаршего обихода: панагии, кресты, посохи, митры, церковные сосуды, оклады книг и икон, а также столовую утварь. В 50-х годах XVII века патриарх Никон организовал при патриаршем дворе особую Золотую палату<sup>1</sup>. Среди золотых и серебряных дел мастеров и алмазников, работавших на патриарха и его окружение, были монахи из Чудова, Троице-Сергиева и других монастырей, патриаршие крестьяне, тяглецы из Кадашевской, Барашской, Сретенской, Патриаршей и других московских слобод, ремесленники из Новомещанской слободы, мастера из царских мастерских — Золотой и Серебряной палат.

Богатству внутреннего убранства дворцовых палат и храмов немало способствовали работы резчиков по дереву, изготовлявших царские «места», иконостасы, клиросы, сундуки, шкатулы, детские игрушки и всевозможные другие предметы, покрытые позолотой и раскрашенные. Резчики по дереву, токари и столяры были объединены в Палате резных и столярских дел, одно отделение которой находилось в самом Кремле, а другое — на дворе боярина Н. И. Романова (см. главу «Резьба и скульптура XVII века»).

Московские придворные живописцы покрывали заставки и поля роскошных рукописей яркими, полными неиссякаемой творческой фантазии узорами, вплетая

<sup>1</sup> Вопрос о Золотой Патриаршей палате требует специального исследования. Нет точных данных о том, в каком году она была организована, каков был состав ее мастеров и условия их работы. О существовании Золотой Патриаршей палаты в 50-х годах XVII века говорит ряд документов. Так, например, 14 июля 1656 года было уплачено 16 алтын 4 деньги «паникадильщику Сенке Фомину, что он лил в судареву Патриаршу Золотую палату к золотому делу чеканные снасти», т. е. изготовил инструменты для работы чеканщиков (ЦГАДА. Патриарший Казенный Приказ, книга расходная № 41, л. 416).



*Золотое блюдо царицы Марии Темрюковны. 1561 год.*  
Гос. Оружейная палата.

среди цветов и трав изображения птиц, животных, сказочных существ, навеянные народным искусством. Часто в пышном орнаменте рукописей отчетливо выступает близость этого изысканного искусства к деревянной резьбе, а излюбленный в рукописях XVII века «полевой цветок» со срезанным наискось стеблем или богатый орнамент трав и цветов так называемого «старопечатного» стиля находят отражение в работах мастера-серебряника.

В Оружейном приказе Московского Кремля в большом количестве изготовлялось парадное оружие, огнестрельное и холодное, шлемы, кольчуги и другие предметы брони с золотой и серебряной насечкой и наводкой, с эмалью и драгоценными камнями, серебряными оправками со сканью, резьбой или чернью, в которых искусство оружейников соединялось с высоким мастерством ювелиров.



Много художественных предметов вооружения выполнили русские оружейники, среди которых в XVII столетии особенно выделялся Никита Давыдов, в 1613 году приехавший в Москву из Муром и проработавший в мастерских Оружейного приказа пятьдесят лет (1613—1664). Этот даровитый мастер не только сам наводил сложные тонкие золотые узоры на сталь шлемов и «зерцал», но вырастил многочисленных учеников, из которых одним из лучших был Григорий Вяткин.

«Наводчики» Оружейной палаты «наводили» узоры из серебряной золоченой проволоки на резные из яблоневого дерева приклады ружей, на металлические стволы и железные шлемы<sup>1</sup>.

Костяного дела мастера украшали деревянные части парадного оружия инкрустациями из «рыбьей щедры» (моржовой кости), делали из нее прорезные гребни и предметы столовой утвари, которые серебряники оправляли в металлические, украшенные яркой эмалью оправы. Они вытачивали и резали шахматы из слоновой кости, доски к которым расписывали золотом и разными красками иконописцы<sup>2</sup>.

«Строчники» вышивали узоры тонкой волооченой серебряной проволокой на сафьяновых сапогах, колчанах для стрел и налучьях. Москва была центром и златошвейного искусства.

В документах сохранились сведения о декоративных изделиях из стекла, изготовлявшихся в XVII столетии в Москве и Подмоскovie. На стекольном заводе в дворцовом имении, селе Измайлове, построенном в конце 60-х годов XVII века, по данным прихода-расходных книг 1676—1677 годов, кроме обыкновенной посуды из белого и зеленого стекла, изготовлялась также посуда, украшенная позолотой и цветными репьями. Среди изделий этого завода упоминаются полосатые сулейки и скляницы, витые и чешуйчатые стаканы, потешные кубки, тройные рюмки, «рюмка в сажень» и другие предметы. Изделия Измайловского завода предназначались для дворцового обихода, а также шли на продажу в гостином дворе.

Особое место в прикладном искусстве XVII века занимало производство изразцов для печей, многоцветных, рельефных, с изображением птиц, сюжетов

<sup>1</sup> ЦГАЛА, ф. 396, оп. 31, л. 49287; оп. 10, л. 49457; л. 13447, л. 318. В 70-х годах XVII века в Оружейном приказе работали «наводчики Иван Калтыкеев, Моисей Бобылев» и др.

<sup>2</sup> Там же, ф. 396, оп. 11, л. 15621, лл. 19—20. В 1675 году, например, «Иван Никитин с товарищами делали четверы шахматы слоновые кости, да они же делали сак и бирки. Четверы доски шахматны писаны по золоту разными красками; писали иконописцы Никифор Бовыкин, Петр Афанасьев, Филип Павлов, Иван Масюков . . .»



*Золотой оклад иконы Николая чудотворца. Вторая половина XVI века.  
Гос. Оружейная палата.*

из книжных повестей, фантастических грифа и птицы-сирина, сцен из жизни Александра Македонского и др. Производство печных изразцов, поддерживавшееся в Москве патриархом Никоном, было распространено также в Ярославле, Вологде, Костроме, Суздале и многих других городах.

Немалую роль в развитии русского прикладного искусства, в частности, в расширении золотого и серебряного дела в Москве, сыграло назначение в 1655 году начальником Оружейного приказа, Серебряной и Золотой палат видного деятеля того времени боярина Богдана Матвеевича Хитрово. Человек передовой, не боявшийся новых веяний, обладавший большим художественным вкусом, Богдан Матвеевич за 25 лет своего управления Оружейным приказом (1655—1680) сумел стянуть в Москву лучшие художественные силы, расширил и высоко поднял производство художественных мастерских в Московском Кремле.

Художественные мастерские Московского Кремля сохранили свое значение основного центра русского прикладного искусства до начала XVIII столетия, когда указом Петра I мастера «разных художеств» были переведены в новую столицу.

Московское прикладное искусство было особенно богато и отличалось высокой художественной ценностью благодаря тому, что в Москву были собраны со всех концов России лучшие, наиболее одаренные, художники и ремесленники, каждый из которых вносил что-нибудь новое в технические приемы работы и давал свои местные особенности колорита и орнаментации. Среди постоянных работников кремлевских мастерских были в XVII веке мастера, приехавшие из Новгорода, Владимира, Суздаля, Мурома, городов Поволжья (ярославцы, костромичи, казанцы, астраханцы, нижегородцы), Смоленска, Полоцка и Витебска, наконец, из Усолья и других городов севера России.

Для больших и срочных работ в Москву временно съезжались из разных городов многочисленные мастера прикладного искусства, разъезжавшиеся по домам после окончания выполнения задания. Когда в 1652—1653 годах понадобилось сделать оклады для иконостаса Успенского собора, в Кремль были собраны, кроме постоянных царских мастеров, серебряники из московских слобод, не зачисленные в кремлевские мастерские, а также значительное число мастеров из Галича, Зарайска, Казани, Нижнего Новгорода, Переяславля-Рязанского, Свияжска, Сольвычегодска, Суздаля, Усолья, Шуи, Юрьева-Польского и Ярославля.

В 1655 году в Москву был вызван из Нижнего Новгорода «для колокольного дела» кузнец Иван Григорьев, которого не отпускали обратно, «покаместа он

от большого колокола не отдела-  
етца»<sup>1</sup>. В 1660 году для срочной  
работы была выписана группа се-  
ребрянников из Смоленска, Полоц-  
ка и Витебска<sup>2</sup>. В 70-х годах XVII  
столетия в Оружейной палате ра-  
ботали «гребенного и костяного  
дела» мастера Иван и Семен Ше-  
шенины из Холмогор<sup>3</sup>. Несомнен-  
но, что все эти приезжие из раз-  
ных концов Руси мастера, окончив  
задание и разъезжаясь по домам,  
уносили с собой много нового,  
приобретенного ими за время  
совместной работы с московски-  
ми ремесленниками, которых они  
в свою очередь обогащали своим  
опытом.

Во второй половине XVII сто-  
летия особенно усиливается куль-  
турное общение Руси с Украиной  
и Белоруссией, откуда в Москву  
приезжает значительное количе-  
ство ремесленников и художников  
различных специальностей.

Московские мастера также выезжают для больших работ в другие города.  
«Резовщики»-бобыли Троице-Сергиева монастыря Влас Федоров и Артемий  
Алексеев в 1688 году делают в вологодском Софийском соборе новый иконостас  
«против образца Троице-Сергиева монастыря»<sup>4</sup>.

Московский кузнец Никита Федоров и золотарь Андрей Константинов  
в конце XVII века едут в Вологду для того, чтобы сделать на собор железный  
крест «против образца каков построен на Москве в Земляном городе за Смо-



*Серебряный стакан царевича Федора Ивановича.  
1560—1584 годы.*

Гос. Исторический музей.

<sup>1</sup> ЦГАЛА, Приказные дела старых лет, ф. 141, ч. II, д. 68, лл. 416—420.

<sup>2</sup> В. Троицкий. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Л., 1930, стр. 1—154.

<sup>3</sup> ЦГАЛА, ф. 396, оп. 10, д. 13241.

<sup>4</sup> Н. Суворов. Описание Вологодского Софийского собора. М., 1863, стр. 153—155.

ленскими воротами у Николая Явленского», с прорезными медными позолоченными «травмами» в середине, с «яблоком», рельями, кругами и сиянием, кованными из железа и позолоченными «на красно»<sup>1</sup>.

В московских слободах XVII века жили и работали многочисленные ремесленники различных специальностей, выполнявшие работы на заказчиков и торговавшие своими изделиями в торговых рядах. В Новомещанской слободе, заселенной после изгнания польских и шведских войск почти исключительно выходцами из Белоруссии, жили и работали многочисленные серебряники из Смоленска, Витебска, Минска, Шклова, Полоцка, Вильно, Мстиславля, Дубровны и других городов, золотых дел мастер «Петрушка Федоров» из Могилева, алмазники, мастера, которые делали «образчатые печи», переплетчики, резчики по дереву, «судописцы», расписывавшие деревянную посуду, оружейники, каретники и другие ремесленники и художники<sup>2</sup>.

Монастырские приходо-расходные книги содержат сведения о ремесленниках различных специальностей, приписанных к Чудову (митрополичьему) монастырю в Московском Кремле, среди которых были иконописцы, серебряных дел мастера, переписчики и переплетчики книг. В 1586 году там работали серебряники Третьяк Филлин, Григорий Перевертка, Пospelка Лукьянов, Давыд Иванов и Парфений («а во иноцех Павел»), преимущественно изготовлявшие серебряные ковши для монастырского обихода и многочисленные чеканные, басменные, сканные и украшенные эмалью оклады на иконы, раздававшиеся монастырскими властями в качестве «благословений». Тогда же упоминается и переплетчик «черный дьякон Иосаф», делавший кожаные переплеты на церковные книги<sup>3</sup>.

Серебряники, «сусальники», «иконники», «судописцы», резчики по дереву, переписчики книг и другие художники-ремесленники работали в качестве «казенных» мастеров в древнем культурном центре Руси, Троице-Сергиевом монастыре, получая от монастыря «годовое жалование», причем в XVI веке часть из них жила в Москве, в Троицкой Неглиненской слободе<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Н. Суворов. Описание Вологодского Софийского собора. М., 1863, стр. 159.

<sup>2</sup> «Переписная книга Мещанской слободы 1676 года». — «Материалы для истории Московского купечества», т. I. Приложение 2. М., 1886, стр. 3, 22, 47, 48 и др.

<sup>3</sup> ЦГАДА, Мазуринский фонд. Приходо-расходная книга Чудова монастыря № 273, 1586 г., лл. 3—220. Возможно, что из рук Иосафа вышли переплеты тисненой кожи с золотым и серебряным орнаментом, сохранившиеся на «Годуновских псалтирях», вложенных в Чудов монастырь, в Архангельский и Успенский соборы в Кремле (Гос. Исторический музей, Усп. 19, Чуд. 57, Арх. 4).

<sup>4</sup> П. Смирнов. Посадские люди и их классовая борьба до середины XVII в. М.—Л., 1947, стр. 282—283.



**Золотой оклад «Евангелия» 1571 года из московского Благовещенского собора.  
Гос. Оружейная палата.**



В XVII веке Торговые ряды, тянувшиеся с Красной площади в глубь Китай-города, торгового центра Москвы, объединяли ремесленников самых различных специальностей, делившихся по рядам. В Серебряном ряду, единственном месте в Москве, где законом разрешалось торговать изделиями из драгоценных металлов, серебряники, не зачисленные в царские или патриаршие мастерские, продавали стаканы, чарки (стр. 560), кресты, перстни и серьги (стр. 564—565), белильницы, суремницы, румяницы (стр. 561), всевозможных форм и размеров пуговицы, цепи, оклады икон, церковную утварь и другие предметы своей работы, уступавшие в роскоши изделиям царских мастеров, но зато имевшие более широкое распространение среди имущего населения Москвы.

Отличие работ посадских серебряников от изделий мастеров царских и патриарших не ограничивалось только меньшей ценностью материалов, из которых эти изделия были выполнены. В выборе тематики, в формах, в колорите, в орнаментации предметов прикладного искусства не могли не сказываться требования заказчика. В Москве, благодаря постоянному близкому соприкосновению посадских мастеров с мастерами кремлевских мастерских, обмену опытом между ними, а временами совместной работе, в их произведениях наблюдается много общего. Значительно ярче выступают особенности искусства посадских ремесленников в других городах.

## ЗОЛОТОЕ И СЕРЕБРЯНОЕ ДЕЛО

Для древнерусской живописи лучшей порой было время Андрея Рублева и Дионисия. Для ювелирного искусства расцвет наступил несколько позднее, в XVI веке, когда русские золотых и серебряных дел мастера, не утратив прекрасных традиций благородного искусства XV столетия, достигли высокого совершенства технических приемов в легкой изящной резьбе и черни, в нежной и гармоничной по краскам эмали, применявшейся в соединении с тончайшей чеканкой и сканью. Большое мастерство, с которым выполнены золотые и серебряные изделия этого времени, свидетельствует о высоком уровне русской художественной культуры.

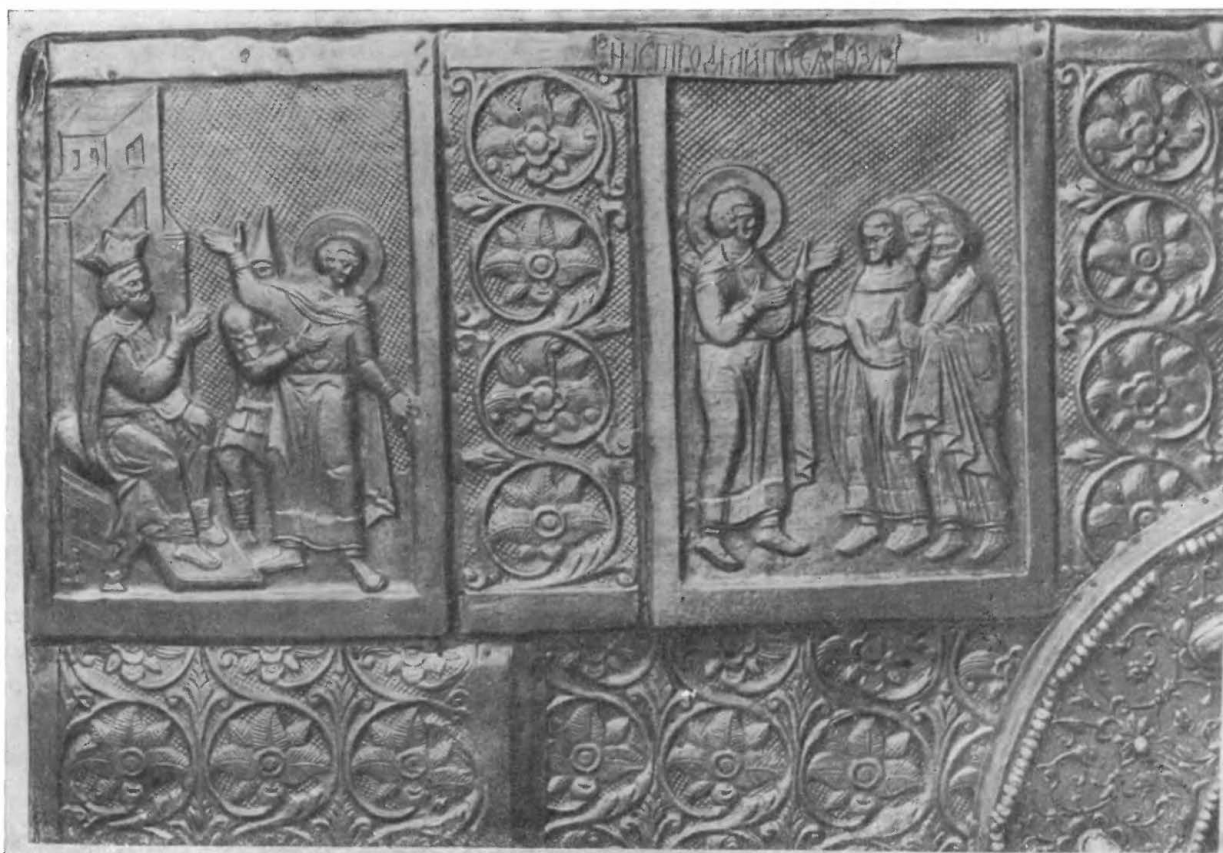
Золотое и серебряное дело занимает видное место в прикладном искусстве XVI и XVII столетий. Русские ювелиры этого времени знали множество технических приемов обработки металлов и украшения изделий из золота и серебра. Их изобразительный язык обладает большим богатством средств художественного выражения, чем какая-либо другая из отраслей прикладного искус-



*«Чудо о ковре». Клеймо серебряного оклада иконы  
Дмитрия Солунского. 1586 год.  
Гос. Исторический музей.*

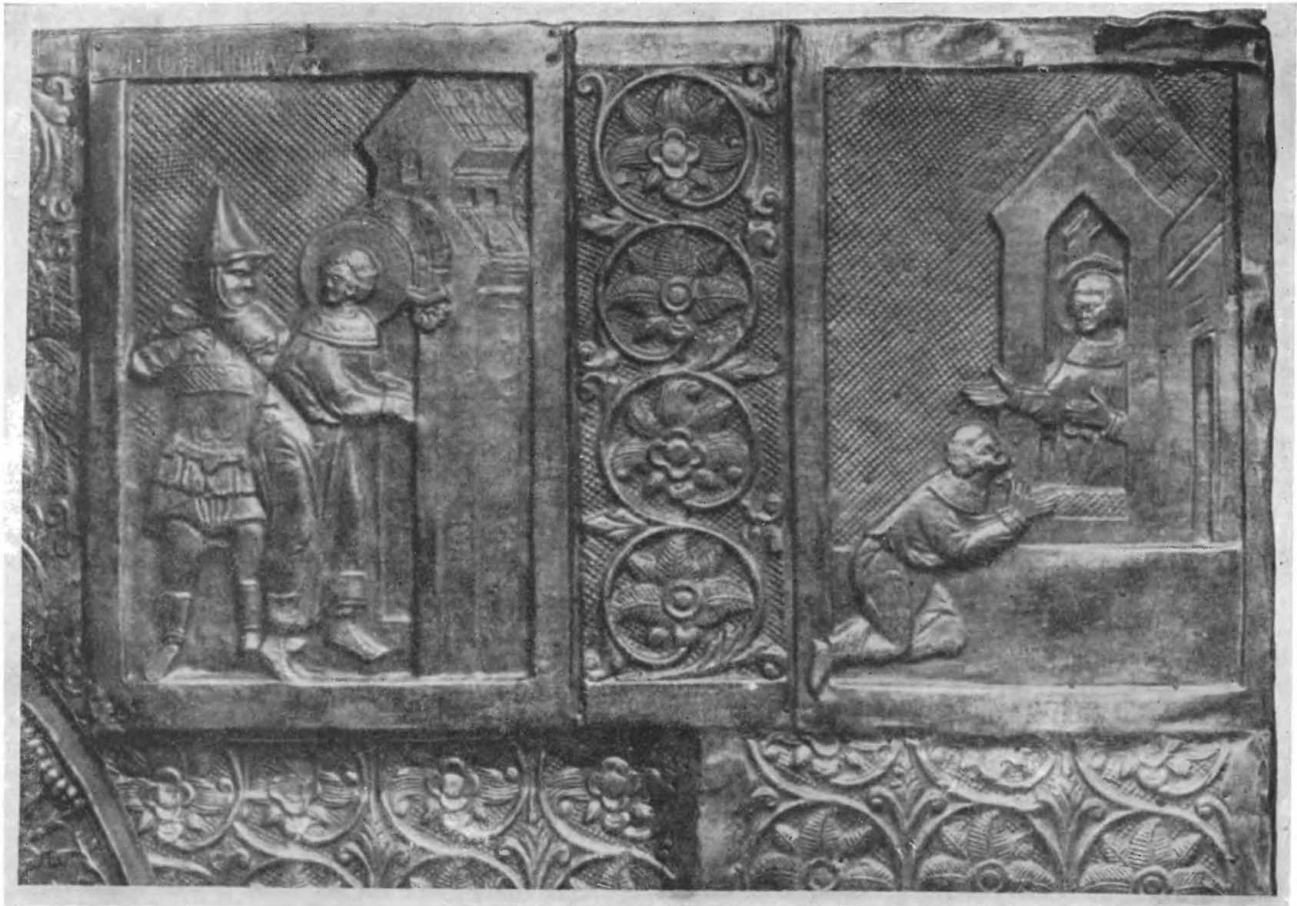
ства: скульптурные формы передаются чеканкой и литьем, графика — чернью и резьбой, живопись — богатой по краскам эмалью.

Неизменно спокойными, простыми и рациональными остаются до последней четверти XVII столетия формы русской золотой и серебряной утвари, мягкая округлость которых роднит металлические изделия с деревянными произведениями народного творчества. Густо покрывая предметы утвари узорами применяя новые орнаментальные мотивы, новые технические приемы украшения, проявляя большую творческую изобретательность, русские мастера, благодаря свойственному им удивительному чувству меры, никогда не утрачивают гармоничной связи между формой и орнаментом.



*«Назначение Дмитрия воеводой Солуни» и «Дмитрий проповедует христианское учение в Солуни».*  
*Клейма серебряного оклада иконы Дмитрия Солунского. 1586 год.*  
 Гос. Исторический музей.

Прекрасным примером в этом отношении служат серебряные братины XVII столетия — национальная русская форма заздравной чаши (стр. 546, 550, 551, 555). Конусообразные крышки, сохранившиеся на некоторых братинах, придают их силуэту сходство со шлемами древнерусских витязей или с луковичными главками, венчающими барабаны московских церквей. В 1642 году московский серебряник Федор Евстигнеев сделал серебряную братину, которая может служить образцом тонко найденных соотношений между отдельными ее частями (стр. 551). Орнамент чеканных трав мягко подчеркивает округлую форму братины; на венце последней вырезана надпись, в которой «истинная любовь» сравнивается с небьющимся золотым сосудом, который «аще и погнется, то разумом исправится». Одна из наиболее интересных братин первой четверти XVII столетия — это братина дьяка Третьякова, несколько усложненной формы (Государственная



*«Дмитрия Солунского ведут в темницу» и «Нестор приходит в темницу к Дмитрию». Клейма серебряного оклада иконы Дмитрия Солунского. 1586 год.  
Гос. Исторический музей.*

Оружейная палата, № 682; *стр.* 546). Ее орнаментация может служить примером разнообразия и богатства декоративных мотивов в работах художников XVII столетия. Подобно тому как зодчий этого времени дает иногда разные наличники у окон одного здания, так мастер-серебряник на четырех сторонах тулова братины чеканит совершенно различные узоры, четко вырисовывающиеся на матовом, проканфаренном фоне. Надпись по венцу братины показывает замечательное мастерство русских «знаменщиков», превративших эту надпись в широкую орнаментальную полосу.

Форма братин остается почти неизменной на протяжении всего XVII века. Значительно больше изменений претерпевает в это время другая национальная русская форма посуды — серебряный ковш (*стр.* 549, 557).



*Деталь серебряного креста повгородской работы со сканным орнаментом.*

*1592 год.*

Гос. Исторический музей.

В XVI и XVII столетиях золотые и серебряные ковши десятками изготовлялись московскими мастерами для царского стола и иногда образно назывались «ковши-лебеди», но из всех ковшей Ивана IV московской работы сохранился лишь один в собрании Государственной Оружейной палаты (№ 788).

Особенным изяществом формы отличаются московские ковши конца XVI века и среди них небольшой золотой ковшик Бориса Годунова (Государственная Оружейная палата, № 556), также единственный дошедший до нас из громадного числа принадлежавших ему ковшей. Из нарядных, украшенных жемчугом и драгоценными камнями ковшей XVII века сохранились массивные золотые ковши 1618 и 1624 годов, сделанные русскими мастерами для царя Михаила Федоровича (*стр.* 549). Стройная спокойная форма гладкого ладьевидного ковша начинает искажаться только в последней трети XVII столетия, когда ковш теряет свое значение посуды для питья и сохраняется в быту лишь как предмет пожалования за различные заслуги. С потерей практического значения утрачивается и логика формы сосуда. Широкое дно поднимается на поддон или ножки в виде шаров, отчего изменяется весь силуэт сосуда и пропадает его сходство с плывущей птицей. На заостренном приподнятом носике, напоминавшем у древних ковшей хвост плывущей водяной птицы, появляются литые маскароны, бутоны или двуглавый, распластанный орел. Пропадает плавность и мягкость изгиба пелюсти (рукояти), ее форма усложняется, а силуэт теряет сходство с головкой птицы.

Национальные русские формы утвари — братина и ковш — к концу XVII века вытесняются из быта новыми формами посуды. Московские серебряники делают высокие стопы с гранеными или округлыми стенками, различной вели-



*Золотое кадило Архангельского собора в Московском  
Кремле. 1598 год.  
Гос. Оружейная палата.*

чины стаканы, низкие небольшие чарки для крепких вин. В 90-х годах появляются изготовленные для царского двора кружки русской работы, покрытые резным или черневым орнаментом<sup>1</sup>, и кубки на высоком стояне — формы, широко вошедшие в русский быт позднее, в XVIII веке.

<sup>1</sup> В 1692 году было, например, сделано для хором царевича Алексея Петровича в Серебряной палате шесть кружек черневых и одна резная (ЦГАДА, ф. 396, оп. 18, л. 29491).





*Серебряная братина дьяка Третьякова.  
Первая четверть XVII века.  
Гос. Оружейная палата.*

Элементы графичности, появившиеся во многих миниатюрах XVI века, ясно выражены и в орнаменте того же времени на изделиях из драгоценных металлов. Рисунок орнамента всегда отчетливо выделен, всегда доминирует над живописным, красочным пятном. Четкость и ритмичность присущи орнаменту на золотых и серебряных изделиях XVI века независимо от техники его выполнения. Часто в нем встречаются издревле известный в различных вариантах на Руси выходящий стебель с крупными цветами, образующий круги, выполнявшийся русскими мастерами и на металле, и на дереве, и в книжном орнаменте; листья, цветы и травы, ритмично расходящиеся в стороны от прямых стебельков (штамбов), иногда перехваченные колечками. Орнамент всегда спокоен и уравновешен, хотя точность и симметрия нередко не соблюдены.

Для второй половины XVI века характерен зародившийся еще значительнее

раньше и встречающийся также в деревянной резьбе XV века орнамент из переплетающихся спирально-загнутых стеблей с трилистниками и длинными изогнутыми в форме рога листьями, концы которых закручены в противоположную их изгибу сторону.

На широко распространенных в XVI столетии басменных окладах икон встречаются также крещатый и чешуйчатый орнаменты с гладкими чешуйками, напоминающими рыбью чешую, или со вписанными в чешуйки розетками; орнамент, состоящий из ваз с отходящими от них в стороны длинными стеблями с листьями и цветами; или из стеблей, пропущенных через кольца или розетки. Иногда же для тиснения узоров серебряники использовали вместо матриц сканный орнамент.



*Серебряный чеканный оклад иконы богородицы. Первая четверть XVII века.  
Венец конца XVII века.  
Гос. Исторический музей.*

Как в XVI, так и в XVII веке мастера нередко оставляли много глади с неровным, мягким, мерцающим блеском, достигавшимся путем долгой, тщательной проковки поверхности металла, специфические качества которого так хорошо умели использовать в художественных изделиях старые мастера.

Основной мотив орнамента золотых и серебряных изделий XVII века на всем его протяжении — это растительные узоры, в которых довольно долго сохраняются старые традиции, в особенности на предметах культа и в обычно более архаичных работах мастеров провинциальных центров.

В начале столетия это чаще всего стройный, прямой законченный листком стебель, от которого симметрично расходятся в стороны плавно изогнутые побеги с трехлепестковыми листьями, шишечками, бутонами и стилизованными листьями аканта, либо пучки трав, перехваченные у нижнего конца или расхо-

дящиеся в стороны из розетки, кольца или бутона, либо непрерывный, свободно вьющийся стебель с листьями и цветами.

К середине XVII века орнамент постепенно утрачивает свою строгую ритмичность, сдержанность и четкость и все больше подчиняется принципу декоративного заполнения пространства. Стебель и побеги вытягиваются, удлиняясь в соответствии с формой предмета, па который нанесен орнамент, закручиваются в спирали и сложно сплетаются, симметрия нарушается, и равновесие достигается введением многочисленных дополнительных отростков, усиков, листочков, точек, заполняющих все свободное пространство и настолько усложняющих рисунок, что он становится трудночитаемым.

Во второй половине XVII столетия растительный орнамент постепенно теряет отвлеченный характер. Стебли все реже завиваются крутыми спиралями, их легкие изгибы и форма венчающих их цветков становятся все более естественными, близкими к природе. Часто встречается на серебряных изделиях изображение цветков с листьями на крепких сочных стеблях, как бы растущих из земли, а также цветков со срезанным наискось концом толстого стебля. Подобные же срезанные цветы, один из любимых мотивов украшения русских рукописей этого времени, характерны для прикладного искусства Украины, где они встречаются как на серебряных изделиях, так и в вышивках XVII—XVIII веков.

К концу XVII столетия в растительном орнаменте на серебряных изделиях, кроме цветов и трав, все чаще и обильнее появляются фрукты и ягоды, целые связки плодов, подвешенные на полотенцах или лентах (тот же орнамент встречается и в деревянной резьбе). Иногда они переданы вполне реалистично, иногда же — это фантастическое сочетание цветов с плодами, сходное с такими же растительными формами в книжном орнаменте (в заставках, буквицах и на полях рукописей), в деревянной резьбе или набойке.

Широкое знакомство с прикладным искусством Запада и Востока дает возможность московским ювелирам использовать понравившиеся им орнаменты, которые они своеобразно перерабатывают и увязывают с русскими формами утвари. На русских серебряных изделиях XVII века можно встретить как мотивы турецкие и иранские — «бобы», «опахала», кипарисы, — так и навеянные драгоценными итальянскими тканями «гранатовые яблоки», узоры мелких треугольников, пышные травы, пропущенные через короны.

Новизна и занимательность сюжетов в западных гравюрах и лубках и реализм в их передаче привлекали внимание русских мастеров-серебряников.



*Третьяк Пестриков с сыном. Золотой ковш царя Михаила Федоровича.  
1624 год.*

Гос. Оружейная палата.

Во второй половине XVII века на серебряной посуде появляются изображения людей, животных и птиц, сивилл с их изречениями, библейских сцен, нередко имеющих аналогии и на страницах лицевых рукописей.

На небольших серебряных коробочках, чарочках, корчиках и стаканах, продававшихся в Серебряном ряду и сохранившихся в многочисленных образцах, кроме узоров трав, цветов и связок плодов, нередко встречаются изображения кораблей, птиц, морских животных, «кита, проглатывающего Иону» (стр. 560), собаки, преследующей лисицу, «птицы райской» (стр. 561), сцены «суда Соломона», «Цареградского видения», а также фантастических зверей из «Видения пророка Даниила» (стр. 554).

Помимо богатого орнаментального убранства на дне корчиков и чарочек иногда помещались небольшие литые фигурки птиц или животных, надетых на стерженек.

Многочисленные записи в печатных книгах, сделанные рукой московских



*Серебряная братина. Первая треть XVII века.  
Гос. Исторический музей.*

посадских людей, свидетельствуют о живом интересе ремесленников XVII века к литературным произведениям<sup>1</sup>.

Изображения сивилл в виде двенадцати дев в длинных одеяниях с распущенными волосами получают широкое распространение. Они встречаются даже в росписи церквей (московский Успенский собор, Благовещенский собор, костромской Ипатьевский монастырь и др.), на медных церковных дверях (Великоустюжский собор), на серебряной посуде и в миниатюрах рукописей (стр. 562).

В свободной трактовке русских мастеров западные типы сивилл приобретают своеобразный характер<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> М. Тихомиров. Москва и культурное развитие русского народа в XVI—XVII вв. М., 1947, стр. 17.

<sup>2</sup> Так, сивилла на большом серебряном ковше, работы ярославских серебряников 1685 года (Гос. Исторический музей, № 19 щ.), изображена в широком русском опашне, со свободно висящими длинными рукавами.



*Федор Евстигнеев. Серебряная братина. 1642 год.*  
Гос. Оружейная палата.

На протяжении многих столетий одним из излюбленных украшений русских произведений прикладного искусства как металлических, так и деревянных или шитых, являются выполненные на них различной техникой надписи, мастерски вписанные в круги, ленты или клейма. В XVII веке эти надписи приобретают еще более орнаментальный характер, чем в предшествующие века.

На предметах более древних надписи большей частью сравнительно кратки, буквы округлы и расположены свободно, вязь — несложная. Но уже в первой, половине XVII века в надписях на московских изделиях исчезает округлость букв, их мачты и изломы совершенно прямы и отвесны, вязь так называемого «штамбового» стиля делается все сложнее и труднее для чтения (стр. 546, 550, 551, 557). Длиннейшие нравоучения, указы о пожаловании или «летописи» о вкладах с большим искусством вписываются в небольшое пространство, производя вне-



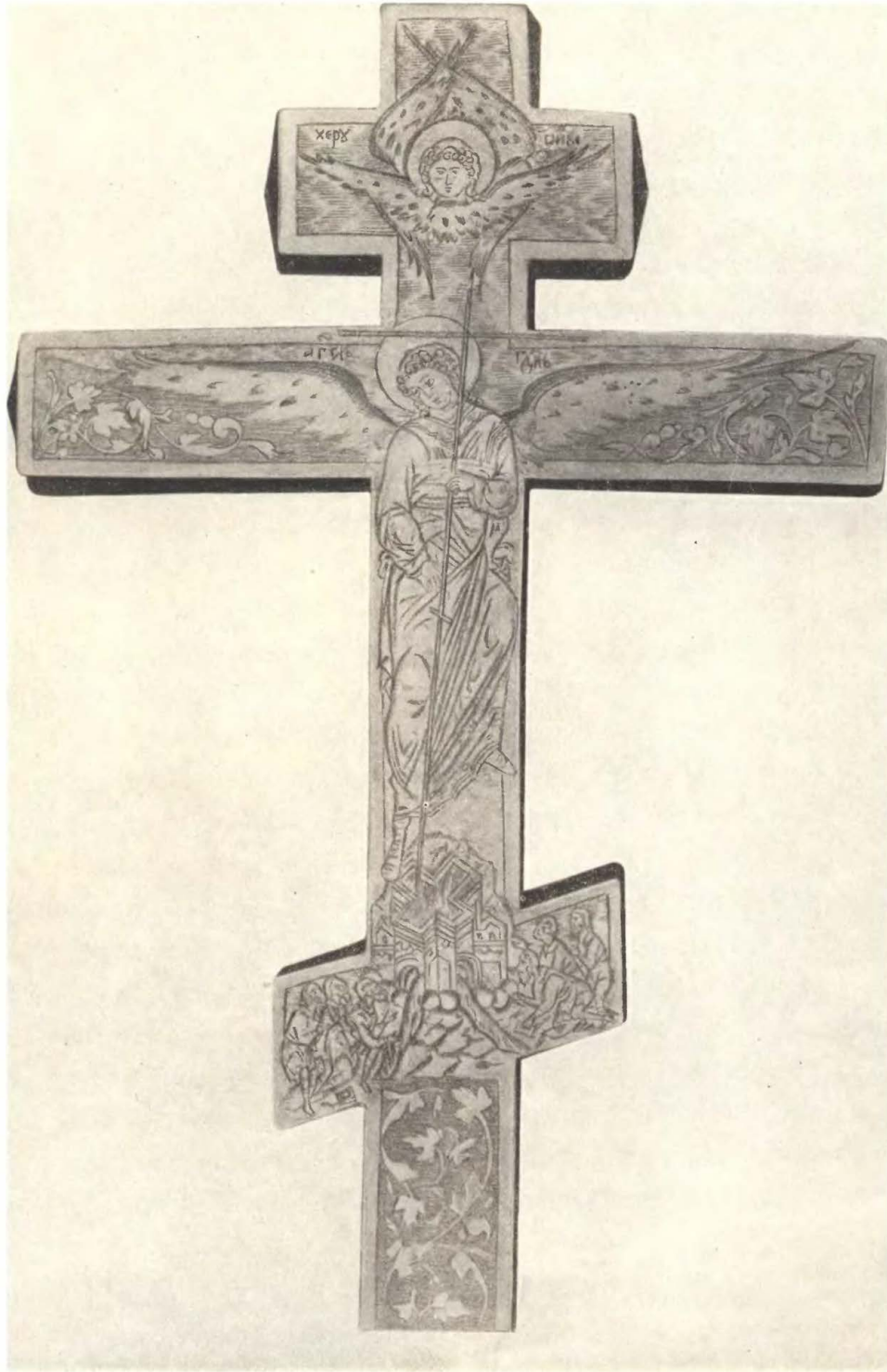
чатление сплошного узора. От мастера, делавшего надписи на металлических предметах, требовалось тем большее искусство в расположении букв, что в них, вероятно из-за технических соображений, почти не встречается тех дополнительных травок, усиков и завитков, которые вводятся в рукописных и печатных надписях с целью заполнения пустот между буквами. Надписи нередко служат единственным или основным украшением совершенно гладкого сосуда. На массивных гладких стаканах царевича Федора Ивановича резные надписи расположены в шести клеймах в виде развернутых свитков (Государственный Исторический музей, № 83711; *стр.* 537). Одними надписями украшены также многие из сохранившихся драгоценных ковшей (*стр.* 557).

В каждый период были свои излюбленные камни и сочетания камней. Сапфир — несомненно, наиболее распространенный камень времени правления Грозного и Годунова, большей частью в сочетании с изумрудами и «красными яхонтами», т. е. с рубинами (или альмандинами).

Драгоценные камни на изделиях из золота и серебра применяются в XVI веке в скромном по сравнению с последующим временем количестве. Неправильной формы выпуклые камни, поднятые в высоких гнездах, дают мало блеска и воспринимаются лишь как цветные пятна. К концу столетия оклады икон или церковных книг иногда богато украшаются самоцветами, но камни эти сохраняют значение отдельных красочных пятен и не входят в общий орнамент.

Семнадцатый век вносит много нового в русское ювелирное дело. Русские ювелиры не только осыпают изделия из золота и серебра множеством драгоценных камней, но выкладывают из них полосы и узоры или как бы лепят из камней, густо покрывая поверхность предмета гнездами и запонами с самоцветами разных размеров и высоты. Кроме неправильно-округлых кабошонов в высоких гнездах, украшенных эмалью или чеканкой, появляются также плоскограненые камни в низких, гладких оправках. Сверкающими цветными полосами они окаймляют края и части предметов или вплетаются в орнамент, где почти с равной силой звучат чистые, яркие тона эмали и искрящихся самоцветов. Изумруды, «червчатые яхонты» (рубины и альмандины) и алмазы (или бриллианты греческой грани) преобладают на предметах прикладного искусства в XVII столетии, а во второй его половине резкое сочетание красных и зеленых камней окончательно оттесняет на второй план нежный «лазоревого яхонт» (сапфир), излюбленный камень XVI века.

В большом количестве применяются золотые и серебряные запоны с камнями разных размеров и форм как московской работы, так и привозные



*Напрестольный крест с резным изображением ангела,  
возмущающего воду в купе. 1636 год.  
Гос. Оружейная палата.*

с Востока и Запада. «Кружево» из золотых прямоугольных запон с эмалью, изумрудами, алмазами и рубинами широкими сверкающими полосами расцвечивает одежду царя Ивана Алексеевича (Государственная Оружейная палата, № 427), а на его гладкой алтабасной шапке то же «кружево» нашито двумя перекрещивающимися дугами, между которыми расположены крупные, фигурной формы запоны с эмалевыми цветами и самоцветами (Государственная Оружейная палата, № 67)<sup>1</sup>.

Запоны закреплялись на глади металла как отдельные самостоятельные украшения или вплетались в орнамент, где они заменяли цветки на стеблях из жемчуга или драгоценных камней<sup>2</sup>.

Московские мастера середины XVI века достигли высокого совершенства в украшении золотых и серебряных предметов эмалью. Эмаль этого времени отличается особенно нежной и гармоничной окраской. Она не покрывает больших поверхностей, как это наблюдается в XV веке, не сверкает яркими, пестрыми красками, спорящими в блеске с драгоценными камнями, как на изделиях XVII столетия, а вливается целой гаммой легких светлых тонов в виде узких лент, небольших цветков, листочков, лепестков в рисунок тонкого сканного орнамента. Первое место в тональной гамме эмалей занимает голубой тон со множеством оттенков, от интенсивно-василькового до водянисто-голубого, бирюзового, зеленовато-голубого и лилового. Золотые капельки зерни, наложенные местами на эмаль, еще больше смягчают ее нежную окраску, связывая ее с золотом сканных обрамлений и фона.

Голубой цвет различных оттенков занимает в XVI столетии первое место не только в украшении эмалью и драгоценными камнями, среди которых доминируют нежно-голубые сапфиры, но и в орнаменте книжных заставок, где по голубому полю дается роспись голубовато-белыми усиками и травками.

Эмаль второй половины XVI столетия неразрывно связана со сканью, которая служит обрамлением для эмалевого орнамента, подобно тому как в XIV и XV веках сканный орнамент расцвечивала окрашенная мастика. Легкие и изящные сканные узоры четко выделяются на поверхности металла; листья, цветы,

<sup>1</sup> Чеканное «кружево» довольно часто упоминается в документах последней четверти XVII века. В 1680 году чеканщики Серебряной палаты Даниил Кузьмин, Юрий Васильев, Пантелей Афанасьев, Яков Поликарпов «с товарищи», всего 15 человек, сделали на царское «платно» (парадная одежда) серебряное кружево «в длину 2 аршина 2 вершка, в подоле 5 аршин, на проймах по аршину без 3 вершков, ширина 3<sup>1</sup>/<sub>4</sub> вершка» весом 15 фунтов 54 золотника. Кружево было сделано «самым добрым мастерством», с чеканным орнаментом и «с городами» (ЦГАДА, ф. 396, оп. XII, д. 19354).

<sup>2</sup> Такое применение запон часто встречается на роскошных оплечьях одежд XVII века, шитых жемчугом (см. стр. 593 и вклейка)



*Изображение зверя из «Видения пророка Даниила» на серебряной чаре боярина И. Б. Черкасского. 1636 год.*

Гос. Исторический музей.

узкие переплетающиеся ленты, напаянные плоско на гладкий фон, с мелкой зернью, вкрапленной в эмаль, украшают два замечательных золотых предмета середины XVI столетия, хранящихся в Государственной Оружейной палате: оклад «мерной» иконы 1554 года (Архангельский собор, № 93/825) и оклад иконы «Одигитрии» (стр. 531), сделанный около 1560 года (№ 17480). В нежное сочетание голубых эмалей различных оттенков введены сильные тона густой красной и зеленой эмали, которым созвучны мягкие красочные пятна крупных негранных камней (сапфиры, изумруды и алмадины).

В последней трети XVI века орнамент роскошных золотых изделий со сканью и эмалью перестает быть плоским, он делается еще более нарядным и сложным. В узоры вводятся рельефные грозди из мельчайшей зерни и миниатюрные че-



*Василий и Федор Ивановы. Костяная братина в серебряной  
оправе со сканью и эмалью. 1662 год.*

Гос. Оружейная палата.

канные цветы и листья, припаянные в различных наклонах. Таковы непревзойденный по пышности и гармонии расцветки датированный 1571 годом золотой оклад (стр. 539) рукописного «Евангелия» из Благовещенского собора (Государственная Оружейная палата, № 15012) и исключительные по мастерству исполнения золотые цаты (подвески к иконе) с покрытыми эмалью миниатюрными чеканными листиками и цветками, выгнутыми в разнообразных положениях и наклонах (Загорский историко-художественный музей, № 114, 115, 116). На окладе 1571 года голубая эмаль введена во всем богатстве оттенков—от васильковых до водянисто-голубых. Листики и цветы на цатах покрыты эмалью — белой, голубой, синей, темно-красной и зеленой.

Из всех технических приемов, применявшихся для украшения золотых и серебряных изделий, эмаль больше всего отвечает запросам красочного «узорчатого» русского прикладного искусства XVII века, ярче всего выражает вкусы эпохи. Богатую оттенками сдержанную гамму светлых тонов эмалей XVI века сменяют яркие многоцветные эмали, спорящие блеском и глубиной своих красок с рубинами и изумрудами.

Московскими мастерами XVII столетия были созданы сказочно-прекрасные произведения эмальерного искусства, многие образцы которых сохранились до наших дней. Они творили свободно, не стесненные техническими трудностями, в совершенстве владея этим искусством. Они умели не только покрывать эмалью гладкую поверхность или сканный орнамент с мелкими лепестками и листочками, как в XV и XVI веках, но и заливали эмалью округлые стенки сосудов и покрывали ею чеканный рельефный орнамент и почти скульптурные чеканные изображения высокого рельефа. Они применяли глухие тона эмали всевозможных оттенков, однотонные и с нанесенными на них пятнами, точками, усиками, кладущими начало росписи по эмали. Наряду с ними они знали и прозрачные эмали, сквозь которые просвечивает взрыхленный золотой фон; мерцающий блеск фона под слоем эмали придает особую силу, яркость и глубину ее краскам, как бы горящим, светящимся изнутри.

На смену сдержанным светлым тонам эмали постепенно выдвигается на первое место яркая прозрачная изумрудно-зеленая эмаль, которая в середине столетия начинает преобладать. Для второй половины XVII века характерны, кроме того, золотисто-коричневый, красный, синий, густо-розовый и малиновый тона в сочетании с плоско гранеными алмазами, рубинами и изумрудами. Нужно думать, что здесь не обошлось без влияния восточного искусства. Привоз из Константинополя роскошных эмалевых украшений работы греческих мастеров и приезды в Москву греческих эмальеров сыграли несомненную роль в развитии русского эмалевого дела второй половины XVII века.

В последней четверти XVII столетия в России впервые появляется эмалевая живопись. В бледных светлых тонах написаны москвичами первые робкие изображения святых на дробницах окладов и крестов<sup>1</sup>, в то время, как эмалевые росписи мастеров русского Севера ярки, красочны и несколько напоминают лубок.

Замечательный памятник прикладного искусства первой трети XVII столетия—

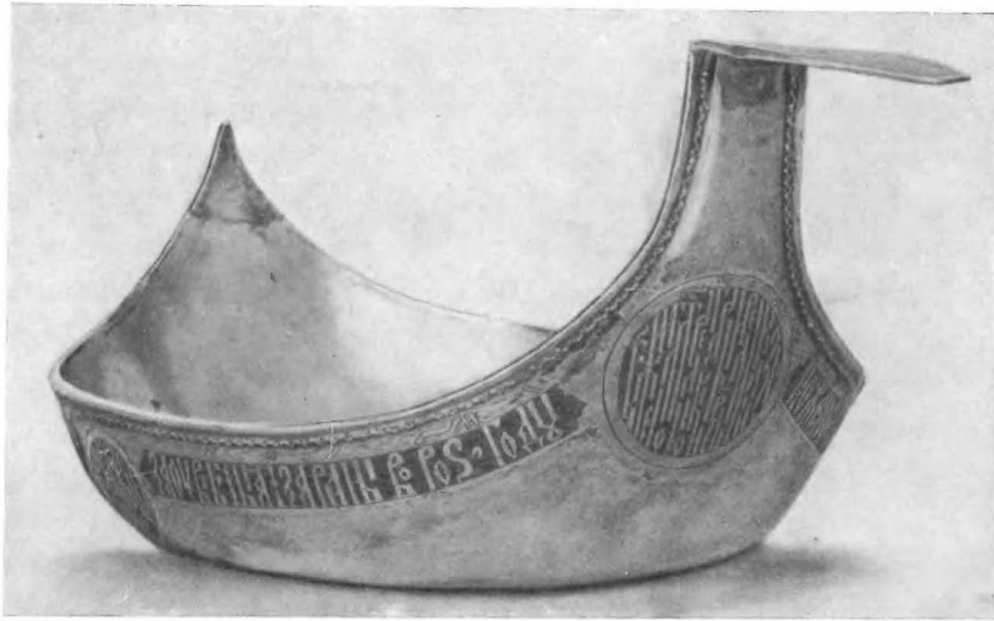
<sup>1</sup> Самые ранние из известных нам точно датированных живописных изображений по эмали московской работы — на кресте 1688 года в собрании Гос. Оружейной палаты (№ 16767).





*Золотая чаша с многоцветной эмалью. 1653 год.*

Гос. Оружейная палата.



*Серебряный ковш с резными надписями о пожаловании. 1668 год.*

Гос. Исторический музей.

«большой наряд» царя Михаила Федоровича, богатый золотой убор с эмалью и драгоценными камнями для торжественных «выходов» и приемов. Он состоит из царского венца, скипетра, державы<sup>1</sup> и саадачного прибора, т. е. налучья и колчана для стрел<sup>2</sup>.

«Большой наряд» — уникальный памятник московского ювелирного дела — мало похож на изделия других стран, хотя исполнителями его были, преимущественно, иностранцы. Совершенно особый, своеобразный отпечаток наложили на эту работу сотрудничество иностранцев с русскими и неотступное наблюдение за ходом выполнения окольникового и дьяка, которые не только подбирали в «большой государевой шкатуле» драгоценные камни и запоны для украшения царского венца, но, несомненно, также намечали их расположение, предъявляли к мастерам свои требования, давали им определенные задания и указания. В «большом наряде» сказались также традиции тонкого, изящного орнамента эпохи Возрождения, сочетающиеся со сказочной пышностью и богатством колорита Востока.

Золотых и серебряных дел мастера и ювелиры из разных стран Европы и

<sup>1</sup> Сделаны в 1627 году (Гос. Оружейная палата, № 66, 85 и 88).

<sup>2</sup> Работа над саадачным прибором была начата в 1627 году и закончена в ноябре 1628 года (Гос. Оружейная палата, № 6331).

Азии охотно ехали в Москву, куда их привлекал широкий размах работ и большие возможности применить свое искусство. Опыт, знания, технические навыки иностранных специалистов были нужны русскому государству в эпоху, когда быстрыми темпами восстанавливалась нарушенная в годы польско-шведской интервенции культурная жизнь страны.

К середине XVII века характер эмаевых растительных узоров значительно меняется. Травы вытягиваются и причудливо переплетаются, симметричность и строгая четкость рисунка пропадают, вырабатывается особый московский стиль «узорчатого» травного орнамента, в котором сильно сказываются черты русского народного искусства с его яркой декоративностью и сочностью.

Так, уже в самой мягкости, с которой выполнены яркие, пестрые эмаевые травы со светлыми и темными точками, нанесенными на основные тона, на замечательном золотом окладе иконы «Умиление» 20—30-х годов XVII века (Государственная Оружейная палата, № 13798), сказывается манера московских мастеров<sup>1</sup>.

Яркими эмалями радостной, пестрой расцветки украшена золотая оправа роскошного седла «большого наряда» царя Михаила Федоровича, сделанного в 1637—1638 годах русским мастером Иваном Поповым «с товарищами» (Государственная Оружейная палата). Для украшения седла из царских хором была принесена золотая цепь, а также вынуты рубины и алмазы из царских перстней.

Особым богатством расцветки и орнаментальных мотивов отличаются золотые изделия, украшенные эмалью, относящиеся к середине и второй половине XVII столетия. Таков оклад иконы «Вседержителя», исполненный в царских мастерских в 1648 году в связи с рождением царевича Дмитрия Алексеевича (Государственная Оружейная палата, № 13479); такова золотая ложчатая чаша, поднесенная царю патриархом Никоном в 1653 году, покрытая многоцветной эмалью на изумрудно-зеленом фоне (*еклейка*). Изумрудная эмаль здесь настолько ярка, что спорит в блеске и силе с изумрудами, украшающими венеч чаши. То же можно сказать об одном из шедевров эмальерного искусства этого времени — о потире 1664 года из Чудова монастыря (Государственная Оружейная палата, № 18855).

В последней трети XVII столетия, когда все настойчивее выявляется стремление к передаче объемных пластических форм, мастерство чеканщика и эмальера, работавших совместно, было доведено до совершенства. Преодолевая боль-

<sup>1</sup> Икона вложена в серебряный складень; принадлежала думному дьяку Грязеву, умершему в 1634 году.

шие технические трудности, московские мастера этого времени покрывают эмалью чеканные изображения настолько высокого рельефа, что они как бы отделяются от фона. Так, например, почти скульптурно выполнено изображение «Спаса в славе» на престоле с огромным изумрудом в венце на окладе большого напрестольного «Евангелия» (Государственная Оружейная палата, № 15453).

В 1678 году для дворцовой церкви «Спаса нерукотворного» был сделан в Золотой палате роскошный оклад на рукописное напрестольное «Евангелие» с 1200 лицевыми изображениями (Государственная Оружейная палата, № 10185). Работало над окладом семь мастеров: русские золотого дела Михаил Васильев и алмазного дела Дмитрий Терентьев и пять иностранцев, возглавлял работу жалованный мастер Золотой палаты Юрий Фробос. С технической точки зрения оклад этот можно считать верхом совершенства. Эмаль многочисленных цветов покрывает изображения, чеканенные высоким рельефом, но сочетания красок несколько тяжелы и резки, тона эмали густые, насыщенные: зеленый, красный, золотисто-коричневый, синий, темно-лиловый.

На многочисленных предметах работы русских мастеров последней четверти XVII века, также украшенных эмалью по высокому рельефу, смягчен колорит эмали, сохраняющей глубину прозрачных тонов, и достигнуто значительно более гармоничное сочетание красок (например, на окладе «Евангелия», 1683 года из Симонова монастыря; Государственная Оружейная палата, № 15014).

Наряду с блестящими прозрачными эмалями на золоте, изготовлявшимися в царских мастерских, в 60—70-х годах XVII столетия широко распространена была более скромная разновидность эмали веселых светлых тонов по сканному орнаменту, главным образом на изделиях из серебра. Такая эмаль широко применялась не только мастерами Серебряной палаты, но и московскими серебряниками из Серебряного ряда.

Скань совершенно утрачивает в XVII столетии характер самостоятельного украшения, но так же, как и в XVI веке, в большом количестве используется в качестве обрамления эмалевых узоров (*стр.* 555, 564, 565).

Сканного дела мастера Серебряной палаты Василий и Федор Ивановы (1658—1680) и их ученик Ларион Афанасьев (1661—1692), а также Артемий Киприанов (1684—1695), Лука Мырнин (1682—1700) и другие были одновременно и сканщиками и эмальерами<sup>1</sup>. Они покрывали сканные узоры трав и цветов эмалью,

<sup>1</sup> Здесь и в дальнейшем даты в скобках указывают время, с которым связаны известные исследователям работы данного мастера. Даты приводятся на основании архивных материалов Государственной Оружейной палаты, а также взяты с датированных памятников.



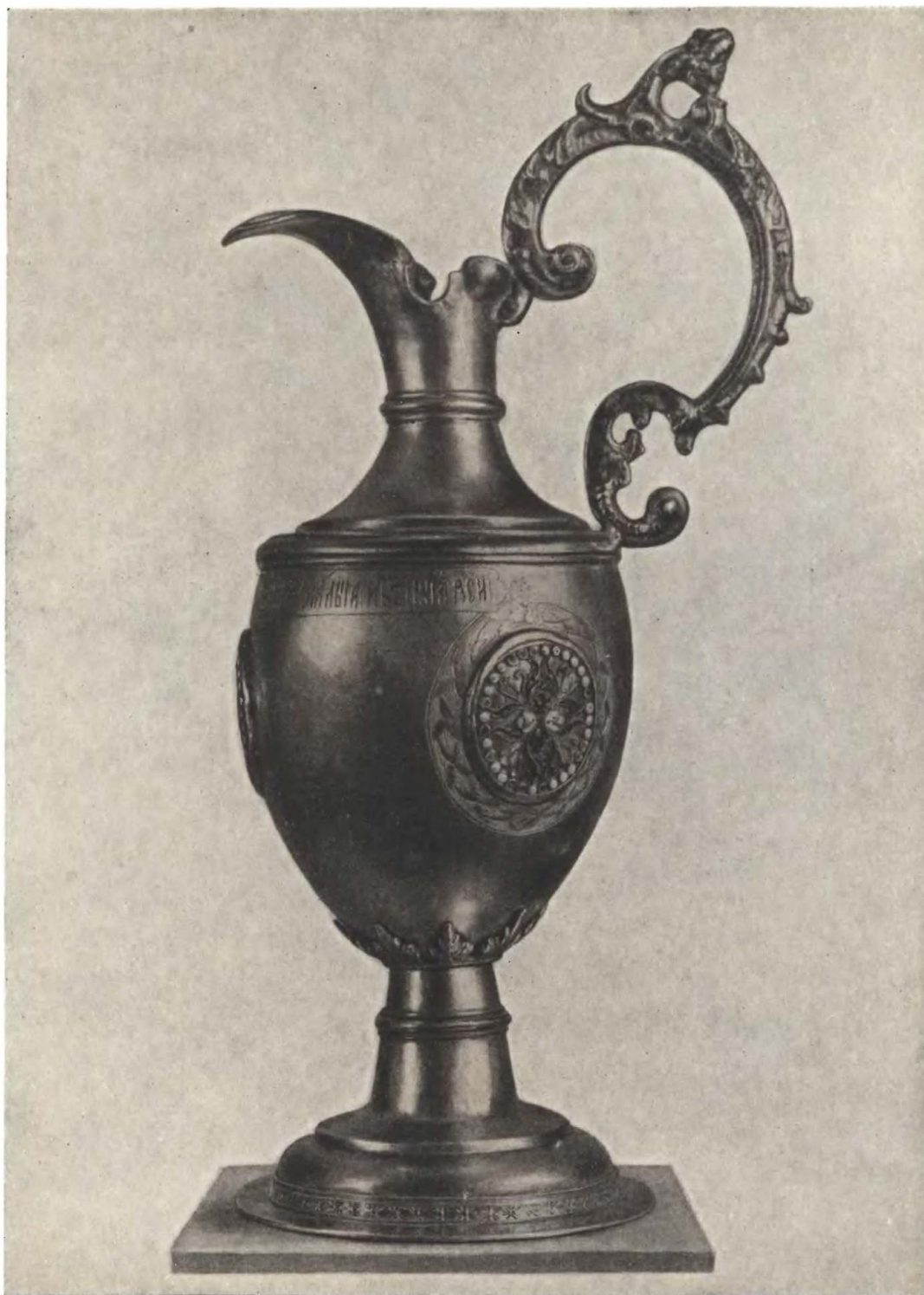
*Серебряная чарка с чеканным изображением птицы, морских животных и кита, проглатывающего Иону. 1685 год.*

Гос. Исторический музей.

отличающейся свежей яркостью колорита<sup>1</sup>. Характерное для изделий московских мастеров XVII столетия сочетание тонов (белый, зеленый, бирюзовый, черный и желтый с сильным преобладанием белого и зеленого нескольких оттенков) нередко оживляется небольшими черными, желтыми и белыми точками. Иногда в эмаль вплавляются тисненные из тонкого листа серебряные или позолоченные цветки, звездочки, фигурки птиц, придающие орнаменту большое разнообразие и нарядность.

<sup>1</sup> В Государственной Оружейной палате хранятся работы сканщиков Серебряной палаты: костяная братина в серебряной оправе со сканью и эмалью 1662 года работы В. и Ф. Ивановых (стр. 555); такая же оправа на арчаке 1682 года, сделанная А. Афанасьевым, Л. Мырными и С. Федотовым (№ 8452); сканные с эмалью украшения на серебряных рукоях 1676 года работы В. Иванова (№ 152280) и Л. Афанасьева (№ 1468; *оклейка*). В филиале Государственного Исторического музея — бывш. Новодевичьем монастыре — имеется серебряный с эмалью оклад на иконе «Смоленской богородицы» работы Л. Афанасьева, Л. Мырнина, А. Киприанова и Ф. Фомина с учеником С. Федоровым (1685).





*Иван Андреев и Ларион Афанасьев. Серебряный рукомой с эмалью.  
1676 год.*

Гос. Оружейная палата.





*Серебряная коробочка с чеканными изображениями сказочных  
«птицы райской», единорога и др.  
70-е годы XVII века.  
Гос. Исторический музей.*

Обильно вводятся в орнамент белые кружки и горошины, плоские и выпуклые, которые, подобно жемчужной обниси, опоясывают края чарок, чаш и других сосудов, окаймляют поля окладов книг и икон или отдельные части предметов.

В резьбе по металлу долго удерживаются старые традиции, и до последней четверти XVII столетия в эту технику вносится мало нового. Несмотря на введение в орнамент новых реалистических мотивов, резьба остается линейной, плоской, изображения людей, птиц, животных, растительных форм передаются большей частью условно, почти без теней, чистыми контурными линиями. Изменения, которые можно отметить в резьбе уже на рубеже XVI—XVII веков и в первой половине XVII столетия, заключаются лишь в том, что орнамент



*Сивилла. Миниатюра из «Хронографа».  
1697 год.  
Гос. Исторический музей.*

выполняется иногда на канфаренном или покрытом резной штриховкой фоне, а не на глади металла. При этом контуры изображений и складки одежд оттеняются полоской легкой штриховки из перекрещивающихся черточек, как бы утолщающей линии рисунка.

Эти новые черты в русской резьбе по серебру сказываются в массивной серебряной чаре боярина И. Б. Черкасского 1636 года, где изображенные в четырех кругах звери из «Видения пророка Даниила» обрисованы сильными, четкими линиями, подчеркнутыми положенной по контуру полоской сетчатой штриховки (Государственный Исторический музей, № 72740; стр. 554.)

Русские знаменщики и резчики с исключительным мастерством умели связать изображение с формой предмета, вписать его в круг, овал, прямоугольник, крест.

Одним из образцов такого мастерства русских серебряников может служить изящное резное изображение «Ангела, возмущающего воду в купели», на оборотной стороне напестольного креста выпол-

ненного в Нижегородском Печерском монастыре в 1636 году (Государственная Оружейная палата, № 16777; *вклейка*).

Характер резьбы по металлу совершенно изменяется к концу XVII столетия. Мастера все более отступают от иконописных образцов и заимствуют не только сюжеты, но и технику выполнения из книжных иллюстраций и гравюр, называвшихся «фряжские листы» и бытовавших в Москве еще с начала XVII века. Широко распространенная среди русских художников-живописцев Библия Пискатора была известна также и мастерам прикладного искусства.

Резные изображения на серебряной посуде располагаются чисто декоративно, вплетаясь в узоры трав, лент и завитков, покрывая весь предмет сплошным

покрывом. Отдельные части этого узора составляют занимательные рассказы, свидетельствующие о большой творческой фантазии мастеров.

Таковы, например, сделанные в 1673 году мастером-серебряником Григорием Новгородцем большие стаканы на ножках в виде сидящих львов. Они сплошь покрыты резьбой: среди стилизованных листьев, завитков, «ширинок» и лент изображены кудрявые головки, длинноногие цапли, волк и ягненок, медведь и еж, собака и заяц, наивно переданные библейские сцены—«Самсон и Далла», «Сусанна и старцы», «Самсон, раздирающий пасть льву» (Государственная Оружейная палата, № 10654 и 10659).

Искуснейшими резчиками по металлу были в конце XVII столетия Афанасий Трухменский и его ученик Василий Андреев.

Из резных на серебре работ Трухменского сохранился оклад огромного напрестольного «Евангелия» с исключительно тонкой резьбой, выполненной в чисто гравюрной манере. Подпись мастера вырезана у подножия креста<sup>1</sup>.

Ученик Афанасия Трухменского Василий Андреев, работавший в Москве при патриаршем дворе, не уступает своему учителю в мастерстве резьбы по серебру. Работы Андреева отличаются большим изяществом, он режет по металлу с такой легкостью, как будто рисует пером. В сложных композициях Андреев дает объемные фигуры, прибегает к перспективным построениям, стремится насытить действие движением. Сюжеты изображений он заимствует преимущественно из Библии, иногда из рисунков Симона Ушакова, заключая многофигурные сцены в красивые, легкие обрамления из листьев, цветов и завитков в стиле западного барокко. На ряде предметов сохранилась подпись: «резал Василий Андреев». Самая ранняя из известных нам подписных и датированных работ этого мастера — небольшая серебряная икона с резными в гравюрной манере изображениями 1690 года (Государственный Исторический музей, № 77459). Лучшим из произведений Василия Андреева являются вырезанные на серебряной стопе (Государственный Исторический музей, № 354щ) библейские сцены со сложными, многофигурными композициями, с полными динамики фигурами (стр. 570).

В черни на золотых и серебряных изделиях, так же как и в резьбе по металлу, значительные изменения происходят в последней трети XVII века.

Московские мастера XVI столетия достигли большого мастерства в украшении изделий из драгоценных металлов чернью. Чернь их работы имеет глубокий черный тон, с особым бархатистым оттенком на золоте. В то время как

<sup>1</sup> «Евангелие» хранится в Суздальском краеведческом музее.



*Золотые серьги с эмалью по сканному узору, жемчугом и камнями.*

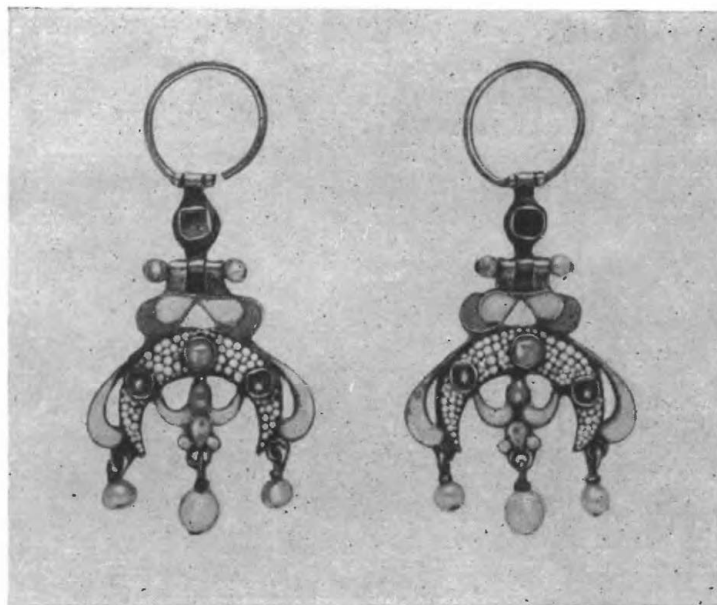
*XVII век.*

Гос. Исторический музей.

в XV веке чернь большей частью только заливает фон или передает рисунок довольно толстыми, как бы проведенными кистью линиями и пятнами, черневой орнамент середины и второй половины XVI века нанесен очень тонкими линиями по гладкому фону. Резной орнамент на черневом фоне встречается в эти годы сравнительно редко. Он украшает тулью золотого царского венца середины XVI века, известного под названием «Казанская шапка» (Государственная Оружейная палата, № 65); кроме древней шапки Мономаха, это — единственный сохранившийся царский венец из семи имевшихся в XVI столетии в сокровищнице Московского Кремля<sup>1</sup>.

Густота черневого орнамента, техника прорези на зубцах и выбор сочетания голубых и красных камней (бирюза и альмандины) указывают на вероятное участие в работе над этим венцом восточных мастеров, быть может приехавших из Казани татар. В то же время общий облик венца позволяет связывать его с московским прикладным искусством. Венец напоминает своей формой силуэты древнерусских храмов, с торжественно поднимающимися несколькими

<sup>1</sup> Предания, связывающие этот венец с Казанским даром Эдигером-Махметом, в крещении Симеоном, или Касимовским даром, получившим при крещении также имя Симеона, не имеют никаких документальных оснований.



*Серебряные серьги с эмалью по сканному узору, жемчужном и камнями. XVII век.*

Гос. Исторический музей.

ярусами рядами кокошников, а зубцы в виде цветков и арочек и подложенные под камнями розетки близки по рисунку к зубцам и розеткам на окладах икон.

Сходство с орнаментацией «Казанской шапки» имеют золотые узоры по черневому фону на небольших золотых дробничках, в виде трилистников, полумесяцев и кружков, нашитых на кайме роскошной подвесной пелены 1599 года, хранящейся в Загорском Историко-художественном музее (№ 395).

Один из прекраснейших памятников искусства московских мастеров-ювелиров XVI века — это украшенное чернью золотое блюдо второй жены Ивана Грозного, черкешенки княжны Кученей, получившей при крещении имя Марии (стр. 533). По борту блюда выполнены с большим мастерством бархатисто-черной чернью легкий тонкий орнамент и надпись в шести клеймах в виде свободно брошенных свитков<sup>1</sup>.

Мотив изогнутых «ложек», украшающих дно блюда, встречается и на более ранних памятниках московской работы<sup>2</sup>; он нередко использовался и западно-

<sup>1</sup> Это исключительное по качеству работы, точности рисунка и изяществу орнамента блюдо было, по-видимому, выполнено ко дню свадьбы Грозного с Марией Темрюковной, состоявшейся 21 августа 1561 года. После смерти царицы Марии золотое блюдо было отдано «на помин души» в Троице-Сергиев монастырь. Ныне блюдо хранится в Государственной Оружейной палате (№ 20447).

<sup>2</sup> Например, на ковше князя И. И. Кубенского 1535 года (Гос. Оружейная палата, № 735).



*Серебряная чаша с чернью царя Федора Алексеевича. XVII век.  
Гос. Исторический музей.*

европейскими серебряниками, но московские мастера XVI века трактуют этот мотив по-иному. «Ложки» московских мастеров своеобразны; они не выпуклы и не блестящи, а плоски, графичны, обрисованы лишь слегка приподнятым контуром, благодаря чему при всей силе движения, переданного их рисунком, форма предмета остается не нарушенной.

Красота золотого блюда царицы Марии была, по-видимому, достойно оценена позднейшими поколениями, так как московские серебряники на протяжении всего XVII столетия повторяли тот же мотив изогнутых плоских ложек на круглых блюдах с черневым орнаментом и надписью по борту<sup>1</sup>.

Теневые пятна появляются в черневых изображениях только во второй половине XVI века, когда усиливается стремление передать объемность, пространство, живую, реальную жизнь. Они наносятся легкой тонкой сеткой в складках одежд, на фонах и поземе. К концу столетия теневые пятна становятся гуще, темнее. Мы находим их на таких прекрасных образцах графики XVI века, как золотой ковчежец 1589 года с изображением мученицы Ирины в рост (Государственная Оружейная палата, № 15381) и дробницы с изображениями святых на пелене 1599 года, вложенной Борисом Годуновым в Троице-Сергиев монастырь

<sup>1</sup> Государственная Оружейная палата, № 578, 10377, 15391 и др.





*Серебряная чаша с черневым орнаментом. 1699 год.*  
Гос. Исторический музей.

к иконе «Троицы» Рублева (Загорский Историко-художественный музей, № 395). Черневые изображения последней четверти XVI века отличаются особенной тонкостью и мастерством исполнения. Как на высшие достижения мастерства можно указать на золотое кадило и церковные сосуды, сделанные в 1598 году для Архангельского собора (Государственная Оружейная палата, № 15031 и 11014; стр. 545).

С большим изяществом нанесены тончайшими черневыми линиями по гладкому золоту фона травный орнамент и живые, выразительные, полные движения фигуры апостолов, изображенные на двух прямоугольных боковых стенках кадила. Плотнo облегающие формы одежды, с развевающимися концами, подчеркивают движение стройных фигур; теневые пятна даны тонкой сеткой в складках одежды и на поземе.

Черневые изображения и орнамент первой половины XVII столетия сохраняют старые традиции и мало отличаются от работ XVI века. Черневые травы на золотых ковшах царя Михаила Федоровича (1624) работы Третьяка Пестрикова с сыном (стр. 549) и Ивана Попова с Афанасием Степановым (Государственная Оружейная палата, № 530 и 531)<sup>1</sup> почти так же тонки, четки и графичны, как на изделиях времен Грозного и Годунова.

<sup>1</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 34, кн. 1024, лл. 139 об. — 149.



*Серебряная стопа с черневым орнаментом.  
Конец XVII века.  
Гос. Исторический музей.*

Во второй половине XVII столетия черневой орнамент приобретает иной, более живописный характер, а черневые изображения, так же как и в резьбе по металлу, выполняются с легкой штриховкой по контуру орнамента и в складках одежды.

Золотых дел мастера — греки из Константинополя, работавшие в царских мастерских в 1662—1667 годах, кроме ярких эмалевых изделий, делали также предметы, украшенные чернью с отчетливо выраженными восточными мотивами орнаментации.

Тарелки, ставцы, чарки, стопы, оклады церковных книг и икон, потиры и другие предметы во второй половине XVII века покрывались сплошным орнаментом мельчайших черневых травок и цветочков, и на этом фоне развевался крупный позолоченный резной орнамент разнообразных трав, цветов на длинных стеблях

с листьями, турецких гвоздик и «опахал», плодов и связок плодов, подвешенных на лентах, изображений животных и птиц, двуглавых орлов с распластанными крыльями орнаментального характера. Сохранилось значительное количество украшенных чернью серебряных изделий как работы мастеров царских, так и серебряников из «ряда» (стр. 566, 567, 568). В 1685 году мастерами Серебряной палаты Михаилом Михайловым (1664—1685) и Андреем Павловым (1663—1685) был выполнен изящный ставец с островерхой крышкой для царевны Софьи Алексеевны, с позолоченными цветами и листьями на тонких вьющихся стебельках по темному «мелкотравчатому» черневому фону (Государственная Оружейная палата, № 2089; стр. 569).



*Михаил Михайлов и Андрей Павлов. Серебряный с черневым орнаментом  
ставец царевны Софьи Алексеевны. 1685 год.  
Гос. Оружейная палата.*

Два «черневых дел» мастера конца XVII века оставили подписи па своих произведениях. Один из них — Петр Иванов (1686—1701) — написал свое имя чернью на жалованном ковше 1689 года (Государственная Оружейная палата, № 15807). Для Иванова характерен тонкий орнамент позолоченных резных трав и цветов на фоне, покрытом мелкими черневыми травками. Второй мастер — Матвей Агеев (1681—1700) — сделал в 1695 году большую водосвятную чашу с черневым орнаментом крупных живописных цветов и завитков в стиле барокко (Государственная Оружейная палата, № 18649). На поддоне чаши он вырезал надпись: «А делал Государевы Серебряные Палаты мастер Матвей Агеев...». Для работ М. Агеева характерен крупный, сочный растительный орнамент, выполненный чернью на гладком позолоченном фоне<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из работ М. Агеева можно отметить оклады евангелий № 13511 и 13560 в собрании Государственной Оружейной палаты, сделанные им вместе с Л. Кузьминым и «товарищами».



*Василий Андреев. Серебряная стопа с резными изображениями библейских сцен. Конец XVII века.  
Гос. Исторический музей.*

Чеканный орнамент XVI столетия отличается графичностью; он отчетливо выделяется на матовом канфаренном фоне, строго уравновешен, ритмичен, всегда имеет четкий рисунок, усложняющийся только к концу столетия. Весьма характерные особенности чеканных изображений XVI века, сближающие их с резьбой по дереву, это — мягкость, сглаженность рельефа и обобщенность форм, переданных без мелких подробностей, а также многоплановость изображений, различные детали которых воспроизводятся рельефом разной высоты, что порождает впечатлительные глубины и пространственности.

В чеканке и даже в басме московские мастера XVI столетия изображают не только отдельные фигуры, но и сложные многофигурные композиции.

В орнаментации оклада иконы «Николай Чудотворец» (Государ-

ственная Оружейная палата, № 18994; *стр.* 535) ясно сказываются особенности прикладного искусства второй половины XVI столетия, с его нарастающим стремлением к пышности, но все еще сдержанного и строгого. Растительный стебель ритмично, легко и свободно вьется по полям оклада, четко выделяясь на матовом фоне, а венец и цата густо украшены крупными драгоценными камнями.

В чеканке и басме XVI века часто дает о себе знать близость к рельефной деревянной резьбе. Очень близки ей уже упоминавшиеся выше шестнадцать клейм со сценами жития на серебряном басменном окладе большой иконы Дмитрия Солунского 1586 года (Государственный Исторический музей, № 75304; *стр.* 541—543)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Икона воспроизводит большой древний образ Дмитрия Солунского из Успенского собора в Кремле, куда он был перенесен в 1380 году из Владимира. По преданию, образ этот написан на доске от гроба

Исключительная мягкость, сглаженность невысокого прочеканенного басменного рельефа, напоминающая резьбу «царского места» из Успенского собора и клейм на раке Соловецкого монастыря (Государственная Третьяковская галерея), указывает на то, что в данном случае матрица для басмы была, вероятно, сделана из дерева. Несмотря на условность изображений и отсутствие мелкой детализовки, фигуры выразительны и настроение изображенных передано весьма удачно. Мастер создает впечатление глубины пространства, применяя как различной высоты рельеф, так и своеобразные смелые приемы: в сцене прихода к Дмитрию в темницу его ученика Нестора он выносит за рамку клейма ногу коленопреклоненного юноши, благодаря чему вся его фигура сильнее выдвигается на первый план, в то время как здание темницы, данное более низким рельефом, отодвигается в глубину (стр. 543). Сцены борьбы Нестора с гладиатором царя Максимилиана Лизем переданы с большим настроением: внимательно следит царь за борьбой, и много скорби в его позе, когда он отвернулся от побежденного и повергнутого на землю любимого борца. Примечательно, что в этом клейме мастер заменил корону, украшавшую голову царя, шапочкой, а у победителя Нестора впервые появляется над головою нимб. Интересно переданы бытовые подробности: накидные одежды, высокие, островерхие гладкие шлемы воинов, характерной для XVI века русской формы. Мастер неожиданно превращает в крыло развевающийся плащ Дмитрия в той сцене, где он представлен летящим по воздуху с освобожденными им из сарацинского плена девушками (стр. 541).

Так же как и в деревянной резьбе, в чеканке XVII века ярко выражено стремление к передаче пластических, объемных форм. Желание дать трехмерную фигуру (круглую скульптуру) приводит в некоторых случаях даже к особому техническому приему включения в общую композицию отдельно вычеканенных и укрепленных скульптурных деталей (голова, верхняя часть туловища), подобно тому как в орнаменте деревянной резьбы иногда прикрепляются отдельно вырезанные пышные плоды и цветы.

Уже с первых лет XVII столетия в чеканные узоры свободно вьющихся трав вводятся рельефные гладкие точки, заполняющие пустоты, обогащающие орнамент и помогающие мастеру сохранить равновесие (стр. 547). В дальнейшем чеканные травы все больше вытягиваются, и их сложные спутанные узоры сплошь затягивают стенки сосудов, рамы окладов, разнообразные предметы быта, оставляя едва заметные промежутки матового проканфаренного фона.

Дмитрия Солунского и привезен во Владимир в 1196 году. В сделанной в 1586 году копия ярко выражены характерные черты искусства конца XVI века.

Одним из лучших московских чеканщиков XVII столетия был «золотого и серебряного дела жалованный мастер первой статьи» Гаврила Овдокимов, работавший в Серебряной палате с 1630 по 1670 год. Список выполненных им предметов велик и очень разнообразен, в нем встречаются такие мелкие ювелирные работы, как оправа камня на «колпак» царевичу и пуговицы на царский кафтан, а также оправы на саадаки и сабли, громадные оклады на иконы Успенского собора и вкладные евангелия и даже игрушечный попугай для поставца царевны. Ему принадлежит изящная и четкая чеканка оправ «посольских топоров» с блестящими рельефными точками, разбросанными между выюющимися по матовому фону травмами (Государственная Оружейная палата).

Вместе с пятью другими русскими мастерами Овдокимов сделал в 1630 году чеканную серебряную раку с изображением царевича Дмитрия, с прекрасно, почти скульптурно выполненной головой в эмалированном венце и с сочным чеканным орнаментом четырехлопастных клейм и розеток на одежде (Архангельский собор № 98/938). Несомненно, той же группой мастеров с Овдокимовым во главе была выполнена серебряная чеканная рака с изображением Александра Свирского, хранящаяся в Гос. Русском музее (см. главу «Резьба и скульптура XVII века»).

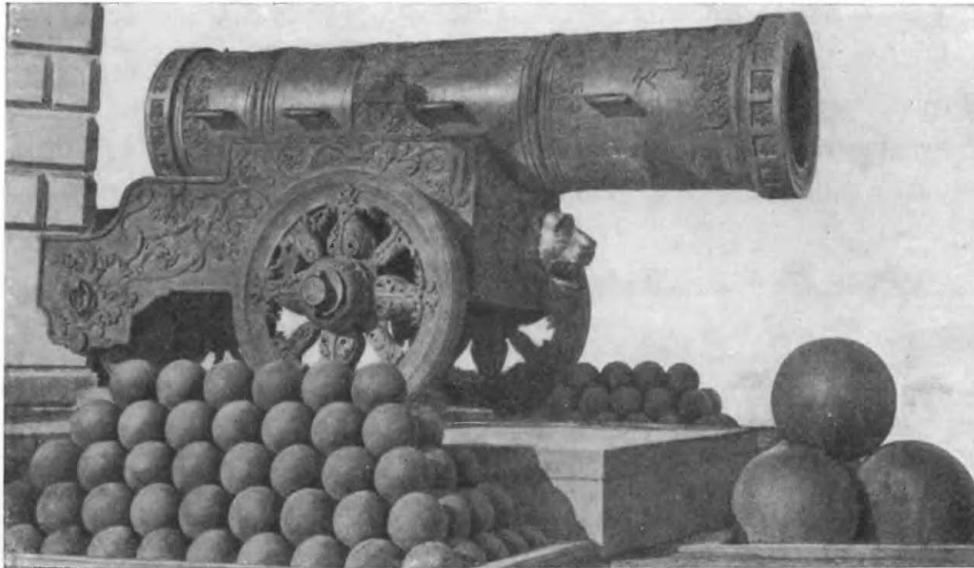
В последней четверти XVII столетия, когда мастера Серебряной и Золотой палат в Московском Кремле в совершенстве овладели многочисленными техническими приемами украшения изделий из золота и серебра, в русском ювелирном искусстве намечается новое художественное течение, отмеченное особым своеобразием и изысканностью. Наряду с пышными, сплошь покрытыми чеканкой и эмалью, вымощенными драгоценными камнями и жемчугом изделиями начинают создаваться предметы совершенно гладкие, лишь с отдельными яркими пятнами самоцветов или эмалевых украшений. Так, единственным украшением совершенно гладкого оклада иконы Федора Стратилата и мученицы Агафьи, письма Михаила Милютина, является тонкий орнамент из эмалевых цветов, розовых, с зелеными листьями на венцах святых (Государственный Исторический музей, № 68965)<sup>1</sup>.

## ЛИТЕЙНОЕ И КУЗНЕЧНОЕ ДЕЛО

В XVI веке число московских мастеров-литейщиков значительно увеличивается. Известны имена лучших литейщиков: Булгак Новгородов (1513), Игнатий (1542), Богдан и его ученик Пятой (1550—1560-е годы), Андрей Чохов (1577),

<sup>1</sup> Икона и оклад были сделаны по случаю свадьбы царя Федора Алексеевича с Агафьей Грушецкой в 1681 году.





*Андрей Чохов. Царь-пушка. Вторая половина XVI века.  
Московский Кремль.*

Кузмин Первый (1581), Семенка Дубинин. Наибольшей тщательностью и красотой отделки отличаются орудия работы Игнатия и Андрея Чохова. Орнамент на орудиях делается богатым, порою даже пышным. Гаубица 1542 года, работы мастера Игнатия (Артиллерийский Исторический музей, Ленинград), почти сплошь покрыта разнообразными украшениями: орнаментальными фризами и надписями, узорами жгута, листьями аканфа, ветками, букетами, вазами, пышными венками. Орнамент обрамляет и надпись на гаубице, заполняет пустоты между буквами, где мы видим изображения льва, вазы, ветки, букета, розетки. О большой наблюдательности мастера Игнатия свидетельствует реалистически переданное изображение оленя, который трет опущенную морду о ногу.

Из восемнадцати пищалей с именем Богдана (50—60-е годы XVI века) сохранилась одна (1563), скромно украшенная на казенной части вылитым рельефным двуглавым орлом, с круто опущенными крыльями, мощными лапами и широким веерообразным хвостом (Артиллерийский Исторический музей, Ленинград).

Летописи упоминают, что в походе под Казань в 1552 году в русской артиллерии были орудия под названием «Змей летячий» и «Змей свертный», очевидно, украшенные изображениями змеев-драконов. Подобное изображение имеется на одной из древних пушек Московского Кремля работы Андрея Чохова 1550 года. В «Писцовой книге города Казани» 1565 года упоминаются ору-

дия, носящие, согласно вылитым на них изображениям, названия «Сокол», «Львиная голова» и др.

Известное под названием «Царь-пушка» огромное орудие в Московском Кремле, работы Андрея Чохова, украшено изображением Федора Ивановича на коне в полном царском одеянии, со скипетром в руке (стр. 573).

Московскими литейщиками было отлито много колоколов не только для Москвы, но и для других городов.

Начатое в Москве в конце XV столетия литейное дело шире развернулось в связи с открытием в первой половине XVII века на Каме медной руды, давшей материал для литья пушек и колоколов. Количество русских мастеров значительно увеличилось. В начале столетия продолжает успешно работать «пушечный мастер и литец» Андрей Чохов. Во второй половине XVII века выделяется своим искусством пушечный мастер Мартьян Осипов.

Стремление к передаче образов в объемных пластических формах, общее для всех отраслей прикладного искусства XVII века, сказывается и на памятниках медного литья этого времени. На отлитом в 1686 году московским мастером Дмитрием Моториным великолепном колоколе из села Медведкова, кроме пояса цветочного орнамента, на ушах для привеса выполнены крупные маскироны с открытыми ртами (Музей «Коломенское»).

В XVII веке Москва продолжала снабжать колоколами другие города. В 1684 году в Чернигове работал посланный из Москвы колокольный мастер Яков Иванов. В 1686 году мастер Федор Леонтьев с тремя учениками выезжал из Москвы в Киев для переливки разбитого Софийского колокола, и он же вторично ездил в Киев в 1698 году. В 1696 году в Киево-Печерской лавре работал московский мастер Сенька Федоров. На колокольне 1698 года Николо-Мокринской церкви в Ярославле сохранилась надпись: «лил сей колокол москвитянин колокольный мастер Флор Терентьев». Одновременно лили колокола и местные мастера. В Ростове, прославленном своим колокольным звоном, самый большой из колоколов, названный «Сысоем» (в честь отца ростовского митрополита Ионы), был отлит в 1689 году ростовским мастером Федором Терентьевым<sup>1</sup>.

В Вологде, на посаде, жили и работали в XVII веке «колокольники» Карп Евтихийев и Нестерко Александров<sup>2</sup>.

В XVII веке в Сольвычегодске местные мастера лили медные и железные пушки. Две такие пушки описаны в писцовой книге 1678 года: одна из них —

<sup>1</sup> Государственный Исторический музей, отдел письменных источников, Вахр. 655, л. 53.

<sup>2</sup> ЦГАЛА, Поместный приказ, д. 13741, Вологды книга переписная 1678 года, лл. 63 и 287.

железная «усольского дела», вторая — медная «змей», с надписью о том, что ее лил в 1614 году в Сольвычегодске мастер Мокий Гребешков<sup>1</sup>.

Как в XVI, так и в XVII веках повсеместно широко было распространено литье мелких крестов, образков, осветительных приборов, чернильниц, замков и пр.

В середине XVII века в Москве насчитывалось до пятидесяти различных специальностей металлостов-медников, оловянщиков, паникадильщиков, кузнецов и других мастеров<sup>2</sup>, многие из которых создали прекрасные памятники прикладного искусства.

Русские литейщики и кузнецы в своих изделиях обнаруживают большое мастерство и богатство творческой фантазии. Иногда и мастера Серебряной палаты, обрабатывая не золото или серебро, а простые металлы, давали в чеканке и басме высокохудожественные образцы.

В 1625 году мастером Дмитрием Сверчковым был отлит для Успенского собора в Кремле знаменитый медный шатер, целое архитектурное сооружение, со стенками в виде ажурной решетки со стилизованным орнаментом цветов и завершением в виде кокошников и шатрового покрытия. В 1627 году тот же мастер исполнил сень над престолом для того же собора с медными золочеными столбиками, ажурным травным орнаментом и фигурками ангелов с рипидами в руках.

Исключительный образец чеканки по меди — громадная водосвятная чаша 1685 года с крупным орнаментом рельефных тюльпанов и роз, покрытых яркой многоцветной росписью, — хранится в соборе бывш. Новодевичьего монастыря.

Так же как и в других отраслях прикладного искусства, орнамент на кузнечных изделиях в XVII веке обогащается: в растительный орнамент вкомпоновываются маскароны, фигуры животных — коней, птиц, львов, единорогов и всевозможных сказочных существ (как например, в кованных переплетах дверей церкви Троицы в Никитниках и на прорезных бляхах железных ворот Свенского монастыря — в музее «Коломенское»).

## ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО МЕСТНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕНТРОВ

Прикладное искусство русских городов еще очень мало изучено, но даже имеющийся в нашем распоряжении небольшой материал позволяет утверждать,

<sup>1</sup> ЦГАЛА, Поместный приказ, кн. 151 (Писцовая Сольвычегодская), л. 65 об.

<sup>2</sup> Н. Левинсон. Подвесные осветительные приборы XVI—XVII вв. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. XIII, М., 1941, стр. 91.

что в сохранившихся памятниках XVI и XVII веков ярко выступают местные особенности и что целый ряд местных центров имеет в это время свои художественные достижения, в некоторых случаях настолько высокие и своеобразные, что они, несомненно, оказали влияние на развитие искусства Москвы и других городов. Изделия мастеров местных центров большей частью отличаются от столичных особой близостью к народному творчеству, свежею непосредственностью которого они в значительной мере сохраняют.

С конца XV века начался энергичный рост посадов — поселений свободных ремесленников и купцов. Вместе с крестьянами посадские люди составляли тяглое население. Во время крестьянских движений беднейшие слои посада и его средняя прослойка становились на сторону крестьян, против феодалов и крупного купечества. С крестьянской средой, из которой они вышли, ремесленники сохраняли живые связи, что не могло не найти отражения в их творчестве. В отличие от царских мастеров посадские ремесленники предназначали свои изделия для более широких кругов населения — для новой растущей знати, именитых людей, гостей, купцов, служилых людей.

В монастырях, древних культурных центрах, в XVI — XVII веках также работали многочисленные художники-ремесленники. Известно, что в 1592 году в Иосифо-Волоколамском монастыре делал оклады на иконы монастырский серебряник Сафон<sup>1</sup>; в нижегородском Печерском монастыре в 1595 году был сделан прекрасный серебряный крест с синей и зеленой эмалью по тонкому сканному орнаменту, хранящийся в Горьковском художественном музее (№ 37); там же, в 1636 году, было вырезано с исключительным мастерством изображение ангела на серебряном напестольном кресте (*оклейка*); в вологодском Спасо-Прилуцком монастыре работал в 1586—1588 годах серебряник «старец Еуфимий», дважды ездивший за эти годы по монастырским делам в Москву, а также выезжавший в Устюг и на Вагу<sup>2</sup>. В Соловецком монастыре работал на рубеже XVI и XVII веков серебряник «старец Симон»<sup>3</sup>. В Кирилло-Белозерском монастыре, неподалеку от входа, была изба с клетью и сенями, в которой работали мастера-серебряники. Туда в первой половине XVI века прибыл псковский серебряник Стефан, проживший при монастыре около трех недель<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАДА. Приходо-расходная книга Иосифо-Волоколамского монастыря 1592 года, № 10, лл. 19 и 81 об.

<sup>2</sup> Отдел письменных источников Государственного Исторического музея, ф. 61, д. 245, лл. 60, 67, 72, 79, 81, 85.

<sup>3</sup> ЦГАДА, ф. Соловецкого монастыря, книга отписная № 40, л. 139.

<sup>4</sup> Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство. СПб., 1897, стр. 105 и 266.

Крупным художественным центром продолжал оставаться Новгород. Новгородские серебряники были широко известны своим мастерством. В XVI столетии в Новгороде насчитывалось их свыше двухсот. В 1556 году Иван IV писал грамоту новгородским дьякам, указывая прислать в Москву «Ноугородцев серебряных мастеров, Ортемка да Родивонка Петровых детей, с братьею и с детьми, которые их братья и дети горазди серебром образов окладывати...»<sup>1</sup>. При новгородском Софийском доме, одном из культурных центров Новгорода, в середине XVI столетия работали «казенные» мастера-серебряники Ефим и Костя. Они изготовляли главным образом серебряные ковши и оклады икон, которые новгородский архиепископ щедро раздавал на пирах и при поездках в Псков<sup>2</sup>. В Новгороде, так же как и царских мастерских Оружейного приказа, работали мастера различных специальностей; там тоже было введено разделение труда и над одним предметом работали и «златокузнецы», и «среброкузнецы», и «сканных дел мастера». Об этом свидетельствует запись на листах рукописного лицевого «Евангелия» в серебряном, позолоченном окладе 1532—1533 годов. Этот ценнейший памятник новгородского мастерства связан с именем архиепископа Макария, позднее игравшего такую большую роль в культурной и политической жизни московского государства. «Евангелие» это хранится теперь в собрании Государственного Исторического музея (Муз. 3878; *вклейка*). Оклад отличается характерной для XVI столетия нежной гармонией окраски и спокойной уравновешенностью композиции. Средник расположен не в центральной части доски, вся композиция сдвинута влево, но общее равновесие не нарушено благодаря свойственному русским мастерам чувству меры, позволяющему им не только в прикладном искусстве, но и в архитектуре смело нарушать симметрию, сохраняя стройность и гармонию целого. Фон верхней доски оклада покрыт сплошной сканной сетью с характерным для Новгорода XV—XVI веков орнаментом крупных сердец, образованных соединенными по два спиральными завитками, равномерно расположенными на фоне мелких сканных кружков.

Для новгородской скани XVI века характерен и другой прием, известный исключительно в работах новгородских серебряников: местами скань кладется в три ряда — тонкая витая веревочка между двумя гладкими нитями. Таким образом, некоторые части орнамента выделяются широкими, как бы кистью проведенными полосами. Таким приемом выполнен орнамент вьющегося стебля,

<sup>1</sup> «Дополнения к Актам историческим», т. I. СПб., 1846, стр. 144, № 82.

<sup>2</sup> «Отрывки из расходных книг Софийского дома за 1548 г.» — «Известия имп. Археологического общества», т. III. СПб., 1861, стр. 34, 38, 39, 48, 52, 53, 54.



*Серебряная чаша с «усольской» эмалью. XVII век.  
Гос. Оружейная палата.*

пропущенного сквозь кольца на кресте 1592 года (Государственный Исторический музей, № 77657; *стр.* 544).

Новгородский сканный орнамент XVI века иногда расцвечивается эмалью или мастикой с лаком — синей, белой, красной и зеленой, подобно тому как это встречается на московских сканных изделиях XIV и XV веков. Так расцвечен сложный сканный орнамент оклада «Мстиславова Евангелия», обновленного в 1551 году в Новгороде (Государственный Исторический музей, Патр. 1203).

Эмаль на новгородских памятниках первой половины XVI века встречается по резьбе (прозрачная зеленая, синяя, черная). Черная эмаль с синеватым оттенком и темно-синяя часто применялась в XVI веке новгородскими мастерами. Она имеется и на чаше потира начала XVI века (Государственная Оружейная





*Серебряная чаша с «усольской» эмалью. XVII век.  
Гос. Оружейная палата.*

палата, № 17648), выполненной с присущим новгородцам лаконизмом художественного выражения, точностью рисунка и ясностью композиции (стр. 529)<sup>1</sup>.

Культура и искусство Пскова ближе всего по своему характеру к искусству и культуре Новгорода.

В первой половине XVI столетия сначала в Пскове, а позднее в Новгороде появляются литейщики, которые работали преимущественно семейными артелями. Псковские мастера (известны с 1520 г.) украшают колокола поясами орнамента с чередующимися изображениями в медальонах двуглавого орла, птиц, кентавра, рака и человеческих фигур. Самые ранние изображения зверей известны на

<sup>1</sup> Черная эмаль имеется на окладах вышеупомянутого «Евангелия» 1532—1533 годов, на окладе «Евангелия» 1527 года работы Ивана Попова новгородца (Гос. Библиотека СССР имени В. И. Ленина, № 8658), на окладе складня середины XVI века (Гос. Исторический музей, № 3357, О. К. 9770; см. т. III настоящего издания, стр. 632.)

колоколах 1550 и 1560 годов в Гдовской кремлевской колокольне. В Новгороде изображения зверей на колоколах появились несколько позднее; звери расположены в изгибах вьющегося шнура, как, например, на колоколе кремлевской звонницы, отлитом в 1566 году мастером Иваном.

В изделиях псковских серебряников до конца XVII века удерживаются своеобразные растительные и геометрические узоры, в которых ярко отражены черты народного искусства<sup>1</sup>. Часто повторяются в разных вариантах вписанные в круг из бусин звезды и пышные шестнадцатилепестковые розетки с расположенными в два ряда лепестками, ведущие свое происхождение от древнего народного орнамента «солнц» и весьма широко распространенные в народных вышивках и тканях, а также в резьбе и росписи по дереву псковской области. Благодаря все возрастающему интересу к реалистическим изображениям живых людей работы псковских мастеров XVII века далеко отступают от обычного канона, от общепринятых «иконописных подлинников». В многофигурной композиции «Снятие со креста», выполненной тонкой линейной резьбой на большом серебряном диске (Псковский краеведческий музей, № 422), «предстоящие» вместо условных широких, длинных драпировок, скрывающих всю фигуру, одеты в русские городские одежды, стянутые поясом, с нашивками на груди, на их головах колпаки с опушкой и загнутым высоким верхом, на ногах — мягкие сапоги. Один юноша быстро спускается по лестнице, прислоненной к кресту, другой — поддерживает снятое с креста тело. Наблюдающий за ними воин одет в иноземное платье: на нем сапоги с большими отворотами и широкополая шляпа с загнутыми вверх полями. В сценах «страстей» на серебряном потире в том же собрании (№ 181) полные динамики небольшие фигурки людей также одеты в короткие, стянутые в талии одежды с нашивками и в мягкие колпаки с опушкой.

На севере, в Сольвычегодске, во владениях «именитых людей» Строгановых, сложились к концу XVI столетия художественные мастерские, где работали, кроме иконописцев и вышивальщиц, серебряники, сканщики и эмальеры, оригинальные произведения которых расцветкой и формой отличались от изделий «царской школы» в Москве и служили образцами для мастеров русского Севера.

В конце XVII века Сольвычегодск становится одним из наиболее своеобразных центров прикладного искусства, где в мастерских Строгановых получило развитие так называемое «усольское финифтяное дело».

<sup>1</sup> Например, в Псковском краеведческом музее — блюдо 1549 года (№ 382); дискос (№ 184) и др.



*«Пять чувств». Серебряная чаша с «усольской» эмалью. XVII век.  
Гос. Оружейная палата.*

Характерной особенностью «усольской» эмали является особый подбор красок орнаментальной росписи и лицевых изображений по блестящему, чисто белому гладкому фону.

Белой эмалью заливались предметы сплошь, по внешней и внутренней стороне, или она покрывала фон клейм, обведенных по краю сканным жгутиком. В росписи преобладают очень яркие цвета: желтый, голубой, зеленый и красно-кирпичный. Изображения и орнамент нанесены четкими линиями, напоминающими деревянную гравюру, в особенности манерой передачи теневых пятен сетчатой штриховкой.

Сюжеты изображений, заимствованные частично из иллюстративного материала, «фряжских листов» и лубочных картинок и переработанные в духе народного русского искусства, очень разнообразны. Излюбленный орнаментальный мотив, который встречается почти на каждом предмете,— это крупные тюльпаны на длинных стеблях с сочными зелеными листьями. Не редки изображения ромашек, васильков, подсолнухов и других цветов. На чашах, чарках, коробочках изображены юноши и девушки с падающими до плеч белокурыми или темными кудрями волос, сокольник с соколом на руке, девушка с зеркалом, охотник, стреляющий из лука, олень, лебедь, лев и другие реальные животные и птицы, а также крылатый гриф, «птица райская», аллегорические сюжеты — «времена года», «пять чувств», «знаки зодиака», «зима» — в виде старца, греющего руки над огнем, — библейские сцены, притчи и др. (стр. 578, 579 и вклейка).

Строгановские мастера, среди которых были, по-видимому, и выходцы с Украины<sup>1</sup>, создали совершенно оригинальное северно-русское искусство эмали, отличающееся таким своеобразием, что предметы с «усольской» эмалью составляют обособленную группу памятников, несомненно, оказавшую влияние на производство подобных изделий и в других центрах прикладного искусства и положившую начало миниатюрному эмалевому письму в России.

Искусство эмали получило развитие не только в мастерских Строгановых, но и по всему северу России, где на протяжении XVI и XVII столетий практиковалось сочетание синей и зеленой эмалей, или синей, зеленой и голубой, почти всегда даваемых в сочетании со сканным орнаментом, положенным на гладком фоне металла. В Великом Устюге применялась и иная расцветка эмали: сканный орнамент покрывался бирюзовой, зеленой и черной эмалью с белыми, черными и желтыми точками, фон же заливался белой эмалью,

<sup>1</sup> На ряде предметов с «усольской» эмалью встречаются характерные слова: «сроблена», «року», а также латинские буквы.

как на «усольских» изделиях. Такое сочетание цветов эмали имеется на серебряном окладе 1679 года иконы святых Прокопия и Иоанна Устюжских, у ног которых изображен городской пейзаж и крупные цветы тюльпанов (Государственный Исторический музей, № 57520/127). Радостная пестрота орнамента эмалевой цаты с иконы богородицы (аклейка) напоминает красочные росписи народных изделий русского Севера (Государственный Исторический музей, № 81365).

Высокого уровня достигли в Великом Устюге и другие отрасли прикладного искусства. Великоустюжские мастера железопросечного дела изготавливали в XVII веке плоские узорчатые железные полосы и пластинки, служившие для оковки и украшения деревянных ларцов и подголовков, с разнообразными прорезными узорами. Во второй половине столетия на фигурных пластинках, подвешивавшихся к паникадилам, встречаются силуэтные изображения птиц и животных (льва, коня), вплетенные в ажурные разводы (стр. 583).

В изделиях вологодских серебряников XVI века есть несомненная близость к работам новгородских мастеров. Серебряный оклад «Евангелия», который сделал в Вологде в 1577 году «Стратилатовский поп Феодорище своими трудами грешными», показывает, что мастерство резьбы и эмали стояло в Вологде того времени на высоком уровне. Вырезанная на доске оклада необычная, очень сложная композиция расцвечена черной, желтой, зеленой, белой и темно-синей эмалью (Государственный Исторический музей, Ув. 972).

Кроме почти повсеместно распространенной резьбы по дереву, на Севере было известно также и тонкое искусство резьбы по кости, преимущественно моржовой («рыбий зуб»), добывавшейся в Северном море. По свидетельству С. Герберштейна «москвиты» в XVI столетии делали из моржовой кости рукояти мечей и кинжалов<sup>1</sup>. Первое место среди северных резчиков кости принадлежит холмогорцам, искусство которых получило в более поздний период широкое развитие, о чем свидетельствуют многочисленные и разнообразные бытовые предметы, вырезанные из кости. В народном эпосе русского Севера, в былинах, отражающих уже отходившую в предание роскошь Новгорода, неоднократно встречаются упоминания о скамьях и подворотнях — «дорог рыбий зуб», — с такой мудреной тонкой, мелкой резьбой, что «только в вырезу мурашу пройти»<sup>2</sup>.

Семнадцатое столетие было временем расцвета ряда городов Поволжья, богатых торговых пунктов с влиятельными посадами, где выделившиеся из посада разбога-

<sup>1</sup> С. Герберштейн. Записки о Московитских делах. СПб., 1908, стр. 191.

<sup>2</sup> «Памятники мировой литературы. Русская устная словесность», ч. II. Былины. Исторические песни. М., 1919, стр. 18—19, 134, 216, 295 и др.



тевшие торговые люди явились строителями храмов, заказчиками и вкладчиками всевозможных предметов прикладного искусства и где достигли высокого уровня многочисленные художественные ремесла: резьба по дереву, кузнечное мастерство, набойка тканей, изготовление изразцов и серебряное дело.

Особенно своеобразны изделия Ярославля, в орнаментации которых много живых отголосков народного творчества. Значительная часть сохранившихся памятников относится ко второй половине XVII века, когда после страшного пожара 1658 года, истребившего почти все древние памятники зодчества, город заново отстраивался и украшался многочисленными храмовыми зданиями с яркими пятнами цветных изразцов на наружных стенах, с узорчатой росписью внутренних помещений и пышной деревянной резьбой иконостасов и сеней.

Ярославль выделяется среди других русских городов по количеству и качеству сохранившейся деревянной резьбы XVII века. Резные иконостасы, царские врата, надпрестольные сени, царские и патриаршие места ярославской работы отличаются глубоко национальным своеобразием и особым мастерством исполнения.

Ярославль выделяется среди других русских городов по количеству и качеству сохранившейся деревянной резьбы XVII века. Резные иконостасы, царские врата, надпрестольные сени, царские и патриаршие места ярославской работы отличаются глубоко национальным своеобразием и особым мастерством исполнения.

На высоком уровне стояло в XVII столетии в Ярославле и серебряное дело. Сребряники занимали по численности шестое место в ряду ярославских ремесленников, делившихся по двадцати пяти основным видам различных ремесел. По переписным книгам в Ярославле числилось в 1669 году сорок семь сребряников, четыре «крестешника» и один «сережник»<sup>1</sup>.

В пышном, разнообразном чеканном орнаменте работы ярославских сребряников, близком к орнаменту декоративной деревянной резьбы, почти всегда



*Прорезная железная подвеска от паникадила великоустюжской работы. XVII век.*

Гос. Исторический музей.

<sup>1</sup> ЦГАЛА, дела разных городов, кн. 14, лл. 21—302, 1669.



имеется ярко выраженный элемент скульптурности. Для ярославских изделий этого времени характерен сплошной чеканный орнамент рельефных трав и цветов, настолько густой, что рисунок в нем совершенно теряется. Так же как и в деревянной резьбе, фантастические травы и цветы, напоминающие книжный орнамент «старопечатного» стиля, переплетаются с реалистически трактованными растительными формами и изображениями людей и животных. Как в деревянной резьбе, так и на серебряных изделиях свободное от изображений пространство иногда заполняется звездами. Для Ярославля типично также сочетание на одном предмете чеканного орнамента с тонкой линейной резьбой.

Своеобразна форма венцов на иконах ярославской работы со скульптурно трактованными фигурами летящих ангелов, которые поддерживают высокую «коруну», завершенную двойными завитками (Ярославский областной краеведческий музей, № 7493; *стр.* 585).

В Нижнем Новгороде, на посаде и в слободах, жило и работало в XVII столетии множество ремесленников различных специальностей — резчиков по дереву, серебряников, иконников, крашенинников, переплетчиков и других мастеров<sup>1</sup>. В переписной книге нижегородского посада и слобод 1665 года значится «колокольник» Иван Григорьев, «промышляет он льет колокола и делает всякие медные суды»<sup>2</sup>.

В середине XVII века пять нижегородских серебряников приезжают в Москву для выполнения срочных чеканных работ в Кремле. Для работы нижегородских серебряников, так же как и для ярославских, характерны элементы скульптурности и одновременное применение на одном предмете очень тонкой линейной резьбы и пышной, сочной чеканки со сложными переплетениями вьющихся стеблей, с фантастическими цветами и вкомпонованными в орнамент символическими и аллегорическими изображениями.

Нижегородские серебряники пользуются иногда особым приемом для усиления рельефа — вводят в орнамент отдельные чеканные или литые детали. Так, на больших позолоченных чашах 1685 (Государственная Оружейная палата, № 16316) и 1689 года (Горьковский художественный музей, В. 7) в густой, пышный чеканный орнамент фантастических цветов вкомпонованы изображения четырех стихий — земли, воды, воздуха и огня, символы евангелистов и херувимы с отдельно припаянными головками высокого рельефа.

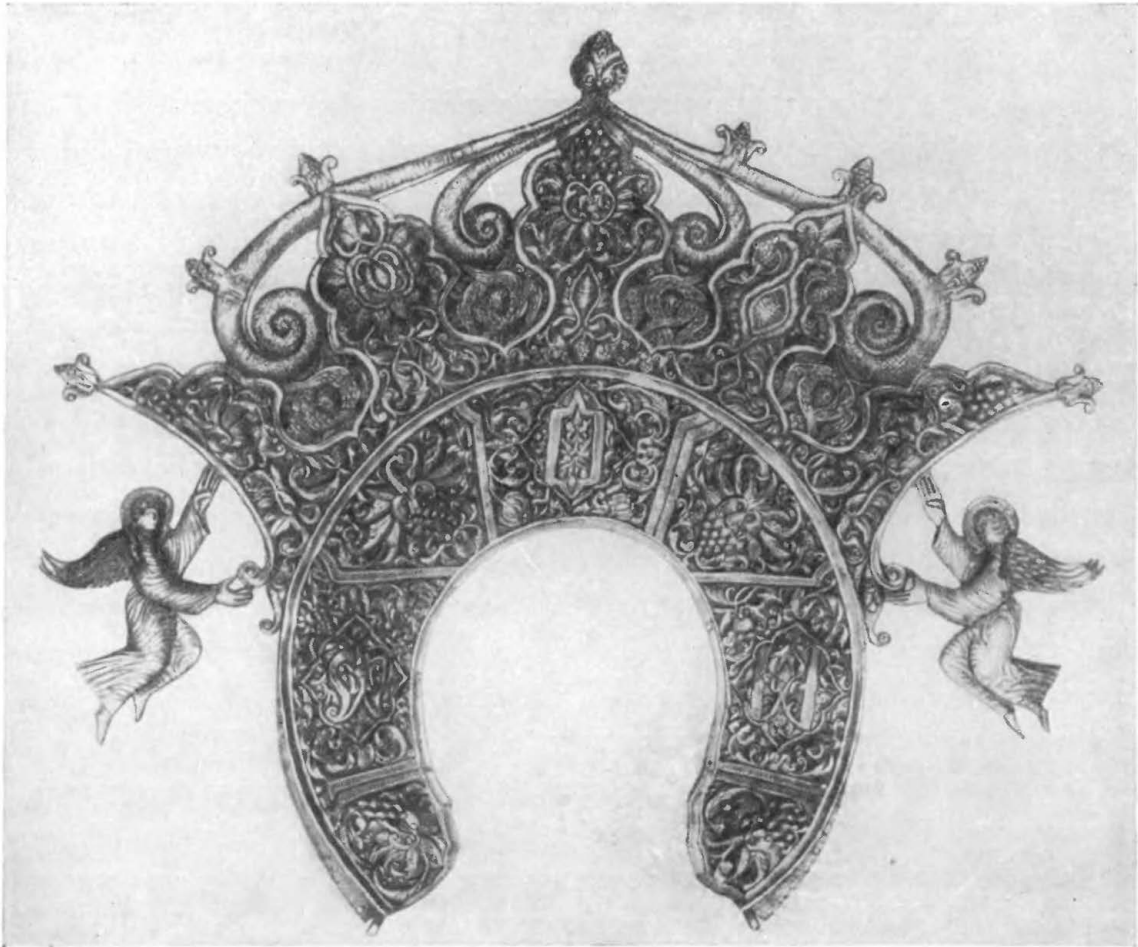
Из других городов Поволжья, многие из которых были более или менее

<sup>1</sup> ЦГАДА, ф. 137, кн. 25. Книга переписная Нижнего Новгорода, 1665 года.

<sup>2</sup> ЦГАДА, ф. 137, кн. 25, л. 81 об. В 1656 г. И. Григорьев приезжал в Москву для «колокольного дела».



*Цага серебряная с эмалью великоустюжской работы. XVII век.*  
Гос. Исторический музей.



*Серебряный чеканный венец ярославской работы. XVII век.  
Ярославский областной краеведческий музей.*

значительными центрами прикладного искусства и отличались индивидуальными особенностями, нельзя не отметить Кострому, где в XVII столетии был построен ряд замечательных храмов и процветали многочисленные художественные производства. Особенно большой высоты достигли здесь резьба по дереву и серебряное мастерство.

Серебряным изделиям Костромы свойственны несколько сухие, измельченные узоры и распластанность низкого уровня рельефа, особенно отчетливо выжившаяся позднее, в XVIII веке.

Серебряники нередко переходили из одного города в другой. Судя по переписи дворов в писцовых книгах 1565—1568 годов, в Казани работало в эти годы около 20 серебряников, среди которых упоминается много выходцев из других городов: Рудак Борисов сын костромитин, Ануфрейка Нечаев сын моск-

витин, Лучка Пафомов сын устюженин и Иванка устюженин, Микишка Васильев сын володимирец<sup>1</sup>.

Точных сведений о количестве серебряников, работавших в XVII веке в Казани, не сохранилось, но по имеющимся данным можно с уверенностью сказать, что серебряное мастерство там стояло на значительной высоте. В 1652—1653 годах, когда из разных городов России съезжались в Москву серебряники для работы в Успенском соборе, больше всего мастеров прибыло из Ярославля и Казани — по девяти человек, причем о четырех из казанских серебряников был дан их товарищами отзыв: «те мастера к твоему государеву делу годны и большие дела им за обычай»<sup>2</sup>. Прикладное искусство Казани развивалось в постоянном соприкосновении с культурой Средней Азии, что, несомненно, должно было наложить отпечаток и на изделия местных серебряников. Свообразные черты орнамента восточного характера бросаются в глаза в резных узорах серебряного креста 1689 года из церкви св. Дмитрия в селе Ягодном<sup>3</sup>, с причудливо изогнутыми в разных направлениях веерообразными цветками гвоздики (Государственный Исторический музей, № 75482).

Значительным центром прикладного искусства был в XVII веке, по-видимому, и древний русский город Смоленск, в изделиях которого ощущается близкое знакомство с культурой Украины и Белоруссии. В Москве, в Мещанской слободе, среди многочисленных ремесленников жили и работали живописцы, гончары, переплетчики книг, оружейники и серебряники из Смоленска и его окрестностей<sup>4</sup>. В 1659 году в Смоленск был послан из Серебряного приказа подьячий «для призыву золотого и серебряного и оружейного дела мастеров». Смоленскому воеводе предписывалось царским указом выбрать «самых добрых мастеров, да ребят в ученики лет по двенадцати и тринадцати и по пятнадцати, сколько тех мастеров и учеников в Смоленске сыщется... чтобы они ехали... к Москве с женами и на вечное житье...»<sup>5</sup>.

Писцовые и переписные книги Владимира, Суздаля, Ростова, Архангельска, Вятки, Астрахани и многих других русских городов указывают на наличие среди посадского населения серебряников, крашенинников, гончаров и других ремесленников, работы которых требуют выявления и изучения.

<sup>1</sup> «Материалы из истории Татарской АССР. Писцовые книги г. Казани». Л., 1932, стр. 60—62.

<sup>2</sup> В. В. Троицкий. Казанские и Свияжские серебряники.—«Казанский музейный вестник», № 5—6, Казань, 1920, стр. 11—16.

<sup>3</sup> Теперь — пригород Казани, Ягодная слобода.

<sup>4</sup> «Переписные книги мещанской слободы 1676 и 1684 гг.»—«Материалы для истории московского купечества», т. I, приложение 2, М., 1886.

<sup>5</sup> ЦГАДА, Архив Оружейной палаты, оп. 6, стлб. 6685, л. I.



В некоторых городах, сильно пострадавших в «смутное время», как, например, в Калуге, широко славившейся в XVI веке своей деревянной посудой<sup>1</sup>, на многие годы была нарушена жизнь ремесленников и производство изделий прикладного искусства. Посадское население в таких городах сильно уменьшилось, одних «побили литовские люди», другие «собою померли», а пережившие годы бедствий «охудали» и, побросав дворы, в поисках хлеба «разбрелись по разным городам и в иные места безвестно»; часть серебряников и других ремесленников бежала в Москву, многие «бродят меж дворов», бросив занятия ремеслом<sup>2</sup>. Некоторые особенности орнамента серебряных изделий калужской работы последней четверти XVII века<sup>3</sup> можно объяснить культурными связями Калуги с Украиной.

Производство местных центров прикладного искусства, к сожалению, еще слишком мало изучено. Чтобы иметь о нем более полное представление, требуется провести большие исследования на местах по выявлению особенностей работы мастеров прикладного искусства разных городов России.

## ШИТЬЕ

Лицевое и декоративное шитье — один из важнейших разделов прикладного искусства XVI—XVII веков.

Лицевое шитье XVII века совершенно утрачивает сходство с живописью. Не красота линий и красок привлекает теперь художниц-вышивальщиц, а внешний блеск и богатство, обилие золота, серебра, жемчуга и драгоценных камней.

Уже к концу XVI столетия постепенно исчезает богатая оттенками красочная гамма мягких шелковых нитей и главное место завоевывает металлическое, золотое и серебряное шитье. Лицевое шитье развивается в том же направлении, как и икона, где роскошный золотой или серебряный оклад со второй половины XVII века начинает привлекать большее внимание, чем живопись, которую он закрывает. Получившие в XVI веке широкое распространение большие шитые покровы с изображениями отдельных фигур в рост и с орнаментальной надписью по кайме напоминают в XVII веке иконы в металлических окладах.

<sup>1</sup> Около 1515 года среди поларков, отправленных с послом Василием Андреевым к константинопольскому патриарху Пахомию, тверской епископ Нил послал «три става калужских» (В. Х а н ы к о в. Летопись Калужская. М., 1878, стр. 30). С. Герберштейн пишет о Калуге: «Там выделывают искусно вырезанные деревянные кубки и другие вещи из дерева, имеющие отношение к домашнему хозяйству. Отсюда они вывозятся повсюду, в Москву, Литву и другие окрестные страны» (С. Г е р б е р ш т е й н. Записки о Московитских делах, стр. 108).

<sup>2</sup> ЦГАДА, Писцовая книга, № 11605, 1617 г., лл. 12—94.

<sup>3</sup> Например, чеканный орнамент цветов на крестах 1681, 1686 и 1690 гг. в Калужском областном краеведческом музее (№ 2995, 2697, 2698 и 2753).



*Шитое жемчугом оплечье саккоса митрополита Дионисия. 1583 год.  
Гос. Оружейная палата.*

Только лицо и руки остаются шитыми гладью шелками, все же остальное — фон и одежды, жесткие, негибачущиеся, с прямыми складками, отмеченными контуром, — сплошь зашито блестящей мегаллической нитью (стр. 589).

Иногда лицевые изображения вливаются в общую орнаментальную композицию, сами приобретая характер деталей орнамента.

В роскошных вышивках XVII века, сплошь покрывающих иногда целые одежды, обильно украшенных жемчугом, выполненных с высоким мастерством, доходящим до виртуозности, есть большая, своеобразная красота.

Много прекрасных произведений вышло в XVII веке из рук мастериц-златошвей «Царицыной мастерской палаты». В эту мастерскую, приказом которой управляли дворецкий и дьяк, особенно тщательно отбирали самых одаренных вышивальщиц, которые выполняли сложнейшие вышивки золотом, серебром,





*Шитая пелена с изображением митрополита Алексея. XVII век.  
Гос. Оружейная палата.*

шелками, жемчугом и самоцветами, по рисункам знаменщиков Золотой и Серебряной палат. Число мастериц «Царицыной мастерской палаты» возрастало в связи с потребностями дворцового быта, и если в первой четверти XVII века их было всего 26, то к концу его число мастериц увеличилось до 87 человек. Великолепный образец шитой одежды, где лицевые изображения имеют чисто декоративный характер,— саккос патриарха Никона 1655 года (Государственная Оружейная палата; *стр.* 591), сплошь покрытый вышивкой, с фигурами пророков и святых. Жесткая, сходная с металлом золотая поверхность зашита плотным швом «в прикреп», обычным для XVII века геометрическим узором. Шитые шелками лица пророков как бы выглядывают в прорезанные в металле отверстия, их распластанные фигуры, в одеждах без складок, расположенные в одной плоскости с фоном, обведены по контуру жемчугом и сливаются в один узор с обрамляющими их жемчужными кругами, украшенными цветами, также шитыми жемчугом.

Плоские, условные полуфигуры святых, расположенные по подольнику и связанные между собой орнаментальными надписями, приобрели здесь характер зубчатого орнамента. Нашитый по контуру фигур жемчуг совершенно изменяет характер линий, уничтожая последние остатки сходства этой вышивки с живописью.

Другой памятник роскошного шитья этого времени — клобук патриарха Никона, с фигурами святых в рост на воскрыльях — напоминает иконы в богатых металлических окладах. Сходство это подчеркивается окаймляющими изображения прямоугольными рамками из крупных драгоценных камней, чередующихся с золотыми запонами.

Лицевое шитье «строгановской» школы (см. том III) второй половины XVII века, сохраняя общие для всего русского шитья того времени черты, характеризуется высоким техническим мастерством, исключительным разнообразием и тщательной выделкой швов золотного шитья, резко обозначенными контурами плоскостных фигур и складками одежд, обведенными толстыми четкими красными, черными или серебряными линиями или обнизанными жемчугом. Лица и руки шиты сероватым шелком с контрастной обводкой глаз и отметкой суставов тонкими темно-коричневыми кругами и полукругами.

Для «строгановской» школы 50—60-х годов XVII века характерно монументальное шитье — большие покровы, большие сплошь золотые пелены. Строгановские мастерские XVII века дали много роскошных памятников золотного шитья, сохранившихся в различных городах, куда они были разосланы в качестве вкладов



*Деталь саккоса патриарха Никона. 1655 год.  
Гос. Оружейная палата.*

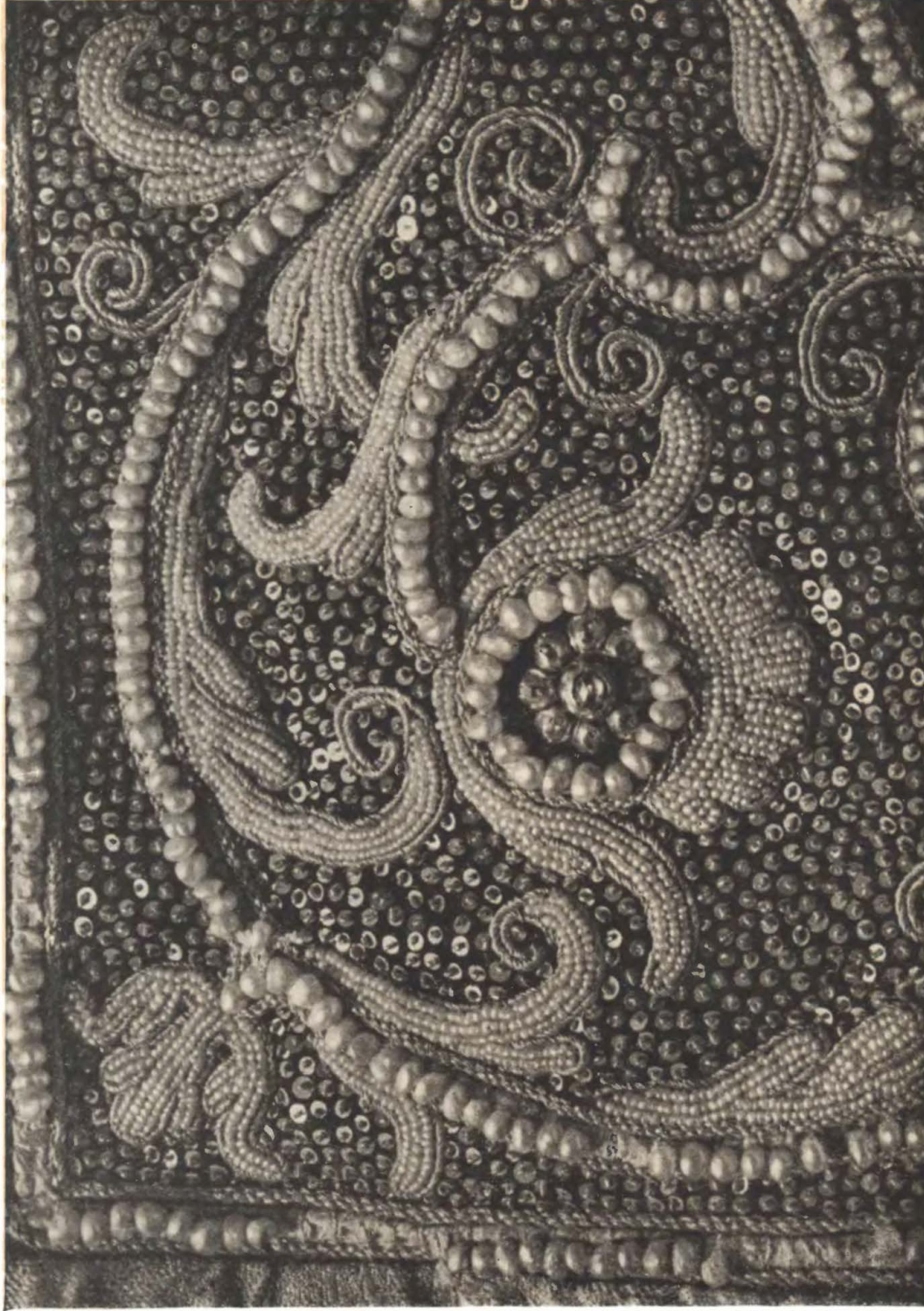


*Оплечье стихаря рытого бархата. XVII век.  
Гос. Оружейная палата.*

«именитыми людьми» Строгановыми. Расширение строгановского златошвейного дела в третьей четверти XVII столетия связано с деятельностью Анны Ивановны, второй жены Дмитрия Андреевича Строганова, которая руководила работой мастерских, будучи сама искусной художницей-вышивальщицей. На вложенной в сольвычегодский Благовещенский собор пелене 1654 года с изображением царевича Дмитрия шита на обороте по малиновой камке вкладная надпись, заканчивающаяся авторскими подписями: «...а труды и тщание сия пелены жемчугом жены его Дмитрия Андреевича Анны Ивановны, а в лицах и в ризах и во всякой утвари труды иноки Марфы по реклу Веселки».

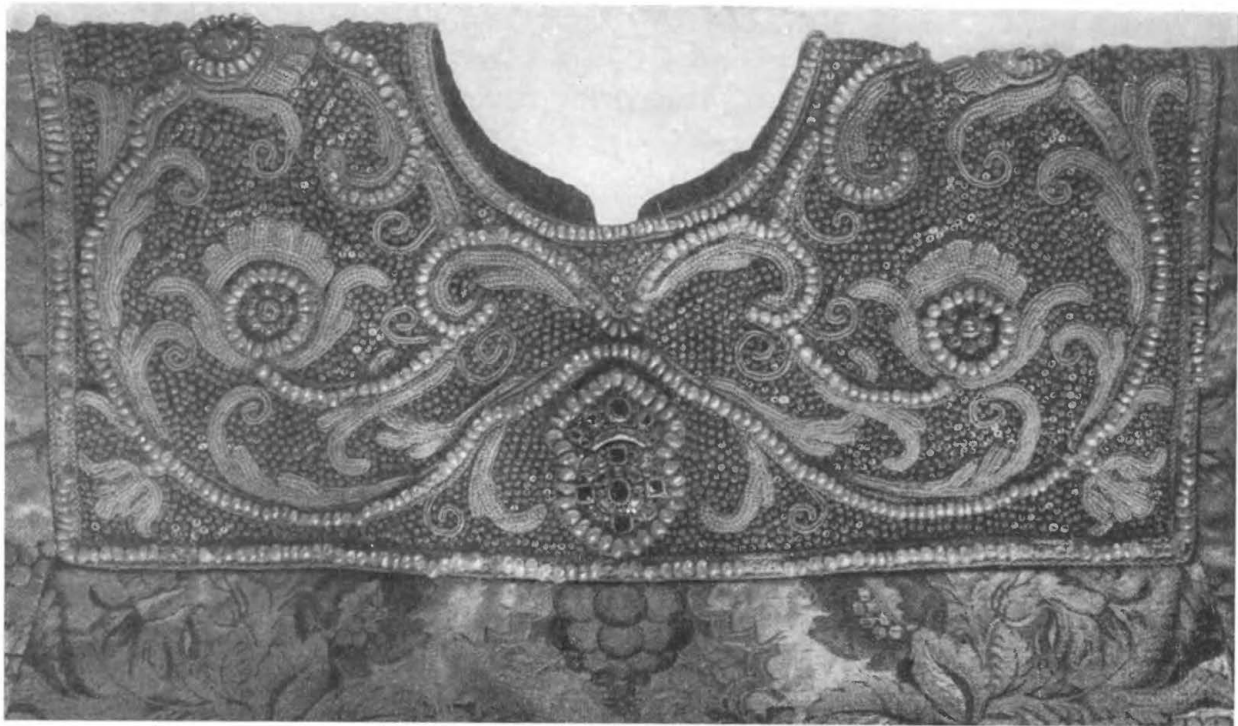
Последним значительным произведением этого периода является покров с изображением Сергия Радонежского с житием, вложенный Анной Ивановной Строгановой в Троице-Сергиев монастырь после смерти мужа, в 1671 году. Этот покров, шитый золотой и серебряной нитью, богато украшенный жемчугом, драгоценными камнями и золотыми запонами,— один из характерных памятников искусства шитья второй половины XVII века с его технической вир-





*Деталь шитого жемчугом и драгоценными камнями рукава оплечья сивгара.  
Вторая половина XVIII века.*

Гос. Исторический музей.



*Шшее жемчугом и драгоценными камнями оплечье стихаря. XVII век.  
Гос. Исторический музей.*

туозностью, пристрастием к внешнему блеску и утратой вкуса к красочности.

Памятники «строгановской» школы последней четверти XVII века — это преимущественно небольшие пелены с изображениями святых на золотом фоне, часто с цветочным орнаментом. В них сохраняется высокое мастерство исполнения, характерная обводка глаз темным кругами и толстые линии контуров, шитые по веревочке серебром.

В прикладном искусстве XVI и XVII веков не менее значительное место, чем лицевое, занимает декоративное шитье, получившее особенно широкое развитие в XVII столетии. Узоры декоративного шитья XVI века отличаются тем же четким с элементами графичности характером, как и орнамент ювелирных изделий и деревянной резьбы того времени. К концу столетия они становятся богаче и пышнее, сохраняя ритмичный, легко читаемый рисунок. Больше всего занимают места в декоративном шитье XVI века жемчуг и золотые и серебряные дробнички разнообразных форм — чеканные и басменные, с растительным или геометрическим орнаментом, выполненным чернью, резьбой или эмалью. Из них



выкладывали звезды, розетки, полосы, всевозможные узоры, их обводили по контуру жемчугом и связывали жемчужным шитьем<sup>1</sup>. Прекраснейшим примером подобного шитья — богатого с разнообразными четкими узорами, очень красивого по композиции и мягкому сочетанию блеска жемчуга с позолотой дробниц, украшенных эмалевым и черневым орнаментом, могут служить оплечье и зарукавья саккоса митрополита Дионисия 1583 года (вклад Ивана IV по убитом сыне; Государственная Оружейная палата, № 12043; *стр.* 588).

На рубеже XVI и XVII столетий в четкие узоры плоских стилизованных трав, шитых по гладкому фону золотной или серебряной нитью, вплетаются изображения птиц, животных и сказочных существ, напоминающие мотивы народных вышивок. Чисто орнаментальный характер имеют, например, фигурки двух единорогов и двух птиц, увенчанных коронами, симметрично расположенных среди узоров около изображения двуглавого орла на обивке царского седла конца XVI — начала XVII века (Государственная Оружейная палата, № 8505).

В первой половине XVII века в декоративном шитье еще довольно стойко удерживаются графические, плоские стилизованные узоры. Но скоро они сменяются пышным рельефным орнаментом, в котором ярко отражены общие для всех отраслей прикладного искусства этого времени реалистические тенденции, стремление к передаче узоров в объемных, пластических формах. Одновременно в этих вышивках видно сильное «тяготение» к «удорожанию», к декоративному заполнению пространства. Декоративное шитье второй половины XVII века отличается обилием жемчуга, золота и серебра и рельефным рисунком, нередко напоминающим чеканные металлические узоры. Не случайно шитье золотной и серебряной нитью по высокому настилу называлось дьяками XVII века шитьем «на чеканное дело». О высоком качестве работ «злотошвей» «Царицыной мастерской палаты» в XVII столетии дают представление исключительные по красоте и мастерству исполнения памятники декоративного шитья, хранящиеся во многих музейных собраниях<sup>2</sup>: санные полости, чепраки, седла, ширинки, замечательное по работе полотенце патриарха Адриана, подаренное ему в 1696 году царицей Прасковьей Федоровной, с золотым кружевом, расшитым жемчугом и изумрудами (Государственная Оружейная палата, № 12182), оплечья

<sup>1</sup> В описи ризницы костромского Ипатьевского монастыря 1595 года записан ряд одежд с большим количеством мелких серебряных дробничек и жемчуга на них. Например: «Патрахель камка цветная... а дробниц 196... патрахель большая... около патрахели двести девять дробниц серебряны позолочены; ризы камка цветная... около оплечья и на середке 220 дробниц серебряны позолочены... около дробниц... сажено жемчугом...» (М. Соколов. Переписные книги костромского Ипатьевского монастыря 1595 года. М., 1890, стр. 18, 23, 24, 25 и др.)

<sup>2</sup> Лучшие образцы в Государственной Оружейной палате.

фелоней, саккосов и стихарей, поражающие как своей роскошью, так и своеобразием орнаментации.

В боярских домах и при монастырях также существовали женские рукодельные мастерские, где выполнялись всевозможные отделки одежд, шитье золотной нитью, серебром и шелками, блестками и запонами, низанье жемчугом и камнями, плетенье золотного и серебряного кружева. Иногда золотное и шелковое шитье выполнялось наподобие роскошной ткани и покрывало сплошными узорами одежды или части одежд. В мастерской боярыни Дашковой был, например, вышит «на аксамитное дело» прекрасный омофор для патриарха Адриана (Государственная Оружейная палата, № 12086), подражавший технике и узорам аксамита. Вышивки, шитое, плетеное и чеканное кружево, драгоценные камни и жемчуг богато украшают одежды светских и церковных феодалов XVII века, сшитые из драгоценных, ярких по краскам тканей.

Рельефные цветы на изогнутых стеблях шились во второй половине XVII века по настилу золотной и серебряной нитью, а гладкий фон густо покрывался насыпью из мелких блесток (оплечье стихаря, Государственная Оружейная палата, Сол. № 5422; *стр.* 592). Часто узоры шили по такому же фону жемчугом, а пышные жемчужные цветы украшали золотыми или серебряными запонами с драгоценными камнями (оплечье стихаря, Государственный Исторический музей, № 81594; *стр.* 593 и *вклейка*).

Шитые металлической нитью рельефные украшения на одеждах этого времени порою окончательно утрачивают сходство с шитьем: крупные двуглавые орлы, шитые золотной нитью на гладком малиновом бархате терликов (кафтанов) дворцовых возничих (собрание Государственной Оружейной палаты), настолько рельефны, блестящи и жестки, что с трудом верится, что они выполнены иглой, а не чеканены из металла.

Жемчужное шитье второй половины XVII столетия напоминает иногда по своему характеру лепные украшения. На фоне, сплошь зашитом мелким жемчугом, выделяются высоким рельефом с богатой игрой светотени пышные ветки и цветы, шитые по настилу крупным жемчугом. Наиболее интересный памятник жемчужного шитья этого рода — это оплечье фелони из Новоспасского монастыря (Государственная Оружейная палата, № 18653). По мастерству художественного исполнения и богатству это жемчужное шитье не имеет равных.

В роскошном декоративном шитье, исполненном в царских мастерских, в лицевых изображениях, которые, утратив характер живописи, получили чисто

орнаментальное значение, наблюдаются черты, присущие русскому народному творчеству.

Нередко в ритмичном чередовании ряда фигур, вплетенных в орнамент декоративного шитья, в плоскостном характере узоров, в изображениях, имеющих чисто орнаментальный характер, улавливается тесная связь этих сверкающих золотом, серебром, драгоценными камнями и жемчугом предметов с русской народной вышивкой. В то же время образцы московских золотошвейных мастерских, широко распространявшиеся в качестве вкладов за пределами Москвы, нашли несомненное отражение в монастырских и народных вышивках.

## НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Наряду с искусством, удовлетворявшим вкусы правящей верхушки, продолжало жить и развиваться народное искусство, свободное от давления со стороны, так как здесь художник выполнял работу не согласно воле заказчика, а для себя самого, для своих близких, для лиц одного с ним социального круга, одних воззрений.

Вещественных памятников русского народного искусства XV—XVII столетий сохранилось мало. Они так неразрывно были связаны с жизнью и бытом крестьянства, что неминуемо должны были ломаться, изнашиваться, гибнуть в пожарах, заменяться новыми. Выполненные из дерева, глины или ткани, они не могли сохраниться целыми и неповрежденными до наших дней, подобно золотым и серебряным предметам роскоши или драгоценной утвари в церковных ризницах,— предметам, созданным для праздничной и показной стороны жизни, оторванным от повседневного быта. Произведения народного искусства, напротив, сопутствовали своим творцам и владельцам в праздник и в будни, дома и на работе. Уже с первых дней жизни это искусство радовало человека затейливым узором на деревянной колыбели, глиняными и деревянными игрушками, пряничным коньком. Оно вошло в быт крестьянина в виде декоративных деталей деревянного здания, мебели и посуды с плоской орнаментальной резьбой или росписью по дереву, в виде утвари из глины, вышивок на рубашках и полотенцах, тканых и набивных узоров на скатертях и одеждах.

Хотя почти все памятники народного искусства погибли, оно нашло отражение как в народном эпосе, так и в сохранившихся старые формы и орнаментальные мотивы монументальных памятниках позднейших эпох (в каменной резьбе, архитектурных деталях и т. д.).

Черты народного творчества мы улавливаем и в изделиях прикладного искусства, предназначенных для правящей верхушки. Нередко камень, золото или серебро в руках русского мастера приобретали мягкость формы привычного ему материала — дерева. Влияние народных изделий из дерева, с древнейших времен игравшего очень большую роль в художественном творчестве русского народа, можно отметить в каменном зодчестве (порталы храмовых зданий, декоративная резьба), где техника орнаментальной деревянной резьбы переносится на камень. Такова, например, белокаменная колонка XVI века в Ростовском музее<sup>1</sup>.

О дереве напоминает нам и орнаментальная полоса керамических балясин на стенах Духовской церкви в Загорске, построенной в 70-х годах XV века, и полосы геометрических узоров каменной кладки на барабанах и стенах псковских церквей XV—XVI веков, в которые целиком перенесены мотивы деревянных украшений<sup>2</sup>.

Дерево всегда было одним из основных материалов в народном искусстве. Из него делались украшенные резьбой всевозможная утварь и предметы обстановки, изготавливались набивные и пряничные доски, разнообразные бытовые вещи, выполнялась декоративная резьба внешнего и внутреннего убранства жилищ.

Деревянные ковши и скобкари XVII века от самых маленьких, умещающихся на ладони руки, до огромных, сделанных из корневищ вековых деревьев, неизменно сохраняют рациональность формы, спокойной, устойчивой, удобной для пользования. Мягко округлое, почти полусферическое тулово с чуть приподнятым заостренным носиком и небольшой рукоятью (у ковшей) или с двумя прочными рукоятками (у скобкарей) нередко сохраняет килевидный гребешок, указывающий на связь их формы с формой ладьи.

Сходство русских деревянных ковшей с плывущей птицей лишь очень отдаленное, на них не встречается ни детальной разделки перьев, ни других мелких подробностей<sup>3</sup>. Это объясняется замечательным свойством русских мастеров народного искусства — их умением увидеть, выделить основное, отбросив ненужные детали, умением уловить красоту силуэта, движения, творчески

<sup>1</sup> Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, рис. 15.

<sup>2</sup> Например, на церкви Иоакима и Анны, церкви Георгия «на Взвозе» XV века, Дмитрия Мироточивого 1534 года и других, а также на барабане средней главы Благовещенского собора в Московском Кремле.

<sup>3</sup> Сходство с лебедем, например, улавливается в изгибе рукояти, в силуэте сосуда (Гос. Исторический музей, № 58577).

претворить реальную живую форму и создать на основе ее пристального изучения новую форму предмета или декоративный узор.

В XVII столетии деревянные народные изделия часто украшались, кроме резьбы, живописными изображениями, узорами и надписями.

Полосы живописного растительного орнамента встречаются на деревянной посуде, но особенно богатый материал по народной орнаментике дают северные ларцы, подголовки и сундуки XVII века с красивой, яркой росписью на внутренней стороне крышки, с живописными и прорезными железными узорами по крышке и стенкам снаружи. Росписи эти очень декоративны и, несмотря на скромную гамму красок, жизнерадостны и нарядны. Фигуры людей, животных и птиц вплетены в узоры трав и цветов, оживляя их и образуя занимательные разнообразные сценки.

Внутри ларцы и сундучки расписывались прямо по дереву или оклеивались бумагой с росписью или тканью. Один из наиболее интересных образцов росписи по дереву сохранился на датированном 1688 годом деревянном подголовке, обитом плоскими полосами железа с прорезными сердцевидными узорами (Государственный Исторический музей, № 24973; *стр.* 599). Несмотря на всю фантастику в изображении дерева и фигур, несмотря на сказочность сюжета, птицы и крепкие пропорциональные тела льва и единорога с подчеркнута обозначенной мускулатурой переданы реалистично. Фигуры людей своей условностью несколько напоминают иконописные изображения. Гамма красок (зеленая, красная, коричневая) — теплая, хорошо гармонирует с желтоватым цветом фона.

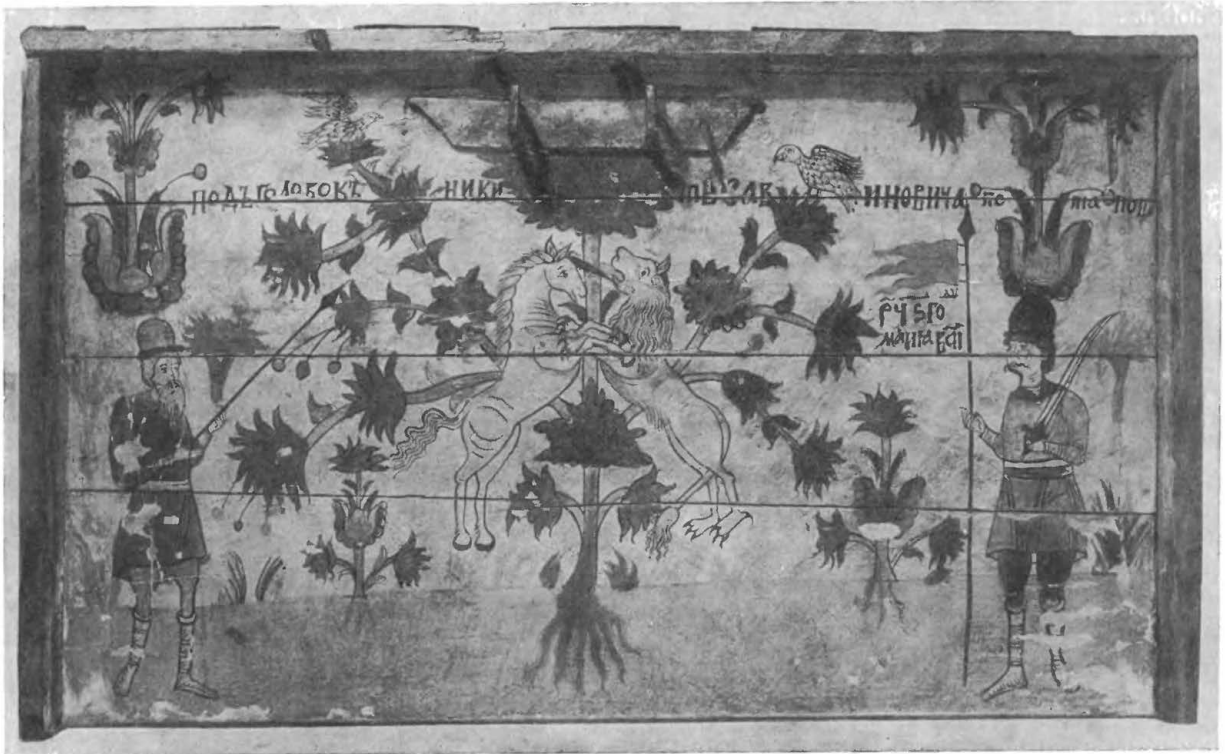
Сюжеты и расцветка росписей деревянных ларцов русского Севера весьма разнообразны. Наряду с мягкими и светлыми тонами росписи встречаются и такие, где главное — яркость и контрастность красочных пятен<sup>1</sup>.

В XVII веке, во время царских «походов» на богомолье в Троице-Сергиев монастырь, по дороге покупались деревянные «потешки», игрушки работы местных крестьян-резчиков — «возок с конми», лошадки, птицы. Тогда же приобретались расписные деревянные братинки и ложки, изготовлявшиеся крестьянами Троице-Сергиева монастыря, и фигурные пряники из села Клементьева<sup>2</sup>.

В найденных при земляных работах и при раскопках глиняных игрушках XVI—XVII веков запечатлены, преимущественно, образы животного мира. Фигурки человека, птицы, кошки, медведя, всадника, обнаруженные в

<sup>1</sup> Например, на внутренней стороне крышки большого подголовка, обитого полосами прорезного железа (Гос. Исторический музей, № 2581щ.).

<sup>2</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей, т. II. М., 1895, Материалы, стр. 14.



Роспись на внутренней стороне крышки деревянного подголовка 1688 года.  
Гос. Исторический музей.

Москве на территории Кремля, очень примитивны, но по сравнению с более ранними, выполненными из темной и светлой глины изображениями животных XIV—XV веков (найлены на месте древнего города Радонежа), в них заметно усиление реалистических тенденций<sup>1</sup>. Свистульки в виде птиц и медведей, играющих на музыкальных инструментах (из раскопок в Киеве), подобно изразцам XVI века, покрыты темно-зеленой поливой, между тем как вылепленная из белой глины утка с утятами облита желтой поливой<sup>2</sup>. Появление цветной поливы на глиняных изделиях также означает шаг вперед. Находка глиняных игрушек XVII века в черте города заставляет исследователей предполагать, что они делались ремесленниками-гончарами, работавшими ранее в домашней крестьянской промышленности, а при последующей специализации — работавшими на город<sup>3</sup>. В 1946 году на месте бывшей Гончарной слободы в Москве были найдены глиняные игрушки XVII века, поражающие живой передачей облика раз-

<sup>1</sup> Л. Д и ц е с. Русская глиняная игрушка. М.—Л., 1936, стр. 30 и 67.

<sup>2</sup> Там же, стр. 68.

<sup>3</sup> Там же.



нообразных животных. Там были конь с красиво изогнутой шеей, медведи с широко расставленными лапами и открытой пастью<sup>1</sup>. В богатом глинами Гжельском районе близ Москвы также изготовлялась керамическая игрушка реалистического типа, бытовавшая в Москве наряду с более архаическими типами игрушек<sup>2</sup>.

Народных вышивок XV—XVI веков не сохранилось, но совершенно несомненно отражение их тематики в таких памятниках, как шитое золотной нитью и жемчугом оплечье фелони XVI века из ризницы Троице-Сергиева монастыря (Загорский историко-художественный музей, № 327), с характерным для русского народного шитья расположением парных оленей и птиц около центрального дерева; эти изображения связаны с символикой древней языческой поры, давно утратившей свое культовое значение и приобретшей чисто орнаментальный характер. На шитом золотом и серебром по черному бархату оплечье XVI века (Государственный Исторический музей, № 20305), наряду с чисто народными изображениями парных птиц и зверей, представлены двуглавые орлы.

В народном искусстве орнамент создается в основном в процессе коллективного творчества и развивается крайне медленно, что дает нам возможность находить отголоски и перепевы мотивов XV—XVII столетий в изделиях более позднего времени.

В народном эпосе русского Севера — в ряде былин — упоминаются «скатерти бранные», стелившиеся во время пиров. Новгородско-Псковский край издавна славился своим льноводством, развитым еще в эпоху расцвета Великого Новгорода. В Новгородском, Лычковском, Шимском, Старорусском и Залучском районах Ленинградской области до наших дней вырабатывается довольно тонкая белая льняная ткань «бранина», употребляемая для скатертей. Бранина заткана сплошным мелким, часто очень богатым узором, состоящим из сложного плетения прямых линий и восходящим к XV—XVI векам<sup>3</sup>. Геометризация орнамента подсказывается самим материалом — расположением нитей ткани.

В былинах говорится и о других русских народных тканых изделиях, о «крашенине печатной», т. е. окрашенном холсте с набивным узором. По сохранившимся образцам крашенины, а также по многочисленным упоминаниям о ней в документах XVI столетия можно составить довольно ясное представление о

<sup>1</sup> В собрании Государственного Исторического музея.

<sup>2</sup> Л. Диндес. Указ. соч., стр. 70.

<sup>3</sup> Л. Диндес и К. Большова. Народные художественные ремесла Ленинградской области.— «Советская этнография», 1939, № 2, стр. 128.



*Набойка русской работы. XVII век.*  
Гос. Исторический музей.

многообразии мягких спокойных тонов ее окраски, среди которых часто встречаются излюбленные цвета XVI века — «лазоревый», «ценинный» (зеленый) и др.

В XVII столетии во многих русских городах, среди которых на первом месте стоят богатые торговые центры Поволжья, с их многочисленными посадами, было много «красильщиков», делавших крашенину, и «колотильщиков», которые делали набойки. В Костроме уже в 1628—1629 годах их насчитывалось, по данным писцовых и переписных книг, до сорока человек<sup>1</sup>, в Ярославле во второй половине XVII века — около тридцати человек<sup>2</sup>, в Ростове<sup>3</sup>, Нижнем Новгороде и других городах также встречаются «колотильщики», «красильщики» и «крашенинники» в довольно большом числе. Набойка — одна из наиболее красивых и интересных отраслей народного творчества. В живописной расплывчатости очертаний чисто плоскостных красочных узоров, в грубоватой сочности штриховки чувствуется мягкость деревянной резьбы, с которой неразрывно

<sup>1</sup> Н. Виноградов. Красильно-набивной промысел Костромской губернии. Кострома, 1915.

<sup>2</sup> ЦГАДА, Книга переписная Ярославскому посаду, № 568, лл. 1—692.

<sup>3</sup> Отдел рукописей Государственного Исторического музея, Ув. 974а, Книга писцовая г. Ростова, XVII век.



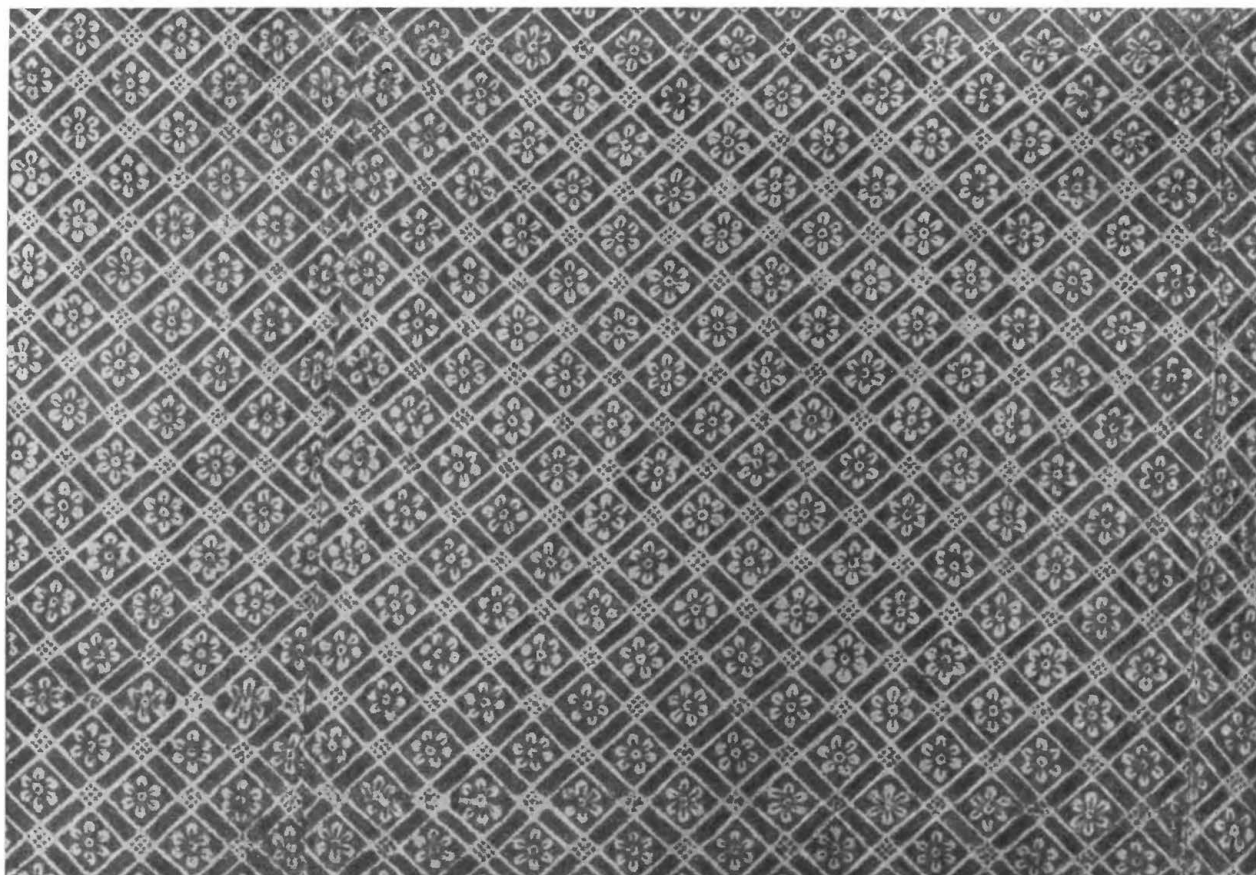
*Набойка русской работы. XVII век.*  
Гос. Исторический музей.

связана набойка, часто печатавшаяся в одну только краску — черную, синюю, темно-зеленую, коричневую или кирпично-красную, слегка приглушенных тонов.

Набойка дает разнообразнейшие образцы народной орнаментации. Основное, что требуется от мастера при изготовлении деревянной доски для набойки, — это достигнуть умелого, ритмичного распределения фона и красочного узора и красоты их взаимного сочетания.

Растительные узоры преобладают, и в них причудливо сплетаются символизм с живым реализмом, стилизованные формы с творчески претворенными мастером в орнаментальное узорочье цветами и травами, почерпнутыми из окружающей родной природы.

В набойках XVII столетия, сохранившихся в многочисленных образцах, можно нередко уловить перепевы значительно более ранних узоров.



*Набойка русской работы. XVII век.*  
Гос. Исторический музей.

Встречается мелкий, густой орнамент трав и цветов, в котором можно узнать незабудку, гвоздику, листья папоротника. Иногда ткань покрывают цветы, напоминающие ромашку, и фантастические плоды на сочных, смело изогнутых стеблях, на фоне, усеянном неровными точками. Очень красив узор крупных стилизованных цветов, разбросанных по фону, усеянному отдельными мелкими цветками и листочками, и сплошной узор, в котором крупные, близкие к «старопечатным» растительные формы перемежаются с живыми, реалистически переданными цветами. Цветы на стеблях с листочками располагаются также в виде букетов в небольших вазочках (*стр. 601*) или вытягиваются полосами.

Часто встречаются на набойке «дороги», узкие или широкие полосы с растительными или геометрическими узорами, а также цветки, вписанные в круги (по фону между кругами разбросаны точки), орнамент «чешуйчатый»,



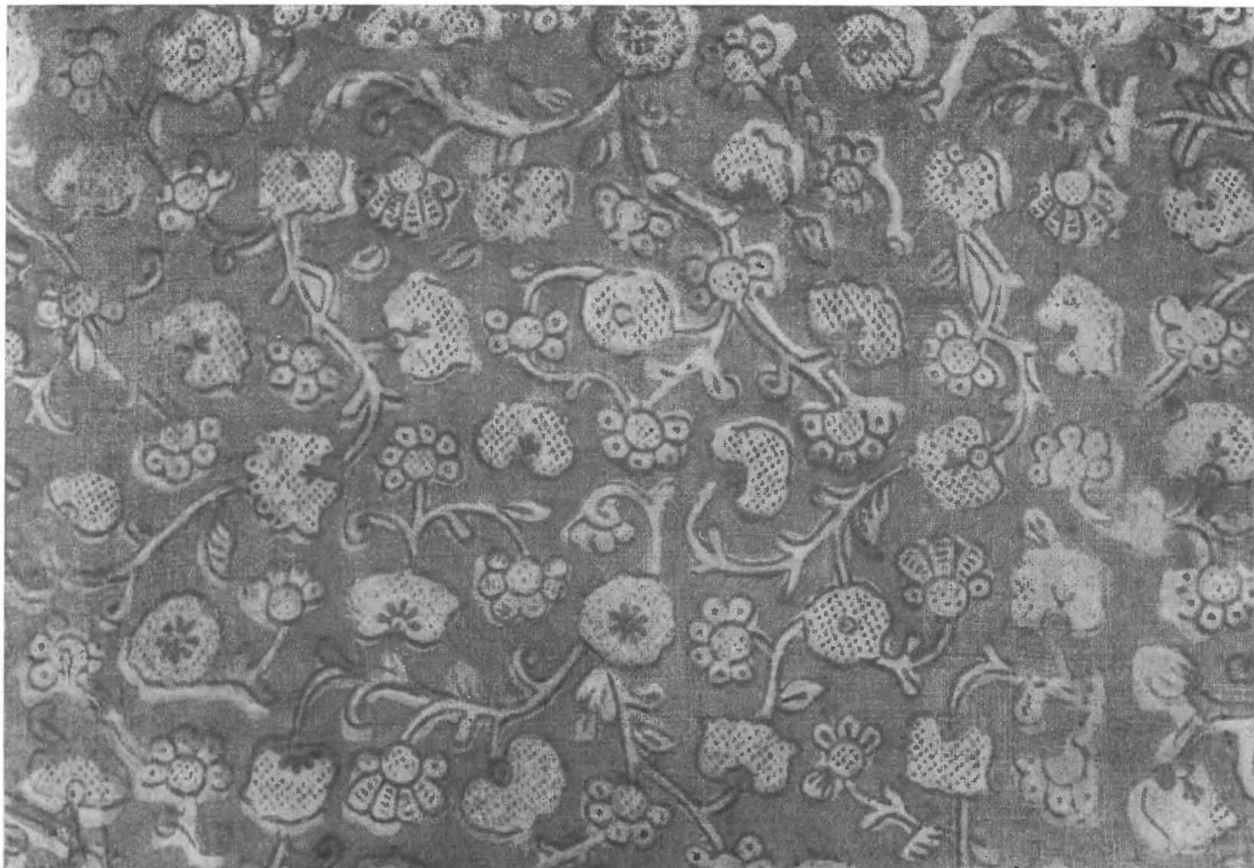
*Набойка русской работы. XVII век.*  
Частное собрание.

напоминающий рыбью чешую и характерный для прикладного искусства России орнамент мелких треугольников и «шашечный». Попадаются узоры, навеянные прикладным искусством города, связь с которым в XVII веке становится более тесной,—растительный орнамент с пропущенными сквозь розетки стеблями, напоминающий драгоценные ткани и золотное шитье (стр. 602)<sup>1</sup>, крупные фантастические цветы в клеймах, образованных широкими изогнутыми полосами, заполненными цветами и завитками, по-видимому, творческая, свободная передача мотива восточной ткани, розетки в сетке из ромбов (стр. 603) и др.

Иногда набойка печаталась в две или три краски. В этом случае на суриковом ярком фоне располагаются обрисованные широкой линией контура фантастические черные цветы на белых стеблях, разнообразные и живописно

<sup>1</sup> Из собрания Государственного Исторического музея.





*Набойка русской работы. XVII век.*  
Частное собрание.

разбросанные. На таком же суриковом фоне черной краской обозначаются изогнутые в разных направлениях стебли с цветами, розетками и сочными ягодами, напоминающими клубнику (стр. 604, 605)<sup>1</sup>.

В набойке долгие годы повторяются старые узоры; они медленно перерабатываются и обновляются, но не исчезают.

В Устюжне до начала XX века изготовлялась многоцветная набойка с богатым растительным орнаментом, сохранявшим переработанные народные мотивы XVII—XVIII веков — птицы-фениксы, «городки», розетки<sup>2</sup>.

Несмотря на малое количество сохранившихся вещественных памятников народного декоративного искусства XV—XVII столетий, влияние их ясно видно

<sup>1</sup> Из собрания профессора Ф. Я. Мишукова.

<sup>2</sup> Л. Диндес и К. Большева. Народные художественные ремесла Ленинградской области. — «Советская этнография», 1939, № 2, стр. 122.



и в изделиях прикладного искусства, созданных для господствующего класса, и в памятниках более позднего времени. Элементы народной эстетики ощущаются и в тонких, изысканных работах великокняжеских и царских мастеров, драгоценных предметах роскоши, предназначенных для окружения ореолом великолепия и блеска придворных кругов и феодальной церковной знати, и в декоративных предметах, изготовленных в целях усиления эмоционального воздействия церковных служб, и в изделиях мастеров новой растущей знати, магнатов Севера, «именитых людей» Строгановых, изделиях, отличающихся от столичных произведений искусства своеобразием форм и расцветки, и наконец, в работах монастырских и посадских ремесленников, обслуживающих более широкие круги населения.

Черты народного творчества настойчиво дают о себе знать в формах и орнаментации изделий мастеров прикладного искусства.

Отсутствие в изображениях грубого натурализма и жесткости, особая мягкость колорита и ритмичность форм, декоративность, тесная увязка орнамента с техникой его выполнения, с материалом и формой предмета — эти черты присущи всем видам русского прикладного искусства, которое никогда не порывало связи с народным творчеством.

Мотивы народного искусства приобретают в руках посадских и, в особенности, придворных мастеров отпечаток утонченности и изысканности. С другой стороны, в орнаментацию предметов народного искусства просачиваются мотивы искусства придворного, которые творчески перерабатываются народными мастерами, подчиняются привычным композиционным принципам, получают яркую расцветку.

В вышивках и набойке, в росписи ларцов и подголовков, в узорах прорезного железа можно уловить смешение элементов искусства народного и придворного. Особая близость к народному творчеству бросается в глаза в работах посадских мастеров, тесно связанных с крестьянством. Их произведения в большей степени, чем работы придворных художников, сохраняют сочность и непосредственность.

В изделиях золотых дел мастеров и серебряников несомненно отразились формы деревянной и глиняной народной утвари. Русская золотая и серебряная посуда XV—XVII столетий, низкие, широкие, гладкие чаши, ладьевидные ковши, шарообразные братины повторяют в несколько измененном виде применительно к материалу и запросам заказчика народные формы утвари, на протяжении многих столетий известные в быту широких слоев населения. Тесно связанное с

жизнью и бытом народное искусство лишено всякой надуманности. В изделиях народного творчества, всегда имеющих практическое применение, отброшено все лишнее, их формы замечательно рациональны, логичны, всегда соответствуют назначению предмета. При использовании форм народной утвари в изделиях из драгоценных металлов нередко наблюдается искажение, нарушение логики форм. Так изменяется, например, форма ковша, в XV—XVI столетиях еще близкого к своему деревянному прототипу, но в дальнейшем превращающегося постепенно в декоративную вазу, лишенную всякого практического смысла.

В народном искусстве образы, нередко идущие из глубокой древности, после многократных, иногда многовековых повторений, утратив свое первоначальное значение, получают характер плоскостного узора.

Эти, присущие народному творчеству, черты наблюдаются и в роскошных изделиях придворных мастеров. Однообразные плоские фронтально изображенные полуфигуры святых на нижней части драгоценного саккоса патриарха Никона 1655 года (Государственная Оружейная палата) имеют подчеркнuto орнаментальный характер. Распластанные позолоченные двуглавые орлы, вырезанные среди орнамента трав и цветов на стенках серебряного, украшенного чернью царского ставца (Государственная Оружейная палата, № 1979), также приобрели чисто декоративное значение. То же можно сказать и об узорах, вышитых на кайме (подольнике) саккоса, «построенного» в 1691 году из «портища» царя Алексея Михайловича (Государственная Оружейная палата, № 12019), где среди травных завитков ритмично чередуются чисто орнаментальные двуглавые орлы и фигурки животных. Общий рисунок обнизанных жемчугом, украшенных изумрудами плоских узоров кружева на полотенце патриарха Адриана (Государственная Оружейная палата, № 12182) по своему характеру близок к русским народным вышивкам.

В декоративной деревянной резьбе, в заставках роскошных книг, в драгоценном шитье и на серебряных изделиях отражена такая характерная особенность народного искусства, как органическое сочетание реальных и сказочных образов и включение в растительные узоры фигурок животных, фантастических существ и птиц, причем эти вплетенные в узоры фигурки сами становятся неразрывной частью орнамента.

Изображения сказочных существ — «птицы райской», русалки, грифа, единорога — находятся и на стенках чеканной серебряной коробочки с клеймом 1670-х годов, вероятно продававшейся посадским мастером в Серебряном ряду (Государственный Исторический музей, № 1002щ.), и на многоцветных рельеф-

ных изразцах для печей, и в яркой росписи «усольских» эмалей, изготовленных в дальней северной вотчине Строгановых, и среди пестрого цветочного орнамента царской жалованной грамоты 1676 года (Государственная Оружейная палата, № 9717).

Неожиданно выступают черты человеческого лица (глаза, рот, нос) у вполне реалистично переданного цветка тюльпана, вырезанного посадским мастером на серебряном стакане 1680—1690-х годов (Государственный Исторический музей, № 183щ.), и столь же неожиданны и в то же время тесно связаны с общим орнаментом звериные мордочки у цветов и трав на страницах «Фряжской азбуки» работы придворных мастеров (Государственный Исторический музей, Патр. 1).

В серебряной басме, чеканке, резьбе, скани нередко применяются те же узоры, что в набойке, как, например, розетки (солнца) на отростках непрерывного выющегося стебля, чешуйчатый орнамент, вазы с цветами и др. Узоры розеток в сетке из ромбов встречаются как в серебряной басме и набойке, так и на драгоценном золотом окладе с эмалью 1648 года (Государственная Оружейная палата, № 13479), и в плетеном кружеве патриаршей ширилки<sup>1</sup>. Узоры плоских широких стеблей, пропущенных через кольца, розетки или цветки, мы находим и в набойке, и в деревянной резьбе, и на серебряных изделиях, и на шитом полотенце патриарха Адриана (Государственная Оружейная палата, № 12182). На изразцовом наличнике окна церкви Петра и Павла в Ярославле — тот же мотив (крупные, сочные, напоминающие клубнику ягоды на изогнутых стебельках), как и на некоторых образцах набойки, в чеканке на серебре и в деревянной декоративной резьбе.



Прикладное искусство XVII века сильно отличается от строгого, лаконичного искусства предшествующего столетия. Оно ярко и жизнерадостно, богато по краскам, разнообразно и нарядно по узорам. В росписи стен, в деревянной резьбе, в металлических решетках и люстрах-паникадилах, в изразцах, декоративном шитье и книжном орнаменте, в серебряной и золотой утвари — во всех отраслях прикладного искусства этого времени сказывается стремление к орнаментальности, к узорочью. Пышные узоры покрывают стены и потолки, все предметы обстановки. В этом богатом живописном «покрове» нередко трудно улавливается рисунок, основной стержень которого почти исчезает в мелких, drobных деталях декора.

<sup>1</sup> «Мир искусства», 1904, № 10, стр. 216.

В начале XVII века еще сохраняются ритмичные, строгие стилизованные растительные узоры предшествующего столетия. Резные и черневые травы на золотых и серебряных изделиях не утрачивают тонкой графичности и четкости. В расцветке эмали и драгоценных камней некоторое время продолжают звучать отголоски нежной гаммы красок XVI века, гармоничного сочетания бледно-голубых сапфиров с легкими светлыми тонами эмали. Узоры рукописей, хотя уже усложненные и пышные, еще локализируются в геометрических рамках заставок. Но скоро эта сдержанная, строгая орнаментика уступает место все побеждающему в эти годы стремлению к узорчатости, к насыщенному декоративному заполнению пространства. Орнамент становится богатым, нарядным, бесконечно разнообразным и красочным. Во всех отраслях прикладного искусства сказывается тяга к передаче объемных, пластических форм. Плоские, отвлеченные завитки деревянной декоративной резьбы вытесняются скульптурной, горельефной резьбой, сверкающей позолотой, напоминающей литье из драгоценных металлов, с пышными цветами, листьями и плодами, обильно вплетенными в орнамент. Крупные рельефные цветы с сочными листьями, шитые по «настилу» золотой и серебряной нитью или жемчугом, украшенные металлическими запонами с разноцветными камнями, причудливо переплетаются стеблями на роскошных одеждах. Их блестящие выпуклые узоры скорее похожи на чеканку из золота или серебра, чем на плоское шитье начала столетия. Тонкая графика резных или черневых травок на золотых и серебряных изделиях сменяется свободно раскинувшимися крупными живописными цветами. Многоцветный растительный орнамент вырывается из рамок заставок и обильно заполняет поля рукописей яркими красочными узорами. Радостные по чистым, глубоким краскам эмали в изобилии украшают золотые и серебряные предметы. Цветы, плоды, ягоды, реальные, взятые из жизни образы животных, птиц и рыб, широко вводятся в орнамент, одновременно с народными мотивами — изображениями сказочных существ.

Культурный подъем второй половины XVII века не мог не найти отражения в прикладном искусстве. У художников растет интерес к реалистическому изображению окружающей действительности. Если в начале столетия доминирующие в орнаменте растительные узоры сильно стилизованы, то во второй его половине мы встречаем, наряду с фантастическими цветами, плодами и травами, изображения, очень близкие к природе, — цветки на срезанных стеблях, плоды, букеты, связки цветов и плодов.

Так же как в литературе и живописи этого времени, мастера прикладного

искусства стремятся к повествовательности, хотят передать занимательный рассказ. Условные, плоскостные, мало увязанные между собой изображения к концу столетия заменяются на изделиях лучших мастеров сложными композициями со светотенью, перспективой, разнообразием поз и движений.

В наивно переданной сцене «Сусанна, застигнутая старцами» на больших серебряных стаканах 1673 года мастер не побоялся изобразить даже обнаженное тело (Государственная Оружейная палата, № 10653, 10654 и 10659).

Интерес к жизни и ее бытовым конкретным деталям проявляется как в выборе сюжетов (например, собака, преследующая лисицу, на серебряном стакане 1688—1689 годов; Государственный Исторический музей, № 53054/39), так и в свободной творческой переработке изображений, взятых с гравюр и из книжных иллюстраций. До неузнаваемости изменяются, приближаясь к типу народных картинок, переодетые в русские опашни «Сивиллы» (например, на ковше 1685 года; Государственный Исторический музей, № 19щ.), а вместо привычных, застывших в традиционных позах, задрапированных в широкие, свободные одежды фигур апостолов мы видим на серебряном диске (Псковский областной краеведческий музей, № 122) оживленные, полные движения фигуры юношей в русских городских одеждах. В деревянной резьбе, в почти скульптурных чеканных изображениях усиливается стремление передать объемность фигур и предметов. В начале трехмерной делается лишь голова, в то время как туловище остается почти плоским, во второй же половине столетия встречаются почти отделенные от фона округлые изображения. Плотно, уверенно посажена почти скульптурная фигура Спасителя на престоле на окладе «Евангелия» 1689 года (Государственная Оружейная палата, № 15453). Впечатление ее объемности, телесности увеличивается благодаря покрывающей изображение цветной эмали. Наряду с ярко выраженной декоративностью настойчиво пробивается реалистическая струя.

В XVII веке было положено начало живописи по эмали — темные и светлые точки, усики и травки на основных тонах и, позднее, в 80—90-х годах — первые живописные изображения людей, животных и птиц. Эти изображения заложили основы для миниатюрного, выполненного в технике эмали портрета, достигшего высокого расцвета уже в первой четверти XVIII века.

Семнадцатый век завершает большой этап в развитии русского прикладного искусства и, в значительной мере, подготавливает почву для новых творческих исканий. В дальнейшем русское прикладное искусство развивается уже по новому пути.



**ИТОГИ РАЗВИТИЯ  
ДРЕВНЕРУССКОГО  
ИСКУССТВА**





---

## ИТОГИ РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

*Н. Н. Воронин*



**Н**астоящим томом заканчивается изложение важного раздела истории русской художественной культуры — древнерусского искусства. В заключение следует еще раз оглянуться на его многовековой путь, обобщить важнейшие наблюдения и поставить некоторые общие вопросы об условиях и особенностях его исторического развития.

Древнерусским в строгом смысле этого слова мы называем искусство средневековой Руси, начало которого связано с эпохой Киевского раннефеодального государства X—XI веков и формированием в лоне этого государства древнерусской народности. Его конец падает на XVII столетие, когда начинается новый период русской истории, отмеченный формированием великорусской нации в условиях развития ремесла, роста торговых связей и создания всероссийского рынка.

Важнейшей особенностью исторического развития русского народа явилось то обстоятельство, что феодализм на Руси был первым классовым строем. Восточные славяне миновали ступень рабовладельческой формации, и феодальные отношения развились непосредственно в процессе разложения первобытно-общинных порядков. Таким образом, формирующаяся княжеско-боярская знать вступала в историю, не имея ни предшественников в лице рабовладельцев, ни многовекового опыта классового господства, накопленного рабовладельческим обществом, ни подготовленного аппарата принуждения, ни людей, обслуживающих идеологические потребности господствующего класса. Все строилось заново на развалинах патриархально-общинного строя. Поэтому в силу исторических обстоя-

тельств русские феодалы были вынуждены обратиться к опыту других стран, в особенности в отношении средств идеологического воздействия на массы. В этом одна из причин, обусловивших важнейшее событие в истории русской культуры и искусства — обращение к византийскому православию и искусству. Византийская художественная традиция и религия стали знаменем борьбы класса феодалов за свое господство, сделались неотъемлемой частью его культуры.

Древнерусское искусство было в значительной мере связано с запросами господствующего класса и находилось в закономерной для эпохи феодализма зависимости от господствовавшей идеологии средних веков — религии и сильнейшей феодальной организации — церкви. Эта зависимость была различной на отдельных этапах истории русского народа, она по-своему и с различной силой проявлялась в каждой отрасли искусства. Но все это не меняло того основного положения, что главная линия его развития лежала в сфере религиозной идеологии, в области церковной архитектуры и живописи.

Однако было бы глубочайшей ошибкой трактовать древнерусское искусство как искусство аристократическое или церковное, полностью оторванное от народа и его культуры. Нельзя забывать того важнейшего обстоятельства, что на ранних этапах своего развития феодализм выражал прогрессивные тенденции истории, что религия была не только идеологией господствующего класса, но идеологией всего народа. В религиозной форме складывались его представления о мире и жизни, общественные и этические идеалы.

В древнерусском искусстве с большой силой проявляются народные воззрения, народные художественные вкусы. В период феодализма в культуре и искусстве древней Руси еще не оформился тот раскол на две культуры, который столь резко определился в условиях капиталистического строя. Поэтому древнерусское искусство при всех своих внутренних различиях в целом отражает по-своему цельную эпоху в жизни всего русского народа, эпоху, полную неслыханных бедствий и тягот, эпоху героической борьбы за независимость Русской земли, воспитавшей национальный характер русского человека и закалившей эпическую силу его духа<sup>1</sup>.

Как можно судить по весьма неполным археологическим данным и косвенным показаниям письменных источников об искусстве восточнославянских племен, оно характеризовалось значительным развитием плоскостной орнаментики,

<sup>1</sup> Здесь, как и далее, мы употребляем термин «национальный» не в точном научном смысле, так как русская нация начинает складываться лишь в XVII веке. Однако своеобразные черты русской культуры кристаллизовались значительно раньше, что и оправдывает применение этого термина.

достигшей большой сложности и разнообразия, устоявшимися навыками в переработке в условный узор мотивов живой природы, умением обобщать в стилизованном отвлеченном образе наблюдения действительности так, что этот образ был одновременно наделен и чертами реалистическими и в то же время был отвлеченным. Художественные навыки глубокой древности русское народное искусство сохранило до позднейшего времени.

Это относится не только к области прикладного искусства, но, по-видимому, и к сфере искусства монументального. Сведения об уборе языческих храмов западных славян резными изображениями животных, подтвержденные теперь находкой в Великом Новгороде знаменитых резных колонн XI века (стр. 616)<sup>1</sup>, свидетельствуют о высоком искусстве плоскостного монументального орнамента, включавшего мастерски стилизованные фигуры реальных зверей и мифических чудищ — грифонов и кентавров. Тот же условный характер имели изваяния славянских идолов. Относительно культовой деревянной архитектуры дофеодалного периода мы можем судить по косвенным данным, позволяющим предполагать наличие в это время монументальных столпообразных храмов. Древнейшее деревянное зодчество знало и шатровую форму, о чем свидетельствует найденная в тех же раскопках Новгорода Великого замечательная деревянная модель X—XI веков шатрового «теремца» на четырех колонках с бусинами (стр. 617)<sup>2</sup>.

Русские были не просто «талантливыми учениками», но сложившимися художниками, способными творчески воспринять и развить высокий опыт искусства Византии. Именно поэтому формировавшееся монументальное искусство лишь очень короткое время пользовалось услугами пришлых мастеров-греков. Грандиозный размах княжеского и церковного строительства конца X — начала XI века мог быть осуществлен только при условии широкого привлечения мастеров из народа. Действительным творцом искусства, как и творцом всей древнерусской культуры, является сам народ.

Этому содействовали и условия жизни и быта феодалов. Эксплуатация крестьянства тесно связывала их с деревней. Их усадьбы полностью обслуживались трудом крепостных крестьян. Из письменных источников мы хорошо знаем, что народные суеверия и обычаи, пережитки язычества и его обрядности, довольно прочно держались не только в народных низах, но и в среде господ-

<sup>1</sup> А. Ардиховский. Колонна из новгородских раскопок. — «Вестник Московского университета», 1954, № 4, стр. 65—68.

<sup>2</sup> Труды Новгородской археологической экспедиции, т. I. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 55. М., 1956, стр. 37—38.



*Деталь резной деревянной колонны  
из Новгорода. XI век.*

Институт истории материальной  
культуры АН СССР

ствующего класса. Народная культура глубоко проникала в быт и сознание представителей феодального класса, тесно связанных с деревней, облегчая тем самым внедрение народных элементов и в искусство, украшающее княжеский и боярский быт. В городе эти народные, деревенские начала, попадая в более живую общественную среду, в круг ремесленников и торговцев, приобретали еще более широкое значение, быстрее кристаллизовались и развивались. Все это способствовало известному единству древнерусской культуры, в том числе и искусства.

Таковы условия, определившие проникновение народного искусства в сферу церковно-феодального искусства древней Руси. Господствующие феодальные верхи в основном держались византийских традиций, к которым они не раз обращались и позднее в борьбе за свое господство. Народные, национальные начала неизбежно вступали в противоречие с этой традицией, перерабатывая и изменяя ее по-своему, что обусловило неповторимо русский характер уже древнейших памятников. Они отмечены поразительной силой и одухотворенностью, богатством творческой мысли, разнообразием оттенков выражения.

Для понимания народных основ и особенностей древнерусского искусства важно подчеркнуть и его теснейшую связь с жизнью русского народа и государства. Оно было как бы художественной летописью их истории. Недаром русский переводчик хроники Георгия Амартола очень выразительно передал смысл слова «история» —

«изобразия рекше история». Инициатива создания крупных художественных произведений принадлежала государству и церкви; эти произведения имели государственный, общественный характер, и сведения о постройке и росписи храмов заносились в летописи. Часто важнейшие здания воздвигались в память больших исторических событий, становились их величественными памятниками. Софийский собор в Киеве был поставлен на месте, где Ярослав разбил печенегов. Успенский собор в Коломне, строившийся накануне Куликовской битвы, стал памятником победы над полчищами Мамай. Храм Покрова на рву (Василий Блаженный) на московском посаде был создан как храм-памятник взятия Казани и торжества русского народа над вековым врагом. Собор Новодевичьего монастыря в Москве был воздвигнут Василием III в память об освобождении Смоленска от польско-литовского владычества, а его фресковая роспись была посвящена теме победы, апофеоза русского оружия и строительства государства<sup>1</sup>. Подобные мемориальные сооружения приобретали подлинно народный характер. В этом смысле к мемориальным сооружениям можно применить слова Симона Ушакова, сказанные им относительно живописи: «Изображение — это жизнь памяти, памятник прежде жившим, свидетельство прошлого, возглашение добродетелей, изъявление силы, оживление мертвых, бессмертие хвалы и славы,



*Деревянная модель шатрового «теремца».  
X—XI век.*

Институт истории материальной культуры  
АН СССР.

<sup>1</sup> Л. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954. Текст об этом памятнике в III томе настоящего издания (стр. 640 и сл.) был написан до выхода в свет названного исследования.

возбуждение живых к подражанию, воспоминание о прошедших делах...»<sup>1</sup>. Всеми этими качествами обладали и названные «памятники» славных событий в жизни Русской земли. Их авторы ясно понимали историческую роль архитектуры, историко-назидательное и мемориальное значение ее произведений.

Всегда великолепно связанные с городским ландшафтом, являющиеся его архитектурным центром и господствующие над прихотливой свободой деревянной застройки, городские соборы были как бы символами города. Софийский собор в Новгороде, собор Троицы в Пскове, Успенский собор во Владимире и другие центральные храмы становились палладиумами этих городов, знаменем борьбы городов за их самостоятельность.

На долю русского народа выпал трудный исторический путь тяжелой борьбы за свою независимость. Иноземные вторжения и борьба с ними тормозили развитие Руси. Наиболее тяжелым ударом было монгольское нашествие, застигшее Русь на очень высоком подъеме экономического и культурного развития, когда процветали русские города с их многообразными ремеслами и широкими торговыми связями; в передовых центрах складывались условия для союза горожан с сильной княжеской властью, являвшегося залогом быстрого преодоления феодальной раздробленности и осуществления национального объединения; в искусстве и литературе ясно выступали такие явления, которые предвещали ослабление феодальных консервативных сил и идей.

Защитив Европу от монголов, Русь была обречена на длительное отставание в тяжелых условиях монгольского ига, которые подорвали и задержали развитие древнерусской культуры и искусства.

Древнерусское искусство не укладывается в шкалу классических западноевропейских стилей, хотя это и пытались сделать представители формалистического искусствознания. Без достаточных оснований стремились они увидеть в зодчестве Владимиро-Суздальской Руси XII — XIII веков лишь «русский вариант романского стиля», в поразительной по своему своеобразию шатровой архитектуре XVI века — запоздалый отголосок готики, в памятниках конца XVII века — «русское барокко» или ту же готику.

Точно так же не совпадает с путями развития западноевропейского изобразительного искусства история древнерусской живописи. Столь же беспочвенными были подобного рода аналогии и в области скульптуры. Поэтому меха-

<sup>1</sup> Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи.— «Вестник общества древнерусского искусства», 1874, № 1—3, стр. 22.



ническое сопоставление отдельных этапов развития древнерусского искусства с одновременными этапами в истории искусства стран Западной Европы способно породить лишь недоразумения. Древнерусское искусство может быть правильно понято не путем поверхностных сопоставлений, а в результате тщательного анализа его реальных связей с жизнью народа.

При всем своеобразии своего развития древнерусское искусство не осталось наглухо замкнутым в национальных рамках. Древнерусские мастера живо интересовались достижениями своих собратьев по искусству в соседних странах. Мы знаем из летописи, что, например, прославленные псковские зодчие XV века совершали поездки за рубеж к «немцам», чтобы присмотреться к их «каменочной хитрости». Однако все усваиваемое извне глубоко перерабатывалось русскими мастерами сообразно с требованиями русской жизни.

На Руси не раз появлялись и иноземные мастера. Византийские зодчие и художники приезжали в Киевскую Русь. Романские (пока не определимые более точно) строители были причастны к развитию архитектуры Галицкой и Владимиро-Суздальской Руси XII—XIII веков. Греческие живописцы подвизались в Москве и Новгороде в XIV веке, в пору возрождения Руси и героической борьбы с татаро-монгольскими захватчиками. В XV—XVI веках итальянские архитекторы и инженеры вливались в среду многочисленных русских мастеров, создавших ансамбль Московского Кремля и ряд мощных крепостей. Однако даже крупнейшие из чужеземных художников, такие, как Феофан Грек или Аристотель Фиораванти, не чувствовали себя на Руси чуждыми людьми, но всем своим существом приобщались к нашей действительности, становясь деятельными строителями русской художественной культуры.

При всей сложности и трудности исторического пути русского народа древнерусское искусство предстает перед нами как целостное художественное явление. Ни пора кровавых феодальных усобиц, ни тяжкие столетия монгольского ига не смогли нарушить единства величественной древнерусской культуры. Основой этого единства был русский народ, бережно хранивший свои художественные идеалы, совершенствовавший свое мастерство. Древнерусские строители и живописцы не замыкались в границах феодальных мирков; они общались между собой, работая в разных концах Руси, в их совместном труде постепенно выковывалась крепнувшая национальная общность древнерусского искусства.

Важнейшим условием единства древнерусского искусства была характерная для средневековой культуры непрерывная преемственность его технических и

художественных традиций. Она обуславливалась, прежде всего, характером средневекового ремесла, когда накопленный опыт сохранялся не в виде каких-либо теоретических пособий или обобщений, но передавался от одного поколения мастеров другому как совокупность эмпирических данных, хранившихся буквально в руках и богатейшей памяти народных мастеров. Лишь в позднюю пору XVI—XVII веков появилось некое подобие пособий и художественных школ, например, для живописи и прикладного искусства — Оружейная палата, а для архитектуры — Приказ каменных дел, организовавший широкое строительство и проявивший некоторую заботу о росте квалификации каменных дел подмастерьев. Сохранению традиций способствовал и весь строй средневековой идеологии с ее устойчивостью быта и обычаев, канонов и правил.

Сила традиции и незыблемость образца отнюдь не нивелировали русское искусство, оно было всегда чуждо трафарета. Одна и та же тема или задача разрешалась каждый раз по-новому. И если мы знаем мало имен русских художников или зодчих, то их безымянные творения все же дают нам представление об их индивидуальных манерах и вкусах, об их творческих устремлениях.

Уважение к традиции и верность своему русскому наследию свидетельствовали о национальной самостоятельности русского народа и являлись одним из средств сохранения и развития его культуры в трудных условиях его исторической жизни.

Целостность древнерусского искусства объясняется также и тем, что отдельные его отрасли развивались не в изоляции, а в теснейшем взаимодействии друг с другом; кругозор мастеров был широк и они не замыкались в узких рамках своего ремесла. Живописцы бывали соучастниками замыслов зодчих, смелые архитектурные фантазии и новые формы порой рождались в рисунке миниатюриста, давая толчок мысли архитектора; в других случаях художники бережно сохраняли полюбившиеся им, но отвергнутые официальным искусством архитектурные образы; так, иллюстратор «Онежской псалтири» в конце XIV века воспроизвел храм, украшенный причудливой звериной орнаментикой. Скульптор-резчик, ценных дел мастер, а иногда и ювелир включались в работу зодчего, изготовляя модель — образец постройки или ее отдельных деталей. Созданные резчиком по дереву орнаменты переходили в миниатюру и прикладное искусство, звери и травы со стен белокаменных храмов Владимиро-Суздальской Руси воспроизводились в народных бытовых изделиях. Работы прославленных ювелиров пленяли глаз художников и заставляли усваивать приемы их мастерства, в иконописи появлялись тончайшие золотые линии, напоминавшие

свечение золотых контуров перегородчатой эмали. Мастерицы шитья имитировали драгоценный металл, применяя шов «на чеканное дело», сотрудничая с живописцами в изготовлении рисунка и подборе тонов.

Не приходится говорить, что эта переключка искусства превращалась в подлинную симфонию, когда воздвигались огромные храмовые и дворцовые ансамбли, когда живопись становилась архитектурной, а архитектура живописной. Напомним яркую характеристику средневековой архитектуры, данную Виктором Гюго: «Все прочие искусства повиновались зодчеству и подчинялись его требованиям. Они были рабочими, создавшими великое творение. Архитектор — поэт — мастер в себе одном объединял скульптуру, покрывающую резьбой созданные им фасады, и живопись, расцветивающую его витражи, и музыку, приводящую в движение колокола и гудящую в органных трубах. Даже бедная поэзия, подлинная поэзия, столь упорно прозябавшая в рукописях, вынуждена была под формой гимна или хора заключать себя в оправу здания, чтоб приобрести хоть какое-нибудь значение...»<sup>1</sup>. Эта замечательная характеристика гегемонии архитектуры в средневековом искусстве почти полностью приложима и к древнерусскому искусству, где также господствовало зодчество, объединявшее все виды искусств.



Архитектуре — ведущей отрасли искусства средневековья — принадлежит первое место и в древнерусском художественном творчестве. Русский народ показал себя как неутомимый строитель, обладающий помимо огромного упорства и энергии, высокой эстетической одаренностью. Сколько раз воскрешал он из пепла пожарищ города и села, восстававшие из небытия еще более прекрасными, полными новых хором и храмов!

Мастерство древнерусского зодчего характеризовалось широтой творческого диапазона, позволявшей ему работать в разных отраслях строительного искусства. Вышгородские горододельцы XI века строили не только крепостные стены, но и величественные храмы над могилами Бориса и Глеба в Вышгороде; псковский зодчий XIV века Кирилл — автор полного бурного движения Троицкого собора во Пскове — воздвигал и суровые стены псковской крепости; творец собора Василия Блаженного — Постник Яковлев был «городовым и церковным

<sup>1</sup> В. Гюго. Собрание сочинений, т. II, М., 1953, стр. 185.

мастером» и т. д. Профессиональная широта искусства древнерусского зодчего позволяла создавать храм, схожий своим столпообразным объемом с крепостной башней, и убирать крепостную башню богаче, чем храм. Так, в образе храма Василия Блаженного, в его конструкции и декоре использованы элементы военного зодчества вплоть до применения машикулей. Собственно «военный инженер» не мог бы построить надвратной башни Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале с ее богатейшим убором. Эта черта древнерусского зодчего — его многогранность — расширяла его творческие возможности и помогала утверждению стилистического единства различных областей древнерусской архитектуры.

Только в XVI—XVII веках мы встречаемся с более узкой специализацией зодчих, среди которых появляются «мастеры трапезные», «мастеры палатные», собственно «горододельцы» — военные инженеры.

Роль архитектурной традиции и образца, являвшихся стержнем древнерусского и средневекового вообще архитектурного искусства, определила характерное для древнерусского искусства уважение мастеров новых поколений к трудам своих предшественников и к оставленному ими наследию. Слава выдающихся произведений прошлого жила в веках, и русские художники с величайшей бережностью относились к сокровищнице народного опыта и искусства.

В архитектуре, так же как и в живописи и прикладном искусстве, «образец» играл большую воспитательную роль. Древняя Русь оставила нам богатое наследство в сложнейшей области архитектурного творчества — в городских и монастырских ансамблях, складывающихся на протяжении столетий, когда комплекс зданий монастыря или кремля постепенно расширялся. При этом каждая новая постройка входила органическим звеном в новое целое, не противореча старым зданиям и гармонически сочетаясь с ними или даже подчеркивая и выявляя их художественное значение. Целостность древнерусских ансамблей такова, словно их создавал бессмертный зодчий, возраст которого исчислялся столетиями. Однако прошлое не порабощало мастера — он был не только учеником, но и творческим продолжателем. Пользуясь многочисленными образцами, он не компилировал мертвые формы, а оперировал живыми архитектурными образами, которые как бы «прививались» им к новому архитектурному организму.

Русские люди тонко понимали взаимодействие элементов ансамбля. Это сказывается на примере многочисленных и разнообразных построек. К числу их можно отнести ансамбль древнего Владимира или Московского Кремля, Троице-Сергиевой лавры или Саввино-Сторожевского монастыря и многие другие.

В связи с этой темой нельзя не подчеркнуть существенной стороны творчества древнерусских зодчих. Новый архитектурный образ, сложившийся в сознании мастера на основе живших в его памяти образцов, обогащенный новыми чертами и идеями, воплощался чаще всего в объемной модели и осуществлялся в натуре без проектных чертежей. «Образец» играл в практике строительства большую роль. Но при всем этом образец не обеспечивал реального возведения постройки, и поэтому зодчий вел ее сам, от начала до конца: он был и автором замысла постройки, и ее архитектором-художником, и ее инженером, определявшим конструкции, и непосредственным производителем работ, который вместе со «стенщиками» и каменщиками, постоянно был на лесах, наблюдая за ходом стройки и внося исправления. Разделение труда еще не раскололо на отдельные специальности его мастерство, он был непосредственно связан с производственным процессом, и его творчество было по самой своей природе конкретным.

Древнерусский зодчий в силу исторических условий не располагал архитектурной теорией в том смысле, в каком она применялась в Западной Европе. Его ум еще не был проникнут «усыпляющей, бесстрастной образованностью» и не был «освещен дробью познаний»<sup>1</sup>. Он не мог подобно пушкинскому Сальери «разъять, как труп», музыку архитектуры и «проверить» гармонию алгеброй. Отвлеченное математическое мышление было несвойственно древнерусскому зодчему. Пропорции плана и вертикальных членений определялись начертательным путем; тот же метод определял конструктивные элементы здания и их величины<sup>2</sup>. В соотношениях господствовала система простых чисел; в других случаях в основе композиции лежал реальный модуль (толщина стены, длина бревна и т. п.). Поэтому не случайно митрополит Пимен, посетивший в 1389 году Царьград, дивился «величеству и красоте безмерной церковной», которые он сумел передать в образных описаниях. Только изумившее его устройство гигантского многооконного барабана собора Софии заставило любознательного митрополита обратиться к измерениям<sup>3</sup>. Красота архитектуры была для древнерусского человека в буквальном смысле слова «безмерной», т. е. непереводимой на язык цифр. В связи с этим и проектный документ «образец» или ранние чертежи давали не столько цифровой и масштабный эквивалент здания и его деталей, сколько его образ. Древнерусский зодчий мыслил свое

<sup>1</sup> Н. Гоголь. Об архитектуре нынешнего времени.— Сочинения, т. VI, М., 1950, стр. 39.

<sup>2</sup> К. Афанасьев. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. Автореферат диссертации. М., 1954.

<sup>3</sup> Никоновская летопись. Полное собрание русских летописей, т. XI, стр. 100.

произведение прежде всего «в идее, а не в мелочной наружной форме и частях»<sup>1</sup>. Его творчество, не испытывшее распада на теорию и практику, было примитивно целостным, синтетическим и сильным.

Охарактеризованные особенности творчества древнерусских зодчих вместе с принципом натурального строительства воспитывали тончайшее понимание ими природы и ландшафта, городского ансамбля и естественного рельефа. Это чувство отразилось и в литературе, уже в ее первых пейзажных зарисовках. Не раз в летописи и житиях святых встречаются рассказы о тщательном выборе для той или иной постройки места, наиболее выгодного в художественном смысле, или, как говорили в старину, — «стройного места». При этом строители никогда не попирали нарочитой грандиозностью сооружения естественного рельефа: их постройки — будь то храм или крепость — как бы органически «вырастали» из родной земли, венчая кручи холмов или раскидываясь в равнинах пойм над зеркалом реки.

Отсюда и характерная для древнерусского зодчества привязанность к свободной, открытой и живописной композиции ансамбля. Эта особенность не утратила своего значения и тогда, когда градостроительство и архитектура в целом начали подчиняться принципу геометрической регулярности. Древняя традиция свободной планировки смягчала его жесткость и искусственность, придавая созданным в это время ансамблям особую прелесть и непринужденность.

Отсюда и поражающая нас красота древнерусских зданий и ансамблей, гармонически связанных с данным конкретным ландшафтом, входящим как существеннейший элемент в саму архитектуру. Таков поэтический образ Покрова на Нерли над тихим водным зеркалом, таков рвущийся ввысь кристаллически ясный столп Коломенского на высоком холме москворецкого берега, таков распластанный на равнине и отраженный в окружающих озерах ансамбль Иосифова Волоколамского монастыря с его мощными башнями и иглой ярусной колокольни, ансамбли северного деревянного зодчества и многие другие выдающиеся памятники древнерусской архитектуры.

Древнерусские зодчие были не только тонкими художниками, понимавшими и любившими красоту родной природы и учившимися у нее. Они не только оберегали русские архитектурные традиции и дорожили прошлым своего искусства, живым и органическим развитием которого было их творчество. Наличие

<sup>1</sup> Н. Г о г о л ь. Указ. соч., стр. 55.



только этих двух важнейших принципов могло бы породить подчас простое подражание старым образцам, лишенное жизненной остроты и свежести. Древнерусские зодчие обладали еще третьим, драгоценным для подлинно народного мастера качеством — активным знанием окружающей их жизни и умением подметить в ней новое. Они живо ощущали современность с ее социальными конфликтами, ведущими идеями и вкусами. Поэтому, будучи знакомы с множеством архитектурных образцов прошлого, они могли творчески воспринять и выполнить любое задание, понимая его не формально, а во всей глубине его общественного и художественного содержания. Зодчие были, несомненно, и активными участниками общественной борьбы, они были плоть от плоти «простого всенародства». Не случайно владимирские «мизинные люди», «каменщики», создавшие в XII веке бессмертные памятники Владимира, вызвали ненависть консервативного боярства, видевшего в этих «холопах» опору прогрессивной политики Андрея Боголюбского. Тесной связью мастера с народом и реальной общественной жизнью объясняется правдивость и идейная насыщенность памятников древнерусского зодчества. «Истинно художественное, народное произведение, — писал Ф. И. Буслаев, — удовлетворяет не одним только эстетическим интересам. Оно теснейшими узами связано с действительностью, на почве которой возникает»<sup>1</sup>.

Лаконизм и отточенность художественной формы в древнерусской архитектуре сложились в условиях крайней ограниченности в выборе технических средств и материалов. Вспомним, что основным инструментом плотников, создавших свои величественные рубленые храмы, был топор, что они не располагали даже пилой. Перечень строительных материалов «каменных здателей» был также очень краток. Мастер, не избалованный широким выбором технических средств и материала, не мог быть дилетантом в их использовании, он не мог разбрасываться и должен был сделать все возможное при наличных средствах, стать виртуозом в работе своим простым инструментом над одним и тем же материалом. Это во многом определяло мудрую простоту и законченность формы: при скудости средств зодчий умел достичь огромной выразительности.

Эти черты особенно ярко ощущаются в древнерусском деревянном зодчестве. Здесь мы не найдем каких-либо априорных и отвлеченных архитектурных канонов. Здесь все — от плановой и объемной композиции здания до форм

<sup>1</sup> Ф. Б у с л а е в. О народной поэзии в древнерусской литературе.— Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 60.

срубов, кровель, галлерей, крылец, окон и декоративных деталей — продиктовано практической целесообразностью, подсказано строительным материалом и конструкцией. Мастер не расчленяет утилитарных и художественных задач, разрешая их одновременно: полезное должно быть красиво, красивое — полезно. Это делает произведением искусства в равной мере храм и крестьянскую избу, богатые хоромы и амбар. Для народного мастера «низкого» предмета не существует, как не существует искусства для искусства. Самые пропорции деревянной архитектуры теснейшим образом связаны с материалом и строительной техникой. Применение в верхних частях храма (например, в церкви на Белой Слуде) более тонких бревен облегчало подъем материала наверх и в то же время создавало оптическую иллюзию большей высоты здания, акцентируя перспективное сокращение венцов сруба.

Украшая постройку, зодчий как бы «прислушивается» к работе и напряжению той или иной части здания, присматривается к форме самого материала, извлекая из этих наблюдений мотив декора. Опорные столбы храмовых трапезных перехватываются бусиной-дынькой, стягивающей и упрочивающей напряженную опору посередине; концы штырей, связывающих шелом и князевую слегу кровли — «стамики», получают круглую головку наподобие головки «болта»; порезка торцов «помочей», несущих широкий выступ кровли, следует их конструктивной форме и т. д. Украшая «облой» (т. е. круглой, трехмерной) резьбой концы князевой слезы или поперечных брусьев кровли, мастер как бы доканчивал и подчеркивал те фантастические образы, которые подсказывала ему природа — комель или корневище получили форму конской, птичьей или оленьей головы. Сам плоскостной характер резьбы орнамента определялся не только народным вкусом, материалом и инструментом, которые диктовали его геометрические элементы, но и условиями климата: дождь и снег быстрее разрушали дерево, покрытое глубокой резьбой. Декорировка никогда не была самоцелью, она занимала подчиненное скромное место, не затемняя целого. Сдержанная орнаментация подзоров кровель, наличников, ставень, крылец и т. п. подчеркивала суровую поверхность рубленой стены, создавала живую игру света и тени и впечатление нарядности постройки.

Таким образом, бедность архитектурных средств мудрый русский зодчий — «древодель» — сумел превратить в богатство, в примитивных условиях производства он выработал поразительно совершенные и законченные художественные приемы. Единство полезного и прекрасного, конструкции и декорации обуславливали предельную правдивость архитектурного образа. Отсюда «отличи-

тельные черты художественной мысли народа — простота, ясность и доступность пониманию широких масс»<sup>1</sup>.

На всем протяжении развития древнерусского зодчества мы почти не найдем в его памятниках проявлений нарочитой утонченности, повышенной экзотичности или отвлеченности. Они поражают прежде всего своей силой, простотой и мощью. Это качество отличает Софийский собор Киева от современной ему византийской храмовой архитектуры; он не только физически больше своих греческих сверстников, но он чужд и их подчеркнутого аристократизма, его объем величественен и могуч, его интерьер проникнут торжественным ритмом.

По иному то же качество русской архитектуры дает о себе знать в новгородских постройках XIV — XV веков. Зодчие Новгорода — непревзойденные мастера скупой и лаконической формы. Они словно лепят или высекают из гигантских глыб свои храмы, чуждые геометрической сухости линий и объемов, вырастающие подобно крепким белым грибам-боровикам из суровой новгородской земли. Они просты и величавы, хотя их реальные размеры невелики — новгородский мастер прекрасно понимает старую и вечно новую истину, что величина еще не есть величие. Воплощенный в новгородских зданиях дух силы подчеркивается пластичностью их форм и мудрой сдержанностью декора.

То же чувство силы выражено иными средствами в творениях владимиро-суздальских мастеров. Их постройки, полные царственного величия и достоинства, пленяют кристальной ясностью архитектурных форм и богатством скульптурного убранства. Обнаруживая во внешних деталях общие черты с романским зодчеством, владимирская архитектура резко отлична от него своей просветленностью, чувством меры и особой наглядностью композиции. Резной декор храмов чужд чудовищности образов романской пластики. Рельефы подобно изящным драгоценностям оживляют плоскости фасадов или облачают мощный корпус храма пышной узорчатой одеждой.

В произведениях зодчих возвышающейся Москвы то же чувство силы найдет новое выражение в динамике храмового верха, увенчанного, как в соборе Троице-Сергиевой лавры, могучей башнеобразной главой.

Древнерусские зодчие были выдающимися мастерами монументальной формы; ею владели не только новгородцы, но и зодчие Москвы XVI—XVII веков. Таков безвестный архитектор — автор сурового Софийского собора в Вологде, таков знаменитый Аверкий Мокеев, сумевший воплотить ретроспективные замыслы патриарха Никона в зданиях, поражающих величием своего эпического мону-

<sup>1</sup> Р. Г а б е. Карельское деревянное зодчество. М., 1941 г., стр. 4.

ментализма. Этот дух силы проникает все лучшие памятники древнерусской архитектуры вплоть до конца XVII столетия, когда в произведениях 80—90-х годов проявилась граничащая с манерностью утонченность. В целом же древнерусское зодчество — это искусство сильное и волевое.

Из письменных источников XVI—XVII веков мы знаем, что древнерусский зодчий мыслил здание по образу человека и естественного мира вообще. Церковный верх назывался «главой», «челом» или «лбом», его покрытие представлялось богатырским «шеломом», барабан главы называли «шеей», своды — «плечами» или «раменами», паруса под барабаном — «пазухами», горизонтальный фриз фасада — «поясом» и т. д. С нарастанием подробности деталей, усложнением и повышением динамики архитектурной формы церковная глава получила название «луковицы» или «маковицы», а само здание, обогащенное живой игрой декоративной фантазии, стало восприниматься как живой организм. Так, в народном сознании в сказочном тереме

*Вершочки с вершочками свивались,  
Потоки с потоками растались,  
Крылечки с крылечками сплывались...<sup>1</sup>*

Во всем этом сказалась особенность народного восприятия архитектуры как естественной («богоделанной», как говорил протопоп Аввакум)<sup>2</sup> формы, а ее динамики и живописности — как реального органического роста, естественного движения природы. Это восприятие архитектуры древнерусским человеком коренилось в мировоззрении и художественных взглядах крестьянства, приобретавшего «свои средства к жизни более в обмене с природой, чем в сношениях с обществом»<sup>3</sup>. Отсюда интерес крестьянина к животному и растительному миру, проявившийся с особой силой в древнерусской орнаментике и живописи XVII века и, в частности, особый характер восприятия архитектуры как создания или аналога природы. В этом «одухотворении» архитектуры нашли свое выражение пережитки анимистического мировоззрения и в то же время «наивный материализм» мышления крестьянина. В сознании русского человека и природа и архитектура одухотворены. Вспомним, как сочувствуют

<sup>1</sup> «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. II. М., 1910, стр. 156. Разрядка наша. — Н. В.

<sup>2</sup> Житие протопopa Аввакума, им самим написанное. — «Русская историческая библиотека», т. 39, кн. I, вып. 1. Л., 1927, стр. 42.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I. М., 1955, стр. 293. О применимости данной К. Марксом характеристики к русскому крестьянству см.: В. И. Ленин. Сочинения, т. 3, стр. 271. Примечание.

поражению Игоря крепостные стены его стольного Путивля и других городов: «уныша бо градом забралы, а веселие пониче». Вспомним, какой одушевленной выступает архитектура в народных причетях:

*Приуныв стоит палата грановитая,  
Припечаливши косевчатые окошечка,  
На слезах стоят стекольчатые околенки*<sup>1</sup>

Устойчивость этих представлений сказывается и в древнерусской литературе, где мы встречаем характеристики явлений природы при помощи сравнения с архитектурой и наоборот.

Этот глубокий интерес древнерусского человека к природе, когда здание мыслилось как ее органическая часть и было обращено в первую очередь к внешнему миру и широкому пространству, во многом обусловил динамику масс постройки и интерес к ее внешнему пространственному выражению. Недаром в древней Руси так ценились высота храмов и монументальность их внешнего облика.

Из разных столетий доносятся до нас живые голоса, говорящие об обостренном восприятии русским человеком этих качеств архитектуры. Киевлянам была мила сооруженная на рубеже XII—XIII веков Петром Милонегом высокая каменная набережная над стремниной Днепра под Выдубицким монастырем — по словам летописца в их душу входила радость, так как им казалось, что они парят в воздухе («яко аера достигше»). Этот высокий полет мысли отразился и в космических образах «Слова о полку Игореве», и в восторге людей XVI столетия от «величества, высоты, светлости и пространства» новых храмов. Он сказался и в специфически русской музыке гигантского пространственного звучания — колокольном звоне. В том же «Слове о полку Игореве» сказочные колокола Полоцка слышны князю Всеславу в Киеве, а пятью веками позднее царь Алексей Михайлович, пробуя новые колокола, шлет стрельцов на дальние подмосковные дороги, чтобы узнать, как далеко слышен их серебряный голос<sup>2</sup>. Не случайно также художники XVII века, вводя в икону пейзаж, иной раз смотрят на него как бы с высоты птичьего полета, что с особенной силой отразилось в замечательной иконе «Иоанн Предтеча в пустыне» (Государственная Третьяковская галерея).

<sup>1</sup> Е. Барсов. Причитания Северного края, т. I. М., 1872, стр. XXXI.

<sup>2</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария . . . , вып. III, стр. 111. Развитые здесь мысли принадлежат Л. С. Лихачеву.

Отсюда сказавшийся уже с первых шагов древнерусской архитектуры интерес к внешнему динамическому решению здания и его высоте. Могучее нарастание ступенчатых объемов киевского Софийского собора к его центральному золотому куполу; башенность храма, впервые осуществленная полоцким зодчим Иоанном в соборе Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке и вызвавшая ряд новых вариантов решения той же задачи в храмах Смоленска и Пскова; наконец — гениальная композиция церкви Пятницы, построенной зодчим Петром Милонегом в Чернигове.

Иначе, более сдержанно, проявляются эти искания в белокаменных постройках московских зодчих рубежа XIV—XV веков. Зато в живописи они дают о себе знать достаточно ясно, что подтверждается рядом икон, на которых архитектурные формы стремятся ввысь, вслед за стройной, сильно вытянутой фигурой человека. Эта же любовь к стремительному движению форм здания получила яркое художественное воплощение в гордом столпе Часозвони новгородского владыки Евфимия, как бы подготовляющем почву для титанического взлета шатровой архитектуры в XVI столетии.

Шатровое зодчество — одна из вершин древнерусской архитектурной мысли, обогащенной вековым опытом русского деревянного зодчества. Известно, что и в годы монгольского засилья создавались такие «великие» столпообразные шатровые храмы Севера, как Успенский собор в Устюге или многочисленные высокие деревянные храмы XIV—XV веков, стройные объемы которых определяли, по словам современника, «величество» града Москвы. Судить об этих ранних творениях русских плотников мы можем лишь по позднейшим потомкам этих построек — суровым и могучим рубленным храмам-башням севера, чьи величественные силуэты с таким искусством вписывались их создателями в панорамы бесконечных лесов и светлых рек Заволочья.

Русское шатровое зодчество, как уже говорилось, не раз сопоставлялось с западноевропейской готикой, которую порой трактовали даже как прямой источник творчества русских мастеров. Трудно представить себе большее непонимание русского искусства! Сами иностранные наблюдатели, видевшие и в древнее, и в недавнее время лучшие памятники русской шатровой архитектуры, свидетельствуют о ее поразительном своеобразии, «беспримерном богатстве изобретения и свободе идеи...»<sup>1</sup>. Французский композитор Гектор Берлиоз писал: «Ничто меня так не поразило, как памятник древнерусского зодчества в селе Коло-

<sup>1</sup> Слова Дарленкура. Цит. по книге: И. Е. Забелин. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900, стр. 10.



менском. Много я видел, многим я любовался, многое поражало меня, но время, древнее время в России, которое оставило свой памятник в этом селе, было для меня чудом из чудес. Я видел Страсбургский собор, который строился веками, я стоял вблизи Миланского собора, но, кроме наклепанных украшений, я ничего не нашел. А тут передо мной предстала красота целого. Во мне все дрогнуло. Это была таинственная тишина. Гармония красоты законченных форм. Я видел какой-то новый вид архитектуры. Я видел стремление ввысь, и я долго стоял ошеломленный»<sup>1</sup>.

Далеко не случайно, что приезжавшие в Россию иностранцы неизменно сопоставляли главнейший шатровый памятник — храм Василия Блаженного — с растительным организмом или вообще естественным образованием. Он вызывал у них сравнение с колоссальным растением, группой скал, «слеплением сталагмитов», «зданием из облаков, причудливо окрашенных солнцем» и т. д. Естественность, органичность динамики Василия Блаженного или церкви в Дьякове действительно уподобляют ее динамике физического, «растительного» роста, когда из широкого раскинутого на земле основания вздымаются на могучих стволах, как бы раздвигая листья или лепестки кокошников, сочные и причудливые плоды глав. В этой особенности архитектуры Василия Блаженного и Дьяковской церкви наглядно выразились те черты народного мировоззрения, которые мы попытались охарактеризовать выше. Они находятся в полном согласии и с русским фольклором, с ярко выраженной в былинах любовью к преувеличенной цветистости и живописности теремов и утвари, одежды и быта. И едва ли случайно, что, подобно образам народной быliny, первоначальный образ Василия Блаженного — этой каменной русской сказки — продолжал развиваться; заложенное в нем «растительное» начало было подчеркнуто последующей красочной росписью, в которой немалую роль играют изображения цветов и ветвей растений.

Именно в силу этих причин русское шатровое зодчество разительно отличается от готического — оно глубоко материалистично, чуждо мистического порыва и экзальтации, стремления оторваться от «грешной земли». Напротив русские шатровые храмы широко раскидывают, подобно могучим корням, свои галереи и лестничные входы, как бы черпая из матери-сырой земли, питающей их живыми соками, энергию для своего взлета.

<sup>1</sup> Разрядка наша. — Н. В. Указанием на этот текст из неопубликованных писем Г. Берлиоза к В. Ф. Одоевскому 1868—1869 годов я обязан М. Ю. Барановской, обнаружившей эти драгоценные документы.

Русские шатровые и столпообразные храмы праздничны и торжественны, их динамика исполнена физической силы. Столп церкви в Коломенском менее всего выражает мистическую идею «Вознесения». Наоборот, он проникнут чувством гордости человеческой силой и разумом.

В XVII столетии, когда художественная политика патриарха Никона поставила вне закона шатровую архитектуру, которая столь решительно ниспровергла каноническую крестовокупольную систему храма, шатер был перенесен на колокольни, и излюбленная народом форма, оживлявшая городской ландшафт и столь приметная в шире сельских просторов, была сохранена. Но зато ставшее по традиции пятиглавым здание храма приобрело настолько нарядный узорчатый облик, что в нем с новой силой зазвучало умноженное и усложненное декоративное богатство, завещанное XVII веку Постником — Бармой. Вновь зодчие всю силу своего таланта отдавали внешнему убору здания, уподобляя храм узорчатому терему, сказочному и фантастическому.

Любовь к высоте и разнообразию причудливых форм верха здания еще ярче проявилась в гражданской архитектуре с ее кровельными шатрами, кубами, бочками и т. п. Можно было бы подумать, что в этой страсти к созданию причудливых покрытий древнерусский зодчий изменял себе, увлекаясь «чистой формой», не оправданной соображениями практического порядка. Но это не так. Анализ показывает глубокую целесообразность этих форм, их связь с климатическими условиями, с материалами, с уровнем строительной техники. Вместе с тем, трезвый ум древнерусского зодчего понимал полезность широко и мудро, видя в самой «напрасной красоте» архитектуры воспитательную пользу. Для достижения ее он не жалел средств и истратил их недаром, выразив в них свое собственное понимание архитектурной красоты.

Таким образом, интерес к внешней форме сооружения, к его динамичности и высоте, к его богатому декоративному убору является характерной чертой древнерусского зодчества на высших точках его развития.

С этим была связана и еще одна особенность древнерусского зодчества — любовь его мастеров к цвету в архитектуре. Она проходит красной нитью через всю его историю. Вспомним розово-белую фактуру полосатой кладки древнейших зданий XI века и позолоту их центральных куполов (народ гордо называл эти храмы «златоверхими»), цветные пятна фресок на белой поверхности стен новгородских храмов, изысканную полихромную владими́ро-суздальской белокаменной архитектуры с ее оковкой деталей золоченой медью и фресковой росписью аркатурно-колончатых поясов или применение цветных известня-

ков зодчими Галича, наконец, поразительно смелую красочность построек Гродно XII века с их цветными майоликами и гигантскими «мазками» вставок полированного камня на красном фоне кирпичной стены. Это характерное свойство древнерусской архитектуры проявляется особенно ярко в XVI—XVII веках. Это эпоха торжества цвета в архитектуре, радостно сияющей многокрасочными изразцами, позолотой металлических или зеленой глазурью черепичных кровель, сочетанием белого камня и кирпича, наружной цветной ornamentацией фасадов или их росписью «в шахмат» или под бриллиантовый руст, раскраской растительной резьбы в натуральные тона и т. п. Вместе с декоративностью и живописностью архитектурных деталей полихромия здания сообщала ему сказочный характер, делала архитектуру реальным воплощением народных фантазий, запечатленных в фольклоре. Особое значение имела златоглавость или златоверхость зданий, посылавшая сияние отраженных солнечных лучей в далекое пространство. Широкое звучание цвета уподоблялось полнозвучью колокольного звона. Недаром тонкий наблюдатель русской жизни XVII века архидиакон Павел Алеппский много раз отмечает эффект русских золотых куполов, видных с далеких расстояний: златоглавый столп Ивана Великого возникал «как неясный образ» за десять верст от Москвы<sup>1</sup>.

Именно в силу обостренного интереса к внешней форме архитектурного сооружения, к его эффекту в окружении городского ансамбля или природного ландшафта, внутреннее пространство здания сравнительно мало привлекало внимание древнерусских зодчих. Наиболее парадоксальным и ярким тому примером являются малая «полезная площадь» памятников каменной шатровой архитектуры или незначительная высота «полезного пространства» в деревянных шатровых храмах. Иноземцы с удивлением отмечали, что во время богослужения в столь поражавшем их своими размерами и великолепием внешних форм соборе, народ стоял снаружи храма, так как он вмещал ничтожное количество молящихся<sup>2</sup>. Пространственная композиция больших городских или монастырских крестовокупольных соборов эволюционировала сравнительно медленно. Собственно характер этих зданий зависел главным образом от их размеров и назначения — в гигантских Софийских соборах XI века пространство было более живописным, в меньших по объему храмах XII—XIII веков — более строгим и расчлененным. В храмах, отразивших описанный выше интерес к «башенности» объема, оно приобретало

<sup>1</sup> Павел Алеппский. Указ. соч., вып. III, стр. 115.

<sup>2</sup> Какаш и Текандер. Путешествие в Персию через Московию 1602—1603 гг. М., 1896, стр. 20. В тексте храм не назван, но, судя по описанию, это наблюдение относится скорее всего к Василию Блаженному.

вертикальную направленность. В приходских храмах Новгорода и Пскова, как и в посадских церковках Москвы XVI века, интерьер получал бóльшую камерность и интимность, иногда и совсем освобождаясь от столбов. В XVII столетии расчлененные части церковного помещения сближались по характеру пространства с жилым домом, как и самый храм мыслился горожанами «домом божьим». Лишь с развитием и выдвиганием на первый план светской, гражданской архитектуры русские зодчие проявили свой талант конструкторов и художников в создании разнообразных обширных зал трапезных дворцов.

«Подводя итоги всему, что сделано Россией в области искусства, — писал И. Э. Грабарь, — приходишь к выводу, что это по преимуществу страна зодчих. Чутье пропорций, понимание силуэта, декоративный инстинкт, изобретательность форм, — словом, все архитектурные добродетели встречаются на протяжении русской истории так постоянно и повсеместно, что наводят на мысль о совершенно исключительной архитектурной одаренности русского народа»<sup>1</sup>. Подчеркнутые нами определения очень точны. Природная архитектурная одаренность русского народа была развита наследственной выучкой древнерусских зодчих и любовным изучением многочисленных образцов, так что ремесленный навык перерастал в тонкое чутье и понимание красоты, равное по силе могучему и безошибочному врожденному инстинкту. Это качество древнерусские зодчие передали и мастерам нового времени.



Характерные черты древнерусского изобразительного искусства во многом перекликаются с особенностями древнерусской архитектуры.

Подобно последней монументальная и станковая живопись древней Руси предстает перед нашим взором как захватывающая своим величием панорама вдохновенного и упорного труда многих поколений русских мастеров. Их талант и кисть, их искусство не были свободны. Их мысли были ограничены богословскими канонами; их сковывал надзор церкви и государства, ревниво преследовавших живое «самомышление». И тем не менее даже дошедшее до нас наследие древнерусской живописи (а оно составляет лишь небольшую долю ее действительного объема) поражает монументальным размахом, глубиной философской и художественной мысли, разнообразием стилистических оттенков и отточенным мастерством.

В изобразительном искусстве новое пробивалось с бóльшим трудом, чем

<sup>1</sup> И. Грабарь. История русского искусства, т. I, стр. 4. (Разрядка наша.— Н. В.).

в зодчестве, так как здесь искусство вынуждено было воплощать в своих образах основные догматы веры, религиозные мифы, учение о неизменности и богоустановленности бытия. Мысль средневекового человека была вскормлена религиозной пищей, и народ должен был искать в религии материал для своих размышлений о мироздании, о судьбах людей, об этическом и гражданском идеале человека и т. д. Он преобразовывал религию применительно к своим запросам и нуждам, искал в ней опору в борьбе с угнетателями, находил в ней основания для критики самой церкви, приспособливал героев христианского пантеона к своему, еще полуязыческому, мировоззрению и т. д. Именно поэтому древнерусские художники смогли с такой непосредственностью овладеть сложным миром церковной живописи и сказать в этой области свое мудрое слово.

Они проявили себя в искусстве прежде всего как прирожденные монументалисты. Во фресковой росписи храмов, с ее стройной системой, широтой живописного замысла, многосложностью сюжетов и образов, — мог во всю силу проявиться размах русской художественной природы, найти применение декоративный дар русских мастеров. А он был настолько могуч, что готов был включить в свою творческую сферу саму природу. Недаром в знаменитом «Послании владыки Василия о рае» перед читателем открывается фантастическое зрелище окружающих рай высоких гор, на которых «написан Деисус лазорем чудным и вельми издивлен паче меры...»<sup>1</sup>. За свой многовековой творческий путь русские художники создали множество монументальных живописных ансамблей, от которых до нас дошло лишь немного. В соответствии с менявшимися идейными запросами и вкусами, они различны по своему духу и стилю, они богаты разнообразными вариантами толкования иконографических сюжетов и положенных в основу образцов. Представление о неподвижности и застойности древнерусской живописи, мертвенном покое, якобы царившем в искусстве, являлось результатом поверхностного знакомства с его действительной историей.

Развивающаяся параллельно с мозаикой и фреской станковая живопись на первых порах характеризовалась тем же монументальным строем и была сравнительно мало распространена. В период феодальной раздробленности, с умножением мелких феодальных и купеческих дворов, приходских храмов и домашних молелен икона получает все более широкое распространение, она уменьшается в своих размерах, и в соответствии с этим ее стиль приобретает более камерный, интимный характер. Вместе с тем икона, рассчитанная на частного заказчика и попадавшая от мастера непосредственно в его руки, легче избегала

<sup>1</sup> Софийская первая летопись. — «Полное собрание русских летописей», т. VI, стр. 88.

контроля духовных властей, и мастер мог с ним менее считаться, мог свободнее проявить свое «самомышление». XIV—XV столетия являются порой наиболее высокого подъема иконописи, находившейся еще в руках немногих одаренных художников, создавших даже в глухих краях Севера подлинные жемчужины искусства.

Влияние иконописи в эту пору испытала и монументальная живопись, перенимая многое из ее художественного строя. Но уже в XVI столетии иконопись становится все более предметом ремесла, обслуживающего рынок, где «каждый мог купить своего бога», и Стоглавый собор должен был с тревогой констатировать ее значительный упадок. Однако появление трафаретных произведений ремесленников не должно заслонить от нас новых и по-своему замечательных изменений в иконописи, где в ущерб художественному качеству иконы на первый план выдвигается интерес к повествованию. Напротив, в творчестве царских мастеров и иконописцев так называемой «строгановской школы» достигает предельной утонченности именно формальная сторона живописи, тесно связанная с изысканностью и манерностью образа самого человека этого круга, — это искусство для немногих, искусство меценатов и знати.

Важнейшим и новым для русских людей X—XI веков объектом художественного творчества было изображение человека, выступавшего в образах святых и небожителей. В византийском искусстве образ человека был наделен отстоявшимися иконографическими признаками и регламентированными церковью «портретными», «индивидуальными» чертами. Русские мастера смогли во многом переосмыслить эти канонические типы на основе живых впечатлений действительности.

Уже во фресках киевской Софии можно проследить русификацию ликов святых. Семейный портрет Ярослава свидетельствует о зоркости глаза художника, уловившего некоторые видимо индивидуальные черты оригиналов; о том же говорит изображение князя Изяслава в святославовом «Изборнике». Мозаичист собора Дмитриевского монастыря в Киеве создает не столько образ солунского мученика Дмитрия, сколько опоэтизированный образ русского князя-дружинника, полный эпического спокойствия и внутренней силы.

Вместе с тем художники смягчают присущий византийскому искусству дух аскетизма, внося в изображение святых черты человечности и опрощая их. Едва ли случайно попадает на Русь такое выдающееся произведение греческого мастерства, как икона «Владимирской богородицы», «чудотворная» слава которой, видимо, в немалой степени определялась художественным совершенством и глубочайшей человечностью образа.



Особенно разительна решительная переоценка византийских традиций художниками Новгорода. Об этом свидетельствуют жизненные, полные экспрессии лики святых росписи Антониева монастыря, коренастые и большеголовые фигуры фресок Нередицы, твердо стоящие на крепких мужицких ногах. В XIII—XIV веках новгородские и псковские художники создают мир таких простоватых, но душевных образов, как идолоподобный «Еван» на известной краснофонной иконе или добродушный старичок Илья пророк на иконе из села Выбуты. Интерес к индивидуальному облику человека и умение передать его проявится и в портретах новгородских владык Моисея и Алексея в росписи Волоотовской церкви.

На родине ранних русских ересей — в Новгороде и Пскове, раньше других вовлеченных в процесс «обмирщения» культуры, появились и первые в русском искусстве непосредственные изображения простых людей — горожан и крестьян. На полях псковского «Устава» художник изобразил сельского «делателя», отдыхающего после трудов. В причудливые орнаментальные инициалы новгородских рукописей XIII—XIV веков рисовальщики ввели фигурки веселых горожан и гусяров и жанровые сценки. Но если в церковной живописи живыми чертами и эмоциями людей наделялись святые и небожители, то в новгородских инициалах образ живого человека предстает опутанным лентами сложнейшего орнамента, оборачивающегося то звериной мордой, то птичьей головой, как бы символизируя скованность человека темными для него силами природы. Поэтому, нельзя переоценивать «жанровости» этих изображений в орнаменте. Переосмысляя образы христианских святых, новгородские художники также наделяли их языческим смыслом, с особенной любовью изображая святого Георгия как солнечного бога земледелия, Илью пророка как сродного Перуну громовержца-Флора и Лавра как святых коневодов — преемников языческого Велеса и т. п. Тем не менее именно новгородское искусство дало такие далеко уходящие от узко церковной темы произведения, как близкая к семейному портрету икона «Молящиеся новгородцы», или, не столько икона, сколько историческая картина — «Битва суздальцев с новгородцами».

О том, что отмеченные тенденции к переосмыслению канонических образов не были порождением одних лишь новгородских или псковских исторических условий, но были характерными для древнерусского искусства в целом, свидетельствуют произведения изысканных мастеров Владимиро-Суздальской земли и ее преемницы Москвы, где эти тенденции приобрели несколько иной характер. В выполненной русскими мастерами части росписи Дмитриевского

собора мы встречаем то же стремление согреть и смягчить образы апостолов, святых и ангелов, — они овеяны грустной задумчивостью и спокойствием. В торжественной храмовой иконе Дмитрия Солунского был опозитизирован образ могучего русского князя, грозно обнажающего меч, готового защищать Родину и вершить суд, «не обинуяся лица сильных своих бояр».

В искусстве Москвы XIV века можно найти различные выражения этого же процесса русского переосмысления образа человека. Автор миниатюры «Сийского Евангелия» изображает апостолов похожими на простых подмосковных крестьян. Грозный образ «Спаса», созданный, видимо, одним из греков митрополита Феогноста, получает у москвичей может быть слегка ироническое прозвище — «Спас Ярое око». Людей кануна Куликовской битвы волнуют уже иные стороны человеческого характера, которые позднее воплощает Андрей Рублев в своих полных доброты и мягкости ангелах «Троицы» или «Спасе» звенигородского чина. В образах, созданных Рублевым, нет непротивления злу, в них запечатлена идея самопожертвования во имя возвышенной идеи. Рублев как бы переводит на язык живописи высокий гуманистический принцип «нет больше той любви как положить душу за друзей своих». Эта светлая этическая заповедь во многом определила беззаветный героизм русских людей, сломивших на кровавом Куликовом поле превосходящие силы полчищ Мамай. И не случайно рядом с этими образами искусство Москвы создало победоносный, героический образ грозного архангела Михаила (икона Архангельского собора), а безвестная мастерица начала XV века в шитом «лицевом» покрове с изображением Сергия Радонежского умело выявила индивидуальные портретные черты одного из идейных вдохновителей Куликовской битвы.

В XVI столетии церковно-правительственная регламентация крепко сковывает «самомышление» художников, получают особое значение «подлинники», закрепляющие каноническую трактовку отдельных изображений и композиций. В искусстве выступает на первый план стремление к поучению и дидактике, падает интерес к передаче духовно богатого образа человека. В искусство входит житейская деловитость и мелочность, а также известная трафаретность. Даже «портреты» Ивана Грозного и митрополита Макария в росписи Свияжского собора полны условности и схематизма.

В XVII веке — столетии бурных конфликтов и противоречий, движений народных масс и ожесточенного сопротивления крепостнического государства — в церковные сцены росписей и икон врывается поток образов простых людей;

святыне теряются в их шумных, суетливых толпах. Интерес к духовному миру человека, столь сильно и вдохновенно выраженный в творениях мастеров XIV—XV веков, отходит на задний план, сменяясь интересом к внешним проявлениям его деятельности и даже не столько отдельной личности, сколько народных масс. Художники Ярославля или Москвы выражают в своем ярком и несколько беспокойном искусстве то брожение «простого всенародства», которое вызывало у человека чувство растерянности, ощущение тревоги на распутье, столь ярко проявившиеся и в замечательных повестях XVII столетия. В этой атмосфере борьбы старого и нового вырастает двойственное и нерешительное искусство Симона Ушакова и его школы, прокладывающее дорогу реалистическому изображению человека; особое внимание привлекает его лицо, передаваемое средствами светотеневой моделировки. Одновременно создаются и первые портреты в собственном смысле слова.

Охарактеризованный процесс переосмысления древнерусскими художниками канонических образов церковной живописи сказался и в том, что художников привлекают не столько мрачные темы уничтожения человека перед грозным богом и его страшным судом, сколько близкие народным чаяниям идеи заступничества доброго божества за угнетенного в земной юдоли простого смертного.

Эта мысль в какой-то мере отражена уже в величественной «Оранте» киевской Софии — могучей заступнице, прозванной позднее «Нерушимой стеной». Таков же образ «Ярославской Оранты», розовощекой и благостной, быть может напоминавшей другой знакомый народу древний образ — славянской богини Земли, также изображавшейся с молитвенно поднятыми руками. В Новгороде был популярен иной иконографический вариант изображения богоматери — «Знамение», с которым связывалась мысль о заступничестве Знаменской иконы за новгородцев.

В искусстве Владимира XII—XIII веков получает распространение излюбленная и в дальнейшем композиция Деисуса — моления богоматери и Иоанна Предтечи перед Христом за человеческий род.

Украшая фресками сожженный во время нашествия Эдигея владимирский Успенский собор, Андрей Рублев и его «сопостник» Даниил Черный глубоко переосмыслили и наиболее мрачную и грозную тему храмовой росписи — «Страшный суд». Она лишилась здесь того выражения безнадежного ужаса, которое свойственно этой композиции в Нередице. Грозные ангелы, поднимающие трубным гласом мертвецов на страшный суд, превратились в девически стройных крылатых вестников счастья и света, а сам судия выглядит не караю-

шим, но благостным и добрым. На лицах восставших из гробов людей нет смятения и страха, они выражают надежду на лучшую жизнь в радостном мире. В росписях Ярославля композиция «Страшного суда» сменяется ликующими образами — «Песни песней», русские художники впервые изображают обнаженное женское тело. Их интерес к апокалипсическим сюжетам диктуется не столько грозным, устрашающим смыслом последних, сколько занимательной романтикой фантастических знамений, из Библии извлекаются порой легкомысленные истории о любовных приключениях героев, а разнообразная поучительная литература дает темы для сатирического изображения помещиков и духовенства.

Вместе с ростом познания действительности в живопись проникают мотивы пейзажа и архитектурного ландшафта. Сводившиеся первоначально к узкой полоске «позёма» под ногами святого или набору немногих «символов» природы и зданий, эти элементы внешнего мира, по мере развития живописи, приобретают все большее значение; они способствуют углублению иллюзорного пространства и влекут за собой все более частые попытки передачи объема и перспективы. При всей причудливой отвлеченности архитектурных фонов фресок и икон, в них звучат мотивы реального русского зодчества, деревья и растения порой приобретают черты ботанической точности, животный мир условных птиц и зверей сменяется своей русской фауной или сравнительно точно переданными «заморскими» животными. Это богатство живого мира увлекает художников стенописей и икон XVII века, где в изобилии изображаются различные «твари» и растительность. Не рискуя облачить Христа и евангельские персонажи в русские одежды, сохраняя их традиционные гиматии и хитоны, художники окружают святых порой преувеличенно декоративной русской бытовой обстановкой, помещают в привычную им среду.

Так постепенно нарастали в живописи черты реализма, еще во многом наивные, но сильные, разрушавшие ограниченность отвлеченного строя церковного искусства. В этом было принципиальное отличие искусства XVI—XVII столетий от искусства предшествующих веков. Возвышенное и отвлеченное уступало место земному и конкретному, на смену условному «претворению» действительности в абстрактные формулы пришел живой интерес к передаче ее реальных форм.

Изображая канонические сюжеты в своих иконах или создавая монументальные системы фресковых росписей, древнерусские мастера никогда не были бездушными копиистами и лишенными мысли рисовальщиками. В каждом про-

изведении, повторявшем тот или иной не раз воспроизводившийся сюжет из узкого круга церковной тематики, они давали всегда новое художественное решение, порой достигая поразительной глубины идейного замысла, всегда находя для его выражения соответствующую систему изобразительных средств. Вспомним роспись новгородской церкви Спаса-Нередицы с ее сумрачным, несколько пестрым колоритом, могучими и напряженными фигурами, строгими ликами с как бы застывшим взглядом, тяжеловесным орнаментом, «ковровым» размещением сюжетов росписи, сплошь покрывавшей стены интерьера храма и усиливавшей его давящую и сковывающую суровость. Другая тема — радости и праздничного прославления богоматери — лежит в основе росписи собора Ферапонтова монастыря, исполненной Дионисием. И весь художественный строй ансамбля звучит подобно ликующему гимну; его колорит светел и нежен, фигуры людей преувеличенно изящны и хрупки, их одежды драгоценны; художник даже исключил из росписи трагическую сцену «Успения богородицы», чтобы не нарушить общего радостного настроения.

В решении всех этих задач древнерусскому художнику немало помогал прирожденный дар декоратора.

Отмеченная выше роль орнамента в искусстве восточных славян не умирала, но стала еще более значительной в древнерусском искусстве. Орнаментика проникает во все его отрасли, в ювелирное дело, в миниатюру, занимает видное место в системе монументальных росписей и убранстве храмов и интерьеров хором. В мозаиках Софии киевской она составляет значительную часть декора. Уже орнамент древнейших рукописей обнаруживает много местных черт, а в орнаментальном уборе «Остромирова Евангелия» звучат языческие отголоски. В «Изборнике Святослава» сложный узор сплошь покрывает изображение храма, может быть давая представление о направлении архитектурно-декоративных фантазий художника XI века, навеянных реальными образами богато украшенных резьбой построек той поры. В XII—XIII веках пышная орнаментика расцветает в декоре фасадов белокаменных соборов Владимирской земли, оплетая растительным узором все стены собора в Юрьеве-Польском. В Суздальском же соборе орнамент столь обильно насыщает его фресковую роспись, что образы святых как бы заслоняются буйной цветистой растительностью, образующей широкие бордюры или затягивающей своими побегами большие поверхности стен. В эту же пору высокого подъема русской культуры, обязанного своей силой расцвету городов, увлечение орнаментом охватывает художников и тогда, когда они изображают человека, лицо которого превра-

щается мастерами Спаса-Нередицы или Старой Ладogi в своеобразный плоский узор, сменяющий светотеневую лепку. Насыщенность орнаментом фрески, иконы, архитектурного декора сообщает им черты сказочной фантастичности и фольклорности.

Орнамент — подлинная стихия древнерусских мастеров, в которой они неистощимо изобретательны. От киноварной, похожей на народную вышивку звериной или растительной орнаментики новгородских рукописей, от фантастического ветвистого «процветшего» Людогощенского креста и изумительной орнаментики «Онежской Псалтири», через буйные цветы фресок Волотова, через пристрастие к узорочью московских мастеров XVI века древнерусская орнаментика движется к своему апогею, который приходится на XVII столетие, когда даже письменность испытывает ее влияние и строгий чинный полуустав сменяется причудливой узорчатой скорописью. Орнамент господствует в росписях Ярославля и Ростова, Москвы и Костромы. Мастера создают сложнейшие орнаментальные композиции на тканях одежд, в которые облачены персонажи их фресок. Да и сами многофигурные сцены порой превращаются в своеобразный орнамент. Тончайшее золотое кружево резных «царских врат», «сеней» и «мест» поражает своей утонченностью; плоская белокаменная орнаментальная резьба архитектурных деталей с ее зверями и «птицами в травах» как бы воскрешает в новой форме древнюю владимирскую традицию; наконец, пышная резьба иконостасов с ее сочными гроздьями винограда, причудливыми спелыми плодами и узорной листвой переходит и в белокаменный рельеф дворцовых и церковных фасадов — так завершается история древнерусского орнамента.

Эта тяга к орнаменту, столь характерная для всей истории древнерусского искусства, выступает особенно явственно на тех этапах развития, когда народ может смелее выразить свои вкусы. Поэтому ее невольно хочется рассматривать как национальную особенность, уходящую своими корнями в дохристианскую старину.

Той же многовековой народной культурой орнамента определилось и многое в совершенном художественном строе древнерусской живописи в целом. Подобно тому как поэзия оттачивает и совершенствует язык прозы, наделяя его сжатостью и точностью определений, пониманием художественной значимости звука и ритма, так и опыт искусства орнамента развивает у художника обостренное и тонкое чувство архитектоники композиции, линейного ритма и силуэта значимости лаконичного или сложного рисунка, роли цветового пятна и гармонии красок. Эта вековая школа в сочетании с освоением художественного наследия Византии давала свои богатые плоды.



Древнерусская живопись довела до высокого совершенства искусство композиции, что можно хорошо изучить на примере таких прекрасных образцов иконописи и миниатюры, как «Ярославская Оранта», или замечательный «Ангел» в круге из «Евангелия Хитрово», или «Троица» Андрея Рублева и многие другие. Композиция никогда не интересовала художника как самоцель; она всегда была теснейшим образом связана с содержанием, содействуя его наилучшему выявлению. Достаточно вспомнить такие различные памятники, как роспись Волотова, где бурная динамика и страстность находят свое выражение не только в движениях фигур, но и в ландшафте; как простая и скорбная композиция знаменитых «карогопольских» икон XV века («Снятие со креста» и «Положение во гроб»); как праздничная и несколько церемонная «застылость» фресок Дионисия. Древнерусский художник проявляет большую мудрость в использовании плоскости стены или иконной доски; он с предельным художественным тактом обыгрывает ее пропорции, ширину и высоту, прекрасно связывая с ними размеры и размещение фигур, допуская не нарушающую плоскостности целого условную «глубинность» композиции. Сама фигура человека обретает в руках живописца строго построенный характер — различный в зависимости от ее смысла и места. Вспомним параболические линии фигур ангелов в рублевской «Троице» или ромбоидальное построение фигур в его иконостасных иконах.

Существенной особенностью древнерусской живописи, отличающей ее от византийской, является ее отношение к средствам «воображения», как говорили в древности, т. е. воплощения образа. Если византийское искусство при всей его условности сохраняло идущую от античного наследия живописную лепку формы, то древнерусские мастера стремились к оплощению и линейно-графической, порой орнаментальной трактовке образа. Эти столь излюбленные древнерусскими мастерами приемы происходили не только из особенностей церковного искусства, тяготевшего к отвлеченности и метафизичности. Они коренились и в особенностях мировосприятия древнерусского художника, любившего внимательно отбирать и обобщать все наблюденное, что приводило к исключительной точности, лаконизму и выразительности формы.

Столь же точным было наблюдение внешних проявлений эмоций человека — скорби или радости, моления или ласки, торжества или удрученности, раздумья или сомнения и т. п. Они выражались ясно зримыми характерными положениями фигуры, позами, скупыми жестами, наклоном головы. Это были отнюдь не просто списанные с натуры индивидуальные жесты и позы, но обобщения, сконцентриро-

ванные из многочисленных конкретных наблюдений, так сказать, «символы чувств», своеобразные схемы их выражения. Вспомним скорбно воздетые руки жены в «каргопольской» иконе «Положение во гроб», подобные молчаливому воплю, или нежный наклон головы богоматери в иконах типа «Умиление», заставляющий почти физически ощущать ласковое тепло материнской щеки, или склоненные в молениях фигуры с их характерно простертыми просящими руками, или скупой жест прислушивающегося к голосу божества глуховатого старца Ильи пророка на псковской иконе из села Выбуты и многие другие. В этом мудром отборе и возведении в символ или идеограмму живых наблюдений жизни, в «кристаллизации» форм проявления человеческих эмоций находила свое выражение наблюдательность средневекового художника<sup>1</sup>. Подобные обобщенные внешние признаки чувств, приобретающая устойчивость, были хорошо понятны зрителю и легко доступны для восприятия простого человека.

С этими своеобразными чертами изобразительного языка древнерусского художника было связано его непревзойденное мастерство в трактовке силуэта, блестяще проявившееся как в монументальной, так и в станковой живописи. Содружество живописи с архитектурой издавна воспитало понимание художниками значения обобщенной формы для ее восприятия на расстоянии. И они превосходно решали эту задачу, опираясь на свое умение лаконично передать образ при помощи скупых внешних признаков и перевести объемное и пространственное в плоскость стены или иконы. Выразительность силуэта достигалась как его контурным построением, так и мастерским использованием больших пятен немногих, искусно подобранных и звучных красок. Особенного совершенства достиг силуэт в иконописи XIV—XV веков, которые можно с полным правом назвать эпохой расцвета в истории древнерусской живописи.

В эту пору сложилась и примечательная, известная только русскому искусству и созданная трудом русских зодчих и художников система иконостаса, где мастерство силуэта обрело предельную отшлифованность. Выросший из скромных алтарных преград в сложное и стройное многоярусное сооружение, решительно изменившее характер храмового интерьера, русский иконостас явился своего рода эстетическим итогом феодальной Руси, всеобъемлющим выражением в живописном и архитектурном синтезе догматической концепции русского средневековья, с ее иерархическим принципом. Художественное

<sup>1</sup> Ср. отмеченную Д. С. Лихачевым «эмблематичность» образов людей в литературе (Д. Лихачев. Изображение людей в летописи XII—XIII в. — «Труды отдела древнерусской литературы», т. X. Л., 1954, стр. 12—16).

совершенство воплощения этой системы было в немалой степени обязано тому, что первые иконостасы создавались гениальными живописцами рубежа XIV—XV столетий — Феофаном Греком и Андреем Рублевым. Иконостасы Благовещенского собора в Московском Кремле, собора Троице-Сергиевой лавры и особенно наиболее грандиозный из них — иконостас из Успенского собора во Владимире с его исполинскими фигурами являются подлинными шедеврами древнерусской художественной культуры.

Древнерусские мастера были богато наделены чувством цвета. Оно не было монопольной профессиональной чертой одних лишь живописцев, но было вообще присуще русскому человеку. Вспомним чисто живописное богатство красок в «Слове о полку Игореве», автор которого вводит в словесную ткань своих образов поразительные по силе цветовые «мазки» эпитетов. Мрачный грозовой пейзаж утра несчастного дня битвы на Каяле возвещают кровавые зори, идущие с моря черные тучи, в которых трепещут синие молнии. Также зловещи тона «смутного сна» Святослава, когда его покрывают черным одеялом и черпают смешанное со смертельным ядом синее вино. Синий цвет в сознании песнопевца связан со злом и недобрыми делами: князь-оборотень Всеслав, скочив лютым зверем в Белгород, завесился синей мглой. Зато как меняются краски, сопутствующие радости и победе! Бежавшему из постыдного плена Игорю Донец стелет зеленую траву на серебряных берегах, укрывая его теплой тенью («теплыми мългами») зеленых деревьев. Слава первой победы Игоря над половцами символизирована гордо поднятыми стягами: это белая хоругвь на красном («чръленом») древке и красная («чрълена») чолка на «серебрене стружии»; у русских полков красные щиты, ими они преграждают дорогу «поганым». Излюбленный русскими красный цвет — это цвет радости и победы. Особенно любит поэт драгоценный, мерцающий бликами цвет золота, которое и «звенит», и «посвечивает» в строках его поэмы; князь Изяслав Василькович «изрони жемчужну душу из храбра тела чрес злато ожерелье». Чувство цвета у песнопевца поистине поразительно.

Это чувство проявилось уже на первом этапе освоения русскими художниками византийского наследия, сказавшись в несвойственной византийской живописи многокрасочности. Любовь к ней и даже к пестроте сопоставленных цветов не была новшеством XVI—XVII веков, но глубоко коренилась в старых русских традициях. Уже для Даниила Заточника была символом красоты «паволока испещрена многими шолки», которая «красно лице являет». Особенно полно эта черта русского художественного гения раскрылась в живописи

Великого Новгорода с ее чистыми и звонкими, смело сопоставленными красками, определяющими силу и мажорность образа. Но те же новгородские художники были колористами необычайно широкого диапазона; в их произведениях мы найдем и изящный колорит «Чуда Георгия о змие» в Старой Ладогe, и напряженную и суровую гамму фресок Нередицы, и сдержанный строгий аккорд красок «Устюжского Благовещения», и суровую монохромность фресок Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине, и бесконечное множество других прекрасных примеров, столь же убедительно свидетельствующих о тончайшем понимании русскими мастерами цвета в его неразрывной связи с идейным замыслом художественного произведения.

Если древнерусский зодчий мыслил здание по образу и подобию человека и природы, то древнерусские живописцы воспринимали и оценивали цвет в его отношении к краскам родной природы, любовно изученной взыскательным и пытливым глазом художника. Бесконечно разнообразны дошедшие до нас древнерусские названия цветов: маковый, соломенный, малиновый, вишневый, брусничный, смородиновый и т. д. Купец Василий Поздняков называет окрашенную в голубой цвет стену «града Антапа» — «понебленной», а московские люди XVII века выразительно определяют зеленые изразцы как «муравленные», т. е. цвета «травы-муравы». А сколько названий, всегда связанных с эмоциональными или изобразительными качествами цвета, применял древнерусский человек для передачи оттенков его любимого радостного и победного красного цвета — червлень (от травы «червеницы» или «румянки», из красного корня которой добывалась краска), багряный, кровавый, огненный или пламенный, жаркий. Он нашел и слово «пепелесый», обозначая пепельный цвет. Стефан-новгородец, описывая виденный им во время его «хождения» «столп Петров», писал, что он «велими красен есть, прочернь и пробел видом аки дятльен», т. е. сочетание цветов походило на расцветку оперения дятла. Голубой, бирюзовый цвет напоминал о голубых глазах русских женщин и назывался «изекрым» (от слова «зрак» — глаз). Глаз русского человека был чуток к оттенкам основного тона («шуба бело-голубая») и превосходно определял изменения цвета на расстоянии и в воздушной среде, когда ему виделась «земля аки голуба» или «голубый лес». Этим же цветовым эпитетом неожиданно, но точно определялась масть коня — «кобылка голуба» и т. д.

Древнерусский язык был бесконечно богат определениями красок (из которых мы привели лишь небольшую долю), свидетельствуя об исключительной чуткости русского человека к цвету.

Реальное, по преимуществу «пейзажное», если можно так выразиться, понимание цвета, видимо, сказалось и в том, что чудесный колорит рублевской «Троицы» так живо напоминает о нехитрых и трогательных красках средне-русской природы с ее полями золотистой ржи, васильками и бледной лазурью ласкового летнего неба. Исследователь смог даже правдоподобно угадать, что великий мастер подбирал оттенки красок своего вдохновенного творения не в яркий солнечный день, а в ту пору когда легкие летние облака создают рассеянное освещение и тончайшие оттенки предметов мерцают с мягкой согласованностью<sup>1</sup>

Выделенные нами особенности древнерусского изобразительного искусства, по-видимому, могут быть признаны в целом его характерными национальными чертами. На протяжении столетий складывался национальный характер древнерусской живописи. В отличие от византийской живописи, она не стремилась к аристократической изысканности и формальной изощренности, она много проще и демократичнее. Ей чужда суровая византийская созерцательность и преувеличенная экспрессия готики. Для нее типично более непосредственное отношение к миру, умение приблизить отвлеченное к земному и реальному, сделать сложное понятным сознанию народа. В ней нашел свое выражение русский этический идеал человека с его высокими порывами, героизмом и душевной стойкостью. Лучшие росписи и иконы характеризуются цельностью и ясностью идейного замысла, художественным совершенством его воплощения. Великолепное колористическое мастерство древнерусских живописцев способствовало полноте выявления художественного образа и силе его эмоционального воздействия. На этих путях изобразительное искусство древней Руси с великим трудом и упорством накапливало тот художественный опыт, без которого было бы немислимо быстрое и успешное развитие реалистического искусства нового времени.



Во всей своей сложности, красоте и величии древнерусское искусство открывается только в наши дни трудами реставраторов, археологов и историков искусства. Мы еще далеки от исчерпывающей полноты его изучения. Несомненно, в дальнейшем будет открыто немало примечательных памятников, которые внесут новый свет в историю многовекового творчества наших предков. Но уже сейчас древнерусское искусство предстает перед нами как великая сокровища

<sup>1</sup> См. том III настоящего издания, стр. 156.

вишница этого творчества, включающая в себя произведения непреходящей ценности. Это искусство было подлинной художественной летописью, в которой, не взирая на церковные путы и гнет феодального строя, нашли свое выражение сокровенные мысли и чувства русского народа, его мечты о прекрасной жизни и его представление о высоком человеческом достоинстве.





## БИБЛИОГРАФИЯ



### *Произведения*

#### *основоположников марксизма-ленинизма*

- Маркс К. и Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии. [М.], Госполитиздат, 1950.
- Маркс К. Формы, предшествующие капиталистическому производству. М., Госполитиздат, 1940.
- Маркс К. К критике политической экономии. [М.], Госполитиздат, 1949.
- Маркс К. Капитал. Т. I. [М.], Госполитиздат, 1950.
- Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2. Т. 7, стр. 360.
- Энгельс Ф. [О разложении феодализма и развитии буржуазии]. — Маркс К. и Энгельс Ф. 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—313.
- Ленин В. И. К деревенской бедноте. Объяснение для крестьян, чего хотят социал-демократы. — Сочинения. Т. 6, стр. 325—390.
- Ленин В. И. Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подвела итоги социал-революционерам. — Сочинения. Т. 15, стр. 302—315.
- Ленин В. И. Наши упразднители (О г. Потрессове и В. Базарове). — Сочинения. Т. 17, стр. 39—58.
- Ленин В. И. Речь с Лобного места на открытии памятника Степану Разину. — Сочинения. Т. 29, стр. 304.
- ского искусства при Московском публичном музее». Материалы. Вып. 1—3. М., 1874, стр. 22—24.
- Майков Л. Симеон Полоцкий. — В кн.: «Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий». СПб., 1889, стр. 137—149.
- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1—6. СПб., 1889—1899.
- Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен. Т. I—II. М., 1903.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. I—VI. М., [1910—1915].
- Никольский В. История русского искусства. Т. I. М., 1915.
- Айналов Л. История древнерусского искусства. Вып. 1. Пг., 1915.
- Некрасов А. Учебный атлас по истории древнерусского искусства. Вып. I—III. М., 1916.
- Сталин И. В. Доклад об очередных задачах партии в национальном вопросе. — Сочинения. Т. 5, стр. 33—44.
- Сталин И. В. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 г. — Сочинения. Т. 13, стр. 104—123.
- Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
- Михайловский Б. — Пуришев Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941.
- Постановление Жюри Правительственной комиссии по конкурсу на лучший учебник для 3—4-го классов средней школы по истории СССР. — В сб.: «К изучению истории». М., 1946, стр. 31—38.
- Дмитриев Ю. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР». Т. IX. М.—Л., 1953, стр. 97—116.
- Алпатов М. Всеобщая история искусств. Т. III. М., 1955, стр. 279—339.

### *Общие труды*

- Пекарский П. Материалы для истории иконописания в России. — «Известия имп. Археологического общества», т. V, вып. 5. СПб., 1865, стр. 317—335.
- Ушаков Симон. Слово к люботщательному иконописанию. — «Вестник Общества древнерус-

«История русского искусства». (Издание Академии художеств СССР). Т. I. М., 1957, стр. 126—156.

### *Семнадцатый век и его культура*

Майков Л. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

Майков Л. Симеон Полоцкий. — В кн.: «Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий». СПб., 1889, стр. 137—149.

Буслаев Ф. Русская эстетика XVII века. — Сочинения. Т. II. СПб., 1910, стр. 423—434.

Никольский А. Слово к люботшателем икононого писания. — «Вестник археологии и истории». Вып. XX. СПб., 1911, стр. 65—70.

Протопоп Аввакум. Книга бесед. Беседа четвертая. — «Русская историческая библиотека», т. 39, кн. 1, вып. 1. Л., 1927, стр. 281—288.

Носиф Владимиров. Трактат об иконописании. — В сб. «Мастера искусств об искусстве». Т. IV. М.—Л., 1937, стр. 19—26.

Михайловский Б. — Пуришев Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 85—97.

Дмитриев Ю. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР». Т. IX. М.—Л., 1953, стр. 97—116.

### *К главе первой*

#### *Зодчество XVII века*

#### *Общие работы по истории русской архитектуры XVII века*

Даль Л. Историческое исследование памятников русского зодчества. — «Зодчий», 1875, № 11-12, стр. 132—134.

Суслов В. Очерки по истории древнерусского зодчества. СПб., 1889.

Павлинов А. История русской архитектуры. М., 1894.

Султанов Н. Рецензия на сочинения академика А. М. Павлинова... — «Отчет о XXXVII присуждении наград графа Уварова». СПб., 1897.

Забелин И. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900.

Потапов А. Очерк древней русской гражданской архитектуры. Вып. 1—2. М., 1902—1903.

Грабарь И. История русского искусства. Т. II. М., [1910], стр. 119—472.

Красовский М. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества (от основания Москвы до конца первой четверти XVIII века). М., 1911.

Горпостаяев Ф. Очерк древнего зодчества Москвы. — В кн.: «Путеводитель по Москве, изданный Московским архитектурным обществом». Под ред. И. Машкова. М., 1913.

Эдинг Б. Очерки древнерусской архитектуры. — «София», 1914, № 2, стр. 19—33.

Эдинг Б. Московская архитектура до конца XVII в. М., 1915.

Некрасов А. Византийское и русское искусство. М., 1924, стр. 132—144.

Згура В. Проблема возникновения барокко в России. — В сб.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 13—42.

Згура В. Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М., 1928, стр. 33—70.

Некрасов А. О стиле русской архитектуры XVII в. — «Труды секции истории искусств Института археологии и искусствознания РАНИОН». Т. IV. М., 1930, стр. 138—149.

Сперанский А. Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. М., 1930.

Воронин Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.—Л., 1934.

Некрасов А. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков. М., 1936, стр. 297—394.

Безсонов С. Крепостные архитекторы. М., 1938.

Максимов П. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре. — «Архитектура СССР», 1940, № 1, стр. 68—73.

Беледкая Е. Памятники русской архитектуры XI—XIX веков. Передвижная выставка. Каталог. М., 1946.

Снегирев В. Московское зодчество. Очерки по истории русского зодчества XIV—XIX веков. [М.], 1948.

История русской архитектуры. М., 1951; второе издание. М., 1956.

Воронин Н. Искусство русского государства (XVII век), гл. 1—Архитектура. — В кн.: «История русского искусства». (Издание Академии художеств СССР) Т. I. М., 1957, стр. 128—144.

Сидорова Т. Реалистические черты в архитектурных изображениях древнерусских миниатюр — «Архитектурное наследие». Вып. 10. М., 1958, стр. 73—100.

Кириллова Л. Вопросы композиции в русской архитектуре XVI—XIX вв. М., 1955.

Alpatov M. und Brunov N. Geschichte der alt-russischen Kunst. Augsburg, 1932.

### *К главе второй*

#### *Русский город XVII века*

Храмцовский Н. Краткий очерк истории и описание Нижнего Новгорода. Ч. 1—2. Нижний Новгород, 1857—1859.

- Ласковский Ф. Материалы для истории инженерного искусства в России. Ч. 1—3. СПб., 1858—1865.
- Киссель Ф. История города Углича. Ярославль, 1859.
- Макарий, архим. Археологические описания церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Т. I—II. М., 1860.
- Холмогоровы В. и Г. Город Звенигород. М., 1884.
- Мельников А. Нижний Новгород и Нижегородская губерния. Нижний Новгород, 1896.
- Токмаков И. Историко-статистическое и археологическое описание г. Устюжны с уездом Новгородской губернии. М., 1897.
- Малицкий П. Тула. Тула, 1903.
- Добрынкин В. Муром прежде и теперь. М., 1903.
- Травчетов Н. Город Муром и его достопримечательности. Владимир, 1903.
- Забелин И. История города Москвы. Ч. I. М., 1905.
- Титов А. Кремль Ростова Великого. М., 1905.
- Гейнике П. А. Прогулки по Москве и ее художественным и просветительным учреждениям. М., 1911.
- Шамурин Ю. Ярославль. Романов-Борисоглебск. Углич. М., 1912 («Культурные сокровища России», вып. 1).
- Иванов Л. Спутник по Ростову Великому Ярославской губернии. Ростов Великий, 1912.
- Бартенев С. Московский Кремль в старину и теперь. Т. I—II. М., 1912—1916.
- Шамурин Ю. Калуга, Тверь, Тула, Торжок. М., [1913] («Культурные сокровища России», вып. 7).
- Ушаков Н. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913.
- Белов Е. и Шамурин Ю. Казань, Нижний Новгород, Кострома. М., 1913 («Культурные сокровища России», вып. 4).
- Смирнов М. Переяславль-Залесский, его прошлое и настоящее. Сергиев посад, 1913.
- Новоев П. Вся Кострома. Кострома, 1913.
- Лукомский Г. Вологда в ее старине. Описание памятников художественной и архитектурной старины, составленное и изданное при участии членов Северного кружка любителей изящных искусств. СПб., 1914.
- Лунаев Б. Путешествие из Москвы в Петербург через Лвинские земли, Беломорье и Онежский край. I и II. — «Баян», 1914, № 1, стр. 39—45 и № 3, стр. 48—55.
- Сахаров И. Достопамятности г. Тулы и его губернии. Ч. 1. Тула, 1914.
- Эдинг Б. Ростов Великий, Углич. [М., 1914].
- Лунаев Б. Северо-русское гражданское и церковное зодчество. Город Вологда. — «Архивности» (Труды комиссии по сохранению древних памятников имп. Археологического общества). Т. V. М., 1914, стр. 113—145.
- Лунаев Б. Северо-русское гражданское и церковное зодчество. Город Великий Устюг. М., 1919. («Культурные сокровища России», вып. 15).
- Павловский П. Старая провинция. Рязань, Муром, Павлов-Посад и др. [Б. м. изд.], 1916.
- Рудаков А. Тульский кремль. Тула, 1916.
- Достоевский М. Суздаль. М., 1919.
- Солодовников Д. Переяславль. Рязанский. Прошлые Рязани в памятниках старины. Рязань, 1922.
- Рудаков А. Очерки из истории Тулы и Тульского края. Тула, 1923.
- Некрасов А. Великий Новгород и его художественная жизнь. М., 1924.
- Ешкилев В. Город Сольвычегодск и памятники былой его культуры. Великий Устюг, 1926.
- Андреевский А. Архитектурный облик Казанского кремля в XVI—XVII вв. — В кн.: «Старая и новая Казань». Казань, 1927, стр. 61—107.
- Некрасов А. Художественные памятники Москвы и городов Московской губернии. М., 1928.
- Смирнов М. Переяславль-Залесский. Переяславль-Залесский, 1928.
- Лаговский М. Палаты Строгановых в Сольвычегодске. — «Сборник Общества изучения русской усадьбы». Вып. 7-8. 1929, стр. 49—51.
- Некрасов А. Архитектурные памятники гор. Тулы. — «Тульский край», 1930, № 1, стр. 27—36.
- Ворошин Н. Ростовский кремль. — В кн.: «Из истории докапиталистических формаций». Л., 1934, стр. 655—680.
- Строков А. и Богусевич В. Новгород Великий. Л., 1939.
- Сытин П. Первый план Москвы. — «Строительство Москвы», 1939, № 19—20, стр. 43—45.
- Лавров В. Старые русские города: Каргополь, Касимов, Романов. — «Архитектура СССР», 1939, № 3, стр. 81—85.
- Гольденберг П. Планы старой Москвы. — «Архитектура СССР», 1940, № 4, стр. 68—70.
- Брунов Н. Московский Кремль. 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.
- Варганов А. Суздаль. М., 1944.
- Воронин Н. Владимир. М., 1945.
- Воронин Н. Древнерусские города. М. — Л., 1945.
- Безсонов С. Ростов Великий. М., 1945; изд. 2. Владимир, 1957.
- Топуридзе Е. Казань. М., 1945.
- Иванов В. Ярославль. М., 1946.
- Каргер М. Новгород Великий. М., 1946.

Тихомиров М. Древняя Москва. М., 1947.  
 Агафонов С. Горький — Нижний-Новгород. М., 1947.  
 Гольденберг П. Старая Москва. М., 1947.  
 Савицкий Ю. Москва. М., 1947.  
 Лазарев В. Искусство Новгорода. М., 1947.  
 Монгайт А. Муром. М., 1947.  
 Лавров В. Пути формирования плана Москвы.— «Архитектура и строительство», 1947, № 11, стр. 19—22.  
 Кипарисова А. Тула. М., 1948.  
 Александров П. Ивановская площадь Московского Кремля. — В кн.: «Архитектура общественных зданий». М., 1948, стр. 3—16.  
 Воронин Н. Переславль-Залесский. М., 1948.  
 Михайловский Е. Углич. М., 1948.  
 Тихомиров Н. Звенигород. М., 1948.  
 Сытин П. История планировки и застройки Москвы. Т. 1, вып. 1. М., 1950, стр. 42—232.  
 Сергеева-Козина Т. Коломенский кремль.— «Архитектурное наследство». Вып. 2. М., 1952, стр. 133—163.  
 Безсонов С. Архитектура XVII в.— В кн.: «История Москвы». Т. I. М., 1952, стр. 638—656.  
 Монгайт А. Оборонительные сооружения Новгорода Великого.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 31. М., 1952, стр. 34—35.  
 Тверской Л. Русское градостроительство до конца XVII века. Л.—М., 1953.  
 Ильин М. Рязань. Ч. I. М., 1954.  
 [Козлов П., Суслов А., Чураков С.] Ярославль. Ярославль, 1956.  
 Баинге В., Брюсова В., Гнедовский Б., Щапов Н. Ростов Ярославский. Ярославль, 1957.  
 Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов. Ярославль, 1958.  
 Тихомиров М. Средневековая Москва в XIV—XV веках. [М.], 1957.

*К главе третьей*

*Деревянная архитектура XVII века*

Суслов В. Путевые заметки о севере России и Норвегии. СПб., 1888.  
 Суслов В. Очерки по истории древнерусского зодчества. СПб., 1889.  
 «Памятники древнего русского зодчества», составил В. Суслов. Вып. 1—7. СПб., 1895—1901.  
 Султанов Н. Остатки Якутского острога и некоторые другие памятники деревянного зодчества Сибири.— «Известия имп. Археологической комиссии». СПб., 1907, вып. 24.  
 Памятники древнерусского искусства. Изд. имп. Академии художеств. Вып. 1—4. СПб., 1908—1910.  
 Грабарь И. История русского искусства. Т. I и II. М., [1909, 1910].

Красовский М. Курс истории русской архитектуры. Ч. 1. Деревянное зодчество. Пг., 1916.  
 Забелло С., Иванов В., Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., 1942.  
 Агафонов С. К вопросу об открытых внутрь шатрах в русском деревянном зодчестве.— «Архитектурное наследство». Вып., 2. М. 1952, стр. 167—192.  
 «История русской архитектуры». Изд. 2. М., 1956.  
 Ополовников, А. Успенская церковь в селе Варзуга.— «Архитектурное наследство». Вып. 5. М., 1955, стр. 37—52.

*К главам четвертой и пятой*

*Каменное зодчество второй и третьей четверти XVII века*

Лаврентий, архим. Краткое известие о Крестном Онежском Архангельской епархии монастыре. М., 1805.  
 Снегирев И. Памятники Московской древности [Тетр. 1—8]. М., 1841—1845.  
 Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества, снятые на месте и изданные при Московском дворцовом архитектурном училище. Тетр. 1—V. М., 1851—1856.  
 Мартынов А., Снегирев И. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Изд. 3. Годы 1—6. М., 1852—1860.  
 Макарий, архим. Памятники церковных древностей. Нижегородская губерния. СПб., 1857.  
 Смирнов С. Историческое описание Саввина Сторожевского монастыря. М., 1860.  
 Румянцев В. Древние здания Московского Печатного двора. М., 1869.  
 Забелин И. Материалы для истории археологии и статистики города Москвы. Ч. I—II. М., 1884—1891.  
 Нектарий, архим. Историческое описание Иосифо-Волоколамского второклассного монастыря Московской губернии, составленное в 1886 году. М., 1887.  
 Суслов В. Соборы в Романове-Борисоглебске.— «Зодчий», 1885, XIV.  
 Холмогоровы В. и Г. Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVIII столетий. Вып. 1—11. М., 1888—1913.  
 Преображенский М. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891.  
 Павлинов А. Древности ярославские и ростовские. М., 1892.  
 Токмаков И. Историческое и археологическое описание Московского ставропигиального первоклассного Симонова монастыря. Вып. I. М., 1892.  
 Забелин И. Построение первой на Руси церкви в честь Пречистой богородицы «Неопалимой Купины». — «Археологические известия и заметки», М., 1893, № 1, стр. 4—12.

- «Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии». [Б. м. изд.], 1894.
- Беляев М. Исторические сведения о церкви Григория Неокесарийского. М., 1894.
- «Памятники древнего русского зодчества», составл. В. Суслов. Вып. 1—7. СПб., 1895—1901.
- Никольский Н. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до 2-й четверти XVII века (1397—1625). Т. 1. СПб., 1897.
- Вахромеев И. Церковь во имя пророка Илии в Ярославле. Ярославль, 1906.
- Добропоров В. Исторические описания Троицкого Данилова монастыря. М., 1908.
- Памятники древнерусского искусства. Изд. имп. Академии художеств. Вып. 1—4. СПб., 1908—1910.
- Голубинский Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. Изд. 2. М., 1909.
- Суслов В. Храм Василия Блаженного. СПб., 1912.
- Памурин Ю. Подмосковные. Кн. 1—2. М., 1912—1914.
- Первухин Н. Церковь Иоанна Прелтечи в Ярославле. М., 1913.
- Первухин Н. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915.
- Первухин Н. Церковь Богоявления в Ярославле. М., 1916.
- Лукомский Г. Русская провинция. М., 1916.
- Томский И. Путеводитель по Северу России. Сольвычегодск, 1920.
- Худяков М. К истории Казанского зодчества.— «Казанский музейный вестник», 1920, № 5—6, стр. 17—36.
- Евдокимов И. Север в истории русского искусства. Вологда, 1920.
- Воронов В. Устюжские решетки.— «Среди коллекционеров», М., 1922, № 11-12, стр. 16—17.
- Евдокимов И. Два памятника зодчества в Вологде. Вологда, 1922.
- Некрасов А. Древние подмосковные. Александрова слобода, Коломенское, Измайлово. М., 1923.
- Некрасов А. Костромской край в истории древнерусского искусства.— «Труды Костромского научного общества по изучению местного края». Вып. XXX. Кострома, 1923, стр. 94—105.
- Федоров В. Поганкины палаты во Пскове на фоне классовой борьбы XVII века. Л., 1924.
- Александровский М. Указатель московских церквей. М., 1925.
- Свириг А. Сергиевский историко-художественный музей, 6. Троицкая лавра.— В кн.: «Подмосковные музеи». Вып. 5. М.—Л., 1925.
- Торопов С. Никольское-Урюпино.— В кн.: «Подмосковные музеи». Вып. 2. М.—Л., 1925, стр. 41—68.
- Брунов Н. Модель Иерусалимского храма, привезенная в XVII веке в Россию.— «Сообщения Российского Палестинского общества». Т. XXIX. Л., 1926, стр. 139—148.
- Виноградов Н. Вновь открытые памятники гражданской архитектуры в г. Москве.— «Московский краевед», вып. 2, 1927, стр. 76—86.
- «Памятники усадебного искусства. Московский уезд». М., 1928.
- Брунов Н. Четырехскатное покрытие 1620 г. Николы Надеина в Ярославле.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы». Вып. 2. 1928, стр. 51—52.
- «Музей-собор Василия Блаженного». Л., 1928.
- Згура В. Коломенское. М., 1928.
- Богусевич В. Новый архитектурный тип в русском зодчестве XIV и XVII столетий.— В кн.: «Сборник Бюро по делам аспирантов». Гос. Академия истории материальной культуры. Вып. 1. Л., 1929, стр. 93—100.
- Померандев Н. Музей-монастыри Московской губернии. М., 1929.
- Полоцкий Р. Материалы к истории архитектуры старых промышленных земель России XVII—XVIII вв.— «Проблемы архитектуры». Т. 1, кн. 2. М., 1936, стр. 171—211.
- Безсонов С. Из истории переделок и реставрации храма Василия Блаженного.— «Архитектура СССР», 1938, № 1, стр. 80—84.
- Лавров В. Архитектура русского Севера.— «Архитектура СССР», 1938, № 12, стр. 64—72.
- Данилов В. Архитектурные памятники Белозерья.— «Архитектура Ленинграда», 1939, № 2, стр. 51—57.
- Лавров В. Монастыри и крепости XVI—XVII вв.— форпосты Московского государства.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 36—39.
- Забек Н. Крепостные сооружения XVII в. в Кириллове.— «Сборник исследований и материалов Артиллерийского исторического музея Красной Армии». Т. I. М.—Л., 1940, стр. 154—178.
- Соловьев К. Останкино. М., 1944.
- Полклячников В. Коломенское. М., 1944.
- Виноградов Н. Троице-Сергиева Лавра. М., 1944.
- Торопов С. и Щепетов К. Иосифо-Волоколамский монастырь. М., 1946.
- Разов Л. Ансамбль палат Аверкия Кириллова.— В сб.: «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII веков». М., 1947, стр. 76—100.
- Торопов С. Подмосковные усадьбы. М., 1947.
- Монгайт А. Отчет об археологических раскопках у трапезной Симонова монастыря.— «Сообщения Института истории и теории архитектуры». Вып. 6. М., 1947, стр. 33—38.
- Ильин М. Трапезная Вадлайского Иверского монастыря.— «Сообщения Института истории

- и теории архитектуры». Вып. 6. М., 1947, стр. 43—55.
- Воронин Н. и Ильин М. Древнее Подмосковье. [М.], 1947.
- Ларионов И. Поганкины палаты. П., 1950.
- Будылина М. Тиунская изба в Москве.— «Архитектурное наследство». Вып. I. М., 1951, стр. 9—13.
- Спегальский Ю. Псковская каменная жилая архитектура XVII в. Л., 1951 [автореферат канд. диссертации].
- Подольский Р. Государев Хамовный двор в Кадашевской слободе в Москве.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР». Вып. 1. М.—Л., 1951, стр. 84—111.
- Цапенко М. Архитектура и фрески б. Макарьевского монастыря в Калязине.— «Архитектурное наследство». Вып. 2. М., 1952, стр. 164—172.
- Сергеева-Козина Т. Можайский кремль 1624—1626 гг.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Вып. 31. 1952, стр. 347—375.
- Ильин М. К истории архитектурной композиции русских монастырей XVII в. (Валдайский Иверский монастырь).— «Ежегодник Института истории искусств. 1954». М., 1954, стр. 279—297.
- Баниге В. Покрытия ростовских архитектурных памятников XVI—XVII вв.— «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов». Ярославль, 1958, стр. 47—70.
- Гнедовский Б. Реставрация башенных покрытий Ростовского кремля.— «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов». Ярославль, 1958, стр. 71—79.
- Насонов В. Восстановление маковид ростовских памятников XVI—XVII вв.— «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов». Ярославль, 1958, стр. 80—99.
- Гринов N. Über den Breitraum in der christlichen orientalischen Baukunst.— «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», NF, IV, I.
- Глава шестой*
- Каменное зодчество конца XVII века*  
(усадьбы, монастыри, отдельные памятники архитектуры)
- Макарий, архим. Памятники церковных древностей. Нижегородская губерния. СПб., 1857, стр. 448—454.
- Антушев Н. Историческое описание Московского Новодевичьего монастыря. М., 1885.
- Забелин И. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893. «Сольвычегодский Введенский монастырь Вологодской епархии». Вологда, 1902.
- Красовский М. Церковь села Дубровид.— «Известия имп. Археологической комиссии». Вып. 34. СПб., 1910, стр. 55—71.
- Шереметев П. Петровское. М., 1912.
- Дунаев Б. Русский Барокко.— «Экскурсионный вестник», 1915, № 3, стр. 2—15.
- Ширяев С. Памятники барокко и влияние зодчества Москвы в архитектуре Смоленска XVII—XVIII века.— «Труды смоленских государственных музеев». Вып. 1. Смоленск, 1924, стр. 1—45.
- Грог А. Дубровиды.— «Подмосковные музеи». Вып. 4. М.—Л., 1925, стр. 70—87.
- Грабарь И. Древние дома Голяцына и Троекурова в Охотном ряду.— «Строительство Москвы», 1925, № 10, стр. 11—15.
- Брунов Н. К вопросу о так называемом «русском барокко».— В сб.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 43—55.
- Некрасов А. О начале барокко в русской архитектуре XVIII в.— В сб.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 56—78.
- Некрасов А. К московскому барокко.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы». Вып. 1. 1927.
- Троицкий В. и Торопов С. Симонов монастырь. М., 1927.
- Дульский П. Барокко в Казани. Казань, 1927.
- Некрасов А. Усадьба Полтево.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы». Вып. 5—6. 1928, стр. 43—46.
- Григорьев А. Усадьба Таболово.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы». Вып. 5—6. 1928, стр. 47—48.
- Брунов Н. Галерея 1678 г. в Измайлове.— «Сборник Общества изучения русской усадьбы». Вып. 5—6. 1928, стр. 40—42.
- Крапоткина Е. Историко-художественный и бытовой музей «б. Новодевичий монастырь». Путеводитель. М., 1928.
- Круглый А. Пруды Лефортовского парка.— «Труды Общества изучения Московской области». Вып. 5. М., 1929, стр. 192—196.
- Некрасов А. Собор Истры.— «Архитектура СССР», 1936, № 8, стр. 70—73.
- Некрасов А. Архитектура Истры и ее значение в общем развитии русского зодчества.— «Ежегодник Музея архитектуры». Т. 1. М., 1937, стр. 9—51.
- Жидков Г. Русская архитектура на рубеже XVII—XVIII вв.— «Архитектура СССР», 1938, № 9, стр. 71—79.
- Машков И. Здание конца XVII в. на Красной площади в Москве.— «Архитектура СССР», 1940, № 11, стр. 68—69.
- Подольский Р. Новый Иерусалим на Истре.— «Архитектура СССР», 1942, № 1, стр. 9—16.
- Торопов С. Ново-Иерусалимский монастырь.—



- «Памятники зодчества, разрушенные или поврежденные немедкими захватчиками». Вып. II. М., 1944, стр. 3—23.
- Подключников В. Три памятника XVII столетия. М., 1945.
- Безсонов С. Монастырь Новый Иерусалим.— В кн. А. В. Щусев. Проект восстановления города Истры. М., 1946, стр. 27—32.
- Безсонов С. Беларускія мастацкія майстры у Маскве XVII стагодзя.— «Весті Акадэміі навук БССР. Серыя гістарычная», вып. 1. Мінск, 1947, стр. 75—81.
- Каднелъсон Р. Реконструкция галереи в трапезной палате Симонова монастыря.— «Сообщения Института истории и теории архитектуры». Вып. 6. М., 1947, стр. 39—42.
- Соболев П. Отчет об исследовании архитектуры Лефортовского дворца в Москве в 1946 г.— «Сообщения Института истории и теории архитектуры». Вып. 9. М., 1948, стр. 55—62.
- Ильин М. Яков Григорьевич Бухвостов.— В кн.: «Люди русской науки». Т. II. М.—Л., 1948, стр. 1112—1117.
- Каднелъсон Р. Ансамбль Симонова монастыря.— «Сообщения Института истории и теории архитектуры». Вып. 9. М., 1948, стр. 1—44.
- Кипарисова А. Лефортовский дворец в Москве.— «Сообщения Института истории и теории архитектуры». Вып. 9. М., 1948, стр. 45—54.
- Грабарь И. и Торопов С. Архитектурные сокровища Нового Иерусалима.— В сб.: «Памятники искусства, разрушенные немедкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 175—199.
- Машков И. Архитектура Новодевичьего монастыря в Москве. М., 1949.
- Михайловский Е. О национальных особенностях московской архитектуры конца XVII в., [автореферат диссертации]. М., 1949.
- Подольский Р. Петровский дворец на Яузе.— «Архитектурное наследство». Вып. 1. М., 1951, стр. 14—55.
- Брайцева О. Исследование одного малоизвестного «строгановского» сооружения.— «Архитектурное наследство». Вып. 2. М., 1952, стр. 221—231.
- Чиняков А. Архитектурные памятники Измайлова.— «Архитектурное наследство». Вып. 2. М., 1952, стр. 193—220.
- Алферова Г. Памятник гражданского зодчества XVI—XVII вв.— «Архитектура СССР», 1953, № 4, стр. 23—25.
- Ильин М. Архитектура. (Москва в конце XVII и в первой четверти XVIII в.).— В кн.: «История Москвы». Т. II. М., 1953, стр. 195—218.
- Ильин М. Архитектура Москвы в XVIII веке. М., 1953, стр. 5—16.
- Выголов В. Творчество зодчего О. Л. Старцева [автореферат диссертации]. М., 1955.
- Каднелъсон Р. Ансамбль Симонова монастыря в Москве.— «Архитектурное наследство». Вып. 6. М. 1956, стр. 81—106.
- Чиняков А. Церковь Воскресения Снонного в Рязани.— «Архитектурное наследство». Вып. 6. М., 1956, стр. 132—135.
- Сашина Н. Крутицкий теремок в Москве.— «Архитектурное наследство». Вып. 6. М., 1956, стр. 136—137.
- Петров А. Палаты фельдмаршала Б. П. Шереметева и Ф. М. Апраксина в Москве.— «Архитектурное наследство». Вып. 6. М., 1956, стр. 138—146.
- Воронов Н. и Сахарова И. Новые материалы об ансамбле Иосифо-Волоколамского монастыря.— «Архитектурное наследство». Вып. 6. М., 1956, стр. 107—131.
- Ильин М. и Выголов В. Московские триумфальные ворота рубежа XVII—XVIII вв.— «Материалы по теории и истории искусств». М., 1956, стр. 106—117.
- Ильин М. Бухвостов. М., 1956.
- Ильин М. Проблема «московского барокко» XVII века.— «Ежегодник Института истории искусств». М., 1957, стр. 324—339.
- Павличенков В. Ансамбль Иосифо-Волоколамского монастыря.— «Архитектурное наследство». Вып. 10. М., 1958, стр. 127—152.
- Гемп К. и Кибирев М. Архангельский Гостинный двор.— «Архитектурное наследство». Вып. 10. М., 1958, стр. 153—172.
- Каверзнев М. и Максимов П. Церковь Рождественского погоста на реке Пахре.— «Архитектурное наследство». Вып. 10. М., 1958, стр. 173—178.
- Будылина М. и Козина Т. Дом Сверчкова в Москве.— «Архитектурное наследство». Вып. 10. М., 1958, стр. 179—193.
- Новиков И. Аптекарская палата в Москве.— «Архитектурное наследство». Вып. 10. М., 1958, стр. 194—204.
- Карпозский Г. Новые данные к биографии зодчих Старцевых.— «Архитектурное наследство». Вып. 10. М., 1958, стр. 205.
- Добровольская Э. Новые материалы по истории Ростовского кремля.— «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов». Ярославль, 1958, стр. 26—46.
- Ильин М. К истории русского каменного зодчества конца XVII в.— «Научные доклады высшей школы», 1958, № 2, стр. 3 и сл.
- Балдин В. Троице-Сергиева лавра. М., 1958.
- Павличенков В. Вопросы композиции архитектурного ансамбля.— «Вопросы теории архитектурной композиции». М., 1958, стр. 135—141.
- Власюк А. Новодевичий монастырь. М., 1958.

*Декоративное убранство XVII века*

- Сахаров И. Обзорение русской археологии.— «Записки отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества». Т. I, отд. I. СПб., 1851, стр. 66—79.
- Забелин И. Историческое обозрение финифтяного ценнинного дела в России. СПб., 1853.
- Артлебен Н. Кафельная печь в архиерейском доме в Суздале.— «Известия имп. Русского археологического общества». Т. IV. Вып. 3. СПб., 1863, стр. 334—338.
- «Возобновление древнего Крутицкого терема в Москве».— «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее», М., 1874, № 6-10 (смесь), стр. 32—35.
- Даль Л. Ростовские изразды.— «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1875, № 6-10 (смесь), стр. 49—50.
- Леонид, архим. Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1876.
- Леонид, архим. Ценинное дело в Воскресенском, Новый Иерусалим именуемом, монастыре с 1656 по 1759 год.— «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1876, № 11-12 (смесь), стр. 81—87.
- Султанов Н. Изразды в древнерусском искусстве.— В кн.: А. Прохоров. Материалы по истории русских одежд. Т. IV. СПб., 1885.
- Селезнев В. Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. Ч. II. СПб., 1894, стр. 167—229.
- Султанов Н. Древнерусские красные изразды.— «Археологические известия и заметки». Т. II, № 12. М., 1894, стр. 369—387.
- Филиппов А. Израздовый наличник в Новом Иерусалиме и его отмывка. М., 1917.
- Воронов В. Крестьянское искусство. М., 1924.
- Иванов Л. Искусство керамики. М., 1925.
- Яхонтов С. Красные изразды в собраниях Рязанского областного музея. Рязань, 1927.
- Лаврова О. Рельефные изразды с сюжетами.— «Труды Этнографо-археологического музея Этнографического факультета 1-го Московского государственного университета». Вып. IV. М., 1928, стр. 83—93.
- Иванов А. Забытое производство Владимирского края. Владимир, 1930.
- Филиппов А. Древнерусские изразды. Вып. 1. М., 1938.
- Филиппов А. Архитектурная терракота. М., 1941.
- Безсонов С. Беларуска мастацкія майстры у

Москве XVII стагодзя.— «Весті Акадэміі навук БССР. Серыя гістарычная», вып. 1. Мінск, 1947, стр. 75—81.

- Монгайт А. Московские изразды (по находкам на строительстве метро I и II очереди).— «Сообщения Института истории и теории архитектуры». Вып. 9. М., 1948, стр. 67—79.
- Соболев Н. Русский орнамент. М., 1948, стр. 123—139.
- Рабинович М. Московская керамика.— «Материалы и исследования по археологии СССР». М.—Л., 1949, № 12, стр. 57—105.
- Воронов Н. и Сахарова И. О датировке и распространении некоторых видов московских израздов.— «Материалы и исследования по археологии СССР». Т. 44. М., 1955, стр. 67—115.

*Резьба и скульптура XVII века*

- Павлинов А. Древности Ярославские и Ростовские. М., 1892.
- Забелин И. Домашний быт русских царей. Т. 1. М., 1895.
- А. Бобринский. Народная русская деревянная резьба. М., 1914, табл. 183, № 1.
- Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934.
- Левинсон Н. Подвесные осветительные приборы XVI—XVII вв.— «Труды Государственного Исторического музея». Вып. XIII. М., 1941, стр. 114.
- Коростин А. Искусство Русского государства (XVII век), гл. 3.— Скульптура и декоративно-прикладное искусство.— В кн.: «История русского искусства». (Издание Академии художеств СССР). Т. I. М., 1957, стр. 153—156.

*Живопись XVII века*

- Общие вопросы живописи XVII века
- Ровинский Д. История русских школ иконописания до конца XVII века. СПб., 1856.
- Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи.— «Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1873, стр. 1—104.
- Ровинский Д. Образование иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903.
- Успенский А. Русский жанр XVII века.— Золотое руно, 1906, № 7-9, стр. 89—98.
- Покровский Н. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. Изд. 3. СПб., 1910.

- Щепкин В. Московская иконопись.— В сб.: «Москва в ее прошлом и настоящем». Т. 5. М., 1910, стр. 225—248.
- Айналов Л. История русской живописи от XVI до XIX века. СПб., 1913, стр. 39—82.
- Грабарь И. Стенные росписи в храмах XVII века.— В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 481—534.
- Грабарь И., Успенский А. Царские иконописцы и живописцы XVII века. В кн.: Грабарь И. История русского искусства, Т. VI. М., [1915], стр. 409—454.
- Сычев Н. Древнехранилище Русского музея.— «Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 3—35.
- Грищенко А. Русская икона как искусство живописи.— «Вопросы живописи». Вып. 3. М., 1917, стр. 115—143.
- Олсуфьев Ю. Черты иконописного натурализма в памятниках XIII—XVII веков. Сергиев, 1925.
- Алпатов М. Проблема барокко в русской иконописи.— В сб.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 81—92.
- Жидков Г. К постановке проблемы барокко в русском искусстве.— В сб.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 93—117.
- Каргер М. Из истории западных влияний в древнерусской живописи.— В сб.: «Материалы по русскому искусству». Т. I. Л., 1928, стр. 66—77.
- Нечаев В. Нутровые палаты в русской живописи XVII века.— В сб.: «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 27—62.
- Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 378—382.
- Дмитриев Ю. Древнерусское искусство.— Государственный Русский музей. Путеводитель. Л., 1940, стр. 57—67.
- Михайловский Б.—Пуритев Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 85—165.
- «Выставка древней монументальной живописи народов СССР». М., 1947.
- Данилова И. Искусство Русского государства (XVII век), гл. 2. Живопись.— В кн.: «История русского искусства». (Издание Академии художеств СССР) т. I. М., 1957, стр. 144—153.
- Алпатов М. Всеобщая история искусств. Т. III. М., 1955, стр. 300—339.
- Дмитриев Ю. Об истолковании древнерусского искусства.— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР» Т. XIII. М.—Л., 1957, стр. 345—364.
- Кедрова Т. Иконы Симона Ушакова в собрании Загорского музея.— «Загорский историко-художественный музей-заповедник». Сообщение. Вып. II. Загорск, 1958.
- Миева, Н. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода.— В сб.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования». М., 1958, стр. 35, 36.
- Белоброва О. К вопросу об иконографии Максима Грека.— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР». Т. XV. М.—Л., 1958, стр. 300—322.
- Смирнова Э. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи.— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР». Т. XV. М.—Л., 1958, стр. 323—326.
- Wulf O. u. Alpatov M. Die Denkmäler der Ikonenmalerei. Helerau bei Dresden, 1925.
- Kondakov N. The Russian Icon. Oxford, 1927, 164—203.
- Masterpieces of Russian Painting. London, 1930.
- Olsufiev J. The Development of Russian Icon. Painting from the Twelfth to the Nineteenth century.— «Art Bulletin», 1930, p. 347—373.
- Alpatov M. und Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932. T. I, S. 363—413; T. II, S. 125—137.

#### Живопись первой половины XVII века

- Лихачев Н. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. М., 1905, стр. 22—31.
- Муратов П. Иконопись при первом царе из дома Романовых.— «Старые годы», 1913, июль—сентябрь, стр. 25—33.
- Муратов П. Русская живопись до середины XVII века.— В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 347—408.
- Овчинникова Е. Стенопись церкви Троицы в Никитниках в Москве середины XVII века.— «Труды Государственного Исторического музея». Вып. XIII. М., 1941, стр. 147—166.

#### Оружейная палата и ее мастера

- Лихачев Н. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. М., 1905, стр. 31—47.
- Трутовский В. Боярин и оружничий Богдан Матвеевич Хитрово и Московская Оружейная палата.— «Старые годы», 1909, июль—сентябрь, стр. 345—383.
- Успенский А. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. I—IV. М., 1910—1916.
- Трутовский В. Оружейная палата. М., 1914.
- Грабарь И., Успенский А. Царские иконописцы и живописцы XVII века.— В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 425—427.

Малицкий Г. К истории Оружейной палаты Московского Кремля.—В сб.: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954.

#### Симон Ушаков и его школа

Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи.—В кн.: «Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1873, стр. 1—104.

Лихачев Н. Царский «изограф» Иосиф и его школа. СПб., 1897.

Успенский А. Пять вновь открытых икон кисти Симона Ушакова. М., 1901.

Трениев Д. Иконы царского изографа Симона Ушакова в Московском Новодевичьем монастыре. М., 1901.

Трениев Д. Памятники древнерусского искусства церкви Грузинской богородицы. М., 1903.

Гурьянов В. Икона Спасителя письма Симона Ушакова. М., 1907.

Гурьянов В. Иконы Спасителя письма Симона Ушакова.—«Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии». Т. IV. М., 1911, стр. 1—7.

Сычев Н. Икона Симона Ушакова в Новгородском епархиальном древнехранилище.—В кн.: «Сборник, посвященный Д. В. Айналову». СПб., 1915.

Грабарь И., Успенский А. Царские иконописцы и живописцы XVII века.—В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 427—454.

Нечаев В. Симон Ушаков.—«Временник Института истории искусства в Ленинграде». Т. I. 1927, стр. 113—147.

Нечаев В. Симон Ушаков.—В сб.: «Изобразительное искусство». Л., 1927.

Сычев Н. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее.—В сб.: «Материалы по русскому искусству». Т. I. Л., 1928, стр. 78—111.

Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 347—354.

Леонов А. Симон Ушаков. М., 1945.

Брюсова В. Изучение и реставрация фресок Ростовского кремля.—«Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Ростов Великий». Ярославль, 1958, стр. 95—110.

Добровольская Е. Новые материалы по истории Ростовского кремля.—«Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Ростов Великий». Ярославль, 1958, стр. 25—46.

#### Ростовские фрески и иконы

Шамурин Ю. Ростов Великий. Троице-Сергиева

Лавра. М., 1913 («Культурные сокровища России», вып. 6).

Эдинг Б. Ростов Великий, Углич. [М., 1914].

Воронин Н. Ростовский кремль.—В кн.: «Из истории докапиталистических формаций». Л., 1934, стр. 655—680.

#### Ярославские фрески и иконы

Покровский Н. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства.—«Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884)». Т. III. Одесса, 1887, стр. 285—381.

Покровский Н. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890.

Первухин Н. Стенописные композиции в церковных галлереях города Ярославля и Борисоглебского собора. Тверь, 1905.

Успенский А. Русский жанр XVII века.—«Золотое Руно», 1906, № 7-9, стр. 89—98.

Вахромеев М. Церковь во имя пророка Ильи в Ярославле. Ярославль, 1906.

Тарабрин И. Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства.—«Известия XV Археологического съезда в Новгороде». Вып. I. М., 1911, стр. 107—108.

Шамурин Ю. Ярославль. Романов-Борисоглебск. Углич. М., 1912. («Культурные сокровища России», вып. 1).

Первухин Н. Художественная старина в Ярославских храмах.—В кн.: «Ярославль в его прошлом и настоящем». Ярославль, 1913.

Первухин Н. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М., 1913.

Первухин Н. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915.

Грабарь И. Стенные росписи в храмах XVII века.—В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 481—511, 515—534.

Первухин Н. Церковь Богоявления в Ярославле. Ярославль, 1916.

Каргер М. Из истории западных влияний в древнерусской живописи.—В сб.: «Материалы по русскому искусству». Т. I. Л., 1928, стр. 66—77.

Нечаев В. Нутровые палаты в русской живописи XVII века.—В сб.: «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 27—62.

Сачавец-Федорович Е. Ярославские стенописи и библия Пискатора.—В сб.: «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 85—108.

Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 369—373.

Михайловский Б.—Пуришев Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, стр. 97—150.

#### Фрески и иконы других городов

- Покровский Н. Памятники церковной старины в Костроме. СПб., 1909.
- Троицкий П. Песнь песней в фресках Тульского Успенского собора.—«Светильник», 1914, № 8, стр. 13—34.
- Айналов Д. Соломонова палата в Коломенском дворце.—«Труды Всероссийского съезда художников». М., 1914.
- Лукомский Г. Вологда в ее старине. СПб., 1914.
- Евдокимов И. Север в истории русского искусства. Вологда, 1920.
- Евдокимов И. Вологодские стенные росписи. Вологда, 1922.
- Мнева Н. Фрески Новоспасского монастыря в Москве.—«Искусство», 1940, № 1, стр. 166—168.
- Розов Н. Настенные росписи на сюжеты древнерусской литературы в Воскресенском соборе, в городе Тутаеве.—«Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР». Т. XII. М., 1956, стр. 325—333.

#### Парсуны

- Новицкий А. Парсунное письмо в Московской Руси.—«Старые годы», 1909, июль—сентябрь, стр. 384—403.
- Грабарь И., Успенский А. Царские иконописцы и живописцы XVII века.—В кн.: Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., [1915], стр. 409—424.
- Романов Н. Парсуна, изображающая патриарха Никона, произносящего поучение клиру.—В сб.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 201—216.
- Овчинникова Е. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955.

#### К главе десятой

##### *Миниатюра и орнаментальные украшения рукописей*

- «Сборник памятников, относящихся до книгопечатания в России». Текст Румянцева. М., 1872.
- Стасов В. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1884.
- Буслаев Ф. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по рукописям с XVI века по XIX. М., Изд. Общества любителей древней письменности, 1884.
- Кондаков Н. Русский лицевой Апокалипсис.—«Журнал Министерства народного просвещения», 1885, июль, стр. 1—33.
- Богуславский Г. Орнамент рукописных книг далекого Севера. Архангельск, 1900—1906 («Альбом зарисовок Государственного Исторического музея», 44912).

- Успенский А. Русский бытовой жанр.—«Золотое руно», 1906, № 7-9, стр. 89—98.
- Успенский А. К истории русского бытового жанра.—«Старые годы», 1907, июнь, стр. 207.
- Тарабрин И. Лицевой букварь Кариона Истомина.—«Древности» («Труды Московского археологического общества»). Т. XVI. М., 1916.
- Щепкин В. Учебник русской палеографии. М., 1918.
- Свирин А. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 120—139.
- Мнева Н. Изографы Оружейной палаты и их искусство украшать книги.—В сб.: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 217—246.
- Овчинникова Е. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955, стр. 65—75.
- Сидоров А. Рисунок старых русских мастеров.—«История русского рисунка». Т. II. М., 1956, стр. 31—63.
- Косцова А. К вопросу о датировке эрмитажного и б. эрмитажного «Титулярника».—«Сообщения Государственного Эрмитажа». Вып. 10. Л., 1956, стр. 12—14.
- Подобедова О. Лицевая рукопись XVII столетия «Повести о Петре и Февронии».—«Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР». Т. XIII. М.—Л., 1957, стр. 393—409.

#### К главе одиннадцатой

##### *Графика XVII века*

- Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи.—«Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1873.
- Собко Н. Словарь русских художников. Т. I—III. СПб., 1893—1899.
- Покровский Н. Сийский иконописный подлинник. Т. I—II. СПб., 1895—1898.
- Ровинский Д. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. Т. I—II. СПб., 1896—1899.
- Покровский А. Московский Печатный двор в XVII в. М., 1915.
- Тарабрин И. Лицевой букварь Кариона Истомина.—«Древности» («Труды Московского археологического общества»). Т. XVI. М., 1916.
- Сидоров А. Древнерусская книжная гравюра.—«История русского рисунка». Т. I. М., 1950.

#### К главе двенадцатой

##### *Прикладное искусство XVI—XVII века*

- «Древности Российского государства». М., 1849.
- Забелин И. О металлическом производстве в России до конца XVII века.—«Записки имп. Рус-

ского археологического общества». СПб., 1853, т. V, стр. 1—136.

- Забелин И. Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России. М., 1853.  
«Опись Московской Оружейной палаты». М., 1885.  
Сырейчиков Н. и Тренев Д. Орнаменты на памятниках древнерусского искусства. М., 1916.  
Никольский В. Музей декоративного искусства. М., 1923.  
Базилевич К. Имущество московских князей XIV—XVI вв.— «Труды Государственного Исторического музея». Вып. III. М., 1926, стр. 1—50.  
Георгиевский В. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927.  
«Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954.

#### Золотое и серебряное дело

- Трутовский В. Московский отдел Исторической выставки предметов искусства.— «Художественные сокровища России». М., 1905, стр. 63—68.  
Троицкий В. Серебряные братины патриаршей ризницы.— «Баян», 1914, № 1, стр. 21—27.  
Макаренко Н. Выставка церковной старины в музее б. Штиглица.— «Старые годы», июль—август 1915, стр. 14—73.  
Сергеев М. Из истории русской эмали.— «Среди коллекционеров», М., 1922, № 5-6, стр. 3—11.  
Померанцев Н. Русский мастер-чеканщик XVI века.— «Среди коллекционеров», 1923, № 6, стр. 59.  
Лосева М. Образец русского серебряного мастерства XV в.— В кн.: «Сборник Оружейной палаты». М., 1925, стр. 113—117.  
Померанцев Н. Финифть Усольского дела.— В кн.: «Сборник Оружейной палаты». М., 1925, стр. 96—105.  
Олсуфьев Ю. Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1926.  
Дервиз П. Техника серебряного производства. Л., 1929.  
Постникова-Лосева М. Русские золотые и серебряные ковши. М., 1953.  
Постникова-Лосева М. Золотые и серебряные изделия мастеров Оружейной палаты XVI—XVII вв.— В сб.: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 139—216.  
Порфиридов Н. К истории русского серебряного и финифтяного дела.— В сб.: «Сообщения Государственного Русского музея». Т. IV. М., 1956, стр. 50—53.  
«Художественные памятники Московского Кремля». М., 1956.  
Платонова Н. и Постникова-Лосева М. Русское художественное серебро. (Русская скань и «усольская» эмаль). М., 1959 [в печати].  
Jones E. Alfred. Old silver of Europe and America. London, 1928, p. 292—300—Russia.

#### Большой и Малый Сион

- Снегирев И. Памятники московской древности... М., 1842—1845, стр. 37 и 38.  
«Древности Российского Государства...». Отдел I. М., 1849, табл. 60.  
«Описи Московского Успенского собора от начала XVII в. по 1701 год».— Русская историческая библиотека. СПб., 1876, стр. 339, 443 и 715.  
Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Перевод с арабского Г. Муркоса. Кн. III. М., 1898, стр. 202.  
Покровский Н. Иерусалимы и Сионы Софийской ризницы в Новгороде. СПб., 1911.  
Скворцов Н. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 270.  
Покровский Н. Древняя ризница Новгородского собора.— «Труды XV Археологического съезда». Т. I. М., 1914, стр. 7—10.  
Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 190—278.  
Jurgenson P. Romanische Einflüsse in der altrussischen Goldschmiedeplastik.— «Zeitschrift für bildende Kunst». Leipzig, 1927.

#### Оклад Мстислава Евангелия

- Снегирев И. Памятники московской древности... М., 1842—1845.  
«Древности Российского Государства...». Отдел I. М., 1849, табл. 77.  
Сахаров И. Обозрение русской археологии. М., 1851.  
Филимонов Г. Дополнительные сведения к истории Мстислава Евангелия.— «Чтения Общества истории и древностей российских». Кн. III. 1859, стр. 179—185.  
Филимонов Г. Оклад Мстислава Евангелия. М., 1861.  
Симони П. Мстиславово Евангелие. М., 1910.

#### Оклад Боровского Евангелия

- Георгиевский В. Евангелие 1532 года Новгородского архиепископа Макария.— «Светильник», 1915, № 1, стр. 8—15.

#### Мастера и организация золотого и серебряного дела в XVII веке

- Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи.— «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее». М., 1873, стр. 3—28.  
Ровинский Д. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. Т. I—II, СПб., 1896—1898.  
Железнов В. Указатель мастеров русских и инд-



- земцев горного, металлического и оружейного дела и связанных с ними ремесел и производств, работавших в России до XVIII века. СПб., 1907.
- Ушаков Н. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913, стр. 182.
- Троицкий В. Мастера-художники золотого и серебряного дела. Алмазники и сусальники, работавшие в Москве при Патриаршем дворе в XVII веке. Словарь. М., 1914.
- Орешников А. Фряжских резных дел мастер, серебряник и медальер конца XVII века.— В кн.: «Сборник Оружейной палаты». М., 1925, стр. 5—10.
- Троицкий В. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Л., 1930.
- Гольдберг Т. и Постникова-Лосева М. Клеймение золотых и серебряных изделий в XVII—начале XVIII в.— «Труды Государственного Исторического музея». Вып. XIII. М., 1941, стр. 5—82.
- Троицкий В. Организация золотого и серебряного дела в Москве в XVII веке.— «Исторические записки». Т. XII. 1941, стр. 96—127.

#### Литейное и кузнечное дело

- Оловянишников Н. История колоколов. М., 1912.
- Семенов А. Новгородские и псковские литейщики XVI—XVII вв.— «Сборник Новгородского общества любителей древности». Вып. IX. Новгород, 1928, стр. 51—56.
- Лебединская А. Очерки из истории пушечного производства в Московской Руси.— «Сборник исследований и материалов Артиллерийского исторического музея». Т. I. Л.—М., 1940, стр. 56—69.
- Левинсон Н. Подвесные осветительные приборы XVI—XVII вв.— «Труды Государственного Исторического музея». Вып. XIII. М., 1941, стр. 83—128.

#### Декоративное шитье

- Забелин И. Домашний быт русских царств. М., 1901.
- Свиринов А. Описание тканей XIV—XVII вв. б. Троице-Сергиевой Лавры. Сергиев, 1926.
- Шабельская Н. Материалы и технические при-

- емы в древнерусском шитье. В сб.: «Вопросы реставрации», I. М., 1926, стр. 113—124.
- Георгиевская-Дружинина Е. Строгановское шитье в XVII веке.— В сб.: «Русское искусство XVII в.». Л., 1929, стр. 109—132.
- Калинина Е. Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач.— В сб.: «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 133—157.
- Левинсон-Нечаева М. Золото-серебряное кружево XVII века.— «Труды Государственного Исторического музея». Вып. XIII. М., 1941, стр. 167—190.
- Левинсон-Нечаева М. Одежда и ткани XVI—XVII вв.— В сб.: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 307—386.
- Денисова М. «Коношенная казна» XVI—XVII вв.— В сб.: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 249—304.

#### Народное искусство

- Стасов В. Русский народный орнамент. СПб., 1872.
- Малицкий Г. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань, 1923.
- Воронов В. Крестьянское искусство. М., 1924.
- Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934.
- Динцес Л. Русская глиняная игрушка. М.—Л., 1936.
- Динцес Л. и Большеева К. Народные художественные ремесла Ленинградской области.— «Советская этнография», 1939, № 2, стр. 128.
- Фалеева В. О некоторых декоративных мотивах Московской Руси в народном шитье.— «Сообщения Государственного Русского музея». Вып. II. Л., 1947, стр. 33—36.
- Соболев Н. Русский орнамент. М., 1949.
- Фалеева В. Русская народная вышивка. Л., 1949.
- Маясова Н. «Двойной покров» XVI в.— «Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника». Вып. 2. Загорск, 1958, стр. 25—30.
- Маясова Н. Два произведения художественного шитья XVII в.— «Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника». Вып. 2. Загорск, 1958, стр. 39—42.



# УКАЗАТЕЛЬ<sup>1</sup>



- Абрамович Д. И. 47  
Аввакум, протопоп 29, 30, 34, 41, 42, 48—50, 54, 383, 387, 388, 628, 650  
Аверкиев Петр 418  
Авраам, патр. 358, 396, 413, 449  
Авраамий Ростовский, 415  
Авраамий, митр. рязанский 158  
Аврамов Симеон 368  
Агафонов С. 112, 652  
Агафья, мученица 572  
Агафья Семеновна, царица 572  
Агеев Иоаким, сын Селпенков 352  
Агеев Любим 347  
Агеев Матвей 569  
Адам и Ева 372, 413, 420, 421, 426—428, 486  
Адриан, патриарх московский 594, 595, 607, 608  
Азия 23, 577  
— Малая 512  
— Средняя 416, 586  
Айналов Д. В. 22, 649, 657, 659  
Аксамитов Д. А. 222, 227  
Александр Македонский 45, 280, 536  
Александр Свирский 336, 339, 572  
Александр Ярославич Невский, кн. новгородский 361, 362  
Александров. Монастырь; желья 84, 161  
Александров Нестерко 574  
Александров П. 155, 652  
Александровский М. 653  
Алексеев Артемий 537  
Алексеев Борис 352  
Алексеев Григорий 318  
Алексеев Дмитрий 336  
Алексеев Иван 368  
Алексеев Симеон 429  
Алексеевское, село. Церковь 191  
Алексей, архиеп. новгородский 637  
Алексей, митр. московский 354, 502, 589  
Алексей Алексеевич, царевич 380, 381, 507  
Алексей Михайлович, царь 16, 26—29, 42, 43, 174, 194, 309, 324, 358, 361, 378, 380, 381, 406, 454, 456, 458, 470, 472, 493, 629  
Алексей Петрович, царевич 545  
Алпатов М. В. 57, 415, 447, 649, 650, 657  
Алферова Г. В. 227, 250, 655  
Аляска 18  
Амвросий, сканный мастер 516  
Амиго, Бернардино 175, 176  
Амираншвили Ш. 385  
Ананий и Сапфира 366, 367  
Апахарсис 404, 405  
Ангелово, село. Деревянный храм 85  
Англия; англичане 19, 25, 530  
Андреев Абросим 318  
Андреев Андрей 328  
Андреев Василий 503, 563, 570, 587  
Андреев Осип 316  
Андреевский А. 651  
Андрей Юрьевич Боголюбский, в. кн. владимирский и суздальский 351, 361, 523, 625  
Андрей Мыведон [Мыдево] 526  
Андрей Юродивый 434  
Андреев Иван 418  
Андреев Филипп 418  
Анна (св.) 334  
ансамбль 78, 85, 87, 95, 116, 117, 144, 150, 152, 158, 160, 172, 205, 236, 277, 278, 410, 444, 621, 622, 624, 633, 641  
антиминсы 491  
античность 45, 46, 474, 502, 643  
Антониев-Сийский монастырь 491, 494  
— Колокольня-храм 166

<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; патр.— патриарх.

- Настоятельный корпус 162—164  
 — Трапезная церковь 165  
 Антоний, архиеп. новгородский 47  
 Антоний Сийский 495  
 Антушев Н. 654  
 Ануфриев Иван 429  
 «Апокалипсис» 37, 368, 403, 405, 412, 432, 436, 438, 449, 476, 478, 504  
 Аполлон 474  
 Арзамас 112, 308, 517  
 Аристотель 44, 405  
 Арсений, старец 308, 309  
 Артемий Веркольский 400  
 Артлебен Н. 656  
 архаические традиции; архаизм 57, 99, 180, 328, 335, 468, 478, 480, 547  
 Архангельск 187, 200, 416, 530  
 — Гостинный двор 89, 90, 156  
 Архангельская епархия 101  
 Архангельская область 101—106, 114, 116, 117, 119, 244, 274, 326  
 Архип, монах 368  
 Арциховский А. В. 292, 615  
 Арчил, кн. имеретинский 390  
 аскетизм 34, 68, 426, 465, 636  
 Астрахань; астраханцы 416, 536  
 — Собор 266, 267, 270, 290  
 Атлантическое море 45  
 Афанасий Великий, архиеп. александрийский 53  
 Афанасий, архиеп. холмогорский 476, 485, 508  
 Афанасьев К. 623  
 Афанасьев Ларион 559, 560  
 Афанасьев Пантелей 553  
 Афанасьев Петр 534
- Баженов В. И. 88, 278  
 Базилевич К. 660  
 Балдин В. 655  
 Балканский полуостров 23  
 Балтийское море 15, 23  
 Баниге В. 85, 652, 654  
 Барановская М. Ю. 631  
 Барановский П. Д. 118  
 Барбаро, Иосафат 91  
 Барма, зодчий 632  
 барокко; барочные мотивы 35, 57, 65, 171, 218, 221—224, 268, 301, 306, 318, 447, 468, 473, 480, 563, 618  
 Барсов Е. В. 629  
 Бартенева С. П. 291, 651  
 басма 40, 148, 357, 514, 518, 519, 546, 570, 571, 575, 593, 608  
 Батурия, город 390  
 Батый, хан 448, 524  
 Безмин И. А. 360, 371, 381, 406, 453, 456, 460  
 Безсонов С. В. 260, 285, 290, 650—653, 655, 656  
 Белая Слуда, село. Владимирская церковь 101—103, 626  
 Белгород 645
- Белев. Спасо-Преображенский монастырь. Собор 312  
 Белецкая Е. 650  
 Белецкий Л. 47  
 Белоброва О. 657  
 Белов Е. 651  
 Белое (Северное) море 109, 159, 172, 200, 582  
 Белозерск 22  
 Белокуров С. 221  
 Белореченская, станица 520  
 Белоруссия; белорусы; белорусские резчики 24, 25, 171, 220, 245, 283, 286, 305, 306, 320, 329, 537, 538, 586  
 Беляев М. 653  
 Бережно-Дубровский погост. Церковь 109  
 Берлин 453  
 Берлиоз Гектор 630, 631  
 Библия; Ветхий, Новый завет 43, 49, 493, 504, 505, 548, 563, 581, 640  
 Бироп 226  
 «Благовещение» 49, 51, 373—375, 388, 392, 419, 448, 646  
 «Благовещение», серебряная икона 336, 338, 341  
 Благушин Григорий 471, 496, 497  
 «Блудный сын» 347  
 Блюм Гапс 221  
 Бобринский А. А. 313, 656  
 Бобылев Моисей 534  
 Бовыкин Никифор 534  
 Богарис, кн. болгарский 45  
 Богдан, литейщик 572, 573  
 Богданов Евстюшка 460  
 Боголюбов. Собор Рождества богородицы 523  
 — Церковь Покрова богородицы на Нерли 624  
 Богоматерь Боголюбская 346  
 — «Вертоград заключенный» 395, 396  
 — Владимирская 380, 381, 448, 636  
 — «Знамение» 347, 419, 517, 639  
 — «Нерушимая стена» 639  
 — «Одигитрия» 397, 531, 554  
 — «Оранта» 330, 639, 643  
 — Смоленская 560  
 — Тихвинская 387, 449  
 — «Умиление» 557, 644  
 — Федоровская 441, 444, 445  
 Богородицино, село (Валдай) 284  
 Богородское-Воронно, село. Церковь 190  
 Богоявленский С. 60  
 Богусевич В. 651, 653  
 Богуславский Г. 659  
 болгары 448  
 Болотников И. 121  
 Большева К. 600, 605, 661  
 Борин В. 204, 355  
 Борис Годунов, царь 131, 132, 166, 316, 528, 530, 544, 552, 566, 567  
 Борис и Глеб Владимировичи, князья 47, 361, 520  
 Борисов Иван 350  
 Борисов Рудак 585  
 Боровск. Пафнутьев монастырь 529  
 — — Колокольня 254, 514

- Боровск. Пафнутьев монастырь. Собор 350  
 Босх И. 498  
 Бочкарев В. 136  
 Брайцева О. 655  
 Брейгель П. 498  
 Бронницы. Собор Михаила архангела 240, 252  
 Брунов Н. И. 57, 157, 175, 218, 415, 650, 651, 653, 654, 657  
 Брюсова В. 85, 652, 658  
 Брянск, Петропавловский монастырь 330  
 Брянская область 318—320  
 Буало, Жозеф 221  
 Будылина М. 654, 655  
 Булатников А. 333  
 Бунин Леонтий 503, 504  
 Бурцев В. Ф. 493  
 Буслав Ф. И. 8—10, 47, 50—53, 478, 625, 650, 659  
 Бухвостов Яков 60, 221, 246, 252, 260—262, 264, 269, 270, 290, 300  
 Быково 278  
 Ваал 424  
 Вавилон 50  
 «Вавилонская башня» 368, 373, 418  
 Вага, река 576  
 Валахия 23  
 Валдай 172, 179, 283, 285, 306  
 Валдайский монастырь — см. Иверский монастырь  
 Варавва 414  
 Варганов А. Д. 338, 651  
 Варзуга, село. Успенская церковь 107, 108  
 Варкоч Н. 135  
 Варлаам (св.) 524  
 Варлаам, митр. московский 524  
 Василий. «Послание о рае» 635  
 Василий Блаженный (св.) 400  
 Василий Великий 415  
 Василий Иванович Шуйский, царь 87, 361, 527  
 Василий II Васильевич Темный, в. кн. московский 524  
 Василий III Иванович, в. кн. московский 361, 521, 524, 528, 617  
 Василий, кн. ярославский 447, 448  
 Васильев Михаил 559  
 Васильев Никита 586  
 Васильев Юрий 553  
 Васюк, пушечник 514  
 Вахрамеев М. 418, 658  
 Вахрамеев Н. 447  
 Вахрамеев Гурий 236  
 Вахрамеев И. 653  
 Великий Устюг 8, 12, 19, 21, 361, 397, 576, 581, 583, 646  
 — Вознесенская церковь 140, 147, 149, 150  
 — Гledenский монастырь. Собор 167  
 — Михаило-Архангельский монастырь. Собор 166  
 — Успенский собор 166, 550, 630  
 — Церковь Благовещения 167  
 Великолукская область 110, 111  
 Вельтман 269  
 Верхняя Тойма, река 103  
 Верховье, село. Церковь 244  
 Вершино, погост. Георгиевская церковь 103  
 Вешняки, село. Церковь 134, 164  
 Виванов Роман 121  
 «Видение Евлогия» 355, 449  
 Византия; греки; византийское искусство 22, 24, 26, 46, 47, 66, 518, 520, 525, 556, 568, 614—616, 619, 627, 636, 637, 642, 643, 645, 647  
 Вильгорт, село 331  
 Вильно 538  
 Виниус А. А. 507  
 Виноградов Н. 601, 653  
 Виньола, Джакомо Бароцци да 221  
 Вирсавия 437  
 Витебск 536—538  
 Владимир на Клязьме 378, 524, 536, 570, 571, 622, 625, 639, 642  
 — Дмитровский собор 637  
 — Клягинин монастырь. Собор 348—351, 355  
 — Музей 338  
 — Успенский собор 523, 524, 618, 639, 645  
 Владимир Святославич, в. кн. киевский 45, 47, 361  
 Владимир Иосиф, изограф 36, 48, 50—52, 54, 360, 361, 386—391, 493, 650  
 Владимиро-Суздальская земля 618—620, 627, 632, 637, 641  
 Владислав, королевич польский 15  
 Власьев Павел 336  
 Власюк А. 655  
 Водоватово, село. Воскресенская церковь 112  
 Воздвиженское, село. Дворцовая церковь 311, 313  
 «Вознесение» 363, 419, 440, 446, 632  
 Волга, река 18, 98, 200, 203, 205, 208, 210, 287  
 Волков 227  
 Вологда; вологжане 13, 15, 19, 359, 361, 410, 536, 574, 582  
 — Музей 328  
 — Софийский собор 449, 537, 627  
 — Спасо-Прилуцкий монастырь 576  
 — Церковь Иоанна Предтечи в Рошенье 449  
 Вологодская область 103  
 Вольтское, село. Церковь 268  
 Ворона Я. Г. 429  
 Воронез 21  
 Воронин Н. Н. 60, 85, 151, 190, 191, 201, 210, 296, 410, 414, 613, 631, 650—652, 654, 658  
 Воронов В. 150, 656, 661  
 Воронов Н. 288, 655, 656  
 «Воскресение Христово» 363, 411, 412, 440  
 Воскресенки, село. Церковь 268  
 Воскресенск. Воскресенский монастырь — см. Истра  
 Воскресенское село. Деревянный храм 174  
 Восток; Восточная Европа 17, 23, 90, 200, 294, 470, 512, 514, 530, 548, 553, 556, 557, 568, 604  
 Вредман де Врис, Ганс 221  
 Всеволод, кн. псковский 361  
 Всеволод Георгиевич, кн. Владимиро-суздальский 351  
 «Вседержитель» 347, 363, 474, 558

- Всеслав, кн. 629, 645  
 Вульф О. 657  
 Вухтерс, Даниил 360, 453—456, 460  
 Выбуты, село 637, 644  
 Выголов В. П. 223, 238, 655  
 Выйский погост. Ильинская церковь 102, 106  
 Вяжицкий Николаевский монастырь. Собор 287  
 — Трапезная 238, 287  
 Вязёмы, село. Церковь 131  
 Вязьма 59, 72  
 — Иоанно-Предтеченский монастырь. Церковь 136,  
 137, 139  
 Вяткин Григорий 534  
 Вяткин Тимофей 340
- Галицкая Русь 619  
 Галич 536, 632  
 Галовой, Христофор 71, 72, 74, 291  
 Гамильтон Е. Г. 27  
 Годов. Кремль. Колокольня 580  
 Гебдон Иван 26, 27  
 Гедеон 364, 514  
 Гейнике П. А. 651  
 Гемп К. 90, 655  
 Георгиевская-Дружинина Е. 661  
 Георгневский В. 660  
 Георгий (св.) 52, 524  
 Георгий Амартол 616  
 Георгий Васильевич, кн., сын Василия Темного 524  
 Георгий Всеволодович, кн. владими́ро-сузда́льский  
 351, 361  
 Георгий Данилович, кн. 361  
 Георгий Победоносец 384, 493, 517, 637, 646  
 Герберштейн С. 582, 587  
 Герман, иподиакон 454  
 Германия; немцы 25  
 Гигес Индийский 44  
 Гильфердинг Ф. 95, 97  
 Гиморецкое, село. Богородицкая церковь 108  
 Глипищи. Церковь Алексея митрополита 392  
 Гнедовский Б. 85, 652, 654  
 Гоголь Н. В. 623, 624  
 Годунов Г. П. 458, 463  
 Голицын Б. А. 268  
 Голицын В. В. 27, 32, 226, 227, 230, 272, 406, 504  
 Голландия (Нидерланды); голландцы 19, 25, 425, 453,  
 496, 498, 502  
 Голубинский Е. Е. 125, 653  
 Гольдберг Т. 661  
 Гольденберг П. 76, 651, 652  
 Гордеевка, село бл. Балахны. Церковь 272  
 Горностаев Ф. Ф. 217, 650  
 Горностаево, село. Церковь 266  
 Гороховец 84  
 — Дом Сапожникова 225  
 — Дом Серина 225  
 Горький А. М. 29  
 готика; готическое искусство 72, 218, 618, 630, 631, 647
- Готье Ю. В. 14  
 Грабарь И. Э. 7, 11, 88, 102, 103, 117, 121, 122, 146, 202,  
 217, 222—224, 238, 242, 245, 248, 298, 301, 310, 346,  
 347, 355, 368, 400, 404, 419, 442, 458, 634,  
 649, 650, 652, 654, 655, 657—659  
 гравюра; граверы 294, 372, 376, 383, 390, 397, 412,  
 439, 467, 468, 470, 484, 489—508, 548, 562  
 гравюра на дереве; ксилография 467, 468, 478, 581  
 градостроительные приемы 76, 78, 80, 85, 89, 90, 153,  
 169, 204, 277, 622, 624—626  
 Грамман Г. 507  
 Грановский Антон (Ян де Гров) 186  
 Гребешков Мокий 575  
 грекофильство 29, 41  
 Григорий, рисовальщик 504  
 Григорий Богослов 415  
 Григорий Двоеслов 476  
 Григорий Новгородец 563  
 Григорий Перевертка 538  
 Григорьев А. 654  
 Григорьев Александр 429  
 Григорьев Иван 536, 584  
 Григорьев Сергей 336  
 Грищенко А. 358, 657  
 Грог А. 654  
 Гродно 632  
 Грузия 23, 354, 384, 390, 518  
 Грязев, думный дьяк 557  
 Гурьянд И. 26  
 Гурьянов В. 658  
 Гутовский Симон 498  
 Гюго Виктор 651
- Давид, царь 51, 494, 500, 502  
 Давид, кн. ярославский 361  
 Давыдов Никита 534  
 Даль Л. В. 217, 650, 656  
 «Да молчит всякая плоть» 419  
 Даниил, пророк 349, 357, 549, 554, 562  
 Даниил Александрович, кн. московский 361  
 Даниил Заточник 645  
 Даниил Черный 639  
 Данилов В. 653  
 Данилов Иван 385  
 Данилова И. Е. 7, 345, 657  
 Дания 19  
 Дарленкур 630  
 Дашкова, боярыня 595  
 «Деисус» 316, 322, 333, 357, 394, 410, 444, 524, 525,  
 635, 639  
 декоративное убранство; декоративные узоры 55, 57,  
 58, 61—63, 65, 67, 69, 84, 87, 90, 114, 116, 118, 124—  
 126, 129, 130, 132, 134—136, 138—140, 142, 144, 146,  
 148—154, 156—158, 160—162, 170, 171, 173, 175, 176,  
 178—182, 184, 186—190, 192, 194—200, 202, 204, 205,  
 206, 208, 210, 212, 213, 215, 217, 218, 220—224,  
 227, 228, 230—236, 239, 240, 245, 246, 248, 250, 252,  
 256, 258, 259, 262, 264, 266, 268, 272—274, 276, 277,

- 279, 280, 283, 285—292, 297, 300—302, 305, 306, 309, 310, 312, 316, 320, 322, 328, 333, 340, 342, 347, 363, 368, 372, 406, 408, 410, 411, 416, 426, 428, 440, 444, 447, 462, 467, 468, 470, 473, 480, 493—495, 512, 521, 534, 543, 548, 556, 563, 583, 587, 593—598, 605—610, 626, 632—634, 640—642
- Дементьев Савва 95
- Денисова М. 661
- Дервиз П. 660
- деревянная пластика 330—332
- деревянное зодчество 34, 61—63, 68, 84, 85, 88, 90—120, 124, 125, 134, 136, 146, 158—160, 162, 167, 170, 194, 195, 214, 222, 225, 227, 232, 243, 244, 248, 258, 266, 273, 276, 277, 309, 310, 322, 615, 625, 626, 630, 633
- Детерсон Г. 360, 453
- Деулино; Деулинское перемирие 15, 527
- Джонс Э. А. 660
- Дзани, Эрколе 91
- Дилецкий Николай 216
- Динцес Л. 599, 600, 605, 661
- Дионисий, архим. 31
- Дионисий, митр. московский 588, 589, 594
- Дионисий, художник 468, 540, 641, 643
- Диттерлих, Вендель 221
- Дмитриев Ю. Н. 7, 28, 43, 44, 649, 650, 657
- Дмитрий 52
- Дмитрий Алексеевич, царевич 558
- Дмитрий Данилович, кн. 361
- Дмитрий Иванович Донской, в. кн. московский 361
- Дмитрий Иванович, сын Ивана IV 335—337, 346, 572, 592
- Дмитрий Самозванец; Лжедмитрий 87, 527
- Дмитрий Солунский 541—543, 570, 571, 636, 638
- Дмитрий Ярославич, кн. переславский 361
- Дмитров. Музей 326
- Успенский собор 283, 326
- Днепр 629
- Добровольская Э. 410, 655, 658
- Добронравов В. 653
- «Добрый самарянин» 347
- Добрышкин В. 651
- Донец, река 645
- Достоевский М. 651
- Дубинин Семенка 573
- Дубовка бл. Сталинграда. Собор 271
- Дубровицы, село. Церковь Знамени 268, 300, 302, 318, 328
- Дубровна 538
- Дульский П. 654
- Дунаев Б. 150, 651, 654
- Дьяково, село. Церковь Иоанна Предтечи 631
- Ева — см. Адам и Ева
- Евдокимов А. 471
- Евдокимов И. 449, 653, 659
- Евлогий 355, 449
- Европа 15, 27, 29, 72, 219, 557, 618
- Евстигнеев Федор 542, 551
- Евтихий Карп 574
- Евфимиев Степан, сын Дьяконов 347, 352
- Евфимий, старец 454
- Евфимий, серебряник 576, 577
- Евфимий, архиеп. новгородский 630
- Египет 512
- «Единородный сыне» 401, 402
- Елена, мать имп. Константина 52
- Елизарьев Василий 338
- Елин Ерофей 381, 456, 460
- Елисей, пророк 419—425, 428, 447
- Емца, река 103
- Епифаний Премудрый 330
- Епифаний Славинецкий 25, 31
- Епифанов Иван 494
- Ермилов Фома 418
- Ермолаев Дорофей 406
- Ерофеев Н. И. — см. Никита Павловец
- Ешкилев В. 651
- Железнов 660
- Жидков Г. 358, 654, 657
- «Житие пьяницы» 34
- «Житие Стефана Пермского» 330
- Жолчино, село. Церковь 266
- Жус, Матюрен 221
- Забек Н. 186, 653
- Забелин И. Е. 59, 142, 215, 260, 288, 309, 313, 318, 328, 388, 406, 502, 598, 630, 650—652, 654, 656, 659—661
- Забелло С. 103, 106, 108, 109, 114—116, 164, 652
- Заборский П. И. 178, 285, 286, 306
- Заволочье 630
- Загорск. Музей 333—335, 521, 555, 565, 567, 600
- Троице-Сергиев монастырь 194, 313, 334, 336, 376, 468, 472, 526, 530, 532, 537, 538, 565, 566, 592, 598, 622, 627
- — Гефсиманский скит. Церковь 112
- — Дворец царя 125, 236, 237, 287, 288
- — Колокольня 278
- — надкладные часовни 266
- — стены и башни 152
- — Трапезная 228, 232, 236, 238, 239, 242, 288, 317, 318
- — Троицкая (Духовская) церковь 134, 597
- — Троицкий собор; иконы 42, 371, 645
- — Успенский собор 404
- — Церковь Зосимы и Савватия 134—137, 204, 232, 282
- Залучский район Ленинградской обл. 600
- Запад; Западная Европа 12, 15, 17—19, 23—30, 35, 42, 48, 49, 219, 223, 234, 266, 294, 416, 419, 491, 512, 513, 548, 550, 553, 619, 623
- западное искусство; западные образцы 11, 12, 49, 50, 52—54, 67, 171, 178, 221, 363, 381, 384, 385, 388, 412, 438, 453, 474, 504, 514, 530, 618, 630



- Зарайск 536  
Зарудный И. П. 266, 302  
заставки книжные 467, 468, 480, 484, 486, 511, 518, 532, 548, 553, 607, 609  
Звенигород. Саввино-Сторожевский монастырь 622, 638  
— Трапезная 159  
— «Царицыны палаты» 156—158, 296  
Згура В. В. 57, 146, 218, 650, 653  
Зелейщиков 225, 226  
Зеленин Иван 94  
Зернова А. С. 493, 503  
Зиновьев Георгий 360, 389, 390  
Зиновьев Сидор 338  
Зиновьев Степан 316  
Золотарев Д. Е. 329  
Золотарев К. И. 308, 312, 316, 318  
Зосима, гравер 493  
Зубов Алексей 390, 397  
Зубов Иван 390, 397  
Зубов Ф. Е. 360, 361, 373, 396—400, 405, 473, 489, 494  
Зюзино, село. Церковь 247—249, 252, 264
- Иван Данилович Калита, в. кн. московский 361, 378, 379  
Иван III Васильевич, в. кн. московский 361, 512, 513, 517, 520, 526  
Иван IV Васильевич Грозный, царь 16, 22, 146, 166, 322, 346, 405, 452, 468, 478, 528, 544, 552, 565, 567, 577, 594, 638  
Иван V Алексеевич, царь 220, 318  
Иван Иванович, царевич 528  
Иван Кузнечик 190  
Иван, новгородский литейщик 580  
Иван, пушечник 514  
Ивангород 15  
Иванка устюженин 586  
Иванов 160, 161  
Иванов А. 656  
Иванов Андрей 309  
Иванов В. 103, 106, 108, 109, 114—116, 161, 164, 237, 651, 652  
Иванов Василий 555, 559  
Иванов Гаврила 493, 494  
Иванов Григорий 318  
Иванов Д. 651, 656  
Иванов Давыд 538  
Иванов (Иоаннов) Дмитрий 429  
Иванов Иван 418  
Иванов Кондратий 490, 492, 495  
Иванов М. 473  
Иванов Марк 248  
Иванов Осип 285  
Иванов Петр 569  
Иванов (Иоаннов) Симеон 429  
Иванов Тимофей 336  
Иванов Федор 555, 559  
Иванов Яков 574
- Иверский (Валдайский) монастырь 167—169, 171, 173, 174, 179, 187, 245, 283, 306  
— гостиные кельи 227  
— кельи-палаты Никона 168, 169  
— Колокольня 168, 169  
— Надвратная церковь 169  
— Собор 168, 169, 202, 296  
— — входные двери 306, 307  
— Типография 491, 493, 495  
— Трапезная 42, 154, 158, 159, 168, 169  
Игнатий, литейщик 572, 573  
Игнатий Лойола 376, 498  
Игнатъев Василий 429  
Игнатъев Кондрат 429  
Игнатъев Трофим 182—184  
Игнатъев Федор 429  
Игорь Святославич, кн. новгород-северский 629, 645  
Иезекииль, пророк 419  
Иерихон 432  
Иерусалим 174—176, 419  
— Храм гроба господня 174, 176  
Иесей 441  
Измайлов И. В. 72  
изразцы 35, 63, 65, 67, 87, 88, 122, 134, 146, 148, 155, 160, 171, 176, 178, 180, 182, 187, 190, 192, 197, 200, 202, 205, 206, 208, 210, 212, 220, 222, 231, 234, 238, 240, 245, 250, 254, 271, 273, 279—289, 301, 309, 534, 536, 583, 599, 608, 646  
Изяслав Ярославич, в. кн. киевский 636  
Изяслав Васильевич, кн. 645  
иконография; иконографические сюжеты 35—38, 330, 346, 350, 381, 385, 389, 394, 418, 425, 436, 449, 465, 478, 635, 636, 639  
иквостас 66, 107, 148, 171, 176, 204, 245, 246, 260, 286, 287, 298, 306, 310, 312—314, 316, 318, 320, 322, 328, 356, 357, 410, 440, 444, 460, 488, 532, 536, 537, 583, 642—645  
иконы; иконопись 8—10, 13, 30, 35—39, 41—45, 47—52, 54, 62, 65, 107, 125, 148, 204, 245, 310, 318, 322, 334, 338, 342, 346, 347, 353—355, 358, 359, 362—364, 367, 373, 376, 380, 382—390, 393, 394, 396, 397, 400, 402, 404, 405, 415, 419, 426, 444—448, 452, 453, 456, 460, 462, 464, 465, 468, 472, 474, 484, 493, 495, 498, 504, 506, 518, 527, 528, 531, 534, 535, 538, 540, 552, 554, 558, 561—563, 565, 567, 568, 570, 572, 576, 577, 580, 582, 584, 587, 590, 598, 629, 630, 635—638, 640, 642—644, 647  
Илемно, село. Церковь 114  
Илларион, митр. суздальский 154, 158, 187  
Ильян Василий 347, 352, 368  
Ильян М. А. 57, 69, 121, 135, 153, 187, 191, 217, 219, 220, 222, 260, 264, 279, 652—655  
Илья, пророк 419, 424, 425, 446—448, 637, 644  
Имеретия 23  
инициалы книжные 467, 480, 486, 637  
интерьер 39, 99, 107, 149, 210, 239, 363, 383, 392, 394, 444  
Иоаким, игумен Песношского монастыря 524

- Иоаким, патр. московский 504  
 Иоанн, зодчий 630  
 Иоанн, старец 454  
 Иоанн, юродивый 346  
 Иоанн Богослов, евангелист 37, 438, 460, 492  
 Иоанн Дамаскин 45  
 Иоанн Златоуст 49, 363, 415  
 Иоанн Предтеча (Креститель) 333, 392, 394, 419, 426, 430, 433, 447, 448, 629, 639  
 Иоанн Устюжский 582  
 Иоасаф, гравер 493, 494  
 Иоасаф, диакон, переплетчик 538  
 Иоасаф II, патр. московский 43  
 Иов 51  
 Иона, пророк 406, 549, 559  
 Иона, митр. московский 329  
 Иона, архиеп. новгородский и псковский 518, 520  
 Иона Сысоевич, митр. ростовский 12, 84, 85, 155, 158, 180—182, 408, 414, 416, 419, 574  
 Иордан, река 424  
 Иосиф, патр. московский 179  
 Иосифов Волоколамский монастырь 179, 254, 576, 624  
 — башни 182—184  
 — Кузнечная башня 182  
 — Надвратная церковь 184  
 — Колокольня 256  
 — Собор 271, 272  
 Ипполит, мастер-монах 88, 288, 308, 329  
 Иран; Персия; персы 23, 354, 416, 470, 512, 548  
 Ирина, мученица 566  
 Ирина Михайловна, царевна 336  
 Ирина Федоровна, царица 528  
 Ирод 432, 441, 443, 449  
 Исаев М. 492  
 Испания; испанцы 26  
 Истомин Назарий 356  
 Истра, река 176  
 Истра (Воскресенск) 453  
 — Музей 453—455  
 — Ново-Иерусалимский монастырь 12, 60, 92, 173—179, 250, 284, 285, 287, 308—310, 329, 416  
 — — ворота ограды 331  
 — — Входа-Иерусалимская церковь (надвратная) 254, 260  
 — — Елеонская часовня 177  
 — — Собор 74, 85, 88, 173—176, 178, 179, 190, 220, 222, 238, 245, 250, 270, 285, 286, 305, 306, 316  
 — — стены и башни 260  
 Италия 52, 548, 619  
 Иуда Искариот 414  
 Ишняя, река 111, 112  
  
 Каверзнев М. 655  
 Кавказ 23, 416  
 Казаков М. Ф. 278  
 Казань; казанцы 69, 416, 512, 536, 564, 573, 585, 586  
 — Башня Сюмбека 182  
 — Университетская библ. Ефремово евангелие 470  
 Казань. Церковь Иоанна Предтечи 136  
 — Ягодная слобода. Церковь св. Димитрия 586  
 Канн 421  
 Какаш 633  
 Калинин — см. Тверь  
 Калинина Е. 661  
 Калининская (Тверская) область 111  
 Калтыкеев Иван 534  
 Калуга 84, 587  
 — Дом Коробова 223—225  
 Калаян. Троице-Макарьевский монастырь 151, 168  
 — — Колокольня 166  
 — — Надвратная церковь 151  
 — — Троицкий собор 367, 368, 371—373  
 Кама, река 573  
 Канцелярия каменных дел 60  
 Каргер М. 360, 446, 651, 657, 658  
 Каргополь 12, 106, 198, 202, 643, 644  
 — Церковь Благовещения 197, 198  
 — Церковь Воскресения 197  
 Карельская АССР 106, 109, 110  
 Карион Истомин 43—45, 503  
 Карлейль, граф 17, 91  
 Карп Губа 190  
 Карпазский Г. 655  
 Карпов Иван 410  
 Карпов Федор 410  
 Карреньо де Миранда, Хуан 452  
 Каттаро, город 513  
 Катырев-Ростовский И. М., кн. 14, 452, 458, 528  
 Кафа 512  
 Кахетия 23  
 Кацнельсон Р. 655  
 Каяла, река 645  
 Кедрова Т. 657  
 Кибирев М. 90, 655  
 Киев; киевляне 504, 505, 599, 613, 629  
 — Академия 25  
 — Братский монастырь. Богоявленский собор 238  
 — Военно-Николаевский собор 238  
 — Выдубицкий монастырь 629  
 — Дмитриевский монастырь. Собор 636  
 — Печерский монастырь 574  
 — — Колокольня 330  
 — — Надвратные храмы-форты 238  
 — Собор Софии 330, 574, 617, 627, 630, 636, 639, 641  
 — Церковь Бориса и Глеба в Вышгороде 621  
 киевская гравюра 494, 496, 503  
 Киевская Русь 513, 613, 619  
 Квжв, погост 62, 205  
 Кий-Остров 159, 170—173, 179  
 Кильбургер 20  
 Кивешма 72  
 Кипарисова А. 227, 652, 655  
 Киприанов Артемий 559, 560  
 Кирилл, псковский зодчий 621  
 Кирилл (Константин), философ 45

- Кирилл Туровский 46  
 Кирилло-Белозерский монастырь 13, 528, 576  
 — «новый город» 186, 187  
 Кириллов Аверкий 82, 83, 154, 160  
 Кириллова Л. 650  
 Киссель Ф. 651  
 Китай; китайцы 18, 470  
 Китоврас, кентавр 280  
 Клементьево, село 598  
 Клиницы, посад 495  
 Ключевский В. О. 27, 28, 33  
 Кожа, река 109  
 Козлов (город) 21  
 Козлов П. 652  
 Кола, город. Воскресенский собор 115  
 Коленинов Н. 493, 494  
 Коломенское, село 85, 88, 310  
 — Дворец 61, 90, 95—97, 122, 158, 178, 220, 305, 309, 310, 408  
 — передние ворота 230, 232, 233  
 — Музей 98, 312, 332, 340, 396, 397, 574, 575  
 — Церковь Вознесения 108, 166, 258, 624, 630, 632  
 — Церковь Казанской иконы Божьей матери 190—192  
 Коломна 264  
 — Воеводский дом 230  
 — Успенский собор 197, 617  
 колорит; цветовая гамма 283, 284, 346, 352, 354, 357, 363, 367, 374, 380, 394, 397, 405, 412, 415, 416, 426, 428, 444, 446, 449, 468, 480, 482, 484, 511, 536, 540, 553, 556, 557, 559, 560, 587, 598, 606, 609, 641, 645—647  
 композиция в архитектуре 12, 13, 61—67, 74, 78, 84, 87, 89, 90, 92, 94—96, 99, 108, 112, 114, 115, 118, 128, 134, 135, 137, 140, 144, 146, 150—152, 154, 156, 159, 160, 162, 169, 173, 174, 182, 187, 188, 191, 194, 204, 205, 208, 212, 216, 218, 219, 222, 223, 225, 226, 232, 233, 244, 245, 247, 248, 250, 252, 256, 258, 269, 277, 278, 286, 291, 292, 294, 301, 306, 322, 325, 326, 624, 625, 627, 633  
 композиция в живописи 13, 37, 38, 284, 346, 350, 352, 355, 356, 358, 359, 362, 364, 366, 372, 374, 380, 382, 389, 392, 394, 402, 408, 410, 412—415, 418, 419, 425—430, 433, 435, 436, 438, 442, 447—449, 468, 470, 471, 502, 563, 570, 582, 606, 610, 638, 639, 642, 643  
 Комягино, село. Церковь 191  
 Кондаков Н. П. 330, 649, 657, 659  
 Кондратьев, Гаврила 373—375  
 Константин I, имп. Византии 52  
 Константин Всеволодович, кн. владими́ро-сузда́льский 351, 361  
 Константин, кн. Ярославский 361, 447, 448  
 Константинов Андрей 537  
 Константинов Антип 60, 121  
 Константинополь; Царьград 46, 47, 521, 549, 556, 568  
 — Собор Софии; барабан 623  
 — — мозаики 47  
 Константинополь. Церковь Николы 47  
 Контарини А. 91, 513  
 Коленгаген. Национальный музей 452  
 Копорье 15  
 Копос 171, 178, 284  
 Корень Василий 504, 505  
 Коробов 223—225  
 Коровников Василий 336  
 Корольков А. 156  
 Коростин А. Ф. 656  
 Кострома; костромичи 12, 13, 15, 17, 76, 100—102, 198, 208, 214, 313, 359, 361, 410, 418, 429, 536, 585, 601, 642  
 Кострома; Ипатьевский монастырь. Собор 449, 458, 594  
 — Церковь Воскресения на Дебре 208, 212, 213  
 — — придел трех святителей 313, 314  
 Костромитин (Рожков) Сергей 400  
 Костромская область 112, 114  
 Костя, серебряник 577  
 Косцова А. 659  
 Которосль, река 204  
 Котошихин Григорий 32  
 Крапоткина Е. 654  
 Красовский М. 188, 190, 650, 652, 654  
 крепостное зодчество; военно-инженерное строительство; оборонительные укрепления 13, 58, 69, 70, 72, 74, 76, 90, 91, 93, 97—99, 116, 151, 152, 156, 182, 186, 187, 222, 252, 619, 621, 622  
 Крестный монастырь 154, 172, 197  
 — Собор 170, 171—173  
 — Трапезная 158, 159  
 «Крещение» 419  
 Круглый А. 654  
 Крым; Крымская орда 513  
 Кубарев М. 654  
 Кубенский И. И., кн. 565  
 Кувек А. Г. 526  
 Кузьмин Первый 573  
 Кузьмин Василий 418  
 Кузьмин Даниил 553, 569  
 Кузьмин Никифор 472  
 Кузьмина В. Д. 67  
 Кулига, село. Колоколья 116  
 Куликово поле; Куликовская битва 448, 519, 617, 638  
 Куракин Г. С., кн. 308  
 Кургоминское, село. Крестовоздвиженская церковь 104  
 — — Колоколья 116  
 Курово, село. Церковь 222  
 Курск 21  
 Курц Б. 20  
 Кутеинский монастырь 171, 306  
 Лавр 637  
 Лаврентий, архим. 172, 652  
 Лавров В. 651—653  
 Лаврова О. 282, 656  
 Лаговский М. 84, 651

- Лазарев В. Н. 652  
 Лазарев Иван, сын Муравей 347, 352  
 Ларионов И. 654  
 Ларионов Петр 248, 285  
 Ласковский Ф. 651  
 Лебедянская А. 661  
 Левинсон Н. 338, 575, 656, 661  
 Левинсон-Нечаева М. 661  
 Леонов Алексей 285  
 Ленин В. И. 17, 18, 22, 61, 628, 649  
 Ленинград. Академия наук. Архив 507  
 — — Библиотека  
 — — — (№ 8339) Сийское Евангелие (1693 г.) 472, 473, 638  
 — Академия Художеств 101  
 — Артиллерийский исторический музей 514, 573  
 — Гостинный двор 90  
 — Публичная Библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Рукописи: (F. V. I № 5) Остромирово Евангелие 641 (F. T. IV. 440) Титулярник 470  
 — Русский Музей 325, 339, 354, 355, 381, 382, 394, 396, 402, 444—446, 468, 493, 494, 506, 572  
 — Смольный монастырь 278  
 — Эрмитаж 520  
 — — (7, 8172) Титулярник (1678 г.) 469, 470, 507  
 Ленинградская область 103, 108  
 Леонид (Кавелин), архим. 122, 168, 178, 284, 285, 290, 296, 308, 316, 331, 371, 404, 526, 656  
 Леонов А. 658  
 Леонтий Ростовский 524  
 Леонтьев Федор 574  
 Леопольд, имп. 406  
 Летопись Лаврентьевская 523, 524  
 — Никоновская 69, 623  
 — «Повесть временных лет» 449  
 — Софийская первая 635  
 — «Царственная книга» 526  
 Лефорт Ф. 227, 285  
 Лизек, Адольф 406  
 Литвиново, село. Церковь 266  
 литье 514, 516, 517, 521, 541, 572—575, 579, 660  
 Лихачев Д. С. 16, 629, 644  
 Лихачев Н. П. 657, 658  
 Лихуда Иоаникий 24  
 Лихуда Софроний 24  
 Лиэй, гладиатор 571  
 Лонгин, сотник 400  
 Лондон. Британский Музей. Рукопись Y. T. 51: «Сказание о Донском бою» 475, 478  
 Лопуцкий Стефан 360, 456, 460  
 лубок; лубочные картинки 478, 490, 504, 548, 556, 581  
 Лука, евангелист 386, 387, 491, 493  
 Лукин Захария 493  
 Лукомский Г. 651, 653, 659  
 Лукьянов Поспелка 538  
 Лычковский район Ленинградской обл. 600  
 Лычноостровское, село. Петропавловская церковь 106  
 Львов Д. 470  
 львовская гравюра 494, 496  
 Людогощенский крест 642  
 Лявля, село. Никольская церковь 102  
 Мадрид. Прадо 452  
 Мазепа И. С. 238  
 Майков Л. Н. 43, 649, 650  
 Макаренко Н. 660  
 Макарий, архим. 60, 651, 652, 654  
 Макарий, митр. московский 577, 638  
 Макарий, патр. антиохийский 41, 43  
 Макаров Терентий 248  
 Макаровка, село 205  
 Макарьевский Желтоводский монастырь. Собор 197  
 Макарьино, село. Климентовская церковь 109  
 Максимилиан, царь 571  
 Максимилиан II, имп. 527  
 Максимов 381  
 Максимов Иван 360, 389, 390, 470, 471, 473, 486  
 Максимов Игнатий 178, 283—285  
 Максимов П. Н. 91, 103, 106, 108, 109, 114—116, 164, 237, 650, 652, 655  
 Малицкий Г. 358, 658, 661  
 Малицкий П. 651  
 Мамай, хан 617, 638  
 Марина Мнишек 527  
 Мария; богородица; богородица 47, 49, 51—53, 347, 386, 389, 394, 397, 426, 433, 448, 547  
 Мария Алексеевна, царица 406  
 Мария Ильинична, царица 380, 381  
 Мария Магдалина 50  
 Мария Темрюковна, царица 533, 565, 566  
 Марк, евангелист 490  
 Марково, село. Церковь 84, 191, 192, 214  
 Маркс Карл 30, 628, 649  
 Мартирий, инок 47  
 Мартынов А. 112, 217, 652  
 Марфа (Веселка), монахиня 592  
 Масса Исаак 528  
 Масюков Иван 534  
 Матвеев А. С. 27  
 Матвеев Марк 347  
 Матфеев Иван 429  
 Машков И. 238, 654, 655  
 Маясова Н. 661  
 Медведково, село. Церковь 134, 135, 340, 573  
 Мезень, река 108  
 Мейерберг А. 82, 91, 94  
 Мелит (Мальта), остров 364  
 Мельников А. 651  
 Меркурий Смоленский 47  
 Микулин Григорий 530  
 Милая. Собор 631  
 Милославский И. Д. 158  
 Милютин Михаил 572  
 «Миней» 394, 430  
 миниатюры рукописей 9, 467—476, 488, 491, 495, 550, 562, 620, 638, 641, 643, 658.

- Минин Кузьма 416  
 Минск 538  
 Миронов Василий 418  
 Михаил, архангел 362, 368, 382—384, 638  
 Михаил Палеолог, имп. Византии 361  
 Михаил Федорович, царь 15, 16, 70, 87, 125, 354, 355, 361, 392, 416, 454, 456, 470, 471, 507, 544, 549, 557, 567  
 Михайлов 260  
 Михайлов Иван 95  
 Михайлов Клим 92, 308, 309, 313, 316  
 Михайлов Михаил 568, 569  
 Михайлов Яков 429  
 Михайловский Е. 221, 227, 238, 298, 652, 655  
 Михайловский Б. 405, 426, 427, 432—434, 442, 449, 649, 650, 657, 658  
 Михалково 278  
 Мишуков Ф. Я. 605  
 Мнеча Н. Е. 305, 345, 392, 405, 467, 473, 657, 659  
 Могилев 538  
 Можайск 59, 72  
 Моисей, пророк 406, 433, 514  
 Моисей, архиеп. новгородский 637  
 Мокеев Аверкий 60, 154, 158, 159, 168—173, 177, 187, 627  
 Молдавия 23  
 Молосолец Василий 336  
 Монастырщино, село 519  
 Монгайт А. 69, 652, 653, 656  
 Монголы — см. татары  
 Морозов Б. И. 16, 20, 22  
 Морозова Ф. П., боярыня 30, 34  
 Москва 8, 12—15, 19, 21, 23—25, 27, 40, 41, 43, 58, 59, 64, 70, 72, 74, 76, 88, 90, 91, 99, 136, 194, 196—198, 200—202, 208, 214—215, 218, 220, 222, 252, 284, 287, 288, 305, 308, 313, 326, 329, 333, 336, 340, 347, 348, 359, 363, 373, 374, 376, 378, 380, 385, 389, 396, 397, 402, 408, 410, 416, 419, 448, 458, 460, 471, 480, 490, 493, 496, 504, 512, 513, 524, 526, 528, 530, 534, 536, 537, 556, 557, 562, 576, 584, 619, 627, 630, 634, 637—639, 642  
 Москва. Места и здания  
 — Белый (Царев) город 74  
 — Берсеневская набережная 160  
 — Варварка 156  
 — Воробьевы горы; деревянный дворец 236, 310  
 — Гостинный двор 90, 156, 215, 534  
 — Денежный двор 528  
 — Деревянные стены (Скородум) 69, 136  
 — Дом Волкова 227  
 — Дом В. В. Голицына 226, 227, 230  
 — Дом Аверкия Кириллова 82, 83, 154, 160  
 — Дом И. Д. Милославского 158  
 — Дом Нарышкиных на Воздвиженке 84  
 — Дом Троекурова 227—229  
 — Дом Украинцева 227  
 — Замоскворечье 70  
 Москва. Запасной дворец 157  
 Москва. Здание Приказов 74, 155, 222, 225, 232, 234, 235, 288  
 — Земляной город; Zubовские ворота 277  
 — — Смоленские ворота 538  
 — Измайлово. Дворец 310  
 — — дворцовые ворота 231, 233  
 — — Покровский собор 178, 196, 197, 288  
 — — сад 78, 81, 88  
 — — стекольный завод 534  
 — — Церковь Иоасафа Индийского 248, 312  
 — Ильинка 156  
 — Казанский собор 142, 143  
 — Китай-город 14, 74, 76, 136, 156, 248, 266, 373, 540  
 — Красная площадь 142, 143, 233—235, 540  
 — — Воскресенские ворота 233, 234  
 — Красные ворота 157  
 — Кремль 13, 14, 21, 72, 74, 80, 85, 87, 88, 155, 309, 347, 361, 378, 380, 448, 502, 521, 526, 528, 530, 536, 564, 573, 574, 584, 599, 619, 622  
 — — Архангельский собор 250, 335—337, 361, 363—365, 368, 373, 381, 400, 526, 528, 531, 538, 545, 554, 567, 572, 638  
 — — Башни: Арсенальная 77  
 — — — Боровицкая 74, 75, 182  
 — — — Колымажная 88  
 — — — Набатная 79  
 — — — Никольская 74  
 — — — Спасская (Фроловские ворота) 28, 71, 72, 88, 291  
 — — — Троицкая 74, 291  
 — — Благовещенский собор 335, 513, 514, 523—526, 539, 550, 555, 597, 645  
 — — Богоявленский монастырь. Сергиевская церковь 134  
 — — Верхнеспаский собор 208, 288  
 — — Верхняя (дворцовая) типография 498  
 — — Золотая палата патриаршая (мастерская) 532  
 — — Золотая палата царская (мастерская) 530, 532, 536, 559, 572, 590  
 — — Иван Великий 72, 633  
 — — Иконописная палата 358  
 — — Казенный двор 373, 526  
 — — Оружейная палата. Мастерские в XVII веке: 40, 92, 121, 178, 238, 306, 308, 310, 312, 316, 318, 329, 358—361, 367, 368, 370, 371, 373, 376, 384, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 405, 406, 408, 453, 456, 464, 470, 526, 530, 534, 537, 545, 560, 620  
 — — Музейные собрания: 335—338, 341, 517—525, 531, 533, 535, 539, 543, 546, 549, 551, 553—559, 562—570, 572, 578, 579, 584, 588—592, 594, 595, 607, 608, 610  
 — — Рукописи: (№ 9312) «Лекарство душевное» (1670 г.) 471, 472, 480, 482  
 — — — (№ 9713) «Книга об избрании Михаила Федоровича» (1672/73 г.) 87, 390, 392, 470, 480, 486  
 — — — (№ 9717) Грамота Б. М. Хитрово (1676 г.) 487, 488, 608

- Москва. Кремль. Рукописи: (№ 10185) Евангелие толковое (1678 г.) 392, 473, 478, 480, 482, 559  
 — — — (№ 13479) оклад (1648 г.) 608  
 — — — (№ 13511) Евангелие 569  
 — — — (№ 13560) Евангелие 569  
 — — — (№ 15004) «Симоновское Евангелие» (1499 г.) 515, 516  
 — — — (№ 15012) Евангелие 539, 555  
 — — — (№ 15014) Евангелие (1633 г.) 559  
 — — — (№ 15453) Евангелие (1689 г.) 559, 610  
 — — — (№ 20457) Евангелие лицевое (1677 г.) 482, 486  
 — — — (№ 20461) Евангелие 336, 340  
 — — Палата резных и столярских дел 306, 328, 532  
 — — Патриарший двор 154, 305, 534  
 — — — Крестовая палата 155, 237  
 — — Потешный дворец 88, 158  
 — — Серебряная палата (мастерская) 338, 372, 373, 503, 530, 532, 536, 545, 553, 557—559, 568, 569, 572, 575, 590  
 — — Собор Двенадцати апостолов 154, 179, 194, 322  
 — — Собор Спаса на Бору 121  
 — — Теремной дворец 121—125, 148, 158, 222, 281, 282, 291, 294—297  
 — — — Думная палата 290, 291  
 — — — Золотое крыльцо 123—125, 292  
 — — — Распятская церковь 460  
 — — Успенский собор 83, 154, 163, 197, 329, 332, 338, 347, 350, 352, 355, 356, 363, 373, 378, 380, 390, 514, 521, 536, 538, 550, 570—572, 575, 586  
 — — Царский дворец 87, 88, 97, 215, 305  
 — — — Грановитая палата 87, 97, 231, 238, 298  
 — — — Золотая палата 87, 97  
 — — — Красное крыльцо 87  
 — — — Набережная палата 97  
 — — Церковь Евдокии 373  
 — — Церковь Живоносного источника (теремная) 329  
 — — Церковь Иоанна Белгородского (теремная) 329  
 — — Церковь Спаса «за золотой решеткой» 88, 398—400, 460  
 — — Церковь Спаса нерукотворного 559  
 — — Церковь Ризоположения 350, 356, 357  
 — — Чудов монастырь 88, 356, 532, 538, 558  
 — — — Собор 322  
 — Крутицкий надвратный терем 238, 279, 288  
 — Лефортовский дворец 227, 236, 285  
 — Меншикова башня 302  
 — Монастыри (вне Кремля): Алексеевский 74  
 — — — Церковь 134  
 — — Андроников 76  
 — — Высоко-Петровский 76, 460  
 — — — надвратная колокольня 233, 254  
 — — — Церковь Петра митрополита 264, 268  
 — — Георгиевский 74  
 — — Данилов 76
- Москва. Монастыри (вне Кремля): Донской 76 277  
 — — — Собор 132, 146, 222, 244, 248, 272, 273, 277, 318  
 — — — стены и башни 186, 248, 277  
 — — — Тихвинская церковь (надвратная) 278  
 — — Заиконоспасский 31  
 — — Златоустовский 74  
 — — Ивановский 74  
 — — Крестовоздвиженский 74  
 — — Моисеев; келья 260  
 — — Никитский 74  
 — — Новодевичий 76, 274, 277, 288, 528, 560  
 — — — башни 186, 275, 277  
 — — — Колокольня 255—257, 277, 278  
 — — — Лопухинский корпус 227  
 — — — Покровская церковь (надвратная) 233, 252, 277  
 — — — Преображенская церковь (надвратная) 233, 252, 253, 277, 301, 318  
 — — — Смоленский собор 276, 316, 320, 321, 575, 617  
 — — — Трапезная 238—241, 277  
 — — Новоспасский 76, 163, 174, 179, 406, 595  
 — — — Собор 196, 404, 405, 458  
 — — — Трапезная 159  
 — — Рождественский 76  
 — — Симонов 76, 559  
 — — — башни 73, 74, 187  
 — — — Солодежня 157, 228  
 — — — Трапезная 227, 232, 237—239  
 — — Спасопреображенский 31  
 — — Сретенский 76  
 — — Страстной 76  
 — Монетный двор 234, 373  
 — Никольская улица 76, 248  
 — Охотный ряд 226—229, 244, 268, 271  
 — Петровский дворец 278  
 — Печатный двор 25, 84, 157, 491—494, 496, 503, 504  
 — Приказы: Иконный 358  
 — — Каменных дел 58—60, 260, 620  
 — — Малороссийский 238  
 — — Оружейный 533, 534, 536, 577  
 — — Посольский 238, 390  
 — — Пушкарский 390  
 — — Серебряный 586  
 — Рогожское кладбище. Рождественская церковь 355  
 — Славяно-греко-латинское училище; Славяно-греко-латинская академия 24, 31  
 — Слободы: Барашская (Бараша) 532  
 — — Бутырская (Бутырки); стрелецкие слободы 78  
 — — Гончарная (Гончары) 599  
 — — Кадашевская (Кадаши) 156, 250—252, 532  
 — — Мещанская 586  
 — — Немецкая 25  
 — — Новомещанская 532, 538  
 — — Патриаршая 532  
 — — Сретенская 532  
 — — Троицкая Неглинская 538  
 — Собор Василия Блаженного; Собор Покрова «что



- на рву» 72, 85, 88, 134, 137, 139, 142, 170, 206, 241, 617, 621, 622, 631, 633
- Сретенка 78
  - Сухарева башня 222, 224, 225, 232—234
  - Торговые ряды 540
  - Хамовный двор 89, 156, 157, 215
  - Церкви (вне Кремля): Владимирская 266
  - — Воздвиженская 266
  - — Воскресения в Гончарах 136
  - — Воскресения в Кадашах 250—252
  - — Воскресения на Пресне 260
  - — Всех святых на Кулишках 254
  - — Григория Неокесарийского на Полянке 76, 178, 190, 197, 271, 286, 288, 402, 419
  - — Знамения (Шереметевская) 266
  - — Козьмы и Дамиана на Полянке 394
  - — Козьмы и Дамиана в Садовниках 194—196, 312
  - — Козьмы и Дамиана «в Старых Панех» 136
  - — Николы на Берсеневке 160, 188—190, 194, 208
  - — Николы «Большой крест» 248, 252, 301, 317, 318
  - — Николы в Пыжах 190
  - — Николы в Столпах 214
  - — Николы в Хамовниках 195, 196
  - — Николы Явленного 132, 538
  - — Параскевы-Пятницы 244, 269, 272
  - — Покрова в Рубцове 130—132
  - — Ризоположения на Донской ул. 252
  - — Рождества богородицы в Бутырках 197
  - — Рождества богородицы в Путинках 137—142, 188
  - — придел Неопалимой купины 139, 140, 142 213
  - — Троицы в Никитинках (церковь Грузинской богородицы) 63, 143—146, 148, 149, 188, 201, 282, 293, 294, 363, 366—371, 373, 376, 389, 404, 412, 575
  - — Успения на Покровке 268, 274, 276, 318
- Москва. Научные учреждения: Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина 221, 250
- — Отдел редких книг 503
  - — Отдел рукописей 507
  - — Рукописи: (М. 8644) «Аваньянское Евангелие» (XVI в.) 468
  - — (М. 8657) «Евангелие Хитрово» (1390-е годы) 643
  - — (М. 8658) Евангелие (1527 г.) 579
  - — (Ф. 178, № 3123) Повесть о Мамаевом побоище (конец XVII в.) 478
  - — (Ф. 178, № 8664) Лествица 468
  - — (Ф. 256, № 227) Книга о сивиллах (1672 г.) 473, 474
  - — (Ф. 310, № 154) Синодик 476
  - Исторический музей 328, 333, 336, 353, 355, 361, 374, 375, 381, 390, 405, 450, 452, 453, 456, 458—461, 463, 506, 507, 519, 537, 541—544, 547, 550, 552, 554, 558, 560—568, 570, 572, 574, 576, 579, 582, 583, 586, 593, 595, 597—604, 607, 608, 610
  - Исторический музей. Рукописи: (Арх. 4) Псалтирь 538
  - — (Возн. 8) Грамота Вознесенского монастыря (1687 г.) 480
- Москва. Исторический музей. Рукописи:
- (Воскр. 133) Возражение Никона 174
  - — — (Воскр. 213) Сборник о поставлении патриархов (1660 г.) 481, 482
  - — — (Менш. 1125) Евангелие (1627 г.) 483, 486
  - — — (Муз. 3179) Азбука (1698 г.) 477, 480
  - — — (Муз. 3878) Боровское Евангелие (1530/33 г.) 529, 577, 579, 659
  - — — (Муз. 4040) «Онежская Псалтирь» (1395 г.) 620, 642
  - — — (Патр. I) «Фряжская азбука» 482, 486, 608
  - — — (Патр. Д. 31) Изборник Святослава 636, 641
  - — — (Патр. 347) Псалтирь (1647 г.) 468
  - — — (Патр. 527) Книга о девяти музах 474
  - — — (Патр. 1203) Мстиславово Евангелие 578, 659
  - — — (Синод. свит. 352) Грамота (1686 г.) 484
  - — — (Синод. свит. 1301) Ставленная грамота (1673 г.) 484
  - — — (Увар. 264) Житие Стефана Пермского 330
  - — — (Увар. 972) Евангелие (1577 г.) 582
  - — — (Увар. 974а) Книга писцовая г. Ростова (XVII в.) 601
  - — — (Усп. 19) Псалтирь 538
  - — — (Чуд. 57) Псалтирь 538
  - — — (Щук. 67) Житие Иоанна Дамаскина (1640-е гг.) 479, 482, 484
  - — — (Щук. 531) Синодик (1689/90 г.) 476, 482, 485, 486
  - — — (Щук. 641) Сборник лицевой 482
  - — — (Щук. 750) Житие Антония Сийского (1648 г.) 484
  - — — (Щук. 839) Святцы (1634 г.) 484
  - — — Апокалипсис (XVII в.) 476
  - — — Иосиф Владимиров. О живописи 50
  - — — Хронограф (1697 г.) 562
  - Третьяковская галерея 346, 354, 358, 376—383, 390, 392—396, 400—402, 405, 446—448, 451, 452, 571, 629
  - — Псковский Устав (рукопись XIII в.) 637
  - Центральный гос. архив древних актов (ЦГАДА) 121, 238, 248, 288, 290, 308, 404, 470, 534, 537, 538, 545, 553, 567, 574—576, 583, 584, 586, 587, 601
- Москва-река 72, 74, 87, 196, 247, 260
- Московская область 112
- Московское государство; Московская Русь 18, 20, 22, 25, 27, 58, 59, 61, 69, 121, 126, 187, 197, 200, 205, 281, 294, 306, 467, 512
- Мотории Дмитрий 340, 573
- Мстиславль 171, 178, 538
- Муратов П. П. 7, 10—12, 657
- Мурманская область 107, 108, 115
- Муром 8, 534, 536
- Троицкий монастырь 150—152
  - — Колокольня 149
  - — Надвратная церковь 140
  - — Собор 149, 150
- Мымрин Кондратий 248
- Мымрин Лука 559, 560

- Мякишев Д. М. 266, 267, 270, 271, 290
- набойка; набивной узор 600—605
- Навуходоносор 49
- Назарий, сын Истомы Саввина 356
- Назаров Марк 418
- народное творчество; народные черты 34, 35, 37, 68, 89, 96, 118—120, 142, 152—154, 188, 198, 200, 210, 212, 216, 241, 281, 313, 316, 326, 331, 332, 439, 462, 464, 478, 482, 495, 511, 512, 518, 520, 533, 541, 557, 576, 580—583, 596—608, 614—616, 622, 625, 626
- Нарыков С. Д. 508
- Нарышкин Л. К. 256
- Нарышкины 65, 84, 217, 266
- «Насаждение древа государства Российского» 363, 378—381
- Насонов В. 654
- Наумов Василий 296
- «Не мир, но меч» 38, 434
- Неглинвал, река 74
- Неман 424, 425, 428
- Неждановские, купцы 204
- Некрасов А. И. 12, 57, 355, 394, 649—651, 653, 654, 657, 658, 660
- Нектарий, архим. 652
- Неро, озеро 410
- «Несение креста» 355, 356, 407, 411, 414
- Нестор, ученик Дмитрия Солунского 543, 571
- Нефедьев Алексей 493, 494, 503
- Нечаев Ануфрейка 585
- Нечаев В. 657, 658
- Нижний Новгород (Горький); нижегородцы 19, 197, 333, 359, 396, 467, 536, 584, 601
- Архангельский собор 134
- Дом близ Успенской церкви 226
- Музей 576, 584
- — Евангелие (1625 г.) 467
- Печерский Вознесенский монастырь 562, 576
- Строгановская церковь 270, 271, 272—274, 299, 302
- — колокольня 256
- Церковь Петра и Павла 266
- Никита Павловед (Н. И. Ерофеев) 360, 395, 396, 397, 400
- Никитин А. 72
- Никитин Василий 429
- Никитин Гурий 361, 404, 410, 418, 419, 447
- Никитин Иван, резчик 534
- Никитин (Кривошёрк) Иван, фрескист 352
- Никитин П. 473
- Никитников Григорий 143, 144, 201, 373
- Никитниковы, купцы 363, 366, 370
- «Никола Можайский» (скульптура) 324, 331
- Николай Чудотворец; Никола 333, 352, 396, 397, 517, 535, 570
- Никола-Карельский монастырь 92
- надвратная башня 98
- Никольский А. 43—45, 650
- Никольский В. А. 11, 649, 660
- Никольский Н. 528, 576, 653
- Никольский монастырь 112
- Никольское, подмосковная усадьба 94
- Никольское-Сверчково, село 260
- Никольское-Урюпино. Церковь 191
- Никон, патр. московский 12, 25, 29, 30, 34, 36, 41, 48, 49, 54, 61, 64—66, 85, 142, 152, 154, 158, 159, 161, 163, 164, 166—168, 171—175, 178, 179, 182, 187, 188, 194, 245, 283—286, 288, 306, 308, 309, 324, 329, 410, 414, 416, 453—455, 460, 482, 495, 532, 536, 558, 590, 591, 607, 627, 632
- Никон Радонежский 382
- Нил, еп. тверской 587
- Нилова-Столбенская пустынь. Церковь 110
- Нифонт, старец 172
- Новгород; новгородцы 21, 40, 69, 166, 173, 284, 287, 358, 359, 361, 376, 446, 512, 513, 520, 521, 526, 529, 536, 577—579, 582, 600, 615, 619, 627, 632, 633, 637, 639, 646
- Антониев-Римлянина монастырь 637
- Волоотовский монастырь. Церковь Успения; фрески 364, 637, 642, 643
- Дегинец (кремль). Архиерейский дом 161, 163
- Собор Знамения 197
- Софийский собор 523, 577, 618
- Спасо-Нередицкий монастырь. Церковь Спаса на Нередице; фрески 637, 639, 641, 642, 646
- Церковь Спаса Преображения на Ильиной улице; фрески 646
- Церковь Федора Стратилата 364
- Новгородская область 114, 627
- Новгород-Северская земля 15
- Новгород-Северский. Успенский собор 248
- Новгородов Булгак 572
- Новиков И. 655
- Новицкий А. 452, 453, 456, 649, 659
- Новоев П. 651
- Ново-Иерусалимский (Воскресенский) монастырь — см. Истра
- Ногайская орда 513
- Ной 413, 422, 432
- Ныробы, село 331
- Овдокимов Гаврила 336, 337, 572
- Овчинникова Е. 143, 359, 363, 381, 452, 453, 456, 458, 506, 657, 659
- Огурцов Бажен 60, 71, 72, 74, 121, 122—125
- Одоевские, князья 191
- Одольский Григорий 460
- Ознобишино, село. Церковь Троицы 397
- Окулов Герасим 308, 309
- Олеарий А. 70, 91, 92, 94
- Оловянишников Н. 661
- Олонецкая епархия 101
- Олоферн 421, 422
- Олсуфьев Ю. А. 657, 660
- «Омовение ног» 415
- Онега, город 172
- Онега, река 108, 109, 117, 172, 197

- Ополовников А. 108, 652  
Орешек (Шлиссельбург) 15  
Орешников А. В. 661  
Орлов А. С. 517
- орнамент; орнаментальные мотивы 37, 66, 67, 126, 171, 191, 204, 210, 240, 264, 274, 294, 297, 298, 301, 306, 309, 310, 312, 314, 318, 322, 324, 331, 333, 338, 368, 400, 412, 413, 428, 444, 447, 449, 467, 468, 470, 473, 478, 486, 488, 490, 503, 511, 512, 514, 516, 517, 519, 520, 530, 536, 538, 540, 541, 543, 545—549, 551, 552, 554, 557, 558, 561, 562, 565, 567, 568, 570, 571, 573, 577, 579, 581—584, 587, 588, 596, 598, 600, 606, 607, 609, 614, 615, 626, 628, 633, 637, 641, 642
- Орнамент геометрический 580, 590, 593, 600, 603  
— звериный 620, 642  
— насечный 149  
— плетеный 412, 480  
— поморского стиля 480, 494  
— растительный 66, 122, 148, 221, 223, 239, 280, 284, 287, 294, 297, 301, 313, 324, 328, 359, 412, 441, 443, 470, 473, 478, 494, 495, 519, 522, 547, 548, 557, 567, 569, 571, 575, 580, 584, 593, 598, 602—605, 609, 633, 641, 642  
— старопечатного стиля 478, 480, 482, 484, 486, 533, 584, 603  
— цветочный 478, 480, 482, 518, 533, 574, 575, 584, 593, 603, 605, 607—609  
— чешуйчатый 603, 604, 608  
— шашечный 604
- орнаментка книжная 220, 221, 294, 340, 478—488, 495, 511, 518, 532, 533, 546, 548, 608, 609, 637, 641, 642
- Орша 171, 306  
Осипов Иван 122  
Осипов Мартьян 573  
Осипов (Поспеев) Сидор 347, 350  
Останкино. Музей 386, 387  
Останкино, село. Церковь 191—193, 195, 214  
Остафьев Семен 385  
Остолопов, дьяк 316  
Островки, село. Церковь; царские врата 315, 316  
Острово, село. Церковь 135  
Острово-Озерский монастырь 60  
Островский Гаврила 389  
Остроухов И. С. 7, 11  
«Отче наш» 402  
Охлебинин Д. Л. 154, 156
- Павел, апостол 364, 434, 435  
Павел Алеппский 41, 42, 70, 82, 83, 90, 121, 155, 168, 241, 283, 629, 633, 660  
Павлинов А. М. 205, 217, 243, 650, 652, 656  
Павличенков В. 655  
Павлов Андрей 568, 569  
Павлов Давид 309  
Павлов Степан 418  
Павлов Филипп 534  
Павловский П. 651
- Павловское, село 396  
Паерле, Георг 527  
Паисейн Борис 347  
Паисейн Иван 347  
Паисий, гравер 493  
Паисий, патр. александрийский 43, 381  
Паисий Лигарид, митр. газский 174  
Паисий, патр. иерусалимский 174  
Палицын Авраамий 32  
Пальмквист Э. 112  
Паньлово, село. Никольская церковь 102, 106, 244  
Папуга 260  
«Параскева-Пятница» (скульптура) 330, 331  
Парфений (Павел) 538  
Пахомий, патр. константинопольский 587  
Пахомов (Пафомов) Лучка 586  
пейзаж; ландшафт 37, 345, 368, 374, 380, 394, 396, 400, 402, 426, 446, 447, 462, 465, 471, 473, 476, 502, 582, 629, 640, 643, 645  
Пекарский П. П. 43—45, 269, 649  
Первухин Н. 203, 204, 208, 418, 419, 421, 428, 429, 436, 440, 448, 653, 658  
переплеты; оклады 511, 515, 516, 518, 528, 529, 538, 539, 552, 555, 559, 561, 563, 568, 569, 577, 578, 582, 584, 586, 659  
Переславль-Залесский 228, 313, 359, 361, 410  
— Горидкий монастырь 179  
— — Надвратная церковь 126, 127  
— — Собор 173  
— Данилов монастырь. Троицкий собор 403, 419  
— Никитский монастырь. Собор 202  
Переславль Рязанский (Рязань) 78, 536  
— Духовский монастырь. Собор 270  
— — Церковь 136  
Пермогорье, село. Церковь 244, 273  
пермская деревянная скульптура 330, 331  
Пермский край 330  
Пермь. Музей 331  
— Художественная галерея 330  
Периштейн Иоанн 527  
Перово, село. Церковь 268  
Персия — см. Иран  
Песношский монастырь 522, 524  
Пестриков Третьяк 549, 567  
Петр, апостол 415, 434, 435  
Петр I Великий, царь 13, 22, 23, 25, 54, 59, 60, 66, 69, 216, 220, 227, 233, 237, 238, 268, 269, 277, 318, 397, 458, 469, 470, 508, 536  
Петр Милошег 629, 630  
Петр, митр. московский 378, 379  
Петров А. 655  
Петров Артемий 577  
Петров Иван 418  
Петров Родион 577  
Петров Семен 95  
Петровско-Разумовское. Церковь 258  
Петровское-Дурнево, село. Церковь 244, 247, 248, 262, 266

- Пилат, Повтий 414, 433, 442  
 Пимен, митр. московский 623  
 Пинега, река 108  
 Пирр 44  
 Пискатор (де Висхер), Ян 363, 366, 425, 426, 446, 465, 503, 562  
 Пяла (Пиала), село 244  
 — Вознесенская церковь 108, 109, 117  
 Платон 45, 405  
 Платонов С. Ф. 26  
 Платонова Н. 660  
 Плеханов Д. Г. 404, 410, 429, 440  
 Плешкович Иоанн 50—52  
 Плиний 44  
 «Плоды креста» 38  
 Плутарх 405  
 Повесть о белом клубке 449  
 — о Бове-королевиче 67  
 — о Варлааме и Иоасафе 384, 498, 500—502  
 — о Горе-Злосчастии 33, 383  
 — о Ерше Ершовиче 33  
 — о Мамаевом побоище 476  
 — о Масуте Чародее 471  
 — о Савве Грудцыпе 33  
 — о Фроле Скобееве 33  
 — о Шемякином суде 34  
 Поволжье 36, 65, 72, 128, 198, 202, 208, 212, 214, 215, 503, 536, 582, 585, 601  
 Подключников В. Н. 243, 246, 262, 266, 301, 653, 655  
 Подмосковьё 174, 214, 252, 268, 534  
 Подобедова О. И. 659  
 Подольск 397  
 Подольский Р. 156, 227, 653—655  
 Подсосенье, село. Церковь 112  
 Пожарский Д. М., кв. 20, 134, 142, 416  
 Поздняков Василий 646  
 Познанский В. 460  
 Покровский А. А. 658  
 Покровский Н. В. 9, 389, 426, 656, 658—660  
 Покча, село. Церковь 331  
 Полиглот 44  
 Полиевктов М. 385  
 Поликарпов Ф. 494  
 Поликарпов Яков 553  
 полихромия; многоцветное узорчье 34, 35, 67, 83, 88, 90, 122, 176, 206, 208, 232, 240, 279, 283, 285, 286, 288, 289, 292, 297, 301, 309, 310, 328, 331, 632, 633  
 «Положение во гроб» 411, 412, 643, 644  
 «Положение ризы господней» 353, 380, 428  
 Полоцк 536—538, 629  
 — Спасо-Евфросиньев монастырь. Собор 630  
 Полубес С. И. 178, 190, 285, 286, 288  
 польско-шведская интервенция 13, 15, 58, 69, 121, 151, 345, 358, 450, 492, 528, 530, 538, 557  
 Польша; поляки 14, 15, 22, 23, 41, 474, 527, 528  
 Померанцев Н. Н. 305, 338, 405, 406, 653, 660  
 Попов Иван 558, 567, 579  
 Порошин 453  
 портрет; «парсуны» 35, 51—53, 342, 345, 351, 359, 361, 378, 380, 381, 392, 450—465, 468, 470, 505—508, 637—639, 658  
 Порфиридов Н. 660  
 Посник Яковлев, родчий 621, 632  
 Постникова-Лосева М. М. 305, 467, 511, 659, 660  
 Потапов А. 84, 225—227, 650  
 Потапов М. 473  
 Потапов П. 318  
 Потапов Парфен 237—239  
 Потапов Петр 268, 274  
 Потемкин П. И. 452  
 Потехин Павел 60, 191—193  
 Пошехонье 72  
 Поярково, село. Церковь 191  
 Прасковья Федоровна, царица 594  
 Преображенский М. 164, 225, 652  
 Преображенское, село 26  
 Прионежье 108  
 Прозоровский П. И. 247  
 Прокопий Устюжский 582  
 Протасьева Т. Н. 468  
 Прохоров А. 655  
 Псков; псковичи 21, 40, 84, 166, 173, 359, 361, 513, 525, 577, 579, 580, 597, 600, 619, 630, 633, 637, 644  
 — крепостные стены 621  
 — Музей 580, 610  
 — Троицкий собор 270, 271, 618, 621  
 — Церковь Георгия на Взвозе 597  
 — — Димитрия Мироточивого 597  
 — — Иоакима и Анны 597  
 Птолемей 405  
 Пуришев Б. 405, 426, 427, 432—434, 442, 449, 649, 650, 657, 658  
 Путивль 629  
 Пучуги, село. Петропавловская церковь 104—106  
 Пясецкий Павел 527  
 Пятой, литейщик 572  
 Раав 432  
 Рабинович М. 656  
 Радишевский А. М. 492  
 Радонеж 599  
 Разин Степан 21, 30, 218  
 Разов Д. 160, 653  
 «Рай мыслепный» 159  
 Ракулы, село. Колокольня 116, 118, 276  
 «Распятие» 329, 331, 338, 363, 414, 416, 517  
 Растрелли В. В. 278, 285  
 реализм 33—39, 48, 50, 52, 305, 306, 310, 312, 314, 322, 328, 329, 332, 336, 342, 345, 382, 385, 387, 394, 448, 456, 458, 462, 463, 465, 468, 470, 472, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 494—496, 503, 507, 548, 561, 565, 573, 580, 594, 598—600, 602, 603, 608—610, 615, 639, 640, 647  
 Ревякин Никифор 149  
 резная кость 534, 582

- резное дерево 106, 107, 116, 124, 149, 171, 210, 220, 245, 246, 279, 281, 286—288, 291, 298, 305—340, 444, 517, 518, 532—534, 538, 546, 548, 570, 571, 580, 582—585, 593, 596, 597, 601, 606—610, 620, 626
- резной камень 122—124, 128, 148, 220, 223, 230, 231, 240, 248, 250, 262, 266, 268, 270—274, 276, 279, 287—302, 305—340, 517, 596, 597, 621, 633, 641, 642
- резьба по металлу 516, 517, 522, 532, 540, 541, 545, 561—563, 568, 570, 582, 586
- Рейтенфельс Я. 310
- Ремезов Петр 322
- Ретковская Л. С. 316, 385, 617
- «Риза господня» 354—356
- Рим 22, 364
- Рихтер Ф. 288, 652
- Ровинский Д. А. 388, 496, 498, 502, 504, 505, 656, 659, 660
- Роденбург Ян Корнилий фон 72
- Родосский фаянс 283
- «Рождество Христово» 51, 405, 419, 446
- Рожков Сергей 471, 473, 486
- Розов Н. 659
- Романов Н. 453, 659
- Романов Н. И., боярин 16, 20, 28, 532
- Романов-Борисоглебск (г. Тутаев) 13
- Воскресенский собор 213—216, 324, 325, 332, 449
- — ворота 214, 222
- — Дом Бирона 226
- Крестовоздвиженский собор 198, 206, 449
- Романовы 380, 471
- романский стиль 618, 627
- Ростов 13, 61, 65, 84—87, 111, 186, 187, 287, 361, 408, 416, 419, 450, 574, 601, 642
- Авраамиев монастырь. Богоявленский собор 202, 203
- Борисоглебский монастырь. Северные ворота 180, 181
- земляные укрепления 71
- Кремль 12, 84, 86, 90, 410
- — Успенский собор 87, 410
- Митрополия 84—88, 155, 158
- — Белая палата 85, 86
- — Красная палата 86
- — Крестовая палата 86
- — Церковь Воскресения (надвратная) 87, 252, 407, 409—413
- — Церковь Иоанна Богослова (надвратная) 87, 180, 252, 415, 416, 449
- — Церковь Спаса на Сенях 85—87, 180, 414
- Музей 597
- Церковь Исидора Блаженного 87
- Ртищев Ф. М. 25, 31, 34
- Рублев Андрей 357, 358, 382, 540, 567, 638, 643, 645, 646
- Рудаков А. 651
- Румянцев В. Е. 492, 496, 652, 659
- Рыбников П. Н. 628
- Рыльский И. В. 118
- Рюрик 470
- Рязань 61, 252, 260, 266
- Рязань. Архиерейский дом 158
- Собор 224, 260, 265, 270, 295, 300
- Церковь Воскресения «сгноного» 246
- Саваоф 347, 416, 419, 420, 428, 440
- Савва, переписчик 467
- Савва, поп, литейщик 517, 518
- Савваитов П. 48
- Савин Бажен 347
- Савин (Савельев) Сила 361, 404, 410, 418, 419
- Савицкий Ю. 652
- Саделер 502
- Саломея 432, 449
- Салтанов Иван (Богдан) Иевлевич 360, 371, 381, 406, 456, 460
- Салтыков 227
- Самойлович Иван 390
- Самсон и Далила 563
- Сапожников 225
- Сарра, жена Авраама 358, 396
- Саунино, село. Златоустовская церковь 106
- Сафарино, село. Дом Салтыкова 227
- Церковь 266
- Сафон, серебряник 576
- Сахаров И. 651, 656, 660
- Сахарова И. 288, 655, 656
- Сачавец-Федорович Е. 425, 658
- Шашина Н. 655
- Сван Т. 496
- Свенский монастырь 575
- Успенский собор; иконостас 318—320, 322
- Сверчков Дмитрий 338, 355, 375
- Светешников Надей 201
- Свириин А. Н. 653, 659, 661
- Свияжск 536
- Собор 638
- Святослав 645
- Северная Двина, река 18, 98
- Северная Европа 23
- Северная Русь; Север 112, 480, 581, 582, 600, 606, 608, 630, 636
- Селезнев В. 656
- Сельцо, село. Воскресенская церковь 103
- Семенов А. 661
- Семенов Дмитрий 418
- Семенов Митрошка 260
- Сергеев М. 660
- Сергеев Матвей 429
- Сергеева-Козина Т. 72, 652, 654, 655
- Сергий Радонежский 382, 448, 592, 638
- Серин 225
- Серлио, Себастиано 221
- Сибирь 18, 19, 21, 23, 98
- Сидоров А. А. 376, 384, 489, 659
- Сидорова Т. 650
- Сийский иконописный подлинник 346
- «Силы царя небесного» 362
- Сильвестр Медведев 224, 503

- «Символ веры» 362  
Симеон 467  
Симеон Иванович Гордый, в. кн. московский 361  
Симеон Иванович, кн., сын Ивана III 519  
Симеон Полоцкий 25, 31, 42, 43, 90, 309, 383, 408, 493, 498, 500, 502, 503  
Симеон (Эдигер-Махмет), царь Казанский 564  
Симеон, царь Касимовский 564  
Симон, митр. московский 525  
Симон, серебряник 576  
Симони П. К. 660  
Симонид 45  
скань — см. филигранная работа  
Скворцов Н. 660  
Скопин-Шуйский М. В., кн. 151, 451, 452, 456  
Скрипины, купцы 84, 203, 204, 419  
«Слово о полку Игореве» 629, 645  
Смирнов М. 651  
Смирнов П. 219, 538  
Смирнов С. 652  
Смирнова Э. 657  
Смоленск 361, 376, 536—538, 586, 630  
— Вознесенский монастырь. Церковь Сергия 248  
— Кремль 142  
— Церковь богородицы 47  
Смоленская земля 15  
Смольянинов Лука 381, 456, 460  
Снегирев В. 650  
Снегирев Н. М. 112, 217, 652, 660  
Снетогорский монастырь (бл. Пскова). Собор 418  
«Снятие со креста» 643  
Собко Н. 659  
Соболев Н. 597, 656, 661  
Соболев П. 655  
Согинцы, село. Никольская церковь 103, 108  
Созонов Артемий 460  
Соколов М. 594  
Соликамск 12, 21  
— кладбищенская часовня 331  
Солнцев Ф. Г. 121  
Соловей Будимирович 408  
Соловецкий монастырь 21, 30, 166, 197, 336, 341, 571, 576  
Соловьев К. 191, 653  
Соловьев С. М. 513  
Солодовников Д. 651  
Соломон, царь 47, 51, 309, 408, 417, 549  
Соломонов Николай 390  
Солотчинский монастырь 205  
— келья 161, 226  
— Надвратная церковь 252, 288  
— Трапезная 228, 238, 240, 243, 288, 300  
Сольвычегодск 21, 287, 536, 574, 575, 580  
— Введенский монастырь 272  
— — Благовещенский собор 301, 318, 592  
— палаты Строгановых 84  
— Сретенский монастырь. Церковь 224  
«Сотворение мира» 368  
София Палеолог 361, 520  
София Премудрость божия 419  
София Алексеевна, царевна 224, 233, 316, 318, 406, 505, 568, 569  
«Сошествие во ад» 394, 440  
«Сошествие св. духа» 363, 367, 371, 389—391, 417, 418  
«Спас вседержитель» 382 — см. также «Вседержитель»  
«Спас нерукотворный» 347, 376, 377, 398, 399, 400, 456  
«Спас в славе» 559  
«Спас Эммануил» 49, 347, 419, 460  
«Спас Ярое око» 638  
Спас-Вежи, село. Преображенская церковь 100, 101  
Спас-Воротынское, село. Монастырь. Церковь 136  
Спасское на Кокшеньге, село 103  
Спегальский Ю. 654  
Сперанский А. 58—60, 154, 650  
Сперанский М. Н. 7, 47  
Спиридонов Семен 446, 447  
«Сретение» 419  
Сталин И. В. 649  
Старая Ладога 642, 646  
Старица. Борисоглебский собор 132, 283  
— Успенский монастырь. Надвратная церковь 233, 254  
Старорусский район Ленинградской обл. 600  
Старцев Дмитрий 60, 90, 156  
Старцев О. Д. 60, 88, 222, 227, 238, 239  
Стасов В. В. 504, 659, 661  
Степан Резанец 360, 361, 368  
Степанов Афанасий 567  
Степанов Дмитрий 410  
Степенная книга 380  
Стефан новгородец 646  
Стефан Пермский 330  
Стефан, серебряник 576  
Стефанов Леонтий 400  
Стоглавый собор; Стоглав 50, 636  
Страсбург. Собор 631  
«Страсти» 460  
«Страшный суд» 45, 348, 349—351, 361, 414, 426, 433, 438—441, 460, 639, 640  
Стрешнев, Симеон 174  
Строганов Д. А. 592  
Строганова А. И. 592  
Строгановы; строгановская школа 84, 224, 272, 301, 318, 346, 354—356, 374, 492, 580, 581, 590, 592, 593, 606, 608, 636  
Строков А. 651  
Суворов Н. 537, 538  
Суздаль; суздальцы 61, 313, 536, 637  
— Архиерейский дом 154, 158  
— Кремль. Соборная колокольня 166  
— Музей. Евангелие 563  
— Рязположенский монастырь. Ворота 78, 80  
— Рождественский монастырь. Надвратная церковь 136  
— Собор 641  
— Собор Рождества богородицы; панникаджило 338



- Суздаль. Спасо-Евфимиев монастырь 179, 340  
 — — башни 186  
 — — Въездная башня 182, 184, 185, 622  
 — Церковь Входа в Иерусалим 205  
 Султанов Н. В. 97, 217, 280, 650, 652, 656  
 Сура, село. Введенская церковь 103  
 Сусанна 51, 563, 610  
 Суслов А. 652  
 Суслов В. В. 102, 103, 117, 191, 270, 650, 652, 653  
 Сухарев, полковник 233  
 Сухона, река 18, 167  
 Сырейщиков Н. 660  
 Сытин П. В. 651, 652  
 Сычев Н. П. 350, 382, 657, 658
- Таболово, село. Церковь 297  
 — — ворота 222  
 «Тайная вечеря» 415  
 Тайнинское, село. Церковь 84, 194  
 Тамерлан, хан 448  
 Тарабрин И. М. 658, 659  
 Тарасевич Леонтий 505  
 татары; татарское иго 442, 447, 564, 618, 619, 630  
 Татищев М. Ю. 260  
 Татьяна Михайловна, царица 406  
 Тбилиси. Музей 384  
 Тверской Л. 652  
 Тверь (Калинин) 40, 78, 313, 512  
 — Кремль. Церковь Иоанна Милостивого 244  
 — Музей 315  
 Текандер 633  
 Терентьев Дмитрий 559  
 Терентьев Федор 574  
 Терентьев Флор 574  
 Тессинг, Ян 269  
 Тимофеев Артемий 418  
 Тимофеев Мишка 260  
 Тимофей, поп, художник 410  
 Титов А. 14, 651  
 «Титулярник» 392, 469, 489, 490, 506, 507, 658  
 Тихвин. Успенский монастырь. Александрова пустынь 336  
 Тихвинский посад 94  
 Тихий океан 18  
 Тихомиров М. Н. 549, 652  
 Тихомиров Н. 652  
 Токмаков И. 651, 652  
 Толгский монастырь 187  
 — Больничный храм 241, 276  
 Толстой И. 649  
 Томский И. 653  
 Топуридзе Е. 651  
 Торжок. Вознесенская церковь 111, 113, 244  
 Торопов С. А. 237, 264, 653—655  
 Травчетов Н. 651  
 Тревен Д. 367, 373, 658, 660  
 Третьяк Филин 538  
 Третьяков, дьяк 543, 546
- Трифон, серб-ювелир 513  
 Троекуров, боярин 227—229  
 «Троица» 358, 382, 396, 638, 643, 647  
 Троице-Лыково, село. Церковь 244  
 Троицкий В. В. 340, 537, 586, 654, 660, 661  
 Троицкий Н. 449, 659  
 Троицкое-Голенищево. Церковь 134  
 Троицкое-Лыково, село. Церковь 260, 264, 266, 298, 300, 301, 318, 328  
 Трофимов Семен 285  
 Трубино на Протве, село. Церковь 266  
 Трутовский В. К. 358, 657, 660  
 Трухменский (Зверев) Афанасий 384, 498, 500—503, 563  
 Тугова гора 447, 448  
 Тула 78  
 — Успенский собор 449  
 Турция; турки 23, 24, 470, 513, 548, 568  
 Турчанинов Сергей 250
- Уар, мученик 400  
 Уаров Федор 429  
 Уборы, село. Церковь 221, 244, 248, 260, 261, 270, 289, 290, 300  
 «Уверение Фомы» 411  
 Углич 12, 187, 198  
 — Алексеевский монастырь. Успенская церковь 132, 133  
 — Воскресенский монастырь 179  
 Угра, река 136  
 Узкое, село. Церковь 222, 266  
 Украина; украинцы 23, 24, 217, 220, 222, 248, 266, 305, 306, 390, 494, 496, 505, 508, 537, 548, 581, 586, 587  
 Украинцев, дьяк 227  
 Уланов Кирилл 360, 389, 393, 394  
 «Уложение» 1649 г. 17, 76  
 Уны, село. Церковь 244  
 Урбановский Киприан 460  
 Урусова Е. П., кн. 30  
 Усово, усадьба 247  
 Усолье 536  
 усольские изделия 575, 578—582, 608  
 «Успение богородицы» 381, 440, 641  
 Успенский А. И. 7, 347, 352, 360, 361, 367, 371, 390, 397, 400, 404, 408, 418, 429, 430, 436, 447, 460, 473, 656—659  
 Усть-Вья, деревня. Колокольня 116, 117  
 Усть-Паденга, село. Успенская церковь 102  
 Устюжна 605  
 Устюжна Железнопольская. Церковь 272  
 Ухтомский Д. 278  
 Ушаков Ларион 121  
 Ушаков Н. 651, 661  
 Ушаков Петр 382  
 Ушаков Симон (Пимен) Федорович 8—10, 42—45, 48, 50, 123, 305, 333, 360, 361, 368, 370—386, 388—390, 392, 394, 396, 397, 402, 447, 456, 489, 496, 498—502, 563, 617, 639, 649, 658

- Ушакова Феврония 382
- Фалеева В. 661
- Федор Алексеевич, царь 94, 361, 380, 381, 453, 456, 459, 461, 488, 502, 566, 572
- Федор Иоаннович, царь 361, 450, 452, 456, 530, 537, 552, 573
- Федор Стратилат 400, 505, 572
- Федор Чюк 285
- Федор, кн. ярославский 361
- Федоров В. 653
- Федоров Василий 368
- Федоров Влас 537
- Федоров Никита 537
- Федоров Петр 538
- Федоров С. 560
- Федоров Сенька 574
- Федотов С. 559
- Федотов Тимофей 418
- Федька, пушечник 514
- Феогност, митр. московский 638
- Феодор 52
- Феодора, царица 346
- Феодорище, Стратилатовский поп 582
- Феофан Грек 619, 645, 646
- Феофраст 44
- Ферапонтов Белозерский монастырь 340, 528, 641  
— Надвратная церковь 136, 138
- Филарет, патр. московский 70, 354—356, 471
- Филатьев (Феофилакт) Иван 368, 392
- Филатьев Тихон 360, 389, 392, 394, 448
- Филатьевы, купцы 248
- Фили. Церковь Покрова 216, 224, 244, 247, 248, 254, 256, 258—260, 262, 326—328
- филигранная работа (скань) 511, 514—516, 538, 540, 544, 546, 553—556, 559, 564, 565, 576—578, 580, 581, 608
- Филимонов Г. В. 8, 9, 42, 305, 618, 655, 656, 658—660
- Филипп, апостол 446
- Филипп, митр. московский 354, 502
- Филиппов А. 280, 282, 283, 656
- финифть — см. эмаль
- Фиораванти, Аристотель 619
- флемская резьба; флемованные дорожки 306, 310, 312, 316, 318
- Флор 637
- Флоренция. Уффици 453
- Флорищева пустынь 187
- Фомин Иван 516
- Фомин Сенька 532
- Фомин Ф. 560
- «франкская» живопись 41
- «франкские» земли 42
- Франция 19, 26
- фрески; росписи 13, 35, 36, 39, 47, 181, 203, 204, 208, 210, 301, 347—350, 354, 358, 362, 363, 367, 368, 370—373, 389, 397, 402—444, 447, 449, 450, 456, 460, 464, 472, 476, 478, 617, 635, 637—643, 647
- Фробос Юрий 559
- фряги 49
- Фуфаев А. 651
- Ханыков В. 587
- Хворостинин, кн. 32
- Хилл Е. Ф. 478
- Хитрово Б. М. 334, 358, 397, 400, 488, 536
- Холм, село; Богородицкая церковь 112, 114
- Холмогоровы В. и Г. 313, 651, 652
- Холмогоры; холмогорцы 109, 197, 416, 537, 582  
— Спасский собор 318, 326
- Хорошево, село. Церковь 283
- Хотинов Мардарий 418
- Храмцовский Н. 650
- Христос Иисус 28, 47, 49, 51—54, 329—331, 336, 355, 376, 382, 387, 394, 402, 411, 412, 414, 419, 426, 433—436, 438, 440, 441, 446, 447, 502, 516, 528, 638—640 — см. также Спас
- Христос «Великий архиерей» 374, 390, 419
- «Христос и Закхей» 347
- «Христос и фарисей» 347
- Худяков М. 653
- Цапенко М. 151, 654
- Царицыно 88, 278
- царские врата 107, 245, 311—314, 318, 320, 373, 518, 583, 642
- Цезарь, Юлий 45
- «Целование Иуды» 366, 369
- Церковь Иоанна Богослова на р. Ишне 111, 112
- Цывозеро, село. Колокольня 116, 119
- Чебоксары. Дом Зелейщикова 225, 226
- чеканка 511, 514, 516, 520, 521, 525, 532, 538, 540—542, 547, 552, 553, 555, 556, 558, 559, 560, 561, 570, 571, 572, 575, 583—585, 587, 593—595, 607, 608, 609, 610, 621
- человеческий образ; фигура человека 10, 39, 277, 342, 374, 376, 383, 388, 453, 462, 507, 608, 636, 638, 641, 643
- Чемоданов И. И. 452
- Чердынъ 21
- Черевково, село. Воскресенская церковь 102
- Черкасские, князь 191
- Черкасский Д. М., кн. 361
- Черкасский И. Б., кн. 554, 562
- Черкасский Я. К., кн. 16, 20, 396
- Чернигов 504, 574  
— Церковь Пятницы 630
- Черниговская земля 15
- чернь; черневая работа 514, 516, 517, 521, 522, 532, 540, 541, 545, 563—569, 593, 594, 607, 609
- Чиняков А. Г. 57, 190, 233, 248, 655
- Чирин Прокопий 354, 361, 489, 492
- Чоглоков М. И. 232, 233, 460
- Чохов Андрей 572—574
- Чудиново, село. Церковь 266

- «Чудо в Хонах» 368  
 Чураков С. 652  
 Чурило Пленкович 408  
 Чухчерьма, село. Ильинская церковь 109
- Шабельская Н. 661  
 Шайжин Н. 101  
 Шакловитый Ф. 505  
 Шамбинаго С. К. 478  
 Шамурин Ю. 651, 653, 658  
 Шаров Максим 288  
 Шарутин Трефил 121—125  
 Шарутины Марк и Иван 60, 151  
 шатровый верх; шатровое перекрытие; шатер 34, 62, 63, 74, 78, 84, 93—98, 100, 102—104, 106, 108, 109, 111, 116—118, 120, 122, 130, 132, 134—140, 142, 146, 150, 157, 162—164, 166, 167, 174, 178, 190, 191, 194, 201, 204, 205, 208, 212, 213, 232, 244, 252, 273, 274, 322, 324, 524, 575, 615, 618, 630—633  
 Швеция; шведы 15, 19, 25  
 Шелонь, река 114  
 Шенкурск. Собор 114, 115, 244  
 Шереметев Б. П. 386, 387  
 Шереметев П. И. 260  
 Шереметев П. В. 290  
 Шереметев П. С. 247, 654  
 Шеффер Петер 495  
 Шешенины Иван и Семен 537  
 Шилков В. 221  
 Шимский район Ленинградской обл. 600  
 Широков погост. Иоанно-Предтеченская церковь 110, 111  
 Ширяев С. 654  
 шитье; вышивки 534, 548, 551, 580, 587—596, 600, 606—609, 621, 642, 660  
 Шклов 308, 538  
 Шлейзвиг 26  
 Шубино, село. Церковь 252  
 Шуерецкий погост. Колокольня 116, 117  
 Шуерецкое, село. Пятницкая церковь 109, 110  
 Шуйский, кн. И. И. 338  
 Шушерин Иоанн 174  
 Шуя 536  
 Шхонебек (Схонебек), Адриан 285
- Щапов А. 85  
 Щапов Н. 652  
 Щепетов К. 653  
 Щепкин В. Н. 657, 659  
 Щепкина М. В. 468  
 Щирский Иннокентий 505  
 Щусев А. В. 655
- Эдигей, хан 639  
 Эдинг Б. Н. 72, 218, 410, 650, 651, 658  
 Экземплярский А. 512  
 эмаль (финифть) 511, 514, 516, 517, 533, 534, 538, 540, 541, 552—560, 564, 565, 568, 572, 576, 578, 580, 581, 582, 593, 594, 608—610, 621  
 Эммаус; Еммаус 419  
 Энгельс, Петр 360  
 Энгельс Ф. 30, 628, 649  
 Эсфирь 51, 406
- Юг, река 167  
 Юдифь 51, 422, 427  
 Юковичи, село 244  
 Юргенсон П. 660  
 Юрий Иванович, кн. дмитровский 524  
 Юромский погост. Михаило-Архангельская церковь 108  
 Юрьев Алостон 360  
 Юрьев Ф. 471, 473  
 Юрьев-Польский 536  
 — Собор 641
- Яков, пушечник 514  
 Яков Казанец (Рудаков) 360, 361, 373—375  
 Яковлев А. И. 72  
 Якутск. Деревянная крепость 97, 98  
 Ям 15  
 Ярослав Владимирович (Мудрый), в. кн. киевский 47, 617, 636  
 Ярослав Всеволодович, в. кн. владимирский 361  
 Ярослав Ярославич, кн. тверской 361  
 Ярославль; ярославцы 12, 13, 19, 40, 61, 65, 67, 76, 143, 154, 182, 187, 198—202, 208, 210, 212—214, 241, 287, 313, 322, 324—326, 333, 359, 361, 410, 416, 418, 419, 426, 429, 434, 436, 442, 444, 447, 448, 449, 450, 465, 476, 478, 488, 536, 550, 583, 584, 586, 601, 639, 640, 642, 643  
 — Архиерейский дом 158, 160, 162, 163  
 — Варваринская церковь 449  
 — Двор Скрипиных 84, 201  
 — Дом Иванова 160, 161  
 — Калясниковская церковь. Синодик 1640/45 г. 474  
 — Коровниковская слобода; Коровники 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212  
 — Музей 328, 332, 446—448, 584  
 — Реставрационная мастерская 410  
 — Спасский монастырь. Спасо-Преображенский собор 332  
 — Успенский собор 447, 448  
 — Церковь Богоявления 440, 442, 443  
 — Церковь Ильи Пророка 76, 200—206, 283, 323, 324, 417, 427, 430, 432—436, 441, 442, 444, 446, 447  
 — Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках 202—209, 212, 280, 287  
 — — ворота 205, 209, 216, 222  
 — Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках, колокольня 205, 206  
 — Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове 208, 210, 211, 216, 328, 429—438, 440—443, 447, 448  
 — — ворота 216, 222  
 — — колокольня 256

- Ярославль. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове,  
придел Гурия и Варсонофия 313, 314  
— Церковь Николая «Мокрого» 208, 287, 324, 438—  
442, 574  
— Церковь Николая «Надеина» 129, 131, 201, 322, 352  
— Церковь Петра и Павла 210, 212, 287, 608
- Ярославль. Церковь-колокольня Рождества Христова  
199, 202, 206  
— Церковь Федоровской богородицы 441, 444—446  
Ярославская область 111  
Яуза, река 136  
Яхонтов С. 280, 656



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



План Москвы А. Олеария. 1674 год	70
Спасская башня Московского Кремля. Верхняя часть надстроена Баженом Огурцовым и Христофором Галловеем в 1624—1625 годах. Современный вид. Фот. В. В. Робинова	71
Башня Симонова монастыря. Верх надстроен в 1630—1640 годах. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	73
Боровицкая башня Московского Кремля. Верх надстроен в 1672—1686 годах. Современный вид. Фото Музея Академии строительства и архитектуры СССР	75
Троицкая башня Московского Кремля. Верх надстроен в 1672—1686 годах. Современный вид. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	76
Арсенальная башня Московского Кремля. Верх надстроен в 1672—1686 годах. Современный вид. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	77
Верх Набатной башни Московского Кремля. Надстроен в 1672—1686 годах. Современный вид. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	79
Двухшатровые ворота в Ризположенском монастыре в Суздале. Конец XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	80
План сада в Измайлове. Конец XVII века	81
План палат думного дьяка Аверкия Кириллова	82
Палаты думного дьяка Аверкия Кириллова. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	83
Ростовская митрополия. Внешний вид Белой палаты. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	85
План Ростовской митрополии	86
Северная надвратная церковь Воскресения в Ростовской митрополии. 1670 год. До реставрации. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	88
План гостиного двора в Архангельске. 1668—1684 годы. По чертежу 1694 года	89
Северо-восточный фасад дворца в селе Коломенском под Москвой. 1667—1681 годы. С чертежа 1768 года	96
Дворец в селе Коломенском под Москвой. 1667—1681 годы. С гравюры Ф. Гильфердинга второй половины XVIII века	97
Преображенская церковь в селе Спас-Вежи близ Костромы. 1628 год. Акварель К. К. Лопяло	100
Владимирская церковь в селе Белая Слуда Красноборского района Архангельской области. 1642 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	101
Воскресенская церковь села Сельцо на реке Емце Емецкого района Архангельской области. 1673 год. Акварель К. К. Лопяло	103
Петропавловская церковь села Пучуги Верхне-Тоемского района Архангельской области. 1698 год. Разрез и план	104

Петропавловская церковь села Пучуги Верхне-Тоемского района Архангельской области. 1698 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	105
Успенская церковь села Варзуга Терского района Мурманской области. 1674 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	107
Вознесенская церковь в селе Пияла на реке Онеге. 1651 год. Рисунок К. К. Лопяло	109
Церковь Параскевы-Пятницы в селе Шуередком Кемского района Карельской АССР. 1666 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	110
Иоанно-Предтеченская церковь на Ширковом погосте Пеновского района Великолукской области. 1697 год. Акварель К. К. Лопяло	111
Вознесенская церковь в Торжке. 1653 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	113
Богородицкая церковь села Холм Галичского района Костромской области. 1552 год. Верх сооружен позднее. Акварель. К. К. Лопяло	114
Собор в Шенкурске. 1681 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	115
Шатровая часовня в деревне Усть-Выя Верхне-Тоемского района Архангельской области. XVII век (?). Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	117
Фасад колокольни села Ракулы Холмогорского района Архангельской области. XVIII век. Реконструкция и обмер П. Д. Барановского и И. В. Рыльского	118
Восьмигранная девятистолпная колокольня в селе Цывозеро Красноборского района Архангельской области. 1658 год. Акварель К. К. Лопяло	119
Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. План парадных покоев Теремного дворца Московского Кремля. 1635—1636 годы	122
Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. Верх Теремного дворца Московского Кремля. 1635—1636 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	123
Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. Деталь фасада Теремного дворца Московского Кремля. 1635—1636 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	124
Бажен Огурцов и Трефил Шарутин. Золотое крыльцо Теремного дворца Московского Кремля. 1635—1636 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	125
Надвратная церковь и ворота Горницкого монастыря под Переславлем-Залесским. Середина XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	127
Церковь Николая «Надеина» в Ярославле. 1620—1621 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	129
План церкви Покрова в Рубцове. 1619—1626 годы	130
Церковь Покрова в Рубцове. 1619—1626 годы. Фот. И. Э. Грабаря	131
Успенская «дивная» церковь Алексеевского монастыря в Угличе. 1628 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	133
Храм села Медведкова под Москвой. Вторая четверть XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	135
План больничных палат с церковью Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевом монастыре. 1637 год. До реставрации.	136
Церковь Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевом монастыре. 1637 год. В процессе реставрации. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	137
Надвратная церковь Ферапонтова монастыря. 1649—1650 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	138
Главы храма Иоанно-Предтеченского монастыря в Вязьме. 1637 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	139
План церкви Рождества богородицы в Путиниках в Москве. 1649—1652 годы. Сплошной заливкой показана более древняя часть	140



Церковь Рождества богородицы в Путниках в Москве. 1649—1652 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	141
Казанский собор на Красной площади в Москве. Верх храма. 1624—1636 годы. Реставрация П. Д. Барановского	143
План церкви Троицы в Никитниках в Москве. 1628—1653 годы	144
Церковь Троицы в Никитниках в Москве. 1628—1653 годы. Фот. Гос. Исторического музея	145
Вознесенский храм в Великом Устюге. 1648 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	147
Колокольня и собор Троицкого монастыря в Муроме. 1642—1648 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	149
План «царицыных палат» Саввина-Сторожевского монастыря в Звенигороде. 1650—1652 годы	156
«Царицыны палаты» Саввина-Сторожевского монастыря в Звенигороде. 1650—1652 годы. Фот. И. Э. Грабаря	157
Дом Иванова в Ярославле. Вторая половина XVII века. В процессе реставрации. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	161
План архиерейского дома в Ярославле. 1690 год	162
Архиерейский дом в Ярославле. 1690 год. В процессе реставрации. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	163
Настоятельский корпус Сийского монастыря. 1685 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	164
Трапезная церковь Сийского монастыря. 1638—1644 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	165
План Валдайского Иверского монастыря (по чертежу XIX века)	167
Аверкий Мокеев. План собора Валдайского Иверского монастыря. 1655—1658 годы.	169
Аверкий Мокеев. План собора на Кий-острове. 1660 год	170
Аверкий Мокеев. Собор на Кий-острове. 1660 год. Фот. М. А. Ильина	171
План собора в Новом Иерусалиме. Середина XVII века	174
Новый Иерусалим. Общий вид. Середина XVII—XVIII век. Снимок сделан до 1941 года. Фот. И. Э. Грабаря	175
Окно собора Ново-Иерусалимского монастыря. 60-е годы XVII века. Фот. И. Э. Грабаря	176
Аверкий Мокеев. Елеонская часовня в Новом Иерусалиме. 50—60-е годы XVII века. Фот. И. Э. Грабаря	177
Северные ворота Борисоглебского монастыря близ Ростова. 1680—1690 годы. Фот. И. Э. Грабаря	180
Галерея северных ворот Борисоглебского монастыря близ Ростова. 1680—1690 годы. Фот. И. Э. Грабаря	181
Схематический план Иосифо-Волоколамского монастыря. Вторая половина XVII века	182
Трофим Игнатъев. Башни Иосифо-Волоколамского монастыря. Вторая половина XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	183
Трофим Игнатъев. Надвратная церковь Иосифо-Волоколамского монастыря. Вторая половина XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	184
Въездная башня Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале. После 1660 года. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	185
План Кирилло-Белозерского монастыря	186
Вологодская башня Кирилло-Белозерского монастыря. Середина XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	186
Церковь Николы на Берсеневке. 1656 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	189

Павел Потехин (?). План храма в селе Останкине. 1678 год	192
Павел Потехин (?). Храм в селе Останкине. 1678 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	193
Церковь Николая в Хамовниках. 1679 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	195
Окно Благовещенской церкви в Каргополе. 1653 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	198
Церковь Рождества Христова в Ярославле. 1644 год. Фот. И. Э. Грабаря	199
План церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1647—1650 годы	200
Церковь Ильи Пророка в Ярославле. 1647—1650 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	201
План храмов в Коровниковской слободе Ярославля	202
Церковь Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля. 1649—1654 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	203
Колокольня церкви Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля. Около 1669 года. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	206
Деталь крыльца церкви Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля. 1649—1654 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	207
Ворота ограды церкви Иоанна Златоуста в Коровниковской слободе Ярославля. Около 1669 года. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	209
План церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле	210
Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле. 1671—1687 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	211
Церковь Петра и Павла в Ярославле. 1691 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры	212
Церковь Воскресения на Дебре в Костроме. 1650—1652 годы. Фот. И. Э. Грабаря (вклейка)	212
План церкви Воскресения на Дебре в Костроме	213
План Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске (ныне Тутаев)	214
Воскресенский собор в Романове-Борисоглебске (ныне Тутаев). 1652—1670 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	215
План дома Коробова в Калуге. Конец XVII века	224
Дом Коробова в Калуге. Конец XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	225
Дом Голицына в Охотном ряду в Москве. 1687 год. В процессе реставрации. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	226
План дома Троекурова в Охотном ряду в Москве. Конец XVII века	228
Дом боярина Троекурова в Охотном ряду в Москве. Конец XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	229
Передние ворота в Коломенском. 1671—1672 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	230
Измайлово. Дворцовые ворота. 1679—1682 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	231
Михаил Чоглоков. План второго этажа Сухаревой башни	232
Михаил Чоглоков. Сухарева башня. 1692—1695; 1698—1701 годы. Фот. И. Э. Грабаря (вклейка)	232
План здания Приказов (аптеки) на Красной площади в Москве. 90-е годы XVII века	234
Здание Приказов (аптека) на Красной площади в Москве. 90-е годы XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	235

Трапезная Троице-Сергиева монастыря. Южный фасад. 1686—1692 годы. Фот. В. В. Робинова (вклейка)	236
«Чертоги» Троице-Сергиева монастыря. Начало 80-х годов XVII века. Фот. В. В. Робинова	237
Парфен Потапов и Осип Старцев. План трапезной Симонова монастыря	238
Парфен Потапов и Осип Старцев. Трапезная Симонова монастыря. 1677; 1683—1685 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	239
План трапезной Новодевичьего монастыря. Реконструкция	240
Трапезная Новодевичьего монастыря. 1685—1687 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	241
Внутренний вид трапезной Троице-Сергиева монастыря. 1686—1692 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	242
Трапезная Солотчинского монастыря. 1689 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	243
Храм Петровского-Дурнева. 1684—1687 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	247
Церковь Николая «Большой крест». Верхняя часть. 1680—1688 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	248
Храм села Зюзина. Начат постройкой в 1688 году. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	249
План верхнего и нижнего этажей церкви Воскресения в Кадашах.	250
Верх церкви Воскресения в Кадашах. 1687—1713 годы. Фот. В. В. Робинова	251
Надвратная Преображенская церковь Новодевичьего монастыря. Южный фасад. 1688 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	252
Деталь Преображенской церкви Новодевичьего монастыря. 1688 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	253
Общий вид Иосифо-Волоколамского монастыря. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	254
Колокольня Новодевичьего монастыря. 1690 (?) год. Фот. И. Э. Грабаря	255
Нижние ярусы колокольни Новодевичьего монастыря. 1690 (?) год. Фот. И. Э. Грабаря	257
План церкви Покрова в Филях	258
Церковь Покрова в Филях. 1690—1693 годы. Фот. И. Э. Грабаря	259
Яков Бухвостов. План церкви в Уборах	260
Яков Бухвостов. Церковь Спаса в Уборах. 1694—1697 годы. Фот. М. А. Ильина	261
Яков Бухвостов. План первого этажа церкви в Троицком-Лыкове	262
Южный вход церкви в Троицком-Лыкове. 90-е годы XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	263
Церковь Петра митрополита в Высоко-Петровском монастыре. 1690 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	264
Яков Бухвостов. Собор в Рязани. 1693—1699 годы	265
Дорофей Мякишев. План собора в Астрахани	266
Дорофей Мякишев. Собор в Астрахани. 1700—1710 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	267
Петр Потапов (?). Верх церкви Успения на Покровке. 1696—1699 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	268
Собор Иосифо-Волоколамского монастыря. Южный фасад. 1688—1692 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	268
Главы храма Параскевы-Пятницы в Охотном ряду. 1687 год. Фот. И. Э. Грабаря	269
Схема плана «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком). 1718 год	270

Детали стен «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком). Ок. 1718 года. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	270
Своды «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком). Окончена в 1718 году Фот. И. Э. Грабаря	271
План собора Донского монастыря. 1684—1689 годы	272
Собор Донского монастыря. 1684—1689 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	273
Общий вид Новодевичьего монастыря. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	274
Башни Новодевичьего монастыря. 80 годы XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	275
Больничный храм Толгского монастыря. 1703 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	276
Обработка окон Теремного дворца в Московском Кремле. 1635—1636 годы. Фот. И. Э. Грабаря	281
Крутицкий теремок в Москве. Третья четверть XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	284
Степан Иванов Полубес. Изразцовый пояс церкви Григория Неокесарийского в Москве. 1679 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	286
Изразцовое убранство «чертогов» Троице-Сергиева монастыря. Вторая половина XVII века. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	287
Резные белокаменные вставки парапета гульбища церкви села Уборы под Москвой. 1694—1697 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	289
Деталь наличника двери Думной палаты Теремного дворца в Московском Кремле. 1635—1636 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	290
Орнамент над дверями Думной палаты Теремного дворца в Московском Кремле. 1635—1636 годы (?). Фот. И. Э. Грабаря	291
Портал церкви Троицы в Никитниках. 1628—1653 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	293
Портал Рязанского собора. 1693—1699 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	295
Гирька окна в Теремном дворце Московского Кремля. 1635—1636 годы. Фот. И. Э. Грабаря	296
Гирька окна в Теремном дворце Московского Кремля. 1635—1636 годы. Фот. И. Э. Грабаря	297
Фрагмент фасада церкви в селе Троицком-Лыкове под Москвой. Конец XVII века	298
Обрамление окна «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком). Ок. 1718 года. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка)	298
Наличник окна «строгановской» церкви в Нижнем Новгороде (ныне Горьком). Окончена в 1718 году. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	299
Фрагмент декоративного убранства церкви в селе Дубровицах под Москвой. 1690—1704 годы. Фот. И. Э. Грабаря	300
Степан Иванов Полубес. Рельефные изображения апостолов Луки и Иоанна на изразцах. Вторая половина XVII века. Гос. музей «Коломенское». Фот. Н. Н. Померанцева (вклейка)	306
Входные резные двери собора Валдайского Иверского монастыря Новгородской области. 1655 год. Фот. Н. Н. Померанцева	307
Резной кронштейн с изображением рыбы «конька» в Арзамасе. Фот. Н. Н. Померанцева	308
Резные царские двери из дворцовой церкви села Воздвиженского Загорского района Московской области. XVII век. Фот. Н. Н. Померанцева	311

Резные царские двери из церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Последняя четверть XVII века. Деталь. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР	314
Резные раскрашенные царские двери из церкви села Островки. XVII век. Калининский областной краеведческий музей. Фот. Н. Н. Померанцева	315
Царские ворота из церкви Николая «Большой крест» в Москве. XVII век. (Ныне перенесены в трапезную Троице-Сергиевой лавры). Фот. Н. Н. Померанцева	317
Центральная часть иконостаса Успенского собора Свенского монастыря Брянской области. XVII век. Фот. Н. Н. Померанцева	319
Деталь иконостаса церкви Новодевичьего монастыря в Москве. 1683—1685 годы. Фот. Н. Н. Померанцева	320
Деталь иконостаса церкви Новодевичьего монастыря в Москве. 1683—1685 годы. Фот. Н. Н. Померанцева	321
Надпрестольная сень церкви Ильи Пророка в Ярославле. XVII век. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	323
Решетчатые двери резного киота Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске. 1654 год. Фот. Н. Н. Померанцева	324
Деталь с резным изображением серафима в Воскресенском соборе в Романове-Борисоглебске. 1654 год. Фот. Н. Н. Померанцева	325
Резное деревянное место в Спасском соборе в Холмогорах Архангельской области. 1691 год. Фот. Н. Н. Померанцева	326
Деревянный резной золоченый клирос церкви Покрова в Филях. XVII век. Фот. Н. Н. Померанцева	327
Фигура старца. Дерево. XVII век. Гос. Русский музей. Фот. музея (вклейка)	328
Деревянное резное изображение митрополита Ионы из Успенского собора в Московском Кремле. XVII век	329
Деревянное резное изображение Параскевы-Пятницы из Брянского Петропавловского монастыря. XVII век. Фот. Н. Н. Померанцева	330
Один из восьми львов у места для храмоздателей в Воскресенском соборе в Романове-Борисоглебске. 1652 год. Фот. Н. Н. Померанцева	332
Украшение на серебряной водосвятной чаше. XVII век. Загорский историко-художественный музей. Фот. Е. Б. Пекуровского и И. Н. Петрова	334
Серебряная рипида с рельефным изображением херувима. XVII век. Загорский историко-художественный музей. Фот. Н. Н. Померанцева	335
Гаврила Овдокимов «с товарищи». Голова царевича Дмитрия. Деталь раки из Архангельского собора Московского Кремля. 1630 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Н. Н. Померанцева 1926 года	337
Голова Александра Свирского. Деталь серебряной раки. XVII век. Гос. Русский музей. Фот. музея	339
Икона «Благовещения» из Словецкого монастыря. Первая половина XVII века. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	341
Иноземцы. Деталь композиции «Страшного суда». Роспись собора Княгинина монастыря во Владимире. 1647—1648 годы. Фот. Владимирских гос. реставрационных мастерских	348
Пророк Даниил и ангел. Деталь композиции «Страшного суда». Роспись собора Княгинина монастыря во Владимире 1647—1648 годы. Фот. Владимирских гос. реставрационных мастерских	349
Князь Константин Всеволодович. Роспись на столбе собора Княгинина монастыря во Владимире. 1647—1648 годы. Фот. Владимирских гос. реставрационных мастерских	351

«Положение ризы господней». Икона 30-х годов XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	353
Алексей Митрополит. Икона 1640-х годов. Гос. Третьяковская галерея	354
«Несение креста» и другие сцены. Роспись шатра сени над «ризой господней» в Успенском соборе Московского Кремля. 1627 год. Фот. В. В. Робинова	356
Пророк Даниил. Икона из иконостаса церкви Ризоположения в Московском Кремле. 1627 год. Фот. В. В. Робинова	357
Великий князь Александр Ярославич. Роспись на столбе Архангельского собора в Московском Кремле. 1652—1666 годы. Фот. В. В. Робинова	362
Великий князь Александр Ярославич. Роспись на столбе Архангельского собора в Московском Кремле. 1652—1666 годы. Фот. Издательства АН СССР (вклейка)	362
Битва Гедеона. Роспись Архангельского собора в Московском Кремле. 1652—1666 годы. Фот. В. В. Робинова	364
Общий вид росписи столбов и стен (южной и западной) Архангельского собора в Московском Кремле. 1652—1666 годы. Фот. В. В. Робинова	365
Смерть Анания и Сапфиры. Роспись церкви Троицы в Никитниках. 1652—1653 годы. Фот. Гос. Исторического музея	366
Деталь композиции «Смерть Анания и Сапфиры» в церкви Троицы в Никитниках. 1652—1653 годы. Фот. Гос. Исторического музея	367
Барабанщик. Фрагмент композиции «Целование Иуды» в церкви Троицы в Никитниках. 1652—1653 годы. Фот. Гос. Исторического музея	369
Предполагаемое изображение купцов Никитниковых. Роспись на стене южного придела церкви Троицы в Никитниках. 1652—1653 годы. Фот. Гос. Исторического музея	370
Изображение цветов из композиции «Третий день творения» в Троицком соборе Калязинского монастыря. 1654 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	371
Адам и Ева. Роспись Троицкого собора Калязинского монастыря. 1654 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	372
Деталь композиции «Построение Вавилонской башни» в Троицком соборе Калязинского монастыря. 1654 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	373
Яков Казанец, Гаврила Кондратьев, Симон Ушаков. Икона «Благовещение с акафистом». 1659 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	375
Яков Казанец, Гаврила Кондратьев, Симон Ушаков. Путешествующие волхвы. Деталь иконы «Благовещение с акафистом». 1659 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея (вклейка)	376
Симон Ушаков. Спас нерукотворный. Икона 1657 года. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	377
Симон Ушаков. Изображение Московского Кремля на иконе «Насаждение древа государства Российского». 1668 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. В. В. Робинова	378
Иван Калита и митрополит Петр. Деталь иконы «Насаждение древа государства Российского». 1668 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. В. В. Робинова	379
Симон Ушаков. Изображение царя Алексея Михайловича. Деталь иконы «Насаждение древа государства Российского». 1668 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. В. В. Робинова	380
Симон Ушаков. Изображение царицы Марии Ильиничны с сыновьями Алексеем и Федором. Деталь иконы «Насаждение древа государства Российского». 1668 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. В. В. Робинова	381
Симон Ушаков. Троица. Икона 1671 года. Гос. Русский музей. Фот. музея	382
Симон Ушаков. Архангел Михаил, попирающий дьявола. Икона 1676 года. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	383
Симон Ушаков. Богоматерь «Жикская». 1668 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства АН СССР (вклейка)	384



Евангелист Лука пишет образ богородицы. Клеймо рамы складня фельдмаршала Шереметева. Вторая половина XVII века. Музей «Останкино». Фот. музея	386
Резное орнаментальное клеймо с надписью «Изограф Иосиф Владимиров». Обратная сторона иконы «Сшествие св. духа». Середина XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи	390
Иосиф Владимиров. «Сшествие св. духа». Икона середины XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	391
Тихон Филатьев. Иоанн Предтеча. Деталь иконы 1689 года. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	392
Кирилл Уланов. Минеи. Икона 1690—1702 годов. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	393
Никита Павловец. Троица. 1671 год. Гос. Русский музей. Фот. музея (вклейка)	394
Никита Павловец. «Богородица — вертоград заключенный». Икона 70-х годов XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. В. В. Робинова	395
Федор Zubov. Никола. Икона 1676 года. Музей «Коломенское». Фот. В. В. Робинова	396
Федор Zubov. Богородица «Одигитрия». Икона 1676 года. Музей «Коломенское». Фот. В. В. Робинова	397
Федор Zubov. «Деяния Spasa нерукотворного». Клеймо иконы 1679 года. Церковь Spasa «за золотой решеткой» в Московском Кремле. Фот. В. В. Робинова	398
Федор Zubov. «Деяния Spasa нерукотворного». Клеймо иконы 1679 года. Церковь Spasa «за золотой решеткой» в Московском Кремле. Фот. В. В. Робинова	399
Уар и Артемий Веркольский. Икона второй половины XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства АН СССР (вклейка)	400
«Единородный сыне». Икона второй половины XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	401
Сцена из «Апокалипсиса». Роспись Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском. 1668 год. Фот. В. В. Робинова	403
Анахарсис. Роспись галереи собора Новоспасского монастыря в Москве. 1689 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	404
Иван Грозный. Роспись галереи собора Новоспасского монастыря в Москве. 1689 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	405
Несение креста. Роспись церкви Воскресения в Ростове Великом. 70-е годы XVII века. Фот. В. Г. Брюсовой	407
Общий вид росписи западной стены в церкви Воскресения в Ростове Великом. 70-е годы XVII века. Фот. В. Г. Брюсовой	409
Головы апостолов из композиции «Уверение Фомы» в церкви Воскресения в Ростове Великом. 70-е годы XVII века. Фот. В. Г. Брюсовой	411
Орнамент из росписи церкви Воскресения в Ростове Великом. 70-е годы XVII века. Фот. В. Г. Брюсовой	413
Изображение «народов» в композиции «Сшествие св. духа». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. Г. Брюсовой	417
Жатва. Деталь композиции «Исцеление отрока пророком Елисеем» из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. Гос. Третьяковской галереи	420
Исцеление отрока пророком Елисеем. Деталь композиции из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. В. Робинова	421
Деталь композиции из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. В. Робинова	422

Деталь композиции из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. В. Робинова	423
Деталь сцены из цикла «Житие Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. В. Робинова	424
Сцены из «Жития Елисея». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. В. Робинова	425
«Точило гнева господня». Роспись в люнете над западным входом церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. В. Робинова	427
Сцены из «Жития Иоанна Предтечи». Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1694—1695 годы. Фот. В. В. Робинова	429
Апокалипсическая сцена. Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1694—1695 годы. Фот. В. В. Робинова	430
Изображения бесов. Роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1694—1695 годы. Фот. В. В. Робинова	431
«Корабль нечестия». Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 год. Фот. В. В. Робинова	435
Вирсавия. Деталь росписи церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1694—1695 годы. Фот. В. В. Робинова	437
Грешники, изгоняемые «в муку вечную». Деталь композиции «Страшный суд» в церкви Николая «Мокрого» в Ярославле. 1691 год. Фот. В. В. Робинова	438
Иноземцы, изгоняемые «в муку вечную». Деталь композиции «Страшный суд» в церкви Николая «Мокрого» в Ярославле. 1691 год. Фот. В. В. Робинова	439
Сатана на голове зверя. Деталь композиции «Страшный суд» в церкви Николая «Мокрого» в Ярославле. 1691 год. Фот. В. В. Робинова	440
Вельзевул. Деталь композиции «Страшный суд» в церкви Николая «Мокрого» в Ярославле. 1691 год. Фот. В. В. Робинова	441
Пилат умывает руки. Роспись церкви Богоявления в Ярославле. 1692—1699 годы. Фот. В. В. Робинова	442
Пир Ирода. Роспись церкви Богоявления в Ярославле. 1692—1699 годы. Фот. В. В. Робинова	443
Битва. Деталь иконы «Чудо иконы Федоровской богоматери». Вторая половина XVII века. Гос. Русский музей. Фот. Централных гос. художественно-реставрационных мастерских	445
Семен Спиридонов. Рыбаки. Клеймо житийной иконы Ильи пророка. 1679 год. Ярославский областной художественный музей. Фот. Централных гос. художественно-реставрационных мастерских	446
Битва ярославцев с татарами на Туговой горе. Клеймо житийной иконы князей Константина и Василия. 70-е годы XVII века. Ярославский областной художественный музей. Фот. Централных гос. художественно-реставрационных мастерских	447
Царь Федор Иоаннович. Вторая четверть XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	450
Князь Скопин-Шуйский. Вторая четверть XVII века. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	451
Даниил Вухтерс (?). Деталь парсуны патриарха Никона. Около 1667 года. Гос. краеведческий музей г. Истры. Фот. И. Э. Грабаря	454
Даниил Вухтерс (?). Патриарх Никон, произносящий поучение клиру. Около 1667 года. Гос. краеведческий музей г. Истры. Фот. И. Э. Грабаря	455
Царь Алексей Михайлович на коне. Конец 70-х — начало 80-х годов XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	457
Царь Федор Алексеевич. 1686 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	459
Деталь парсуны царя Федора Алексеевича. 1686 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	461
Стольник Г. П. Годунов. Около 1686 года. Гос. Исторический музей. Фот. музея	463

Портрет Петра I мальчиком. «Титулярник» 1678 года. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа	469
Миниатюра к «Повести о Масуте Чародее» из книги «Лекарство душевное» 1670 года. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	471
Времена года. Миниатюры из «Сийского Евангелия» 1693 года. Библиотека Академии наук СССР. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	472
Жанровые сцены. Миниатюра из «Сийского Евангелия» 1693 года. Библиотека Академии наук СССР. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	473
Богач, обреченный на голод. Миниатюра из «Синодика» Калясниковской церкви в Ярославле. 1640—1645 годы. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	474
Выступление русских войск. Миниатюра из «Сказания о Донском бою». Вторая половина XVII века. Отдел рукописей Британского музея. Лондон. Фот. Издательства АН СССР	475
Миниатюра из «Апокалипсиса» второй половины XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	476
Буква «В» из азбуки 1698 года. Гос. Исторический музей. Фот. музея	477
Орнамент рукописи «Житие Иоанна Дамаскина». 40-е годы XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	479
Орнамент рукописи «Сборник о поставлении патриархов». Первая половина XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	481
Орнамент «Евангелия» 1627 года. Гос. Исторический музей. Фот. музея	483
Орнаментальная рамка страницы «Евангелия» 1680 года. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты (вклейка)	484
Орнамент «Синодика» архиепископа Афанасия. 1689—1690 годы. Гос. Исторический музей. Фот. музея	485
Фронтиспис «Жития Антония Сийского». 1648 год. Гос. Исторический музей. Фот. Издательства АН СССР (вклейка)	486
Орнамент грамоты 1676 года. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	487
Кондратий Иванов. Евангелист Марк из «Евангелия» 1627 года. Гравюра на дереве. Фот. Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина	490
«Училище». Гравюра на дереве из «Азбуки» 1637 года. Фот. Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина	491
Гаврила Иванов. Доска гравюры, выполненной по рисунку Н. Коленинова. XVII век. Гос. Русский музей. Фот. музея	494
Фронтиспис «Святцев» 1672 года. Гравюра на дереве в два цвета. Фот. Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина	495
Григорий Благушин. Титульный лист «Учения и хитрости ратного строения». Гравюра на меди. 1647—1649 годы. Фот. Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина	497
Симон Ушаков. «Семь смертных грехов». Гравюра на меди. 1665 год. Фот. Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	499
Афанасий Трухменский по рисунку Симона Ушакова. Царь Давид из «Псалтири» в стихах С. Полоцкого. Гравюра на меди. 1680 год. Фот. Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	500
Афанасий Трухменский по рисунку Симона Ушакова. «Мир» и «Брань». Титульный лист «Истории о Варлааме и Иоасафе». Гравюра на меди. 1681 год. Фот. Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	501
Леонтий Бунин. Лист из «Синодика» конца XVII века. Гравюра на меди. Фот. Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	504
Василий Корень. Лист из лицевой «Библии» 1696 года. Гравюра на дереве. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	505

Портрет неизвестного. Из коллекции А. А. Виниуса. Середина XVII века. Рисунок углем (?). Библиотека Академии наук СССР. Фот. ЛАФОКИ АН СССР	507
Серебряный оклад со сканным орнаментом рукописного «Симоновского Евангелия». 1499 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	515
Серебряная литая прорезная лампада. 1492 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	517
Серебряный ковш архиепископа Ионы. Между 1458 и 1471 годами. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	518
Серебряная чара князя Симеона Ивановича. Между 1487 и 1518 годами. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	519
Малый Сион. 1486 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	520
Серебряное кадило из Песношского монастыря. 1469 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	522
Серебряное кадило из Благовещенского собора в Московском Кремле. Конец XV века. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	523
Саккос митрополита Симона. Деталь зарукавья. Конец XV века. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	525
Серебряный оклад «Евангелия» новгородской работы из Пафнутьева Боровского монастыря. 1532—1533 годы. Гос. Исторический музей. Фот. музея (вклейка)	528
Серебряный потир из церкви «Жен мироносиц». Чаша новгородской работы начала XVI века. Поддон и стоян западноевропейской работы XIV века. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	529
Золотой оклад иконы «Одигитрии» из московского Архангельского собора. Ок. 1560 года. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	531
Золотое блюдо царицы Марии Темрюковны. 1561 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	533
Золотой оклад иконы Николая чудотворца. Вторая половина XVI века. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	535
Серебряный стакан царевича Федора Ивановича. 1560—1584 годы. Гос. Исторический музей. Фот. музея	537
Золотой оклад рукописного «Евангелия» 1571 года из Благовещенского собора. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	539
«Чудо о ковре». Клеймо серебряного оклада иконы Дмитрия Солунского. 1586 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	541
«Назначение Дмитрия воеводой Солуни» и «Дмитрий проповедует христианское учение в Солуни». Клейма серебряного оклада иконы Дмитрия Солунского. 1586 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	542
«Дмитрия Солунского ведут в темницу» и «Нестор приходит в темницу к Дмитрию». Клейма серебряного оклада иконы Дмитрия Солунского. 1586 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	543
Деталь серебряного креста новгородской работы со сканным орнаментом. 1592 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	544
Золотое кадило из Архангельского собора в Московском Кремле. 1598 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	545
Серебряная братина дьяка Третьякова. Первая четверть XVII века. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	546
Серебряный чеканный оклад иконы богоматери. Первая четверть XVII века. Венец конца XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	547

Третьяк Пестриков с сыном. Золотой ковш царя Михаила Федоровича. 1624 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	549
Серебряная братина. Первая треть XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	550
Федор Евстигнеев. Серебряная братина. 1642 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	551
Серебряный напрестольный крест с резным изображением ангела, возмущающего воду в купели. 1636 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты (вклейка)	552
Изображение зверя из «Видения пророка Даниила» на серебряной чаре боярина И. Б. Черкасского. 1635 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	554
Василий и Федор Ивановы. Костяная братина в серебряной оправе со сканью и эмалью. 1662 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	555
Золотая чаша с эмалью. 1653 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты (вклейка)	556
Серебряный ковш с резными надписями о пожаловании. 1668 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	557
Серебряная чарка с чеканным изображением птицы, морских животных и кита, проглатывающего Иону. 1685 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	560
Иван Андреев и Ларион Афанасьев. Серебряный рукоюй с эмалью. 1676 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты (вклейка)	560
Серебряная коробочка с чеканными изображениями сказочных «птицы райской», единорога и др. 70-е годы XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	561
Сивилла. Миниатюра из «Хронографа». 1697 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	562
Золотые серьги с эмалью по сканному узору, жемчугом и камнями. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	564
Серебряные серьги с эмалью по сканному узору, жемчугом и камнями. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	565
Серебряная чаша с чернью царя Федора Алексеевича. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	566
Серебряная чаша с черневым орнаментом. 1699 год. Гос. Исторический музей. Фот. музея	567
Серебряная стопа с черневым орнаментом. Конец XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	568
Михаил Михайлов и Андрей Павлов. Серебряный с черневым орнаментом ставец царевны Софьи Алексеевны. 1685 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	569
Василий Андреев. Серебряная стопа с резными изображениями библейских сцен. Конец XVII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	570
Андрей Чохов. Царь-пушка. Конец XVI века. Московский Кремль. Фот. В. В. Робинова	573
Серебряная чаша с «усольской» эмалью. XVII век. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	578
Серебряная чаша с «усольской» эмалью. XVII век. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	579
«Пять чувств». Серебряная чаша с «усольской» эмалью. XVII век. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты (вклейка)	580
Прорезная железная подвеска от паникадила великоустюжской работы. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	583
Серебряная цата с эмалью великоустюжской работы. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея (вклейка)	584
Серебряный чеканный венец ярославской работы. XVII век. Ярославский областной краеведческий музей. Фот. музея	585

Шитое жемчугом оплечье саккоса митрополита Дионисия. 1583 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	588
Шитая пелена с изображением митрополита Алексея. XVII век. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	589
Деталь саккоса патриарха Никона. 1665 год. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	591
Оплечье стихаря рытого бархата. XVII век. Гос. Оружейная палата. Фот. Оружейной палаты	592
Деталь оплечья стихаря. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея (вклейка)	592
Шитое жемчугом и драгоценными камнями оплечье стихаря. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	593
Роспись на внутренней стороне крышки деревянного подголовка 1688 года. Гос. Исторический музей. Фот. музея	599
Набойка русской работы. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	601
Набойка русской работы. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	602
Набойка русской работы. XVII век. Гос. Исторический музей. Фот. музея	603
Набойка русской работы. XVII век. Частное собрание. Фот. Гос. Исторического музея	604
Набойка русской работы. XVII век. Частное собрание. Фот. Гос. Исторического музея	605
Деталь резной деревянной колонны из Новгорода. XI век. Институт истории материальной культуры АН СССР. Фот. ИИМК АН СССР	616
Деревянная модель шатрового «теремца» X—XI века. Институт истории материальной культуры АН СССР. Фот. ИИМК АН СССР	617



Подготовка к изданию текста и библиографических материалов осуществлена отв. секретарем редколлегии «Истории русского искусства» кандидатом искусствоведения *О. И. Подобедовой*.

Указатель к IV тому составлен проф. *Н. П. Киселевым*.

Подбор иллюстраций для IV тома «Истории русского искусства» осуществлен научными сотрудниками Института истории искусств: *Г. И. Гунькиным, К. К. Лопяло, Н. В. Масалиной и Б. А. Соморовым*.



---

---

# ОГЛАВЛЕНИЕ



## СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК И ЕГО КУЛЬТУРА

<i>Ю. Н. Дмигриев и И. Е. Данилова</i> . . . . .	7
--	---

### АРХИТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНОЕ УБРАНСТВО XVII ВЕКА

<i>Глава первая. Зодчество XVII века. М. А. Ильин</i> . . . . .	57
<i>Глава вторая. Русский город XVII века. М. А. Ильин</i> . . . . .	69
<i>Глава третья. Деревянная архитектура XVII века. П. Н. Максимов</i> . . . . .	91
<i>Глава четвертая. Каменное зодчество второй четверти XVII века. М. А. Ильин</i> . . . . .	121
<i>Глава пятая. Каменное зодчество третьей четверти XVII века. М. А. Ильин</i> . . . . .	153
<i>Глава шестая. Каменное зодчество конца XVII века. М. А. Ильин</i> . . . . .	217
<i>Глава седьмая. Декоративное убранство XVII века. М. А. Ильин</i> . . . . .	279
<i>Изразцы</i> . . . . .	279
<i>Белокаменная резьба</i> . . . . .	289

### РЕЗЬБА И СКУЛЬПТУРА XVII ВЕКА

<i>Глава восьмая. Резьба и скульптура XVII века. Н. Е. Мнева, Н. Н. Померанцев, М. М. Постникова-Лосева</i> . . . . .	305
---	-----

### ЖИВОПИСЬ, МИНИАТЮРА, ГРАВЮРА XVII ВЕКА

<i>Глава девятая. Живопись XVII века. И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева</i> . . . . .	345
<i>Глава десятая. Миниатюра и орнаментальные украшения рукописей. Н. Е. Мнева, М. М. Постникова-Лосева</i> . . . . .	467
<i>Глава одиннадцатая. Графика XVII века. А. А. Сидоров</i> . . . . .	489

## ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО XVI—XVII ВЕКОВ

<i>Глава двенадцатая. Прикладное искусство XVI—XVII веков. М. М. Постникова-Лосева</i> . . . . .	511
Москва как общерусский центр прикладного искусства . . . . .	526
Золотое и серебряное дело . . . . .	540
Литейное и кузнечное дело . . . . .	572
Прикладное искусство местных художественных центров . . . . .	575
Шитье . . . . .	587
Народное искусство . . . . .	596

## ИТОГИ РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Итоги развития древнерусского искусства. <i>Н. Н. Воронин</i> . . . . .	613
Библиография . . . . .	649
Указатель . . . . .	662
Список иллюстраций . . . . .	683



**РЕДАКТОРЫ ТОМА:**

*академик И. Э. Грабарь*  
*чл.-корр. АН СССР В. Н. Лазарев*

**Редактор издательства**

*Н. И. Воркунова*

**Художественная и техническая редакция**

*Е. Н. Силкиной*

**РИСО АН СССР № 112-81В. Сдано в набор 12/IV-1958 г.  
Подписано в печать 11/XI-1958 г. Формат бумаги 60×92<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
Печатных л. 87<sup>1</sup>/<sub>2</sub>+18 вкл. Уч.-издат. л. 55,4 (52,8+2,6 вкл.).  
Тираж 19000 экз. Т-11447. Изд. № 1366. Тип. зак. № 44**

**Цена 60 руб.**

**Издательство Академии наук СССР  
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21**

**2-я типография Издательства АН СССР  
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10**

**ИСПРАВЛЕНИЯ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»**

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
291	подпись под иллюстрацией	Реконструкция И. В. и В. П. Трофимовых	Реконструкция П. Д. Барановского

**ИСПРАВЛЕНИЯ К ЧЕТВЕРТОМУ ТОМУ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»**

<i>Стр.</i>	<i>Строк</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
96	подпись под иллюстрацией	Восточный фасад дворца в селе Коломенском	Северо-восточный фасад дворца в селе Коломенском
192	2 снизу	шатры-луковицы	шары-луковицы
266 и 267	подписи под иллюстрациями	Дмитрий Мякишев	Дорофей Мякишев
282	19 сверху	дворце; <i>стр.</i> 281).	дворце).
287	2 снизу	Вяжицком	Вяжицском
352	3 снизу	Степан Евфимьев, сын Дьяконов	Степан Евфимиев сын дьяконов
456	19 снизу	Елиным и Лукой Смоляниновым	Елиным и Лукой Смоляниновым
460	3 снизу	Лука Смолянов	Лука Смолянинов
554	подпись под иллюстрацией	1636	1635
562	11 сверху	1636	1635



