

Ф. И. Некрасов

Древнерусское
Изобразительное
Искусство

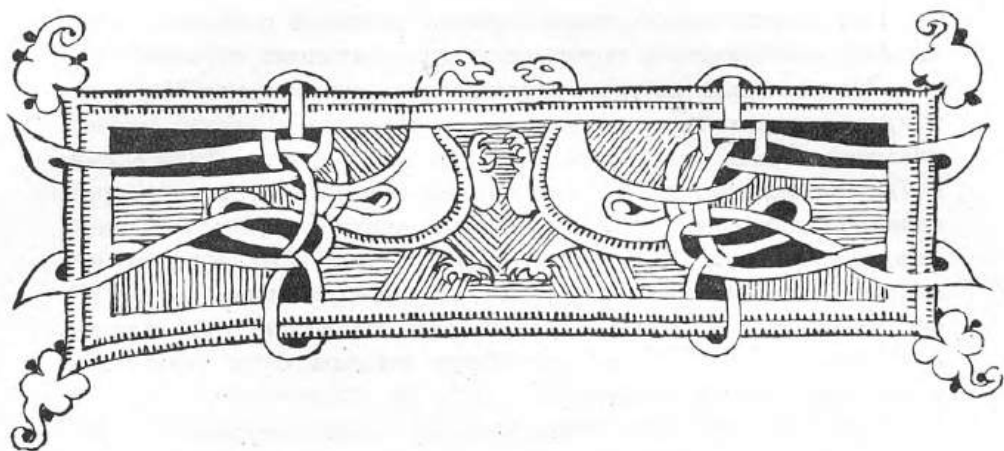
ОГИЗ
ИЗОГИЗ

1937

АННОТАЦИЯ

Индекс $\frac{75}{H48}$

Работа А. И. Некрасова «Древнерусское искусство» не является историей в полном смысле слова, в ней только собран в исторической последовательности и описан огромный фактический материал. Богато иллюстрированная книга, носящая характер очерков, представляет большую ценность для специалистов-искусствоведов.



ВВЕДЕНИЕ

История древнерусского искусства является новой наукой, хотя интерес к ней проявляется уже в древней Руси.

Сначала этот интерес находил выражение в простых упоминаниях об исполнении, привозе, похищении, гибели от пожаров и иной судьбе икон или церковной утвари; изредка встречаются упоминания о живописцах. Краткие летописные заметки иногда сопровождаются подчеркиванием неизвестным автором своих интересов и своего внимания к памятнику искусства.

Суждения о памятниках искусства с точки зрения художественного выражения формы известны издавна, но они обычно сводились к суеверным толкованиям. Так, неумение художника воспроизвести сложенную для благословения кисть руки на вогнутой поверхности купола собора Софии новгородской повело к созданию легенды о том, что пока будет сжата рука вседержителя, изображенного в этом куполе благословляющим, до тех пор будет стоять Великий Новгород.

С некоторыми замечательными памятниками искусства связаны особые сложенные о них повести, как, например, об иконе Владимирской богородицы или о Николе Зарайском.

Иногда легенда об иконе служила причиной создания нового иконного изображения, порождения новых иконных образов.

Значительный интерес представляют различные жития святых, в которых авторы отмечают занятие этих святых иконописанием. Таких любителей живописи было много. Не все они, как, например, монах XI в. Алимпий Печерский, были профессионалами; митрополит Петр в XIV в. занимался искусством лишь между делом, как и митрополит Макарий в XVI в. и другие митрополиты, епископы и разные высокие духовные чины. Но они имели общую точку зрения на современную им художественную практику. В XVI в. эти общие взгляды были оформлены правительственными актами.

Громадное значение имеют, наряду с литературными произведениями, летописями, повестями, апокрифами, легендами, также монастырские и церковные описи, заветы князей, юридические акты и пр. для нашего суждения об искусствоведческих и художественных интересах древней Руси.

Нередко случайная заметка на полях книги обнаруживает желание современника отметить новый художественный памятник и дает нам в руки ценное сведение.

Наиболее замечательным является дошедшее до нас письмо от 1414—1415 гг. известного писателя Епифания Премудрого, бывшего также и иконописцем, к Кириллу. В письме идет речь о художнике конца XIV в. — Феофане-греке, известном своими работами в Византии, Малой Азии, Новгороде, Москве и ряде других русских городов.

Упомянутое письмо говорит за то, что художественные и искусствоведческие интересы существовали не только в среде художников, но и образованных лиц того времени.

Большой интерес к живописи мы находим у известного Иосифа Волоцкого, который оставил нам характеристику творчества знаменитого Андрея Рублева. О нем же говорится в житии Сергия.

Ряд сведений об иконописцах, идущий от конца XV в. через весь XVI в., удостоверяет наличие художественных поколений в одной семье, следовательно, наследственную передачу технических знаний.

В рукописи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря тщательно отмечены знаменитые исполнители икон; среди них Андрей

Рублев и Дионисий, называющийся не только иконописцем, но и живописцем, что указывает на разные точки зрения на живопись.

В той же рукописи говорится о московской и новгородской школах иконописания, что, однако, должно быть критически исследовано.

Работа иконников после большого пожара Москвы в 1547 г. вызвала к себе особенное внимание, так как представляла необычайную для того времени мобилизацию художественных сил, а также повела к знаменательным теоретическим рассуждениям в области искусства на Стоглавом соборе 1551 г. и при разбирательстве дела дьяка Висковатого в 1553—1554 гг.

Ряд высказываний об искусстве мы встречаем у Максима грека, который защищал свободу сочинительства, а также у его собеседника Николая Любчанина, настаивавшего на осмысленности изображаемого и критиковавшего косную традицию. Новый вид художественной изобразительности — ксилография — принадлежит XVI в. К концу XVI в. в Москве появился толковый подлинник, свод истолкований норм воспроизведений отдельных образов.

В XVII в. резко определяются различные направления в области художественных вкусов. Особенно это характерно для середины и 2-й половины XVII в., при возникновении старообрядчества.

Появляются эстетические трактаты, как, например, письмо «изуграфа» Иосифа к Симону Ушакову и «Слово к люботщателям иконного писания», принадлежащее самому Ушакову. Ряд правительственных распоряжений в XVII в. преследовал цель регламентации искусства определенной классовой идеологии. В это же время, основанная еще в XVI в., Оружейная палата получает характер своеобразной академии художеств, обслуживающей двор и аристократию.

Образованные верхи XVIII в., проявлявшие исключительный интерес к западному искусству, не интересуются древнерусским искусством, в то время как социальные низы продолжают художественную традицию древности. Эта традиция повела к созданию «знаточества» и собиранию частных коллекций, особенно у старообрядцев, в основе чего лежала не искусствоведческая любознательность, а вопросы культа. Культура древней живописи привилась не только у старообрядцев; так, создалась иконописная деятельность трех сел: Палехи, с ее новым творчеством на старых основах, Мстеры, с ее склонностью к старым традициям, и Холуя, с его лубочным, «рыночным» стилем.

Историки (Татищев, Щербатов, а затем Карамзин и др.) говорят в своих произведениях о памятниках искусства. Новиков в XVIII в. собирает материалы историко-археологического характера, положив основание широкой археологической деятельности XIX в. Тогда же возникает мысль преобразовать сокровища Оружейной палаты в музей и издать их в гравюрах, но лишь после 1812 г. был создан этот музей, а репродукции его экспонатов, выполненные фотомеханически, были изданы еще позднее. Появляются коллекционеры (Мусин-Пушкин, Румянцев, позднее Бодэ и др.) в области древнерусского искусства.

За границей Гете заинтересовывается русской иконописью и выписывает себе образцы ее. Организуются коллекции случайного характера в Ватикане и Уффицих во Флоренции; на русскую икону начинают обращать внимание.

Отметим ряд изданий, посвященных русскому искусству, в частности московскому, связанных с именами Снегирева, Мартынова и Сахарова, прославившегося фальсифицированием источников; исключительно добросовестным описателем древностей был Иванчин-Писарев, пользовавшийся рядом источников, в настоящее время исчезнувших. Художник Солнцев выполняет колоссальное количество зарисовок памятников древнерусского искусства, а Карabanов издает коллекции своего музея древностей, в котором фигурирует также старое крестьянское искусство.

Во 2-й половине XIX в. составляется ряд новых частных коллекций, которые издаются в каталогах и описях. Известны собрания Посникова, Ханенко, Рахманова, Сорокина, Солдатенкова, Хлудова, Третьякова и др. Количество различных изданий, обзоров и каталогов «древностей», вышедших в столицах и провинции, колоссально.

Внимание к русским древностям вначале было обусловлено не только интересом к этому искусству. Монархия со своими «исконными основами» поощряла проявления националистических интересов в искусстве.

При изучении русской древности привлекало все — и архитектура, и иконопись, и художественная промышленность, но не все одинаково поддавалось изучению и даже простому описанию. Например, суждения Сахарова или Иванчина-Писарева о древнерусской иконе уже потому были неудачны, что памятники не были еще «раскрыты»; перед этими затруднениями оказался и Бус-

лаев, хотя в его время уже начинали производить расчистку икон (Подключников).

Возникшие в Москве и Петербурге археологические общества, археологическая комиссия, общество любителей древней письменности и искусства, руководимые феодалами (Бобринский, Уваров, Шереметев), общество древнерусского искусства при московском Румянцевском музее, археологические и археографические организации по провинции, нередко владевшие небольшими музеями, — все они пропагандировали изучение «древностей». Появились специальные, частью периодические, издания (Труды, Известия, Записки и пр.), посвященные памятникам искусства. Науки по истории искусства еще не было, не создало ее и вышеупомянутое общество древнерусского искусства, руководимое археологом Филимоновым, издателем сокровищ Оружейной палаты.

Впервые можно говорить об истории русского искусства как науке лишь с того момента, когда изучение древних памятников методологически связалось с другими научными дисциплинами, когда оно получило характер обобщающей научной концепции и насадило методическую традицию в высшей школе. С этой точки зрения основателем науки истории древнерусского искусства следует считать профессора московского университета Буслаева.

Будучи по специальности историком языка и словесности, Буслаев интересовался изобразительными искусствами лишь попутно. Романтический эстетизм, теория братьев Гримм о «народности» в художественном творчестве — вот что толкало Буслаева к изучению искусства. Не зная искусствоведческих методов, только слагавшихся в то время на Западе, Буслаев, однако, основательно знал археологию, особенно классическую и средневековую. Более всего Буслаев имел дело с рукописями, т. е. тем самым с историей орнамента и миниатюры; от последней он исходил при изучении иконописи, о которой написал руководящую работу «Общие понятия о русской иконописи». Считая античность (а также ренессанс) идеалом «прекрасного», Буслаев отрицательно отнесся к формальным достижениям русской иконы, которая в подлинном своем виде, т. е. «раскрытой», ему была неизвестна.

Здесь вскрывается двойственность эстетических воззрений Буслаева, характерная для классовой борьбы его времени.

Являясь представителем феодальной идеологии в оценке классического (т. е. академического) идеала красоты, Буслаев находился под влиянием также другой среды — буржуазной и даже

мелкобуржуазной. Но он не примыкал к радикальной группировке этой среды, и его «народничество» носило примиренческий, «романтический» характер. Буслаев не примкнул ни к западникам, ни к славянофилам, пытаясь особенность русского искусства рассматривать на основе общей истории культуры. Именно Буслаевым была твердо поставлена проблема византийских корней древнерусского искусства, которое, по его определению, лежало между Востоком и Западом. Буслаев рассматривал все древнерусское искусство в специфически «исконном национальном» аспекте, не взирая на время и место появления того или иного памятника. Эта «романтическая» народность и была для Буслаева причиной его интереса и даже любви к древнерусскому искусству, так низко им оцененному с точки зрения его формальных средств. Буслаев избежал крайностей формализма, правильно указав, что икона получает художественный спецификум в своем культовом назначении. Буслаев был близок к мысли, что формальное в искусстве есть отражение идеологии, что форма и содержание в искусстве неразрывны. Поэтому где Буслаеву не мешал его наивный реализм, например, в суждениях об орнаменте, там он достигает изумительной ясности историко-художественных наблюдений. По отношению к исторической точке зрения на древнерусское изобразительное искусство Буслаев выдвинул значение иконографического метода. Обладая значительной эстетической одаренностью, Буслаев был очень разносторонен и, несмотря на вышеуказанные противоречия, был цельной натурой. Его «народническая» романтика заставила его выдвинуть на видное историческое место в искусстве Новгород, который заслонил собою Москву. Здесь Буслаев солидаризировался с Костомаровым, известным своим трудом «Севернорусские народоправства». Идеализация Новгорода в отношении художественной значимости надолго оставалась руководящей идеей в науке о древнерусском искусстве среди радикальной буржуазной интеллигенции, будучи после Буслаева особенно акцентированной.

Как известно, весьма решительным идеологом буржуазного радикализма в искусстве был Стасов, который должен быть поставлен рядом с Буслаевым среди создателей науки о древнерусском искусстве.

Энтузиаст в области нового русского искусства, глашатай «передвижников», много сделавший для развития новой русской живописи и музыки, в которой он ценил ее своеобразие, Стасов,

несомненно, был дилетантом-археологом в области древнерусского искусства. Стасов, крайне бурный и парадоксальный в своих суждениях, впадал в не меньшее противоречие, чем Буслаев, отыскивая корни и особенности русского искусства. Он прежде всего искал восточных основ культуры населения русской равнины, предвосхищая в некотором отношении работы Стржиговского. Стасов интересовался всеми видами искусства, но более всего сделал в области орнамента изданием монументального атласа без текста — «Восточный и славянский орнамент» (Буслаев в своей рецензии до некоторой степени добавил к атласу текст).

Наиболее равнодушен был Стасов к иконописи, в которой он видел реакционные вождения современников.

Стасов один из первых пытался провести социальное разграничение в области древнерусского художественного творчества, отделяя искусство высших классов от искусства низших, определяемого как «народное» искусство (термин, который надолго сохранился за крестьянским искусством, рассматриваемым с точки зрения его цельности). Проблема «влияний», однако, всегда господствовала у Стасова в его рассмотрении древнерусского искусства, и романтический национализм Буслаева был ему чужд. Большое влияние оказал Стасов на Ровинского, еще большего дилетанта, чем сам Стасов.

Ровинский среди основоположников истории древнерусского искусства является «формалистом». Знания Ровинского имели чисто эмпирический характер, и он не высказывался о принципах художественного образа или о специфике древнерусского искусства. В своей полукolleкционерской, полуйсследовательской деятельности Ровинский был не самостоятелен. Самый его формальный метод ограничен и сводится к обозначению примет для различения памятников. Таким является его основное сочинение о школах иконописания. Свои познания об иконах Ровинский извлек из мнений старообрядцев и их коллекций, но «раскрытых», расчищенных икон он также не знал. Ровинский редко касался замечательных древних икон старых соборов и монастырей, лишь вкратце упоминая о них в своих описях или в своем собрании источников. Между тем коллекции старообрядцев далеко не отличались ни первоклассными памятниками, ни исчерпывающими образцами, ни даже достоверными произведениями определенного места и времени происхождения. Данная Ровинским классификация икон не знает о целых эпохах, ничего не говорит об

эволюции стиля. Однако своей попыткой дать конкретные признаки различных художественных школ древнерусской иконописи, самым утверждением существования этих школ Ровинский положил начало исследованию истории русского иконописания и надолго предопределил направление научных изысканий в этой области.

Вторым вкладом в науку является у Ровинского собрание гравюры и ее расположение в историческом порядке. Сюда присоединяется собрание лубочных картинок и портретов. Так как эти произведения часто не нуждаются в формальных приметах для распознавания и доступны чисто механическому классифицированию, то Ровинский и ограничивается выпуском описаний и каталогов.

Буслаев, Стасов и Ровинский внесли общие точки зрения на весь процесс древнерусского искусства и отдельные его области — живопись, орнамент, гравюру.

Буслаев не был собственно историком искусства, но имел большое влияние на Кондакова.

Кондаков, как крупнейший ученый конца XIX — начала XX вв., оказал в свою очередь большое влияние на западно-европейскую науку в лице Дилля, Милле, Стржиговского, Вульфа и др. К сожалению, Кондаков не обладал способностью Буслаева интуитивно проникать в памятники искусства, и поэтому он порой совершал крупные ошибки в оценке художественной значимости тех или иных эпох или отдельных памятников. Будучи лишен многосторонней даровитости Буслаева, Кондаков усвоил его историко-иконографический метод, посредством которого порой блестяще решал вопрос о генезисе художественных изображений и даже компонентах художественного стиля.

Кондаков посвятил себя изучению древней живописи и отчасти художественной промышленности, пытаясь воскресить старое искусство путем правительственных иконописных школ, учрежденных в селах, сохранивших традицию иконного ремесла от XVII в.

Никакого, конечно, «возрождения» не произошло по той простой причине, что Кондаков изучал не существо искусства, а историю культуры в связи с памятниками искусства. Такова была установка его эпохи, и этой установке служили открытые им школы. Кондакову совершенно была чужда мысль о различии того, «что

изображается» и «как изображается» в искусстве, что иконография сама по себе не определяет стиля.

Кондаков был реакционно настроенным человеком и не разделял новых точек зрения на древнерусское искусство и после 1905 г.

Занимаясь иконографией, Кондаков с усердием предался изучению церковной догмы в ее исторической судьбе, что, конечно, знать историку древнерусского искусства необходимо, но что не может заменить специфика искусства. Кондаков же историей церкви и догмы подменял даже историю религии.

Однако историко-иконографический метод Кондакова принес существенные плоды в объяснении культуры, а особенно культурных взаимоотношений различных народов, на почве которых осуществлялось художественное творчество прошлого.

Раскрытие особой области греко-восточного искусства в отличие от собственно византийского привело Кондакова к оригинальной точке зрения на средневековое, в том числе и древнерусское искусство. Труды, посвященные памятникам художественной промышленности (см. сочинения «Русские клады», «Византийские эмали» и др.), показывают, что Кондаков был по существу не искусствоведом, а археологом, историком культуры и быта. Однако в своих сочинениях о живописи Кондаков («История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей», «Иконография Христа», «Иконография Богоматери», серия путешествий и пр.) показал достаточное, иногда принципиально обоснованное толкование стиля художественного произведения. Идеалом для Кондакова и мерилom художественности навсегда осталась античность, которую Кондаков знал.

Можно отметить в Кондакове любопытный момент. Анализ историка, копошащегося в деталях и в то же время обладавшего исключительной эрудицией, привел однажды Кондакова к идее (см. «О задачах изучения древнерусского искусства») раскрытия социальной среды как основы художественного выражения. Но крепкая спаянность с феодальной реакцией помешала Кондакову осознать глубже причины, к которым он подошел в своих изысканиях.

Кондаков дал первый очерк древнерусского искусства в своих «Русских древностях в памятниках искусства» (написано совместно с Толстым).

Многие последователи Кондакова, будучи чистыми иконографами, остались вообще чужды искусству, являясь историками обряда, церкви, культуры и пр. Таковы небезызвестный своими «Очерками христианского искусства и иконографии» (в которых не упоминается Запад) Н. В. Покровский, братья Успенские и иные насадители «клерикальной» и, в частности, провизиальной науки.

Историко-географическая схема Кондакова, изложенная в его «Русских древностях», повела к установлению концепции, в которой исключительное выделение Новгорода и Москвы основывалось не на понимании различия художественных школ, а на утверждении смены эпох, хотя ясно, что «эпоха» Москвы значительно совпадает с «эпохой» Новгорода; влияние последнего на Москву не отрицалось и Покровским. Излишне входить в оценку всех противоречий этого автора и близких к нему. Следует лишь отметить, что эта схема не является результатом механических компиляций.

Мы не думаем, чтобы Кондаков был ответственен за примитивизацию науки такими своими последователями, как Покровский, Успенский и другие, но именно его последователи эмигрировали вместе с Кондаковым за границу и организовали в Праге *Seminarium Kondakovianum* (Семинарий Кондакова), публикации которого показывают, что наука в их руках деградирует.

Продолжателями кондаковской школы являлись его ученики: рано умерший Редин и ныне живущий Айналов. Последний в стенах петербургского университета создал плеяду учеников (Мясоедов, Шероцкий, Окунев, Мацулевич, Сычев и др.).

Будучи византинистом по специальности, Айналов опубликовал ряд трудов по византийскому искусству, оказавших воздействие на западную науку византиноведения, до сего времени еще мало приблизившуюся к искусствоведению. Айналов очень много сделал в изучении древнейшей, домонгольской поры древнерусского искусства, но, будучи более всего иконографом, Айналов навсегда сохранил тип ученого-историка культуры. В одной из последних своих крупных работ о византийской живописи XIV в. Айналов, вслед за Кондаковым, Лихачевым и другими, разрушает представление о замкнутости византийского художественного круга, сближая его поздние проявления с искусством Запада.

Здесь Айналов переходит к анализу формы с точки зрения конкретизации отдельных примет изображения того или иного произведения, что у него встречается уже и раньше (см. его

«Мозаики IV и V вв.», отчасти также «Эллинистические основы византийского искусства» и др.). В сущности это — соединение метода Кондакова с методом Ровинского, так как Айналов констатирует приметы, не раскрывая их идеологии; в своих исследованиях живописи он не всегда опирается на «раскрытые» памятники. Дав громадное количество отдельных этюдов, Айналов в последнее время подошел к опыту развернутой концепции истории древнерусского искусства в целом (два первых тома «Geschichte der russischen Kunst» — «История русского искусства»), где выдвигает исключительную роль Новгорода. В общем оба тома Айналова — скорее сборники этюдов, чем целостная концепция. Наряду с идеей Новгорода Айналов придерживается и двух других «китов» истории древнерусского искусства: византийской и «самобытности».

Несколько особняком стоит крупный византинист Шмит, соприкасающийся в своем этнолого-географическом методе с Стрижовским и пытающийся создать некоторые социологизирующие нормы для раскрытия значимости конкретного художественного материала. Собственно о древнерусском искусстве Шмит писал мало и главным образом в связи со своими «византийскими» исследованиями.

Демократические идеалы Стасова и Ровинского в области изучения древнерусского искусства нашли себе последователя в лице коллекционера и крупного историка-архивиста Лихачева. Как и Ровинский, Лихачев учился у старообрядцев опыту различать иконы и приобретенные навыки применял в собирательстве. Новгород для Лихачева был краеугольным камнем его коллекции. Она поступила в экспозицию Русского музея, представив в искаженном виде развитие древнерусской живописи (отсутствие древнейшей эпохи, ряд других пропусков, спорность дат и, особенно, локализаций). Как критически настроенный ученый Лихачев подозревал неправильность схемы истории древнерусского искусства, созданной упрощенцами кондаковской школы, и порой резко против них выступал (см. «Манера письма Андрея Рублева»); он пытался дать истолкование некоторым явлениям византийской иконописи в связи с влиянием Италии, в частности в отношении Владимирской богородицы, и имел мужество печатно признать свои ошибки после статьи об этой иконе Алпатова и Лазарева.

Лихачев знал уже расчищенную икону и оригинальность ее выразительности. Он издал замечательный двухтомный монумент-

тальный атлас «Материалы по истории русского иконописания», где объединил изучение иконы с миниатюрой. Но как Стасов не смог дать текста к своему атласу по орнаменту, так не смог того же сделать и Лихачев.

Лихачев не нашел того рычага, который бы дал ему единство метода для построения историко-художественной концепции.

В московском университете образовалась школа, близкая по духу Буслаеву, с тем же романтическим психологизмом, основаным на личной одаренности, но не на научно выработанном методе. Речь идет о проф. Щепкине, бывшем, как и его учитель Буслаев, лингвистом и словесником, но не искусствоведем. Щепкин касался вопросов искусства на лекциях, главным образом по палеографии, как и Буслаев, пытаясь сопоставлять «народную» словесность и иконопись, но, подобно Ровинскому и Лихачеву, увлекался внешними приметами художественной формы для определения даты и школы. Щепкин был далек от методов немецкого формализма, которых он не знал. Когда появились первые (к слову сказать, примитивные) случаи приложения этих методов к русской иконе представителями художественного мира, Щепкин говорил, что с того момента иконы стали ему скучны. Это было так типично для последователя Буслаева! Представитель идеологии радикальной, мелкобуржуазной интеллигенции слишком доверял старообрядцам. Щепкин выдвигал на первое место новгородскую школу иконописи, безоговорочно принимая все суждения Буслаева и всю совокупность руководящих примет Ровинского. Щепкин основывался на указаниях Ровинского, исходя из памятников, некритически отнесенных им к Новгороду (см. «Новгородская школа иконописи по данным миниатюрам»). Это, однако, не помешало Щепкину характеризовать Андрея Рублева как представителя московской школы, несмотря на непопулярность такой точки зрения у «знаатоков» его времени. Особенно же много Щепкин сделал для изучения миниатюры XVI в. и славянского рукописного орнамента, идя по стопам Буслаева. Щепкин, несомненно, был «поэтом» в своих историко-художественных изысканиях и всегда заявлял себя врагом кондаковской науки.

Для полноты картины следует отметить попытки популяризовать наследие Буслаева в компилятивных обзорах истории древнерусского искусства Новицкого и Никольского (позднейшая работа Никольского, уже в эпоху Октября, популяризирует Грабаря).

Демократическая линия развития науки частью осваивала художественное выражение памятников (Лихачев), частью вскрывала возможность пересмотра сложившейся исторической концепции (Щепкин).

В общем установилась точка зрения следующей последовательности развития: искусство южнорусское, суздальско-владимирское, новгородско-псковское и московское.

В отношении иконописи два первые периода оставались в неизвестности и заменялись византийской иконописью; только в новгородско-псковском искусстве устанавливалось своеобразное русское иконописание.

Эпоха после 1905 г. отмечена сильными проявлениями художественных интересов в России, связанных с деятельностью художников «Мира искусства» и свойственным этому журналу ретроспективизмом. Интерес к древнерусскому искусству этой эпохи возник на основе роста промышленного капитала после 1905 г. и социально-политической реакции.

Этот интерес к древнерусскому искусству как национальному знамени поддерживался и промышленниками и монархией.

Крупнейшие иконописные собрания, состоящие из драгоценных художественных памятников, находятся в руках царя (лихачевское собрание, см. выше) и других феодалов, а также промышленников и купцов (Остроухов, Рябушинский, Морозов, Зубалов и др.). Открывается «Выставка древнерусского искусства», организованная крупной буржуазией и передовой интеллигенцией, и «Романовская выставка» официозного характера. Художники, литераторы, поэты, пропагандирующие новейшее искусство Запада, находят ему созвучие в древнерусском искусстве (см. Гриценко), которое теперь не только охраняется, но и «раскрывается». Реставрационные работы над памятниками зодчества, иконописи, шитья обнаруживают до тех пор скрытые, замечательные по своей художественной выразительности памятники искусства. В журналах, роскошно издаваемых и долженствующих насаждать художественную культуру в «обществе» во имя пропаганды тех или иных классовых устремлений, появляются «проникновенные излияния» по поводу памятников древнерусского искусства. Стали выходить, кроме художественно-ретроспективных изданий (см. «Старые годы»), специальные журналы, уже не археологические, а в духе художественной публицистики («София» — орган промышленников; «Русская икона» —

орган верховной знати; «Светильник» — издательство фабриканта церковной утвари Оловянишникова, и некоторые другие издания).

Роль этой «эстетствующей журналистики» была громадна. Ее деятели были истинными хранителями и «раскрывателями» древнерусского искусства. К группе примкнули некоторые мастера-реставраторы, вышедшие из иконописных сел Владимирского края, а также художники.

Опираясь частично на достижения и методы западной науки и не признавая значения Буслаева (см. спор Щекотова и Мацулевича в сборнике «Русская икона», 1914, № 2), эти представители искусствознания, связанные с промышленным капитализмом, объявили решительную борьбу Кондакову и его школе, обратившись главным образом к формальной стороне искусства.

В этом подходе к искусству заключалась ахиллесова пята нового направления. Оставаясь на поверхности формального анализа, представители указанной группировки ограничивались высказываниями на основании получаемых общих впечатлений, не углубляясь в сложность художественных явлений, причем они воспользовались эволюционной схемой Покровского (см. об этом у Жидкова, «Московская живопись середины XIV в.»), наименее удачного продолжателя Кондакова.

Громадной заслугой указанного направления явилось сознание необходимости комплексного синтетического обзора всей истории древнерусского искусства (см. тома I, II, частью V, VI известной «Истории древнерусского искусства», вышедшей под редакцией Грабаря, при главном участии в разделе древней живописи Муратова).

Хотя многотомный труд этот идет под знаком эстетизма, при субъективизме оценок и концепции, взятой у Покровского, он все же имеет громадное значение, собрав воедино порою скучные исследования в отличном литературном изложении при единстве эстетического стиля всей книги. Так Грабарь открыл древнерусское искусство для «общества», т. е. для интеллигенции господствующего класса промышленного капитала.

С крушением буржуазных порядков в России некоторые из представителей эстетствующей журналистики оказались за рубежом. Сюда прежде всего следует отнести Муратова, остановившегося в своем «научном» развитии, несмотря на колоссальное количество вновь открытого материала и буквально совершившиеся перевороты (см. рец. Алпатова на книгу Muratov «La pittura russa antica».

Известия на Археологическом институте, София, IV). Эстетическая сложившаяся концепция получила, конечно, и своих популяризаторов (вторая книга Никольского, вышедшая на русском языке в Берлине).

«Мобилизация» памятников, «раскрытие» монументальной живописи и икон, деятельность Наркомпроса РСФСР, опиравшаяся с первых дней Октября на только что упомянутых представителей журналистики, составляет, бесспорно, громадную заслугу перед историей и наукой. Грабарю, стоявшему ряд лет у руководства этой работой, принадлежит львиная доля проделанного труда.

При наличии новых материалов и, главное, при новых социальных условиях дореволюционная концепция рушилась. Грабарь выступил с коррективами, выдвигая в своей работе об Андрее Рублеве новые точки зрения. (например, устанавливая суздальскую школу). Вообще количество «школ» значительно возросло.

Представители «эстетствующей журналистики» все же оказались бессильны перед распространенными тремя идеями о древнерусском искусстве, которые сложились до Октября. Они не могли справиться с этими «тремя китами», на которых опиралась буржуазная наука.

Первая идея заключается в «византийском» происхождении древнерусского искусства. Неясность этого утверждения сознавалась уже Кондаковым. Здесь действовала старая проблема «заимствования», применявшаяся без критики к византийскому искусству. Внутренний смысл этого заимствования не раскрывался и были намечены только неясные черты предела заимствования. При таком механическом отношении к проблеме эволюции дохристианское русское искусство осталось и остается до сего времени невыясненным, несмотря на некоторые попытки выяснения, сделанные Айналовым, Макаренко, автором этих строк и др.

Получавшаяся противоречивость особенно показательна в обычном, идущем еще до Буслаева, утверждении отсутствия в древней Руси скульптуры не только вследствие влияния Византии, но и на основе «национального» сознания.

Искусство Киевской Руси оставалось совершенно непонятым вследствие непонимания его генетики. Грабарь в своей «Истории древнерусского искусства» обошелся почти без Киевской Руси. Отсутствовало в области живописи почти все суздальско-владимирское искусство и весь XIII в. Но позднее появилось «суздальское»

искусство XIV—XV вв., когда Суздаль уже не играл почти никакой роли в движении культуры. Самое замечательное — это живучесть такого фантастического термина (это не относится к Грабарю), как «корсунские» иконы, идущего прямо из XVI в. (см. раз'яснение Соболевского).

Второй идеей является представление о Новгороде как о русской Флоренции. Отсюда происходило не только смешение Новгорода с Псковом (и тот и другой ведь «севернорусские народо-правства»), но и ошибочное отнесение к Новгороду всего, что являлось лучшим в искусстве. Правда, Грабарь и Анисимов начинали усматривать в этом предрассудок, но Айналов еще продолжает отдавать ему дань. Совершенно было забыто многовековое существование наряду с Новгородом огромной Белоруссии и ранней Москвы, несмотря на высказывания Щепкина об Андрее Рублеве. Ошибочное указание влияния Новгорода на Москву в XVI в., идущее от Буслаева, живет по сию пору.

Преувеличение роли Новгорода объясняется тем же, чем объясняется непонимание искусства киевской поры, — недостаточным знанием и непониманием социально-экономического процесса, борьбы классов и выросшей на этой почве идеологии, непонимании, объясняемом пропагандой демократических идеалов русской буржуазии XIX в.

В третьей идее — утверждении «национальной» самобытности древнерусского искусства — были одинаково заинтересованы и представители буржуазии и остатки феодалов. Опора на «народное» творчество, принятая на веру и без классового подхода, послужила причиной отсутствия историко-художественного рассмотрения памятников. Это, например, относится к истолкованию живописи в оценке дела дьяка Висковатого. Получился полный провал в выявлении очень сложного развития стилей XVI в. и подмена понятия стиля понятием типа, т. е. иконографией. Это повело к развалу наметившейся необходимой комплексности в изучении художественной эволюции, и миниатюра была из него вовсе из'ята, несмотря на ценные указания Буслаева, Щепкина и Лихачева.

Художественная жизнь провинции была забыта, и источники искусства XVII в. не были объяснены.

Самое понятие национального искусства не рассматривалось с точки зрения классового искусства и его зависимости от конкретных условий социальной жизни, а также длительной перерс-

ботки художественной традиции, создающих национальное своеобразие. Течениям буржуазной науки об искусстве было важно приписывать себе «единое и неделимое» понятие «народности».

Таким образом мы видим странные противоречия: соединение понятий механического заимствования и самобытности, утверждение художественного наследия и историческую непоследовательность, учет художественной формы и отсутствие ее углубленного анализа, памятники социальных верхов и призыв к «народности».

В буржуазной концепции истории древнерусского искусства, как она сложилась до Октября, виден конгломерат идей, отображающих социальные домогательства различных классов.

Борьба с этой концепцией, представлявшей соединение упрощенной кондаковской схемы с субъективными эстетическими оценками, началась еще до Октября в стенах московского университета.

В годы между двумя революциями, 1905 и 1917, большое влияние на университетскую науку оказало западно-европейское искусствознание как в своих формалистических, так и иных направлениях. Особое влияние оказала немецкая наука (Ригль, Шмарсов, Воррингер, Вельфлин, Вульф, Стржиговский, Дворжак и др.). Около 1910 г. было не надолго открыто в московском университете отделение истории и теории искусств, опять возникшее непосредственно перед Октябрем.

Университетская наука подвергла существующие точки зрения разностороннему историческому изучению. Направление науки исходило из традиций, идущих от Буслаева и Щепкина, и на первое место было выдвинуто обследование вопросов о «византийском влиянии» и «самобытности», которое выявило наличие ряда других влияний и тем самым ослабило значение византийского влияния и «самобытности». В отношении же значения стилей и их смены Новгород продолжал играть доминирующую роль (см., например, работу автора этих строк о славянском орнаменте).

Окрепло изучение древнерусского искусства в московском университете, получив выход на путь марксистского искусствознания лишь с Октябрьской революцией, когда была учреждена специальная кафедра русского искусства, подсобный аппарат при ней, а затем открылась деятельность Научно-исследовательского института искусствознания и Академии художественных наук.

В то же время деятельность Центральных гос. реставрационных мастерских сделала доступным исследованию бесчисленное

количество замечательнейших памятников древнерусского искусства, без которых построить науку было бы невозможно.

Опираясь на достижения, сделанные до сих пор, и на разносторонность исторических дисциплин, университетские работники пересмотрели распространенные концепции. Более точно были разграничены сферы проникновения к нам византийского искусства как в его константинопольском, столичном, так и греко-восточном варианте (см. работы Алпатова и Лазарева о Владимирской Богоматери и автора этих строк о рельефных портретах XI в. и др.).

Совершенно было пересмотрено взаимоотношение Новгорода и Москвы и выяснены пути развития стиля живописи в эпохи, почти не привлекавшие к себе внимания (XIII и XIV вв.). Новое значение получило искусство живописи XVI в., мало популярное у «знатоков». Обогастилось представление об искусстве этого века анализом гравюры, в области истории которой были установлены руководящие явления развития стиля, чего в старой науке вовсе не было. XVII в. подвергался коренной переработке.

Новые достижения и установки были пропагандированы в специальных исследованиях, общих обзорах, докладах на ученых заседаниях и в специальной дискуссии в Академии художественных наук.

Механизм и эмпиризм в науке постепенно исчезли, а также исчезло увлечение этнолизмом на основе широкого привлечения мирового искусства в объяснении национального момента в художественном произведении.

Большое влияние на развитие науки оказало музееведение, извлекавшее науку из кабинета ученого и поставившее ее на службу массам. Развертывание экспозиции памятников древнерусской живописи заставило пересмотреть заново всю концепцию древнерусского искусства. К этому пересмотру примкнули искусствоведы ряда ленинградских научных учреждений (Русского музея, Института искусствоведения и др.).

Следует сказать о принципиальных и фактических трудностях анализа. Поскольку развитие искусства является отражением классовой борьбы, крайне необходимо иметь подробную и уточненную картину социальных отношений и классовой борьбы; между тем до недавнего времени марксистская разработка русской истории нам этих данных не представила, оставаясь в пределах установки общих характеристик. Лишь теперь совершается пере-

ход к правильному марксистско-ленинскому истолкованию конкретной истории.

Фактическая трудность заключается в изданиях памятников искусства, из коих старые издания нередко неточны, новые же часто сопровождаются незначительным и ненаучным текстом. Многие памятники ждут еще монографического исследования. Экспедиционный способ обследования страны далеко не закончен, а материалы, собранные органами Наркомпроса, остаются мало разработанными. К систематическому исследованию источников было только недавно приступлено.

Состояние научной литературы поэтому совершенно неудовлетворительно. Марксистско-ленинских опубликований в области истории древнерусского искусства нет. Многие точки зрения высказываются в нашей книге впервые и не имеют никакой предшествующей литературы.

Применительно к тексту предлагаемой книги считаем долгом отметить, что под древнерусским изобразительным искусством мы понимаем искусство великорусское, украинское и белорусское. Однако из последних двух сохранилось ничтожное количество памятников и изучены они плохо; мы не только высказываем новые точки зрения, но также ряд памятников упоминаем и публикуем впервые.

Памятников народного изобразительного искусства от времени до 1700 г. не сохранилось, но мы всюду, где возможно, отмечаем косвенно улавливаемое воздействие народного творчества, равно как и воздействие иных народностей (финнов, татар, кавказских народностей и др.). Культовое мировоззрение является существом феодальной культуры; но мы всюду стремились обнаружить, как через рамки мертвящего, абстрактного культа пробивается новая жизнь, и показали, начиная с XI в., все основные памятники того изобразительного искусства, которое в какой-либо мере может быть названо светским и которое начинает играть заметную роль в XVII в., накануне конца древнерусского искусства вообще.

В наших исторических воззрениях мы всемерно старались отрешиться от голых абстракций и, после опубликования замечаний гг. Сталина, Кирова и Жданова на конспект учебника народов СССР, уже в гранках пересмотрели свой текст, внося ряд исправлений.

Сознавая всю трудность и ответственность взятой на себя задачи, мы рассматриваем нашу работу лишь как один из опытов, который не претендует на название истории древнерусского изобразительного искусства. Обильный фактический материал настоящей работы и его систематизация, мы надеемся, послужат в помощь созданию подлинной истории древнерусского искусства. Именно это соображение заставляет нас его обнародовать.

Приводимая литература имеет историческое значение и должна приниматься весьма критически.

ОБЩИЕ ТРУДЫ

Толстой и Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, I—VI, СПб., 1890.

Грaбарь. История русского искусства. I, V, VI, М., 1910—1913.

Новицкий. История русского искусства. I, М., 1903.

Покровский. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1900.

Никольский. История русского искусства. М., 1915.

Никольский. История русского искусства. Берлин, 1923.

Некрасов. Византийское и русское искусство. М., 1924.

Некрасов. Конспект лекций истории древнерусского искусства. М., 1917.

Некрасов. Атлас по истории древнерусского искусства. I—III, М., 1916.

Réau. L'art russe. Paris, 1921.

Древности российского государства. СПб., 1871—1887.

Alpatov—Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. I—II, Augsburg, 1932.

Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskowitzischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932.

Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933.

Общие обзоры за последние годы

Brunov und Alpatov. Die altruss. Kunst in der wissensch. Forschung. Zeit. 1914. Zeitschrift für slav. Philologie. 1925, II, 3/4; 1926, III, 3/4.

Некрасов. Новейшая литература по истории древнерусского искусства. «Древний мир», I, М., 1924.

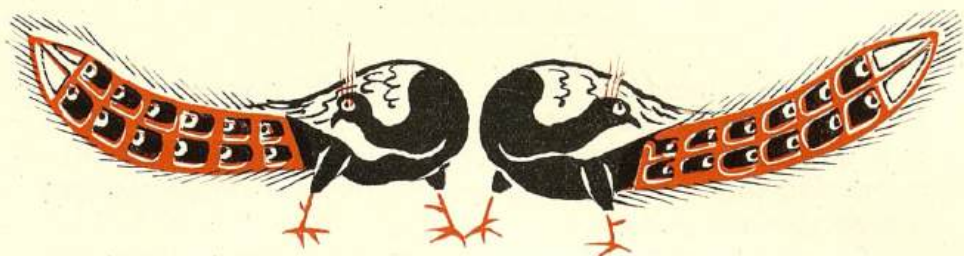
Алпатов. Рецензия сочинения Paolo Muratov «La pittura russa antica». Известия Археологич. института. София, IV.

Alpatov und Brunov. Die russische Kunstwissenschaft im Jahre 1925. Kunstwissenschaft. Jahrbuch der Goerresgesellschaft. Augsburg, I, 1928.

Alpatov. Russisch-byzantinische Malerei. Belvedere, 1925.

- Alpatov und Brunov. Neuere Forschungen. Jahrbuch für Kunstwissenschaft. I, Leipzig, 1926.
- Nekrassoff. Arbeiten zur Geschichte der altrussische Kunst. Slavische Rundschau. Prag, 1930, № 2.
- Nekrassoff. Arbeiten zur Geschichte der altrussische Kunst. Slavische Rundschau. Prag, 1931, № 1.
- Nekrassoff. Drei Kapitalwerke zur Geschichte der russischen Kunst. Slavische Rundschau. Prag, 1932, № 6.
- Nekrassoff. Altrussische Malerei in der Tretjakoff Galerie. Slavische Rundschau. Prag, 1933, № 3.
- Nekrassoff. Рецензия сочинения Ajnalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Slavische Rundschau. Prag, 1934, № 1.

часть первая
эпоха сложения древне
русского искусства.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

Иллюзионистический стиль X—XI вв. и его реминисценции



БЫЧНО начинают изложение истории древнерусского искусства с X в., когда на Руси появилось христианство в качестве официальной религии господствующего класса.

Славянские племена, расселившиеся по восточно-европейской равнине, имели, конечно, свое искусство до распространения христианства. О полихромной пластике идолов рассказывает летопись, упоминая деревянное туловище Перуна с серебряной головой и золотыми усами. Известны были также деревянные и каменные статуи других богов, как говорит об этом летопись от X в. Разнообразные, но краткие сообщения летописей могут явиться скорее источниками для истории культуры, чем для истории искусства. Известный гранитный столп с человеческой головой, найденный в Новгородской области, представляет собою примитив; плоскости лица вырублены топором почти под прямым углом, а рот и нос отмечены простыми ударами широкого резца по камню. В типе лица некоторые видят отголоски античного искусства. Указанный памятник можно связать с рассказом Ибн-Фадлана о столбообразных русских идолах. Также примитивен рельеф, высеченный на скалах Днестра. По нейтральному фону расположены: в профильном изображении фигура молящегося на коленях человека, воздевающего руки, в которых он держит какой-то предмет; вверху

высечен петух и олень — позади. Надпись, к сожалению, почти не сохранилась. Абстрактный фон, плоскостные, восточного характера, поверхности, почти полное отсутствие моделировки, неумение передать форму человека и животных — все это свидетельствует о примитивности рельефа.

Символика этих изображений передана немногими элементарными геометрическими отношениями. Мы далее увидим те же, близкие Востоку, элементы в раннем христианском искусстве России.

Имеется ли в этих произведениях момент античных влияний — сказать трудно, да это и не существенно. Такие влияния были возможны; мы находим их в мелких произведениях литовской культовой скульптуры (см., например, статуэтку Перкуна с молнией в руке — ср. нашего Перуна), отражающих античную архаику и являющихся более сложными по оформлению, нежели вышеуказанные произведения.

Еще менее известно о дохристианской живописи русских славян.

✓ X—XI вв. были эпохой образования киевского государства с слагающимся феодализмом. Рабовладельческая формация и элементы ее были поглощены ростом чисто феодальных отношений. Известно, что князья не только имели личные поместья, обслуживаемые рабами, но распределяли оброки и повинности по населению (княгиня Ольга). Рабовладение почти не создавало производства, так как громадное количество рабов продавалось на внешний рынок.

Владимир уже в языческой религии находил формы социальной организации, но в готовом виде нашел их в христианстве. К христианству привело знакомство с соседями, издавна снабжавшими население восточно-европейской равнины предметами художественной промышленности, найденными в археологических раскопках (серьги, бусы, металлические накладки и пр.).

С самого начала христианское искусство является весьма сложным в своей генетике и по компонентам и по дальнейшему развитию. Малое количество сохранившихся памятников почти исключительно относится к культовому искусству.

Земледельцы, объединенные в поселения внеэтнических сообществ, горожане-торговцы, бывшие одновременно и охотниками-промышленниками, группы ремесленников, жившие в условиях натурального хозяйства, «старцы градские» — остатки родового быта, наконец, пришлые князья со своими дружинами, не всегда крепко сидевшие в своих укрепленных «детинцах», купцы и аван-

тюрлисты одновременно, — вот тот пестрый состав населения русской земли в X—XI вв., с его разнообразными классовыми интересами, особенно сложными в городах, с намечающимися ремесленным производством и рынками. Таким представлен нам Киев Дитмаром Мерзбургским, таким он является по летописным данным, по находкам серебряных монет местного производства (владимирово и ярославово «серебро») и остатков ювелирных работ.

При этих условиях, разумеется, невозможно было исходить из одних и тех же источников при исследовании произведений искусства.

До сего времени еще недостаточно изучено восточное влияние на древнерусское искусство. В период своего подчинения хозарам, при соприкосновении с камскими болгарами, а также кочевниками (печенегами, торками, половцами и татарами) русское племя не только приобретало у них художественные изделия, но могло от них перенять художественное ремесло. Эти насущнейшие вопросы истории древнерусского искусства почти не разработаны.

Обращаясь к эпохе распространения христианства, необходимо остановить все внимание на византийском искусстве, которое не могло быть однородным на обширном пространстве всей Византийской империи, а также имело стилистические варианты в условиях различной социальной среды.

Греко-восточное искусство, главным образом малоазийское, проникая путем торговли Херсонеса и древней Тмутаракани с Синопом и Трапезундом, было наиболее известно в древней Руси. Сюда присоединяются еще торговые пути по Волге, торговые связи с Кавказом и через него с Сирией и Месопотамией.

Имеет значение в исследовании образования древнерусского искусства проблема влияния Западной Европы X—XII вв., где господствовал романский стиль, проникнутый восточной компонентой. Последнее обстоятельство говорит за то, что романский стиль не мог оставаться чуждым Руси, питавшейся восточными источниками.

Близость домонгольской Руси Западу отрицалась некоторыми исследователями.

Однако на эту близость указывают: «призвание» варяжских князей, связанных с княжескими домами Запада, проникновение христианства с Запада, пропаганда культа Николая Чудотворца на Руси благодаря связям именно с Западом, а не Византией, родство культуры древнейших русских городов с Западом при



Рис. 1. Мозаика Софии киевской. XI в. Оранта

наличии ремесленного производства и рынков, феодальный строй Белоруссии, близкий феодализму Запада, наконец, вхождение в Ганзу Новгорода и пр.

Захват русской равнины варяжским племенем, постепенно прибравшим к рукам почти всю землю, дав этим некий мираж



Рис. 2. Мозаика Софии киевской. XI в. Вседержитель

общерусской государственности, создал группу князей, составлявших господствующий иноземный род над совокупностью местных племен.

Во исполнение военных и охранительных функций князь, обросший дружиной, частью составлявшейся из местного населения, определял свое отношение к населению взимаемой с него дачью.

Это необходимо вело к определению пределов подвластной данному князю территории и к ее нередко кровавому распределению между князьями.

Цель князей была одна: набрать «грабительски» побольше дани, чтобы обменять ее за границей.

Дань, торговля и военное дело были наиболее характерны для общественной верхушки Руси X—XI вв. Этим объясняется характер этой среды, лукавой и отважной, мстительной и склонной к наслажденчеству, жадной и расточительной одновременно, предприимчивой и недальновидной, выносливой и неспособной к предпринятию, требующему выдержки и терпения, дорожащей подвластной территорией и при случае легко ее меняющей.

Приняв христианство, древняя Русь тем самым вошла в «семью» окружающих ее «культурных народов». Через церковь удобно усваивались нормы феодальных отношений. Но княжеско-дружинная среда и тем более массы населения еще продолжали сохранять в себе элементы идеологии родовой эпохи, и это получило отражение в искусстве.

Роскошные храмы Киева были в главных частях украшены столь же роскошной живописью-мозаикой; наряду с мозаикой была и фреска.

От мозаик Софии киевской сохранилось немного, главным образом в абсиде. В конхе ее находится громадное изображение богородицы-оранты, т. е. молящейся с воздетыми руками в торжественной позе (№ 1). Изображение создало различные легенды и получило название «Нерушимой стены». Ниже находится фриз с изображением причащения; еще ниже святые, стоящие во весь рост (en face). В куполе помещен круг с погрудным изображением вседержителя (№ 2), поддерживаемый четырьмя архангелами, из которых сохранился только один, выполненный в мозаике, три других позднее дописаны красками. В парусах под куполом евангелист Марк принадлежит к старым мозаичным изображениям. Почти ничего не осталось от изображения апостолов в простенках барабана; на западных пилястрах восточных столбов сохранилось мозаичное изображение «Благовещения» (архангел Гавриил и Мария, № 3). Кроме того, по подпружным аркам сохранилось несколько медальонов с погрудными изображениями Христа и святых.

Иконографическое содержание мозаик абсиды частью сходится с константинопольской традицией, но главным образом базируется на источниках греко-восточного искусства, на что указывают

и некоторые упоминания летописей об изготовлении мозаик. Композиция изображений отличается строгой репрезентативностью, непосредственным обращением изображенных фигур во внутреннее пространство храма, с которым как бы сливается абстрактное пространство золотого фона мозаики. Нередко у фигур, поставленных *en face*, зрачки помещены в центре глаз, вследствие чего они всегда направлены на зрителя. Производимое впечатление усиливается блеском красок мозаичных кубиков, способных поглощать и излучать свет.

Все фигуры монументальны и уравновешены.

Наибольшей монументальностью отличается погрудный вседержитель, выполненный в обобщающих формах, с подчеркнутой контурностью.

Контурность, репрезентативность и игра внутренних линий в изображении были общим свойством византийского зрелого искусства X—XI вв.

Наиболее типичной следует признать фигуру богоматери «Нерушимая стена», в ее монументальности и строгой фасности положения. Тем не менее объемность преобладает над плоскостностью, а пропорции фигуры и тип лица напоминают античность. Фигуры богоматери и вседержителя господствуют над всем храмом. Подчеркнутая контурность обоих изображений в значительной мере объясняется их положением на большой высоте.

Контурность смягчается в изображении «Причащения» (№ 4). Композиция построена на симметрии и репрезентативности. Христос повторен и справа и слева, центр же занят киворием. Апостолы повторяют ритмически два мотива: фигуры с перекрещенными и фигуры с расставленными ногами. Сами фигуры и их одежды



Рис. 3. Мозаика Софии киевской. XI в.
Богоматерь из Благовещения



Рис. 4. Мозаика Софии киевской. XI в.
Апостолы

мало друг от друга отличаются, но их лица несколько индивидуализированы. Контурный набор кубиков определяет границы форм, но между этими границами выражена пластически объемность тела и его членов живописными переходами красок, света и теней. В строгой и тяжеловесной ритмике Евхаристии чувствуется отзвук ритмических шествий на рельефах восточного искусства.

Также живописны евангелист Лука в парусе, изображенный сидящим, и персонажи «Благовещения», где богоматерь своими влажными и томными глазами напоминает эллинистические образы. Наибольшей живопис-

ности достигают изображения святых в абсиде (№ 5). Стоящие *en face* и смотрящие прямо перед собой, они характеризованы почти индивидуально и могут быть различимы даже без надписей. Их глаза полны выражения. Формы лица выпуклы и не всегда определяются контурно. В самой лепке и моделировке изображенного лица передан его мягкий, тяжелый или резкий характер. Исчезающие контуры и иллюзионистические впечатления стиля, далекие от реализма или элементарной чувственности, являются чисто эллинистической манерой. Среди «отцов церкви» особенно замечательны умный, художавый и фанатичный Иоанн Златоуст, тяжеловесный и непримиримый Василий Великий и сосредоточенный и сдержанный Николай Чудотворец. Характеры и темпераменты выражены с особенной ясностью в этих обретающих над миром, но с реалистическими чертами существах. Византийское искусство, единственное в своем роде, умело передавать реальное без черт быта и индивидуальному придавать значение общего.



Рис. 5. Мозаика Софии киевской. XI в. Отцы церкви

Замечательны фрагменты фресок X в. из Десятинной церкви, напоминающие собой фаюмские портреты или энкаустiku античного периода византийской живописи (№ 6).

Фрески Софии киевской настолько испорчены реставрацией XIX в., что пока еще мало дают материала для истории русского домонгольского искусства. Мы находим среди них сцены из канонической и апокрифической культовой литературы, распространяемой в то время, кроме текстов, подобными росписями.

Помещенные en face во весь рост на нейтральных синих фонах, на узких полосах пилястр крестовых столбов, святые, мужчины и женщины, неподвижным взором глядят из необычного, иррационального мира, сохраняя в то же время черты иллюзионизма, которые мы видели у «отцов церкви» алтарной мозаики и которые можно заметить у более или менее сохранившихся от древности фресковых фигур Софии киевской (см., например, Наталью).

Еще замечательнее остатки фресок XI в. в Черниговском соборе, где изображение Феклы отмечено чисто античным иллюзионизмом и живописностью, лишенной контуров (№ 7).

Среди фресок Софии киевской были и портретные изображения. Сам строитель церкви, великий князь Ярослав и его



Рис. 6. Фрагмент фрески Десятинной церкви. X в.

семья были представлены идущими торжественной процессией, причем Ярослав нес модель храма — тема, обычная в Византии, имеющая своей целью обожествление власти.

Невежественная реставрация XIX в. превратила княжескую семью в изображение Софии, Веры, Надежды и Любви.

В настоящее время раскрываются под поздними записями старые образы.

Совершенно исключительны росписи южной лестницы Софии киевской в башне, служившей сообщением с хорами и оттуда с княжеским теремом (№ 8). Эти росписи дают нам некоторое представление о возможных украшениях княжеских теремов; они представляют светские сюжеты на мотивы общественной и официальной жизни Константинополя. Мы видим сцены охоты, увеселения, различные обряды, главным образом сцены из жизни константинопольского ипподрома, на котором представлены бег на колесницах и император со свитой в ложе. Только недавно приступили к расчистке от поздних записей некоторых из изображенных сцен игр, конских состязаний, скоморошеских представлений. «Светскость» этих изображений весьма относительна. Не следует полагать, что художники, создавшие эту роспись, были родом из Константинополя; константинопольские темы были распространены далеко по периферии византийского культурного круга, получая своеобразное истолкование и оформление как на Востоке, так и на Западе. Это своеобразие проявлено в живописном стиле киевских росписей, в которых, однако, просвечивает некоторая склонность к греко-восточной тяжеловесной графике, выраженной в изолированных фигурах в иррациональном пространстве. Здесь имеется сходство с трактовкой мозаичной Евхаристии.

Внутренние социальные отношения изменились, и с ними изменило свой стиль и суздальско-vladimirское искусство, но реминисценции старого еще были возможны. Положение радикально стало иным лишь в XIII в.

Росписи Дмитриевского собора — это последний памятник «княжеско-дружинной» живописи, в которой уже проглядывают черты иного слагающегося стиля.

Эффект этой росписи основан на иллюзии тел, исчезающих как бы в воздушной среде, которая ступевывает контуры, мягко падает тенями на глаза и шею, производя порою почти импрессионистическое впечатление. Это тем более интересно, что перед нами на западной стене храма излюбленная тема живописи феодальной эпохи — страшный суд, постоянная угроза перед средневековым воображением.

Легкое движение владеет фигурами с наклоненными головами, пышными прическами и грацией тел.

Апостолы сидят в спокойных позах, как бы всматриваясь в толпу молящихся; некоторые фигуры, например, философа Павла, напоминают по силе экспрессии «отцов церкви» киевских мозаик,

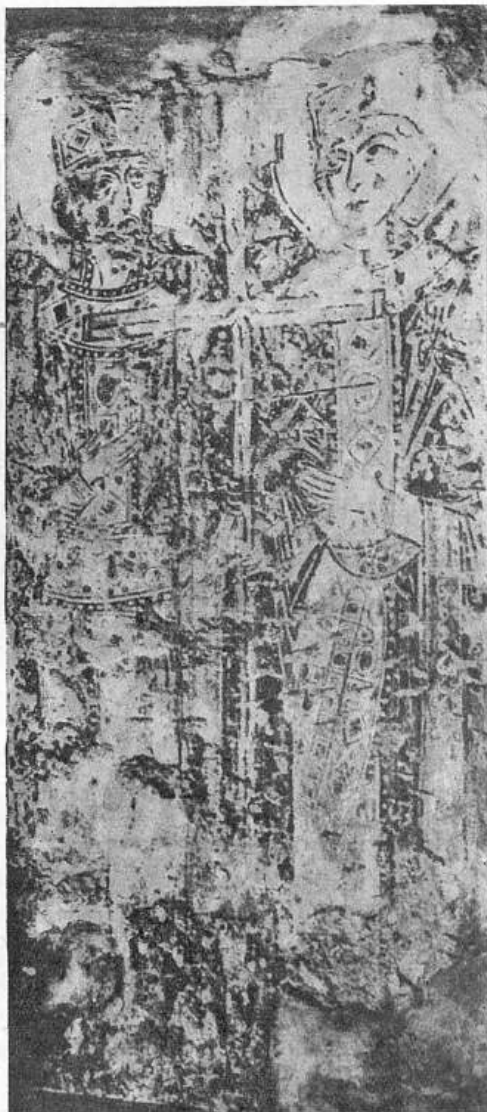


Рис. 11. Фреска Софии новгородской.
Сред. XII в. Константин и Елена



Рис. 12. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Кон. XII в.
Ангел

а по внутреннему движению — группы апостолов михайловских мозаик. Но наиболее замечательными образами среди дмитриевских фресок следует признать фигуры ангелов (№ 12), предвосхищающих грацию, которую мы встретим позднее у Андрея Рублева. Реалистическая пластика приближает росписи Дмитриевского собора к киевским и отличает их от нифонтовских в Новгороде. Колорит последних ближе к Киеву, чем колорит владимирских; по-

следний холоден и монохромен. Попадают тяжеловесные формы, иногда даже подчеркнутость контура и безжизненность пластической фигуры (см. «Шествие праведных жен»).

Возможно, что здесь работало несколько художников; отдельные части владимирских росписей должны быть признаны лучшими не только в русской живописи этой эпохи, но и в византийской. Возможно, что они принадлежат художнику греку, в то время как тяжело-пластические и графические части выполнены русскими.

Сущность заключается в том, что мы видим, как живописный стиль вытесняется иным, который в элементах нами был указан уже в XI в.

На иконопись, которую можно было бы связать с общим направлением «княжеско-дружинного» искусства, весьма трудно указать уже потому, что памятников осталось крайне мало и их история почти неизвестна.

К «дружинно-княжеской среде» следует отнести Владимирскую богородицу (№ 13). Привезенная вместе с Пирогощей богородицу в Киев из Константинополя, Владимирская сперва находилась в Вышгороде, личном княжеском поместье под Киевом, затем в 1155 г. была перенесена Андреем Боголюбским во Владимир, а в 1395 г. при Дмитрии Донском взята в Москву и поставлена в Успенский собор. Пирогощая церковь в Киеве была заложена в 1132 г. и упоминается в «Слове о полку Игореве», как первое место, куда поехал Игорь, прибыв в Киев из плена у половцев. Эти даты указывают нам на среду и время появления иконы. Княжеско-дружинная верхушка общества выписала из Константинополя замечательное произведение XI—XII вв.

Икона сохранилась весьма фрагментарно, но от первоначального письма счастливо уцелели оба лика: и богородицы и младенца. Тема близка так называемому «Умилению», в котором богородица ласково склоняется к младенцу. Но это не «Умиление». Не отличая владимирской темы от «Умиления», некоторые видят в иконе произведение XIII—XIV вв., но теперь доказано, что изображенная тема родилась в Византии и оттуда проникла на Запад, приняв в мадоннах новое, реалистичное, более «земное» выражение.

Перед нами вовсе не мать, ласкающая ребенка, так как богородица хоть и склоняется над ним и обнимает его, но смотрит мимо него, не обращая как бы на него внимания, оставаясь верной репрезентатизму образов своего времени. Таким образом не со-



Рис. 13. Владимирская богоматерь. XI — XII вв.



Рис. 14. Устюжское Благовещение. XII в.

здается впечатления о земных отношениях; вместо земного идеала «семьи» мы видим уход в «надземное».

Письмо создает акцент правдоподобия образа, и это слияние надземного и земного как раз и является условием исключительной эмоциональной иконы.

Лик богоматери имеет форму удлинненного овала и выполнен в темных, коричнево-желтых и зеленоватых с красниною тонах, в почти неуловимом переходе света и теней, образующих лепку невыпуклого тела; лишь на носу лежит резкая белильная оживка. Рядом с несколько плоским лицом богоматери лик младенца более светел и более округл. Замечательны глаза, брови и губы богоматери — узкие и продолговатые; они придают некоторое обобщение облику.

Отсутствие условной контурности лица и упорно смотрящие из-под густых, бросающих тень, ресниц глаза производят впечатление необыкновенной жизненности, которую можно поставить рядом с древней энкаустикой или с фрагментами росписи Десятинной церкви. Младенец своим импрессионистически изображенным ликом восходит к традициям еще помпеянской росписи. «Певучий» контур головы принадлежит XV в.

Во Владимирской богоматери звучит эмоциональность эллинистического иллюзионизма. Своей живописностью и пространством, напоенным воздухом, она характерна для «княжеско-дружинного» искусства.

Икон, подобных Владимирской богоматери, не сохранилось, но имеются приближающиеся к ней, той же школы.

Такой иконой является знаменитое устюжское Благовещение московского Успенского собора, XII в., когда-то бывшее на севере в Великом Устюге (№ 14). Существует мнение, что икона происходит из Новгорода. Нам неизвестно, как часто перевозили иконы, но имеются исторически засвидетельствованные случаи весьма далеких перевозок. К ним относятся и Владимирская богоматерь, и Смоленская одигитрия, попавшая в Смоленск с юга, и Никола Зарайский XIII в., вывезенный из Корсуни Киевской в Ригу (через Полоцко-Смоленское княжество), оттуда в Новгород, а из него в Рязанскую область, оставшись в Зарайске.

Ниже мы укажем чрезвычайно близкое родство одной галицко-волинской миниатюры с устюжским Благовещением, что дает основание связывать стиль последней с Южной Русью.

Глаза у архангела и богородицы почти такие же, как у Владимирской. Изысканный и богатый колорит, обилие золотой шраффировки, обобщенность линий при сохранении пластики, необычайная тонкость моделировки черт лица — все это выражает вышеуказанный стиль. Глаза затенены длинными густыми ресницами, но взгляд стал менее выразительным.

Такова же голова ангела XII в. (Русский музей), но более тяжеловесная, чем формы устюжского Благовещения и чем лик Владимирской. Томные, слишком преувеличенные глаза застыли в своем выражении. Сюда же относится оглавный Деисис Успенского собора в Москве. Упомянем возникшие под влиянием Владимирской плохо сохранившиеся Боголюбскую и Максимовскую иконы XII в. Следы эллинистического иллюзионизма заметны и позднее, как показывает так называемая Корсунская богородица московского Успенского собора и ангелы ярославской оранты XIII в., о которой речь будет ниже. Однако эти пережитки уже не составляют существа стиля.

Интерес княжеско-дружинной среды к живописи выразился в создании ряда роскошных рукописей, из которых сохранились немногие, вывезенные в древности с юга, где они изготовлялись.

Представители высших слоев русского населения выписывали книги от родственных по языку болгар и таким образом знакомились с имевшимися миниатюрами в книгах византийского характера, но уже с болгарскими, провинциальными чертами.

Древнейшие русские миниатюры принадлежат евангелию, выполненному в 1056—1057 гг. дьяконом Григорием для Остромира, приближенного вел. кн. киевского Изяслава. Остромир в то время был посадником новгородским, но рукопись и ее три уцелевшие миниатюры, изображающие евангелистов, сделаны в Киеве (№ 15). Фигуры евангелистов весьма близки к вышеупомянутым иконам и имеют черты пластичности. Обилие золота и яркие цветные орнаментальные фоны и окружения придают миниатюрам характер, напоминающий ювелирное произведение.

В Новгороде между 1103 и 1117 гг. Алексой, сыном попа Лазаря, было выполнено евангелие для новгородского князя Мстислава, причем миниатюры были скопированы с остромировых (№ 16). Различие между последним евангелием и Мстиславовым в отношении стиля сразу бросается в глаза; в миниатюре Мстиславова евангелия заметна не только провинциальная грубоватость,



Рис. 15. Остромирово евангелие. 1056—1057 гг. Лука

но и новые черты: вместо живописности форм и колоритности поверхности — тяжелые, застывшие контуры.

В двух рукописях XII в., «Поучения Константина» и «Слово Ипполита», мы находим замечательные изображения князей на золотом фоне, в том же почти ювелирном стиле. Миниатюра последней рукописи сильно пострадала, но первой сохранилась хорошо (№ 17). Глаза князя такие же зорко смотрящие и затемненные ресницами, как и на иконах. Князь представляет собою св. Борис (болгарского, рукопись списана с болгарской). Русский рисовальщик сделал наивную подпись «Борис Глеб». Фигура более скована и примитивна, чем на миниатюрам Остромирова евангелия.

К 1079—1087 гг. относится изготовление русской части латинской, так называемой Трирской псалтыри, принадлежавшей Гертруде, жене Изяслава. Можно предположить, что пять славянских миниатюр были выполнены в Галицко-Владимирской области. Стиль миниатюр (№ 18), среди которых находятся изображения Гертруды, ее сына Ярополка и его жены Ирины, совпадает с Остро-



Рис. 16. Мстиславово евангелие. 1103—1117 гг. Лука

мировым евангелием и другими рукописями почти в точности: отличие заключается в некоторых попытках графической и даже орнаментальной трактовки одежд, напоминающей романский стиль Западной Европы, знакомый рисовальщику славянской части Трирской псалтыри хотя бы по ее латинской части. В одном случае точно удостоверяется заимствование орнамента именно этим путем.

Наиболее замечательной рукописью галицко-волинского происхождения является для середины XII в. «Слова Григория Двоеслова», где мы находим, к сожалению, плохо сохранившееся, изображение христа с Григорием и Евстафием, стоящим под аркой. При значительной моделировке контур не играет большой роли; пластика соединяется с богатым колоритом; трактовка лиц и глаз напоминает вышеупомянутую икону архангела, а все изображение в целом — устюжское Благовещение. В медальонах вверху архангелы Гавриил и Михаил даны в характере живописного иллюзионизма. Золото всюду заменено желтой краской.

Нам хорошо известно ювелирное искусство княжеско-дружинной среды как по памятникам, сохранившимся от древности в хра-



Рис. 17. Борис из «Поучения Константина». XII в.



Рис. 18. Трирская псалтырь. Рождество христово.
1079 — 1087 гг.

мах, так особенно по кладам, найденным в Киеве, Чернигове, Владимире и других местах.

Мы знаем из летописи, что Владимир в 988 г. вывез из Корсуни «медяны два копища и четьре коня медяных». «Слово о полку Игореве» говорит о золотом княжеском шлеме. Летописи, арабские источники и др. постоянно упоминают о золотой и серебряной утвари, одежде, сбруе, седлах и пр. Владимир выковал дружине серебряные ложки; Святослав в 1075 г. показывал послам короля Генриха IV якобы бесчисленное множество золота и серебра; варяг Шимон обмерял план строившейся им церкви Киево-Печерского монастыря золотым поясом. Жены дружинников, по летописям, около 1204 г. ходили в серебре, но не имели золотых обручей; такая оговорка говорит о том, что существовали и золотые обручи. Золотые кружева носил Даниил Галицкий. Упо-



Рис. 19. Оклад Мстиславова евангелия. Нач. XII в.

треблялись туры рога, оправленные в золото, и драгоценные кубки. По «Слову о полку Игореве» киевский князь имел златокованный престол. Проповедники XII в. выступали против роскоши.

Можно быть уверенным, что далеко не все приобреталось за границей. В Киеве сохранились ювелирные мастерские XI—XII вв. с каменными формочками для литья больших серег (колт), которые тоже дошли до нас.

Плано Карпини рассказывает, что еще в 1245 г. русский золотых дел мастер Кузьма сделал для татарского хана трон из слоновой кости с золотом и драгоценными камнями.

До нас дошел оклад Мстиславова евангелия (№ 19), вывезенный слугой Мстислава Наславом по поручению первого из Константинополя. Оклад этот состоит из так называемой скани и перегородчатых эмалей. Оклад подвергнулся исправлению в XIII

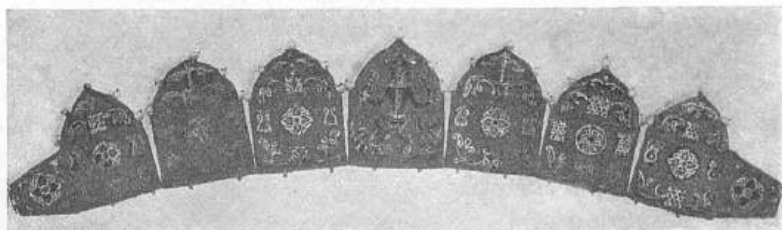


Рис. 20. Диадема с эмалями. XI—XII вв.

и XIV вв., а потому частью его скань и эмали позднейшего происхождения, но есть и подлинные, дошедшие от Наслава, который свой рассказ об изготовлении оклада оканчивает характерными словами: «цену же его один бог ведает».

Скань или филигрань представляет тончайшие, скрученные жгутом нити, слегка сплюснутые и выложенные спиралями, образуя узоры по плоскости. Перегородчатые эмали представляют собою золотые пластинки, на которых тонкие золотые перегородочки (часто тоже из скани) образуют рисунок узора или фигурки; в полученные таким образом ячейки насыпается стекловидная эмаль разных тонов, сплавляемая на огне. Получается многоцветное изображение с золотыми контурами.

В русских кладах найдено множество вышеупомянутых серег (колт), цепей, составленных из медальонов, барм (наплечников) и диадем, имеющих перегородчатые эмали. Вначале эти предметы привозились из Византии, а затем начали изготавливаться в Киеве.

Встречаются подобные же ювелирные произведения из серебра с чернью.



Рис. 21. Серьги с эмалями. XI—XII вв.



Рис. 22. Остромирово евангелие. 1056 — 1057 гг. Инициалы

Обычно изображены растительные и геометрические узоры, а также птицы и звери, иногда фантастические, например, с человеческой головой; встречаются также священные изображения, как, например, Деисиса (христос с богородицей и крестителем по сторонам) на бляшках диадемы (№ 20) или отдельные святые на серьгах (№ 21).

Возможно, что фантастическая орнаментика этих изделий была популярна во всех классах населения; что она идет не столько из Византии, сколько с Востока, можно считать несомненным.

Любовь к украшениям была велика в дружинно-княжеской среде; она вела к развитию орнамента, который мы знаем не только по ювелирным вещам, но и по книжным украшениям. В вышепоименованных рукописях мы находим инициалы, заставки, оформления миниатюр, как бы воспроизводящие перегородчатую эмаль геометрического узора; мотивами являются штучные наборы из геометрических, растительных и животных, нередко фантастических форм, как и в эмалях или черни.

Интересны орнаменты Остромирова евангелия (№ 22), где наряду с типично византийскими мотивами встречаются болгарские



Рис. 23. Гробница Ярослава. V — VI вв.

изображения каких-то чудовищных животных голов. Таким образом как в архитектуре, так и в орнаменте и других видах искусства эллинистическая чистота живописного византийского стиля осложнялась иными привнесениями.

Распространенное мнение, что в древней Руси не было скульптуры, неверно. Но нужно отметить, что скульптура древней Руси в большинстве случаев была мелкой, декоративной и орнаментальной. Однако уже в XI в. встречаются исключения.

Так называемая гробница Ярослава (№ 23) в киевской Софии представляет древнехристианский, античный саркофаг, возможно значительно более ранний, чем XI в., и вывезенный из греческих поселений Черноморского побережья. Его кровля и стенки покрыты крестами, стилизованными кипарисами, симметричными изгибами виноградной лозы, розетками и пр. Все это выполнено в типично восточном плоскостном стиле.

Исключительно интересны фрагменты греко-восточных рельефов, найденные в Киеве. Это все ввезенные скульптуры, которые должны были заменить языческую.



Рис. 24. Панагия. XII в. Ника

От княжеско-дружинного общества до нас дошли не только эмали, но и размещенные по музеям каменные и металлические иконки и крестики, сделанные в изящнейшем византийском стиле и служившие не столько священными символами, сколько элегантными украшениями для ношения на груди. Правда, их осталось немного; иногда они являются поздними подражаниями прекрасным оригиналам. Отметим замечательную панагию XII в. Исторического музея, на одной стороне которой изображена Ника (Победа, № 24) с венком в руке; на другой — Иоанн креститель. Ника интересна тем,

что представляет собою отличное изображение женской фигуры в прозрачном платье, в складках, под влиянием даже не эллинистического, а аттического искусства (направления Праксителя). Русская надпись точно определяет и место и время происхождения панагии.

К произведениям мелкой скульптуры относятся особые амулеты «змеевики» (№ 25), в виде круглых медалей, иногда даже золотых (например, знаменитая «черниговская гривна»). На одной стороне их помещалось изображение женской головы или обнаженного бюста с исходящими змеями (античная Горгона?). Надписи говорят, что эти змеевики предохраняли и избавляли от болезни.

Немного сохранилось от церковной утвари того времени, хотя летописи рассказывают о замечательных дарах князей. Богаты, конечно, были ризницы Софии киевской, как и ризница Десятинной церкви, о которой говорит летопись. Но сами князья расхищали драгоценную утварь.

Летопись рассказывает, что в 1067 г. полоцкий князь Все-слав Брючеславич похитил из Софии новгородской священные со-

суды (очевидно, для Софии полоцкой), в том числе так называемый Иерусалим или сион — нечто вроде модели небольшого кивория или центрического здания. В скором времени сосуды в Новгороде были вновь изготовлены, в том числе и сион. В 1178 г. новгородский князь Мстислав собрался войной на полоцкого князя Всеслава, внука вышеупомянутого Всеслава, со специальной целью отнять похищенные сосуды. Есть основание думать, что их вернули в Софию.

До нас дошли два сиона Софии новгородской: один поломанный, без дверок, вероятно, похищенный в 1067 г. и возвращенный в 1178 г.; другой целый, сделанный вскоре после 1067 г. (№ 26). Он состоит из шести колонн с византийскими капителями, держащих на арках купол с крестом. Арки подковообразные и заполнены восточным сквозным плетением. Между колонн находятся подвижные двустворчатые двери с рельефными фигурками апостолов тончайшей работы. Рельефы сделаны отдельно от створок и к ним припаяны; фактура не плоскостная, а представляет соотношения тончайших изгибов поверхности, производящих иллюзию пространственности и создающих непрерывность переходящих друг в друга бликов и теней. Эти рельефы напоминают византийскую резьбу по пластинкам слоновой кости.

Как в арках и в плетенье заметны восточные черты, так и в обработке волос, щек и особенно глаз фигур видна резкость графики восточного характера. Следовательно, и здесь обнаруживается, что византийская столичная художественная традиция является не исключительной в древнерусском искусстве.

Этот уцелевший сион является свидетельством утонченности эстетически избалованной среды.



Рис. 25. Змеевик. XI — XII вв.



Рис. 26. Новгородский сион. XI в.

Дошедший до нас сосуд светского происхождения, именно серебряная чаша черниговского князя Владимира Давидовича (1139—1151) имеет весьма простую форму широкой и глубокой миски без ручек, совершенно гладкой, и лишь по краю сосуда, по канфаренному (шершавому от нарубок или наколок) полю сделана надпись: «А се чара кня[зя] Володимира Давыдовича, кто из нее пь[ет], тому на здоровье, а хвала бога своего и [г]осподаря великого кня[з]я».

К княжеской роскоши принадлежат также драгоценные ткани из шелка и металлических, золотых и серебряных, тонких нитей, иногда крученых (канители). О драгоценных тканях мы нередко читаем в текстах; упоминаются они также в «Слове о полку Игореве». Наиболее замечательными парчевыми тканя-

ми были аксамиты, с изображениями орлов, грифов и др. Некоторые фрагменты таких тканей найдены в погребении Андрея Боголюбского. Ткани с золотыми нитями найдены в недавних раскопках около Черниговского собора.

Можно только установить, что в связи с исключительной роскошью и расточительностью жизни искусство древнейшего периода характеризуется живописным стилем как в живописи, так и скульптуре и художественной промышленности.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналов. Заметки о кладе 1824 г. в Киеве (записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества, XI). П., 1917.
- Айналов. Исследования о древнейшем русском искусстве (Известия Петербургского университета, 1913).
- Айналов. Лекции по истории древнерусского искусства. Симферополь, 1919.
- Ainaloff. Mosaiken des Michaelklosters in Kiew (Belvedere, № 51/52, Wien, 1926).
- Айналов. Рассказы русских летописей о начале русского искусства. СПб., 1904.
- Айналов. Черниговские каменные капитель и полуколонна (Отчет о деятельности черниговской Ученой архивной комиссии, 1909).
- Айналов и Редин. Киево-Софийский собор (Записки Русского археологического общества, IV). СПб., 1890.
- Алпатов. Крым, М. Азия и Русь (Бюллетень № 4 Археологической конференции в Керчи. Керчь, 1926).
- Alpatoff und Lazarew. Ein Byzantinisches Tafelwerk (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1925).
- Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи (Вопросы реставрации, II, М., 1928).
- Антонович. О скальных пещерах на берегу Днестра (Труды VI археологического съезда). I, М., 1886.
- Аристов. Промышленность древней Руси. СПб., 1866.
- Бобровский. Киевские миниатюры XI в. (Записки Русского археологического общества, XII).
- Born. Vor und frühgeschichtliche Voraussetzungen der Tierornamentik in Russland. Wien, 1931.
- Буслаев. Рецензия на атлас Стасова (Журнал Министерства народного просвещения, 1884, май).
- Wulff. Altchristliche und byzantinische Kunst. II, Berlin, 1918.
- Wulff—Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.
- А. Грабарь. Начало русского искусства («Звено», Париж, 1924).
- А. Грабар. Фрески апостольского притвора Софии киевской (Записки Русского отделения археологического общества, XII). П., 1918.
- I. Grabar. Freskenmalerei des Dmitrykathedral in Wladimir. Berlin, 1926.
- Dalton. Byzantin Art and Archeology. Oxford, 1911.
- Diehl. Manuel d'art byzantin. I—II, Paris, 1925—1926.
- Забелин. История русской жизни с древнейших времен. М., 1879.
- Забелин. О металлическом производстве в России до XVII в. (Записки Русского археологического общества, V). СПб., 1853.
- Забелин. Финифтяное и ценнинное дело. СПб., 1853.
- Sauerland und Haseloff. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier, 1901.
- Клейн. Иноземные ткани (Сборник Оружейной палаты. М., 1925).
- Клейн. Путеводитель по выставке тканей. М., 1926.
- Кондаков. Изображение княжеской семьи по миниатюре XI в. СПб., 1906.
- Кондаков. Иконография богородицы. I—II. СПб., 1914—1915.
- Кондаков. Иконография Христа. СПб., 1905.

- Кондаков. О фресках лестницы Киево-Софийского собора (Записки Русского археологического общества, III). СПб., 1888.
- Кондаков. Русские клады. СПб., 1888.
- Кондаков. Эмали собрания Эвенигородского. СПб., 1882.
- Leib. Rome, Kiev et Byzance à la fin du XI siècle. Paris, 1924.
- Леопардов. Сборник снимков с предметов древности. Киев, 1890—1893.
- Макаренко. Скульптура и різьбярство Київської Русі перед монгольських часів (Київські збірники історії й археології, I, Київ, 1931).
- Мясоедов. Фрески северного притвора Софии киевской (Записки Русского отделения археологического общества, XII). СПб., 1918.
- Некрасов. Великий Новгород. М., 1924.
- Некрасов. Декоративное искусство древней Руси. М., 1924.
- Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. СПб., 1913.
- Окунев. Крещальня Софийского собора в Киеве (Сборник в честь Айналова). П., 1915.
- Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892.
- Постников. Каталог собрания древностей. М., 1888.
- Покровский. Ризница Софии новгородской (Труды XV Археологического съезда, I, М., 1913).
- Ржига. О тканях домонгольской Руси (Byzantinoslavica, IV, 2, 1932).
- Ржига. Очерки из истории быта домонгольской Руси (Труды государственного Исторического музея, V, 1929).
- Сементковский. Киев, его святыни и древности. Киев, 1871.
- Симони. Мстиславова евангелие. Издание Общества древней письменности. СПб., 1904—1910.
- Соболевский. Рецензия на атлас Стасова (Известия Киевского университета, I. 1887, № 5).
- Соболевский. Славяно-русская палеография. СПб., 1908.
- Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887.
- Сычев. Искусство Киевской Руси (История искусства всех времен и народов) Л., 1929.
- Уварова. Каталог собрания древностей графа Уварова. М., 1887—1908.
- Филимонов. Оклад Мстиславова евангелия. М., 1861.
- Хвойка. Древние обители области среднего Днепра и их культура в доисторическое время. Киев, 1913.
- Ханенко. Древности Приднєпровья. I—V. Киев, 1899—1902.
- Ханенко. Древности русские. I—II, Киев, 1899—1902.
- Шамурин. Киев. М., 1912.
- Шероцкий. Киев, 1918.
- Schweinfurth. Geschichte der russische Malerei im Mittelalter. 1930.
- Шмит. Заметки о поздневизантийских росписях (Византийский временник, 1916).
- Шмит. Искусство Южной Руси—Украины. Харьков, 1919.
- Шмит. Софийский собор в Киеве. М., 1914.
- Щепкин. Болонская псалтырь. СПб., 1906.
- Щепкин. Палеография. М., 1914.
- Ягич. Рецензия на атлас Стасова (Вестник изящных искусств, 1888, VI, 2).



ГЛАВА ВТОРАЯ

Появление репрезентативного стиля XI—XII вв.



П ОЯВЛЕНИЕ «дружинно-княжеской эстетики» подготавливалось уже в то время, когда она в своем развитии достигла своего наибольшего выражения.

Появление нового культа накладывало отпечаток прежде всего на самих князей и их дружину.

Следует помнить, что на Руси появляется не только культ, но и церковь, как уже готовая организация с феодальным складом, давно определившимся в Византии. Церковь оказалась устойчивее княжеской власти: она сразу же получила объединяющий центр в лице митрополита и неподвижные территориально-хозяйственные фактории — монастыри.

Церковь постепенно крепла и утверждалась; у нее оказался ряд специальных, присущих ей юридических норм и привилегий, которые росли с течением времени, подчиняя себе все более и более население, так что, например, татары в завоевании своем сделали различие между двумя феодалами — князьями и церковью: воюя с первыми, они покровительствовали второй. Но церковь все же была в зависимости от князей и разделяла с ними их жизнь вплоть до таких бытовых подробностей, как княжеские пиры.

Церковь была пионером систематического хозяйственного накопления.

Работорговля, например, ей была не выгодна, так как нужны были люди в хозяйстве, и церковь поэтому возражала против работорговли. Роскошь и расточительность церковников существовали наряду с относительной скромностью и скопидомством. Отдельные «князья» церкви по богатству равнялись со светскими князьями. Епископ ростовский Кирилл отличался исключительным богатством, о котором упоминает летопись около 1229 г., указывая, между прочим, на наличие у него многих книг: одна из них, дошедшая до нас, имеет живописное изображение, о котором мы будем говорить дальше.

В Киево-Печерском монастыре собирались монахи, которые имели крупные вотчины.

Суровый экономический режим на основе феодального землевладения подчинял церкви сидящее на земле население и его труд. Церковь по своему экономическому положению заняла первенствующее место. Крупные землевладельцы, а иногда и члены правящей верхушки, пресыщенные жизнью, уходили в монастыри.

В XII в. поступают громадные дарения монастырям; последние становятся опорой самих князей, но иногда встают в оппозицию к ним.

Характерно, что со 2-й половины XI в. князья нередко становятся создателями монастырей, идеология которых отвечает новым условиям растущего феодализма. Дисциплинированный труд на основе эксплуатации трудящихся был значительным моментом в этой идеологии.

В представление о мире проникает идея дисциплины и гнетущей необходимости; жизнерадостный и живописный иллюзионизм, определявший стиль X—XI вв., постепенно исчезал. В связи с этим пропадал интерес к портретным изображениям. «Портрет» князя переносился на икону одноименного святого, как мы это видели в миниатюре поучения Константина. Идея искупления, данная в монументальных композициях Евхаристии, начинает играть скромную роль, уступая идее возмездия в изображениях страшного суда на западных стенах храмов.

Мы видели, что искусство 1-й половины XI в. является сложным по своему стилю. Рядом с элементами иллюзионизма и живописности существуют и другие противоречащие им моменты.

Живописность, игра света, сложность, иллюзионизм заменялись пластичностью, однотонностью, упрощенностью, абстракцией. Переход этот накапливается постепенно, но во 2-й половине XI в.



Рис. 27. Рельефы Михайловского (?) собора в Киеве. 1060 — 1062 гг.

можно говорить уже о сложении нового стиля. Классовым носителем его являлись крупные землевладельцы: церковь прежде всего, затем князья и их дружина, приобретающая характер того, что можно уже назвать боярством, к которому можно причислить и местных представителей родовой аристократии.

Эти же черты перехода от живописного к плоскостному и графическому можно вскрыть и в скульптуре XI—XII вв.

В 1060—1062 гг. по заказу вел. кн. Изяслава (в крещении Дмитрия) были сделаны две шиферные плиты (№ 27) с рельеф-



Рис. 28. Рельеф с Самсоном. XI — XII вв.

ными изображениями двух всадников на каждой. Они едут навстречу друг другу. На одной плите бородатый всадник справа торжественно выезжает с копьем, опущенным совершенно вертикально к земле, попадающим как раз в извивающегося у ног лошади змея, но всадник остается без движения; в изображении нет действия, это чистый символ. Всадник, напоминая торжественной посадкой античную статую Марка Аврелия, общим схематизмом выражения благосклонной улыбки близок византийскому костяному рельефу Барберини с изображением императора. Напротив представлен юный святой Георгий, убивающий на всем скаку змея. Первый всадник — отец Изяслава, Ярослав Мудрый (в крещении Георгий), знаменитый распространитель христианства и до некоторой степени «объединитель власти» на территории русских славян, т. е. выразитель того идеала упорядочения междукняжеских отношений, которые вызвали съезд в Любече в 1097 г. Оба всадника имеют нимбы. Как известно, нимб сам по себе не является свидетельством святости, и императоры Византии нередко имели нимбы. Таким образом в символике рельефа, при его античных мотивах, мы находим чисто феодальную идею. Мысль о пантократоре на небе (христе) рождала мысли о святости власти князя.

Другая плита имеет такой же рельеф, но с явно индивидуализированными мотивами. Всадник слева убивает воина. Это святой Дмитрий Солунский, столь же популярный, как и Георгий Каппадокийский у воинственных южнорусских князей. Против него в це-



Рис. 29. Рельеф с царевичем. XI—XII вв.

ремоничальной позе торжественно едет всадник, поднимая правую руку для благословения, — жест, свойственный в византийском церемониале не только духовным лицам, но и владетельным особам. Повидимому, это портрет Изяслава (в крещении Дмитрий), в изображении которого видны индивидуальные, портретные черты в строении глаз, в усах, опущенных к углам рта, пристальных глазах и овале лица, не соответствующего схеме византийской иконографии. Изяслав также имеет нимб; кроме того, Изяслав и Ярослав несут на головах легкие стеммы, обычные для чина кесарей византийского двора.

Источником этой композиции является Восток. Она известна в церемониальных рельефах «вручения богом власти царю» в сасанидском искусстве. Позднее встречается этот мотив на Кавказе и в южной России. Стиль рельефов, отличающийся плоскостностью и как бы вынесением поверхности рельефных изображений над фоном, также характерен для Востока. Но в фигуре Изяслава еще сохранилась мягкая моделировка, отмеченная нами в живописном стиле княжеско-дружинного искусства.

Другие фигуры сделаны много суше, с добавлением гравировки, врубki внутрь, отчего в стиле нарастают элементы графики.

Отсутствие геральдической симметричной композиции и непостоянство фактуры указывают на образование нового стиля и на связь его с искусством Малой Азии.



Рис. 30. Панагия. XII в. Иоанн
Предтеча

Рельефы были изготовлены в Киеве по поводу знаменитой победы Изяслава над торками в 1060 г. и были найдены на территории Дмитриевского монастыря.

Теми же чертами восточного стиля и византийских мотивов отмечены два рельефа, вделанные в стену типографии б. Киево-Печерской лавры. Стиль их еще более сух и графичен, фактура еще более плоска.

Репрезентатизму лиц, как и на рельефах с князьями, противоречит постановка ног в профиль, а в пространственном истолковании форм нет единства, что является характерным для Востока со времен античности и выражает абстрактное пространство.

На одном рельефе изображен Самсон (или Геракл?) (№ 28), борющейся со львом; на другом — восточный принц (№ 29), едущий в колеснице, запряженной львом и львицей (рельеф напоминает сцену с Менадой одного византийского рельефа на ящичке из слоновой кости, но в его стиле нет ничего византийского).

Сделанные из того же шифера, как и рельефы с князьями, и имея также обрамления, рельефы эти могли служить украшением, вероятнее всего, какого-либо светского здания. Откуда и как попали они сюда? Объяснить можно тем, что рядом с лаврой находится Берестово, личное поместье киевского великого князя.

Полное отсутствие иллюзионизма и не лишенная абстракции экспрессия соединяются с любопытной сюжетикой, составляющей содержание легенд, популярных в социальной среде, склонной к фантастике, загадке и аллегории.

Такие же «восточные видения» были популярны и в романском искусстве Запада.

От этой же эпохи, XI—XII вв., до нас дошло громадное количество мелкой скульптуры в виде образков и крестиков с рельефными изображениями того же восточного плоскостного стиля. Интересно, что на оборотной стороне вышеописанной эллинисти-

ческой Ники находится (№ 30) графическое и чрезвычайно близкое к плитам лаврской типографии изображение Иоанна Предтечи в пустыне. Очень много любопытнейших мелких памятников подобного рода, металлических и каменных (обычно шиферных), найдено на Княжей горе в Киевской области. В самом Киеве существовало производство крестиков с изображениями князей Бориса и Глеба (№ 31), популяризированными во имя пропаганды власти феодала в сочинениях монаха Иакова, до 1072 г., и Нестора, конца XI в. Стиль изображений одинаков с вышеупомянутыми произведениями; князья представлены в исторических костюмах, насколько можно судить по стершимся рельефам (см. особенно шапку). Надписи точно раз'ясняют, кто изображен.

В области живописи мы также находим переворот. Вместо иллюзионизма развивается абстракция, которая существовала и ранее. К сожалению, от южнорусской живописи до нас дошло крайне мало памятников; в частности о стиле прославленного киево-печерского живописца Алимпия мы ничего сказать не можем.

Новый стиль выражен прежде всего в тяжеловесности и неподвижности форм и плотности письма. Таковы фрагменты росписи крещальни киевской Софии конца XI в. К ним очень близки первоначальные фрески пророков Софии новгородской, отчасти сохранившихся в куполе. Но вседержитель совершенно переписан в XVI—XVII вв.

Те же репрезентатизм, статичность и контурность встречаются в росписях Дмитриевского собора и немногих остатках росписей Успенского собора во Владимире, середины XII в.

В 1125 г. был расписан собор Юрьевского монастыря в Новгороде. Как известно, невежественные ревнители о церковном благолепии в XIX в. содрали эти росписи вместе с древней штукатур-



Рис. 31. Крест с князем Борисом.
XII в.

кой. Но в башне, ведущей на хоры, сохранились следы росписи в упомянутом стиле. Ср. фрески Аркажа в Новгороде, XII в.

Наиболее замечательны в развитии репрезентативного стиля фрески Кирилловского монастыря в Киеве, XII в., дошедшие до нас в очень плохом состоянии (копии Прахова не передают подлинника).

Сцены из жизни Кирилла дают представление о церемониальных композициях из истории распространения и утверждения культа, подкрепляемое картиной страшного суда, популярной теперь и распространенной в легендах. Некоторые фигуры страшного суда представлены как бы застывшими; контуры сковывают их движение. Но в композиции есть элементы группировки, напоминающие стиль мозаик Михайловского монастыря. К тому же стилю относятся остатки росписи так называемой Остерской божницы XI—XII вв., находящейся между Киевом и Черниговом, на Десне.

Среди не дошедших до нас фресок маленького храма Борисоглебского монастыря в Полоцке XI—XII вв. существовало древнейшее монументальное изображение князей Бориса и Глеба, переданных с явным усилением плоскостности и контурности.

Наиболее замечательны росписи собора Спасо-Мирожского монастыря в Пскове, выстроенного около середины XII в. архиепископом Нифонтом, о росписях которого в приделе Софии новгородской мы говорили выше.

Весьма вероятно, что росписи Мирожя были сделаны вскоре после постройки храма. Греческие надписи показывают, что здесь работали заезжие художники. В этих росписях, несмотря на их контурность, нет ничего общего с живописью, например, Дмитриевского собора во Владимире или с вышеупомянутой фреской Нифонта.

В то время как контур фрески Нифонта есть прежде всего красочное пятно и может быть оборван в любом месте, контур Мирожя сковывает форму протяженной и непрерывной линией. Вместо нарядного (хотя бы и примитивного) иллюзионизма перед нами в Мироже экспрессионизм, абстрагирующий содержание образа (№ 32).

К сожалению, фрески крайне испорчены и лишь недавно некоторые из них раскрыты. В красках мы наблюдаем холодные тона, в незначительной моделировке — жесткость и условность сочетания немногих поверхностей, не приходящих, впрочем, в резкое противоречие друг с другом. Фигуры отличаются



Рис. 32. Фреска Мирожского монастыря. Сред. XII в.
Ангел из Благовещения



Рис. 33. Фреска Старой Ладogi. Первая половина XII в. Мария

вытянутостью и еще почти античными формами. Источники (или художники) идут из провинциальной Византии.

Так, в мирожских росписях обнаруживается соотношение форм, которое решительно отходит от живописного стиля предшествующего времени.

Иной характер имеет живопись Старой Ладogi. Есть основание предположить, что храм построен в 1-й половине XII в.; возможно, что он вскоре же был и расписан. По крайней мере мы находим там образы, еще близкие к живописному стилю; такова женская антикизированная голова (№ 33), напоминающая Феклу Черниговского собора или богоматерь мозаики Благовещения

Софии киевской, но более замкнутая и лишенная импрессионистической фактуры.

Знаменитый же Георгий на коне (№ 34) в изысканности контура, нарядности плаща и гармоничности тонов передает переход от живописной трактовки к декоративно-графической.

На тот же путь вступает и станковая живопись, которой сохранилось очень немного.

Колоссальный Георгий из Юрьева монастыря (теперь в Третьяковской галерее) не сохранил своего первоначального лика. Фигура святого (№ 35) с копьём в правой руке, мечом сбоку и щитом за плечами отличается исключительной декоративностью по выделке деталей парадного платья (красного плаща на лиловой тунике, затканной узорами) и ясным контуром плоского, твердо стоящего корпуса.

Более пластично и с элементами иллюзионизма представлен Никола Новодевичьего монастыря в Москве, относящийся к XII в.



Рис. 34. Фреска Старой Ладоги. Первая половина XII в. Георгий

(№ 36). Икона имеет сходство с образами росписи Дмитриевского собора во Владимире, которые сохранили черты иллюзионизма (см. выше). Однако отнести всецело к живописному стилю эту икону нельзя; темные глаза фигуры (ср. Владимирскую) несколько преувеличенно выделяются на лице, брови резко изломаны, а шея и плечи даны в условной плоской форме. Иллюзионистический образ имеет экспрессионистически выделенные детали.

Еще значительнее в этом отношении Никола из Святодуховского монастыря в Новгороде, XII—XIII вв., изображенный



Рис. 35. Георгий из Юрьевского монастыря.
XII в.

в условных кривых формах, в сочетании, близком к симметрии.

К XII в. относится «Нерукотворный спас» из Успенского собора (ныне в Третьяковской галерее, № 37). Он, несомненно, происходит из Новгорода. Изображение на обратной стороне совпадает по стилю с фресками Нередицы (№ 38).

Своеобразие облика Христа вызвало небезосновательное наблюдение, что мы имеем здесь наиболее раннее, из известных нам, воспроизведение русского типа Христа, с его удлинённым лицом, близко поставленными глазами, тонким носом и длинной бородой. В затемнённых глазах и длинных рес-

ницах чувствуется отзвук живописного стиля, но плоскостность лица, данного в темной охре, графика золотой шраффировки волос, превратившихся в своеобразное, также плоскостное обрамление, наконец, почти полная симметрия дают репрезентатизм нового монументального стиля.

Существенной компонентой стиля является декоративизм, близкий к пышной орнаментальности, но не принявший размеров, известных в романо-готическом искусстве.

К миниатюрам растущего феодализма следует отнести изборник Святослава 1073 г., который сделан был по заказу Изяслава

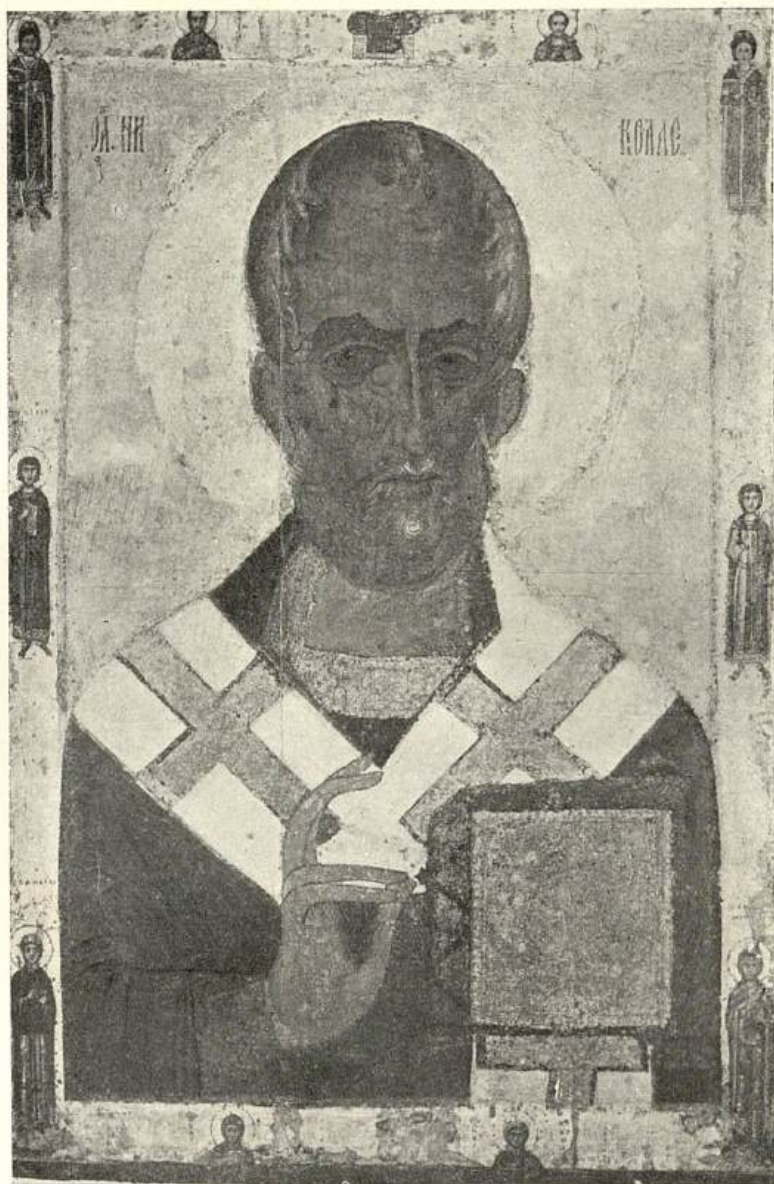


Рис. 36. Никола из Новодевичьего монастыря. XII в.



Рис. 37. Нерукотворный спас Успенского собора. XII в.

в 1073 г. и в том же году попал в руки Святослава, торговавшего в Киев.

Святослав велел пришить к рукописи пополам согнутый лист пергамента, на одной половине изобразить Христа, на другой себя вместе со всей своей семьей (№ 39).

Запись об изготовлении рукописи, имевшаяся раньше в ней (здесь имя Святослава писано по скобленому месту), была повторена на пришитом листе.

Как известно, рукопись представляет копию оригинала, изготовленного для болгарского царя Симеона, и оттуда, может быть, идут заставки в виде стилизованных в ортогональной проекции



Рис. 38. Нерукотворный спас Успенского собора.
Обратная сторона. XII в.

храмов (№ 40). Они близки архитектурной заставке Трирской псалтыри (см. выше), но не имеют пространственной трактовки зданий, обычной в византийских выходных миниатюрах. Таким образом абстракция и орнаментальная игра уничтожают конкретный образ.

На фоне храмов группы святых поражают своим малым ростом, громадными головами и тем примитивизмом, который легко найти в фресках пещерных храмов Каппадокии.

Любопытно, что семейный групповой портрет вел. кн. Святослава показывает то же падение реализма и живописности, но он лишен и торжественности, которую мы встречаем в миниатюре



Рис. 39. Семья Святослава из изборника 1073 г.

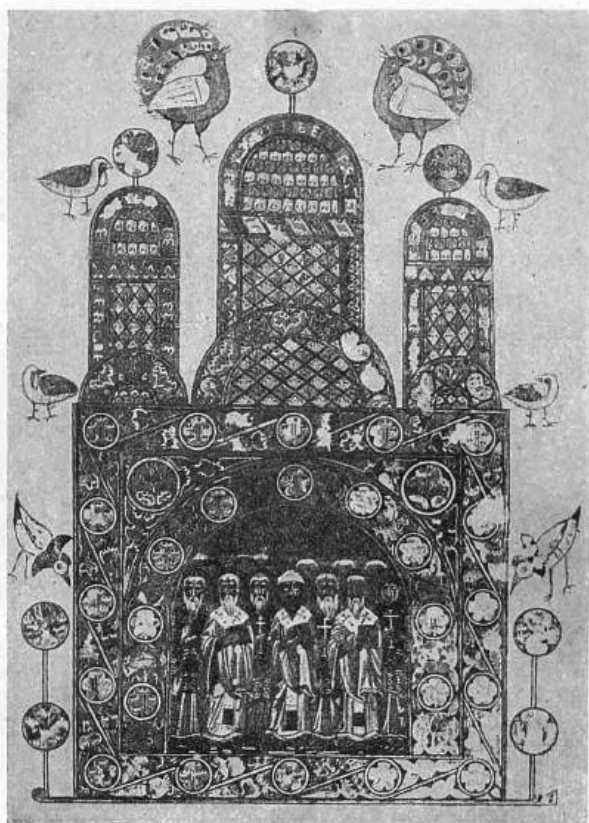


Рис. 40. Церковь из изборника 1073 г.

«Поучения Константина», иконе Георгия из Юрьева монастыря и др. Иначе говоря, в искусстве конца XI в. начинает появляться черта примитива, который будет анализирован в следующей главе.

Что же касается композиции портретной группы, то она в высокой степени замечательна. Она родственна недавно «раскрытой» группе Ярослава и его семьи на фреске Софии киевской. Однако особенность изображения семьи Святослава заключается в том, что группа не расположена вереницей по плоскости. Впереди справа стоит князь, позади слева жена, перед которой находится маленький сын, а за ней взрослые сыновья в типичных княжеских шапках. Надписи перечисляют всех изображенных, но один из сыновей скрыт за матерью, и торчит лишь его шляпа. В этом

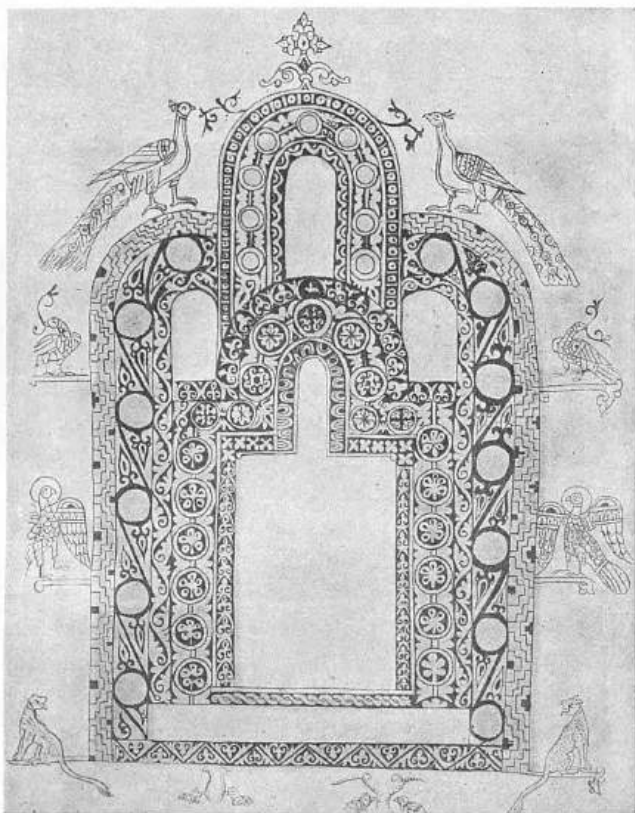


Рис. 41. Церковь Юрьевского евангелия. 1120 — 1128 гг.

заклучалась курьезная ошибка Кондакова, говорившего об особой шапке русских княгинь.

В этом семейном портрете нарушена система византийского группового показа, требующего шахматного положения фигур; в то же время наличие торчащей шапки говорит, что художник рисовал с натуры или наблюдал натуру.

Сокращенное туловище и короткие ноги выполнены по-детски примитивно, совершенно расходясь с принятой в византийском искусстве схемой.

Наивный примитивизм любопытен в своем сочетании с склонностью к реализму, но реализм, вытекающий из живописного иллюзионизма, очевидно, исчез. Крайне интересны в этом отношении рисунки на полях изборника 1073 г. — знаки зодиака, где

«девицу» некоторые принимают за бытовой образ. Там же имеются изображения святой, человека с зайцами и леопардами, всадника и пехотинца.

Орнамент также становится примитивным. В изборниках Святослава он еще сохраняет характер перегородчатой эмали с гаммой зеленовато-серых тонов, не имеющих насыщенности красных и синих тонов евангелий Остромирова и Мстиславова, а также Трирской псалтыри, близких к византийскому орнаменту.

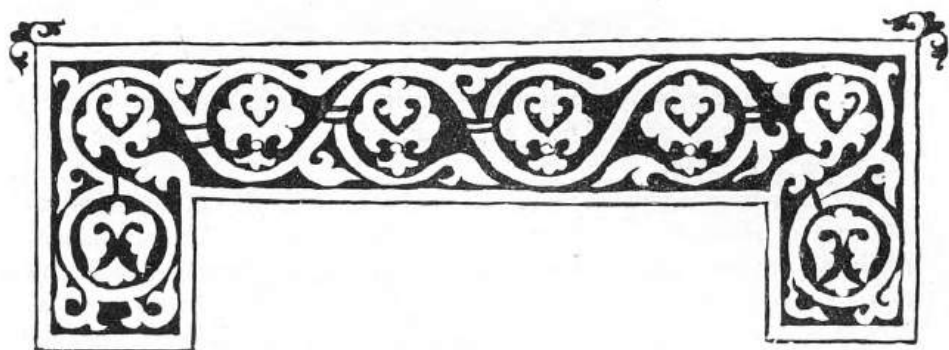
В 1120—1128 гг. было выполнено так называемое Юрьевское евангелие для вышеупомянутого Юрьевского монастыря. Писец по происхождению был «угринец», т. е. славянин из Венгрии, и рукопись, несомненно, была выполнена в Киевской области. Заставка рукописи (№ 41) изображает силуэт храма в геометрическом плоском узоре, так что трудно восстановить архитектурную форму. Инициалы (или повторяют южнорусские в виде штучного набора или допускают плетенку. Появляются животные мотивы, например, птицы, пантеры, верблюды и др.; иногда фантастические — получеловек-полуптица; есть и человеческие фигуры в виде миниатюры. Все они не принимают орнаментальной формы. Это говорит о силе пластического принципа, сказавшегося также в том, что ряд животных изображен не в профиль, а для большей рельефности в три четверти. Обычно в этом видят проникновение скульптурного романского принципа, ставя в параллель этому явлению скульптурную декорацию суздальско-vlадимирского зодчества.

Однако мы видели такую декорацию уже в южнорусском искусстве. Попад на север, в Новгород, Юрьевское евангелие не оставило там следа этой компоненты, но оказало большое воздействие другим своим свойством. Дело в том, что все орнаменты и фигурки рукописи исполнены в одну краску — киноварь, представляя как бы сеть соприкасающихся кругов, касательных и других линий. Царит не только плоскостность, но и примитивизм в соотношениях форм, простое «узорочье», «прорезь», по терминологии Буслаева.

Таким образом живописный стиль «княжеско-дружинного» искусства XI в. переходит в XI—XII вв. в стиль репрезентативный, но еще полный декоративности. Однако уже с конца XI в. и особенно в XII в. появляются новые черты примитивизма.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи (Вопросы реставрации, II). М., 1928.
- Ancient Russian Icons. London, 1929.
- Артамонов. Один из стилей монументальной живописи XII—XIII вв. (Сборник аспирантов ГАИМК, 1929).
- Бранденбург. Старая Ладога. СПб., 1896.
- Wulff—Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.
- Карабинов. Наместная икона древнего Киево-Печерского монастыря (Известия гос. Академии истории материальной культуры, часть 5-я). Л., 1927.
- Киево-Печерский патерик. Изд. Археографической комиссии, СПб., 1911.
- Кондаков. Изображение княжеской семьи по миниатюрам XI в. СПб., 1906.
- Леопардов. Сборники снимков с предметов древности. Киев, 1890—1893.
- Мясоедов. Фрагменты фресковой росписи Софии новгородской (Сборник в честь Айналова). П., 1915.
- Nekrassov. Les frontispices architecturaux (L'art byzantin chez les slaves, II, Paris, 1933).
- Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. СПб., 1913.
- Некрасов. Рельєфні портрети XI століття (Науковий збірник укр. Академії наук). Київ, 1926.
- Окунев. Крещальня Софійського собора в Києві (Сборник в честь Айналова). П., 1915.
- Réau. Les fresques de la cathédrale Saint-Dmitry à Vladimir (L'art byzantin chez les slaves, II, Paris, 1933).
- Репников. Ладожские росписи (Известия Комиссии по изучению древнерусской живописи, I, 1921).
- Суслов. Обсуждение проекта стеной росписи Софійського собора в Новгороді (Матеріали по археології Росії, № 21). СПб., 1897.
- М. и В. Успенские. Заметки о древнерусском иконописании (Вестник археологии и истории петербургского Археологического института, XIV). СПб., 1901.
- Шайтан. Германия и Киев в XI в. (Летопись Историко-археографической комиссии Академии наук СССР, XXXIV). Л., 1927.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Примитивно-пластический стиль XII в.

КНЯЗЬ с дружиной помещались в крепости (в городе), окруженной крепкими стенами, валами и рвами. Эти «города» становились центром обмена, территорией ярмарок и обрастали посадами, создавая и организовывая торговлю и ремесла.

Появлялись части города с преимущественным населением ремесленников какой-либо одной специальности.

Рост города отражал, таким образом, не только рост населения, но и его организацию, которая получила свои формы управления в виде веча, тысяцкого и др. Вышедшие из родового строя старцы градские входили в состав княжеской дружины, но могли и не входить в нее, составляя головку оппозиции князю и организовавшимся феодалам.

В городской среде, конечно, не могло быть единства, и интересы купцов с крупными торговыми оборотами противопоставались интересам мелких торговцев, а тем более ремесленников.

Среди купечества, ведшего импортно-экспортную торговлю, мы находим иностранцев, в частности армян. Наиболее развитыми городами были южные, западные и северо-западные города — Киев, Смоленск, Полоцк, Псков и Новгород.

Наиболее ремесленным, т. е. не только торговым, но и промышленным городом был Киев. Это вытекает не только из описа-

ния Дитмара Мерзебургского, но также из ряда других свидетельств. В Киеве ранее, чем в других городах, собралось международное общество.

Летопись свидетельствует о том, как в Галицко-Волынскую область к Даниилу Галицкому в XIII в. приехали ремесленники с разных сторон, в том числе и бежавшие от татар; это, вероятно, были беглецы из Киева. В Смоленске и Полоцке была развита городская жизнь не менее, чем в Киеве и Чернигове. Эти города одновременно с Новгородом связались с иноземной торговлей и организовали кадры ремесленников в виде цехов (XIV—XV вв.) раньше, чем где бы то ни было в России.

Начинаются политические выступления населения. Так, Святополк (так называемый «Окаянный») в нужную минуту роздал имущество для подкупа населения, а в конце XI в. происходят восстания в Киеве, поведшие к двукратному изгнанию князя Изяслава, в 1068 и 1073 гг. Известен случай, когда в 1093 г. киевское войско устроило митинг во время похода и заставило князя дать сражение. Восстания в Киеве повторяются в 1113, 1146 и 1147 гг.

Иной случай произошел в Смоленске в 1185 г., когда вече выступило против княжеского похода на половцев.

Уже в начале XII в. в Киеве, очевидно, водворяются демократические порядки, сказавшиеся в ряде договоров с князем и в смещении князя.

В этих столкновениях князя с городом заключено классовое противоречие между феодалом и крестьянином. На эти противоречия указывают летописи.

К 1103—1111 гг. относятся заботы Владимира Мономаха о «смердах» (крестьянах); в 1136 г. Всеволод был изгнан из Новгорода за то, что «не блюдет смерда». Демократические выступления в Новгороде отстают от киевских на несколько десятков лет.

В XIII в., когда юг подвергся разграблению (как в результате хозяйничания самих князей, так и внешних нашествий), мы находим в Новгороде крупные столкновения: в 1209 г. восстание против князя и купеческой аристократии, в 1225—1226 гг. демократические реформы, в 1229 г. конфискации крупных имуществ и пр.

Наряду с начавшейся волной восстаний по городам мы видим попытки вернуться к старым культовым воззрениям в виде оппо-

зиции христианству. Эта оппозиция существовала, особенно в деревне, где, например, культ предков был очень силен по традиции от родового порядка. В конце XI в. в крупнейших городах появляются волхвы: в 1071 г. в Киеве, в 1074—1078 гг. в Новгороде, в 1091 г. в Ростове.

К сожалению, сохранились лишь ничтожные остатки росписей интересующего нас периода и его стиля. Ни на юге, ни на западе древней Руси в этом отношении не сохранилось ничего, и мы должны обратиться к Новгороду.

Повидимому, вскоре после построения собора Антониева монастыря он был расписан. В конце XIX в. эти росписи были открыты при ремонте собора и тогда же испорчены. В 20-х годах XX в. удалось раскрыть и реставрировать некоторые фрагменты в алтарной части храма. Здесь имеются как отдельные фигуры в рост и погрудные в медальонах, так и сцены из евангельской истории. Особенно интересны фрагменты из истории Иоанна крестителя.

Фрески имеют отличия не только от новгородских, но и других русских. Справедливо было указано на близость к западной, романской живописи. Несмотря на относительную плоскостность формы, мы видим моделировку желтоватых ликов красноватыми и коричневыми тенями, ступеньяющими форму в единое пластическое целое; намечается фактура мазков, мягко переходящих друг в друга. Особенно интересен юноша, копающий землю, в изображении «Обретения главы Иоанна крестителя» (№ 42). Мягкие волосы, падающие на затылок, теневая сторона лица, не впадающая в контурность, блики света на лбу, носу, щеках, подбородке и шее — все эти черты воспроизводят почти реалистический образ.

Этому способствовала тематика. Другие фигуры (см., например, Иродиаду) также, хоть и в меньшей степени, носят черты примитивной пластики и реализма, однако далекого от иллюзионизма эллинистической традиции византийского искусства.

Росписи Нередицы 1199 г., выполненные по заказу князя Ярослава Владимировича, совершенно не имеют вышеупомянутых черт стиля и чужды традициям Киева и Владимира. Росписи в своей тематике связаны с прославлением княжеского рода.

В люнете северного фасада помещено интереснейшее изображение Успения с древнейшими представителями княжеского рода по сторонам, Владимиром и Ольгой.



Рис. 42. Фреска Антониева монастыря.
Нач. XII в. Голова юноши

Среди изображений святых в храме находятся, вероятно, и князья; это фигуры святых воинов и другие в обрамлениях в виде арок на северной и южной стенах храма. Иногда намек на князя дается изображением на голове кесарского венца (см. Федора Стратилата, № 43 и др.).

Отдельные символические изображения дешифрируются путем родственных княжеских отношений, в частности к семье владимирского вел. кн. Всеволода III. Таков погрудный Деисис в медальонах, т. е. христос, по одну сторону которого находится Предтеча, а по другую Марфа вместо Марии. Наконец, в аркосолии западной части южной стены, где обычно

помещались погребения ктиторов, изображен князь Ярослав (№ 44), подносящий сидящему христу церковь, — обычная ктиторская сцена, хорошо известная и в византийском и западном искусстве.

Одежда князя представляет исторически установленный княжеский костюм из византийских парчевых тканей (аксамит?), а также типичную княжескую шапочку, опушенную мехом. Но лицо Ярослава вряд ли имеет сходство с оригиналом. Стоит сравнить его с известным изображением семьи Изяслава в изборнике 1073 г., чтобы видеть, как схематизм господствует в структуре носа, особенно же глаза и овала лица. Перед нами общий тип князя-«средовека», иконографически восходящего к схематической иконографии византийского императора, но без всяких черт иллюзионизма. Схематизм и абстракция церемониального портрета Нередицы отзываются восточным стилем, который вообще типичен для Нередицы.



Рис. 43. Фреска Нередицы. 1199 г. Федор

Сильное впечатление производят росписи Нередицы в целом, а также и одинокие фигуры святых, представленные главным образом *en face*, без всякой связи друг с другом. В немногих сценах бедность обстановки и отсутствие движения создают монотонность. Изредка встречающиеся движения и жесты кажутся застывшими. Сюда присоединяется и колорит немногих тонов —



Рис. 44. Фреска Нередицы. 1199 г. Князь Ярослав перед христом

серого, пепельного, бледножелтого, буроземлистого. Складки одежд и моделировка лиц и рук исполнены широкими мазками. Сила впечатления связана с обобщением, в котором заметно некоторое подражание мозаике (см. ангелов, № 45). Христос трактован в самых различных образах: «Ветхого днями», нерукотворных

спасов в двух вариантах — византийском в типе Завеса (на пестрой ткани, № 46) и восточном (№ 47), христа-священника и др.

Наиболее поразительно изображение Лазаря (№ 48). Мертвый лик, как у выходца с того света, изобразен симметрично расположенными морщинами.

Следует отметить, что принцип плоскостности не свойственен росписям Нередицы. Весь стиль росписей представляет примитивизм. Одни образы иллюстрируют князей (см. выше), другие, особенно старцы (№ 49), намекают на живучесть культа предков и традиций родового строя (сюда относится и идея «Ветхого днями»).

На западной стене представлен страшный суд в репрезентативной композиции с фигурами короткими и большеголовыми, в одеждах, испещренных условными складками и игрой тяжелых контуров. Среди отдельных сцен интересно «Крещение» (№ 50), в котором строгость чисто восточной симметрии и абстракции сочетается с обычным на Востоке натурализмом (относительным) в деталях — среди группы ожидающих крещения один скидывает рубашку, другой бросается в воду.

Никакого реализма в этом нет, ибо нет в изображении реального пространства и соотношения фигур. Христос больше всех, Иоанн и ангелы справа и слева — меньше, принимающие крещение очень малы. Примитивная иерархия величин, типичная для восточного искусства, царит во всех сценах, лишенных внутреннего движения. Каждое лицо — не темперамент или психологический тип и не индивидуальность или характер, а символ иконографической типологии. Нередица в дальнейшем стала неисчерпаемым источником новгородского искусства.

Знаменитая икона Знамения, из новгородского Знаменского собора, XII в., сохранила свою древнюю живопись лишь на обратной стороне (№ 51). Как известно, икона связана с легендой о победе новгородцев над суздальцами, осаждавшими Новгород под предводительством Андрея Боголюбского.

Апостол Петр и мученица Наталья, указывающие на заказчиков иконы, изображенные на ее обратной стороне, несут следы стиля, близкого скорее к антониевским, чем нередицким росписям. Но последним в точности соответствуют поклоняющиеся и симметрично стоящие ангелы на обратной стороне Нерукотворного



Рис. 45. Фреска Нередицы. 1199 г. Ангел

спаса из Успенского собора (ныне в Третьяковской галерее), о котором мы говорили выше, как о новгородском представителе плоскостно-графического репрезентативного стиля XII—XIII вв., с отзвуками иллюзионизма (в глазах).

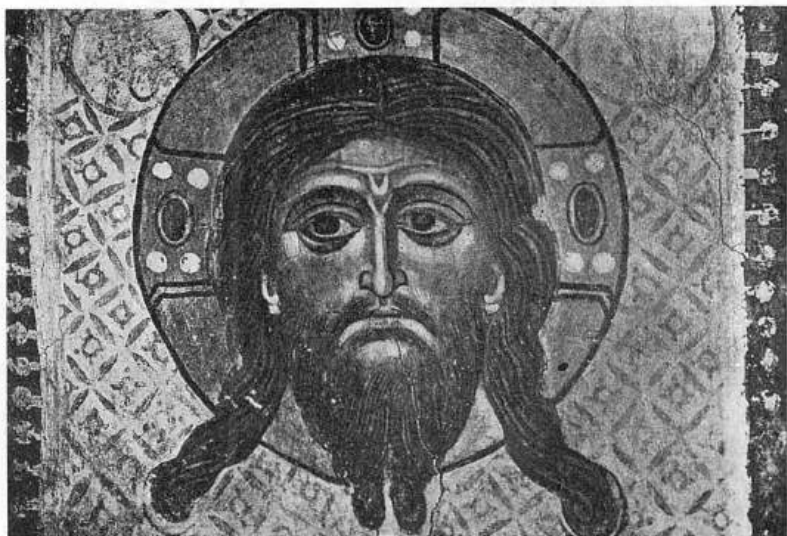


Рис. 46. Фреска Нередицы. 1199 г. Нерукотворный спас

Ангелы на обратной стороне этой иконы (№ 38) имеют тяжелые контуры, делающие застывшими даже движущиеся фигуры. Глаза торчат, как пуговицы, складки одежд и холодный белесоватый колорит препятствуют созданию каких-либо реалистических моментов, несмотря на относительность пластики.

Началу XIII в. принадлежит известная икона с характерной надписью «Еван» вместо Иоанн (Русский музей, № 52). Святой представляет собою старца, как бы сошедшего с нередицкой фрески на красный фон доски; этот красный античный фон (см. Помпею) был перенят в Малой Азии и оттуда попал в Новгород, бесспорно, соответствуя его демократической «народной» компоненте стиля.

Псковская область, которая лежит дальше на запад, непосредственно в соседстве с полоцко-смоленской землей и Западной Европой, обнаруживает существенные особенности в живописи, неизвестные Новгороду.

До нас дошла икона Ильи Выбужского, XIII в. (№ 53, в настоящее время в Третьяковской галлерее). Илья, седой бородатый старец, сидит среди пейзажа на фоне крутых красных гор, представленный довольно натурально. Задумчивая поза старика лишена репрезентативности вследствие диагонального построения; складки



Рис. 47. Фреска Нередицы. 1199 г. Нерукотворный спас

одежд переданы почти натуральными, даже мягкими; чувствуется ткань. Перед нами не святой старец, а «дедушка», помещенный в несколько необычный ландшафт. Идеал старца, столь абстрактный в Нередице, на псковской иконе приобретает почти бытовой отпечаток, возможный лишь в станковой живописи, к которой приближается эта икона.

Миниатюры Добрилова евангелия, 1164 г., показывают, что примитивно-пластический стиль существовал и на юге (№ 54). Рукопись относится к Галицко-Волынской области. Четыре евангелиста представлены как бы находящимися в храме — мотив, достаточно известный в плоскостной трансформации от предшествующей эпохи, но он дан в тяжеловесных формах, вплоть до обозначения толщи стен в окнах купола храма. Этот мотив повел к недоразумению в том отношении, что в изображении храма (собственно купола) некоторые усмотрели отражение подлинного зодчества Руси XII в. Между тем курватура купола определенно указывает, что он изображает восточный оригинал; здание в целом представляет искусственное соединение форм. Евангелисты, сидящие за



Рис. 48. Фреска Нередицы. 1199 г. Лазарь

своими пюпитрами, восходят к тем же восточным схематизированным образцам, как росписи Нередицы.

Сохранилась рукопись праздников начала XIII в. из Нередицы (ныне в Архиве культуры и быта, б. Синод. тип. в Москве) с интересными миниатюрами на обороте первого листа; в заставке в виде арки по сторонам находятся два бюста святых греко-восточного репрезентативного стиля. Надпись одного — «Симеон» — убеждает, что мы имеем перед собой Симеона Столпника. В той же рукописи на лицевой стороне первого листа находится схематическое изображение одноглавого храма — вероятнее всего, самой Нередицы, где была помещена рукопись.

Таким образом в условиях книжного рисунка возможно было в какой-то мере воспроизведение действительности, хотя и в услов-

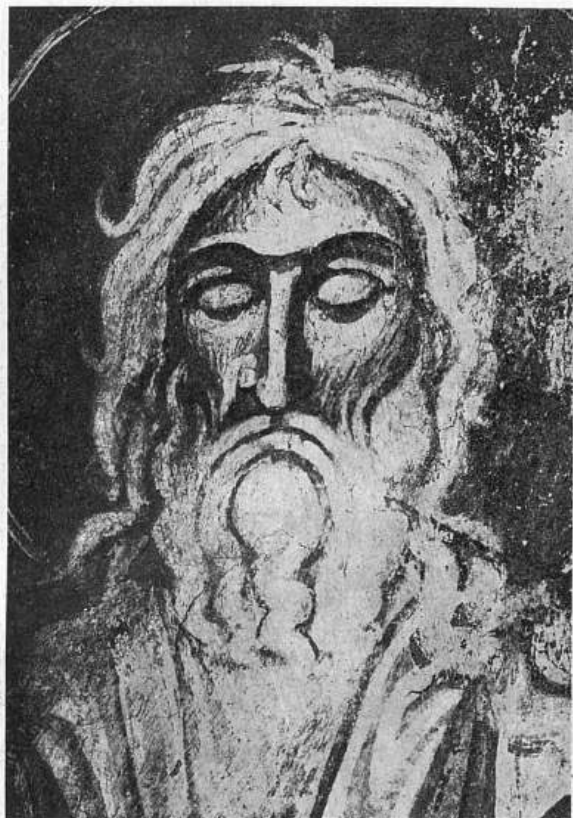


Рис. 49. Фреска Нередицы. 1199 г. Старец

ной схеме. Нередица также изображена в руках Ярослава на фреске (см. выше).

В Историческом музее в Москве хранятся две минеи XII в. новгородского происхождения (б. Синод. библиотека, № 163 и 166). В одной из них, за май, находится на полях чернильным контуром воспроизведенный образ Давида. Более значительный интерес представляют рисунки на полях, также в чернильных контурах, минеи за январь.

На первом листе мы находим изображение молящегося человека, на втором — трех гусяров, чрезвычайно напоминающих гусяров среди фресок лестницы Киево-Софийского собора, но переданных в примитивных непрерывных контурах. Вряд ли эти



Рис. 50. Фреска Нередицы. 1199 г. Крещение



Рис. 51. Оборот новгородской иконы Знамения. XII в.
Петр и богоматерь

гуслары представляют быт, но на листе 139 той же рукописи представлен человек со свечой (не служитель культа), который, возможно, изображает быт. В известном уставе XI—XII вв. (Архив культуры и быта) псковского происхождения находятся на полях шесть контурных изображений, среди которых имеются бытовые фигуры. Некоторые изображения относятся к культу: таковы — ангел (лист 13), дважды представленный старец и птицы (очевидно, Илья и ворон, на листе 25), воин и лев (Самсон? на листе 24; см. киевскую плиту). На листе 20 представлен пешеход с корзинкой

на палке, перекинутой через плечо; в этой фигуре отразился эллинизм (в чем нас убеждает и костюм), перенесенный к нам византийским искусством. На листе 18 изображен одноглавый храмик, перед которым распростерся ниц человек, одетый в платье с длинными рукавами, скрывающими кисти рук, известное из русского быта.

Что рисунок принадлежит времени создания рукописи — ясно не только из одинаковости чернил рисунка и письма, но и из надписи «ох мне грешному», сделанной чернилами, почерком и правописанием рукописи.

Исключительное значение имеет рисунок на листе 7 (№ 55). Внизу листа, на полях, представлен лежащий человек на пригорке, на котором вертикальными ветвями обозначены деревья. У ног лежащего находится лопата; надпись XI—XII вв. (см. выше) гласит «делатель трудися».

Перед нами не только сценка из быта, но даже дидактическо-жанровый рисунок, напоминающий известные назидательные картинки на изразцах петровской эпохи.

Следует заметить, что в рисунке псковского устава явно звучит сочувствие к труду, а изображение дает максимум реализма.

В высокой степени интересно, как развивался рукописный орнамент. В упомянутом выше галицко-волынском Добриловом евангелии 1164 г. мы встречаем продолжение стиля Юрьевского евангелия 1120—1128 гг., т. е. византийско-болгарские формы инициалов с жгутами, фигурными изображениями и штучным набором геометрических мотивов. Постановка фигур в три четверти и тя-



Рис. 52. Еван. Нач. XIII в.



Рис. 53. Илья Выбуцкий. XIII в.

железные контуры делают фигуры почти пластическими. Новое движение, отличное от византийской традиции, представляет орнамент евангелия, находящегося в Ленинской библиотеке, № 104 (б. Румянцевское собрание), новгородского происхождения 1-й половины XIII в.

Инициалы в киноварных и желтых контурах представлены в виде плетенки и форм животных. Последние настолько связаны с плетеньем, что можно в этом усмотреть начало так называемой новгородской «тератологии».

Отдельные инициалы (В, Б, Р) включают в себя стилизованную птичку иногда с человеческой головой (явно эллинистическое наследие), или же человеческие лица, нередко в княжеских венцах. Один инициал «Р» вместо своего овала имеет киот с го-

ловой юноши в венце; в другом случае тот же мотив дан без киота, но с нимбом; в третий раз без киота и без нимба. Замечательно одно изображение, где представлен святой князь по грудь, причем правая рука изображенного вышла за мыслимые пределы изображения и ухватила за отросток плетенки, которая составляет штамп инициала.

Орнамент рукописи совершенно плоский, исполненный одними киноварными контурами. В сущности здесь нет ни византийских, ни романских элементов. Исчезла правильность геометрических узоров, и в этом «огрубении» сказывается победа абстрактного, но примитивного мирозерцания, как в росписях Нередицы. В упомянутых выше фигурах инициалов «Р» трудно видеть иконное изображение, но последний из приведенных указывает, что иератическое изображение нашло себе место в новом фантастическом пространстве плетения. Здесь сыграли определенную роль полубытовые рисунки, появление которых на полях священных рукописей мы видели выше.

Нередко встречающаяся в орнаменте фигура птички теряет крылья и приближается к образу человека. Примитивность придает этим образом реальные формы. Момент элементарно-чувственного



Рис. 54. Добрылово евангелие.
1164 г. Лука



Рис. 55. Псковский устав. XI — XII вв. Делатель

лежит в основе этого орнамента. Аналогии встречаются в раскопках курганов и городищ. Среди раскопанных вещей находятся перстни с тератологическими образами, металлические фигурки птиц и животных, являющиеся накладками и нашивками платья, поясов, сбруи и пр., наконец, змеевики, о которых мы говорили выше и которые были крайне распространены в XII—XIII вв. и позднее.

Среди встречающейся мелкой, каменной и металлической, скульптуры христианского культа имеются предметы, в которых нет ни византийской элегантности, ни плоскостной графики восточного стиля. Встречаются крестики с изображением Бориса и Глеба (№ 56), но отличающиеся от таковых же, описанных во второй главе настоящей книги. Шишковатость форм, какая-то «бесформенность», чувственный характер типичны для этих произведений, в которых так ясно видно родство с примитивной романской скульптурой Запада. Особенно показательны выпуклые, напоминающие пуговицы глаза и почти параболический профиль. Но не одна лишь формальная сторона составляет существо дела. В тонкости византийской моделировки лежит, не вполне достигнутое, намерение на иллюзорную передачу пространства; в плоскости восточного стиля постулируется абстрактное пространство. Романская скульптура стремится овладеть конкретным окружающим

пространством, вследствие чего принципы горельефности и барельефности там смешиваются. Теми же чертами смешения художественных закономерностей горельефа и барельефа характеризуется и русская мелкая пластика XII — XIII вв., особенно на юге и западе древней Руси, реже в Новгороде или на Востоке.

Особенно типичен образ Николая чудотворца, популяризованный у нас Западом в связи с празднованием «перенесения мощей» Николая из Мир ликийских в Бар. В России празднование «перенесения мощей Николая» стало од-

ним из основных праздников («Николай вешний», 9 мая) в связи с некоторыми местными религиозными представлениями.

Из икон Николы, возникших под воздействием Запада, одна особенно любопытна. Это так называемая иконка Большакова, очень маленькая, сделанная из шифера и происходящая, повидимому, с юга или с запада Руси. Данный в вышеописанном стиле Никола (№ 57) держит в левой руке здание в характере сиона (см. выше), а в правой свиток. Это западная иконография, предвещающая появление монументальной статуи Николы, о которой будет речь впереди.

На обороте иконки Большакова находится в том же стиле изображение Умиления, т. е. богоматери, склоняющейся к младенцу (№ 58). Более выразительно этот мотив передан в иконке XIII в., изданной Айналовым (№ 59). Подобно мадонне романо-готических соборов, изображение поставлено как бы на фасад храма, справа и слева поднимаются романо-готические башни с ажурной резьбой, соединенные ажурным же сводом с килевидной аркой. Типичная греко-восточная массивность форм соединяется с грубоватостью,



Рис. 56. Крест с князем Борисом. XII в.



Рис. 57. Иконка Большакова.
XII — XIII вв. Никола



Рис. 58. Иконка Большакова.
XII — XIII вв. Богоматерь-Уми-
ление

подобной романской пластике; даже разделка венчика точками указывает на это.

Известен еще ряд иконок, происходящих из Новгорода, с той же ажурной архитектурой. Более крупной пластикой являются так называемые акваманилы (№ 60), т. е. рукомоייники, в виде зверей, обычно барсов. Их сходство с таковыми же немецкой работы несомненно. Они были найдены или в Киево-Черниговской или Смоленской области. Эти крупные памятники скульптуры не имеют ничего общего со стилем Византии.

Из многих находок в западном романском стиле наиболее замечателен клад Вщижского городища. Там были найдены предметы явно западного, романского происхождения; среди них канделябр с бегущими ящерицами, данными в округлой пластике (№ 61). Подобный канделябр хранится в одном из музеев Франции. Вщижский канделябр был привезен с Запада и, вероятно, имел влияние на продукцию в пределах южной и юго-западной Руси.

Этого нельзя сказать про Новгород. Так называемые эмали Антония Римлянина, являющиеся лиможскими эмалями (некоторые из них действительно XII в.) со скульптурными деталями, например, сильно выпуклой головой при плоском туловище, не повлияли на стиль в Новгороде.

В ризнице Софии новгородской находятся два серебряных чеканных кратира (№ 62) старинной формы, в виде расширяющихся кверху больших стаканов с поддоном, над которым имеется кольцевая, в виде «ложек», припухлость; в поперечном разрезе сосуд

образует квадрифолий, т. е. звезду из четырех дуг и четырех углов, форму, очень популярную в романо-готическом искусстве. К сосудам приделаны ручки в виде изгибов латинского «S», в верхнем закруглении которого вставлены розетки, а в изгибах стебли с ягодами.

По туловищу сосудов расположены растительные мотивы в византийском стиле строгой геометрической обработки, совпадающие с орнаментикой рукописей киевской школы (ср. Остромирово евангелие). Между вертикальными полосами орнамента в рельефах представлены на одном сосуде христос, богоматерь, Петр и Анастасия, на другом — христос, богоматерь, Петр и Варвара. По устью сосудов сделана евхаристическая надпись, а вокруг поддона записи, на первом сосуде: «сей сосуд Петров и жены его Марии», на втором — «сей сосуд Петрилов и жены его Варвары». На донышке первого сосуда стоит надпись: «Господи, помоги рабу своему Константину, Коста делал», а на донышке второго: «Господи, помоги рабу своему Флору, Братила делал». Последние имена надо

понять так, что Братила в крещении имел имя Флора. Двуменность для XII в. — вещь обыкновенная. Характер надписей удостоверяет, что сосуды относятся к XII в. По своей материальной и художественной ценности они принадлежали значительному лицу.



Рис. 59. Иконка Айналова. XIII в. Богоматерь-Умиление.



Рис. 60. Акваманил. XII в.



Рис. 61. Вщижский канделябр. XII в.

Таким человеком следует считать новгородского посадника Петрилу Микульчи-ча, который упоминается летописью среди виднейших новгородских граждан. Петрила был посадником в Новгороде с 1130 по 1134 г. и 26 января 1135 г. был убит.

Объяснить причину изготовления двух сосудов и несовпадения имен жены и святой нет возможности.

Работа Константина лучше и тщательнее работы Флора. Нет сомнения, что оба кратора новгородской работы.

Рельефы краторов совершенно отличаются от новгородских сионов XI в. Вместо византийской элегантности мы видим корот-

кие пропорции, большие головы, сухие складки, почти гравюрные врезы, особенно характерные для контурной игры складок. Словом, перед нами тот же стиль в скульптуре, который в живописи дает Нередица. Никаких черт, сближающих рельефы краторов со скульптурой «романского» стиля, нет.



Рис. 62. Новгородский кратор. XII в.

Новое понимание пространства осталось чуждо Новгороду во всех видах пространственных искусств XII в.

Изделия из золота, ткани и эмали не являются обычными для XII—XIII вв. В связи с княжескими заказами были все же возможны такие драгоценные изделия, как крест с эмалями, сделанный для Евфросинии Полодской в 1161 г. мастером Лазарем Богшей. Крест шестиконечный, типичной формы XII в. Другой, серебряный, менее художественный крест, четырехконечный, с полукруглыми уширениями концов, приписывают сестре Евфросинии, Параскеве Полодской, сыгравшей некоторую роль в древнерусском искусстве. Гравированные изображения евангелистов на кресте Параскевы, а также и готизированные надписи с ошибками в языке сделаны позднее каким-то иностранцем.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналов. Иконка Лихачева (Труды Новгородского археологического общества, I).
- Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи (Вопросы реставрации, II). М., 1928.
- Большаков. Русско-византийская древность («Среди коллекционеров», 1924, № 5—6).
- Born. Vor und frühgeschichtliche Voraussetzungen der Tierornamentik in Russland. Wien, 1931.
- Wulff—Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.
- Зуммер. Юрьевская божница (Записки Історіко-філологічного відділа, Київ, XV).
- Макаренко. Древнейший памятник искусства Переяславского княжества (Уваровский сборник, М., 1916).
- Макаренко. Церковь в Старогородке и его живопись (Чернигов и его окрестности, 1928).
- Мясоедов. Кратеры Софии новгородской (Сборник в честь Айналова). СПб., 1915.
- Nekrasov. Les frontispices architecturaux (L'art byzantin chez les slaves. II, Paris, 1933).
- Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. СПб., 1913.
- Порфиридов. Новые открытия в области памятников древней живописи в Новгороде. Новгород, 1928.
- Сементовский. Белорусские древности, I, II, СПб., 1890.
- Сементовский. Киев, его святыни и древности. Киев, 1871.
- Снегирев. Памятники древнего искусства в России. М., 1850.

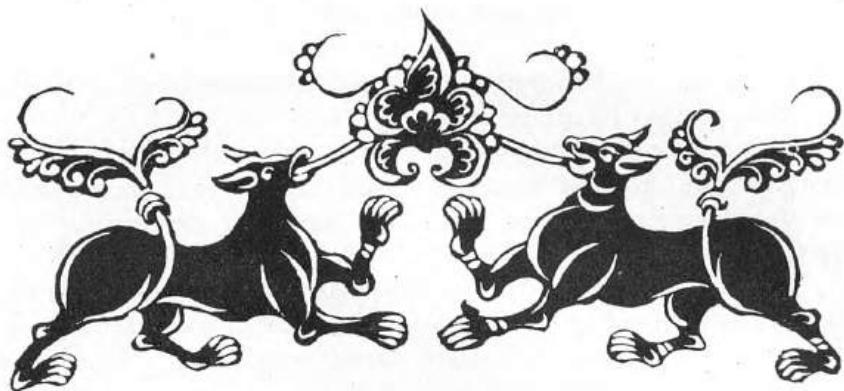
Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887.

Susev. Sur l'histoire de l'église du Saviour à Neredicy près Novgorod (L'art byzantin chez les slaves, II, Paris, 1933).

Фрески Спас-Нередицы. Издание гос. Русского музея. М., 1925.

Шероцкий. Киев, 1918.

часть вторая
эпоха развитого древне
русского искусства.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Развитие репрезентативно-графического стиля XII — XIII вв.

В АНАЛИЗЕ искусства XI и XII вв. нами было мало затронуто искусство 2-й половины XII в. на территории северо-восточной части русской равнины. В общей исторической концепции этой территории по справедливости уделяется особое место.

Отлив населения с юга и запустение земель начались задолго до татарского нашествия. Отлив происходит во всех слоях населения. Уходит и низший слой населения, переселяясь на северо-восток, в Суздальско-Владимирский край, и на юго-запад, т. е. в Галицию и Волынь, уходят духовенство и крупные феодалы. Княжеский род разделяется на отдельные семьи, захватывающие определенные территории.

Вместе с людьми передвигаются и памятники искусства. Андрей Боголюбский увозит Владимирскую богоматерь; вывезена была и Смоленская. В начале XIII в. уходит с юга в Полоцко-Смоленскую область знаменитый в свое время образ Николы Жидичинского, а также образ Николы Зарайского. Последний претерпевает сложное путешествие из Корсуни Киевской через Полоцко-Смоленскую область в Ригу, оттуда в Новгород, а из Новгорода в Рязанскую область. Даже мощи Бориса и Глеба из-под Киева (из Вышгорода) попадают под Смоленск, в Смядынский монастырь.

Что касается Корсуни, то Корсунь Крымскую стали смешивать с Корсунью Киевской уже с XIII в.

Пришлое славянское население встретило на северо-востоке жившее здесь финское население, менее быть может, организованное в военном отношении, но находящееся на достаточной культурной высоте.

Кроме финских племен, здесь был довольно культурный и торговый народ — болгары, быть может, теперешние чуваша, — просуществовавший самостоятельной организацией до XIV в. и влившийся частично в состав казанских татар.

Вопрос о воздействии финских и других народностей на искусство и культуру пришедших славян очень важен, особенно имея в виду этническое смешение финских племен с пришельцами, создавшими новую разновидность славянского племени и установившими новые порядки.

Летопись рассказывает, что князья стали подручниками Андрея Боголюбского. Сопротивление населения новым порядкам свелось к победе последних. Андрей Боголюбский был в 1175 г. убит. В убийстве участвовали не только бояре, но и население города и деревни; одновременно началось избиение его тиунов, наместников и иных собирателей введенных обложений. За восстанием 1175 г. последовало восстание 1177 г. При Всеволоде III установился в полной мере феодальный порядок.

Определился новый тип, новый характер князя, отмеченный летописью, а также и новый тип усадьбы и искусства, в тесном смысле «придворного» (терминология этого периода), слагавшегося уже на юге. На усадьбе князя было место и для ремесла. Летопись говорит об Андрее Боголюбском: «Приведе ему бог от разных стран мастеров». Позднее летопись уже отмечает, что когда нужно было построить здание, то «не искали мастеров от немцев, а получили их от работников св. богородицы», т. е. из числа ремесленников, которые имелись у владимирского епископа. Это были «придворные» мастера, в то время как, вероятно, в Киеве и, несомненно, в галицко-волинской земле существовали ремесленники среди городского населения. Летопись говорит о приходе к Даниилу Галицкому со всех сторон (в том числе и из Киевской Руси) ремесленников, восклицая «и бысть жизнь». Эта жизнь отличалась от суздальско-владимирской.

В Суздальско-Владимирской Руси не было попыток завести собственные серебряные деньги. Хозяйство было более замкнутым,

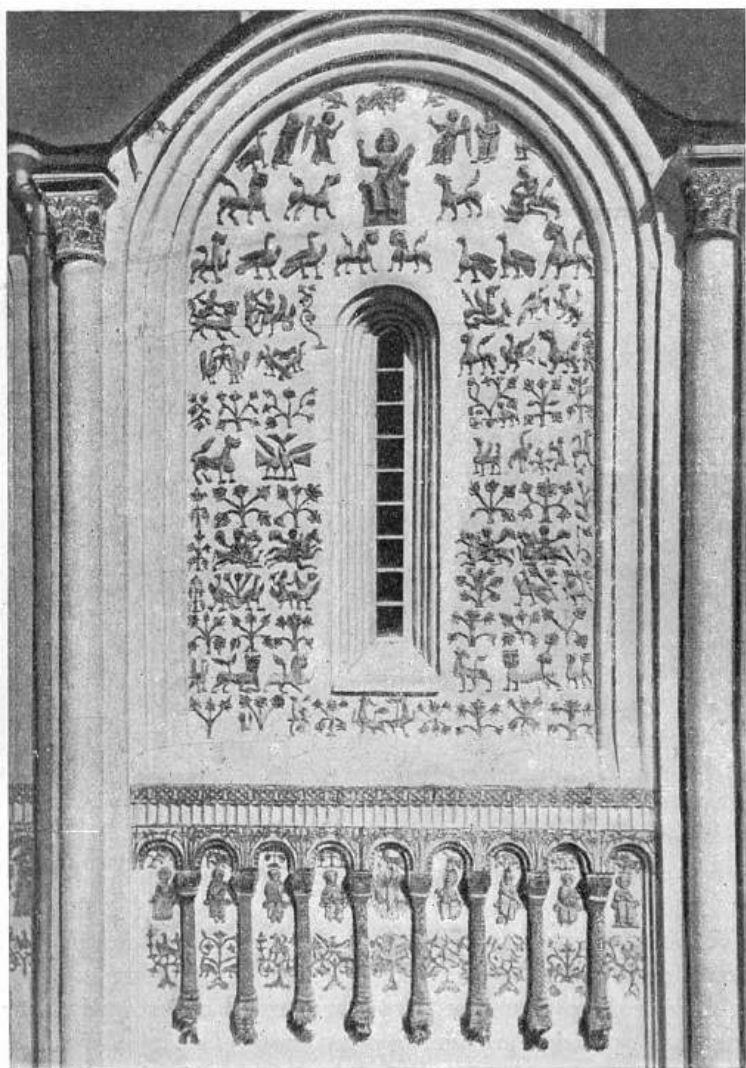


Рис. 63. Закомара Дмитриевского собора во Владимире, Кон. XII в.

натуральным, торговля же была внешней, что определяется самой системой дробления земель. Торговля шла не только по Клязьме и Волге, но и в западном направлении, по Оке и Угре, на Смоленск. Известно, что до обоснования Андрея Боголюбского в окско-волжском междуречье смоляне попадали в эту страну, со-

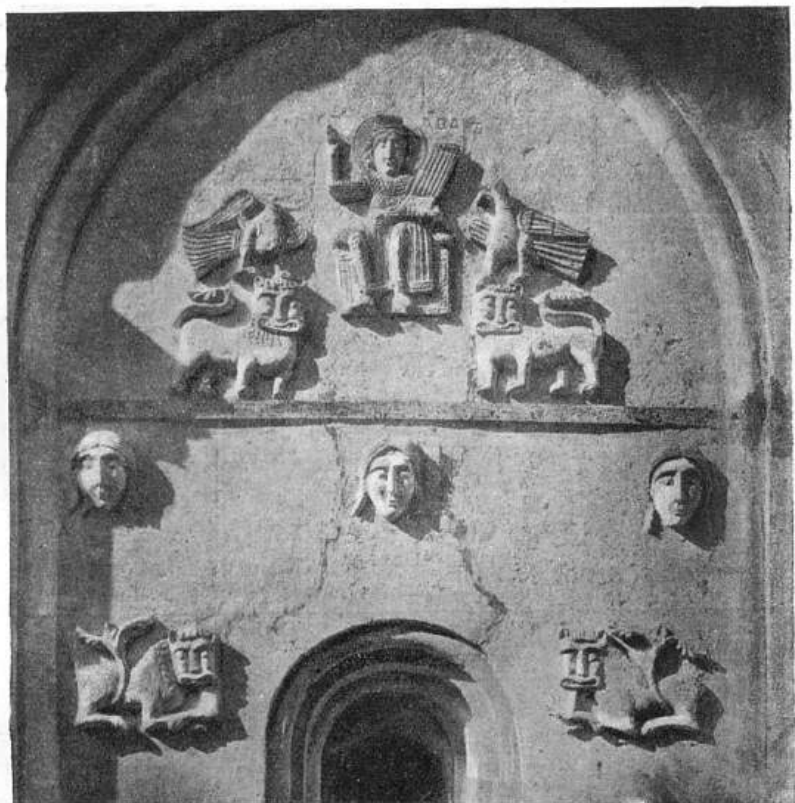


Рис. 64. Закомара церкви Покрова на Нерли. 1165 г.

бирая оброки и дани, а в конце XIII в. смоленский князь Федор Чермный становится и князем ярославским. Очевидно, что мы имеем дело со стремлением сосредоточить в одних руках западно-восточный торговый путь, когда южно-северный путь окончательно «заколодило» (по выражению былины об Илье Муромце).

Нашествие татар, разоривших прежде всего города, как организационные центры военного сопротивления, и уже в 1247 г. переписавших население для обложения данью, способствовало укреплению феодального строя в характере специфического «деревенского» феодализма, с выделением иммунитета церкви.

Феодализм юго-запада и запада был несколько иного характера и приближался к западно-европейскому, с его ростом ремесленной промышленности и городской культуры.

Пришедшее с юга население принесло с собою в Суздальско-Владимирскую область не только памятники искусства, но и свои художественные вкусы и привычки.

Мы уже видели в Киеве декоративную скульптуру в виде шиферных досок с рельефами, помещавшихся на стенах храмов и иных зданий. Храмы суздальско-владимирские развивают в вы-

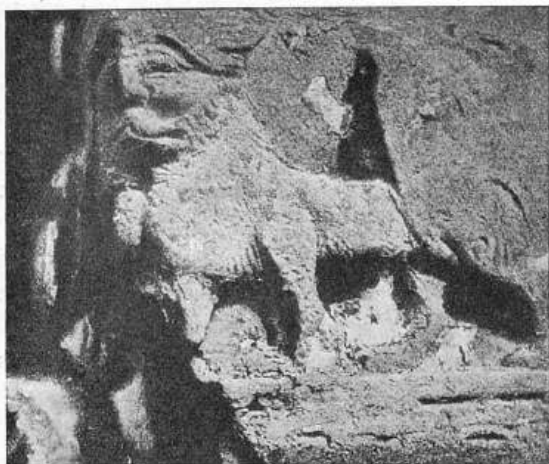


Рис. 65. Барс Суздальского собора. 1222 г.

сокой мере эту декорацию, причем рельефы уже не замкнуты в обрамлении, как в картинной раме, а сливаются со стеной здания, выделяясь на ней, как на нейтральном обширном поле. Самый стиль меняется; мотивы обогащаются. Эта скульптура существует от построек Андрея Боголюбского середины XII в. во Владимире, Боголюбове, на Нерли, до Дмитриевского собора конца XII в. и соборов в Суздале и Юрьеве-Польском 1-й половины XIII в.

Скачущих на конях всадников с нимбами Дмитриевского собора (№ 63) можно сравнить с всадниками Киева (см. выше), а также с многими вариантами Востока и Запада. Животные всякого рода (львы, иногда лев, терзающий какое-то четвероногое, грифы, кентавры и пр. и пр.) идут от греко-восточных мотивов. Таковы же растительные формы в виде веточек с листьями. Растительные узоры Юрьева-Польского восходят к Кавказу, где имеется также плоская скульптура по стенам в виде фигур и бюстов в кругах (примеров много, но наиболее любопытна для нас церковь в Актамаре на озере Ван). Это же направление характеризуют и маски Юрьева-Польского.

Однако следует указать на два мотива, которые своей формой и своим смыслом имеют особое значение.

Уже в Боголюбове мы встречаем львиные маски; они были и у первого Успенского собора. На Нерли мы находим геральдическое изображение львов или барсов (№ 64); то же во всех

остальных памятниках в различных вариантах (№ 65). Они находятся не только снаружи, но также, в качестве единственного внутреннего скульптурного украшения, на карнизах столбов. Перед нами герб суздальско-владимирских князей, который с XIII в. известен на щитах святых, соименных князьям этой территории. См. рельеф Георгия на портале Юрьева-Польского и миниатюру Федора Стратилата в Федоровском евангелии (о нем ниже).

Таким образом в суздальско-владимирской скульптуре мы встречаем мотив личного представительства феодала, символизирующий его могущество.

Другой важный мотив — женская маска (№ 66). Изображение служит не только декорацией. Мотив известен по албачскому кладу из Тираны (собрание Моргана), где мы видим совершенно такие же маски с дополнением бюста. Этот мотив восходит к античной идее «души города», которая развилась в идею «населенной территории», а затем в идею «народа». Так, в храмах суздальско-владимирского зодчества объединены противоположные понятия феодала и эксплуатируемого им населения. Интересны оформления этих мотивов.

Замечательная женская маска первого Успенского собора (теперь в Третьяковской галерее) имеет яйцевидный овал лица и «непрерывные» веки, окаймляющие глаза; зрачки сделаны в виде глубоких ямочек, а все лицо лежит в одной плоскости. Таковы все маски Успенского собора.

Совершенно иными являются маски Нерли, 1165 г., где мы видим типично романские параболические профили, а также маски кронштейнов всеволодовых обстроек Успенского собора 1185 г. и Дмитриевского собора 1194 г.

Немногие скульптуры (см. львиные маски) до Нерлинской церкви вряд ли можно назвать романскими; скорее они сближаются по обработке с восточными рельефами и ломбардскими, которые сами близки восточным.

Подобные широкие женские маски вновь встречаются в Суздали и Юрьеве-Польском, под несомненным восточным влиянием, но в Юрьеве-Польском встречаются в крайне ограниченном количестве и параболические «немецкие» маски.

Еще любопытнее фигурные изображения в закомарах. В средней закомаре Успенского собора изображен христос, под ним трое святых; на Нерли и у Дмитриевского собора — Давид (другие фигурные сцены Дмитриевского собора — позднейшие подделки).

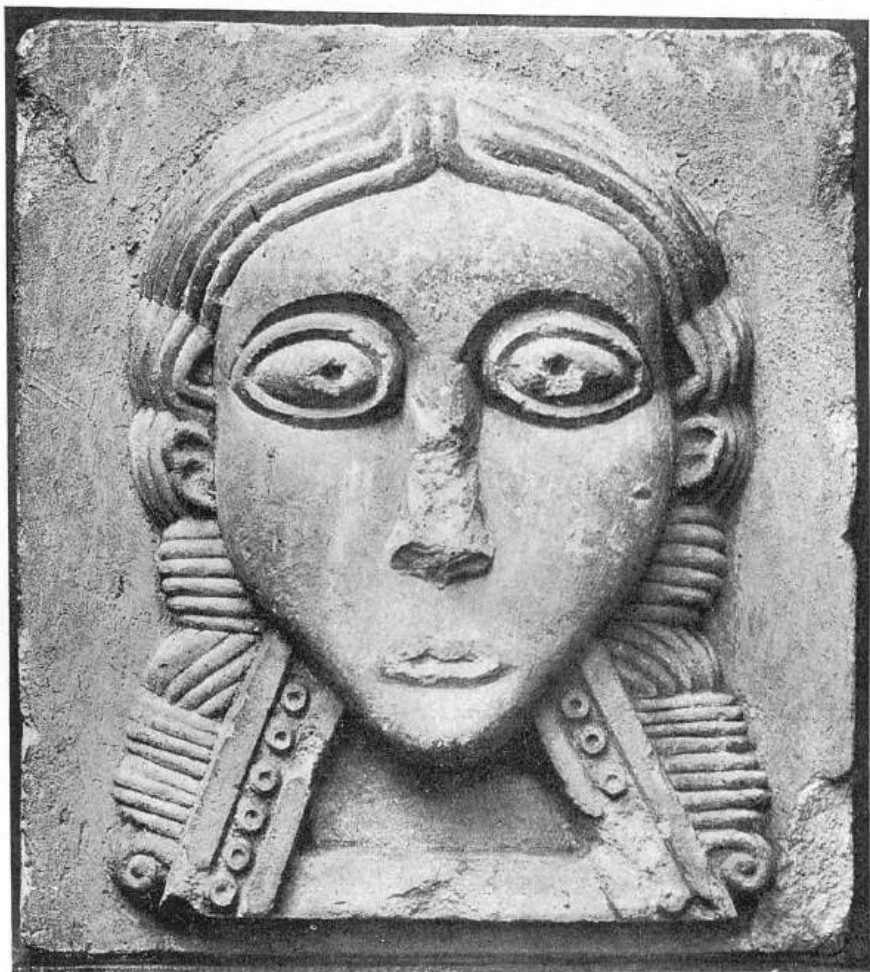


Рис. 66. Женская маска Успенского собора во Владимире. 1161 г.

Опущенные наружные концы бровей и глубокие впадины глаз, а равно обработка щек не имеют никакого отношения ни к Западу, ни к Востоку, а представляют переложение в монументальных формах типичного выражения византийской резьбы по слоновой кости, сохранившей характер выразительности Скопаса и Лизиппа.

Таким образом следует признать, что скульптура суздальско-владимирского зодчества начала с воспроизведения византийских и восточных образцов. Романские черты встречаются редко. Было



Рис. 67. Георгий в Юрьеве-Польском. 1233 г.

уже указано, что рельефы Юрьева-Польского получили отпечаток сухой и плоской фактуры Востока даже в таких по истокам византийских темах, как оранта. То же приходится сказать о Георгии (№ 67), святых под арками (№ 68) и фигурных сценах (№ 69).

Ни композиция, ни фактура не позволяют говорить о романском стиле рельефов.

Перед нами раскрывается совершенно особый смысл этой скульптурной декорации и ее эволюции.

Никогда не удастся указать точный источник содержания композиций Дмитриевского собора. Но общий их смысл был указан правильно. Христианство, полное фетишизма и обожествления при-



Рис. 68. Фрагмент стены в Юрьеве-Польском. 1233 г.

роды, давало ответы по поводу различных явлений мира. Апокрифы и легенды распространялись устным путем среди неграмотного населения в виде духовных стихов. Калики переходящие разносили их по всем территориям, и эти полуцерковные, а иногда и вполне церковные люди пропагандировали новое мировоззрение. Так называемые «духовные стихи» с идеей хваления бога всеми живущими и с фантастичными образами перекидывали мост от канонического культа, с его малопонятным содержанием, к примитивному сознанию населения.

Рельефные композиции Дмитриевского собора, о которых была речь выше, были обращением культа к народу. Эти композиции являлись той космологией, которая имела своей целью поработить личность и возвысить над ней власть.



Рис. 69. Реконструкция стены в Юрьеве-Польском.
1233 г.

По пути развития абстрактного мироощущения искусство древней Руси, ушедшее от иллюзионизма XI в., должно было пройти через фантастику, пронизанную христианскими идеями.

В Нерлинской церкви тематика еще не развита, и княжеские геральдические знаки, хоть и связанные с изображением Давида, существуют в пластической обособленности.

На стенах Дмитриевского собора весь земной мир: святые

и несвяты, чудища, звери и растения — подчинен неземному началу; чувственный мир, как он есть, вплоть до льва, пожирающего лань, подчинен высшей идее божества.

Стиль суздальско-владимирских рельефов мало распространен, однако отдельные следы этого распространения сохранились.

Известно северное деревянное резное тябло XIII в. (Исторический музей, № 70), которое имеет плоские изображения распятия и святых, а также двух грифонов по концам. Оно представляет примитивизированное воспроизведение суздальско-владимирского стиля.

Скульптура этого стиля встречается не только на ограниченной территории суздальско-владимирского княжества. Начатки ее мы видели в Киеве и Чернигове, фрагменты, к сожалению, очень небольшие, в Рязани и притом еще более восточного (армянского) характера, чем в Юрьеве-Польском. Но ни Полоцко-Смоленская, ни Новгородско-Псковская область ее не знали.

Совершенно исключительное значение имеет капитель, хранящаяся в Боголюбове в часовне, имеющая рельефное изображение юноши в нимбе, повторенное на всех четырех сторонах капители.

Последняя принадлежит центральному жиждательному столбу не дошедшего до нас княжеского дворца. Была попытка сравнить эту капитель с подобной из Вормса, а также с четырехликим столбом славянского божества (в Кракове).

Галицко-волынская летопись около 1259 г. рассказывает о наличии подобных столбов в одном из храмов Холма. Близ того же города стоял столб с изображением наверху «орла», «с головами» (очевидно, двуглавого) — первое позаимствование русскими византийского герба.

В вышеупомянутой церкви Холма были также «двое дверей, украшенных камнем галицким, белым и зеленым, холмским, тесаным, изрытым неким хитрецом Авдеем прилепами от всех шаров (красок) и золота, впереди же был сделан спас, а на полунощных (северных) дверях святой Иван».

Это единственное указание на наличие в Галицко-Волинской области скульптуры относится ко времени более позднему, чем скульптура суздальско-владимирская. Кроме того, холмский храм имел скульптуру лишь на порталах (не указание ли это на Деисис и не предполагался ли на южных дверях рельеф, изображающий богоматерь?). Система колоссальных рельефных полей с симметрическими скульптурными композициями суздальско-владимирских храмов, очевидно, представляет собою нечто особенное. Отсюда является сомнение, что суздальско-владимирская скульптура получила какое-либо серьезное воздействие от галицко-волинской. Мы уже видели южнорусские истоки и упоминали о кавказских. Наконец, Татищев рассказывает на основании не дошедших до нас источников о присылке Андрею Боголюбскому мастеров Фрид-



Рис. 70. Тябло Исторического музея. XIII в.



Рис. 71. Большой сион Успенского собора.
XII в. и 1486 г.

рихом Барбароссой (ср. «мастеров из немцев»).

Однако мы видели, что западное влияние не было продолжительным. Рельефы суздальско-владимирские своеобразны и представляют продукт местного творчества. Но возникает вопрос — связаны ли они с истоками финского происхождения?

Один случай скульптуры нам известен в Коломне, где на стене церкви на Городке XII—XIII вв. имеется скульптурное изображение барса, т. е. герб суздальско-владимирского князя.

Стиль изображения стоит ближе ко времени Всеволода III, чем его наследников.

Летопись рассказывает о том, что Андрей Боголюбский сделал для Успенского собора во Владимире большое число дорогой утвари; среди этой утвари были три больших сиона (или Иерусалима) из чистого золота. Гиперболизм летописного текста заставляет нас предполагать, что сионы были лишь вызолочены. Во всяком случае несомненно, что к эпохе Андрея Боголюбского относится так называемый Большой сион московского Успенского собора (№ 71), якобы изготовленный в 1486 г. В этом году был лишь приделан новый верх к ротондальному зданию, состоящему из ряда арок на колонках, в простенках которых помещены фигуры апостолов.

Наивно-чувственный характер этих скульптур, параболические профили и вытаращенные глаза, волосы, лежащие как бы волнистыми шапками, неподвижность и мешковатость тел и эксцентрично изогнутые кисти рук — все эти черты совпадают с подобными чертами на памятниках немецкой металлической скульптуры, в частности гильдесгеймской школы. Рельефные фигуры сиона имеют

трехмерность, которая появилась у нас лишь в некоторых вышеупомянутых женских масках, начиная с Нерли. В торевтике, возможно, она была известна и ранее.

К 1231 г. относится львиная маска бывших «золотых» дверей (№ 72) Ростовского собора, сделанных епископом Кириллом. Маска держит кольцо, служащее ручкой для дверей, сохранившихся в обломанном и фрагментарном виде после неоднократных пожаров, переделок и искажений собора. В стиле маски имеются больше черты Востока, чем Запада.



Рис. 72. Маска Ростовского собора. XIII в.

Развитие абстрактного линейного стиля в изобразительном искусстве суздальско-владимирского княжества сказалось сильнейшим образом в живописи. Мы уже видели, что росписи Дмитриевского собора, сохранившие еще черты живописного стиля, становятся графическими. Те же черты встречаются в фрагментах росписей первого Успенского собора 1152 г., который имел живописные фигуры между колонками аркатурного фриза. Линейный стиль проник, как мы видели, и в Новгородско-Псковскую область (Мирож и Ладога), но в новгородской фреске возобладали стиль Нередицы, отозвавшийся, как увидим, и на других видах живописного искусства.

XIII в. должен считаться как торжество примитивного графического стиля живописи, особенно в средней Руси.

Ряд икон и миниатюр этого времени показывает борьбу плоскости и графики с пластикой.

В 1154 г. Юрием Долгоруким был основан город, названный Дмитровым. В 1164 г. в нем родится Всеволод III (в крещении Дмитрий).

Уже в 1181 г. город изображается в летописи как крепость; в 1194 г. у Всеволода рождается сын Дмитрий, строится Дмитриевский собор и приносится из Солуни доска от гроба Дмитрия Солунского. К этому же времени, т. е. ко 2-й половине XII в., относится замечательная монументальная икона из города Дмитрова (теперь в Третьяковской галерее), изображающая си-

дящего с мечом на коленях Дмитрия Солунского (№ 73). Икона очень пострадала от времени, была записана в XVI в. и испорчена, но голова Дмитрия раскрыта после расчистки в своем первоначальном виде. Эта фигура создает впечатление властности и величия (приписка в углу ангела с венцом совершенно не вяжется). Следует указать на различие между Дмитрием Солунским на мозаике Михайловского монастыря и на этой иконе. Иллюзионизм мозаики передает движение головы, глаз, век; изображен воин, к чему-то присматривающийся и готовый вступить в бой. Лицо Дмитрия на иконе, лишенное иллюзионизма, окаменело; оно совершенно неподвижно и спокойно; нет легкой гримасы, которая пробегает по мозаичному лицу; на иконе это скорее лик, чем лицо. Легкий поворот головы влево сокращает размеры правого глаза и брови, но вследствие симметрической трактовки лица это сокращение кажется несколько странным. Так меняется старая передача движения в новом замысле. От южнорусской школы, от Владимирской богородицы идут затемнения глаз ресницами, но эти тени в соединении с тенями всего лица, отлично его моделирующие, дают ту холодную скульптурность, которая отсутствует не только у Владимирской, но и у всех вышеупомянутых икон ее школы. К скульптурной моделировке присоединяются холодные зеленовато-серые тона, производящие впечатление условной раскраски, почти монохрома скульптурного произведения. Трудно найти в какой-либо другой иконе больше сходства с рельефами эпохи Всеволода III. На пышных, но тщательно оформленных волосах лежит кесарский венец, придающий святому значение владетельной особы (ср. киевских всадников, росписи Нередицы и пр.).

Началу XIII в. принадлежит замечательная оранта из Ярославля (в Третьяковской галлерее), с младенцем в круте на груди и с двумя ангелами в кругах, в верхних углах (табл. I). Икона еще более монументальна, чем Дмитрий. Ни по размерам, ни по геме она не могла быть «местной» и потому не может восходить как некоторые полагают, к алимпиевой иконе, которая была привезена из Киева в Ростов. Последняя икона исчезла и была позднее заменена другой, написанной на ту же тему и в тех же размерах.

В 1215 г. Константин Всеволодович заложил в Ярославле на своем дворе Успенскую церковь по аналогии с Успенским собором Владимира и с Успенской церковью Киево-Печерского



Рис. 73. Дмитрий Солунский. Кон. XII в.



Рис. 74. Спас моленный из Ярославля. Первая половина XIII в.

монастыря. Отсюда явилась идея дать образ Печерской, которую представляет ярославская оранта; как и в других случаях, суздальско-владимирское искусство было насыщено влияниями Киева, но имело свое стилистическое истолкование.

Ангелы оранты еще носят черты иллюзионистической трактовки (ср. ангелов фресок Дмитриевского собора), но младенец и особенно сама богоматерь далеки от иллюзионизма. Высокая



Рис. 75. Архангел Михаил Успенского собора. Сред. XIII в.



Рис. 76. Борис и Глеб. XIII в.



Рис. 77. Архангел Михаил из Ярославля. Кон. XIII в.

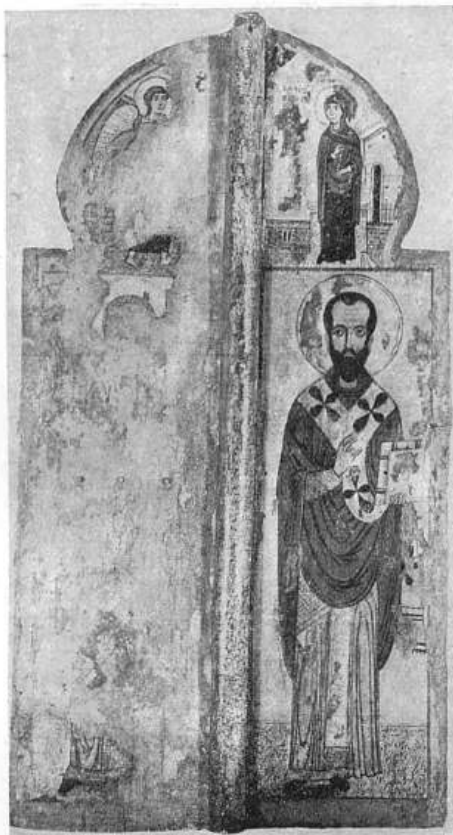


Рис. 78. Двери из Кривого. XIII в.

фигура последней с небольшой головой и мятыми складками платья напоминает несколько мозаики Михайловского монастыря, но имеет иное выражение. Как и в Дмитрии, здесь нет действия. Складки платья неподвижны, плоски, представляя пересечение золотых полосок и треугольников. Пластическая масса превращена в плоскостную абстракцию. Фигура и особенно лик симметричны до пределов неправдоподобия. Лик хотя и имеет пластическое оформление благодаря светотени, но производит впечатление условной геометризированной модели, почти совпадая с выражением массы в современной скульптурной декорации. Обрамление лица мафорием, окаймленным узором и плоско переданным, приближается к орнаментальной трактовке форм в скульптурах Юрьева-Польского.

В обеих иконах чувствуется холод, встречаемый уже в южно-русской художественной практике, и видна последовательность развития стиля суздальско-владимирского искусства.

Еще более плоскостной, хотя и несколько живописной, является икона Спаса поясного (№ 74) из ярославского Успенского собора, по преданию, моленная ярославских князей Василия (1238—1249) и Константина (1249—1257). От этой иконы уже веет некоторым примитивом и провинциализмом.

Возникновение абстрактно-плоскостного стиля, полного нарядности и утонченности, сказавшееся в архитектуре и в скульптуре XIII в. (собор Юрьева-Польского, мастером которого был сам князь), создало ряд замечательных изображений святых, соимен-

ных с князьями. Эти изображения отличаются от Дмитрия из Дмитрова так же, как последний от Дмитрия Михайловских мозаик.

Наиболее замечательна икона архангела Михаила с припадающим к его ногам Иисусом Навином, из московского Успенского собора (№ 75). Икона связана с именем первого московского князя, 1247 г., Михаила Хоробрита, который в 1248 г. стал великим князем владимирским и в том же году скончался.

Совершенно плоско изображенный Михаил стоит, строго глядя несколько вверх и занеся правой рукой меч горизонтально над головой. Металлический панцирь, пурпурный плащ с золотыми лилиями и клетчатые штаны, тонкие крылья с резкой разделкой перышков, каллиграфически данные контуры, симметрия складок — все, и краски и рисунок, представляет нарядность и торжественность фигуры святого.

Икона Бориса и Глеба (Русский музей, № 76) относится к концу XIII в. и представляет в торжественно-разукрашенной манере прославление двух князей. Фигуры даны репрезентативно — всякое действие исключено. Вытянутые, с маленькими головами в княжеских шапочках фигуры стоят, держа в правых руках перед грудью кресты, как мученики; Борис опирается на меч, а Глеб поднял меч до уровня креста.



Рис. 79. Двери из Твери. XIII в.

Ничего общего по своему стилю, кроме иконографии, не имеют эти образы с воспроизведениями Бориса и Глеба на дошедших до нас киевских крестиках (см. выше).

Яркие краски киноварного кафтана и синего плаща Бориса и малинового кафтана и красного плаща Глеба украшены золотыми и лиловыми орнаментами и жемчужными бордюрами. Нарядность тканей контрастирует с ее монохромным светлым подобием и серебряным фоном иконы, встречаемым на суздальско-владимирских памятниках.

Церемониальность изображенных князей, одновременно и «мучеников», дана в приподнято абстрактном тоне. Никогда, кажется, не было причислено к святым столько князей, как в эпоху татарщины.

К концу XIII в. относится в том же стиле парадной репрезентативности монументальный образ Михаила архангела (№ 77) из Ярославля (теперь в Третьяковской галерее), изображенного в длинном красном одеянии с золотыми узорами; мягкий очерк почти не имеет графления контуров.

Последняя черта крайне характерна для суздальско-владимирской живописи XIII в., представляя последствия иллюзионизма.

Наоборот, иконы, появившиеся на периферии суздальско-владимирского искусства, отличаются линейной сухостью.

Село Кривое, еще в середине XIX в. называвшееся Кривецким погостом и являвшееся поселением вокруг монастыря, существовавшего с XIII в., сохранило нам ряд икон, начиная с XIII в. Свое название Кривецкий погост, повидимому, получил от кривичей, образовавших здесь колонию.

Дошедшие до нас в полуразрушенном состоянии «царские» двери XIII в. (теперь в Третьяковской галерее, № 78) сохранили изображение Василия Великого на одной из створок и богоматери из благовещения вверху (на другой стороне почти ничего не осталось от Иоанна Златоуста, а от Гавриила в благовещении — лишь голова и крыло).

Некоторые ученые усматривали в иконографии влияние Киева. Но стиль произведения говорит о влиянии плоскостного стиля суздальско-владимирской живописи.

В репрезентатизме суздальско-владимирской живописи уже заметен примитивизм, который акцентируется в кривецкой двери. Характерно, как без надобности кладутся блики по лицу; линейность разлагает всякую пластику складок одежд и тела и усили-

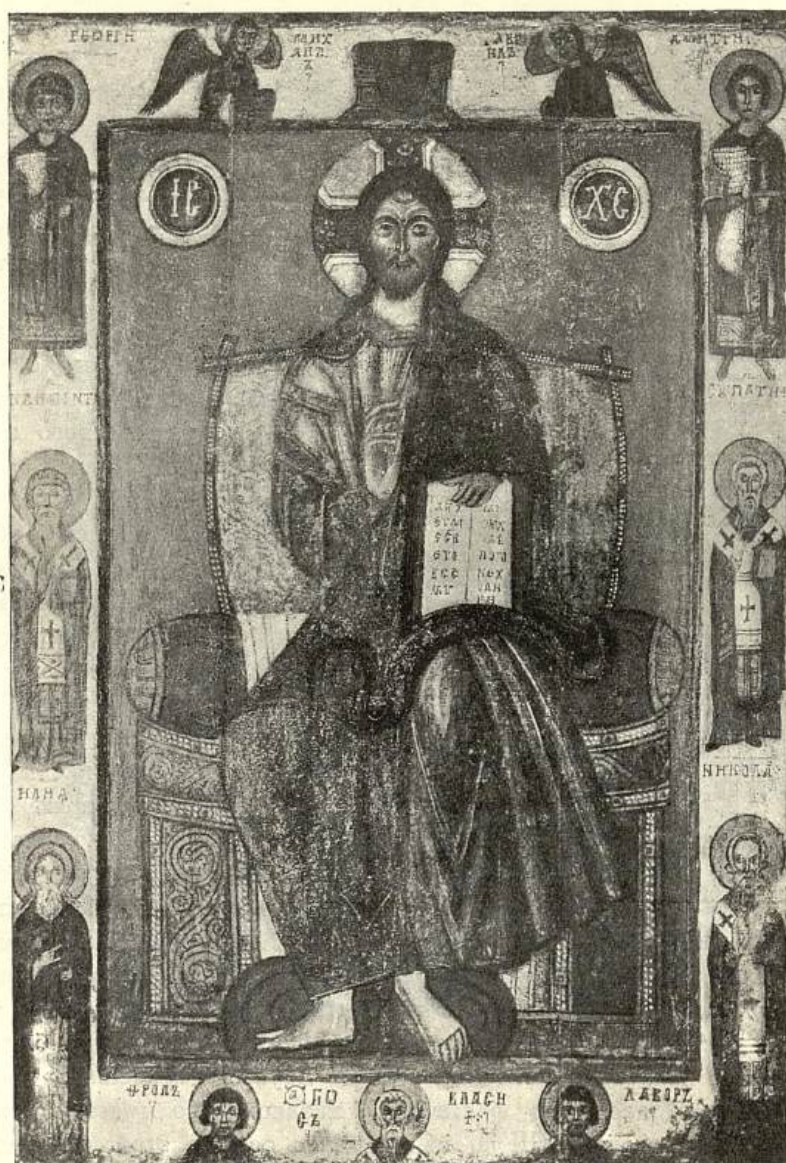


Рис. 80. Спас на троне. XIII в.



Рис. 81. Рождество богородицы. XIII в.

вает контур, который, однако, не доходит до новгородского экспрессионизма. Мирозерцание, отвлеченное от жизни, уничтожает всякое выражение характера или темперамента, как это имело место в киевских образах, но лицо начинает приобретать черты местного этнического облика.

Другой характер имеют не менее замечательные «царские» двери XIII в. из Твери (теперь в Третьяковской галлерее, № 79). Василий и Иоанн Златоуст отличаются от тех же фигур на кривецких дверях. Они стоят в $\frac{3}{4}$ навстречу друг другу, составляя единую компози-

цию, когда двери закрываются. В их лицах, особенно подбородках, видна попытка дать моделировку (ср. Илью Выбуцкого, XIII в., см. выше). Святительские одежды превратились в игру темных и светлых, прямых и ломаных линий. Фигуры старцев, близкие родовым понятиям, превращаются в образы «нездешней» силы, вошедшие в народную фантастику, неоднократно имевшую своим источником иконы, XIII в. закладывает основы этой фантастики (см. сказание о Николе Зарайском, где в исторические факты вплетено чудесное участие самого Николая чудотворца).

Так старая идеология была сплетена с верованием и легендой новой религии.

Мы видели еще в XII в. плоскостный стиль в Новгороде, осложненный графикой и экспрессионистическими мазками, типич-



Рис. 82. Новгородские металлические двери. XIII в.

ными для Нередицы и сохраняющими частично примитивную пластику.

Изысканности абстрактного стиля плоскостной живописи средней Руси в Новгороде не было. Интересен Спас на троне из б. собрания Анисимова (теперь в Третьяковской галерее, № 80). Монументально сидящий на троне спас изображен на абстрактном



Рис. 83. Монастырское евангелие. XIII в.
Евангелисты

нейтральном красном фоне (как и кривецкие двери); моделирующие светлые и темные линии почти потеряли свое назначение. Неподвижность выражения лица связана с его опрошением. На полях представлены отдельные святые, которые, согласно средневековой субординации, гораздо меньше спаса. Эти фигуры имеют более спаса характер реальности в выражении своих глаз, очерченных густыми контурами, и в тяжелых формах своих тел.

Рождество богородицы, XIII в., б. собрания Рябушинского (теперь в Третьяковской галлерее, № 81), —

одна из наиболее известных икон. Она, несомненно, происходит из Новгорода. Огромной величины Анна лежит на диагонально поставленном ложе, лишенном глубинного направления, другие фигуры меньшей величины стоят вертикально одна над другой в виде столбов, лишенных движения, даже когда они наклоняются или переставляют ноги (крайние правые фигуры); фигуры, частично расположенные в одном ряду, не связаны между собой.

Горизонтальные линии противоречат общей вертикали; нет плоскостности и линейности; наоборот, линия определяет границы объемной, мешковатой формы, подобной росписям Нередицы и напоминающей пластику некоторых деталей устюжского Благовещения. Трудно представить себе более выразительный образ репрезентативных «истуканов», чем на этой иконе, где примитивизм объемных фигур так противоположен относительной натуральностью абстракции и утонченной декоративности суздальско-владимирских икон. Нагромождение архитектурных форм иконы Рождества богородицы это лишь подтверждает.

К произведениям живописи Центральной Руси в стиле абстрактной линейности и декоративизма с легендарным содержанием

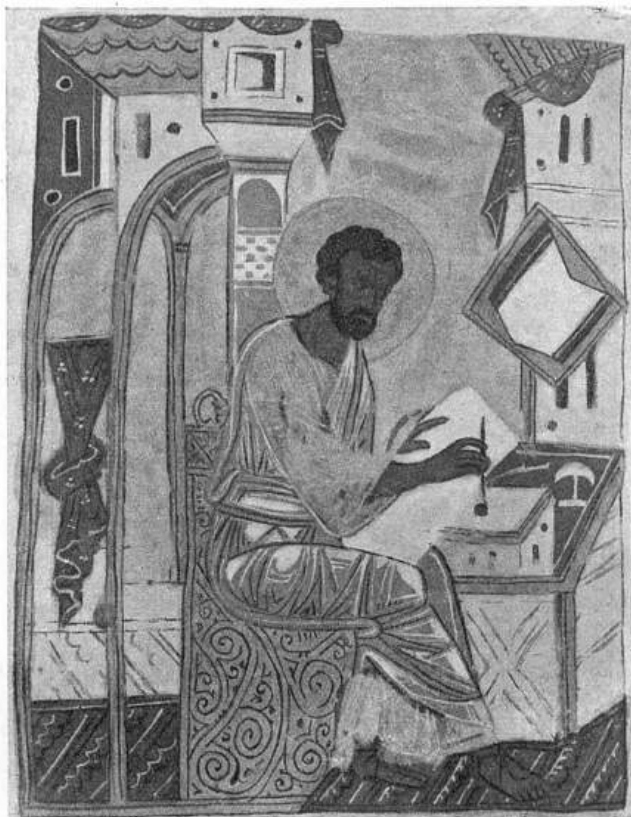


Рис. 84. Федоровское евангелие. XIII в. Марк

относятся двое так называемых «дамасковых» дверей в Суздальском соборе. Одни из них, с сюжетами из канонической церковной литературы, сделаны, повидимому, при самой отделке собора в 1233 г., другие приписываются заказу вышеупомянутого Михаила Хоробрита и имеют сюжетами чуда архангела Михаила.

Обычно представляли себе технику этих графических произведений в виде инкрустации «золотой» бронзы по темной, но это скорее роспись золотом по особой лаковой поверхности. Репрезентативные образы из непрерывного контура с весьма немногими внутренними штрихами дают конечное завершение абстрактному стилю. Подобные же врата были найдены в Новгороде (№ 82). Они на много меньше суздальских, но также



Рис. 85. Амартол. Кон. XIII в. Фронтиспис

суздальско-владимирского происхождения. На них изображены евангелисты. Среди орнаментики имеется бегущий барс — герб суздальско-владимирских князей.

От XIII в. сохранилось довольно значительное количество миниатюр.

Мы уже упоминали выше об исключительных богатствах ростовского епископа Кирилла, владевшего значительной библиотекой. От нее остался Апостол 1220 г. (Исторический музей) с изображением Петра и Павла под килевидной аркой, в голубых хитонах и красных гиматиях; своими пластическими ликами и тонкой штриховкой они напоминают владимирские и даже киевские (Кирил-

лова монастыря) фрески. Таковы же ангелы на другой миниатюре, связанной с заставкой, очень плохо сохранившиеся.

В еще худшем состоянии дошел до нас троичный кондакарь, начала XIII в. (Ленинская библиотека), с изображением явления Иоанну Дамаскину богородицы. Последняя дана в живописном стиле и по изяществу напоминает ангелов дмитриевской росписи.

Два среднерусских изображения в евангелии из спасо-преображенского Ярославского монастыря принадлежат середине XIII в. (теперь в ярославском музее). На одном представлен



Рис. 86. Хутынский служебник. XIII в.
Святитель

Матвей; на другом Марк и Лука вместе (№ 83). Вероятно, к тому же времени относятся три миниатюры, вшитые в позднейшее Федоровское евангелие из Успенского ярославского собора (теперь в ярославском музее). Миниатюры эти очень примитивны по рисунку и колориту. Даже архитектурные формы плоски. Красная, зелено-голубая, коричнево-бурая и черная краски даны очень резко; узоры византийских мотивов выполнены простой черной штриховкой (№ 84). Миниатюры монастырского евангелия более моделированы и обнаруживают больше реминисценций старого пластического образа (особенно в миниатюре с двумя евангелистами).

Замечательна Хроника Амартола, выполненная каким-то Прокопием по заказу тверского князя Михаила и его матери Аксиньи около 1294 г. На выходных листах имеется изображение самого Амартола, сидящего под килевидной аркой, украшенной узорами. В другой миниатюре находится изображение Михаила и Аксиньи по обеим сторонам Христа, сидящего на троне (№ 85). Перед нами тематика Киевской Руси, но линейность, плоскостность и любовь к орнаментальным разводам миниатюры указывают на опре-



Рис. 87. Евангелие Тешилича. XIII в. Пантелеймон и Екатерина

деленную эпоху и на место происхождения. В миниатюре имеются моменты, указывающие на связь с югом; именно, в беспокойных складках хитона Христа есть общие черты с Трирской псалтырью, т. е. с галицко-волынским искусством (см. выше). Таким образом мы видим влияния галицко-волынского искусства в средней Руси не только в скульптуре, но и в живописи. Возможно, что в Твери

сложились особые условия развития искусства, о которых мы скажем в анализе искусства XIV в., когда вернемся к Амартолу, который, кроме двух выходных миниатюр, содержит в тексте множество мелких, частью принадлежащих концу XIII в., частью — XIV в.

Отзвуки южного искусства мы находим в двух миниатюрах (Василий Великий и Иоанн Златоуст) так называемого Хутынского служебника XIII в. (*№ 85*), который происходит из полоцко-смоленского княжества. В абстрактно-плоскостном стиле этих миниатюр видны еще reminiscences живописной и мягкой трактовки одежд и особенно лиц.

В том же стиле представлено плохо сохранившееся изображение Иоанна в евангелии московского университета, XIII в. Оно принадлежало также полоцко-смоленскому княжеству.

Новгородская миниатюра в так называемом Милятинском евангелии изображает Иоанна. Она выполнена очень примитивно, простым сопоставлением красочных поверхностей: синей, зелено-серой, красной, желтой с узорчатыми разводами (воспроизведение золота). Находящийся позади ангел шепчет на ухо Иоанну. Миниатюра сохранилась плохо. Запись говорит о том, что рукопись выполнена в голодный год Демкой, попом церкви Лазаря, по повелению Милятина Лукинича. Лукиничи, богатые новгородские



Рис. 88. Казанский служебник. XIII в. Иоанн Златоуст.



Рис. 89. Евангелие. 1270 г. Матфей

купцы, упоминаются в летописи окол 1186 г., как построившие церковь Петра и Павла на Синичьей горе.

В том же стиле среднерусского искусства отлично исполнена миниатюра в евангелии, написанном Максимом Тешиличем в начале XIII в. (Публичная библиотека в Ленинграде, № 37). Она изображает во весь рост, *en face*, стоящих святых Пантелеймона и Екатерину. Лик Пантелеймона несколько моделирован; оба изображения, почти нерасцвеченные красками, представляют отличные репрезентативные графические образы.

Соловецкий служебник (б. Казанского музея) имеет изображение епископа (Иоанна Златоуста? № 88), а уваровская кормчая (Исторический музей) — Христа и двух святителей в том же стиле, но хуже исполненные. В Соловецком служебнике, в отличие от



Рис. 90. Евангелие. 1270 г. Инициалы

вышеупомянутых рукописей, подражавших искусству средней Руси, стиль миниатюры имеет общие черты с нерединскими росписями. В особенности показывает большое сходство Нерукотворный спас в Прологе 1262 г., написанном пономарем Тимофеем церкви Иакова, при попе Евстафии, по заказу Захария Олешкинина.

К 1270 г. относится евангелие, написанное Георгием, сыном попа, прозванного Лотышем и служившего в церкви с. Городища, когда-то являвшейся княжеской постройкой. Заказчиком был монах Симон, который велел изобразить себя рядом с Иоанном вместо обычного Прохора (мотив, известный в греко-восточной миниатюре).

Четыре миниатюры евангелия изображают стоящих под восточными арками на красном фоне евангелистов, напоминающих своей линейностью и тяжеловесностью нерединские росписи (№ 89). Миниатюры Симонова евангелия являются отражениями восточных миниатюр. Орнаменты в вышеупомянутых рукописях огрубело передают южнорусские мотивы. В евангелии мы находим дальнейшее развитие новгородской тератологии (№ 90). Маска получила не только руки, но и все туловище. Так сложилась фигура первого образования, не имеющая по своему оформлению и своей тематике ничего общего с миниатюрой; условная контурность полуфантастического характера дала образ не культового, а бытового характера. В противоположность рельефам Дмитриевского собора, где фантастика заглушалась идеей христианства, здесь она выявилась в соприкосновении с действительностью.

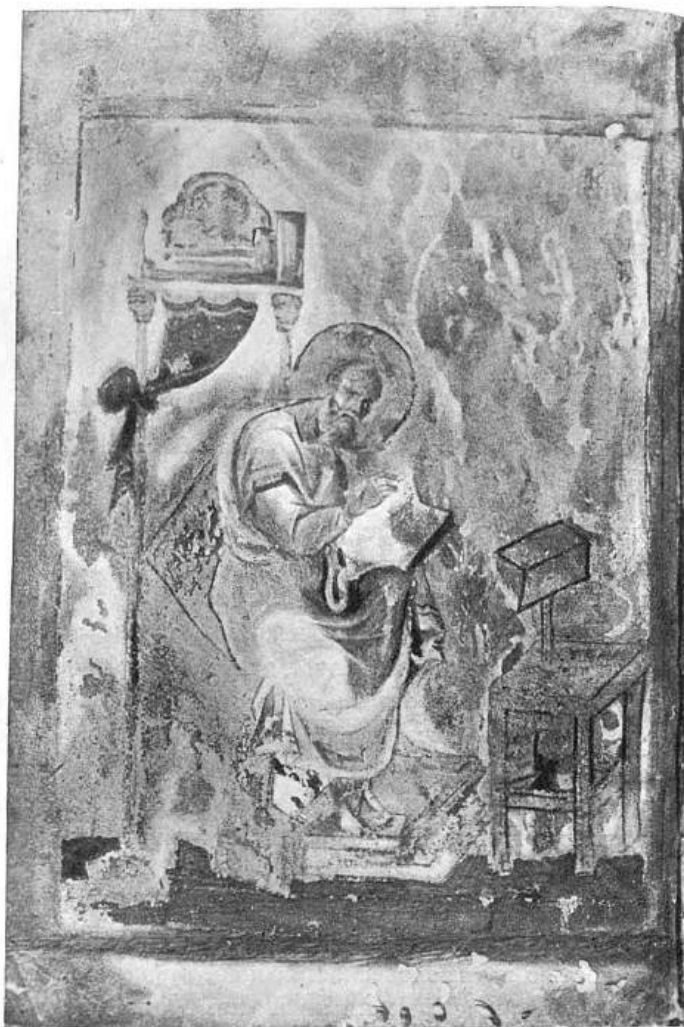


Рис. 91. Галицко-волинское евангелие.
XIII—XIV вв. Иоанн

Это явление наблюдается не только в Новгороде, но позднее и в Полоцко-Смоленской области, причем превращены в человеческую фигуру не маски, а птички. Птички евангелия 1270 г. постепенно теряют свой птичий облик и приобретают фантастические очертания.

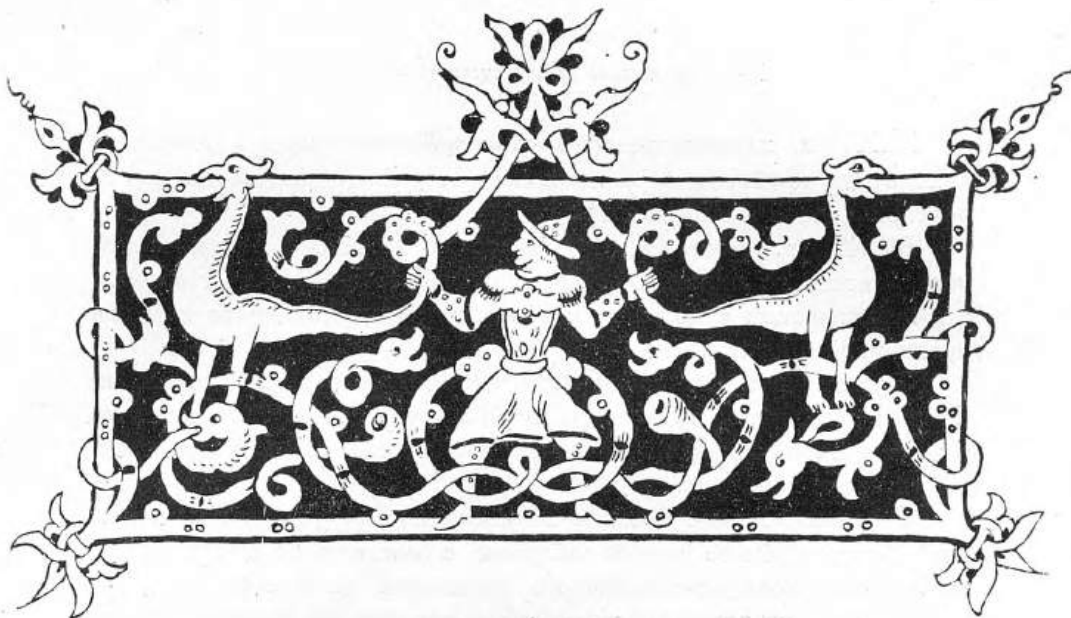
Особая художественная культура создавалась в галицко-во-
лынском княжестве.

В 1211 г. соединились Волынь и Галич, и идея монархизма там появилась очень рано; она в значительной мере осуществлялась практически Ярославом Осмомыслом (1152—1187), Романом (1199—1205), Даниилом (1205—1264), которого короновал королем в Дро-
гиниче папский прелат в 1254 г. Сохранилось Галицко-во-лынское евангелие XII—XIII вв. (ныне принадлежит Архиву культуры и быта в Москве). Четыре миниатюры с евангелистами (№ 91) представляют собою полную противоположность тому, что мы видим во всей остальной Руси. В исключительно гармоническом сочетании голубых, розовых, зеленовато-оливковых тонов даны живописные построения сидящих евангелистов в правдоподобных позах. Изящные павильоны соответствуют гибким играющим складкам платьев, обнаруживающим заимствование от романо-готической живописи Запада. Это соединение Византии с Западом предвосхищает новый живописный стиль эпохи Палеологов.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналов. Летопись Георгия Амартола (Deuxième Congrès International des études byzantines. Belgrade, 1927. Compte-rendu. Belgrade, 1929).
- Айналов. Миниатюры древнейших рукописей в музее Троице-Сергиевской лавры (Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 гг. Л., 1925).
- Алпатов. К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве (Slavia, III, 1924).
- Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи (Вопросы реставрации, II). М., 1928.
- Анисимов. Реставрация древнерусской живописи в Ярославле. М., 1926.
- Бобринский. Резной камень в России. М., 1916.
- Выставка древнерусского искусства в Москве. М., 1913.
- Муратов. Древнерусские иконы в собрании Остроухова. М., 1913.
- F. Halle. Altrussische Kunst. Berlin, без года.
- F. Halle. Russische Romanik, Bauplastik von Wladimir Ssusdal. Berlin—Wien, 1929.
- Гальнбек. Техника золоченых изображений на лихачевских дверях (Материалы Русского музея, I, Л., 1928).
- Денике. Миниатюры рукописей Соловецкой библиотеки («Казанский библиофил», № 2). Казань, 1921.
- Карабинов. «Наместная икона» древнего Киево-Печерского монастыря (Известия гос. Академии истории материальной культуры, V). Л., 1927.

- Кивокурцев. Памятник домонгольской эпохи близ Коломны (Труды Кабинета истории материальной культуры, V). М., 1930.
- Кондаков. О научных задачах истории древнерусского искусства. Издание Общества древней письменности, 1889.
- Lathoud. Le thème iconographique du «Pokrov» de la Vierge (L'art byzantin chez les slaves, II, Paris, 1932).
- Лихачев. Материалы по русскому иконописанию, I—II, СПб., 1906.
- Малицкий. Поздние рельефы Дмитриевского собора (Труды Владимирского научного общества, V). Владимир, 1923.
- Мацулевич. Две иконы Рождества богородицы из собрания Рябушинского («Русская икона», 1914, № 3).
- Мацулевич. Хронология рельефов Дмитриевского собора (Ежегодник Российского института истории искусства, I). СПб., 1922.
- Некрасов. Возникновение московского искусства. М., 1929.
- Некрасов. Города Московской губ. М., 1928.
- Некрасов. Из суздальско-владимирских впечатлений («Среди коллекционеров», 1924, № 3—4—5—6).
- Некрасов. О гербе суздальско-владимирских князей (Сборник в честь Соболевского). Л., 1928.
- Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. СПб., 1913.
- Нерадовский. Икона Бориса и Глеба Русского музея («Русская икона», 1914, № 1).
- Романов. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (Известия Археологической комиссии, 1910).
- Romanov. La colonnade du pourtour de la cathédrale de Saint-Georges à Jur'ev-Pols'kij (L'art byzantin chez les slaves, II, Paris, 1932).
- Соболевский. Медные врата («Русская икона», 1914, № 1).
- Strzygowski. Altai-Iran und Völkerwanderung. Leipzig, 1917.
- Сычев. Русское древлехранилище («Старые годы», 1916, январь-февраль).
- Фраткин. Изображение св. Георгия («Светильник», 1915, № 9—12).
- Щепкин. Деревянное тябло (Сборник в честь Ламанского, II). СПб., 1908.
- Jurgenson. Romanische Einflüsse in der altrussische Goldschmiedplastik (Zeitschrift für bildende Kunst, 1928—1929, № 10).



ГЛАВА ПЯТАЯ

Появление и судьба живописного стиля XIV в.



УЛЬТУРА северо-западных областей протекала в особых условиях развития ремесленного и торгового города в связи с «заморской», т. е. экспортной торговлей. Такими городами были Новгород и Псков, Полоцк и Смоленск, а отчасти и Москва. В этих городах мы находим развитие демократии.

Ряд восстаний в Новгороде XIII в., направленных против князя и боярства, обрушивался и на купеческую аристократию; в результате был проведен ряд демократических мероприятий в государственной системе Новгорода.

Но, действуя с успехом против князя и боярства, население Новгорода тут же обнаруживало сильное расслоение.

На XIII и XIV вв. падает расцвет ганзейской торговли, создавшей в Новгороде значительные капиталы. Известие от 1315 г. сообщает нам о скупке по Ваге земель Своеземцевым. Здесь в собственное имя превратилось прозвище небольших новгородских земельных собственников.

Мы имеем дело с процессом сложения новых крупных феодалов. В Новгороде складывается денежная аристократия, держащая в руках земли, т. е. сырье, и финансы, которыми она кредитовала торговлю мелкого купечества.

К XV в. плутократизация политического строя Новгорода доходит до крайнего выражения, как это можно видеть из новгородской судной грамоты 1440 г.

В 1478 г. Новгород был завоеван Москвой, поддержанной новгородской демократией. Уже на рубеже XV—XVI вв. Новгород и в политическом отношении и в области искусства является лишь провинцией Москвы.

Отношение к иностранцам в Новгороде было настороженное. Своими договорами с иностранцами новгородцы пытались отрезать им возможность проникновения в другие области, и немцы жили в Новгороде замкнуто.

Совершенно иное было в Витебске и Полоцке, где немецкие купцы имели более тесное общение с населением и проникали за пределы полоцко-смоленского княжества на Восток.

Разгром татарами среднерусских городов не изменил характера социальных отношений, ибо и до татар в северо-восточной Руси созидался своеобразный «деревенский» феодализм.

Отлив населения в Волжско-Окском бассейне на запад создал в конце XIII в. два значительных центра, Москву и Тверь, находившихся еще в начале XIV в. в борьбе друг с другом. И тот и другой города ориентировались прежде всего на Запад. Тверь прямо поддерживала дружбу с Литвой. Москва стремилась к обогащению за счет полоцко-смоленских областей. Известия уже с конца XIII в. о приезде в Москву на службу к московскому князю со всех сторон крупных феодалов показывают перспективы развития Москвы. Быстрый рост Москвы был обусловлен ее положением, так как она лежала не только на пути с севера на юг, из Новгорода в Рязань, но и с востока, от Волги, на запад, в Полоцко-Смоленский край. Иван Калита вводит не только византийский земельный закон, но и первую полицию, чтобы обеспечить безопасный путь сообщения.

Московский посад уже в XIV в. вмещал в себя не только торговую среду, но и ремесленную. Рядом со своим и пришлым купечеством («капыльские» купцы из далекого Кабула, «гостисурожане», т. е. итальянцы из Крыма) мы находим мастеров, которых не было даже в Новгороде. В 1342—1346 гг. действовал колокололитейщик «римлянин» Борис, которого вызывали в Новгород. Около 1336 г. упоминается золотых дел мастер Парамша (в княжеском завещании). Повидимому, в 1341 г. были выведены из Смоленска в Москву многие ремесленники. Одновременно вокруг



Рис. 92. Фреска Снеогогорского монастыря. 1313 г. Святитель

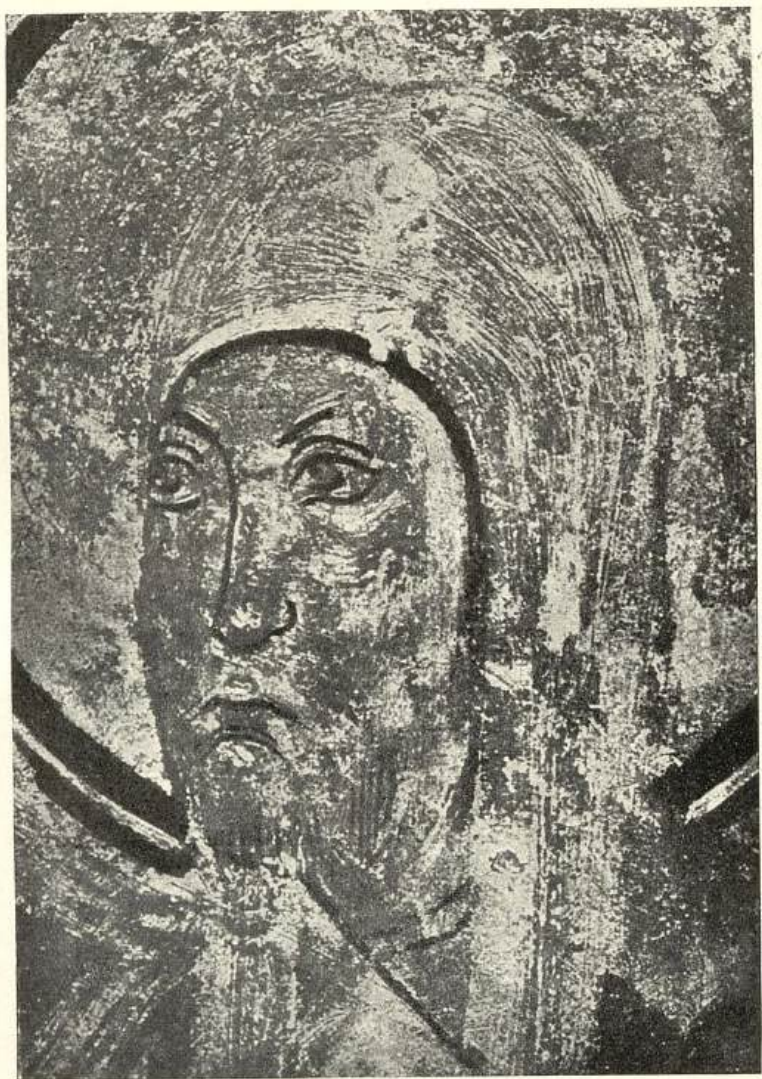


Рис. 93. Фреска Волотова. 1363 г. Архиепископ Алексей

князя складывается новый, среднефеодальный класс помещиков, получавших от князя землю во временное пользование в виде уплаты за услугу. Иноземцы играли видную роль в Москве. Но в то время как слагавшаяся белорусская культура, близкая к Западу, пришла к Магдебургскому праву, московская культура пришла к разгрому ранее бывшего примитивного городского самоуправления.

Одновременно с прекращением веча и уничтожением должности тысяцкого исчезли и колебания позиций Москвы как великого княжения, имевшие место во 2-й половине XIV в. Куликовская битва 1380 г. является ошутительным переломом в московской культуре. С последней четверти XIV в. начинается «золотое» время крупных феодалов, длившееся около ста лет, в течение которых подготавливалась ими же создаваемая феодальная монархия, обрушившаяся на них же.

Северо-западные торговые города XIV—XV вв. оставили нам замечательные стенные росписи в своих храмах, свидетельствующие о радикальном изменении художественного стиля. Изменение это находится в связи с новым воздействием византийского искусства.

Бедственное положение Византии в XIV—XV вв. вызвало отлив греческого населения, в том числе и художников, из пределов Греции в Италию, славянские страны и на Русь.

Около 1338 г. летописи говорят о росписи Входиерусалимской церкви в Новгороде Исаией-греком; около 1343 г. — о работе греческих художников у митрополита Феогноста в Москве. В 1351 г. суздальский епископ Дионисий велел сделать две копии Одигитрии в Константинополе и поместил их в соборе Суздаля



Рис. 94. Фреска Волотова. 1363 г. Притча



Рис. 95. Фреска Волотова. 1363 г.
Богоматерь

и в церкви Спаса в Нижнем Новгороде. В 1357 г. митрополит Алексей поместил в Андрониковом соборе икону Нерукотворного спаса, вывезенную им из Константинополя. В 1378 г. Феофан-грек расписывает Спасо-Преображенский собор в Новгороде, выстроенный жителями Ильиной улицы. Уже в 1395 г. Феофан работает в Москве. От конца XIV в. мы имеем много сведений о греческом искусстве в Москве.

Византийская живопись эпохи Палеологов отличается от предшествующей. Существуют разные точки зрения на причины, обусловившие это изменение в искусстве. Национальный подъем Византии после освобождения

Константинополя из-под франкского владычества, торговое и культурное оживление, грозная опасность со стороны турок способствовали под'ему энергии кончающегося аристократического класса Византии.

Обращение к прошлому и создало то «воскрешение эллинизма», которое, конечно, есть в искусстве Палеологов, но которым далеко не все исчерпывается, как думают некоторые (см., например, Милле).

Другая точка зрения, иногда исходящая из прокламирования чисто механистического заимствования, утверждает наличие воздействия итальянского ренессанса, даже вплоть до указания его точных географических границ (см. одну из последних работ Айналова, отправляющегося от венецианского искусства). Помимо непримлемости механистического объяснения, указанному воззрению противоречат хронологическая неувязка и ряд иных соображений, останавливаться на которых здесь не будем.

Пребывание в XIII в. франков в Византии оказало влияние на нее во многих областях, в том числе и в области искусства. Европейцы не только привозили в Византию с собою памятники искусства романо-готического стиля в виде произведений художественной промышленности, книжных миниатюр, переносных алтарей и пр., но они строили там также монументальные произведения зодчества, оказывая влияние во всех областях искусства. Во всяком случае, основа пространственных искусств — истолкование пространства — в живописи Палеологов вовсе не является воспроизведением эллинистического пространства, равно как и конкретного, т. е. соизмеримого, пространства итальянского ренессанса. Перед нами абстрактное пространство, характерное своим стремлением в бесконечность. Общность, отмеченная Айналовым, между живописью Палеологов и Венецией объясняется тем, что обе восходят к так называемому «готическому натурализму». Это влияние сказалось не только в искусстве Византии, но и славянских стран (см. Боянскую роспись 1259 г.), особенно в искусстве Сербии.

Сохранились в незначительных фрагментах росписи Николы на Липне, под Новгородом, конца XIII в. Как старые рисунки, сделанные с них, так и сохранившиеся фрагменты показывают сходство с Нередицей. Репрезентативные фигуры святых, неподвижные и тяжелые, в резких контурах прямо смотрят перед собой.

Частично раскрытое теперь «Крещение» обнаруживает такую же изолированность фигур с крупными чертами лица и восточной связанностью движений.

В псковском паремейнике, написанном в 1313 г., имеется заметка о том, что тогда же начаты росписи псковского Снетогорского монастыря, предвещающие живописный стиль новгородских росписей 2-й половины XIV в.

От снетогорских росписей осталось, по видимому, очень немного. Мы находим изображения отдельных фигур, а также фрагменты сложных композиций. Фрески имеют прямолинейность форм, монументальность и довольно резкую градацию тонов. Но в ликах замечается большая мягкость, в жестах — более плавные движения; белые блики не изображены как прежде широкими белыми полосами, а слегка растушеваны (№ 92).

Изменился тип человеческой фигуры. Вместо ликов античной формы с крупными чертами представлены иногда крупные, яйцеобразные головы с маленькими глазами, а плечи — узкими и покатыми. Участие в этих росписях художников, знакомых с живописью

Палеологов, несомненно, но значительный консерватизм и севернорусская традиция в росписях показывают, что их писали русские мастера.

Не ранее чем к 1343 г., т. е. когда уже удостоверено появление греческих художников на нашем севере, относятся незначительные росписи Благовещенской церкви на Городище, перестроенной в том же году. Тот же архаизм, с проникновением в него новых черт, видим мы в росписи фрагмента на тему «Не рыдай мене, мати», изображающую тело христа на руках богоматери. Эта тема была популярной в готике и ренессансе и идет из византийской древности.

К 1363 г. относятся фрески Волотовской церкви. Живописец предпочитает сложность и связность композиции, вводя неожиданные повороты и позы фигур. Росписи имеют даже характер эскизности. Образы, полные движения, и по мотивам изображения и по их построенности разрушают строгую церковность. Появляются портреты ктиторов храма, архиепископов новгородских Алексея (№ 93) и Моисея, несомненно, имеющие элементы сходства с подлинником, выходя за пределы византийских шаблонов. Чрезвычайно любопытен образ богоматери «Умиление», обнимающей младенца, с которым она связана общим действием (в противовес Владимирской), схожая этим с мадонной Запада. Появляются легендарные сюжеты, как, например, легенда о том, как пришел христос в образе нищего к дверям монастыря (№ 94). Появление рационалистических моментов в ереси стригольников в это же время весьма характерно для города.

На изображении мы видим пир, в композиции и в деталях напоминающий подобные же картины переходной эпохи от средневековья к ренессансу в западной живописи. Фигуры размещены позади стола и обращены к зрителю; их позы лишены репрезентативности, а в костюмах отражены современные, может быть, даже западно-европейские моды (богатые новгородцы, как известно, к ним прибегали).

Замечательно движение всадников-волхвов с развевающимися плащами на композиции «Рождества христового»; «движение» горных скатов в виде зигзагов, согнутая спина одного из пастухов и эллинистическая фигура другого, обернувшегося спиной к зрителю, выполнены в несколько эксцентричной, экспрессионистической манере.

Исключительной экспрессией отличается поза отступающего христа в «Явлении христа Магдалине».

Меняется тип лица; богоматерь в Вознесении (№ 95) не «царица небесная» и не женщина со спокойным овалом эллинского лица — это девочка-подросток, пухленькая, с блестящими маленькими глазами и запрокинутой головкой. Не менее изменились даже старцы с пушистыми волосами и бровями, мягко оттеняющими глаза.

Поразителен изгибающийся архангел при входе из притвора в храм (№ 96); он не массивен и имеет характер «видения»; его голова наклонена вперед и густые волосы охвачены лентой.

Фигуры фресок исполнены необыкновенно живо с исключительной мягкостью и нежностью несколько растушеванного контура. Прозрачность и легкость письма фигур создают впечатление реющих призраков, темными и светлыми пятнами носящихся по глубокому сине-серому фону. Тона розовые и зеленоватые вместе с голубым образовали несколько матовую и дымчатую гамму. Роспись 1363 г. в Волокове стоит особняком и не связана с предшествующей живописью. Волоковская роспись не напоминает западно-европейской, но в ней заметно некоторое влияние последней в преломлении византийского искусства. Ни вышеупомянутая картина на легендарный сюжет, ни портреты епископов, ни другие изображения не имеют тех черт реализма, которые определяются на Западе конкретным пониманием пространства, в котором изобра-



Рис. 96. Фреска Волокова. 1363 г. Ангел

женный конкретный предмет является объемным и материальным объектом.

Но стиль Волотова не совпадает с византийской живописью, хотя очень близок к ней. Стоит сравнить дошедшие до нас фрески начала XIV в. Кахриэ-Джами, чтобы заметить, что объемность, телесность письма и тем самым некоторый реализм византийских росписей отличается от «видений» волотовских.

Византийская живопись Палеологов стала абстрактной под влиянием местного художественного опыта.

Это не уничтожает «новшеств», принесенных новым стилем. «Новшества» в живописи заключались в относительном разрушении примитивизма и в акценте декоративно-живописного момента. Богатое купечество, превратившееся в феодалов, искало выхода из примитивизма прошедшего времени. Поднялся тонус жизни, отразившийся в искусстве рядом новых эмоций, к которым следует отнести характеристику индивидуальности, критическое отношение к действительности и передачу не только родовых, но и семейных переживаний (в этом лежит причина появления «Умиления»).

Все это создало тот относительный реализм, который мы находим в стиле волотовских росписей. Однако этот реализм очень условный, и он отличается, как мы указали, от реализма Запада и Византии. Живопись Новгорода все же остается абстрактным «видением», в котором в сущности не могло быть места ни быту, ни исторической картине, ни даже портрету. Портреты обоих епископов являются исключением, из коих наиболее портрет Алексея отличается от обычного шаблона. Легендарный сюжет — все же не жанр; скорее мы можем говорить о перенесении действительности в сферу легенды и фантастики. Легенда от этого не стала правдоподобнее.

Классовость волотовских росписей является отображением идеологии верхушки новгородских феодалов. В их позиции заключалось внутреннее противоречие, которое отразилось и в стиле; повествовательная легенда и попытка портрета соединяются с отвлеченностью и уходом в фантастику.

Это увлечение живописным стилем не было продолжительным у новгородской аристократической верхушки. Уже около 1370 г., когда были созданы фрески Федора Стратилата, мы находим изменение стиля.

В фресках Федоровской церкви мы находим развитие живописных принципов в смысле связности и динамики композиций. В иде-



Рис. 97. Фреска Федора Стратилата. 1370 г. Архангел из Благовещения

альном, но не нейтральном пространстве движения фигур понятны и связаны друг с другом. Утонченно исполненные складки платья, руки, ноги, силуэты не эскизные, как в Волокове. Нет экспрессии белильных оживок и перед нами более однообразная, светлая или темная поверхность фигур, лишенных как графичности, так и значительной моделировки (№ 97). Формы исполнены более солидно и плотно, хотя нежность и лиризм сохранены. Более того, реалистический драматизм Волокова уступает место лирическому пафосу, которым проникнуты особенно сцены из жизни Христа (см. замечательное «Сошествие во ад», № 98 или «Явление Христа двум Мариям»). Художник часто предпочитает репрезентативность изображений. Живопись кажется более серьезной и зрелой.

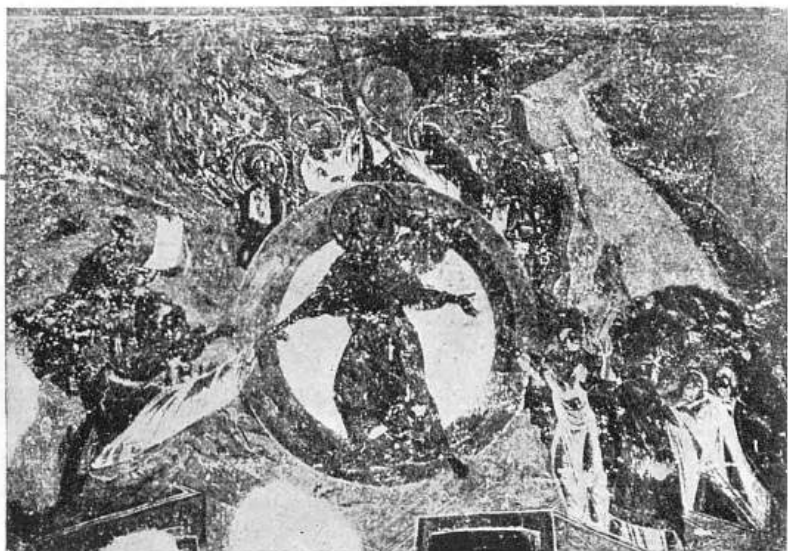


Рис. 98. Фреска Федора Стратилата. 1370 г. Сошествие во ад

К 1378 г. относятся фрески Спасо-Преображенского собора, выполненные Феофаном-греком и его помощниками. Весьма возможно, что среди них были и русские живописцы, как мы это увидим из анализа замечательной богородицы, сохранившейся снаружи храма, над западным входом.

Нам отчасти известна биография Феофана. В вышеупомянутом письме (см. предисловие) Епифания к Кириллу перечисляются работы Феофана; совпадая в отдельных частях с последовательностью его работ, известных из летописей, они показывают и путь его скитаний. Из Константинополя он отправляется в Малую Азию, затем на северное побережье Черного моря, затем в Новгород, оттуда по водному пути в Нижегородский край, на Городец, и уже оттуда в Москву. Совершенно очевидно, что в Новгород с юга он попал по старым водным путям по Днепру, через Смоленско-Полоцкую область.

Живопись Феофана в Спасо-Преображенском соборе еще дальше идет по пути определенности рисунка, структуры формы и репрезентатизма, чем в Федоре Стратилате. Такова замечательная ветхозаветная троица, восстанавливающая иконографию еще XI—XII вв. (№ 99). Строго симметрично расположены три ангела,



Рис. 99. Фреска Спасо-Преображенского собора. 1378 г. Троица

средний из которых в фасном положении своими крылами обнимает двух других в монументальном единстве. Здесь нет драматизма Волотова и лирики Федора Стратилата; перед нами чисто эпический пафос без примитивизма Нередицы.

Таковы же мощные пророки, отцы церкви и столпники, данные свободной и быстрой лепкой, скорее импрессионистическими мазками, чем экспрессионистическими линиями (№ 100). При монохромности живописи поразителен интенсивный, как бы горящий красный тон.

Существует мнение, что росписи Волотова и Федора Стратилата принадлежат так же Феофану в раннем периоде его творчества. Мы считаем это совершенно невозможным. Если даже допустить, что Феофан явился на Руси еще несозревшим художником, то его ранние работы должны были бы иметь большее сходство с византийскими средствами оформления; между тем росписи Спасо-Преображенского собора показывают «корпусность» письма наряду с эпическим выражением. Их репрезентативный, абстрактно-эпический характер говорит за то, что Феофан приглядывался к старой живописи Софии, Нередицы и других, до нас не дошедших или только сейчас раскрываемых (например, на Аркаже) памятников.



Рис. 100. Фреска Спасо-Преображенского собора. 1378 г. Святой

Другими словами, здесь идет дело о перерождении всей художественной культуры, которая не пошла за Волотовым, оставшимся одиноким.

В 1380 г. расписана была Ковалевская церковь на средства некоего Афанасия Степановича и «подружи» его Марии. Эта роспись отражает также идеологию аристократической верхушки. Оставшиеся фрагменты поразительны по силе выражения. Та-

XIV в., писанного в стиле Феофана и иных живописцев, создавших фрески. К таким иконам относят вседержителя из церкви Федора Стратилата.

Но в общем иконописание шло архаизирующим путем. Любопытно просмотреть ряд отдельных памятников.

Эпоха открывается не только фресками церкви на Липке, но и ее иконой Николая чудотворца, писанной в 1294 г. Александром Петровым сыном (№ 104). В этой иконе мы замечаем соприкосновение с Западом: христос в крещатых ризах на полях необычен для византийской традиции. Сам

лик Николая и разделка его волос имеют не только подчеркнuto четкий, но даже почти орнаментальный характер, который встречается в некоторых памятниках живописи Галицко-Волынской области. Однако до полной орнаментальности иконопись на русской почве не дошла; иконный образ остался навсегда связанным с иконной доской в ее оформлении с полями, нередко несущими дополнительные фигуры. Оставаясь всегда моленным образом, икона никогда не превратилась ни в иллюзорную картину, ни в игру орнамента, где фигура могла бы начать жить своей особой жизнью, вне связи с молящимися.

Никола до некоторой степени есть изысканнейшее произведение плоскостного стиля, который мы видим в XIII в., главным образом в средней Руси. Знаменитая икона Георгия с житием из Русского музея создана на рубеже XIII и XIV вв. (№ 105). Ее белый фон говорит за восхождение памятника к миниатюрам. В иконографии центральной части, где представлены Георгий на коне и царевна, ведущая дракона, мы видим явное отражение



Рис. 103. Фреска Гостиннополья. 1483 г.
Святой

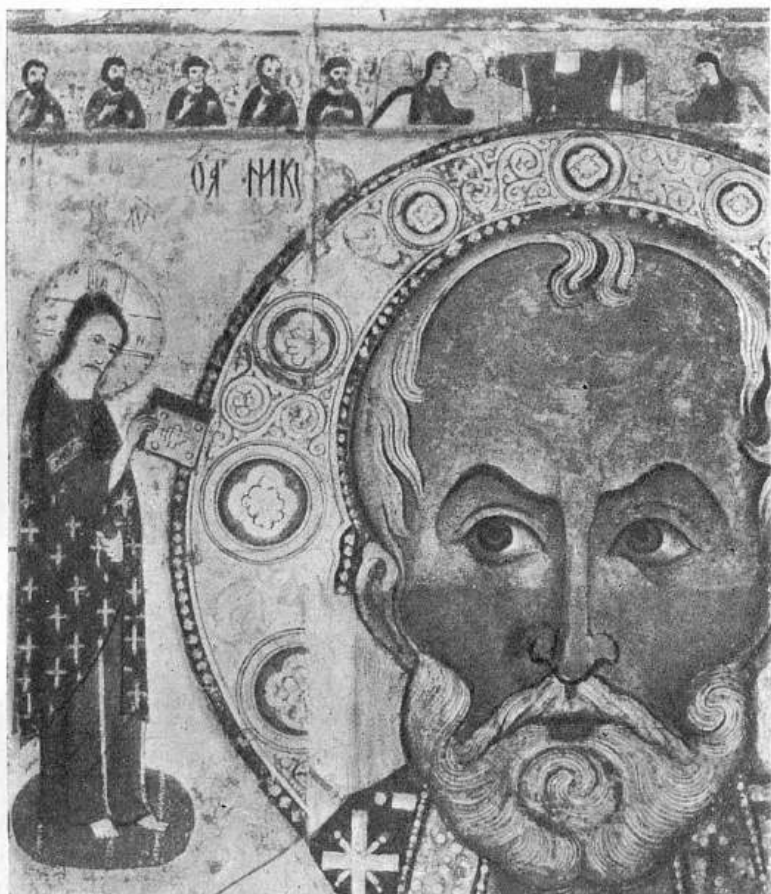


Рис. 104. Никола Липный. 1294 г.

староладожской фрески, но до какого примитива дошло плоскостное изображение, коротконогое и с большой головой (наблюдение, установленное для новгородской школы еще Ровинским)! Очень характерны клейма жития; хотя в них представлено то или иное действие, но фигуры не связаны друг с другом; они вертикальны, фасны и плоски; контуры подчеркивают их структурность; ряд композиций решен совершенно симметрично. Своей репрезентативностью икона сходна с Николой Липным и является, конечно, храмовой какой-либо Георгиевской церкви. Не менее выразительна чисто графическая, более упрощенная и менее каллиграфичная,



Рис. 105. Георгий с житием. XIV в.

икона Николая чудотворца XIV в. Третьяковской галереи, также характерная белым фоном (№ 106).

Совершенно графично сделаны были в 1336 г. «золотые» двери для Софии новгородской архиепископом Василием, представляющие письмо золотом по металлу. Они были увезены Иваном Грозным в Александровскую слободу, где и находятся теперь. Кое-где позднее подправленные двери дают совершенно старые,

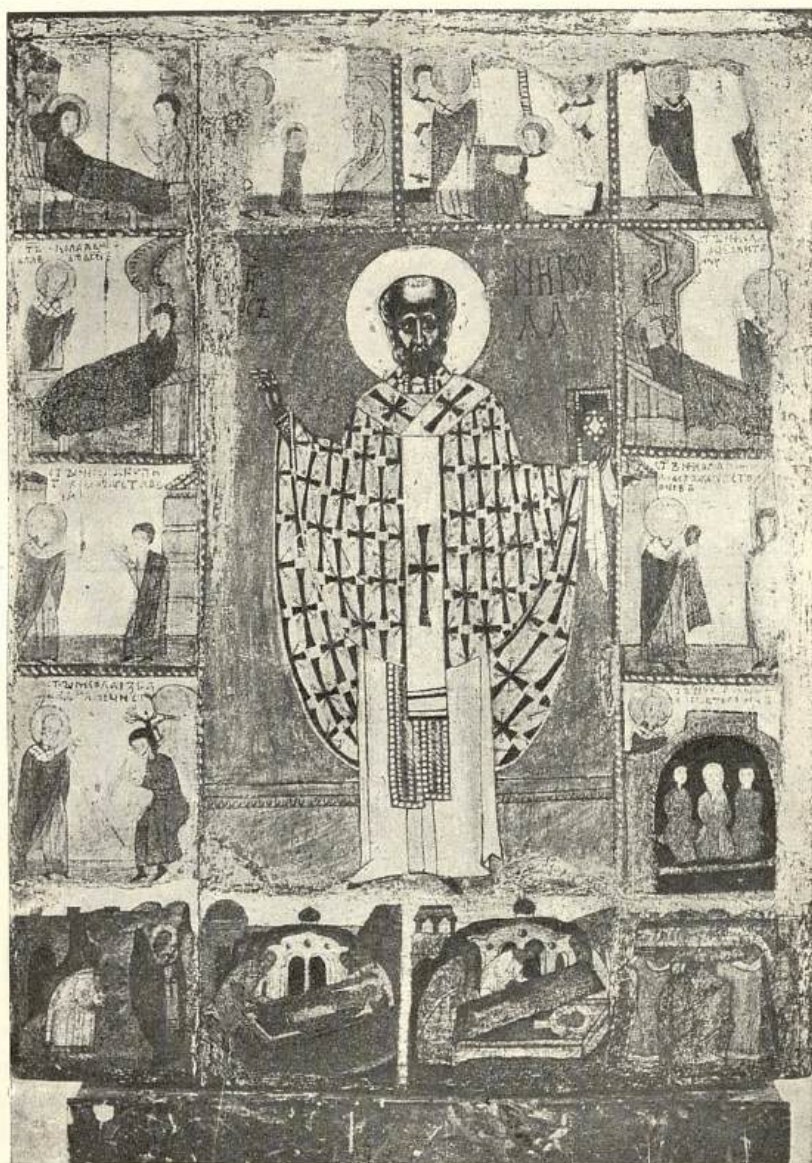


Рис. 106. Никола с житием. XIV в.

симметричные и репрезентативные образы. Среди канонических изображений есть и легендарные; так представлена знаменитая басня из «Варлаама и Иосифа» о человеке, висящем над бездной на кусте, с которого он поедает ягоды, в то время как белая и черная мыши подтачивают корни и в бездне ждет чудище, чтобы пожрать человека. Это — аллегория человеческой жизни, скоротечности ее, ожидаемого затем ада и легкомыслия человека, забывающего все ради наслаждений. В орнаментике дверей заметны восточные черты. Двери, являющиеся подражанием среднерусским дверям, делал какой-то Прокопий, выходец из Устюга, поместивший и схематичное изображение заказчика, самого архиепископа Василия.

Столь же графична известная Одигитрия с акафистом на полях 2-й половины XIV в., которая очертаниями своего лица напоминает лики современных ей росписей, но не имеет элементов живописности. Чаще встречаются и более характерные для XIV в. иконы, в которых репрезентатизм сочетается с относительной скульптурностью в примитивизме нередицких традиций. Таков Николай чудотворец во весь рост с бюстами святых на полях, Третьяковской галереи, конца XIV в.; в белых движениях, небольших зорких глазах и мягкости ликов можно видеть некоторое отражение фресок.

Особенно замечательна икона Введения во храм из погоста Кривецкого (см. выше, ныне в Русском музее, № 107), дающая образы деревянной архитектуры и даже такие реалистические подробности, как серьги в ушах одной из женщин, известные по находкам от XIV в. Эти реалии, так вяжущиеся с моделировкой фигур, однако не создают того чувства реального, которое в известной степени существует в фресках. Перед нами скорее известная доля трезвого натурализма, свойственного примитивному сознанию. Фигуры стоят неподвижно репрезентативно, как истуканы, не выражая никакого действия, соответствующего содержанию иконы. Седой первосвященник с длинной бородой даже в отношении внешних изобразительных средств как будто взят со стен Нередицы.

Теми же свойствами репрезентатизма и примитива характерна икона Сошествия во ад, XIV в., из Чухчерьмы (Третьяковская галерея, № 108), считающаяся некоторыми исследователями югославянским памятником, на что указывают некоторые детали, как, например, относительная плотность письма и противоположение в ли-



Рис. 107. Введение во храм из Кривого. XIV в.

ках глубоких теней светлым и широким плоскостям лба, щек, подбородка. Нужно заметить, что в Новгородской области пользовались успехом архаизирующие привозные иконы.

Совершенно в духе Нередицы выполнена икона Климента (Русский музей, № 109), в которой позднее дополнены волосы,

в соответствие с высокими прическами, существовавшими на фигурах живописного стиля Палеологов. Икона Фомы XIV в. (того же музея, № 110) при утонченности форм не теряет старого монументализма, внутренней игры складок и примитивной моделировки. Таким изображен большеголовый с маленькими руками Дмитрий Солунский (там же), писанный в темной коричневой гамме, свойственной иконам Новгорода в XIV в.

Как на архаическое произведение, следует указать на оглавный Деисис на красном фоне (Русский музей), показывающий своими тонкими белильными оживками эпоху, когда стиль уже менялся; в Деисисе все еще заметна старая традиция.

Иконы, изображающие святых во весь рост, иногда по несколько вряд, особенно старцев в епископских облачениях, т. е. святителей, намекающих на местных новгородских владык, становятся популярны в XIV в. В их фигурах повторяются принципы еще XII—XIII вв. — фронтальность положения, некоторая объемность и тяжеловесность, изолированный характер фигуры, что совершенно противоречит пространственности росписей того же времени. Сама передача человеческой фигуры, как почти неодушевленного предмета, как истукана, является не только условием монументализма, но и примитива.

Рубежу XIV и XV вв. принадлежит четырехчастная икона из Георгиевской церкви в Новгороде (теперь в Русском музее, № 111). На одной из ее четырех частей мы находим троицу ветхозаветную в той же архаической репрезентативной композиции, как на фреске Феофана. Симметрия доведена до крайней степени; даже дерево растет прямо над головой среднего ангела, короткие крылья которого подняты вверх. Интерес к конкретному в иконе соответствует тексту источников: Авраам и Сарра присутствуют на иконе. Но это только конкретизация литературной темы, а не реализм, т. е. не быт, не жанр. В частности, заклание тельца опущено, как нарушающее торжественность сцены. Ожидать в эту эпоху «жанровых» подробностей, как на фресках Нередицы (см. Крещение) или даже на иконе Введения во храм (см. выше), уже невозможно.

Тем не менее мешковатость объемных тяжелых фигур и даже их постановка одна над другой при явной преувеличенности средней фигуры напоминают Рождество богородицы XIII в. (см. выше). Четырехчастная икона сходна с иконописью XII и XIII вв. и в то же время отличается от нее.

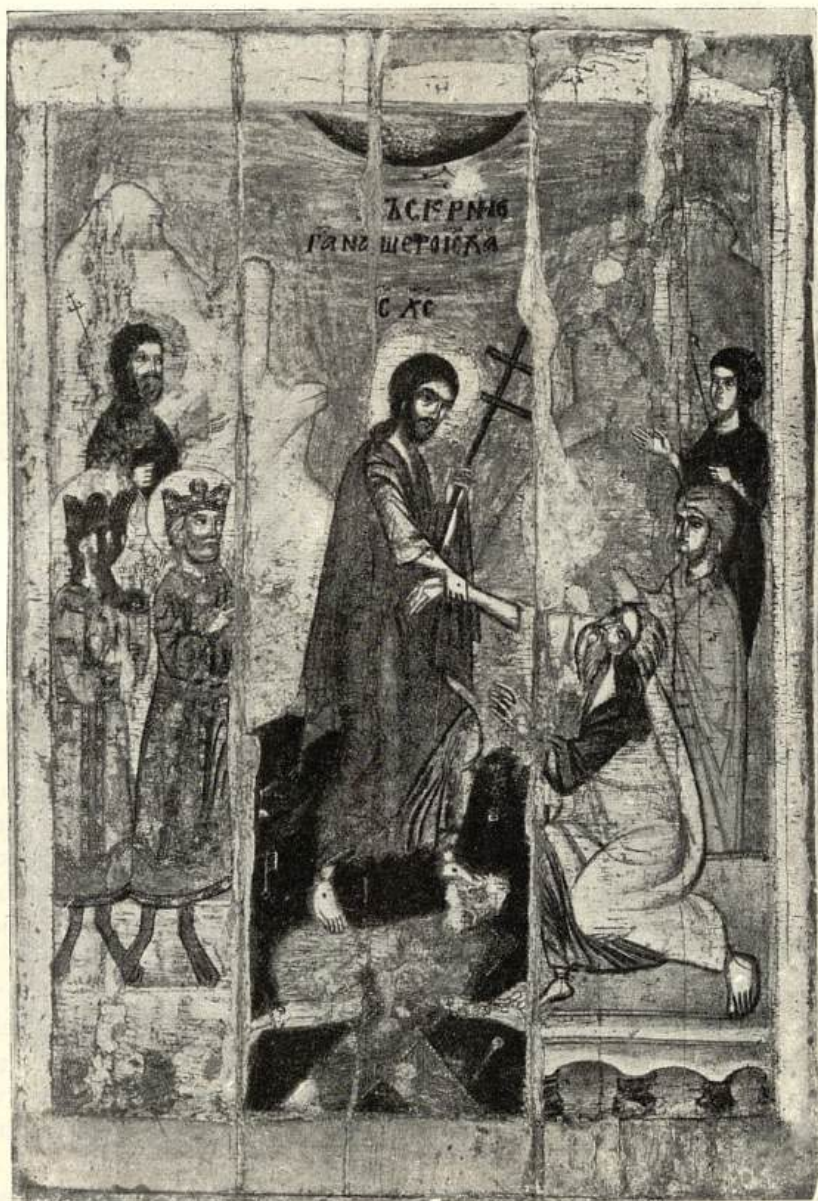


Рис. 108. Сошествие во ад из Чухчерьмы. XIV в.



Рис. 109. Климент. XIV в.

Формы, выработанные в живописном стиле, прорабатываются в архаизирующем.

Таков Илья (Третьяковская галерея, б. Остроуховское собрание, № 112) на красном фоне, монументальный и репрезентативный, с линейной разделкой прядей волос и остановившимся взглядом. Но яйцеобразная голова, маленькие глаза, узкие покатые плечи, пестрая повязка на шее и тонкие гнутые пальцы определяют эпоху и художественный прототип.

В том же характере изображены нередко встречающиеся на новгородской почве Параскевы-Пятницы, покровительницы базаров и торговли. Некоторая сложность их одежд, пестрота подкладки мафория и утонченность в форме лица застыли в неподвижности и монументализме. Таковы же смоленские Одигитрии, грузинские

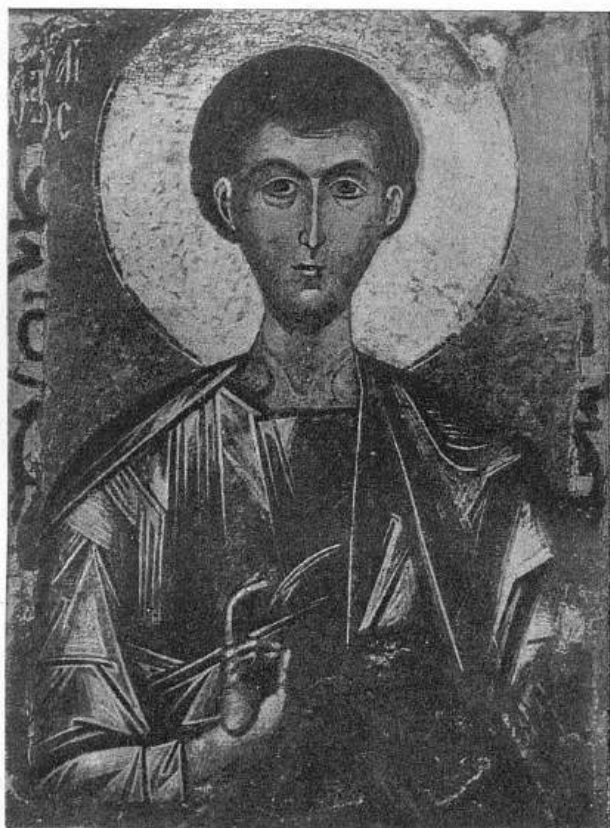


Рис. 110. Фома. XIV в.

богоматери, погрудные Николы и пр. Характерен колорит икон с яркими и насыщенными тонами, сопоставленными с некоторой упрощенностью и решительностью, которая затем переходит в явный примитив. Уже во 2-й половине XV в. начинают слагаться черты северных писем, как это видно по иконе Симеона Столпника, 1465 г., из Антониева Дымского монастыря.

От середины и от 2-й половины XV в. до нас дошел ряд «праздников» (крещений, введений, рождества, распятий, благовещений, вознесений, преображений и пр.), а также ряд царских врат с благовещением и евангелистами, принадлежащий Новгороду и представляющий новгородскую переработку московской интерпретации живописного стиля (№ 113). Что уже с XIV в. возможны

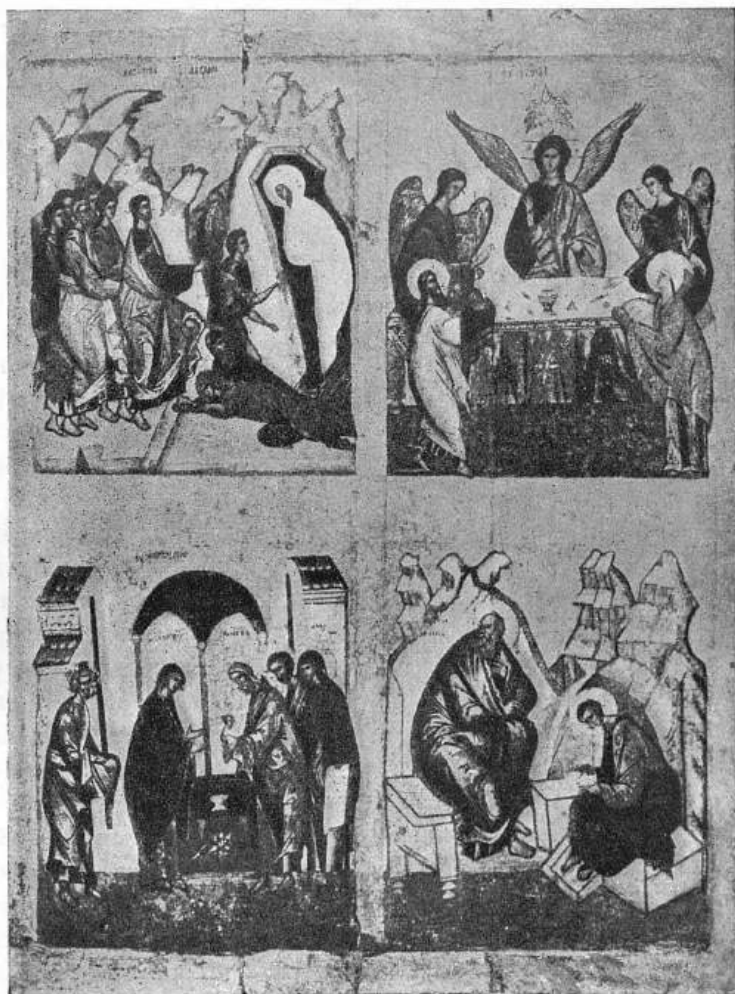


Рис. 111. Четырехчастная икона. XIV в.

были в Новгороде произведения, явно подражающие московской иконе, доказывают Борис и Глеб из Борисоглебской церкви, построенной в 1377 г. Храмовая икона, надо думать, создана тогда же. Она представляет копию московской иконы, выполненной для московского Успенского собора в середине XIV в. Стоит сравнить приземистые пропорции, вертикализм фигур князей и горизонтальную растянутость коней, тяжеловесность форм и отсутствие дина-



Рис. 112. Илья. Нач. XV в.

мики в новгородской иконе с московской, чтобы видеть примитивизм первой и ее связь со старыми традициями.

Копировка московских икон XIV в. в Новгороде сохраняет их живописную конструкцию, сказывающуюся в диагональном построении движения фигур и в некотором отсутствии симметрии. Но прежде всего это — жесткая живопись, с преобладанием энергичных контуров, с противопоставлением горящих тонов, среди которых киноварь играет видную роль, с застывшими фигурами почти без выражения (№ 114). Это —

внешняя декоративная живопись, остающаяся монументальной и не ставшая станковой. Интерес к конкретному и историческому не выливается в реализм, стремящийся передать более интимные и индивидуальные переживания. «Реализм», мелькнувший в росписях 60-х годов XIV в., не перешел на икону и скоро исчез. «Историческое» заключается только в передаче той или иной «истории», т. е. текста. Так, например, замечено, что вознесения новгородские не имеют в своем составе Павла, ибо по рассказу евангелия он при вознесении не присутствовал. Московские вознесения его вводят по иным соображениям, о которых мы скажем в своем месте.

Присутствие восточной компоненты в новгородской живописи служило препятствием дальнейшему развитию искусства в Новгороде. Можно ли при этом считать новгородское искусство передовым? Интересно, что рублевская композиция троицы перерабатывается в Новгороде в северное письмо. Ср. троицу Русского музея XV в. и так называемую остроуховскую XVI в. (Третьяков-

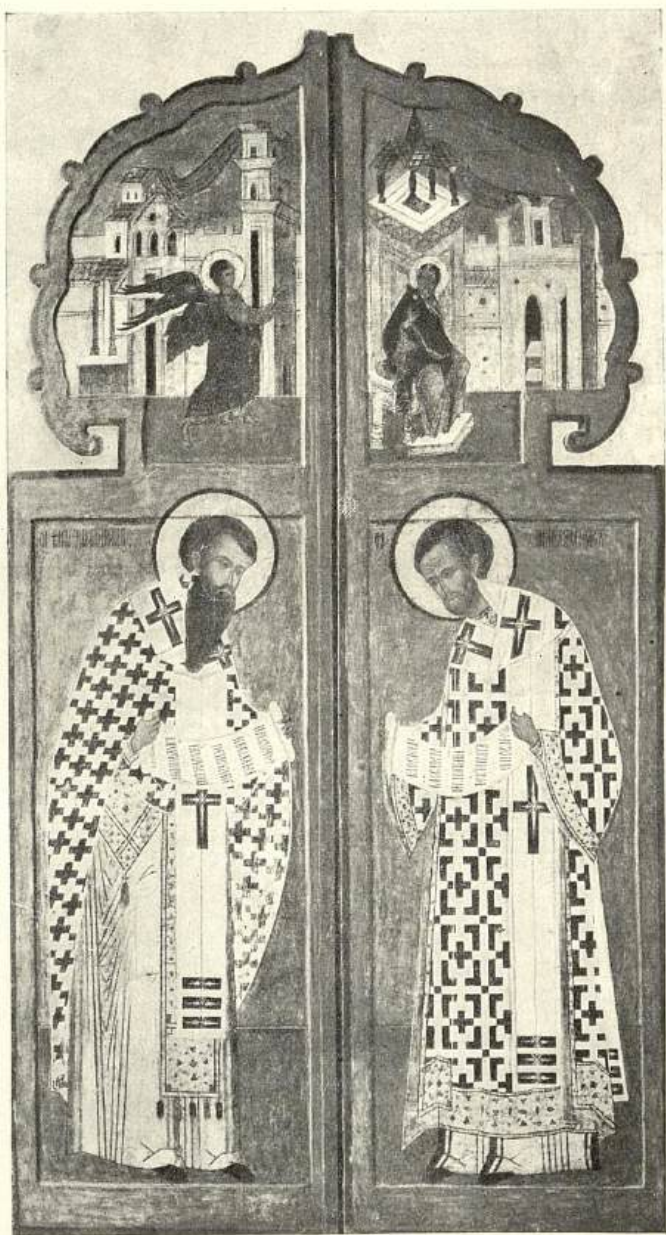


Рис. 113. Царские врата. XV в.



Рис. 114. Георгий. XV в.

ская галерея), которая производит впечатление памятника XII—XIII вв. (и имеет мотивы линейных орнаментов крестьянских вышивок (№ 115).

Наиболее замечательным произведением живописи Новгорода, ее «лебединой песнью», должен считаться гостиннопольский чин (теперь в Третьяковской галерее), с его горящими красками, строгостью и монументализмом. В те же годы были написаны замечательные иконы Новгорода, крайне показательные для его искусства.

К 1467 г. относятся «молящиеся новгородцы». Икона разделена на две части. Внизу она содержит: 6 мужчин, одну женщину и двоих детей, расположенных совершенно симметрично;верху — целый иконостас, Деисис. Казалось бы, перед нами реалистическое произведение — перечень имен в надписи на иконе определенно говорит о частных интересах. Но никакого реализма здесь нет, за исключением некоторых деталей костюма. Все лица — шаблоны, которые можно встретить не только на иконах, но и на фресках Нередицы; даже способ наложения света и теней идет оттуда.

Около 1480 г. была создана икона «Чудо от иконы Знамения», распространившаяся в вариантах XV—XVI вв. (№ 116). Легенда рассказывает, что икона Знамения (о ней см. выше) в XII в. обратила в бегство осадивших Новгород суздальцев, после того как они нечестиво осмелились пустить стрелу в икону, которую новгородцы носили по стене.

В три зоны писана икона:верху — крестный ход, посредине — осада, внизу — битва. Движения почти нет, все заковано в однообразном ритме.

Тяжелые формы охвачены широким контуром; вертикализм и примитивная пластика владеют фигурами. Перед нами монументальный рассказ об историческом событии, приуроченный к современности как политический памфлет, так как Новгород был уже захвачен Москвой. Это не реально-историческое произведение, а иносказание.

Сохранилось несколько новгородских рукописей с миниатюрами 2-й половины XIV в. Только одна Хлудовская псалтырь (Исторический музей, № 117), ошибочно относимая к XIII в., имеет на выходной миниатюре изображение Христа во весь рост в живописном стиле. Асимметричная постановка удлиненной фигуры, ее легкий полуоборот и извилистый контур находятся в совершенном противоречии со всеми остальными миниатю-

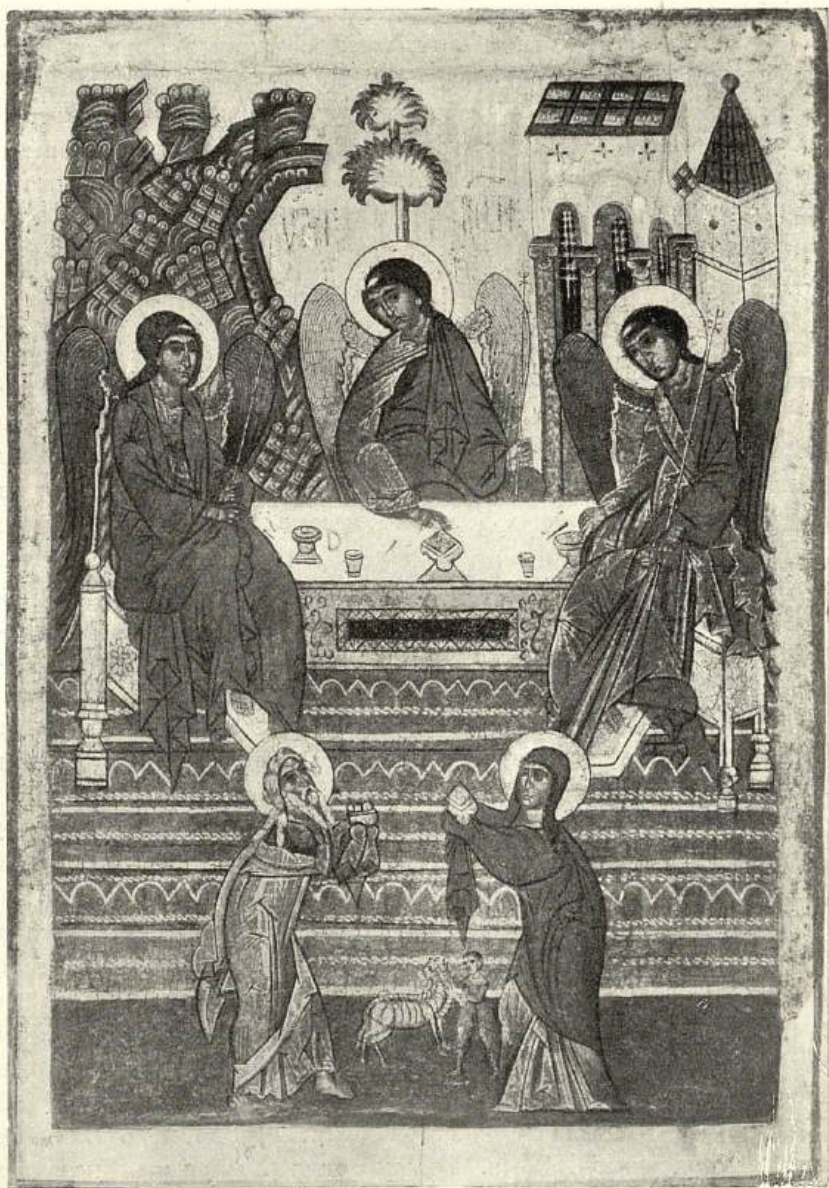


Рис. 115. Троица архаизирующая. XVI в.

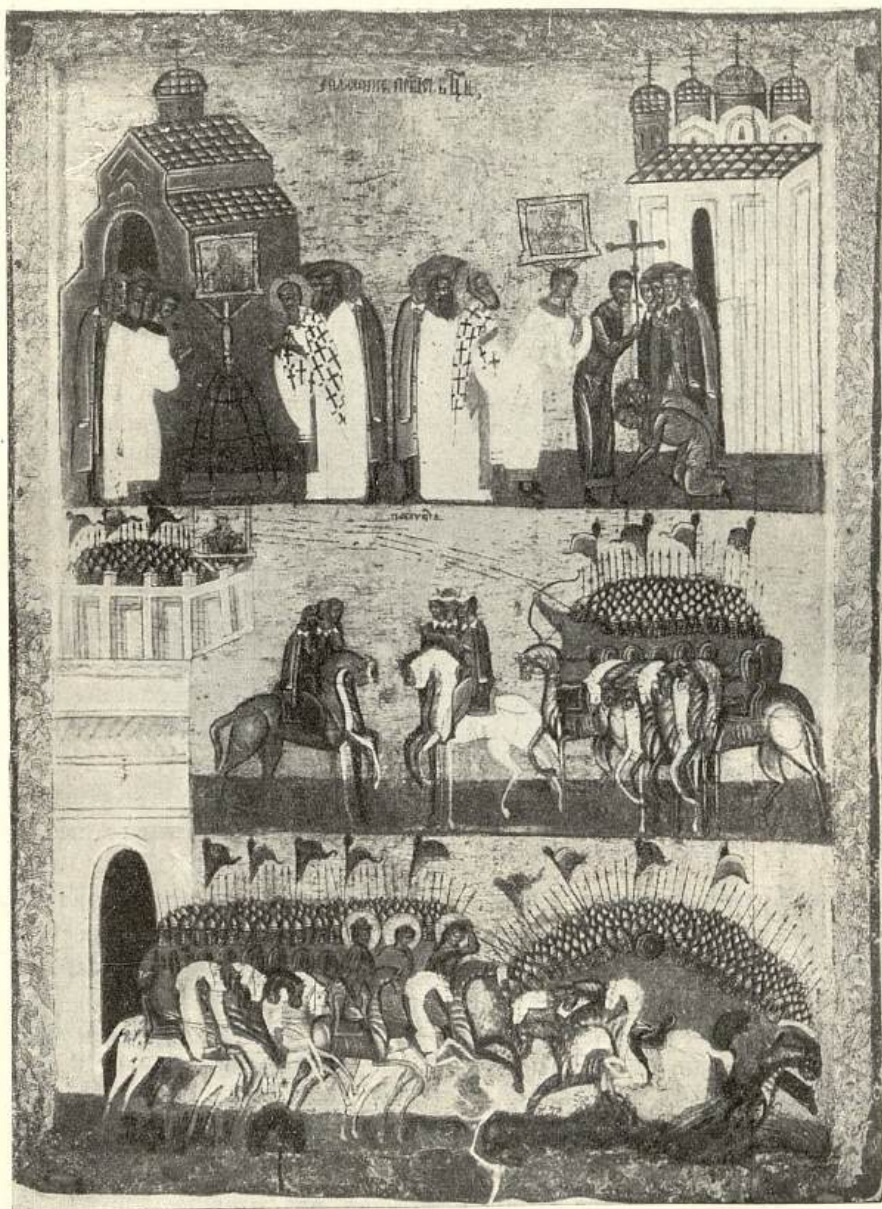


Рис. 116. Чудо от иконы Знамения. XV в.



Рис. 117. Худовская псалтырь. XIV в.
Христос

рами, разбросанными на полях псалтыри; маленькие, коренастые, большеголовые фигуры почти неподвижны и восходят к греко-восточному прототипу.

Иные миниатюры, не на полях, а почти во всю ширину страницы, имеет Румянцевская псалтырь (Ленинская библиотека) того же времени. Передача иконного типа, монументальные фигуры по синему фону (10 раз Давид и дважды лик иноков) и здания напоминают XII в.

Считается, что именно к XII в. восходят прототипы миниатюр жития Бориса и Глеба и откровения Авраама; рукопись относится ко 2-й половине XIV в. и была из Новгорода вывезена в Москву известным попом Сильвестром в XIV в. (те-

перь в Архиве культуры и быта). Симметрические репрезентативные композиции и неподвижные фигуры напоминают икону Георгия с житием, Русского музея (см. выше). В отдельных случаях наблюдаются, повидимому, бытовые детали (№ 118).

Как на попытку дать изображение живого лица следует указать на переплете софийской триоди (Публичная библиотека в Ленинграде) маленькую фигурку в облачении священника, с книгой в руке; подпись гласит «Ратнова Микулинский». Но никакой портретности здесь нет, как и в изображении архиепископа Василия на вратах 1336 г. Тот же Василий еще раз изображен на новгородской минее за май, XII в., совершенно в типе Николая чудотворца (изображение датируется подписью).

Короткие, большеголовые и тумбообразные святые типографского пролога 2-й половины XIV в. (в Архиве культуры и быта,



Рис. 118. Сильвестровское житие Бориса и Глеба.
XIV в.

№ 119) и погодинского пролога (Публичная библиотека в Ленинграде) середины XIV в. даже трактовкой складок платья передают примитив и относительную пластику Нередицы.

Все эти миниатюры еще раз подтверждают, что фрески 60-х годов XIV в. были исключением в Новгороде; его аристократия предпочитала более примитивное искусство, сохраняющее старые традиции.

До нас дошло несколько новгородских рукописей с изображениями «святителей» от XIV—XV вв., того же стиля. От 1477 г. сохранилась Толковая палая, написанная в Новгороде дьяконом Нестором и позднее попавшая в Иосифо-Волоколамский монастырь. Как памятник литературный Толковая палая, излагающая



Рис. 119. Типографский пролог. XIV в.
Святой

историю ветхого завета, сложилась в XIII в. в Западной Руси и отразила юдофобские тенденции Германии. Миниатюры палеи 1477 г. восходят к какой-либо белорусской рукописи, западные черты в ее иллюстрациях несомненны. Мы имеем дело с графическими рисунками, довольно небрежно сделанными; в отдельных случаях можно заметить черты подражания ксилографии в штриховке параллельными линиями, а равно в отдельных образах (см. Вавилонскую башню и натуралистические облака у ее вершины, № 120). Что рукопись была сделана в связи с ересью жидовствующих, можно не сомневаться, но трудно видеть в ее художественных образах какой-либо след современного ей рационализма.

Нам очень мало известна псковская иконопись XIV и XV вв., которая до сего времени еще составляет проблему, хотя ряд икон из псковских церквей уже расчищен и находится в музеях. Мы видели в фресках Снетогорского монастыря начало живописного стиля. Недавно открытые росписи Милешова, 1462 г., еще мало изучены; есть основания думать, что они по стилю живописнее современных им гостиннопольских. В иконе «Собор богоматери», XIV в. (№ 121), мы находим необычайно спокойные, сосредоточенные и даже мечтательные образы; однако они, в противоположность, как увидим, Рублеву и московской школе, не объединены этой мечтательностью между собой, а остаются репрезентативными. К этому присоединяется необычайность аллегорической тематики, все подробности которой

нужно разгадывать. Перед нами одно из ранних произведений на тему сложных мотивов. Силуэты белых одеяний вырисовываются на темных зеленых горах. Ангелы вверху лишены крыльев — подробность совершенно невероятная для XIV в., равная культовому либерализму до степени ереси. При мягкой ступенчатости форм симметрическое построение не производит впечатления жесткости, а лишь декоративности. Нет сомнения, что мы имеем дело с произведением довольно изысканной культуры.

Почти академическая ступенька ликов и их оформление путем наложения широкой полосы тени — прием, типичный для икон Пскова. Таковы так называемая Любятковская богоматерь (№ 122) и Деисис из Третьяковской галереи. Монументализм не исчезает; он только осложняется большим декоративизмом, в своем роде праздничностью.

В этом отношении замечательна так называемая морозовская икона Троицы, XV—XVI вв. (Третьяковская галерея, № 123), с композицией трех в ряд сидящих ангелов, совершенно одинаковых даже по своим изумрудным с золотом одеждам. Обилие золота, академически правдоподобные построения лиц и приемы богатой декоративности, вместе с зелеными, фиолетовыми и красными тонами, совершенно правильно были сопоставлены с ярославской живописью XVII в. Очень маленькие по сравнению с ангелами Авраам и Сарра, а равно слуга являются, как в новгородской четырехчастной, декоративными деталями. Несмотря на строгий репрезентатизм псковской иконы и ее старые приемы в иератическом преувеличении главных фигур, мы имеем здесь явное предвосхищение той пышности иконной живописи, которая позднее, в московских «строгановских» иконах, превратится почти в предмет роскоши. Характерны острые, фиксирующие глаза, типичные для псковских икон. В этом отношении особенно замечательна икона с изображением четырех святых (в Третьяковской галерее).

Единственная известная псковская рукопись, евангелие 1409 г., имеет миниатюры с фигурами евангелистов (№ 124, сохранилось только три, Иоанна нет), которые представлены в архаическом стиле, как и новгородская миниатюра. Но единственный памятник не дает оснований для обобщений.

Интереснейшим вопросом является живописное искусство Белоруссии и Украины. До нас дошло известие о том, что в конце XIV в. Ягелло вывез в Краков белорусских живописцев, главой



Рис. 120. Толковая падея. 1477 г. Столпотворение

которых был Яков Венжик. В Сandomирском соборе, XIV—XV вв., сохранились евангельские сцены и саваоф в круге, поддерживаемый ангелами.

В церкви люблинского замка Ягелло находятся сильно записанные фрески с именем мастера Андрея, 1414 г. Западно-европейские иконография и реализм отличают эти фрески. Мы видим Ягелло, стоящего на коленях перед богородицею, моление о чаше со спящими апостолами

за плетнем, курьезную евхаристию, где маленький христос дважды изображен торчащим из-за пазухи колоссального бога-отца, и др. От 1478 г. сохранились фрески в придворной капелле креста в Кракове, сделанные по распоряжению короля Казимира. Обычные византийско-русские композиции приурочены к готическим сводам капеллы; отдельные фигуры и группы ангелов, пророков и апостолов помещены между ребрами сводов, в простенках же изображены сцены из евангелия. После реставрации 1904—1905 гг. трудно говорить о стиле этих росписей. Некоторая массивность фигур напоминает живопись Сербии. К 1557 г. относятся росписи Супрасльского монастыря. Исполнителем их был «Сербин Нектарий маляр». В главном куполе представлен вседержитель, по сводам — бюсты и фигуры, на стенах — сцены из евангелия. Несмотря на порчу реставрацией, совершенно очевидно, что фрески не представляют никакого специфика белорусского искусства. Характерно, что за художником не обратились к Москве, а выписали его из Сербии, которая в эту эпоху имела в живописи некоторые черты идеализированного ренессансного реализма.

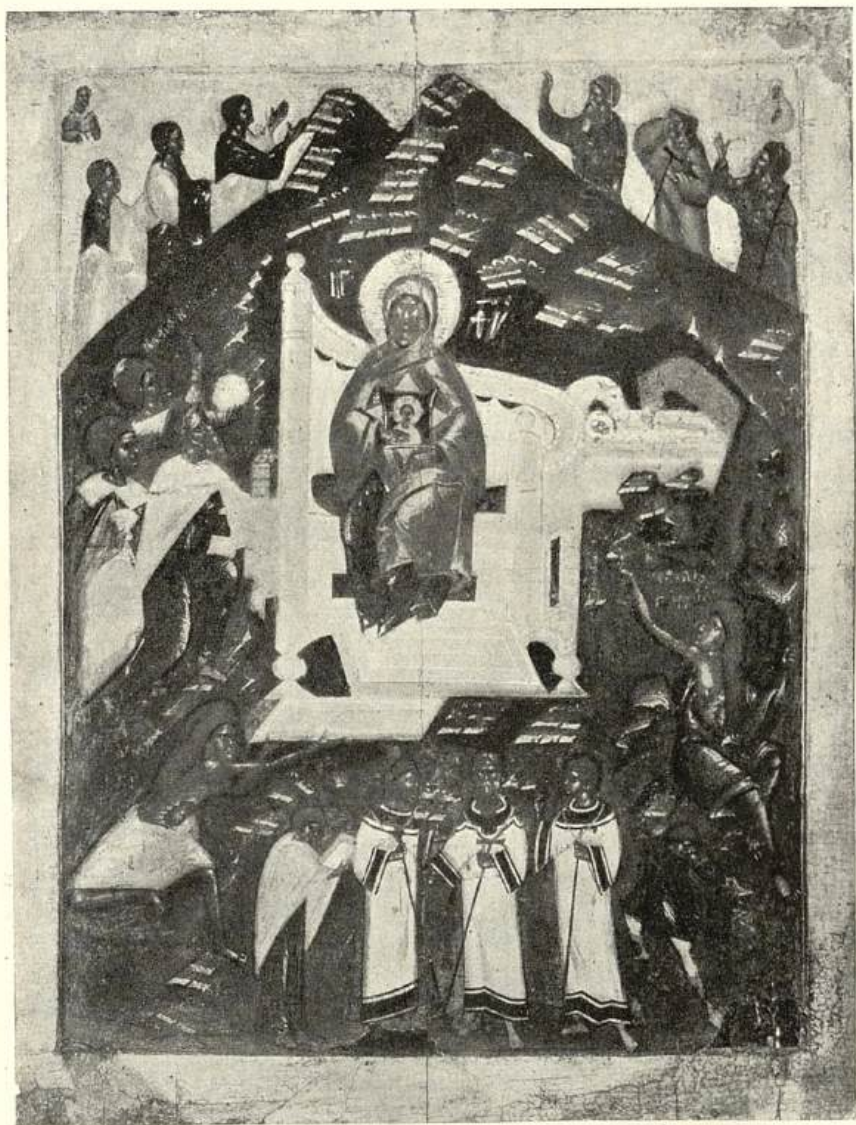


Рис. 121. Собор богородицы. XIV в.



Рис. 122. Любятковская богородица. XIV в.



Рис. 123. Морозовская Троица. XV—XVI вв.



Рис. 124. Псковское евангелие. 1409 г.
Матфей

Возможно, что из круга Андрея Люблинского (см. выше) вышла икона «Успение» (№ 125), 1-й половины XIV в., привезенная Н. С. Остроумовым в Москву из Люблина (теперь в Третьяковской галерее), обнаруживающая пластику, близкую к югославянской живописи, и имеющая сизые тона, подобные, как справедливо было указано А. Н. Свириным, гуаши миниатюр. Полученная цветистость колорита, с одной стороны, приближается к миниатюрам галицко-волынского евангелия, XII—XIII вв. (см. выше), и, с другой — к украинским иконам и миниатюрам позднейшего времени. От западной Руси сохранились две замечательные иконы.

Свенскую икону богородицы (из Свенского монастыря под Брянском, № 126) иногда относят к XIII в. и видят в ней копию с произведения Алимпия. Однако рассказ о путешествии иконы из Киева и чудесном прозрении черниговского князя Романа представляет, судя по стилю, позднейшее сочинение XVI—XVII вв. Имени Алимпия не знает ни один источник.

Икона изображает сидящую на троне богородицу с младенцем и двух стоящих монахов по сторонам. Считают, что это — репродукция Печерской, что весьма возможно, но никак нельзя полагать, что это монахи Антоний и Феодосий. Надписи в нижней части иконы, несомненно, относятся к началу XIV в., между тем забытый Антоний был возобновлен в памяти и канонизован лишь в конце XIV в. Нимбы для XIV в. не говорят обязательно о святости. Монахи изображены различно — левый, с обнаженной головой, представляет шаблон, правый, под куклом, отличается индивидуальным выражением и пластичностью лепки, несколько

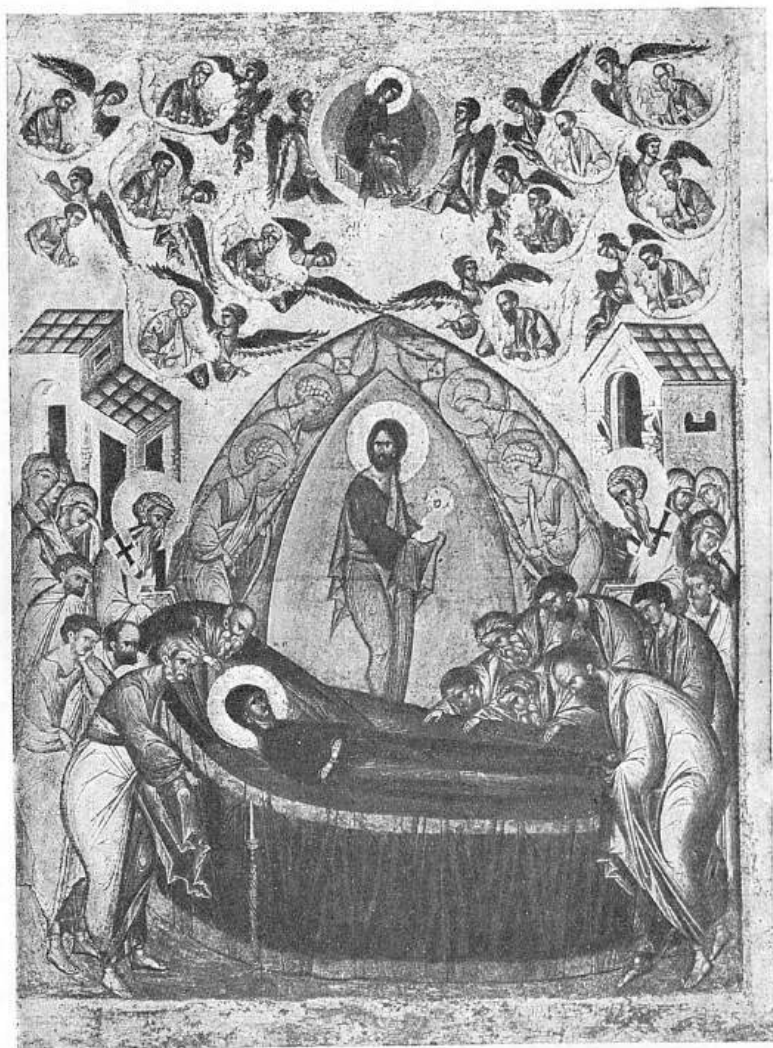


Рис. 125. Успение люблинское. XIV в.

даже утрированной. Несомненно, перед нами ктитор. Фигуры и одежды обоих представлены совершенно реально; лишь платье богородицы имеет старую схематичность складок и дано в такой гамме голубых и бурых тонов, которых трудно найти в современной и предшествующей живописи. Самое замечательное заключается в том, что богородица не превышает монахов величиной.

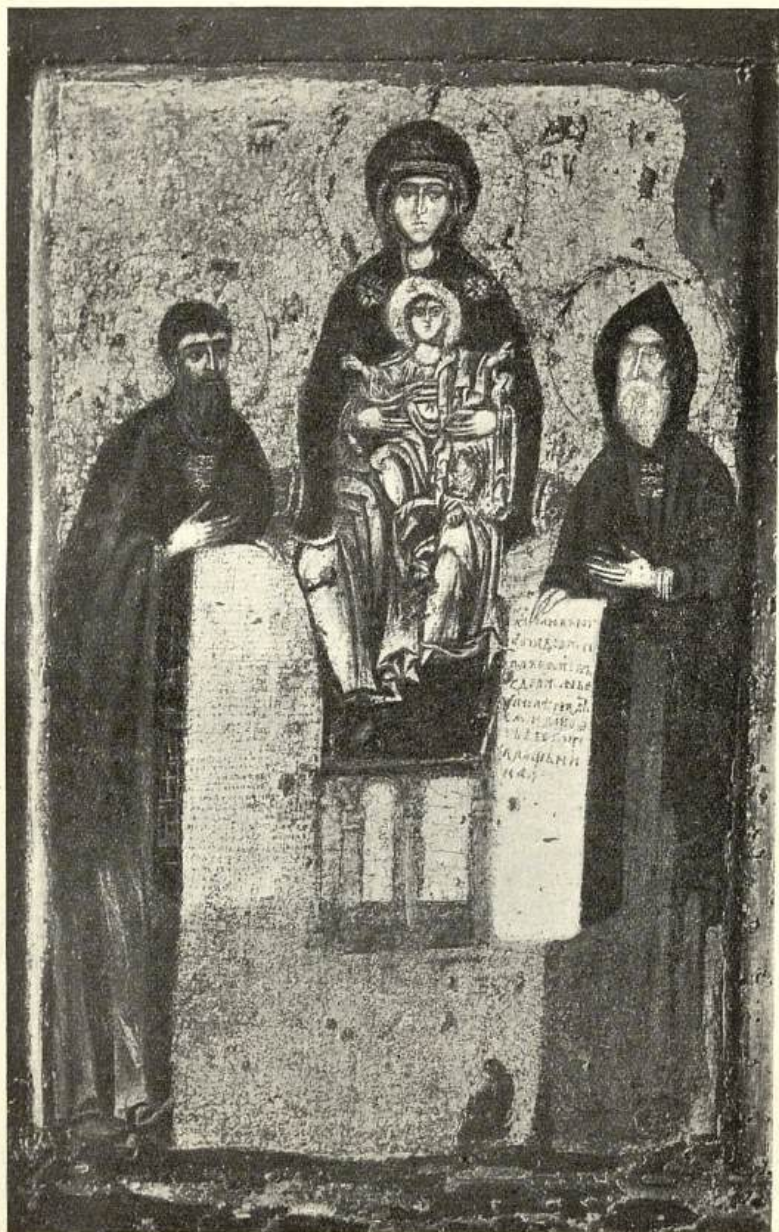


Рис. 126. Свенская богомать. Нач. XIV в.

Перед нами идея общности пространства, сходного с западно-европейским его пониманием.

Таким образом в отличие от примитивного «историзма» и натурализма Новгорода здесь заметны зачатки реализма. Значительной пластичностью отличается икона Иерусалимской богородицы из собора Смоленска, конца XIV в. (№ 127), с глазами, окруженными плотными тенями и с энергичной моделировкой. Ближайшее соответствие мы находим в богородице снаружи западной стены Спасо-Преображенского собора в Новгороде, расписанного Феофаном в 1378 г. (№ 128). Но эта фреска ничего общего не имеет с росписями Феофана и, очевидно, написана каким-либо выходцем из Белоруссии, по которой Феофан проезжал по пути в Новгород. Некоторые западнорусские «провинциальные» иконы с ликами, у которых глаза окружены плотными тенями, говорят против существующего предположения о привозе иерусалимской иконы из Византии в 1389—1390 гг.

Свенской иконе современны два евангелия.

Евангелие Лаврашевского монастыря из-под Брянска (теперь в краковском музее) имеет ряд миниатюр: одну близкую еще XII в., изображающую Михаила архангела в византийском стиле, графично исполненных евангелистов и некоторые евангельские сцены, иногда с элементами палеологовской живописности в трактовке платья.

Наиболее замечательна притча из истории о Варлааме и Иоасафе о «сладости мира сего», которую мы уже видели на новгородских воротах 1336 г. Но вместо новгородского репрезентатизма мы имеем здесь замечательную живописность и реализм. Особенно это следует сказать об изображении сидящего Варлаама возле указанной аллегорической картины. Пластика доминирует над контуром в фигурах евангелистов Оршанского евангелия (№ 129), ныне в Музейном городке в Киеве, современного Лаврашевскому, а также в фигурах Хлудовского евангелия, конца XIV в. (Исторический музей), Полоцко-Смоленской области.

Замечательный рисунок (№ 130) на полях имеет Смоленская псалтырь 1395 г. (Публичная библиотека в Ленинграде), писанная неким Лукою для инок Алексея; изображены лев с надписью «царь Римский», барс — «царь Македонский», медведь — «царь Вавилонский» и, наконец, фантастическое чудовище, рогатое и со змеиным хвостом, — «антихрист». Посреди же этих зверей — заяц. Тайнопись при рисунке упоминает того же Луку. Было высказано

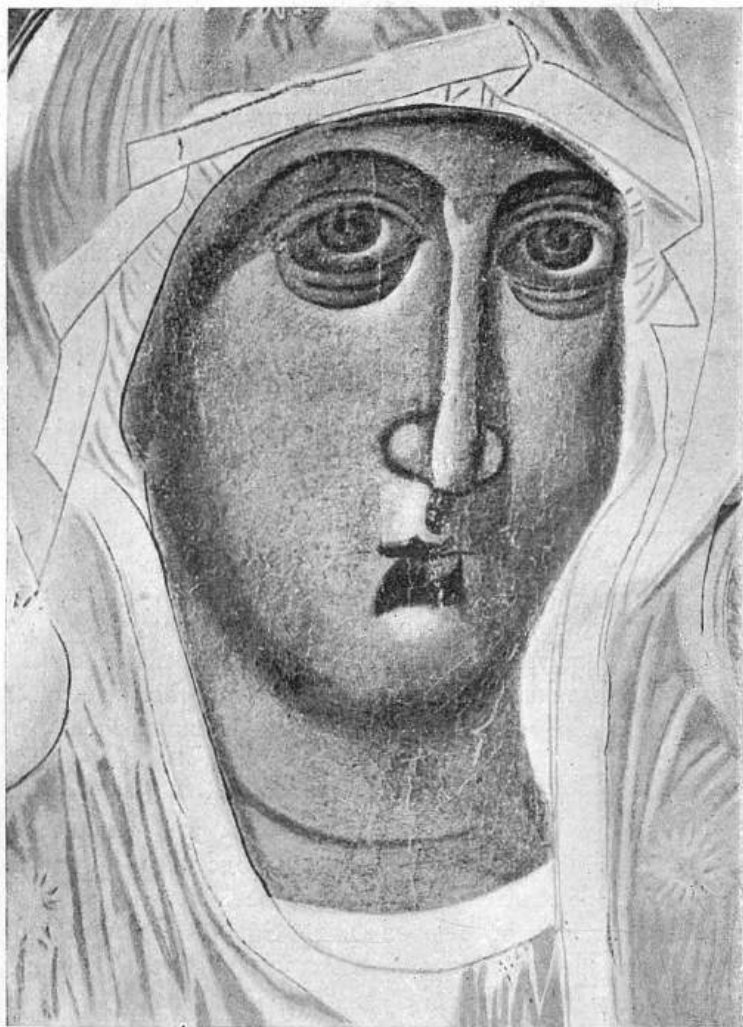


Рис. 127. Иерусалимская богоматерь. XIV в.

предположение (невероятное), что заяц между чудовищами это — Смоленск между Литвой, тевтонским орденом, Москвой и татарами, а символы и образы взяты из средневековых сказаний применительно к политическому положению смоленского княжества. Интересно живописное разрешение образов, выполненных почти эскизно, без четкости контуров, чем рисунок предвосхищает един-

ственные в своем роде миниатюры Радзивилловской летописи и противополжен Новгородской палее 1477 г. Радзивилловская или Кенигсбергская летопись была исполнена в конце XV в. в Смоленске и как памятник искусства стоит почти особняком. Замечательна манера рисунка: фигуры и формы даны не в непрерывных силуэтных контурах, не в замкнутом периметре, а в рваных штрихах, эскизных набросках. Здесь можно отметить, что для выражения пластической формы не только не нужен полный контур, но последний даже этому мешает, как нечто замыкающее и абстрагирующее. В деталях миниатюр Радзивилловской летописи можно указать много реализма, черты правильной перспективы, ракурс (№ 131), моменты быта и прямые заимствования из немецкой гравюры. Сцены изображены штриховыми набросками (№ 132). Миниатюры Радзивилловской летописи — не случайное заимствование с Запада, а особая культура, иное мирозерцание, полное идеи чувственного живописного пространства. Здесь лежит принципиальный разрыв с византийской традицией.

К 1507 г. относится рукопись библейских книг, выполненная в Вильне выходцем из Торопца. В орнаментике рукописи мы находим готические и ренессансные черты, а единственная миниатюра, состоящая из трех ярусов изображений жизни Давида, имеет замечательную сцену хоровода юношей, напоминающую итальянское кватроченто. Ни в Новгороде, ни в Москве подобные изображения не были возможны.

Обратимся к московской живописи начала и середины XIV в. Монументальных росписей не сохранилось, если не считать испор-



Рис. 128. Фреска Спасо-Преображенского собора, 1378 г. Богоматерь



Рис. 129. Оршанское евангелие. Нач. XIV в.
Лука

ченных фрагментов снаружи Андроникова собора, с западной его стороны.

От 20-х годов XIV в. дошла до нас икона московского Успенского собора «Спас Ярое Око», имеющая, по мнению некоторых, отношение к югославянской живописи (№ 133). Однако этому противоречит плоскостное изображение волос. Возможно, что автором иконы был митрополит Петр. Лик Христа изображен в темных тонах и совершенно асимметрично; поднятая бровь и расширенные веки левого глаза дали название иконе. Пластическая моделировка роднит этот образ с иконами Галицко-Волынской и Полоцко-Смо-

ленской областей, диагональное построение является плоскостным отображением приемов живописного стиля Палеологов; к этому стилю относится также и замечательный голубой тон хитона. После примитивизма и иератичности предшествовавшего письма икона производит впечатление почти чувственного индивидуального выражения, совершенно невозможного в новгородском искусстве.

К 1314 г. относится малая Толгская богоматерь (из Толгского монастыря, под Ярославлем), «явившаяся» епископу Прохору, личному другу митрополита Петра. Икона несет еще следы Владимирской.

Замечательна большая Толгская богоматерь 20-х годов XIV в. (№ 134). Икона производит вначале впечатление итальянского

произведения. Совпадение в изображении некоторых деталей (квадрифолий на одежде и ухо младенца) большой Толгской и Ярославской иконы показывают, что обе иконы происходят из одного места. Ближайшее иконографическое соответствие мы находим (в обратном изображении) в рельефе XIII в. капеллы Зенона собора Марка Венецианского. На троне с высокой спинкой сидит богоматерь, на коленях которой сидит и тянется к ней младенец. Два ангела вверху еще более подчеркивают итальянизм образа. В иконе выражено стремление иконописца дать красивый образ (см. обработку платья), которое и в XIII в. типично для средней Руси. Но нужно отметить сложность построения, корректную, но не живописную моделировку, удлинённость и угловатость рук. Икона имеет праздничный, торжественный вид. В ней господствуют старые принципы темного колорита и вертикалей; в выражении лица нет интимной мягкости.

Икона с своими западническими чертами, появившаяся в Ярославле, характеризует на самом деле московскую живопись; это видно из миниатюр Федоровского евангелия 20-х годов XIV в., созданного тем же Прохором. Лишь две миниатюры этой рукописи одновременны с последней. На исключительной по красоте миниатюре изображены еще в старой манере стоящий Иоанн и сидящий ученик его Прохор, подчеркнуто выделенный, как соимен-



Рис. 130. Смоленская псалтырь. 1395 г. Аллегория



Рис. 131. Радзивилловская летопись. Кон. XV в. Битва

ный заказчику (№ 135). Вверху изображен христос, воспроизводящий икону «Спас Ярое Око». Фигуры расположены в заставке в виде стилизованного храма на серо-голубом фоне. Они выполнены в темных тонах при изобилии деталей. Пластический момент и декоративность господствуют, как и в большой Толгской.

Другая миниатюра представляет Федора Стратилата (№ 136) в рост с копьем и щитом, на котором бегущий барс является гербом владимирского княжеского дома. Легкий кесарский венец на голове намекает на ярославского князя Федора Черного, в память которого исполнена рукопись.

Красная с белым подбоем рубаха, оливкового цвета, с золотой шрафировкой штаны и красные сапоги, золотой панцырь и серо-зеленая подкладка плаща создают праздничность образа.

Относительная, не примитивная реалистичность образов, созданных при Петре и Прохоре в Москве, соответствует реалистической, но в то же время весьма искусно построенной пропаганде значимости Москвы в житии Петра, составленном Прохором.



Рис. 132. Радзивилловская летопись. Кон. XV в. Приступ

Эта пропаганда переходит в панегирик в записи к Сийскому евангелию 1339 г., писанному в Москве дьяками Мелентием и Прокофием на Двину, по повелению чернеца Анании, под которым скрывается Иван Калита. В записи упоминаются не только различные заботы Калиты, в частности в области законодательства, но он прямо сравнивается с императорами Константином, Юстинианом и Мануилом Комненом.

Единственная миниатюра Сийского евангелия (№ 137), представляющая Христа, благословляющего толпящихся перед ним апостолов, по своей группировке и трактовке форм в деталях (особенно Христа) показывает элементы живописного стиля, но более связанные с пластичностью, чем «Спас Ярое Око».

Нарастание декоративизма и живописности при наличии пластики мы находим в иконе Бориса и Глеба Успенского собора, с которой копировали новгородцы (см. выше).

До нас дошли летописные сведения, что в 1344 г. греческие художники расписывали Успенский собор в Москве по поручению митрополита Феогноста, который сам был греком. В то же время русские живописцы расписывали Архангельский собор по поручению вел. кн. Семёна Ивановича. В 1345 и 1346 гг. были расписаны две церкви Спаса и Иоанна Лествичника и закончена роспись Архангельского собора. Относительно Спасской церкви



Рис. 133. Спас Ярое Око. Нач. XIV в.

прямо сказано, что работали в ней ученики греков: Гойтан, Семен и Иван.

Их кругу принадлежит вышепоименованная икона Бориса и Глеба, выполненная в необычайном оформлении доски — очень вытянутой вертикально (№ 138).

На горном ландшафте, как бы прямо взятом с мозаик Кахриэ-Джами, даны динамичные и пластические образы беседующих

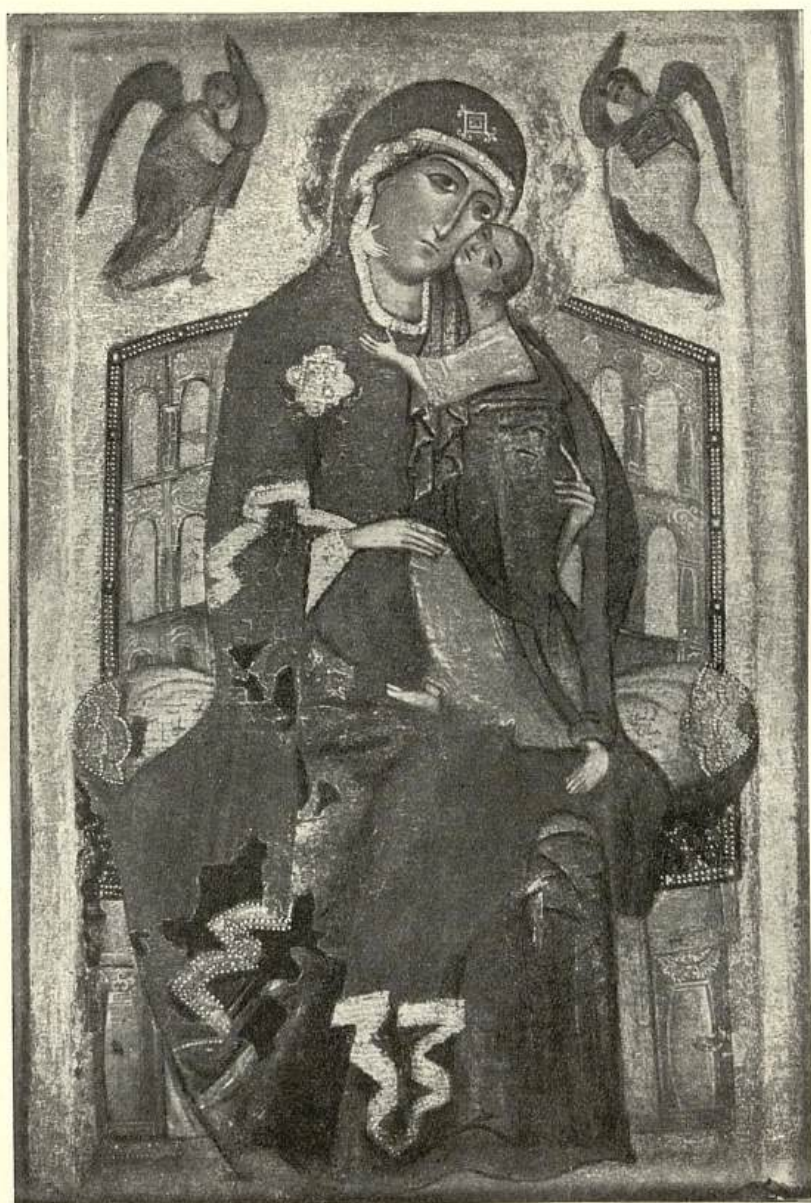


Рис. 134. Большая Толгская богоматерь. 20-е годы XIV в.



Рис. 135. Федоровское евангелие. 20-е годы XIV в. Иоанн и Пророк

между собой всадников, охваченные волнистым контуром при гармонических и ясных красках (сочетание темнокрасных, зеленых и серо-голубых тонов, с золотыми деталями, по золотому фону). Замечательно, что лики имеют сходство с стоящими Борисом и Глебом Русского музея (см. выше). Ближайшие аналогии живописного стиля находятся в палеологовской живописи.



Рис. 136. Федоровское евангелие. 20-е годы XIV в. Федор Стратилат

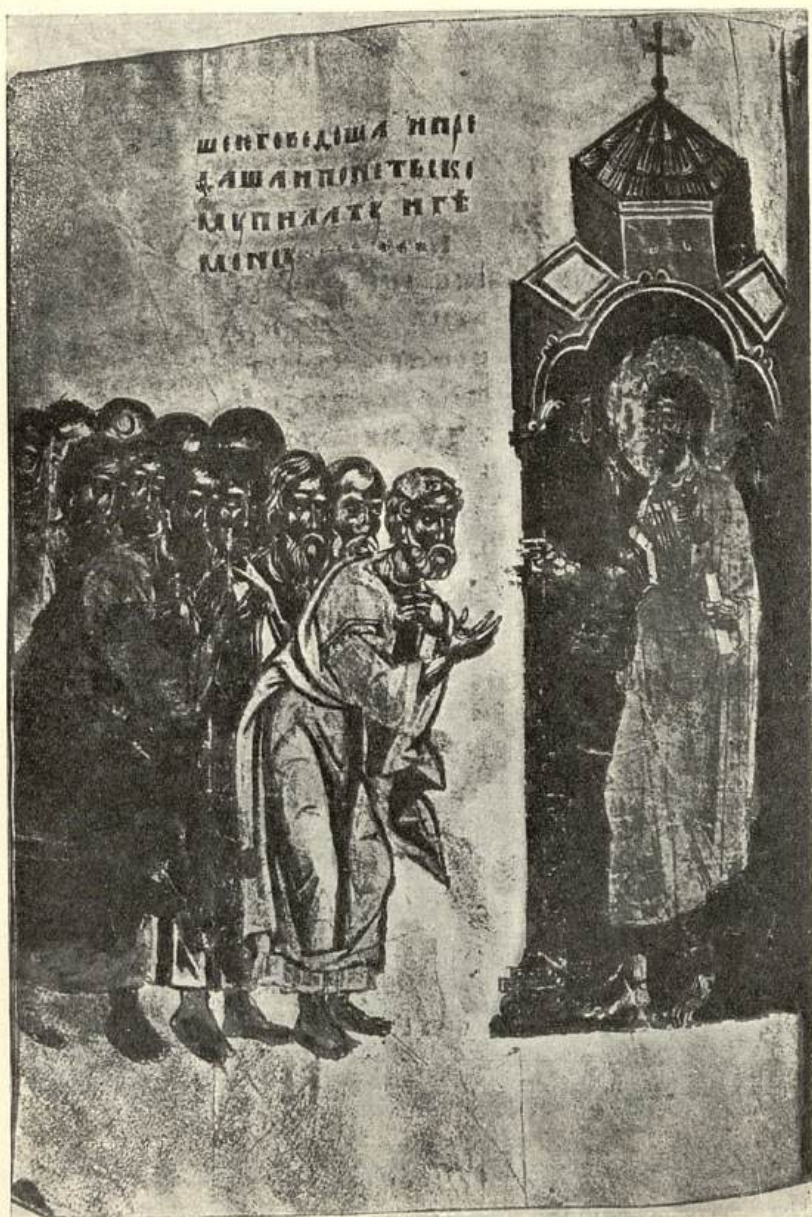


Рис. 137. Сийское евангелие. 1339 г. Христос и апостолы

У нас нет никаких оснований предполагать что-либо подобное в других, когда-то крупных культурных центрах средней Руси. Более того, пышный архангел Михаил «лоратный» (Третьяковская галерея, № 139), конца XIV в. с моделировкой только лица, представляет образ репрезентативного и статического характера. Где-нибудь в захолустье могли создаваться совершенно примитивные образы. В 1357 г. в Галиче Костромском было написано евангелие «рукою грешного Феофана». На одном листе, разделенном крест-на-крест чертами, изображены в грубых графических контурах четыре евангелиста, пестро расцвеченные красками, почти без растушевки, но губы подрумянены, руки и ноги даны коричнево-бурыми.

Это лубок, почти лишенный образной апперцепции и превращенный в символ. Совершенно особое место в искусстве занимает Тверь. Единственный памятник искусства дошел до нас от ее интересной культурной среды: это Амартол, о выходных миниатюрах которого мы говорили в предыдущей главе.

Около 150 листов рукописи относятся к XIII и началу XIV в., остальная часть относится ко 2-й половине XIV в., где встречаются пустые места для рисунков.

В повествовательных сценах есть черты русского быта (покойник в саних), позаимствования у татар, а также «латинские», т. е. западные детали (вооружения и др.). В рисунке господствуют линейность и плоскостность; местами чувствуется близость к сим-



Рис. 138. Борис и Глеб. Сред. XIV в.



Рис. 139. Лоратный архангел Михаил. XIV в.

метрии, репрезентатизму и абстракции силвестровского жития Бориса и Глеба. Однако «латинизмы» в первой части рукописи сопровождаются иногда эскизностью исполнения и мотивами, говорящими о предвосхищении Радзивилловской летописи (см. лошадь всадника, № 140). К концу XIV в., судя по Амартолу, эти «бело-

русские» моменты стали исчезать; своеобразная культура Твери и ее политическая роль кончились.

К рассматриваемому периоду относится чрезвычайно любопытное явление в области изобразительного искусства, а именно наличие монументальной скульптуры. Мы видели, что суздальско-владимирские горельефы исчезают в плоском узорочье собора Юрьева-Польского. Монументальная пластика начинает зарождаться в западнорусских областях, причем она принимает характер уже не декоративной, связанной с зодчеством, а относительно самостоятельной скульптуры.

Активно-пластический стиль белорусских мелких поделок XII—XIII вв., о которых мы говорили выше, переходит в последующую эпоху. Узнать XIV в. нередко можно лишь по палеографии. Мы видели, что памятники скульптуры попадали и с Запада. В XIV в. были привезены в Новгород так называемые «корсунские», на самом же деле магдебургского происхождения, врата со скульптурными изображениями. Есть основание думать, что они были подарком Новгороду от литовского князя Лунгвена Симеона Ольгердовича, приглашенного в 1389 г. наместником в Новгород. Его сестра была замужем за Самовитом, князем Плоцка. Один из епископов Плоцка изображен на «корсунских» дверях, вероятно, заказанных магдебургским мастерам.

На основании можайской статуи Николы (теперь в Третьяковской галлерее, № 141), исполненной в 20-х годах XIV в. по распоряжению московского митрополита Петра, можно судить о характере белорусской скульптуры интересующего нас времени. Ни одна русская область не знала тогда подобной статуи. Только позднее появляются на Украине и на севере такие скульптуры, распространяясь по московским землям в XV в., а особенно в XVI и XVII вв. Но основной оригинал исходит из Белоруссии, что доказывается весьма многими историко-культурными соображениями.

Известно, что одна дошедшая до нас белорусская статуя Николы вывезена из Белоруссии и не стоит ни в каком непосредственном отношении к можайской статуе, которая была создана вскоре после отнятия Можайска от Смоленска. Продолговатая голова можайской статуи с длинной бородой, иконографически далекая от византийского типа Николы, имеет параболический профиль, легкую застывшую улыбку и выпуклые глаза с поднятыми внешними углами. Словом, мы имеем черты, типичные для немецкой



Рис. 140. Тверской амартол. XIII — XIV вв.
Приступ

скульптуры XIII в. романского стиля. Таковым должен был быть и белорусский оригинал.

Поза и атрибуты статуи необычайны. Перед нами епископ-оранта с воздетыми руками. Правой рукой он держит меч, а левой — город Можайск, как гласит надпись XIV в. Культ Николы, очень распространенный у восточных славян, был, однако, во многих деталях ими заимствован не у Византии, а у Западной Европы. Иконография епископа-оранты весьма распространена на Западе, где культивировался образ воинствующего епископа с мечом в руке.

Некоторые апокрифы о Николе чудотворце восточного происхождения, популярные в Белоруссии (так называемые «Скитания Николы»), дали основание для применения к образу святого черт западной иконографии.

В 1540 г. выходцы из Белоруссии занесли в Псков деревянные статуи Николы и Параскевы-Пятницы, каковых до того времени ни в Пскове, ни в Новгороде не было; естественно, что статуи вызвали у псковичей религиозные сомнения. Лишь по апробации москвичом, архиепископом новгородским Макарием, знакомым с подобными произведениями, статуи были признаны предметами священными, подобно иконам. Из них до нас дошла статуя Николы, почти во всем подобная можайской (№ 142). Статуя подвергалась починкам в XVII в. Стиль скульптуры остается неизменно романским за исключением трактовки глаз, которая обнаруживает более позднюю эпоху.

Чрезвычайно трудно решить, откуда принесена статуя. В левой руке она держит нечто вроде замка, с шатровой церковью



Рис. 141. Никола мозайский. Нач. XIV в

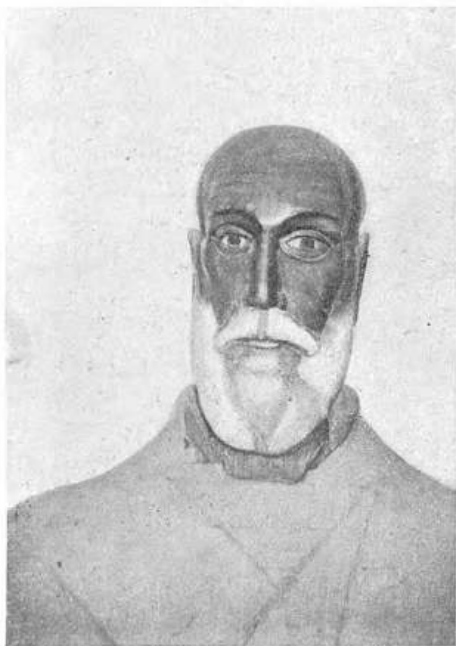


Рис. 142. Никола псковский. XV—XVI вв.
Голова

посреди, или церковь, представляющую группу башен, перекрытых шатрами.

С Николой в Псков была принесена также статуя Параскевы-Пятницы в виде оранты, держащей в руках крест. Подобные статуи мы нередко видим в позднейших храмах этой святой (святых этого имени было несколько), стоящих на рынке.

Обычно, где появляется статуя Николы с мечом, там же появляется и статуя Параскевы-Пятницы с крестом. Общность их происхождения из одного места очевидна; эпизод 1540 г. указывает на Белоруссию. К сожалению, статуя Параскевы от 1540 г. не сохранилась, да и все статуи Параскевы являются

поздними, не исключая статуи из Софии новгородской, ошибочно относимой к XIV в., на самом же деле выполненной в XIX в.

Известна в Литве и Белоруссии святая Параскева полоцкая, католическое происхождение которой умышленно и тщательно замалчивается православием. Святая Параскева была двоюродной сестрой Евфросинии и уехала с последней из Полоцка. Евфросиния отправилась в Иерусалим, а Параскева в Рим, прислав отсюда в Полоцк крест (см. выше).

Вместе с Николой возникла статуя Параскевы в образе западно-европейской оранты — скульптуры, повидимому, в XIII в., а позднее, вместе с ним же, распространилась по Московскому государству.

Николы городов Можайска и Пскова показывают пространственные элементы, т. е. тенденцию чувственного восприятия и реализма. В поздних воспроизведениях восстанавливается абстракция иконного образа. Наличие в Можайске статуи Николы говорит об интересе в Москве к белорусской скульптуре. К сожа-



Рис. 143. Дробницы облачения митрополита Петра. Нач. XIV в.

нию, мало сохранилось других памятников скульптуры Москвы от этой эпохи.

Исчезнувшая панагия митрополита Петра имела изображение пророка Даниила в эллинистической трактовке, почти равной вышеупомянутой Нике, и, возможно, была вывезена Петром из Волыни, но, может быть, она имела отношение к князю московскому Даниилу (1272—1303).

Сохранившиеся облачения митрополита Петра, епитрахиль и саккос (1322), имеют металлические дробницы с рельефными изображениями святых (№ 143).

Николай и Василий, изображенные на епитрахили, очень близки по стилю к новгородским крестам XII в. (см. выше), но Деисис и другие изображения саккоса передают стиль мелкой скульптуры полоцко-смоленского княжества.

Новгород никогда не имел самостоятельной монументальной скульптуры. Идея конкретного пространства была ему чужда.

Замечателен так называемый вкладной крест, вставленный в стену Софии архиепископом Алексеем (1359—1381) в эпоху, когда в искусстве Новгорода наиболее отразились выражение про-



Рис. 144. Корсунские врата. XII—XIV вв. Нижние клейма

странства и относительный реализм. Тип этих крестов с округлым периметром встречается на Кавказе, в Новгороде и Швеции. Алексеевский крест имеет пять рельефных изображений на темы праздников с распятием посреди и воспроизводит стиль мелкой скульптуры греко-восточного, архаического характера. Другие кресты подобного рода в Новгороде или вовсе без скульптуры или имеют весьма незначительную скульптуру.

Очень интересен деревянный крест 1359 г., поставленный в церкви Флора и Лавра жителями Людогошинской улицы. Своей раскраской по левкасу он грубо подражает древним эмалям и спиралям филигранных. Мелкие и плоские фигурные изображения даны в примитивной экспрессии провинциально-византийского, восточного стиля.

Мы уже говорили о металлических — «Корсунских» — Магдебургских вратах, выполненных, судя по изображениям епископов, в 1152—1156 гг. Кроме латинских надписей XII в., мы находим позднее процарапанные русские XIV в., сделанные, судя по языку, новгородцем, не знавшим латинского языка. Двери прибыли в Новгород в разобранном виде и части были перепутаны при сборке.

Тогда же была сделана автопортретная статуэтка на левой створке, внизу; надпись «Мастер Аврам» указывает на автопортрет того, кто собирал двери в Новгороде. Справа и слева на равных расстояниях изображены мастера, сделавшие двери в Магдебурге в XII в.: Риквин и Вайзмут (№ 144). Сравнение немецких фигурок XII в. с новгородской XIV в. дает полное представление о чувственно-пространственной трактовке с грубой моделировкой первых и об абстрактно-идеальном пространстве второй. Степень портретности статуэтки Аврама весьма ничтожна (№ 145). Две фигурки врат, мужчина в женском платье и кентавр, являются, вероятно, русским добавлением XV в. В них еще больше выражены плоскостность и абстрактность.

Замечателен панагиар 1436 г. (№ 146), сделанный мастером Иваном по заказу архиепископа Евфимия. Русский мастер XV в. подражал немецкой работе, образцы которой известны из XII в. (ср. капленбергский реликварий).

Плоский сосуд с крышкой имеет подножие в виде ангелов, стоящих на одном колене и поддерживающих сосуд поднятыми вверх руками. В типе лиц имеются некоторые готические черты, но скованность и плоскостность фигур, графика деталей вместо пластики и добавление эмали создают впечатление абстракции, близкой иконе. Конкретное пространство и чувственно-пластический образ чужды панагиару.

Небольшие рельефные фигуры на крышке показывают греко-восточную традицию. Нет ни одного скульптурного произведения



Рис. 145. Корсунские врата.
XIV в. Аврам



Рис. 146. Новгородский панагиар. 1436 г.

Новгорода, в котором бы отразился живописный стиль эпохи Палеологов.

Этим в сущности кончается новгородская скульптура. Появляющиеся в 1-й половине XVI в. в Новгороде довольно значительные скульптуры представляют провинциальное отражение московского стиля. Мы уже видели, что благодаря москвичу Макарию были признаны белорусские статуи. Он же в 1533 г. заказывает деревянную кафедру с кариатидами (№ 147). Подобная кафедра была в московском Успенском соборе еще в XV в., о которой упоминается в описании пожара 1493 г.; известна она по рисункам 2-й половины XVI в. Плоские, в двух планах выполненные «мужи»

в виде орнат собственно ничего в новгородской кафедре не несут; в их постановке нет этой идеи, и они остаются «моленными» образами. Детали выполнены краской по левкасу.

Встречаемые на севере крупные фигуры «старцев» (Русский музей, № 148) XVI в. совершенно не предназначены для рассмотрения в профиль и почти не дают выпуклостей и изгибов поверхностей, пластически моделирующих тело. И кафедра и статуи не передают, однако, тонкости силуэта, присущей ряду первоклассных произведений Москвы.

К мелким реминисценциям старого греко-восточного примитива, при наличии поздней иконографии, идущего от живописного стиля (ср. то же в иконах, см. выше), относятся рельефы новгородского креста 1532 г.

В XIV в. совершается развитие знаменитого «тератологического» орнамента, который обычно именуется новгородским. Мы видели подготовку к нему в XIII в., завершившуюся введением человеческой фигуры довольно натуралистического характера (см. евангелие 1270 г.). В дальнейшем стиль определяется постоянством киноварных контуров переплетающихся ремней и синим фоном, причем синий фон образует форму инициалов в виду того, что плетенье теряет в геометричности. Кое-где плетенье оживлено желтыми штрихами и как бы ресницами. Ранней рукописью с вполне сложившимся стилем является Апостол 1296 г. Нет возможности в дальнейшем следить за развитием стиля по рукописям. Их множество — и новгородских, и псковских, и московских, и белорусских. Бесспорно, лучшие и многочисленнейшие рисунки принадлежат Новгороду, представляя собою или симметричные, в характере геральдического стиля, заставки или инициалы. В 1-й четверти XIV в. (ранний датированный памятник — евангелие 1323 г.) начинают в плетеньях попадаться фантастические человеческие фигуры, сплетенные ремнями, а иногда и самостоятельные, но сохраняющие



Рис. 147. Новгородская кафедра. 1533 г.
Деталь

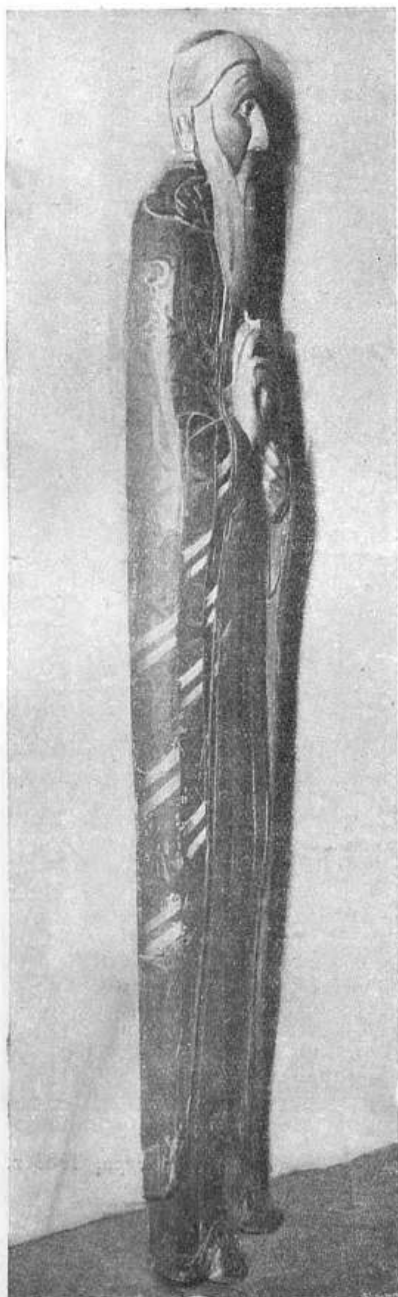


Рис. 148. Статуя старца. XVI в.

причудливые орнаментальные формы, иногда обнаруживающие сходство с птицей. Эти человеческие фигуры происходят от встречавшейся нам в XIII в. деформированной птицы с человеческой головой. Многие из фигур имеют отношение к фантастическим легендам, другие же к окружающему быту. На последнее указывают иногда надписи. «Гуди гораздо» написано над пляшущим и играющим на гуслях гусляром; «Огонь руки греет» — надпись над человеком, греющим руки перед огнем; «Обливается водою» — человек, опрокидывающий на себя ушат. Встречаются охотники с соколами, слуги с кувшинами и рогами, писцы перед книгами, единоборцы с медведем, трубачи, скомоорохи, гусляры, глядящие в окно ротозей, плясуны, жонглеры, люди, несущие иконы, колодники с цепями на ногах и пр. Многочисленность существующих сходных экземпляров, а равно плохое выполнение мотивов доказывают, что какая-то образцовая тетрадь прописей была создана в одной мастерской и со временем она дополнялась новыми мотивами.

Существенным в этом своеобразном жанре является то, что он никогда не стал реалистичным. Плоскостность рисунка и «невероятность» формы характерны для этого жанра. Интерес к действительности более выражен в тематике, чем в конкретном изобра-



Рис. 149. Евангелие. 1355 г. Заставка

жении. Ряд рукописей выполнен по заказу крупных феодалов (например, евангелие 1355 г. для архиепископа Моисея, № 149); расцвет падает на эпоху архиепископа Василия, т. е. на 2-ю четверть XIV в. Изображения труда не встречаются в этом орнаменте.

К концу XIV в. орнамент исчезает в Новгороде и других городах. В Пскове он вообще появляется поздно, но встречается еще в начале XV в. Его формы грубее и тяжелее. Встречаются, известные и в Новгороде, выходные фронтисписы в виде силуэтов храмов (№ 150); псковские орнаменты лучше передают архитектуру.

«Тератологический» орнамент в полоцко-смоленских рукописях имеет еще большие черты реализма. Колорит здесь несколько иной; появляются в фоне розовые и зеленые тона. В Мстижском евангелии (№ 151) две человеческие фигуры выполнены реалистично, вплоть до моделировки светотенью, в сюжете следует отметить мотив труда — человека с лопатой (ср. близкий сюжет в псковской рукописи XI—XII вв., см. выше). К концу века относится, ошибочно принимаемая за новгородскую, псалтырь Публичной библиотеки в Ленинграде, № 2 (№ 152), являющаяся вкладом 1436 г. княгини Елены в память ее мужа, смоленского князя Глеба, убитого в 1399 г. Среди других мотивов особенно знамениты, изображающие инициал «М», рыбаки, тянущие сети и перебранивающиеся, о чем говорит надпись: «Потяни, корвин сын». — «Сам еси таков». Реализм говорит сам за себя. Реалистичны позы — начавший перебранку смотрит прямо на своего товарища, последний бросает ему ответ через плечо; рыбы разных пород видны в мягкой сети; мелкая рыбешка проскальзывает через плетенье.

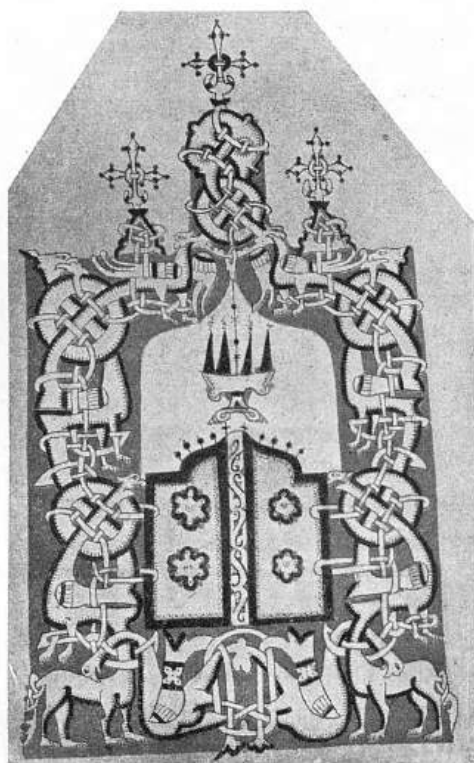


Рис. 150. Коневская псалтырь. XV в.
Фронтиспис

Моменты реализма и пластики пробиваются через белорусскую тератологию в гораздо более сильной степени, чем в новгородском искусстве.

В Смоленской псалтыри 1395 г. (№ 153) тератология начинает исчезать, и появляются старые византийские мотивы. Они известны и в новгородских рукописях XIV—XV вв. Ретроспективные тенденции проводят неовизантийский и необалканский стиль, геометрический, иногда с золотом. Для Новгорода это та же реакция, которую мы видели в живописи. Однако в орнаменте, раньше чем в других видах искусства, появляется провинциализм по отношению к центру, Москве.

Последняя знала в XIV в. тератологию, довольно хорошую, близкую новгородской, выполненную в Сийском евангелии 1339 г., и плохую — в евангелии 1344 г., Симеона Гордого.



Рис. 151. Мстижское евангелие. XIV в. Инициалы

Для Москвы типично своеобразное воспроизведение старых форм в виде перегородчатой эмали. Таков фронтиспис — церковь Федоровского евангелия 20-х годов XIV в., инициалы и заставки которого тератологичны, но даны по золоту и с моментами пластики.

От XV в. сохранился ряд отличных произведений шитья — одних из лучших памятников древнерусской художественной промышленности. Культовые по назначению, эти произведения представляют как бы живопись иглой, отражая в образах шелковой нити художественное направление эпохи.

От эпохи Евфимия, вероятно, от его собственных заказов, сохранился Деисис (Третьяковская галерея, № 154) из фигур,



Рис. 152. Псалтырь № 2. Инициалы



Рис. 153. Смоленская псалтырь. 1395 г. Фронтиспис

стоящих под лопастными арками. Мягкость моделировки, зеленые, желтые и красные тона, подчеркнутость изгибающихся линий и идеализация ликов дают одно из ранних и лучших проявлений живописного стиля Палеологов. Сомнительно, чтобы произведение это было сделано новгородским художником. Но последнему принадлежит пучежская плащаница 1441 г. (№ 155), того же Евфимия, строго симметричная, репрезентативная, неподвижная и тяжеловесная в своих фигурах с подчеркнутыми контурами.

Москве начала XIV в. принадлежит пресловутая «шапка Мономаха» (№ 156). Ее верх и опушка по низу относятся к XVI в. Ее дольчатые, гнутые пластинки, никогда в старину между собой не скреплявшиеся, а всегда нашивавшиеся на материю шапочки,



Рис. 154. Пелена архиепископа Евфимия. XV в. Деталь



Рис. 155. Пучежская плащаница. 1441 г.

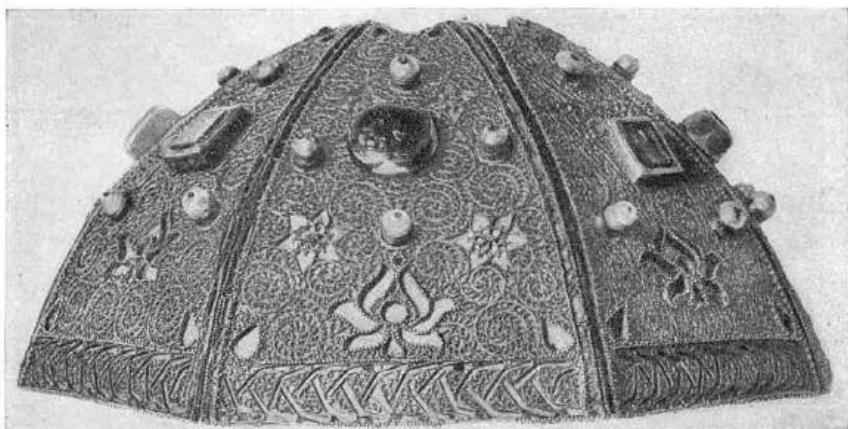


Рис. 156. Шапка Мономаха. Нач. XIV в. Древний вид

представляют драгоценные золотые спирали филигрانی, образующие восточные мотивы (персидского цветка, ломаных линий и пр.), кое-где украшенные жемчугом (камни приделаны позже). Когда-то пластинки служили покрытием татарской тюбетейки, не имевшей никакого отношения ни к византийским, ни к древнерусским головным уборам.

На основании изучения документов родословных следует считать, что шапка унаследована от Юрия Даниловича московского, женившегося, как известно, в 1318 г. на Кончаке, сестре хана Узбека. Еще в 1290 г. Федор Чермный, князь ярославский, женился на татарской принцессе и получил при этом от хана в подарок драгоценную шапку. Надо полагать, что такого же происхождения и «шапка Мономаха».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналлов. Амартол бывшей Сергиевой лавры (Памятники древней письменности, СХС). Л., 1925.
 Айналлов. Боянская роспись 1259 г. (Известия на Археологическом институте в Софии, IV). София, 1927.
 Айналлов. Византийская живопись, XIV в. П., 1917.
 Айналлов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства (Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1910, XV, книга 3-я).

- Alpatoff. Abendländische Komposition in altrussische Umbildung (Byzantinische Zeitschrift, XXX). 1930.
- Алпатов. К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве (Slavia, 1924, III).
- Анисимов. Раскрытие памятников древнерусской живописи (Известия Общества археологии, истории и этнографии. Казань).
- Анисимов. Русский мастер Авраам (Известия Академии наук СССР. Отд. гуман. наук, № 3. Л., 1928).
- Анисимов. Фрески Федора Стратилата («Старые годы», 1913, февраль).
- Анисимов. Этюды о новгородской живописи (София, 1914, № 3, 5).
- Anrich. Hagios Nicolaos. Leipzig, 1913 — 1917. I — II.
- Ancient Russian Icons. London, 1929.
- Артамонов. Миниатюры Кенигсбергского списка летописи (Известия гос. Академии истории материальной культуры, X, выпуск 1-й, 1931).
- Арциховский. Миниатюры Кенигсбергской летописи (Известия гос. Академии истории материальной культуры, XIV, выпуск 2-й, 1932).
- Бугославский. Замечательный памятник древней смоленской письменности XIV в. (Древности. Труды московского Археологического общества, XXI, I). М., 1906.
- Wulff—Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.
- Ганцев. Особенности языка Радзивилловского списка летописи (Известия отделения русского языка и словесности Академии наук. XXXII, 1927).
- Георгиевский. Новгородский музей («Светильник», 1915, № 9—12).
- Гордеев. О новгородских Федоровских фресках (Византийский временник, XXII).
- Грабарь. Феофан-грек (Казанский музейный вестник, 1922, № 1).
- Гусев. Две исторических иконы Новгородского музея (Труды новгородского Церковно-археологического общества, I).
- Жидков. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы (Труды Секции искусства, РАНИОН, III). М., 1928.
- Жидков. Из истории русской живописи XV в. (Труды Секции археологии, РАНИОН, IV). М., 1928.
- Жидков. К истории западнорусского искусства XIV в. (Труды Секции истории искусства, РАНИОН, IV). М., 1930.
- Жидков. К истории новгородской живописи (Труды Секции истории искусства, РАНИОН, II). М., 1928.
- Жидков. Московская живопись середины XIV в. М., 1928.
- Židkov. L'icone du «Sauveur à l'oeil courroucé» de la cathédrale de la Dormition à Moscou (L'art byzantin chez les slaves. II. Paris, 1932).
- Каринский. Русская надпись в люблинском тюремном костеле (Известия Археологической комиссии, 1903).
- Кенигсбергская летопись. Издание Общества древней письменности. СПб., 1902.
- Copera. Sredniowieczne Malarstwo w Polsce. Krakow, 1925.

- Крыжановский. Рукописные евангелия киевских хранилищ. Киев, 1881.
- Лихачев. Материалы по русской иконописи, I—II. СПб., 1906.
- Мацулевич. Фрагменты росписи Снетогорского монастыря (Сборник в честь Айналова). П., 1915.
- Мацулевич. Церковь Успения в Володове (Памятники древнерусского искусства, IV. СПб., 1912).
- Molè. Les miniatures de l'évangélaire de Lawryszew (L'art byzantin chez les slaves. II recueil. Paris, 1932).
- Муратов. Древнерусские иконы в собрании Остроухова. М., 1913.
- Муратов и Анисимов. Новгородская икона Федора Стратилата. М., 1917.
- Мясоедов. Васильевские двери (Сборник новгородского общества любителей древности). III, Новгород, 1910.
- Некрасов. Литературные источники древнерусского искусства («Среди коллекционеров», 1922, № 11—12).
- Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. СПб., 1913.
- Некрасов. О явлениях ракурса в древнерусской живописи (Труды отделения искусства, РАНИОН, I). М., 1926.
- Окунев. Фрески Федора Стратилата (Известия Археологической комиссии. СПб., 1911, № 31).
- Палея 1477 г. Издание Общества древней письменности. СПб., 1892.
- Петров. Резные изображения Николая Можайского (Труды XI Археологического съезда, II). М., 1902.
- Покровский. Ризница Софии новгородской (Труды XV Археологического съезда, I). М., 1915.
- Репников. Памятники иконографии упраздненного Гостиннопольского монастыря (Известия Комитета изучения древнерусской живописи. I, 1921).
- Свенцицкий. Лаврашевское евангелие начала XIV в. (Изв. отд. русск. яз. и слов. Академии наук. 1913, т. XVIII, кн. 1-я).
- Svirin. Une broderie du XV siècle, de style pittoresque, représentant le «cin» (L'art byzantin chez les slaves, II. Paris, 1932).
- Сизов. Миниатюры Кенигсбергской летописи (Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, X, кн. 1-я, 1905).
- Скворцов. Икона Бориса и Глеба (София, № 6). М., 1914.
- Соболевский. Два слова о корсунских предметах (Труды новгородского Церковно-археологического общества, I).
- Соболевский. Несколько слов о лицевых рукописях (Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, XIII, книга 1-я). СПб., 1908.
- Соболевский. Русские фрески в старой Польше. М., 1916.
- Соболевский. Смоленская богоматерь из собрания Рябушинского (Русская икона, II). СПб., 1914.
- Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887.
- Сычев. Древлехранилище Русского музея («Старые годы», 1916, январь-февраль).
- Шахматов. Заметка о составлении Радзивилловского (Кенигсбергского) списка летописи (Сборник в честь Анучина. М., 1913).
- Эттингер. Русская церковная стенопись в средневековой Польше («Старые годы», 1915, январь-февраль).



ГЛАВА ШЕСТАЯ

Развитой живописный стиль XIV—XV вв.



ОЮЗ феодалов с московским великим князем во главе дал знаменитую Куликовскую битву 1380 г., на поле которой родилось Московское государство.

Палладиум великого князя владимирского, Владимирская богоматерь была перенесена в 1395 г. в Москву и помещена в Успенском соборе. В Сийском евангелии, посланном на Двину, Иван Калита только сравнивается с знаменитыми византийскими императорами; митрополит Иона в середине XV в. именует Василия Темного уже «царем всея Руси».

Церковь продолжает играть значительную роль в победном возвышении московского великого князя. Митрополит московский уже давно был «всея Руси», и идеал «православного царя» был создан именно церковью, т. е. одним из крупнейших феодалов, владевшим оружием не только идеологическим, но и экономическим.

В условиях более широкой государственной жизни увеличивается умственный кругозор. Путешествие в XV в. тверского купца Афанасия Никитина в Индию, а митрополита Исидора с его спутниками, епископом суздальским Авраамием и монахом Симеоном, на Флорентинский собор, наконец, взятие Константинополя турками в 1453 г. влияли в сторону изменения старых взглядов.

Вместе с падением замкнутых границ феодального владения изменялся и старый взгляд на род. Вместо бывшего идеала рода

все более выдвигался идеал семьи. В правящей верхушке феодалов этот идеал принял форму наследственной власти княжеской семьи по нисходящей линии кровного родства.

Вся междоусобная борьба XV в. является кровавым утверждением этой новой идеи. Религия нашла новые образы. Не только «искупление» XI—XII вв. и «покаяние» XIII и XIV вв., но и «умиление», чувство, более индивидуализированное и утонченное, соответствовавшее настроению того времени, появилось в церковной идеологии.

В конце XIV — начале XV вв. мы видим усиление византийского и югославянских влияний в московской культуре.

Появление греческих живописцев в 1337 г. и позднее, при греке митрополите Феофане в 1343 г., не было исключением. В эпоху митрополита-славянина Киприана (1378, 1387—1388, 1390—1406) и митрополита-грека Фотия (1408—1431) должны были появиться и греки и славяне в качестве художников при митрополичьем дворе. Мы видим, что в Москву через Городец переезжает из Новгорода Феофан-грек. В 1395—1396 гг. он расписывает вместе с Симоном Черным и своими учениками церковь Рождества богородицы с приделом Лазаря, в 1399 г. — Архангельский собор, в 1405 г. вместе с Прохором из Городца, Андреем Рублевым и своими учениками — Благовещенский собор. Известное письмо 1414—1415 гг. Епифания, который сам занимался живописью, к Кириллу Белозерскому (см. предисловие) содержит интересное сообщение о Феофане, в котором указывается, что художник на стене одного княжеского дома в Москве нарисовал панораму Москвы, а на особом листе для Епифания — схему Софии константинопольской. Способность и, может быть, склонность художника к архитектурным образам несомненна. Рисунок Феофана погиб, но одна из копий с копии (вероятно, четвертая) дошла до нас.

Запись одной рукописи, хранящейся в Симферополе, содержит имя грека Игнатия, художника эпохи Дмитрия Донского (с датой 1383 г.).

Из Греции привозили иконы в Московское княжество. Так в 1387 г. был прислан из Константинополя в Высоцкий серпуховский монастырь игуменом его Афанасием «Деисис поясной» значительных размеров (см. часть его в Третьяковской галерее). Икона нарисована в живописном стиле эпохи Палеологов.

В 1397 г. из Константинополя же были присланы московскому великому князю иконы «Спас, ангелы, апостолы, праведники, все



Рис. 157. Деисис из Кривого. Кон. XIV в. Христос



Рис. 158. Деисис из Кривого. Кон. XIV в.
Богоматерь

в белых ризах»; в 1399 г. — тверскому князю «Страшный суд». Интерес Москвы к замечательным произведениям старой живописи сказался в выше отмеченном перенесении Владимирской богоматери 1395 г. В 1401 г. в московский Благовещенский собор переносится суздальский ковчег, сделанный в Константинополе в 1382 г.

Гораздо интереснее те произведения славяно-византийской живописи, которые в это время были выполнены в самой Москве.

Мы уже упомянули, что заброшенный в глуши на берегу Северной Двины Кривецкий погост сохранил замечательные двери среднерусской работы XIII в. и новгородскую икону Введения XIV в. В конце этого века Москва отнимает Двину у Новгорода, одновременно колонизируя этот край; в 1391 г. был основан Кирилло-Белозерский монастырь, в 1397 г. — Ферапонтов. В это же время высылались туда вместе с грамотами и произведения искусства подобно Сийскому евангелию 1339 г.

Из посланных икон две в настоящее время обнаружены. Написанный на одной из них евангельский текст не оставляет сомнения по языку и

почерку, что икона была выполнена в Москве. Он представляет триптих с Деисисом и имеет странный характер: Христос сидит на троне (№ 157), слева — богородица (№ 158), но с правой стороны — юный Иоанн Богослов вместо Иоанна крестителя (№ 159). Перед нами Деисис не в качестве торжественной сцены из царства небесного, а в виде скорбной картины «матери» и «сына», в своем роде «святое семейство».

В пластичности образов и энергичном противополжении света и тени нет ничего русского, т. е. связанного с установившейся «прозрачностью» наших икон. Сразу видно письмо византийско-сербское. Но этого мало. Одежды богородицы имеют особенности, известные в западной, в частности итальянской живописи раннего Возрождения, близкой сиенской школе, и отличаются реалистичностью трактовки.

Так в московской живописи вместе с элементами сербского искусства попадали и западные.

Другая икона еще замечательнее (№ 160); это обнаженный бюст склонившего голову мертвого Христа, прислонившегося к кресту, с надписью сверху «Царь Славы». Почти монохромная живопись из белил с темными малиновыми тенями обладает большой натуралистичностью; глаза скрыты тенью, как бы случайно выделены отдельные детали (кусочек лба, висок, подглазничная кость); поздняя готическая сентиментальность характеризует всю икону. Перед нами



Рис. 159. Деисис из Кривого. Кон. XIV в. Иоанн Богослов



Рис. 160. Pietà из Кривого. Кон. XIV в.

нечто близкое к итальянскому *trecento*. Детали орнамента на иконе встречаются в сербских рукописях. Ближайшая сербская параллель иконе известна на фреске Калинича начала XV в., но иконография идет еще из Византии XII в. Начало этой иконографии на русской почве встречается в Благовещенской церкви на Рюриковом городище и в Володове, в Новгороде (см. выше).

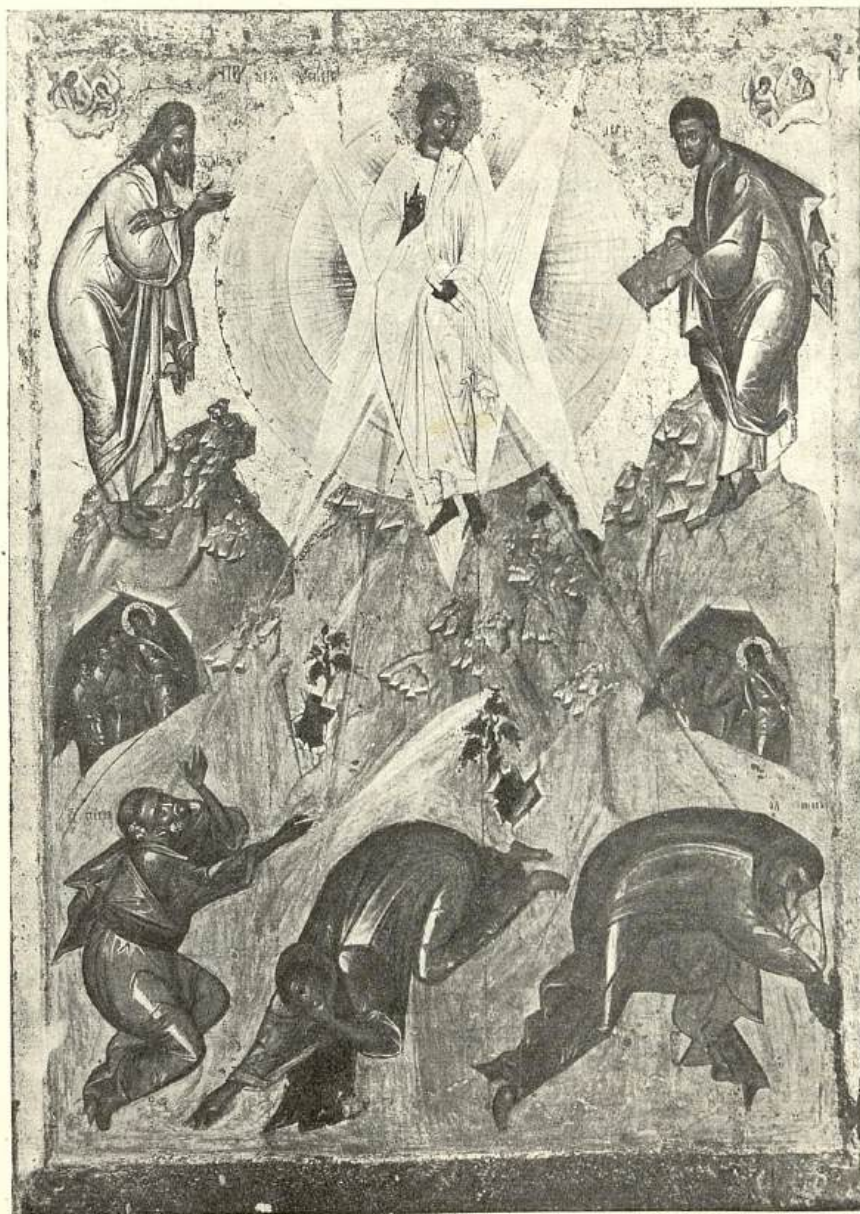


Рис. 161. Преображение, Феофана-грека. Кон. XIV в.

К этому же типу привозных икон с западными чертами относится Распятие XIV—XV вв. Успенского собора в Москве.

Таким образом устанавливается факт, что живопись Палеологов приносила с собой в Москву элементы раннего Возрождения или конца готики.

В Переяславе Залесском, бывшем личной вотчиной московских князей уже с начала XIV в., была найдена большая икона Преображения (№ 161). И иконографически и стилистически она представляет почти повторение известной миниатюры XIV в. в рукописи греческого императора Иоанна Кантакузина. Замечательны краски со своими переливами в противоположные тона, особенно в голубой, как бы льющийся от какого-то источника света. Апостолы пали наземь; вверху изгибается просветленный в белых ризах христос. В корпусности письма ликов и динамике видна работа если не Феофана, то подобных ему греческих художников, живших в Москве.

Кисти Феофана приписывают Донскую богоматерь (№ 162). Перед нами одно из ранних «умилений», превратившее старую тему Владимирской в новое содержание. Однако в этом «умилении» нет порывистости и страстности, наблюдающихся в росписи Волотова. Несколько манерно изогнутая шея и спокойствие лика соответствуют спокойствию ребенка; при пирамидальном построении композиции волнистые контуры создают лирическое настроение. Легкая и нежная моделировка не переходит в чувственно-конкретную пластику. Икона отличается большой «построенностью».

Еще более архитектурно построено изображение на обратной стороне, напоминающее этим письмом Феофана (см. выше табл. II). Перед нами Успение, единственное в своем роде в русской живописи, лишенное всяких деталей повествования и выполненное по вертикали; преувеличенное изображение фигуры христа имеет репрезентативный вид. Представлена не только созерцательная, но даже мистическая сцена, не лишенная пространственности, при противопоставлении светлых, белых и желтых тонов с темным глубоким, синим и красным; особенно поразительна мандорла, на фоне которой стоит христос. Все лица апостолов имеют одно и то же выражение; в них отражается драматизм события, переживания момента; их движения создают живописность групп, но при этом они сохраняют напряженность и сдержанность. Манера письма ликов и отчасти фигур напоминает быстроту штрихов в росписях Волотова. Отличаются они от последних своей созерцательностью



Рис. 162. Донская богоматерь. Кон. XIV в.

и статикой (см. Троицу Феофана в Спасо-Преображенском соборе Новгорода). Передача внешнего мира превратилась в передачу мира внутреннего. Заметно более глубокое понимание действительности. Патетика идеального и патетика трагического на той и другой стороне иконы имеют отпечаток человечности, хотя с примесью мистики.

Перелом XIV—XV вв. в русской живописи был высшим выражением мирозерцания эпохи феодализма. Но в сложности образов таились противоречивые силы.

Андрей Рублев еще больше показал сущность этого мирозерцания.

Среди большого количества икон, издавна приписывавшихся Андрею Рублеву, лишь одна принадлежит ему достоверно, хотя эта достоверность не документирована. Мы говорим о Троице ветхозаветной из Троице-Сергиевского монастырского собора. Образ был написан по приказанию игумна Никона «в похвалу Сергею». Летопись рассказывает, что Андрей Рублев в 1405 г. расписывал Благовещенский собор вместе с Феофаном и Прохором из Городца; в 1408 г. Андрей Рублев расписывал Успенский владимирский собор вместе с Даниилом. В первом случае Андрей поставлен на третьем месте, во втором — на втором. Отсюда следует, что в эти годы Рублев еще не был первым среди живописцев. Надо думать, что его талант достиг расцвета около 1410 г.; скончался Рублев около 1430 г. Житие Сергия Радонежского (XVI в.) рассказывает о других росписях Андрея, в Андрониковом и Троице-Сергиевском монастырях, а также о его дружбе с Даниилом Черным.

Нет основания считать Рублева учеником какого-либо из вышеупомянутых мастеров, с ним работавших, в том числе и Феофана. Отзывы об искусстве и особой патетической настроенности Рублева мы находим у Иосифа Волоцкого (XV—XVI вв.), а упоминания о его иконах в монастырских описях или в известиях о пожарах говорят за популярность его имени. Наконец, Стоглавый собор ставит Андрея Рублева наравне с греческими художниками; под последними Стоглав имел в виду, конечно, не мастеров репрезентативного стиля XI—XII вв., а греков XIV—XV вв., нами выше упомянутых. Отметка Стоглава не была внешним сопоставлением имен, а базировалась на конкретном представлении.

Датировать икону Троицы (Третьяковская галерея) следует не ранее нашествия Едигея, 1408 г., и не позже построения Троицкого собора в 1423 г. (№ 163).

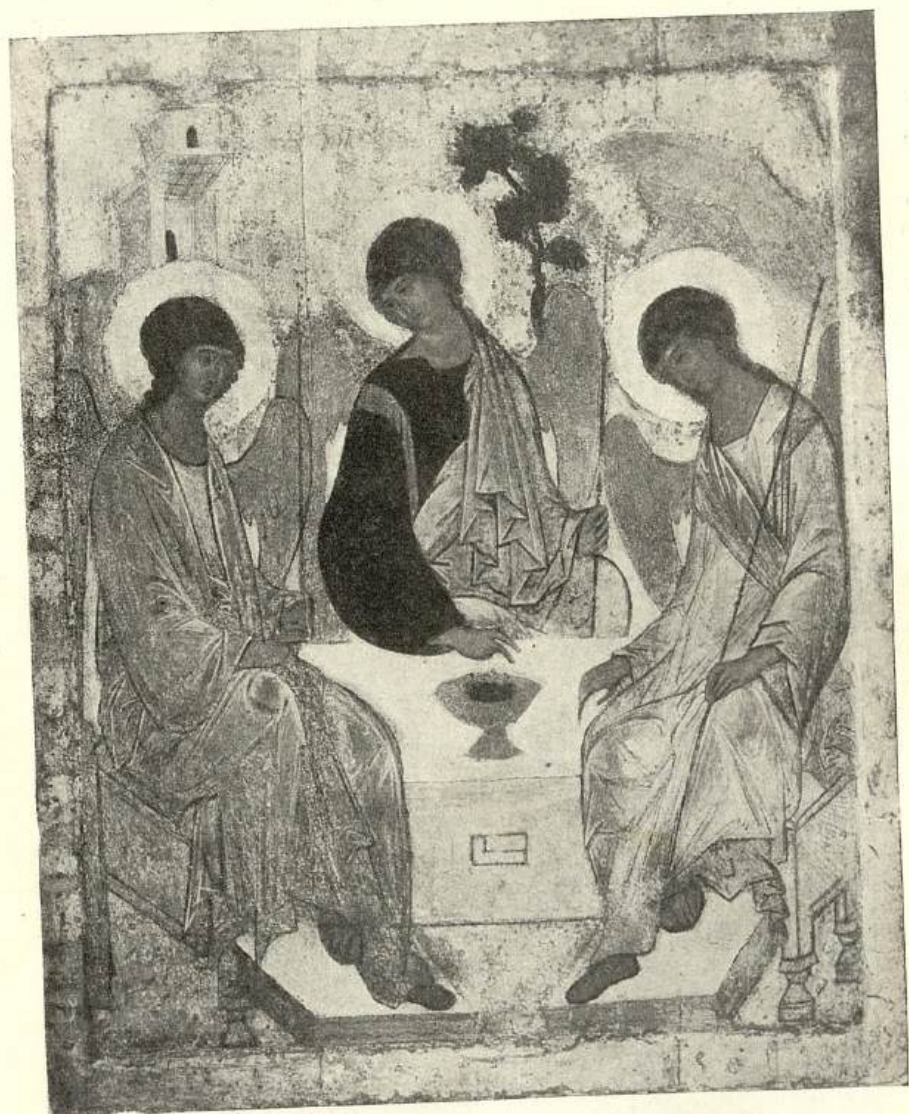


Рис. 163. Троица, Рублева. 1408—1423 гг.

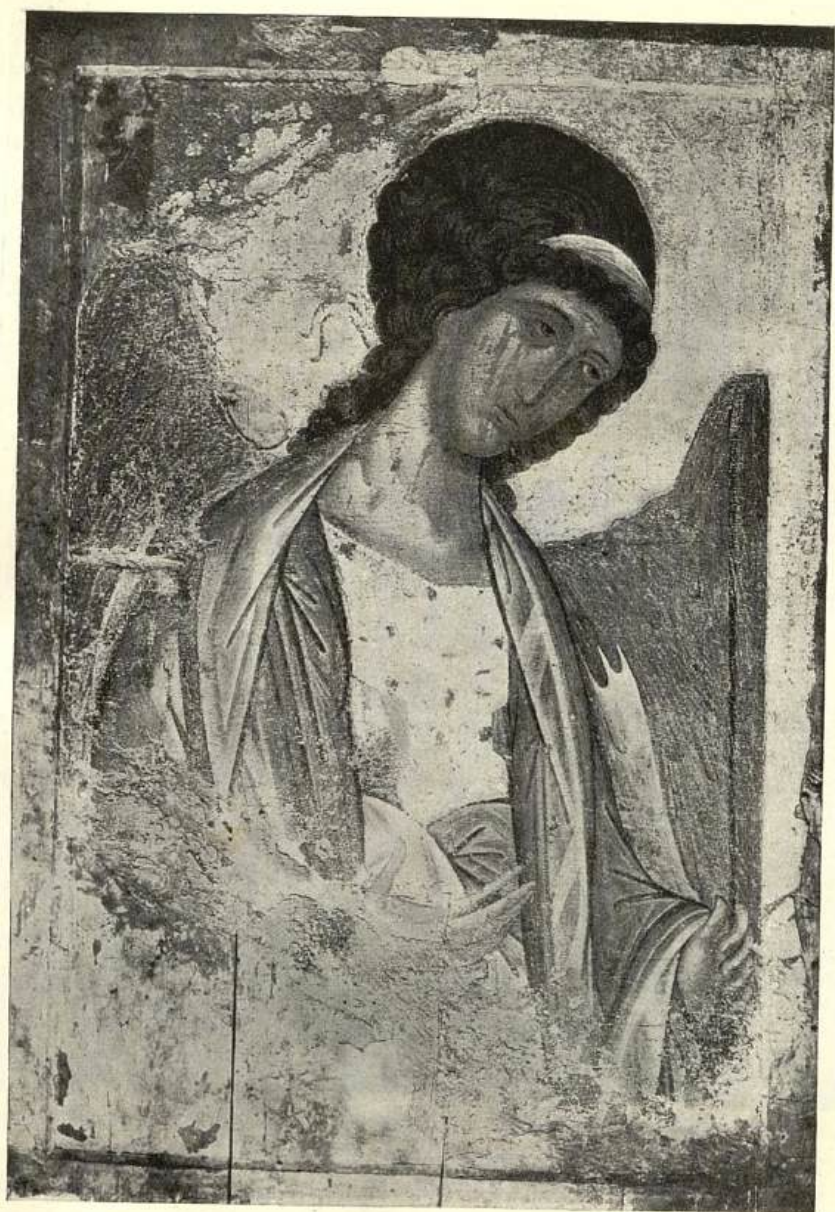


Рис. 164. Ангел из звенигородского чина. Нач. XV в.

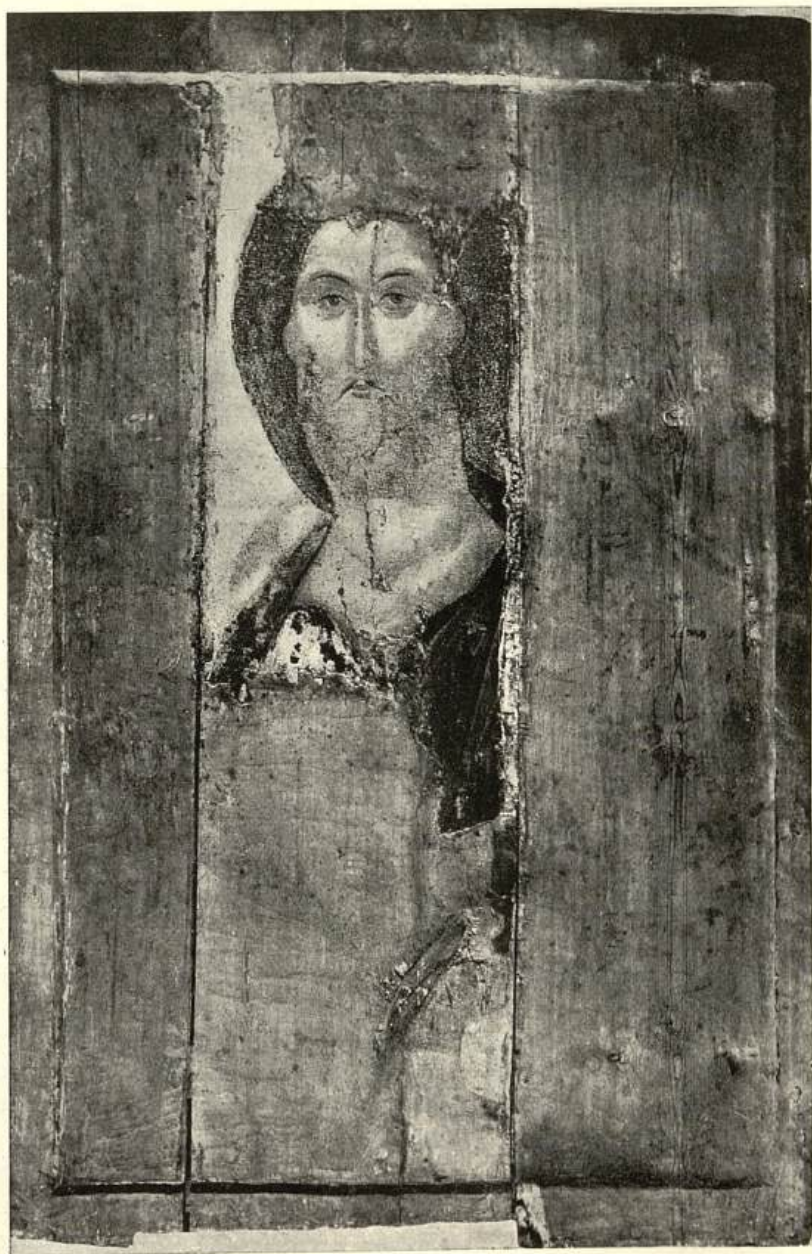


Рис. 165. Христос из звенигородского чина. Нач. XV в.



Рис. 166. Фреска Успенского собора во Владимире. 1409 г. Деталь

Сюжетика ветхозаветной троицы у Рублева лишена рассказа, соответствующего тексту; отсутствуют Авраам, Сарра, слуга, убивающий тельца, разнообразие сервировки и даже естественность посадки ангелов за столом. Пирамидальное иератическое построение фигур смягчено динамикой линий сгибающихся ангелов, наклонном горы и дерева справа и дома слева; постановка табуретов, подножий и ног образует опрокинутую дугу вниз; в результате получается почти круговое построение, вписанное в четырехугольную доску.

Кривая ангела справа (от зрителя) решительней, чем слева, — динамика линий была рассчитана на постановку вправо от центра иконостаса. Перед нами монументальное произведение, часть иконостаса — стены, скрывшей за собою таинство алтаря. Мы видим, что к концу XV в. развитие иконостаса в связи с организацией внутреннего пространства храма получит особое значение.

Пассивное и не лишенное пафоса созерцание ангелов проникнуто глубокой самоудовлетворенностью, выраженной в изысканности их «готических» изгибов (см. двойное искривление среднего ангела) и особенно в томных, подкатанных под веки глазах.

Попытка найти общее между средним ангелом и живописью сиенской школы находит свое оправдание в выше упомянутых сербских иконах с чертами готики и ренессанса. Андрей Рублев знал такие иконы.

Стоит сравнить выражение глаз в Троице с их выражением у Владимирской, которую Андрей Рублев должен был знать, чтобы убедиться в их сходстве. Однако скорбные взоры Владимирской, полные идеи жертвы и искупления, превратились у Рублева в меланхолическую мечтательность. Силуэты насыщены легкими, прозрачными и ясными красками, среди которых особенно замечательны голубая и желтая. Плоские, лишенные пластики, декоративные по своим изысканным контурам фигуры в противоречии с пространственностью среды создают впечатление призраков, полных лирического настроения.

Не менее замечательны остатки монументального Деисиса из Звенигорода (в Третьяковской галерее), безусловно принадлежащего Рублеву. Иконы чрезвычайно пострадали, тем не менее ангел из Деисиса со своими мечтательными глазами по экспрессии даже превосходит ангела Троицы (№ 164). Наибольшее впечатление производит христос (№ 165), в лице которого нет ни одной грубоподчеркнутой линии или детали. Мягкость соединена с обобщенностью; небольшие грустно-мечтательные, слегка затемненные глаза направлены на зрителя. На лице выражены наряду с абстрактностью внутренние переживания. Следует отметить весьма важное явление: популярность имени Андрея Рублева и индивидуальная характеристика, данная Епифанием Феофану-греку, характеризуют одареннейшие личности среди «безыменного» искусства.

Живописность и декоративность, умеренное движение и мягкая моделировка, диагональное построение формы и центричность



Рис. 167. Фреска Похвального придела. 1459 г.



Рис. 168. Евангелие Хитрово. Сред. XV в. Иоанн Богослов

композиции, новый идеал человеческого лица, с маленькими глазами и преувеличенным темом, отвлечение от жизни посредством плоскости и прозрачность красок — вот формальные черты, которые характеризуют, в отличие от новгородской резкости и иногда блеска (см. гостиннопольский чин), иконы Рублева и его круга. Таковы «чины» и другие иконы иконостасов Благовещенского собора XIV—XV вв., Троице-Сергиевского 1423 г., села Васильевского 1403 г. (из Успенского владимирского собора), Рождество богородицы из Саввинского монастыря

1404 г. и др. Однако не всегда можно быть здесь уверенным в подлинности письма Рублева. С ним работал не только Даниил Черный, но и ученики (попытки найти «почерк» этих мастеров пока еще не увенчались успехом). Некоторые из этих икон грубы, другие лишены типичных признаков письма Рублева, а именно выражения глаз и голубого тона. Несомненно, что школе Рублева, а не самому мастеру, принадлежат Успение из Кирилло-Белозерского монастыря (Третьяковская галерея).

К более отдаленным произведениям школы Рублева середины XV в. относятся знаменитые Вход в Иерусалим (б. собрание Остроухова) и Вознесение (б. собрание Рябушинского).

Творчество заезжих греков и славян, а также Рублева и его школы является передовым. Рядом существовало и более консервативное, как доказывают металлические двери Троицкого собора Александровской слободы с гравированным изображением



Рис. 169. Евангелие Хитрово. Сред. XV в. Ангел

Троицы ветхозаветной в старой повествовательной схеме и с репрезентативными фигурами.

Возможно, что Рублеву принадлежала роспись Звенигородского собора 1400 г., выполненная одновременно с звенигородским Деисисом. От этой росписи немного осталось; св. Лавр — бюст на фоне концентрических кругов — представляет собою новый идеал человека и вместе с тем любимый Рублевым образ юности; маленькая голова, покатые плечи и острые глаза, а также сочетание прозрачных розовых и голубых красок характерны для этой живописи. Остатки фресок, открытые на стенах Саввинского собора



Рис. 170. Киевская псалтырь. 1397 г.
Фронтиспис

за иконостасом, имеют те же черты. Более значительны фрагменты росписей Успенского собора во Владимире (№ 166).

«Страшный суд» Андрея Рублева теряет характер мрачности и относительной конкретности. Сидящие апостолы, беседующие друг с другом, полны спокойствия и созерцательности. Вместе с тем эти апостолы в старческом возрасте кажутся моложавыми, мало отличаясь друг от друга лицом, не выражая темпераментов и характеров древней живописи. Сравнение «Страшного суда» Рублева в Успенском владимирском соборе с «Страшным судом» XII в. в соседнем Дмитриевском соборе отчет-

ливо показывает сложившееся отличие русского стиля от византийского. Византийское искусство умело идеальное представить реальным (см. выше), русское искусство оставляло идеальное в области абстрактного. Замечательна группа апостолов, фигуры которых, особенно же головы, оконтурены и замкнуты в себя, несмотря на связь фигур не столько действием, сколько беседой; небольшие глаза расширены и кажутся нето испуганными, нето удивленными, исполненными нездешних видений. Вместо статики образов XIII в. и драматического действия Феофана мы находим у Рублева лирическую умиротворенность.

Уже в росписях Похвального придела 1459 г. Успенского собора в Москве мы находим изменение стиля (№ 167). В сцене по-

хвалы богородицы последняя имеет не только мягкость выражения, но вытянутостью своей фигуры и важностью осанки относительную репрезентативность. Столь же вытянуты и церемониальны другие фигуры. Легкие, гармоничные и теплые тона XIV—XV вв. приобретают более яркие, но холодные оттенки. Вместе с тем исчезают интимность и лирика, заменяясь эпическим спокойствием. Возможно, что росписи Похвального придела были выполнены позднее его построения и предвосхищают работы Дионисия, с которым связан новый этап развития русского искусства.

Чертами живописности, силуэтности и лиризма отличаются некоторые дошедшие до нас вышивки этой эпохи, как, например, пелена с изображением Евхаристии, вклад жены Василия I, 1392—1407 гг., и плащаница жены Василия II, 1456 г. Наиболее красочна своими красными и голубыми тонами плащаница митрополита Фотия (1410—1431) из села Коломенского. Прямые проводники греческих вкусов и большой декоративности в шитье являются два замечательных саккоса того же митрополита (в Оружейной палате).

Среди рукописей рассматриваемого нами периода следует отметить псалтырь 1397 г., писанную москвичом в Киеве. Мы видим реминисценцию тех псалтырей, иллюстрации которых, в ха-

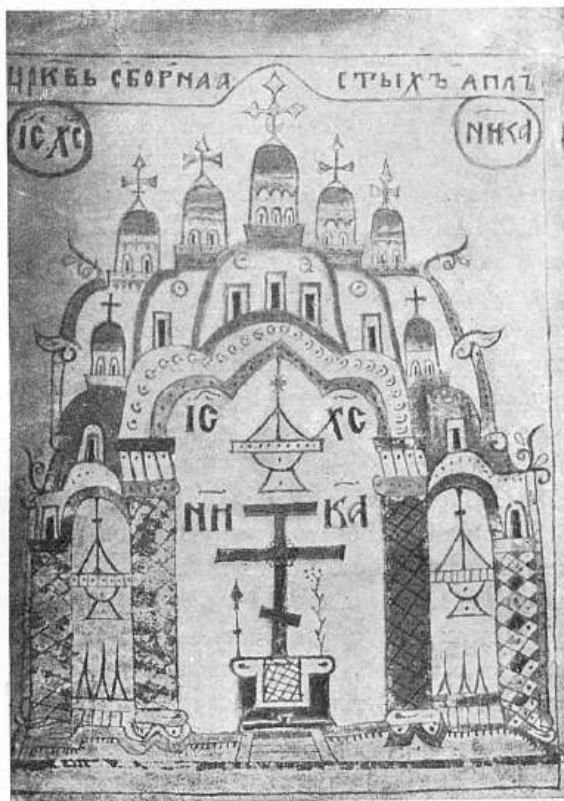


Рис. 171. Фронтиспис Феодана-грека. Копия 1423 г.

рактере виньеток, были разбросаны на полях псалтыри; однако все фигурки отличаются живописностью и исканием силуэтов, неизвестных в древние времена.

В Москве в XIV—XV вв. было написано несколько евангелий, содержащих в изображении евангелистов черты палеологовской живописи. Сюда относятся евангелие времени вел. кн. Василия Дмитриевича (Публичная библиотека в Ленинграде), евангелие Чудова монастыря № 2 (Исторический музей), посредственной работы с четырьмя евангелистами на одном листе, и евангелие Успенского собора № 4 (там же); последнее, выполненное на бумаге, замечательно тем, что глаза изображенных евангелистов отличаются томностью, свойственной живописи Рублева. Несомненно, к московской же работе относится известное евангелие 1401 г. (Ленинская библиотека) из Зарайска.

Наиболее замечательно так называемое евангелие Хитрово из б. Троице-Сергиевской лавры (Ленинская библиотека). Изображены четыре евангелиста и их символы (№ 168), среди которых находится знаменитый ангел в круге (№ 169). Однако некоторая холодность остальных фигур, а особенно более поздний орнамент из драконов и других зверей, выполненных в пластической живописной форме, говорят, что рукопись принадлежит эпохе после Рублева. Памятник, вероятно, выполнен около середины XV в.

Вместе с исчезновением тератологического орнамента в эту эпоху возрождается орнамент византийский, схожий с произведениями эмали и ювелирного дела; опять мы видим роспись геометрических и стилизованных растительных форм по золоту, насыщенных плотными красками. Среди подобных орнаментов Киевской псалтыри 1397 г. мы находим вновь фронтиспис в виде храма, передающего совершенно русский тип храма с луковичными главами в ортогональной проекции (№ 170).

В качестве фронтисписа мы находим в трех рукописях Кирилло-Белозерского монастыря (часослов 1423 г., псалтырь 1424 г. и сборник XV в.) повторения того изображения Софии константинопольской, которое Феофан-грек сделал для Епифания и копию которого в книге Епифания видел Кирилл Белозерский. Дошедшие до нас повторения искажены, также искажена и надпись, но все же можно видеть своеобразие византийских форм и сложность сводов прославленного храма (№ 171).

Мы видели при рассмотрении эволюции московской живописи XIV—XV вв. переход стиля от пластического к живописному

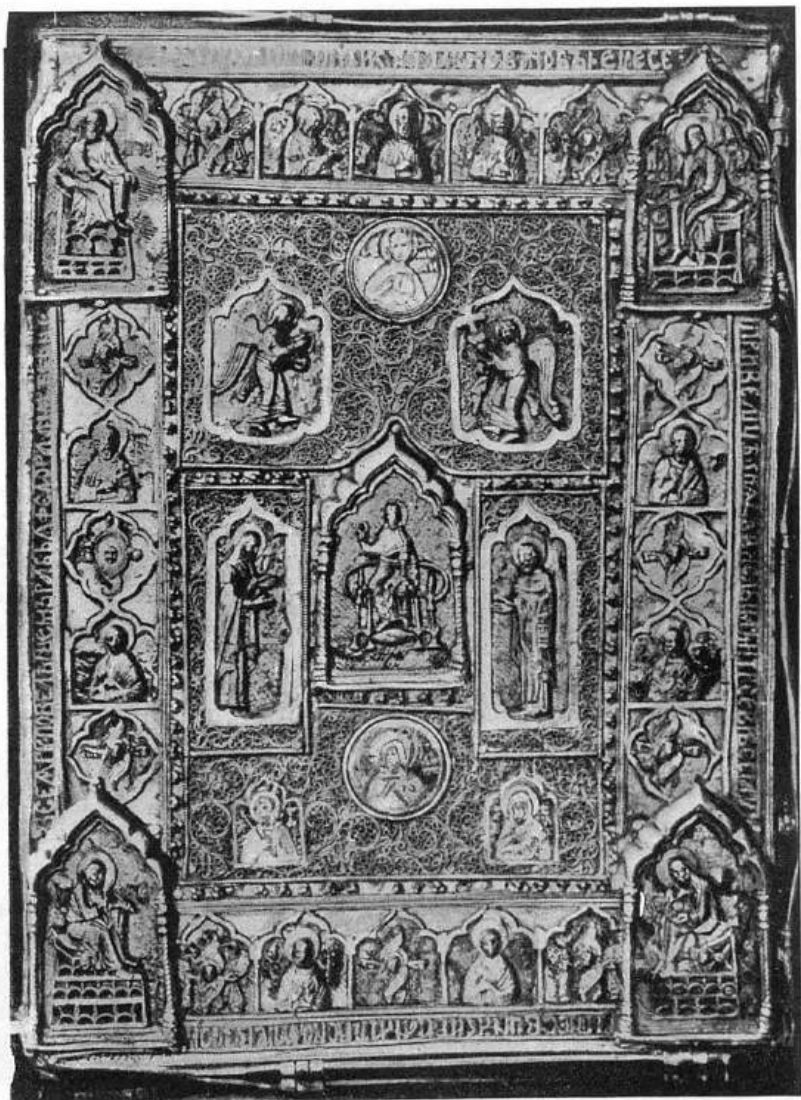


Рис. 172. Евангелие Федора Кошки. 1392 г. Оклад

и даже к декоративному. Этому способствовали компоненты суздальско-владимирских реминисценций, Византии эпохи Палеологов, даже раннеренессансные моменты Запада и черты сербского искусства. Тем не менее оригинальность сложившегося искусства пред-



Рис. 173. Оклад Владимирской богородицы.
Нач. XV в. Деталь

ставляется весьма значительной и исключаящей всякую мысль о механической эклектике.

Создавшееся созерцательное и вместе с тем декоративное искусство, полное абстракции, усложненное субъективными лирическими переживаниями, являлось выражением идеологии верхушки феодалов. Феодалы, сперва боровшиеся с татарами, затем с ними роднившиеся, должны были почувствовать свободу, особенно, когда сами представители татарской знати стали искать места среди московских феодалов.

В московской скульптуре сохранялись нередко черты старого пластического стиля с его отно-

шением к белорусскому и немецкому искусству. Таков оклад евангелия 1392 г., изготовленный по приказанию боярина Федора Андреевича Кошки (№ 172). Несколько испорченный позднее, оклад содержит ряд бюстов святых; некоторые из них отличаются крупными головами и относительной простотой в моделировке деталей, имея сходство как с восточными памятниками, так и с романскими, особенно в параболических профилях, в вытаращенных глазах и в утверждении пространственности. Однако отдельные фигурки, особенно рассчитанные на отвлеченную идеализацию (например, христос), уже обнаруживают склонность к плоскостности и линейности (см. сухие складки одежд), даже миниатюрности пропорций.

Эта двойственность стиля сохраняется там, где перевес берут абстракция и идеализм, почти уничтожающие материальность и пространственную конкретность. Таков замечательный сканный склад



Рис. 174. Чаша из Микулина городища. XV в.

с 12 барельефными клеймами, сделанный митрополитом Фотием на Владимирскую богоматерь (№ 173). Среди многофигурных живописных групп очень плоского рельефа местами глядит толстое выпуклое лицо с вытаращенными глазами. Подобных мелких иконок, металлических и каменных, осталось не мало. Среди них надо указать ряд Никол Можайских, иногда с латинским омофором.

В 20-х годах XV в., по инициативе митрополита Фотия, Москва захватывает принадлежащий Литве Мценск и водворяет там среди язычников христианство. Монументальная статуя Николы, выточенная из дерева и привезенная в Мценск из Москвы, стала палладиумом города. Нет сомнения, что в основу создания статуи лег Никола Можайский; иконография статуи (Никола с мечом и городом) и размеры те же, что в Николe Можайском, но в стиле произошло изменение — голова или, лучше сказать, лик приблизился к иконописному пониманию (широкое лицо с короткой бо-



Рис. 175. Георгий Ермолина. 1464 г. Деталь

городища (Тверского округа, № 174) с итальянскими орнаментами и св. Георгием, напоминающим византийское искусство. Чаша принадлежала тверскому вел. кн. Георгию Александровичу, прокняжившему всего 4 недели и умершему в 1425 г. На чаше небрежно и наспех вырезаны его имя и титул. Она не имела прямых воздействий на русское искусство.

Однако влияния западного искусства были, что доказывает деятельность скульптора В. Д. Ермолина. От его двух статуй на воротах московского Кремля, Георгия и Дмитрия Солунского, сохранилась лишь в фрагментарном виде (с поздними искажающими доделками) первая; кроме того, осталась замечательная скульптурная богоматерь из Троице-Сергиевской лавры.

Дед В. Д. Ермолина выехал из Белоруссии в Москву в начале XV в.; сам В. Д. Ермолин поддерживал дружеские отношения с крупнейшими чиновными людьми Литовского государства.

родой и «кудерьками» на голове); плоскостность и расчет на силуэт поглотили скульптурную выразительность.

Мелкие деревянные скульптурные произведения троице-сергиевского мастера Амвросия, вероятно, выходца из Белоруссии, лишь в некоторых мелких чертах представляют пережиток романского стиля и имеют даже готицизмы в орнаменте, в общем же подчиняются принципу живописно-декоративного стиля, как он был нами характеризован выше. Сюда же относится ковчег б. Троице-Сергиевской лавры с накладными фигурками, начала XV в.

Как на образец ввоза к нам западных чеканных изделий должна быть указана серебряная чаша из Микулина



Рис. 176. Мадонна Ермолина. 1462 г.

В. Д. Ермолина нельзя причислить к старым феодалам; скорее он относился к прослойке служилых, конечно, поместных, людей.

Георгий В. Д. Ермолина, 1464 г. (№ 175), сделан в западно-европейском натуралистическом живописном стиле; голова святого



Рис. 177. Крест дьяка Бородатого. 1458 г. Деталь

1462 г., с ее мягкой, спокойной улыбкой, напоминающей Джоконду Леонардо (№ 176).

Чувственность Георгия и «Мадонны» Ермолина ушли далеко вперед сравнительно с романским примитивизмом Николы Можайского и оклада Федора Кошки. Мы видим, как примитивизм и конкретность идеологии первоначально довольно скромного феодального города в условиях роста средних феодальных групп перерабатываются в идеализированные, но не лишенные чувственного момента образы.

К 1458 г. относится крест дьяка Бородатого (музей Ростова Ярославского, № 177), довольно монументальный, но с сравнительно небольшими фигурками, очень плоскими и как бы врезанными в «ящики», т. е. глубокие ниши. Отзвуки византийской резьбы по слоновой кости и исключительно плоскостная трактовка поверхности отзываются большой архаикой и говорят о том, что

напоминает готические с тонким носом, щурящимися глазами и как бы улыбающимся чувственным ртом. Его длинные волосы и профильное положение головы, совершенно порывающие с репрезентативностью и тем самым иконностью, показывают влияние Запада. Особенность заключается не только в необычайной иконографии, а в конкретно измеряемом (самим профильным положением лица), вглубь идущем пространстве. Такое соединение реального с абстракцией еще замечательнее выражено в рельефной богоматери с младенцем,

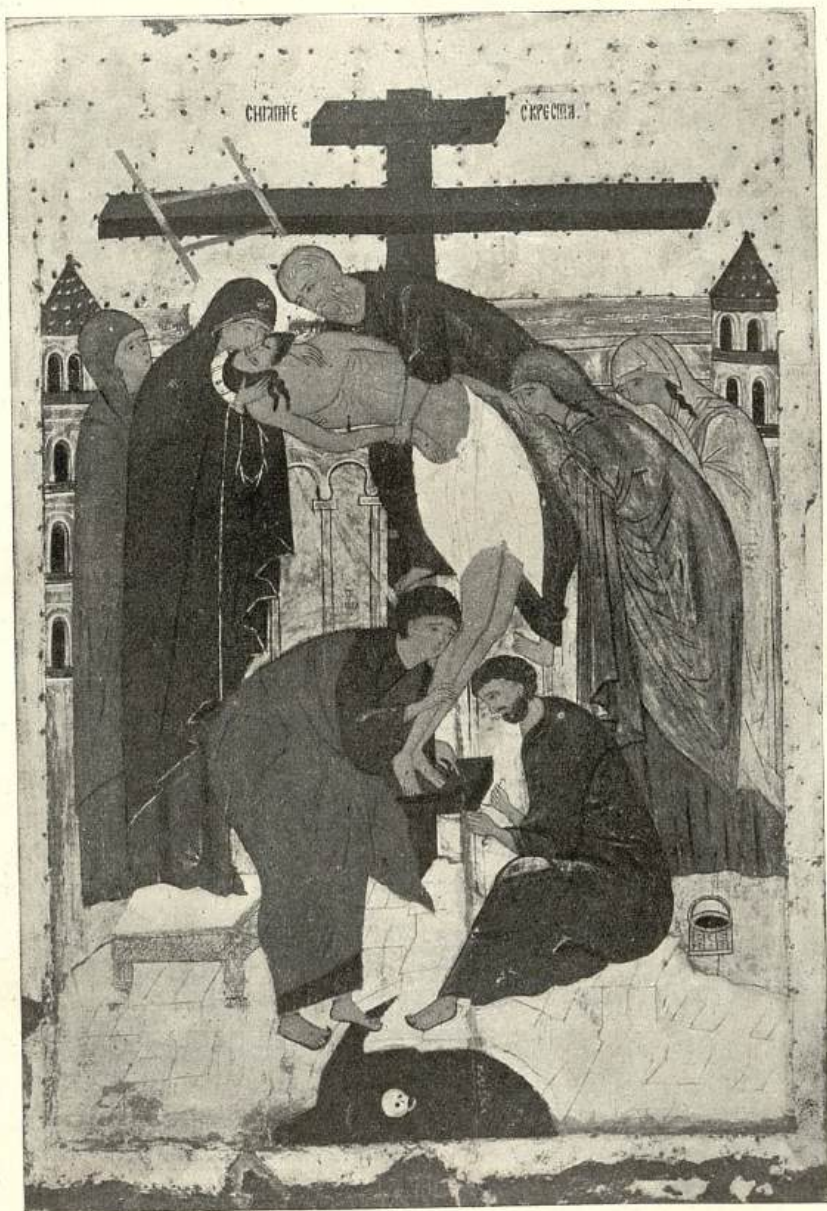


Рис. 178. Снятие со креста. XV в.



Рис. 179. Положение во гроб. XV в.

провинция весьма отставала в искусстве.

Московское искусство еще в XIV в. распространялось по периферии вместе с московской колонизацией, строительством монастырей, торговыми связями, с московской государственностью.

Идеология Москвы, в том числе и художественная, по-своему отражалась на местах.

Периферия Москвы начинает принимать характер «провинции»; создается «столичное» искусство.

Среднерусская область с своим плоскостным стилем, характерным с XIII в., не могла понять в целом

нового живописного и эмоционального стиля столицы. Провинция усмотрела в Рублеве и его школе лишь одну сторону, ей близкую: плоскостную линейность, силуэтность, полную абстракции; полнота субъективных эмоций Рублева осталась здесь незамеченной.

Встречаются иногда прекрасные вещи, полные патетики, но они более выражены во внешнем действии, даже в какой-то внешней символике форм, чем во внутренней углубленности образа. Таковы замечательные иконы б. собрания Остроухова (теперь в Третьяковской галерее). Это — «Снятие со креста» (№ 178), с изгибами плоских форм, более нарочитыми, чем у Рублева, и «Положение во гроб» (№ 179), также совершенно плоское и примитивное по сочетаниям вертикалей и горизонталей. Возможно, что иконы происходят из северо-восточного сектора Московского государства. Некоторое сходство с ними мы имеем в иконах из Твери и Кашина. Известный «красный» бюст архангела Ми-



Рис. 180. Архангел. Нач. XV в.

хаила (б. собрание Рябушинского, теперь в Третьяковской галлерее, № 180), с его серебряным фоном и пластическим лицом, противоречащим плоской фигуре с резкими контурами, происходит также из провинциальной области середины XV в. В выражении его лица есть некоторое приближение к рублевской школе.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ainalov. Trois manuscrits du XIV s. (L'art byzantin chez les slaves, II). Paris, 1932.
- Alpatoff. Die Fresken der Kachrije - Djami (Münchener Jahrbuch der bildende Kunst, VII, 1929).
- Алпатов. Древнейшие русские рисунки (Slavia, IX, 3, 1933).
- Alpatoff. Eine abendländische Komposition in altrussische Umbildung (Byzantinische Zeitschrift, XXX). 1930.
- Алпатов. Икона Вознесения бывш. Рябушинского (Труды Этнографо-археологического музея Московского гос. университета, 1926).
- Alpatoff. La «Trinité» dans l'art byzantin et l'icone de Roublev. Echos d'orient, № 146, Paris, 1927.
- Alpatoff. L'icone byzantine du Crucifiement dans la cathédrale de la Dormition à Moscou (L'art byzantin chez les slaves, II). Paris, 1932.
- Алпатов. Рецензия на Muratov. La pittura... (Известия на Археологическом институте, София, IV).
- Alpatoff. Verkündigungskone in Moskau (Byzantinische Zeitschrift, XXV, 3 и 4).
- Alpatoff. Frühmoscovitische Reliefplastik (Belvedere, 1927).
- Ancien Russian Icons. London, 1929.
- Wlatislaw—Mitrović et Okunev. La Dormition du la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe (Byzantinoslavica, III, Praha, 1931).
- Wulff—Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.
- Георгиевский. Русское шитье Троице-Сергиевской лавры («Светильник», М., 1914).
- Глазунов. Фрески Саввино-Сторожевского монастыря («Светильник», 1915, № 2).
- Грабарь. Андрей Рублев (Вопросы реставрации, I). М., 1926.
- Грабарь. Феофан-грек (Казанский музейный вестник, 1922, № 1).
- Грищенко. Русская икона как искусство живописи. М., 1917.
- Жидков. Рецензия на сочинение Грабаря «Андрей Рублев» (Известия на Археологическом институте, София, IV).
- Каталог выставки. Древнерусское искусство. М., 1913.
- Кондаков. Иконография богородицы. Связи с итальянским Возрождением.
- Лихачев. Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907.
- Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. I—II, СПб., 1906.
- Малицкий. К вопросу о времени происхождения тверских дверей в соборе Александровской слободы (Известия Академии истории материальной культуры, V, 1927).

- Millet. Iconographie d'Evangile. Paris, 1916.
- Millet. Mistra. Paris, 1910.
- Михайлов. Памятники вещевой палеографии, 1911.
- Муратов. Древнерусские иконы в собрании Остроухова. М., 1913.
- Некрасов. «Тверские» врата Александровской слободы (Труды Отделения археологии, РАНИОН, I). М., 1926.
- Никольский. Русский ювелир («Среди коллекционеров», 1922, кн. 4-я).
- Олсуфьев. К вопросу о шитом деисисном чине. Сергиев, 1924.
- Олсуфьев. Описание древнего серебра. Сергиев, 1926.
- Олсуфьев. Описание икон Троице-Сергиевского монастыря. Сергиев, 1920.
- Орешников. Памятник XV в. Белой палаты в Ростове (Археологические известия и заметки, II). М., 1894.
- Орешников. Чаша Микулина городища (Отчет гос. Исторического музея, 1916—1925).
- Протасов. Кашинские памятники (Известия Академии истории материальной культуры, I). Л., 1921.
- Протасов. Фрески Звенигородского собора («Светильник», 1915, № 1—12).
- Пунин. Троица Рублева («Аполлон», 1915).
- Свирин. Памятник живописного стиля шитья. Сергиев, 1925.
- Swirin. Une broderie du XV siècle (L'art byzantin chez les slaves, II). Paris, 1932.
- Симони. Собрание изображений окладов, I, СПб., 1910.
- Смирнов. Устюжское изваяние (Древности. Труды московского Археологического общества, XXV, М., 1916).
- Собко. Словарь русских художников, I, выпуск 1-й, СПб., 1893.
- Соболевский. Славяно-русская палеография. СПб., 1908.
- Сокол. Деисис (казанский Музейный вестник, 1922, № 2).
- Сперанский. Греческое и лигатурное письмо в русских рукописях XV—XVI вв., 1932.
- Сычев. Андрей Рублев (Сборник в честь Айналова). СПб., 1915.
- Сычев. Древлехранилище Русского музея («Старые годы», 1916, январь-февраль).
- Трутовский. Федор Кошка. М., 1915.
- Указатель патриаршей ризницы. М., 1907.
- Успенский. Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901.
- Успенский. Патриаршая ризница («Мир искусства», 1904, № 10).
- Флоренский и Олсуфьев. Амвросий, троцкий резчик XV в. Сергиев, 1927.
- Щекотов. Древнерусское шитье (София, I). М., 1914.
- Щепкин. Московская иконопись (Москва в ее прошлом и настоящем, V). М., 1911.
- Щепкин. Памятники золотого шитья XV в. (Древности. Труды московского Археологического общества, 1894).
- Щербаков и Свирин. К вопросу о творчестве Рублева. Сергиев, 1928.
- Jurgenson. Romanische Einflüsse in der altrussische Goldschmiedeplastik (Zeitschrift für bildende Kunst, 1928—1929, № 10).

часть Третья
эпоха зрелого древле
русского искусства.



ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Монуменальный стиль XV—XVI вв.



Б'ЕДИНЕНИЕ территорий древней Руси под гегемонией Москвы, начавшееся уже с XIV в., к концу XV в. превратило до того разрозненные княжества в феодальную монархию. До XV в. «всая Руси» был лишь митрополит. С Ивана III этот титул становится постоянным и официальным для московского монарха.

Окрепнув, Москва захватывает Новгород и направляется на Литву, от которой в начале XVI в. отпадает ряд русских областей, присоединяясь к Москве; она обращается на восток, в 1431 г. окончательно закрепив за собой Двину, к которой стремились уже в XIV в. (см. выше), а в 1489 г. была захвачена Вятка.

Основная линия классовой борьбы заключалась в отношениях феодала к крестьянину, внешне она выражалась в столкновениях крупных феодалов между собой и с дворянством из-за крестьянина.

Внутриклассовые столкновения феодалов способствовали росту самодержавия, которое все более и более укреплялось, и великий князь московский Иван III, женившийся вторым браком на византийской принцессе Софье Фоминишне Палеолог, завел византийские обычаи при своем дворе, пытался породниться с иноземными государствами и впервые «венчал» своего внука Дмитрия. В начале XVI в. оформляются митрополитом Спиридоном-

Саввой сказания о генеалогии московских великих князей (происхождение рода Рюрика от императора Августа) и византийском императорском даре — «шапке Мономаха», наконец, псковский старец Филофей в 20-х годах XVI в. сочиняет историю о трех Римях (Рим, Константинополь, Москва, «а четвертому не бывать»). Падение Византии в середине XV в. и распад Золотой орды в начале XVI в. освобождали Москву от политической и моральной зависимости и поддерживали авторитет народившегося самодержавия.

Церковь, с ее громадными доходами, особенно монастырей, возбуждала против себя все группировки. Разразился знаменитый спор о церковных землях.

Иосиф Волоцкий претендовал на владение землями в целях образования «духовного боярства», указывая на превосходство церковной власти над светской. Если Иван III попустительствовал некоторое время еретикам в Москве, то, конечно, из-за желания ослабления церковного влияния и уменьшения его имущества. Крупнейшие феодалы выступают против церковного землевладения, провозглашая идею необходимости светской власти, стоящей выше церковной. Лидером этой группы являлся Нил Сорский, создавший особый тип скитского монастыря, в котором существование обеспечивалось личным трудом монахов. Не следует думать, что в основе этих устремлений лежало отрицание культа, но до отрицания обрядов доходили.

На этой новой почве феодализма, с его претензиями на широкую социальную базу, с призывом масс к абстрактным ценностям «нездешнего» мира, вновь расцветает и делается популярной идея «старчества», поддерживаемая многими монастырями; реставрируются образы еще родового быта как продолжение и развитие «семейных» идеалов XIV—XV вв. Интимное лирическое настроение в феодальной среде заменяется дидактическим, в котором возрождающиеся противоречивые настроения мистики и рационализма в составе новых политических идей выражают классовое противоречие феодала и крестьянина.

Распространяются астрологические и подобные им книги; появляются произведения символического характера. Из городской среды вышли былины XV—XVI вв., из которых главнейшие: об Илье Муромце (крестьянине), Добрыне Никитиче (князе), Алеше Поповиче (выходце из духовенства). В то время как представители всех классов в них осмеиваются, один Илья Муромец идеализи-



Рис. 181. Фреска Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг. Притча

руется. Но ведь и он уходит от крестьянства (в котором он лишь «сиднем сидел»), чтобы служить князю Владимиру Красное солнышко, в нраве которого давно наукой был вскрыт образ московского великого князя. Положение служилого человека, вышедшего из деревенской глуши, вскрывает классовую природу былины.

Живопись этой эпохи принимает новый характер репрезентативности. Памятников монументальной росписи сохранилось очень мало. Погибли росписи московского Успенского собора 1514 г., равно как Сретения на посадe, выполненные в 1488 г. иконником Долматом, Благовещенского собора, выполняемые в 1503 г. Феодосием, сыном Дионисия, Софии новгородской, расписанной в 1509 г. Иваном Дермой, сыном иконника Ярца. Образуются фамилии, наследственно державшие в своих руках живописное искусство. Упомянутый Иван Дерма в 1552 г. работал для Ферапонтова монастыря, а его сын Посник Дермин был известным художником в 1589—1590 гг.

Имя Дионисия является столь же руководящим для эпохи, как имя Андрея Рублева для его времени. В 1481 г. Дионисий, Тимо-

фей, Ярец и Коня пишут иконы для московского Успенского собора, а в 1488 г. для Ростовского собора. В 1484 г., по словам старого книжника, «изящные и хитрые в Русской земле иконописцы, лучше же сказать живописцы» — старец Паисий, Дионисий и его дети Феодосий и Владимир, а с ними два двоюродных брата Иосифа Волоцкого, Досифей и Вилион, бывший затем епископом коломенским, расписывают собор Иосифо-Волоколамского монастыря. С ними работает Михаил Конин, сын вышеупомянутого Кони. В 1480 г. Дионисий, будучи уже известным художником, был приглашен расписывать собор боровского Пафнутьевского монастыря, который в 1-й половине XVI в. был переделан, а может быть, и перестроен. Поэтому трудно утверждать, что сохранившиеся фрагменты росписей на стенах этого собора принадлежат Дионисию. Но возможно, что фрагменты подклета принадлежат его руке. Известно, что Дионисий писал иконы для Спасо-Каменного монастыря. Опись Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г. говорит о ряде икон Дионисия и Андрея Рублева, которые упоминаются не только в этой описи, но и по другому поводу. Так, Иосиф Волоцкий, желая помириться с волоколамским князем, посылает ему иконы Дионисия и Андрея Рублева.

Между 1500—1502 гг. Дионисием и его сыновьями Феодосием и Владимиром выполнены фрески Ферапонтова монастыря в Белозерском крае (№ 181).

Первое, что бросается в глаза в ферапонтовских росписях, это удлинённые пропорции фигур с крайне маленькими головами. В соответствии с этим все силуэты имеют растянутые и плавные контуры, что особенно заметно в очень покатых плечах и в сдержанном изгибе линий. Кривые даны здесь в спокойном движении, а фигура становится более плоской, так как удлинённую фигуру моделировать правдоподобно не представляется возможным. Однако это не значит, что вся живопись в целом отличается плоскостностью. Напротив, сложные сцены имеют пространственность, в которой заметны даже попытки перспективы у архитектурных форм, например, в изображении арки или свода, внутренняя кривая поверхность которого видна снаружи.

Фигуры ферапонтовских фресок отличаются значительной репрезентативностью. Этому содействует богатство отделки одежд, нередко имеющих узорчатые воротники и полы. Фигуры своим спокойствием напоминают фигуры античности или даже высокого ренессанса. Они характерны своей обобщённостью, и в них от-



Рис. 182. Фрагмент фрески Чудова монастыря. 1520 г.

сутствуют индивидуальные моменты, столь типичные для живописи Рублева и его времени. Колорит состоит из светлых, но холодных тонов, среди которых голубой не имеет глубины и мягкости, отмеченной у Рублева. В живописи Дионисия нет ни бурной стремительности росписей XIV в. Новгорода, ни его тяжеловесности,



Рис. 183. Митрополит Петр. 1481 г. Клеймо из жития

появившейся в XIV—XV вв., также отсутствуют реалистические и лирические моменты, появившиеся у Рублева. Абстракция соединяется с величием, характерной для осознающей свою силу феодальной монархии.

Среди ферапонтовских росписей мы имеем весьма немного так называемых исторических сюжетов, т. е. взятых из текста канонической — «священной» истории; из них особенно интересны и выразительны изображения чудес и притч. Главное место в живописи занимает прославление богородицы, как исконной покровительницы Москвы, с которой был связан Ферапонтов монастырь. Мы не только видим сцены из так называемого Акафиста, иллюстрировавшегося и в Византии, но и другие сложные сюжеты на темы священных песнопений и молитв — «О тебе радуется», «Покров», «Собор богородицы» и др. Эти песнопения и иллю-



Рис. 184. Митрополит Алексей. 1481 г. Клеймо из жития

страции к ним частично возникли давно и известны в славянских странах. Но только на русской почве в XV—XVI вв. они получили окончательное завершение. В абстрактной и дидактической форме этой живописи находит свое выражение рационализм эпохи Ивана III.

Идеология крупных феодалов нашла свое выражение в живописи Дионисия. Недаром Иосиф Волоцкий был ее любителем. Среди образов, созданных Дионисием, не последнее место занимают парадные и нарядные святые воины.

Мало сохранилось произведений Дионисия. По одним только ферапонтовским росписям трудно судить, насколько в живописи Дионисия отразились общественные противоречия, но, безусловно, их надо видеть в противоположении таких моментов в его произведениях, как репрезентатизм и монументализм, утверждающие постоянство отношений, и сложная изобретательность дидактиче-



Рис. 185. Дмитрий Прилуцкий. 1485—1503 гг.
Клеймо из жития

ских композиций, допускающая возможность разнообразия, т. е. отрицающая постоянство.

Сын Дионосия, Феодосий, расписал золотом в 1508 г. стены Благовещенского собора. Раскрытая во 2-й половине XIX в., живопись эта была испорчена при самом раскрытии и затем уничтожена. Сохранившиеся фотографии с раскрытых фрагментов не передают древнего стиля.

Ко времени после 1513 г. относятся росписи внутри шатра Покровской церкви Александровской слободы. Дионосия уже не было в живых, но еще действовали его сыновья и ученики, дописывавшие Успенский со-

бор. Плохо и мало сохранившиеся позади иконостаса фрески отличаются от дионисиевских; отдельные фигуры не обладают ни прежней вытянутостью, ни репрезентатизмом. Фрагменты фресок Чудова монастыря 20-х годов XVI в. (Третьяковская галерея) отличаются более пластикой и отчетливостью, нежели монументализмом (№ 182).

Можно сказать, что живописный стиль Рублева сменился у Дионисия архитектурным монументализмом. То же мы видим и в иконописи.

Нет сомнения, что к числу икон, написанных Дионисием в 1481 г. для Успенского собора, относятся две, изображающие покровителей Москвы и представителей ее феодального могущества — митрополита Петра и митрополита Алексея. На одной иконе изображен митрополит Петр (№ 183), на другой Алексей (№ 184) во весь рост *en face* в торжественной позе; вокруг расположены так называемые клейма с житием.

В деталях имеются черты реализма, выраженные в первом Московском соборе и соборе Андроникова монастыря, которые



Рис. 186. Одигитрия Дионисия. 1493 г.

даны в схематическом воспроизведении их первоначального вида. Возможно, что обе иконы восходят к иллюстрированному житию, но композициями своих клейм они близки к ферапонтовским росписям. До сего времени обе иконы находятся в Успенском соборе. Близка к этим произведениям икона Дмитрия Прилуцкого (в Русском музее) из прилуцкого Вологодского монастыря, относящаяся к 1485—1503 гг. и привезенная из Москвы, как засвидетельствовано летописью (№ 185).

Перед нами «прославленные» образы крупных церковных феодалов, способствовавших росту Москвы и организации монархии.

От 1493 г. сохранилась доподлинно написанная Дионисием икона Богоматери для собора Вознесенского монастыря, пострадавшая от пожара. Икона находится в Третьяковской галерее (№ 186).

Поколенное изображение отличается монументальностью и спокойствием, напоминая подобный образ на фресках Ферапонтова монастыря. Но в монументализме последних нет тонкости в изображении лика, который можно дать только в иконе. Действительно, лицо богоматери на вознесенской иконе отличается мягкостью и почти лишено контура.

В Новгороде появились подражания живописи Рублева и Дионисия. Интересно сравнить иконы на тему Собор богоматери, излюбленную в школе Дионисия, выполненные в московском и новгородском стиле. О наличии обоих говорит опись Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г.

К московским иконам дионисиевской школы мы относим известный Шестоднев б. собрания Остроухова (в Третьяковской галерее) и Покров б. собрания Лихачева (в Русском музее, № 187). Последнюю икону раньше считали новгородской, но ни колорит ее, ни мягкая моделировка фигур не подтверждают этого мнения. Этому противоречат также характер архитектуры и сюжет с изображением статуи императора Юстиниана, сидящего на коне. Статуя представлена *en face* в ракурсе, напоминая всадников в миниатюрах белорусской Радзивилловской летописи. Но в последней изображены живые «действующие» люди, на иконе же — неподвижная статуя. Так в московской живописи осуществился принцип различия в построении тела в пространстве в зависимости от идеи разворачивающегося движения, как мы это видим еще в древнем Египте. Юстиниан на иконе Покрова является выражением упомянутой выше идеи о Москве, как о третьем Риме, т. е. имеет политическое значение.

Особенной репрезентативностью отличаются иконостасные «чины» Дионисия, торжественная вытянутость фигур которых соответствует идее самого иконостаса, который в эту эпоху достигает своего полного развития, как образ «горнего» (т. е. алтаря) перед «земным» (т. е. местом для молящихся). Меняется соотношение архитектурных и живописных частей храма: старофеодальные хоры уничтожаются и появляется объединяющее пространство, но выра-

стает стена перед этим пространством с «царем небесным» и «царицей небесной».

Фигуры на иконо-стасе имеют иногда преувеличенную вытянутость, не характерную даже для школы Дионисия. См., например, чин из Глушицкого монастыря в вологодском музее. Дионисиевский стиль был типичен для эпохи Ивана III.

В эпоху роста класса крупных феодалов и их жестоких взаимных столкновений 1-й половины XVI в. живописный стиль меняется.

Замечательная икона около 1520 г., б. собрания Филимонова (теперь в Третьяковской галерее), изображающая князей Владимира, Бориса и Глеба с житием, указывает на происшедшее изменение (№ 188). Исчезает удлиненность фигур, которые становятся более пластичными, следовательно, менее плоскостными и красочными. В клеймах жития сравнительно небольшое количество фигур связано живым действием. Грандиозность и утонченность образов отличаются большой четкостью, но нет при этом подчеркнутости контуров. Пространственная свобода, отмеченная в произведениях Дионисия, развита в этой иконе почти в конкретное пространство. Одна из сцен, именно опускание тела умершего Владимира через кровлю внутрь здания (по древнему обычаю), имеет изображение архитектуры с лоджией, напоминаю-



Рис. 187. Покров. Нач. XVI в.

щей мотивы Джотто, причем пространственно даны действие, происходящее внутри, и фигуры, расположенные за колоннами лоджии.

Доказано, что икона восходит к миниатюре иллюстрированного жития, в котором буквально повторяется вышеописанная сцена. Интерес к повествованию связан с развитием житийной литературы, характерной для XV—XVI вв. и закончившейся составлением четий-миней митрополита Макария. Как известно, идея «собирания итогов» русской жизни соответствовала идее самодержавной власти Москвы, агентом которой был Макарий.

К 1520—1530 гг. относится ряд первоклассных икон, развивающих сложную сюжетику, которая характеризует живопись Дионисия. Как раз к 30-м годам XVI в. относятся интереснейшие известия о Максиме-греке, приехавшем в Москву из Италии; так, образованный человек своего времени, дьяк Дмитрий Герасимов в письме к дьяку Мисюрю Мунехину говорит о том, что Максим-грек высказывался не только за традиционную передачу иконных композиций, но и за сочинение новых иконных сюжетов. Максим по этому поводу вел беседы с немцем Николаем Любчанином, который настаивал на том, что каждая композиция должна быть осмыслена, чего он не всегда находил в русских иконах, и противопоставлял им западные (эта беседа явилась следствием спора между ними о значении изображения старца «Космоса» на иконе «Сшествие св. духа»).

Бесспорно, что мы имеем свидетельство о популярности вопросов художественной иконографии, сложности живописной сюжетики, символического истолкования иконы и, в конечном счете, права художника на собственный вымысел.

Действительно, иконы приобретают характер индивидуального выражения в своей композиции. Почти всегда эти иконы отличаются большой нарядностью, декоративностью, как, например, «Видение Евлогия» (Русский музей, № 189) с оригинально изображенным храмом, изысканностью поднятого вверх крыла ангела и многофигурной композицией.

Сложность сюжетики дробит икону на части, но при наличии различных моментов действий композиция остается единой (см. икону «Видение Иоанна Лествичника», Русский музей, № 190). Рядом с повествованиями на мотивы житий святых появляются притчи, например, икона с притчей «О хромце и слепце» (Русский музей, № 191). Возникают композиции, зовущие отрешиться от всего земного, — такова икона в Третьяковской галерее «Премуд-



Рис. 188. Борис, Глеб и Владимир. 20-е годы XVI в.

рость созда себе храм», являющаяся по формальной традиции, возможно, новгородского происхождения, но по существу принадлежащая московской культуре. Эти повествовательные «нарративные» произведения не отображают интересов крупных феодалов. Это — среднефеодальная дворянская идеология, которая в сочинениях Ивана Пересветова выражена в символах и легендах. В этих



Рис. 189. Видение Евлогия. 1520—1530 гг.

легендах нередко кроется критика по отношению к старым феодальным идеям, а в отношении формы проявляется искание декоративных и чувственных моментов, в противоположность пластике филимоновской иконы.

Изменения стилей, от структуризма Дионисия к пластичности 20-х годов XVI в. и, наконец, к чувственной декоративности 30-х годов отражает нарастающую борьбу различных интересов.

В этом процессе мы выше уже отметили два противоречивых момента: с одной стороны, конечное развитие иконостаса превращает икону вполне в монументальную живопись, с другой — зависи-

мость иконы от миниатюры утверждает икону как станковую живопись.

Миниатюра начинает играть значительную роль. Надо думать, что Дионисий посвятил ей часть своего художественного труда. Вероятно, ему принадлежит рукопись «Пророков» б. Троице-Сергиевской лавры (теперь в Ленинской библиотеке) с фигурами пророков, могущих считаться эскизами к какому-нибудь помпезному иконостасу. Но параллельно с школой Дионисия в провинции существовали еще миниатюры, восходящие к традициям XIV в. и еще раньше. Такова угличская псалтырь 1485 г., с мелкими рисунками на полях, типичная для старофеодалных вкусов. Замечательны изображения евангелистов, выполненные сыном Дионисия, Феодосием, в евангелии 1507 г., написанном для дворцового казначея Ивана III, боярина И. И. Третьякова. Написанные с чрезвычайной мягкостью фигуры, однако, уже не имеют дионисиевских



Рис. 190. Видение Иоанна Лествичника. 1520—1530 гг.

пропорций, а своей живописностью несколько похожи на произведения рублевской школы, но без его акцентировки контура (№ 192). Работа Феодосия вызвала ряд подражаний, из которых наиболее поздние и лучшие находятся в евангелии Исаака Борева 1531 г. (Ленинская библиотека). К 20-м годам XVI в. относится замечательная рукопись б. собрания Лихачева московского происхождения, в которой мы находим иллюстрации двух текстов: жития



Рис. 191. Легенда о хромце и слепце.
1520—1530 гг.

Бориса и Глеба и хождения Иоанна Богослова.

Первое житие является именно тем, которое частично совпадает с филимоновской иконой (№ 193). Но миниатюры рукописи, сделанные очень жидкой акварелью по бумаге, еще более убедительны. Не новая техника прозрачных красок определила графичный стиль, который замечался и ранее, например, в новгородских памятниках XIV в., а в этой технике стиль обрел свое наиболее ясное выражение. Может быть, это единственная рукопись, в которой мы на русской почве находим итальян-

низмы в живописи. Мы видим здесь поразительную «реальность» в пропорциях фигур, в их позах и жестикуляции, в умении передать мягкость одежд вплоть до складок напуска рубашки над поясом. Фигура приобрела пластичность. Действие нередко развивается в замкнутом пространстве, иногда с намеками на перспективу.

То же следует сказать о миниатюрах хождения Иоанна Богослова, которые несколько более сухи, более контурны. Но в этой части рукописи мы находим мотив из итальянского кваттроченто (№ 194): перед нами сидит *en face* плачущая женщина, повернув в профиль голову с распущенными волосами. Почти точное совпадение образа имеется в одном из сочинений Максима-грека. Не его ли воздействие отразилось в миниатюре?

Рукопись представляет редкий случай некоторого сходства с свободным рисунком Радзивилловской летописи.

К 30-м годам XVI в. относится замечательная рукопись жития Нифонта (Исторический музей), принадлежащая не Новгороду, как полагали раньше, а Москве. Бумага, на которой написана рукопись, встречается либо в калужских книгах либо в книгах Ферапонтова монастыря. Лишь поздняя вставка писана на бумаге новгородских миней Макария, который сам приехал в Новгород из Москвы. Не вывез ли он туда и эту рукопись?

Мы видим в ней замечательную попытку изобразить здания, которые превосходят передачу архитектуры в лихачевской рукописи (№ 195). Мотивы портиков с колонками, за которыми протекает дей-

ствие, явно навеяны Италией. Однако этот пространственный момент исчезает в самой рукописи. Ее несложные, с очень малым количеством фигур, сцены сохраняют единство, но композиционная пластика распадается в изображении зданий, приобретающих фантастический и декоративный характер. Мягко и пластично выполненные фигурки схематичны. Мы имеем дело с переходом к сложной декоративности, в которой тонет и становится маловажным отдельное изображение. Это наблюдается в нарративных иконах, а также и в житии Нифонта.

XVI в. в развитии русского искусства замечателен, как увидим, появлением ксилографии. Но в Москве это случилось лишь в следующий период ее культурного развития, около середины XVI в. Здесь мы должны сказать несколько слов об украинской и белорусской гравюре XV—XVI вв., поскольку может возникнуть вопрос о ее связи с более поздней московской.



Рис. 192. Евангелие Феодосия. 1507 г. Иоанн и Прохор



Рис. 193. Житие Бориса и Глеба. 1520—1530 гг.

В 1491 г. в Кракове были изданы пять церковных книг на «славянском» языке, т. е. условном литературном, но с чертами украинского языка. Печатником и издателем был, как он себя сам называет, «краковский мещанин Швайпольт Феоль, из немцев, немецкого роду, франк» (из Франконии?). Однако имя Швайпольт (искаженное Святополк) говорит за славянское происхождение Феоля, хотя, возможно, что предки его жили в Германии, а он

сам стал жителем Кракова. Сохранился договор Феоля с Рудольфом Борсдорфом от 1491 г. на изготовление шрифта. В одном из этих изданий, Октоихе, мы находим ксилографическое изображение распятия с предстоящими, и иконографически и по стилю относящееся к немецкому, в частности нюрнбергскому, искусству. Не был ли резчиком гравюры тот же Борсдорф, который изготовлял шрифт? Его довольно грубая работа имеет хорошую композицию и не лишена патетики, столь характерной для нюрнбергского искусства эпохи Дюрера. Как раз в годы существования довольно крупного издательского дела Феоля в Кракове проживал (между 1477—1496 гг.) знаменитый нюрнбергский мастер-резчик Фейт Штосс, сделавший известный скульптурный краковский алтарь с изображением распятия. Кроме распятия, в издании находится гравюра с гербом города Кракова и значками, напоминающими монограммы Феоля и Штосса. Возможно, последний был привлечен первым к изданию в качестве рисовальщика.

Никаких влияний на развитие украинской гравюры произведение 1491 г. не имело. Это произведение во вкусе немецкой буржуазной среды не было понято на Украине конца XV в.

Не менее одинок в своей деятельности доктор Франциск Скорина, печатавший книги на русском языке в Праге (в Чехии) и в Вильне. Родился Скорина в Полоцке около 1490 г., в мещанской семье, и с большим трудом вследствие своей бедности закончил медицинское образование в Италии.

В Праге Скорина печатал книги на средства, доставленные ему из Вильны Богданом Оньковым, членом виленской рады. Три гравюры псалтыри 1517 г. и 39 гравюр библии 1517—1519 гг. на темы священного писания всецело принадлежат немецкому искусству того времени. Можно не сомневаться, что у Скорины в Праге не было под руками рисовальщика или гравера, знакомого с белорусской или вообще византийской художественной традицией; не было также и каких-либо рисунков, вывезенных из Белоруссии. Всякие попытки приписать пражским гравюрам Скорины особенный белорусский характер навсегда останутся неудачными. Повидимому, белорусским мещанством гравюра Скорины не была понята (№ 196).

Около 1530 г., по возвращении в Вильну после краткой поездки в Нюрнберг, Скорина на собственный риск издает «малую подорожную книжицу», предназначенную для путешественников. Плохо резанные каким-то местным мастером, три гравюры издания (богоматерь, святые, благовещение) также примыкают к западному искусству. Гравюры Скорины не повторились в Белоруссии и не вызвали подражаний; они были чужды белорусской мещанской среде.

Позднее гравюра появилась в Белоруссии уже из Москвы. Только некоторые из итальянизированных мелких орнаментов ско-



Рис. 194. Хождение Иоанна Богослова.
1520—1530 гг.



Рис. 195. Житие Нифонта. 30-е годы XVI в.

рининских гравюр нашли себе место в позднейших белорусских и украинских изданиях.

Западная орнаментика проникла на Русь легче, чем фигурные изображения. В XV—XVI вв. мы находим большое разнообразие орнаментов в рукописях.

Наиболее богатой, даже роскошной рукописью является знаменитая Троице-сергиевская псалтырь 90-х годов XV в., ошибочно принимавшаяся за югославянское произведение. Рукопись вышла из образованнейших кругов Москвы, из великокняжеского окружения и той среды дипломатов и вельмож, в которой появилось евангелие 1507 г. Геометрический, необалканский орнамент XV в. в Троицкой псалтыри имеет обработку золотом, походя на ювелирное произведение, подобно орнаменту XI—XII вв.

Мы наблюдаем любопытную византийскую реакцию в орнаменте. Но к геометрическим узорам присоединяются арабеска и извивающиеся травы, известные (особенно в форме трепещущего листка) в фаянсах Золотой орды. Эти татаризмы встречаются и в евангелии 1507 г. — наравне с роскошной передачей ювелирного типа украшений (см., например, киты изображений евангелистов). Однако уже в эту эпоху появляются мотивы немецкого орнамента. В библии Геннадия, выполненной им в Новгороде в 1499 г., мы находим позднеготическую натуралистическую листву. В евангелии 1507 г. эта листва становится зубчатой, с подчеркиванием линейности и извивами, которые станут типичными для первопечатного ксилографического московского орнамента, идущего из немецких изданий и характерных для момента падения крупных феодалов и захвата власти дворянством.

Балканский геометрический орнамент XV в. сохраняется в начале XVI в. только в провинции (см. евангелие Кирилло-Белозерского монастыря 1511 г., Тверской пролог 1521 г., Вяземское евангелие 1527 г.), в условиях старой крупнофеодалной идеологии.

В 30-х годах XVI в. усиливаются в рукописях элементы готического орнамента. Евангелие Борева 1531 г. прямо подражает евангелию 1507 г. как в миниатюре (см. выше), так и в орнаменте. В 1533 г. по приказу Макария исполняется евангелие для боровского Пафнутьева монастыря. В этой рукописи немецкие зубчатые готические травы воспроизведены

с большой точностью, вплоть до передачи ксилографической фактуры (выполнена параллельная штриховка, моделирующая форму). Еще больше господствует влияние немецких рисунков в орнаменте так называемого Филаретовского евангелия 1537 г. (Исторический музей), где даже почерк письма подражает готическому.

Знаменательно, что ренессансного итальянского орнамента в русских рукописях вовсе нет, в то время как на Украине он появляется уже в XV в. (см. Волковысское евангелие). Абстрактное пространство, лишенное чувства конкретной меры, свойственное готике, более соответствовало сознанию русских феодалов XVI в.; вот почему немецкий готический орнамент стал популярен, а итальянская пластика не привилась. Однако момент пластики формы без связи с пластическим пространством имеется и в готическом орнаменте. В названных памятниках декоративность и фантастика господствуют над элементами реализма.



Рис. 196. Гравюра Скорини. 1517 г.
Автопортрет



Рис. 197. Псковский изразец. 1494 г.

Возможно, что под влиянием разившейся на Западе керамики в форме поливных декоративных изразцов развилась подобная же керамика на Руси в XV—XVI вв. Декорирование архитектурных форм произведениями из обожженной глины довольно известно в XV—XVI вв. и частью сближается с традициями более старого времени, но здесь еще нет поливы. Мы видели, что татаризмы проникают в московскую орнаментику, а поскольку татарское искусство знало изразцы, можно предположить, что оно влияло и в этом направлении.

Один из древних памятников имеет, несомненно, восточное изображение и происходит из Пскова, из украшения церкви Георгия со Взвозу, 1494 г. (№ 197). В овальном обрамлении с арабесками представлен всадник татарского типа; изразец покрыт зеленой поливой. Ряд красных изразцов начала XVI в. (Тверской музей) также имеет фигурные изображения, очень грубые по выполнению. На них изображены человеческие фигуры (князь и княгиня?), а также многоглавый апокалиптический зверь, взятый из немецких гравюр и обычно встречающийся в позднейших русских апокалипсисах.

Древнейшие изразцовые украшения встречаются в Киеве и в полоцко-смоленском княжестве. Еще в XVII в. Москва выписывала мастеров «ценнинного» дела из Белоруссии.

Весьма возможно, что к эпохе дмитриевского князя Юрия Васильевича относится монументальное керамическое изображение Георгия, позднее вставленное в стену Дмитриевского собора (№ 198). Изображение восходит к ермолинскому произведению 1464 г., но не имеет характера последнего. Это уже не реалистический воин во время битвы, а торжествующий всадник, поражающий змея как бы мимоходом в абстрактном пространстве. Репрезентатизм господ-



Рис. 198. Изразцовый рельеф из Дмитрова. XV в. Георгий

ствует в произведении, сила выражения которого заключается скорее в его контурности, чем в объемности форм. Вытянутость прямо сидящей фигуры приближается к дионисиевой.

К 1486 г. относятся два замечательных сиона Успенского собора, выполненных по повелению Ивана III. Большой сион представляет реставрацию одного из сионов владимирских, от которого сохранился лишь круглый низ с скульптурой (см. главу IV). Верх сделан в 1486 г. и представляет завершение первого Успенского собора 1326 г., в память которого, надо думать, и сделан большой сион. По трехлопастному фону на четырех его сторонах расположены удлинённые готические фигуры пророков на фоне орнаментальных завитков и фантастических зверей. Можно указать



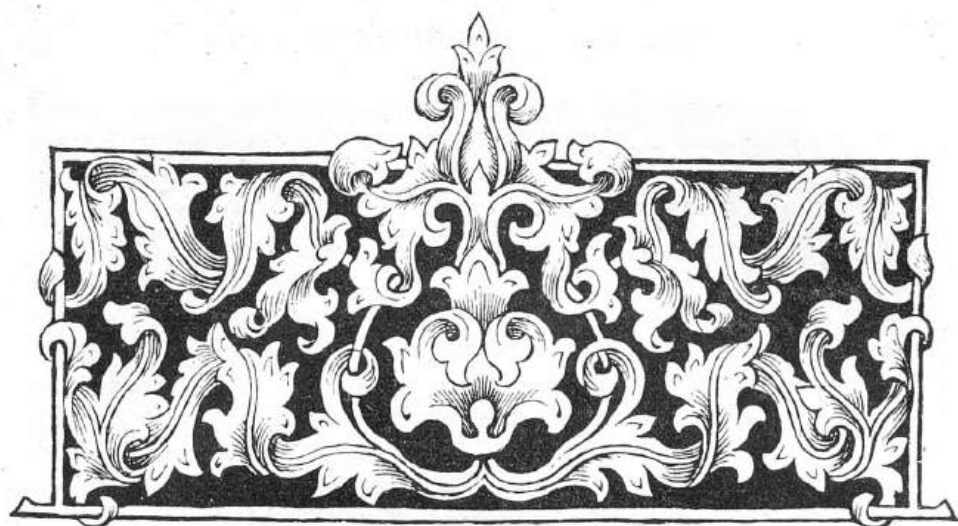
Рис. 199. Малый сион Успенского собора.
1486 г.

ряд немецких произведений XIII в., в которых имеются подобные изображения. Можно не сомневаться, что большой сион делал немецкий мастер. То же приходится сказать относительно знаменитого, принадлежавшего Ивану III, кубка в виде петуха.

Малый сион (№ 199) сделан в том же 1486 г. в виде кубического одноглавого московского храма с ярусами закомар, несомненно, в память неудавшегося второго Успенского собора Мышкина и Кривцова. Стенки малого сиона несут удлинненные, с маленькими головками (подионисиевски) горельефные фигуры, связанные в своих движениях и значительно обусловленные в своей выразительности графикой. Рельефы малого сиона более консервативны в своей

примитивности и отсутствии движения. Весьма показательна статуя Николы Можайского из Волоколамска XV—XVI вв. (№ 200). В ней нет элементов немецкого романского стиля, как у можайского подлинника, а также нет попыток передать иконный тип, как у мценской статуи. Совершенно плоская фигура имеет цилиндриобразную голову, детали которой грубо высечены топором.

Волоколамская статуя по своему стилю приближается к новгородской кафедре 1533 г. и северным старцам. Статуя дана лишь как схема, как основание для росписи красками. Уникальным произведением (в человеческий рост) является каменный рельеф со стены коломенского Кремля 1525—1530 гг. (№ 201). Поскольку последний построен итальянцами, можно думать, что не без их



ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Повествовательно-графический стиль XVI в.

РАЗВИТИЕ так называемых «кормлений» старых феодалов по городам сталкивало их с купечеством, средней городской массой и поместным дворянством, на которое уже начала опираться центральная власть. Так было при Елене Глинской и ее любимце, Овчине-Телепневе-Оболенском. И Елена и Оболенский были уничтожены феодалами, которые захватили власть при малолетнем Иване IV.

Выдвинувшееся в конце XV в. дворянство, однако, сумело отеснить феодалов-вотчинников, проведя ряд законов в свою пользу, начиная с 1540 г. Главной целью дворянства было обзавестись землей, о чем говорят памфлеты Пересветова. Дворянство при помощи митрополита Макария организовало в 1547 г. венчание на царство Ивана IV, тем более необходимое, что права последнего на престол были сомнительны. Вслед за венчанием на царство Ивана женили на Анастасии Романовой, не принадлежавшей к крупным феодалам.

В том же году разразились в Москве пожар и бунт. В результате у трона Ивана стали два правителя: Адашев — представитель дворянства и поп Сильвестр — представитель купечества. Ради обоих этих классовых группировок был осуществлен Казанский поход в 1552 г. Однако захват Казани и ее земель не удовлетворил захватчиков. Последовал ряд благоприятных для дворян указов,

в частности о введении земского самоуправления, начата новая война из-за земель, Ливонская. Неудача этой войны и бегство крестьян с дворянских земель повели к прямому нападению дворян на крупных феодалов. С этой целью в 1564 г. была учреждена опричнина.

Около середины XVI в. наметились первые попытки технического прогресса. Вводятся примитивные механические способы производства в сельском и домашнем хозяйстве, открывается первая бумажная фабрика, заводится типография. Все эти начинания были задавлены на многие годы господством нового хищнического дворянства. Также были задавлены проблески рационализма и либерализма, связанные с Стоглавом 1551 г., делом дьяка Висковатого 1553—1554 гг. и ересью Башкина, Косого и старца Артемия.

Дворянский террор, т. е. хозяйничанье опричнины, продолжался до 1572 г., когда опричнина была уничтожена; в следующем году отобранные дворянами вотчины были возвращены боярам. Дворянство лишь разорило страну хищническими приемами управления.

Многие черты стиля искусства середины XVI в. воскресают лишь в XVII в.

Крупнофеодальная реакция после краха опричнины оказалась довольно значительной. Церковь вновь обогащается и учреждает патриаршество; крупные вотчинники (Бельские, Шуйские, Годуновы и др.) захватывают власть. Однако полная реакция наступить не могла. Развивается внешняя торговля; открывается порт в Архангельске. Но одновременно эксплуатация крестьян приводит к их окончательному закреплению.

Классовая борьба всколыхнула широкие слои населения, и вслед за мелкими помещиками южных окраин и городской мелкотой выступило крестьянство. Разразилась крестьянская война (так называемое «смутное» время). Лишь блок дворянства и северо-восточного купечества смог подавить восстание. Дворянство в результате само переродилось в вотчинников с закрепленными за землей крестьянами. Вместе с тем дворянство, в результате феодальной системы отчуждения доходов, стало все более и более втягиваться в торговлю, которая способствовала укреплению феодализма и ее идеологии.

На 1540—1550 гг. падает интереснейшая попытка создания некоторой художественной теории.



Рис. 202. Фреска Свияжского монастыря. 1560 г.

В рукописи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря тщательно отмечены все иконы с указанием имен художников, писавших эти иконы. Особенно выделены иконы Андрея Рублева и Дионисия. Личности и того и другого идеализировались в Иосифо-Волоколамском монастыре, но в этой идеализации проскальзывают и какие-то конкретные указания. Дионисий называется мудрейшим из художников, не только «иконописцем», но даже «живописцем». Последнее свидетельствует о возникновении различных точек зрения на живопись в зависимости от ее назначения и, вероятно, художественно-формального выражения. Та же рукопись 1545 г. говорит о школах московской и новгородской, обнаруживая таким образом внимание в то время к истории искусства и его развитию.

В сообщении о пожаре Москвы 1547 г. говорится, что после пожара явилась необходимость вновь написать такое количество икон, что справиться с задачей силами только московских художников было невозможно. Послали за художниками в Псков, Новгород и другие города, кроме того, свозили иконы из Смоленска, Новгорода, Дмитрова, Звенигорода. Конечно, следует думать, что и художников и икон выписывали лучших, однако из данного текста вовсе не следует, что в совершенстве это искусство было извест-

но лишь в Новгороде и Пскове и что московская живопись была подчинена новгородскому художественному влиянию. Образцы же для написания икон были указаны в Троице-Сергиевской лавре и Симоновом монастыре, этих центрах идеологии московской государственности. Наблюдать за исполнением был поставлен известный поп Сильвестр.

Псковские иконники Останя, Яков, Михайлов, Якушко, Семен Высокий Глагол и их товарищи отпросились в Псков, чтобы там написать четыре больших иконы: Страшный суд, Обновление храма Воскресения, Страсти христовы, четырехчастную икону с изображениями на темы: Почи бог в день седьмой, Единородный сын, Приидите людие, Во гробе плотски. Нет сомнения, что писать эти иконы псковичи должны были по предложенным образцам.

Работа иконников 1547 г. обратила на себя внимание современников небывалой до того времени мобилизацией художественных сил и вызвала различные соображения по поводу искусства на Стоглавом соборе 1551 г. и при разбирательстве дела дьяка Висковатого в 1553—1554 гг. Но рассуждения на Стоглавом соборе касались лишь значения русской и греческой традиции, причем было отмечено только одно имя Андрея Рублева; собор 1553—1554 гг. вовсе не упоминает имен художников и не производит анализа конкретного художественного опыта.

Стоглавый собор созван был для регламентации порядков церковной жизни и поведения человека с точки зрения церковности. В эпоху проникновения в московское государство значительных западных новшеств и рационалистических воззрений, принимавших характер ересей, Стоглавый собор стал выразителем реакционных воззрений феодалов-вотчинников, прежде всего церкви; недаром в XVII в., при новом культурном сдвиге, постановления Стоглава были отменены.

Стоглав несколько раз обращается к указанию о необходимости писать иконы, исходя из установившихся образцов и руководствуясь священными текстами. При этом условии старые иконы приобретают особое значение, а потому следует заботиться о них, чинить их и покрывать олифой. Предписывается не только бережное, но и почтительное обращение с иконами; запрещено скитаться с иконами, как это было принято ради добывания себе дохода; в этих случаях иконы велено было отбирать и относить в церковь.

Всякие измышления в иконописании и собственное сочинение были запрещены (в противность точке зрения Максима-грека), что



Рис. 203. Фреска Трифона в Напрудной. XVI в.

связывается с выпадом Стоглава против иноземных обычаев. В отдельных случаях Стоглав восходит к рассмотрению частных вопросов иконографии; спрашивается, например, как надо писать образ Ветхозаветной троицы — с перекрестьем ли на нимбе у среднего ангела или нет и какую надпись на иконе следует при этом делать. Впрочем, вопрос так и остался неразрешенным, так как отцы собора смогли дать лишь общее указание о необходимости придерживаться старых образцов; тут-то они и упомянули Рублева, знаменитого своей иконой Троицы.

Любопытен другой вопрос — возможно ли на иконах писать живых людей и притом не святых, а царей, князей, святителей и простой народ. Мысль об иконе как о фетише и носителе магии здесь несомненна; если икона священна, то лишь священное и может на ней быть представлено. В своем ответе собор выступил с либеральным мнением против фетишизации икон, указав, что

в ряде иконных сюжетов (Воздвижения, Покрова, Происхождения древ, Страшного суда) обычно пишутся и не святые, в том числе цари. Вопрос был предложен Иваном IV в связи с некоторыми специфическими интересами. Иван IV любил видеть себя изображенным в ореоле власти в церковной живописи своего времени.

Живописцам и иконам, кроме мелких заметок, всецело посвящена одна (XLIII) глава Стоглава, где прежде всего на высшее духовенство возлагается обязанность следить за надлежащей постановкой дела иконописания в стране, заключавшееся не только в традиционном изображении, но и качественном выполнении.

Указывается, что лишь лица со специальным дарованием должны привлекаться в ряды художников; неспособные должны искать себе другой заработок.

Звание живописца является почетным и обязывает к соответственному образу жизни. Конкуренция, основанная на качественном превосходстве продукции и, следовательно, на таланте художников, была сильна и вела к злоупотреблениям, против которых восстает Стоглав. Бывали случаи, что мастера затирали даровитых учеников, не сообщали им секретов своего мастерства и выдвигали бездарности, выдавая чужие хорошие иконы за свои.

Стоглав предлагает по Москве и другим городам и особенно деревням отбирать плохие иконы и отдавать в ученье мастеров-самоучек. Одновременно собор подчеркивает, ссылаясь на Иоанна Дамаскина, что икона никогда не воспроизводит божество, а изображает лишь историческое явление. Как видим, проникли элементы рационализма даже в такой реакционный памятник, как Стоглав; под «историческим явлением» понимается каноническое изложение священных повествований. Цель Стоглава — не искусствоведческие разъяснения, а административные мероприятия. Консервативная мысль, боязнь художественной фантазии, отсутствие критики образцов, запрет движению мысли — все это показывает желание отделаться от художественно-творческой пытливости. Эта пытливость все же прорвалась в виде дела дьяка Висковатого в 1553—1554 гг. Исходя из постановления Стоглава о невозможности изображать самое божество, а лишь исторический факт, образованный по тому времени дьяк посольского приказа Висковатый поднял целую агитацию против икон, написанных после пожара 1547 г. для Благовещенского и иных соборов, смутил людей и подал заявление высшим властям.

Дело в том, что ряд икон не имел в себе ничего исторического, а представлял аллегорические и символические изображения, частью пришедшие с Запада вместе с еретическими мыслями и деяниями отдельных лиц, против которых как раз в это же время был созван собор (по делу Башкина и Косого). Два совещания были посвящены разбору мнений Висковатого; в результате Висковатому был вынесен обвинительный приговор с такими замечаниями: «Не суйся не в свое дело, знай, не разроняй своих свитков».

Висковатый коснулся в своих суждениях не только икон, но и стенописей, находившихся в царской палате, где, например, была представлена «женка пляшущая». Обвинения Висковатого против живописи указывали на нарушение традиции, на самостоятельную выдумку, на отсутствие необходимых надписей, на заимствование с Запада, на светскость сюжетики и на разноречие композиций одной и той же темы. Висковатый поставил собор перед необходимостью ответить на ряд конкретных

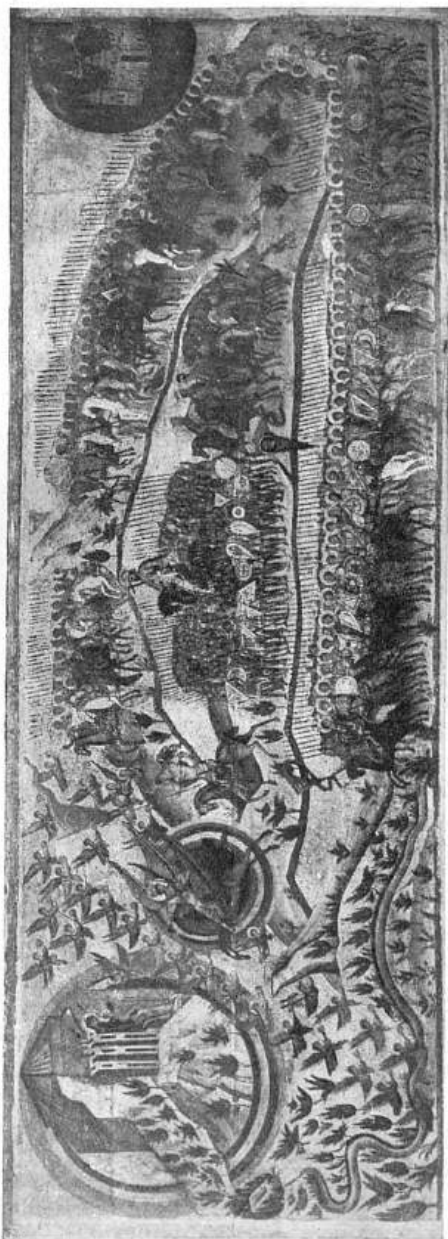


Рис. 204. Церковь воинствующая. 1552 г.

вопросов. Так, Висковатый указал на западное происхождение распятий: 1) со сжатыми ладонями, 2) на лоне бога-отца, 3) с христом, прикрытым ангельскими крыльями, ссылаясь в последнем случае на свидетельство Матиса Ляха. Дьявол с семью головами в росписи палат явно был взят из западного апокалипсиса.

Особенно упирал Висковатый на западный источник в изображении Саваофа в виде старца. Против этого изображения как западного в те же годы выступал старец Артемий, а позднее, в 1592 г., львовское православное братство в послании к патриарху Иеремии. Висковатый восстал также и против икон, которые были написаны псковичами после пожара 1547 г. Против Христа в виде агнца возражал еще раньше Иосиф Волоцкий в виду устранения этого сюжета из византийской художественной практики.

Греки в XVI в. уже давно отступили от старых традиций. Бывшие в Москве в 1553 г. афонские старцы Евфимий Иконник и Павел с четырьмя товарищами выступили против Висковатого, подтвердив, что в греческих землях изображались криминальные сюжеты и прежде всего Саваоф. Тема «Во гробе плотски» была известна в России уже с конца XIV в. (см. выше икону из Кривого). Повидимому, консервативно настроенный Висковатый художественную практику знал мало. Но собору важно было не столько правильное решение вопросов, сколько престиж власти. После Стоглава в Москве были назначены четыре иконных старосты для наблюдения над иконописанием, и выступать против икон — значило выступать против правительственных мероприятий.

Последние же явно стремились к организации производства, образовавшегося в других областях с начала XVI в. (Оружейная палата). Возникали какие-то намеки на будущие мануфактуры и цехи. Собор 1553—1554 гг. состоял из противников крупных феодалов, представителем которых являлся Висковатый.

Конечно, никакого толкового анализа вопросов нельзя ожидать от собора. Там сличали случайные книги, отобранные от впутанных в дело бояр Морозова и Юрьева, с книгой Симонова монастыря, извлекали тексты, которые хотя бы внешне могли послужить к оправданию заподозренных икон. Все иконы оказались писанными по традиции. Уступка была сделана лишь для деталей: было запрещено изображение сложенных ладоней в распятии, как идущее с Запада.

Сильвестр ссылался на греческое письмо, на корсунское, и на произведения Новгорода, Владимира, Пскова, Твери, Суздаля, Смо-

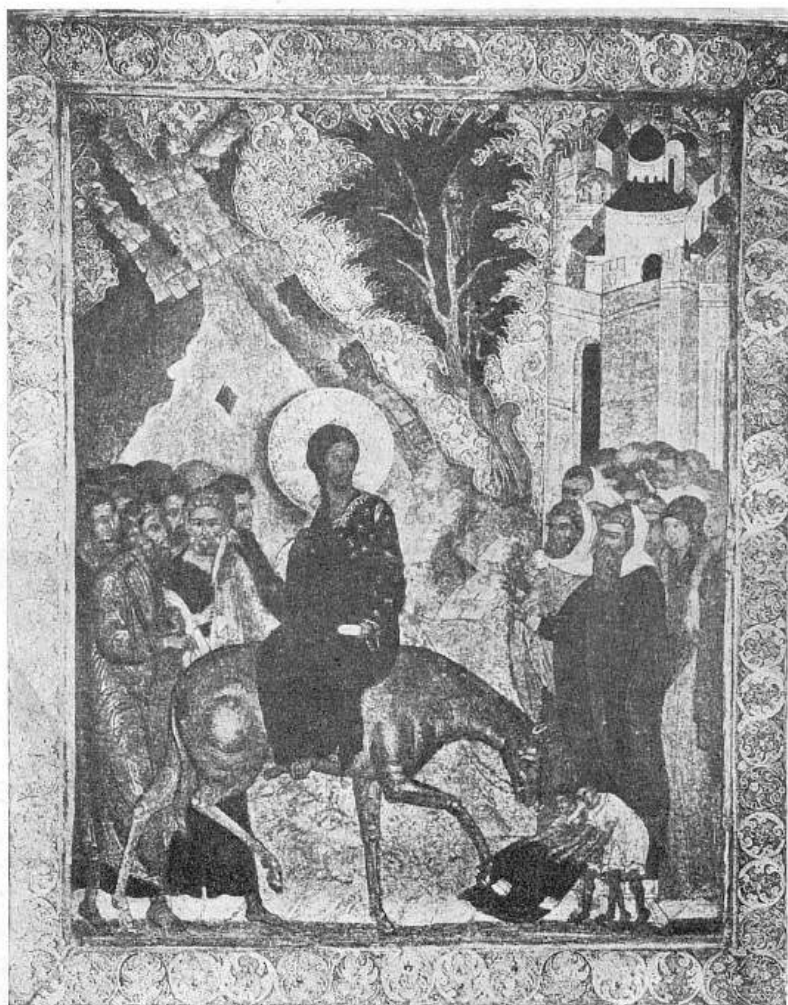


Рис. 205. Вход в Иерусалим. 1563—1564 гг.

ленска, охватив таким образом все московское государство, но не подчеркнул значения ни одного города в частности. Общее заключение собора было весьма важно для развития живописи, было признано, что живопись разделяется на два вида: 1) бытийное письмо, т. е. исторические сюжеты, 2) притчи, т. е. плод художественного вымысла. Никакая последующая реакция этого приобретения искусства уничтожить не могла.

От монументальной росписи середины XVI в. до нас почти ничего не дошло. Лишь по источникам XVI и XVII вв. мы знаем, что фрески покрывали внутренние стены гражданских построек. Так, царские палаты имели росписи на темы из священного писания, из русской истории, аллегорические изображения добродетелей и пороков, времен года и явлений природы. Аллегории представлены были в виде женщин; к ним-то и относятся слова Висковатого о пляшущей женке. Надписи объясняли изображения: «А подписано блужение, а иное ревность и иные глумления».

Роспись эта содержала оба вида живописи, допущенной в результате дела Висковатого: и бытийный и притчи. Нет сомнения, что роспись была сделана после пожара 1547 г. теми же живописцами, которые выполняли иконы.

На основе одной только сюжетики трудно говорить не только о стиле произведений, но даже и об их источниках. Женские олицетворения добродетелей и пороков весьма напоминают подобного рода образы раннего Возрождения. Но, например, времена года и явления природы в виде олицетворений могли быть взяты и из византийских источников, в частности из иллюстраций Толковой псалтыри.

Некоторым соответствием росписям царских хором являются фрески собора монастыря в Свяжске, выполненные в 1560 г. и сильно испорченные реставраторами в конце XIX в. (№ 202). Мы находим здесь обилие сцен из ветхого завета, из жизни богоматери, на мотивы церковных песнопений и псалтыри, а также всякого рода символических и аллегорических сцен. Некоторые из них явно западного происхождения. Известно, что Свяжск был создан Иваном IV «в досаду Казани», как говорит летописец; это был форпост, откуда московское дворянство начало свою завоевательную политику для раздобывания «земельки». Изображение создания земли, зверей и человека, юного Христа в короне, а также самого Ивана IV и митрополита Макария в «великом выходе» (тема, известная в Сербии в XIV в.), имеют между собой внутреннюю связь и говорят уже не о добывании чужой земли, так как Казань уже была захвачена, а о намерениях перераспределения земель; мы имеем дело с идеей подготовки опричнины. Так дворянство в лице Ивана Грозного пропагандировало и «освящало» церковью домогательства новой классовой группы, выступившей на историческую сцену.

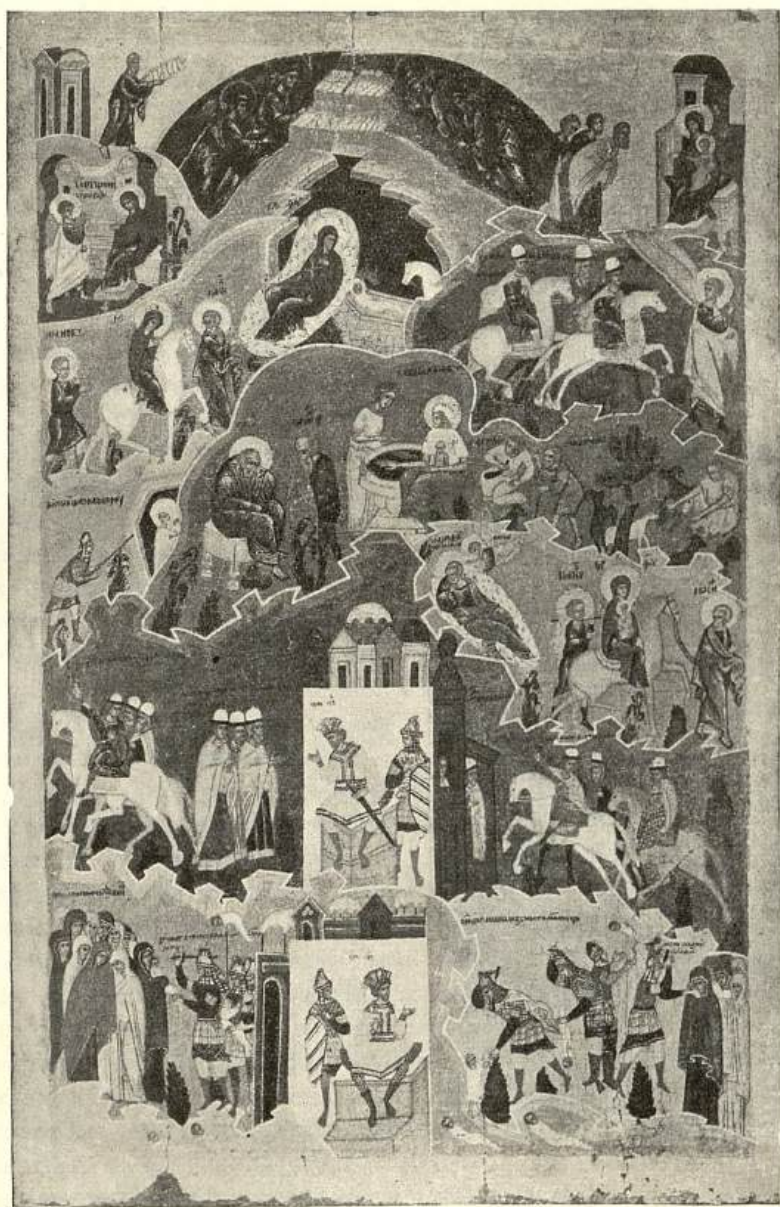


Рис. 206. Рождество христово. 1560—1570 гг.

Нарративность и дидактизм изображений должны были отразиться на самом оформлении, более дробном и графическом, чем фрески Дионисия. К сожалению, испорченные росписи не дают возможности уточнить характер художественного выражения. Мы видим, что в иконописи этого времени появляются даже элементы живописности. Были ли они в свияжских фресках? Отчасти расчищенные фрески собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, 1563 г., а особенно так называемых святых ворот этого монастыря, имеют значительную мягкость изображения и моделировку (см. особенно смерть на коне, из апокалипсиса).

Та же живописная красочность и мягкость отличают изображение Трифона на коне, снаружи церкви Трифона в Напрудной в Москве (теперь в Третьяковской галерее, № 203).

Живопись становится совершенно графической, монохромной и сухой в годы опричнины. См. остатки росписей в Троицком соборе Александровской слободы, около 1570 г.

Среди икон, выполненных в том же историко-дидактическом характере, особенно замечательна «Церковь воинствующая», колоссальной величины, $4,25 \times 1,5$ метра (№ 204). Икона находилась в царских теремах, для которых специально и была писана; затем она попала в так называемую Мироваренную палату, а оттуда в Третьяковскую галерею. Мы имеем, таким образом, дело с одним и, быть может, наиболее замечательным из тех символических живописных произведений царских теремов, о которых знаем из источников. Громадное, продолговатое по горизонтали поле иконы внизу представляет ландшафт с пологими холмами, текущей меж ними рекой и растущими у реки и по склонам холмов деревьями. Справа вверху изображен горящий город, слева, среди условных «иконописных» гор, высятся шатер и стены города, на фоне которых сидит богоматерь с младенцем. От горящего города к богоматери движется войско, предводительствуемое юным полководцем; перед ним Михаил-архангел, за ним — император Константин, а среди воинства — князь Владимир с князьями Борисом и Глебом. И сверху и снизу земное воинство окружено небесными воинами с нимбами вокруг голов. Перед нами идея о небесном воинстве, покровительствующем православным воинам, и торжество победителя на историческую тему, преображенную в символику: юный полководец с войском — это Иван IV, возвращающийся после взятия Казани в Москву, представленную покровительницей ее богоматерью. К теме победы присоединена идея наследственно-

сти власти и священности царского сана, определяемой защитой небесного воинства. Стая ангелов, как вспугнутые птицы, летит навстречу воинам с венцами победы в руках.

До нас не сохранилось другого подобного произведения русской иконописи, которое, оставаясь в условиях традиционных иконописных форм, настолько приближалось бы к символическим и аллегорическим произведениям итальянских тречентистов.

Замечательна живописность выполнения. Пейзаж, несмотря на схематизм изображенных предметов, отличается правдоподобностью и пространственностью. Но это не замкнутое пластическое пространство некоторых миниатюр и икон 20—30-х годов XVI в., а свободное пространство пейзажа, вмещающее уже в себе фигуры. Самые фигуры не только написаны пластически, но и мягко, без сухих контуров и без условной репрезентативности. Замечательно передано движение не только стремящихся вперед ангелов, но и движущихся воинов, связанных между собой беседой. Изображение толпы композиционно связано, хотя каждая фигура написана с полной отчетливостью. Выделены лишь героизированные фигуры.

К 1561 г. относится икона Николы чудотворца (из гор. Боровичи, Новгородской области), но являющаяся типично московским произведением.



Рис. 207. Дмитрий солунский. 1560—1570 гг.

В нижних клеймах иконы с «житием» изображены эпизоды из жизни Николая; они во многом заимствованы от готической немецкой миниатюры как в отношении рисунка, так и колорита. Особенно интересно, что западнические черты более всего сказались в изображении «пира поганных».

Боровическая икона в этом отношении не единственна. К 1560 г. относится икона «Жизнь христа» московского Успенского собора. Ряд ее клейм, несомненно, восходит к немецким гравюрам; эти клейма отличаются сухостью и графичностью.

В 1563—1564 гг. были пристроены угловые приделы — башенки к Благовещенскому собору, превратившие его в живописную группу. Для этих приделов были выполнены иконостасы. Их иконы имеют черты той же живописности, как и «Церковь воинствующая», особенно в многофигурных изображениях; из них «Вход в Иерусалим» (№ 205) в соответственном приделе, а также и некоторые другие иконы переходят от живописности к декоративности. Линии становятся сложными, контуры изысканными. Лица фигур иногда изображены в профиль, т. е. вовсе теряют черты репрезентативности.

Как элемент декоративности, в изобилии употреблена басма, т. е. тонкие металлические (латунные или серебряные) листы с штампованным узором для прикрытия нейтральных фонов. Несомненно, басма появилась много ранее XVI в., но лишь в XVI в. она получила широкое распространение на фонах икон, не закрывая еще самих изображений, как в XVII—XVIII вв.

Чертами живописной мягкости характеризуются и единоличные изображения благовещенских приделов. Нарядность, красочность и жизнерадостность отличают иконы 50—60-х годов XVI в.

Но уже в конце 60-х годов, а особенно в 70-х годах, стиль меняется.

«Публицистические» устремления эпохи должны были наложить свой отпечаток на искусство. Нарративный смысл иконы, сложность ее тематики и построения, образование того, что называется «непрерывностью» рассказа, поглощали все внимание художника. В годы опричнины сухость и рационализм воинствующей помещицкой группы убили колорит и живописность. Почти монохромность, графика и примитивизм каждой отдельной фигуры воцарились в живописи.

Укажем две любопытнейшие иконы эпохи опричнины, т. е. 60—70-х годов XVI в., находящиеся в Третьяковской галерее.

Одна из них представляет типичный характер непрерывного рассказа на тему Рождества Христова (№ 206), с громадным количеством подробностей. Но все эпизоды даны не в отдельных прямоугольных клеймах, обрамляющих так называемый средник с главным сюжетом, а уместены в беспорядке по доске иконы, будучи отделены друг от друга волнистыми линиями, краями гор и другими деталями. Среди всей массы сценок ни в одном случае нельзя заметить внимания к изображению отдельной фигуры ни со стороны рисунка, ни колорита. Красноовато-коричневый темный колорит с темными зеленоватыми и желтоватыми прописями сливается почти в монохром мрачного характера. Фигуры для отчетливости обведены контуром. Сюжет трактован странно. Основная тема не выделена. Зато дважды на светложелтом фоне выделяется своей величиной царь Ирод.

Разрешение Стоглава изображать царя превращается здесь в посрамление последнего. Икона не столько говорит о христе, сколько об Ироде. В произведении меркнет моленный характер иконы и появляется повествование едва ли не сатирического характера по адресу царя. Весьма интересно, что царские воины изображены со щитами, обтянутыми популярной в XVI в. полосатой материей — «дорогами». Так бытовая деталь усугубляет публицистический характер живописи.



Рис. 208. Четы-минеи Макария. 1552 г.

Провинциализм грубоватой иконы говорит о каком-нибудь глухом посаде или деревне.

Другая икона, графичная, плоская и монотонная, представляет Дмитрия солунского (№ 207), святого воина, обычно уподобленного своим костюмом владетельной особе, представителю княжеской среды. Здесь на иконе дан воин с подробностями того же порядка, как и на иконе Рождества христового. Никакого негативного отношения к образу нет — перед нами освященный авторитетом церкви и идеализированный опричник, фигурирующий в качестве Дмитрия солунского.

Этот жесткий, скучный образ, лишенный и пластики и живописности, имеет все же некоторую репрезентативность; она имеет вид контурного раскрашенного рисунка.

Особое значение в XVI в. имеет миниатюра, замечательная тем, что она получает монументальный характер, как бы просится на воспроизведение в большом виде на стене; в этом смысле она более монументальна, чем миниатюра XV в.

Развитие миниатюры, как и относительный упадок иконописи в 1560—1570 гг., стоит в зависимости от развития публицистики, от той исключительной роли, которую получает книга, находящая себе более значительный круг читателей, чем раньше.

Характер живописи естественно увязывался с повествовательной тематикой, особенно с текстами исторического содержания, проникнутыми тенденцией злободневного характера. Уже четьи-минеи Макария имеют миниатюры, иногда заполняющие целую страницу большого формата. Таковы иллюстрации к Козьме Индикоплову 1552 г. (№ 208).

Мы уже видели, что, будучи в Новгороде, Макарий в области искусства является проводником московской идеологии в отношении монументальных статуй. Когда четьи-минеи были созданы, Макарий уже свыше десяти лет жил в Москве.

Замечательная миниатюра Козьмы Индикоплова, представляющая столпотворение вавилонское, существенно отличается от тех миниатюр, которые характерны для 1520—1530 гг. Вместо пластически переданных немногих фигур в замкнутом пространстве мы видим сложное построение с многими фигурами, находящимися в живописном движении. Рисунок несколько схематизирован и жесток, будучи дан в контурах на бумаге с легкой расцветкой акварельными красками, что не может равняться плотной живописи



Рис. 209. Егоровский сборник. 50-е годы XVI в.

иконы «Церковь воинствующая». Но самый характер живописности и сложности композиции сохраняется.

К концу 50-х годов XVI в. относятся две замечательные рукописи, которые следует сопоставлять с боровической иконой и иконой «Жизнь христа» Успенского собора.

Первая из них, старшая, представляет сборник так называемого Егоровского собрания (Ленинская библиотека). В конце рукописи встречаются замечательные миниатюры, иллюстрирующие жизнь Христа. Вместо трафаретных условных и репрезентативных изображений находим необычные сюжеты; среди них один (№ 209), напоминающий не только своим содержанием, но и композицией «Явление Христа народу» А. Иванова. Это случайное совпадение основано на той общей сущности, что А. Иванов также стремился к созданию иллюстрации на текст, рассматриваемый с точки зрения догматики и дидактичности. Дидактический характер миниатюры определяет самое ее оформление в виде раскрашенных графических рисунков.

Эта особенность миниатюры становится заметной уже с XV в. и поддерживается техникой жидких, без гуаши, акварельных красок на бумаге. Сюда присоединяется влияние немецкой ксилографии, отмеченное нами в Новгородской палее 1477 г. В 1551—1552 гг. в Москву приезжал иноземный посол Ганс Бокбиндер, предлагавший напечатать в переводе западную библию, которую он привез с собой. Возможно, что привезены были и другие книги. О западных книгах и рисунках в Москве говорит Максим-грек в 30-х годах и итальянец Барберини в 1565 г.

В конце Егоровского сборника мы находим явные заимствования из нюрнбергской хроники Шеделя, 1493—1494 гг., изданной с многими гравюрами на дереве. Можно предположить, что, когда московские художники делали последнюю часть Егоровского сборника, в их мастерскую (царскую или митрополичью) попало немецкое издание.

Замечательна вышеупомянутая миниатюра сборника, в которой мы видим толпу на фоне пейзажа; натуралистически выполненное монументальное дерево является его фоном.

Еще более замечательна рукопись жития Николая чудотворца (Ленинская библиотека), имеющая заимствования из хроники Шеделя в начале рукописи; когда кончали ее выполнение, немецкое издание было уже изъято из мастерской. Весьма вероятно, что обе рукописи, а может быть, и вышеупомянутые иконы того же времени с немецкими воздействиями, вышли из одной мастерской официального характера.

В житии Николая изображены поразительные ландшафты с шумящими деревьями, всадниками между ними, городами со множеством домов и храмов, реками и даже морем (№ 210), по которому

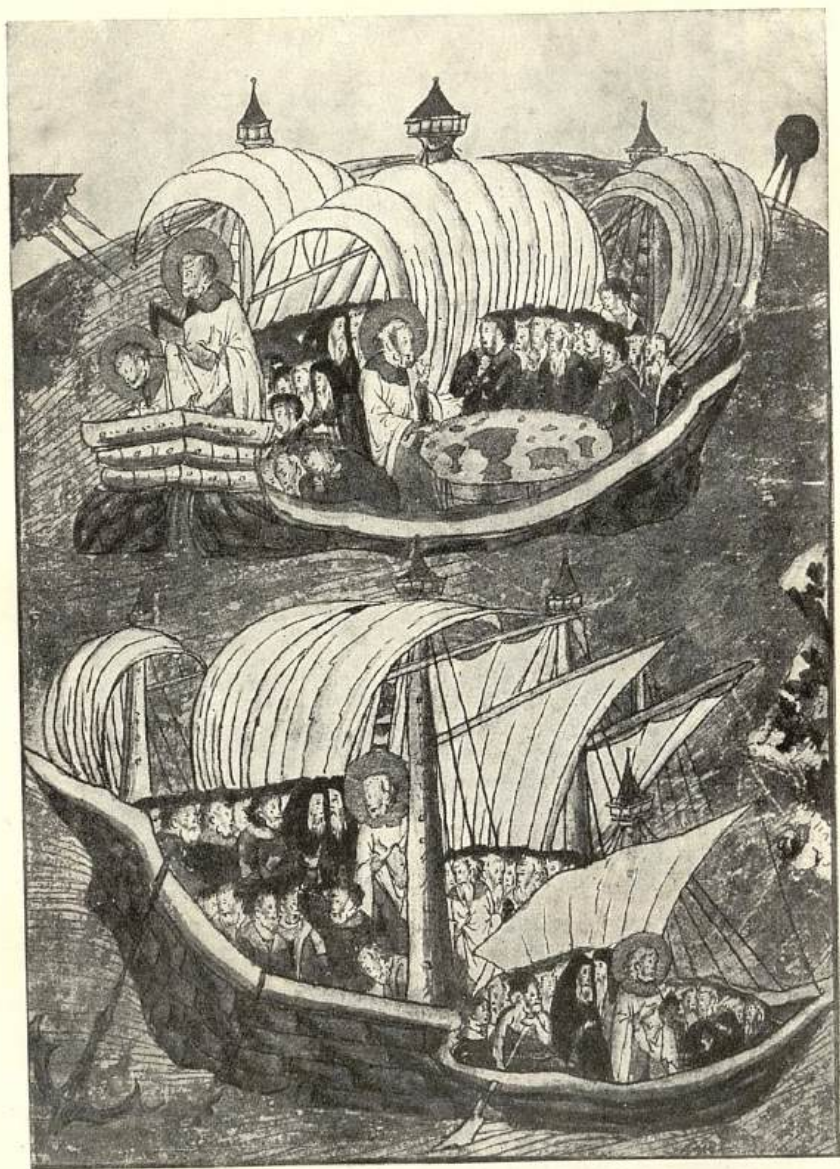


Рис. 210. Житие Николая чудотворца. 50-е годы XVI в. Море



Рис. 211. Житие Николая чудотворца. 50-е годы XVI в.
Полевые работы

плывут величавые корабли с надувающимися парусами. В одном месте изображено поле; сеятель сеет, тут же собирают жатву (№ 211). Здания являются не условными фантастическими павильонами, а имеют реалистический характер. Можно узнать архитектуру Москвы, Новгорода, Запада.

Пространство пейзажа предвосхищает живописные идеи 2-й половины XVII в. Однако стремление к реальному еще примитивно. Масштабность изображений, стремящихся к живописным эффектам, противоречит действительной природе. Человек, находящийся на горизонте, имеет величину стоящего на переднем плане и иногда курьезно торчит из-за края земли.



Рис. 212. Лицевой летописный свод. 1560—1570 гг.

К 1560—1570 гг. относятся другие, не менее замечательные произведения миниатюры. Уже были созданы некоторые литературные произведения, ставившие себе целью под видом подведения итогов исторической жизни укрепить и пропагандировать идеологию неизбежности существующих социальных отношений и их политической формы — самодержавия. Таковы вышеупомянутые четьи-минеи, Стоглав, Домострой. Как завершение явился Лицевой летописный свод, т. е. иллюстрированная летопись (№ 212). Она была изготовлена по распоряжению Ивана IV в царских мастерских и представляет ряд огромных фолиантов, страницы которых нередко сплошь заняты картинкой с незначительным тек-

стом под ней. Скорее это даже не книги, а альбомы с текстом. История по заведенному в средневековые обычаю излагается от Адама: последняя книга посвящена царствованию Ивана Грозного и изобилует выпадами против вотчинного боярства. Существует художественно недоконченная переделка этой последней части, относящаяся, повидимому, к эпохе Бориса Годунова и известная под именем Царственной книги.

Миниатюры Лицевого летописного свода отличаются от жития Николая чудотворца. Они сухи и графичны, сохраняя, однако, совмещение нескольких последовательных действий одной темы, как это мы видели на иконе Рождества христового; они лишены прежней живописности, реалистичности и любви к отдельной форме. Здания, представляющие сложное и монументальное письмо, становятся условными; вместо единства пейзажа и его глубины механически сопоставляются различные сценки как моменты одного действия; фигуры людей даны в немногих условных позах, которые однообразно и энергично жестикулируют. Каждая отдельная форма выполнена небрежно; особенно поражают лица эскизностью.

Тем не менее общее впечатление сложного повествовательного замысла и графическая четкость его построения, лишенного репрезентативности, производят большой эффект. Контурность рисунков, подвешенных прозрачной серой, желтой, голубой и зеленоватой красками, показывает, что художник мыслил свои фигуры на больших плоскостях. Мы не имеем от этой эпохи фресок, но более поздние росписи говорят за то, что указанные миниатюры служили им образцами.

Кроме Лицевого летописного свода, в 1570—1580 гг. были созданы в том же стиле миниатюры ряда житий и сказаний. Содержание их несет в себе ту же идеологию только что сложившегося царизма, и форма их имеет те же черты непрерывного повествования в условиях графики.

В середине XVI в. в Москве появляется книгопечатание, а с ним гравюра. Попытки завести книгопечатание относятся к концу XV в. и были возобновлены еще в 40-х годах XVI в.

В 1550—1560 гг. в Москве было издано не менее пяти книг неизвестными типографами. В одной из них, именно евангелии, в заставке находится изображение евангелиста Матфея в киоте, представляющее обычную русскую икону. Трактовка фигуры плоскостная, условные здания даны в ортогональной проекции; все изображение абстрактное (№ 213).



Рис. 213. Гравюра анонимного евангелия. До 1564 г.

Совершенно иного рода знаменитая гравюра в Апостоле 1564 г., напечатанном Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем (*№ 214*).

Гравюра во весь лист представляет собою сидящего Луку, изображенного в рамке, имеющей вид триумфальной арки, излюбленного украшения ренессанса на Западе.

Рамка эта в Апостоле 1564 г. представляет копировку (в обратном изображении) рамки вокруг Иисуса Навина, выполненной Эргардом Шеном в нюрнбергской библии, изданной Пейпусом в 1524 г. Копировка сопровождается изменениями, для русского искусства крайне типическими, а именно: выброшены обнаженные фигуры, употребленные Шеном в орнаменте, а также черты перспективности и моделировки, но введены строгая геометричность и каллиграфия, недостающие Шену, — словом, вместо воспроизведения «чувственной вещи» русское изображение дает почти плоский абстрактный узор. Более пространственна фигура Луки, фон которой производит впечатление глубокого бесконечного пространства, в котором изображена склоненная фигура, и по позе и по своим одеждам содержащая признаки влияния западного искусства. Только отсутствие реальной меры расстояний указывает на древнерусское искусство с теми его внутренними противоречиями, которые мы видели в миниатюре 1550—1560 гг.

То же перенесение конкретно-пространственного и чувственно-пластичного в идеальную область линии и плоскости мы находим в псалтыри 1568 г., изданной Никифором Тарасием и Андроником



Рис. 214. Гравюра Апостола. 1564 г. Лука

Тимофеевым Невежею. На фоне массивной ренессансной архитектуры, заимствованной, как утверждает Стасов, из Краковской псалтыри 1540 г. и понятой как узор, представлен Давид, как бы взятый из лицевого летописного свода. Элементы живописности, звучащие в Луке 1564 г., здесь исчезли.

То же следует сказать об изображении Давида в псалтыри 1577 г., изданной Андроником Тимофеевым Невежею. Несмотря на подражание гравюре 1564 г., плоскостность и линия одинаково господствуют и в рамке и в фигуре. Развитие стиля московской гравюры привело к плоскостно-орнаментальной трактовке фигур, строго замкнутых в своих контурах. Изо-

бразительное искусство середины XVI в. от пространственности и реалистичности обращается во 2-й половине XVI в. к плоскостности и графике. На этом пути явившаяся гравюра должна была иллюстрировать это искусство особенно отчетливо.

Вследствие преследования реакционеров из крупнофеодального лагеря, в том числе и высших чинов церкви, Иван Федоров и Петр Мстиславец бежали в Литву; Иван Федоров затем пробрался на Украину.

История развития изобразительного искусства в этих областях в XVI в. крайне неясна до настоящего времени. Некоторые иконы, сохранившиеся главным образом в Галиции, спорны по своим датировкам и представляют собою лубочные произведения. Однако именно благодаря этой лубочности, исходящей, вероятнее всего, от городского мещанства, в некоторых иконах заметны черты дра-

матизма, об'ємности и натуралистических подробностей. В иконографию проникают черты Запада; в колорите появляется розоватая цветистость, которая станет так типична для украинской живописи XVII—XVIII вв.

Пересопническое евангелие 1555—1561 г. в своих очень неискusstvenных миниатюрах представляет переработку византийско-русской иконографии: сидящие евангелисты изображены в об'ємных реалистических формах с розовато-белой поверхностью тела.

Московские перзопечатники в гравюрах своих украинских и белорусских изданий меняют свой стиль.

Считалось, что псалтырь, напечатанная в Заблудове в 1569 г. Иваном Федоровым, не имела гравюр, но в настоящее время в Галиции найден экземпляр этого издания с гравюрным изображением Давида. Архитектурная рамка близка к находящейся в Апостоле 1564 г., но в профиль изображенный Давид является копией какого-нибудь западного рисунка. Перед Давидом сидит в профиль лев; соединение Давида со львом необычно и заставляет предполагать, что оно имеет прототипом изображения Марка и льва какой-либо венецианской гравюры. Элементы ренессансного орнамента с этим согласуются. Реалистичность изображения подчеркивается перспективностью пола.

В 1574 г. Иван Федоров печатает Апостол с изображением Луки (№ 215). В старую рамку 1564 г. вставлена новая фигура, носящая монограмму, читаемую обычно как W. S., т. е. дело идет



Рис. 215. Гравюра львовского Апостола.
1574 г. Лука

об иностранном мастере, возможно, Венделе Шорфенбергере; действительно, в фигуре нет ничего иконописного, хотя художник пытался дать иконографию, обычную в древнерусском искусстве.

К выражению чувственного примитивного реализма, который будет позднее характеризовать киево-львовскую школу XVII в., присоединяется более сложная техника моделировки не только параллельными штрихами, но и в клетку.

Совершенно иную художественную школу и в иной социальной среде образовал Петр Мстиславец в Вильне. Вместо среднего мещанства Львова мы имеем дело с аристократизировавшимся мещанством Вильны, которое, хотя и тянулось за шляхтой, но в то же время было с ним в непрестанной борьбе. Мы выше видели, что шляхетское по существу искусство Скорины не получило популярности.

В 1575 г. Петр Мстиславец издает евангелие с гравюрами четырех евангелистов (№ 216). Взята схема 1564 г., но разработанная с необычайным богатством кривых форм, рассчитанных на пространственное толкование. Сложная архитектура, аканты, картуши, «ушной» орнамент соединены с маскаронами и фантастическими зверями; фигуры имеют черты как ренессанса, так и готики. Вместо единого и конкретного пространства мы видим бесконечное отвлеченное пространство, близкое готике. Все изображение отличается большой пышностью и декоративностью.

Этим евангелистам подобна фигура Давида в псалтыри, отпечатанной Петром Мстиславцем в Вильне в 1576 г. Мы имеем дело с тем подобием барочного стиля, которое появится в Москве к концу XVII в.

В том же году типография Петра Мстиславца попала в руки ловких коммерсантов Мамоничей и выпустила Апостол с подделкой под гравюру 1564 г., с явной целью сбывать издание в Москву.

Проблема пластики нигде так не очевидна, как в скульптуре. Здесь в середине XVI в. мы находим проявления совершенно противоположных принципов.

В среде крупнофеодальной знати, связанной с именем князя Владимира Андреевича Старицкого и Дмитровского, возникли находящиеся теперь на стенах Старицкого собора 1820 г. монументальные изразцовые рельефы: распятие и Нерукотворный спас; они были сняты с разобранного собора 1561 г. Старый рисунок последнего убеждает нас, что они ему современны. Третий рельеф оттуда же, представляющий фрагмент распятия, хранится



Рис. 216. Гравюра Виденского евангелия. 1575 г. Евангелист Матфей



Рис. 217. Изразцовый рельеф из Дмитрова.
1566—1569 гг. Распятие

в Тверском музее. В Дмитрове на стенах собора начала XVI в. мы находим два рельефных распятия, подобных старичкиным и датируемых 1566—1569 гг. (№ 217).

Все эти рельефы крайне примитивны и в то же время чувственно-пластичны.

Фигуры сутулы и большеголовые, формы мешковаты, складки платья лишены тонкости линий. Рельефы имеют богатые зеленые и охряные тона и прекрасный люстр, напоминая прозрачностью колорита акварель и не имея ничего общего с мелкими непрозрачными изразцами XVII в.

Только в XVII—XVIII вв. мы опять находим монументальную керамическую скульптуру в Москве, в Гончарной слободе, засе-

ленной белоруссами. Столичная Москва давала образцы иного стиля. Чисто живописной прелестью обладает трон Успенского собора, изготовленный в 1551 г. по повелению Ивана Грозного (№ 218). По парапетам идут сложные повествовательные рельефы на тему о происхождении «шапки Мономаха», в качестве пропаганды молодого русского монархизма.

Сила художественного выражения очень плоского барельефа заключается в контурах, рисующих перед нами сложный ритм группы всадников, затейливое палатное письмо, манерность форм, данных на гладком нейтральном фоне. В общей композиции бро-



Рис. 218. Рельеф трона Грозного. 1551 г.

сается в глаза дробность деталей и декоративность, которая существует в современных трону миниатюрах (см. выше). Графичность как компонента стиля была в нем уже в 50-х годах XVI в. и усилилась с исчезновением живописности в 1560—1570 гг.

Существует мнение, что плоскостно-графический «иконописный» стиль скульптуры обязан своим существованием Новгороду. В 1547 г. в Новгороде на мосту через Волхов был поставлен «Чудный крест» (№ 219) Петром Невежиным. Крест стоит там, где когда-то был другой крест, игравший роль в политических столкновениях новгородских партий. Идея власти царя заменила собою партийную борьбу — вот в чем лежал исторический смысл постановки креста. Крайне плоское изображение распятия и предстоящих несет элемент нарочитой извилистости контура и даже мягкой живописной трактовки. Никаких традиционных черт новгородского искусства здесь нет.

В 1556 г. печатных дел мастер Маруша Нефедьев посылается в Новгород, чтобы вывезти оттуда Васюка Никифорова, «умевшего резать резь всякую». Это случилось уже после изготовления креста 1547 г. и трона 1551 г.; ниоткуда не видно, чтобы Васюк Никифоров был прирожденным новгородцем и представителем новгородской школы. Возможно, Васюка Никифорова вызывали для

изготовления шрифтов и клише для подготавливавшейся в Москве типографии.

Есть одна сторона в кресте 1547 г., подчеркивающая московский художественный идеал. Уже с XV в. установился тип креста с широкими плоскими ветвями, образующими нейтральное поле для абстрактного образа; в живой форме креста сказался смысл живописной художественной культуры Москвы в отличие от объемных крестов со значением магических вещей более раннего периода и архаизирующего Новгорода.

Графическое искусство 1560—1570 гг. в скульптуре повело к примитивизму. Церковь, одним из реакционных представителей которой был митрополит Филипп, пошла по этому пути раньше всех; именно церковью распространяются из Москвы по периферии, особенно на юго-восток и восток, воинственные копии Николы Можайского. Мы находим их от 2-й половины XVI в. в Чебоксарах, Епифани, Ярославле, Перми и пр. В этих Николах с мечом и храмом (а уже не городом) нет ни чувственных моментов Можайского подлинника, ни иконной абстракции мценской статуи, а скорее заключается примитивизм статуи Волоколамска (см. выше). Репрезентатизм, статика, монументализм в скульптуре обнаружили реакционное устремление к традициям XV—XVI вв. ранее, чем в других искусствах.

В области вышивки мы находим переход от драматизма и живописности середины XVI в. (см. плащаницу князей Старицких 1561 г., № 220) к упрощенной линейности 2-й половины XVI в. Позднее на этом пути пластичность фигурной вышивки была утеряна, и примитивность фигур стала маскироваться нашивкой узоров, камней, жемчуга.

Вместе с идеей царизма и распространением сказаний о дарах императора Константина («шапке Мономаха» и др.) в Москве стал возрождаться византийский орнамент в рукописях, схожий с существовавшим в XI—XII вв., уподобленным перегородчатым эмалям (№ 221). Таковы рукописи: евангелие Макарьева Желтоводского монастыря 1551 г., суздальский сборник 1554 г., Тверское евангелие 1561 г. и др. Документально доказано наличие в библиотеке Ивана Грозного книг XI—XII вв.

Гораздо замечательнее случай иного ретроспективизма: в евангелии 1544 г. Боголюбова монастыря мы находим тератологию XIV в. (№ 222). Перед нами передача мотивов той псалтыри № 2 (Публичная библиотека в Ленинграде), которая происходит из Смо-

ленска и имеет сценку перебраживающих рыбаков. Правда, рыбаки и другие фигуры в рукописи 1544 г. сделаны в очень тяжелых и условно орнаментальных формах.

Известно еще несколько случаев тератологии; один даже зарегистрирован в ксилографическом орнаменте требника, отпечатанного в Вильне в 1624 г.

В середине XVI в. получил развитие немецкий орнамент из готических зубчатых трав с элементами гравюрной штриховки и объемности. Мы видели его в 1-й половине XVI в., особенно с 30-х годов, в евангелии 1552 г. известного

Сильвестра, затем в псалтыри 1563 г. Вся роскошь этого живописного немецкого орнамента развернулась в печатных книгах, начиная уже с анонимных изданий, а особенно в Апостоле 1564 г., где находятся наилучшие его варианты в большом разнообразии (№ 223); доказано, что они взяты из немецких книг конца XV—XVI вв., но введены в симметричные репрезентативные заставки согласно традиции русских рукописей.

Эти орнаменты, гораздо хуже исполненные, нередко копированные с издания 1564 г., стали обычными для заставок московских, белорусских и частью украинских изданий последующего времени. Копировали их и рукописи: так, в Маргарите 1567 г., писанном для Якова Иоанникиевича Строганова дьяконом вологодского Спа-

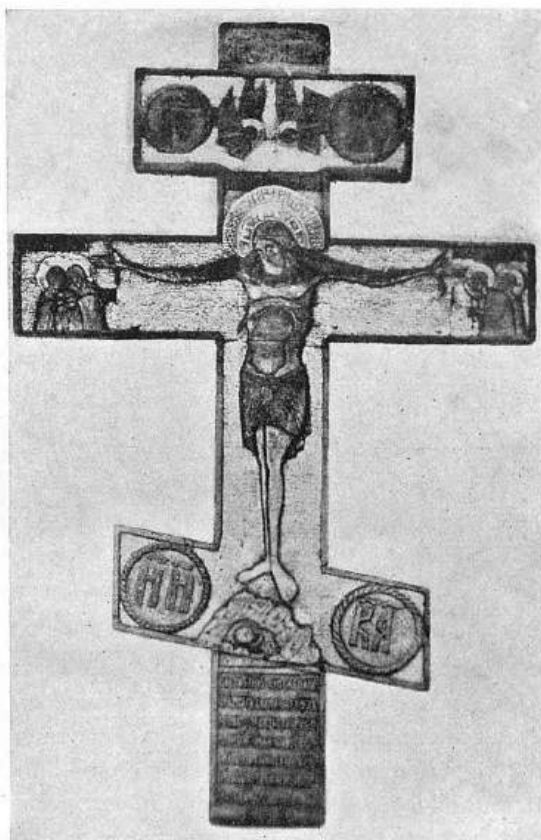


Рис. 219. Чудный крест из Новгорода. 1547 г.



Рис. 220. Плащаница Старицких. 1561 г.

со-Прилуцкого монастыря Лукою, заставка скопирована с одной из заставок Апостола 1564 г. Редким арабеском является орнамент одного анонимного издания и часовника 1565 г. Арабеска была в большом ходу в художественной промышленности этой эпохи (металлические иконы, резьба по дереву и пр.), но в гравюре она крайне редка, причем пришла к нам не прямо с Востока, а через Запад, где она была популярна в книжном деле (см. особенно переплеты книг). На Украине около середины XVI в. в феодальных верхах распространяется итальянский ренессансный орнамент, смешанный с готическими и балканскими мотивами. Таково упомянутое нами Пересопницкое евангелие, выполненное по заказу князя Заславского в 1556—1561 гг., заславский Апостол 1554 г., Волковысское евангелие, патерик печерский 1554 г. и др. Итальянское влияние проникло на Украину через Польшу. Те же черты встречаются в орнаменте румынских рукописей того же времени.

Ретроспективизмом отличаются московские росписи конца XVI в., времени крупнофеодальной реакции. До нас не дошли фрески Грановитой палаты с историческими, аллегорическими и нравоучительными темами, с портретами Федора Иоанновича и Бориса Годунова. Эти фрески были написаны в стиле фресок

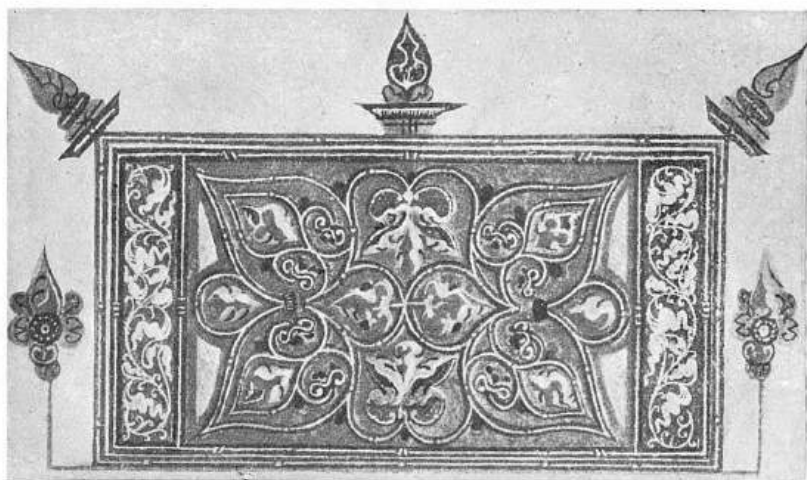


Рис. 221. Неовизантийский орнамент. Сред. XVI в. Заставка

Новодевичьего монастыря, 1598 г. (№ 224), где мы видим небольшое количество вытянутых фигур в каждой сцене, монументальную архитектуру в качестве фона, статичность и репрезентативность, явную любовь к силуэту и повествовательную тематику из жизни богоматери. Эти черты сближают роспись с дионисиевской, относящейся к XV в. (см. выше). Никаких следов живописности замкнутых или бесконечных пространств не наблюдается. Однако пафоса и величия Дионисия фрески 1598 г. не имеют, равно как и иконы иконостаса того же собора Новодевичьего монастыря, относящиеся к 1600 г.

Как и во всяком ретроспективизме, мы имеем дело с «надуманным» искусством, эклектичным и посредственным. Такова, например, икона Бориса и Глеба (Третьяковская галерея) 90-х годов XVI в.

Этот «школьный» монументальный стиль переносится в XVII в. в провинцию и сохраняется довольно долго, как некий древнерусский академизм.

Икона, изображающая Зосиму и Савватия и основанный ими монастырь, относится к концу XVI в. (б. собрание Остроухова, теперь в Третьяковской галерее, № 225). В подробностях графически выполненной архитектуры монастыря видны черты миниатюры эпохи опричнины, но некоторые черточки реализма гово-

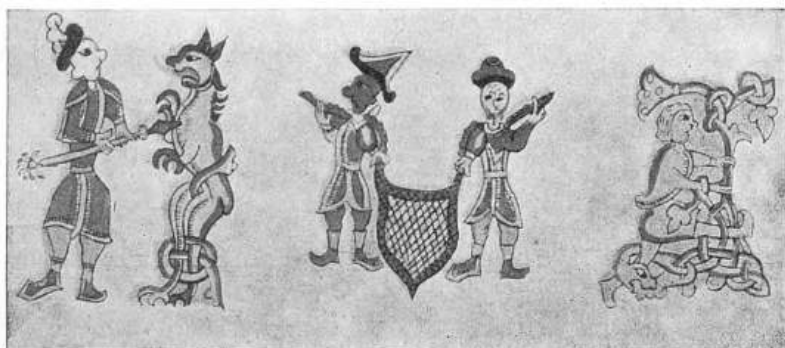


Рис. 222. Боголюбовское евангелие. 1544 г. Инициалы

рят о новых вкусах эпохи, приближающихся к элементам живописи середины XVI в.

Ретроспективизм и ригористическая регламентация нередко являются попыткой закрепить то, что уже обречено жизнью на исчезновение.

Именно на почве художественной реакции конца XVI в. возник в России толковый подлинник, часто начинающийся воспроизведением XLIII главы Стоглава.

Лицевые подлинники, т. е. подбор, альбом рисунков для образца, конечно, существовали в глубокой древности. В Византии они известны с 1-й четверти XI в., на Руси — еще в домонгольскую эпоху, как можно думать на основании сказания о подобии Авраамия Смоленского Василию Великому, но в литературной части, с толкованием и своего рода «канонизированием» принятых изображений, подлинник отсутствовал еще в середине XVI в. Приноровленные к изложению пролога (краткого сборника житий святых по месяцам), сборники появились лишь в конце XVI в. и никогда не были напечатаны, ни законодательным образом апробированы. Художественная практика ушла от них вперед.

Как раз вскоре по появлении толковых подлинников, в 1600—1610 гг., процветает так называемая строгановская школа живописи.

Нет никаких оснований настаивать на том, что данное направление живописи принадлежит каким-либо специально для Строгановых работавшим художникам.

Достоверно известно, что у Строгановых в их Усолье была своя живописная мастерская, но иконы, ею выполненные, весьма



Рис. 223. Апостол 1564 г. Заставка

посредственны; они были рассчитаны в качестве дешевого товара для распространения по городам и поселениям Усолья. Записи на обороте так называемых «строгановских» икон были сделаны позднее, при описях имущества Строгановых правительственными чиновниками, а вовсе не самими художниками.

Ряд так называемых «строгановских» мастеров был москвичами, работавшими как на Строгановых, так и на других заказчиков. Таковы Федор Савин, Стефан Арефьев, Истома Савин, Емельян Москвитин, Прокопий Чирин и др. Некоторые из них выезжали за пределы Москвы, как, например, Федор Савин и Стефан Арефьев, расписывавшие в 1600 г. фресками Сольвычегодский собор для Строгановых.

Таким образом наименование школы является искусственным термином для определения художественного направления в конце XVI—начале XVII вв., некоторое время существовавшего рядом с годуновским стилем. Бесспорно вместе с тем, что первый сменил последний, ушедший в провинцию, и представляет собою переход к новому пониманию изобразительного искусства.

Если годуновский стиль был прежде всего репрезентативным, т. е. был рассчитан на воздействие на широкие массы, то строгановское искусство было рассчитано на узкий круг.

Основное свойство строгановского стиля — его «камерность».

Ничего общего с новгородской живописью строгановская школа не имеет, как это некоторые думают.

В настоящее время сольвычегодские росписи отчасти расчищены. Их характер с мягкими растушевками, мелкими формами

и розоватым колоритом не отвечает задачам монументальной живописи. Ближайшим соответствием этой росписи является икона Семенки Бороздина, Иоанн Богослов, 1601 г.

Мелкое письмо считается основной чертой строгановских икон. Однако нельзя думать, что живописцы этого направления не давали крупных вещей. В Третьяковской галерее есть вывезенная из Великого Устюга Владимирская богоматерь (Прокопия Чирина) очень значительных размеров: ее розовая раскраска, тщательность и мягкость фактуры происходят от того, что иконописцы привыкли писать иконы, предназначенные для разглядывания на близком расстоянии. Любовь к «красивости», к поверхности иконы с ее условностями занимает все внимание художника. Такова же Семиезерская богоматерь из Сольвычегодска (Третьяковская галерея). Замечателен этот своеобразный формализм в створах XVI—XVII вв. Емельяна Москвитина (№ 226), где художник стремится к грациозности; контуры фигур становятся особенно изогнутыми, ноги тонкими, торсы раздутыми, жесты жеманными.

Характерна икона «Олешки» начала XVII в., представляющая великомученика Никиту с житием. Тонкие и хрупкие фигурки еле движутся. Расчет на близкое рассматривание, на «камер-



Рис. 224. Фреска Новодевичьего монастыря. 1598 г.



Рис. 225. Зосима и Савватий. Кон. XVI в.

ность» живописи говорит об искании какого-то нового, более интимного пространства; как и вообще в живописи XVI в., действие происходит на открытом пространстве, фоном или, лучше сказать, средством замыкания которому служит здание. На олешкиной иконе передняя стена здания раскрыта аркой, через которую видна задняя



Рис. 226. Святые, Емельяна Москвитина. XVI—XVII вв.

его стена с зачерненным окном; что последнее принадлежит именно задней стене, ясно подчеркнуто пересечением верха окна вышеупомянутой аркой передней стены. Так не только изображена внутренность здания, но даже дано понятие о пространстве за зданием, определяемом черным фоном. Этот своеобразный абстрактный *interieur* лишь пробивает брешь в старой системе живописной идеологии. В XVII в. он выведет на путь реалистической живописи.



Рис. 227. Никита, Прокопия Чирина. XVI—XVII вв.

Крупным мастером является Никифор Савин, в своем Деисисе добивающийся путем тончайшей золотой шраффировки и изумрудных тонов впечатления почти ювелирного произведения.

Наиболее значительным мастером школы является бесспорно Прокопий Чирин. Наиболее знаменита его икона Русского музея Иоанн-воин. Вероятно, ему же принадлежит Никита-мученик Треть-



Рис. 228. Знамя с Иисусом Навином. XVI—XVII вв.

яковской галереи (№ 227). Святые помещены вправо на поле иконы; слева сверху изображено небо с натуралистическими облаками, где восседает на троне богородица, окруженная ангелами. В позах и жестах утонченная грация, напоминающая ранних сиенцев: богатство разделки золотом, розовые тона, тонкие черные штрихи, идущие от гравюры (что для строгановской школы характерно), получают особый эффект на значительной площади нейтрального фона.

Прокопий Чирин более, чем кто-либо из строгановцев, вкладывает в формалистическую игру своих образов внутреннее содержание, выраженное в рафинированных человеческих фигурах. Но в этой необычайности лежит уже не умозрительная, а чувственная природа (табл. III). Повидимому, с Прокопием Чириним связано замечательное шитье «Явление Иисусу Навину архангела Михаила»

на знамени из Ростова Великого, XVI—XVII вв. (Третьяковская галерея, № 228). Живопись строгановцев вообще декоративна.

В XVII в. на этой почве развилось относительное чувство природы.

В области миниатюры мы также видим двойственность на переломе от XVI к XVII в. С одной стороны, на полях так называемых годуновских псалтырей, выполненных по заказу семьи Годуновых, возрождаются архаические мелкие композиции символического характера, известные в старых греческих рукописях, в Киевской псалтыри 1397 г. и в Угличской псалтыри 1486 г. (см. выше). Но в рисунке годуновских псалтырей господствует контур и в мотивах попадаются некоторые заимствования из западных источников. Графичны, в характере живописи 1560—1570 гг., миниатюры Годуновской псалтыри 1594 г. (Третьяковская галерея, № 229) с иллюстрациями во всю страницу, а также миниатюры евангелия 1603 г. и Царственной книги — незаконченного повторения последнего тома Лицевого летописного свода (см. выше).

Ближе к строгановской школе стоит знаменитое Лицевое житие Сергия Радонежского XVI—XVII вв. (Ленинская библиотека) с реалистическими подробностями в пейзаже (передача деревянного зодчества, купы древесной листвы) и абстрактным *interieur*'ом (см. выше).

Своим *interieur*'ом особенно характерны миниатюры сборника 1608—1611 гг. Ленинской библиотеки (№ 230).



Рис. 229. Годуновская псалтырь.
XVI—XVII вв.



Рис. 230. Сборник. 1608—1611 гг.

В конце XVI в. появляется в русской миниатюре новая сюжетика, характерная своим противоположением гедонизму классовой верхушки,—лицевой апокалипсис. Рисунки заимствованы из немецких гравюр, восходящих к XV в., и получили обработку, близкую к годуновскому стилю. Эти иллюстрации стали надолго художественным источником идеологии оппозиционных групп населения.

Художественно-реакционной является гравюра XVI—XVII вв. Евангелист Лука в Апостоле 1597 г. (№ 231) отличается от своего прототипа 1564 г. полной иконностью в позе, а изображение земли — замыканием условным горизонтом. Таковы же и евангелисты в ксилографических

изображениях евангелия 1606 г., отпечатанного приехавшим с Волыни Радишевским. Совершенно плоские орнаментальные рамки вокруг них сделаны крайне вычурными, соответственно эпохе строгановской живописи.

Прокопию Чирину принадлежат фигуры в гравюрах евангелия 1627 г., отпечатанных, когда мастера уже не было в живых; они были заготовлены им для издания евангелия, не выполненного вследствие разразившейся крестьянской войны.

В гравюре Белоруссии к концу XVI в. утвердился созданный Петром Мстиславцем оригинальный белорусский декоративный стиль (см. Виленское евангелие 1600 г. и новый завет, напечатанный в Евье в 1611 г.). Этот стиль проникает на Украину, как это видно из изображения Василия Великого в острожском издании его сочинений 1594 г.

В 1586 г. в Вильне появляется псалтырь с изображением Давида, повторяющим в грубой форме заблудовскую гравюру Ива-

на Федорова 1569 г. (см. выше).

Орнаментика виленских изданий этого времени частью восходит к венецианским изданиям Божицара Вуковича.

В 1588 г. в виленском литовском статуте появляется вполне западная гравюра — портрет польского короля Сигизмунда; в виленской грамматике 1596 г. изображена грамматика в виде женщины в короткой тунике — вполне ренессансный образ; в Виленской псалтыри 1600 г. — Давид так же совершенно в западном характере.

Этот западный ренессансный стиль в самом начале XVII в. появляется на Украине в ряде изданий в несколько грубоватой, наивно-реалистической интерпретации. Таковы Иоанн Златоуст, Василий Великий и Григорий Двоеслов в стрятинском служебнике 1604 г.; молящийся на коленях, стоя в профиль, Давид, в часослове 1609 г., изданном в Львове; сценка крещения в стрятинском служебнике 1606 г. с монограммой МТ, встречающаяся и позднее; Каллист и три небольшие гравюры, заимствованные из какой-то немецкой библии XVI в., в крилосском евангелии 1606 г. Наиболее замечателен фронтиспис крилосского издания: плоская рама разбита на клейма и имеет сверху фигуры ангелов, а внизу putti — одного с арфой, другого с мандолиной.

Украинская гравюра изредка восходила к иконе, но не к миниатюре, которой на Украине почти не было. За источниками обращались к Западу по следующей причине: издания, нами указанные, вышли из шляхетской среды (феодалы-богачи Балабаны), давно прокламировавшей западную культуру и сильно



Рис. 231. Гравюра Апостола. 1597 г. Лука

отличавшейся от мещанства Белоруссии, определившего стиль ее гравюры.

Как белорусская, так и украинская гравюра оказали свое воздействие на московскую в XVII в.

XVI в. представляет, как мы видели, большое богатство художественного развития, что зависит от исключительной сложности социальных отношений. Далеко еще не все вскрыто в художественном содержании эпохи, но противоречия ее художественных форм имеют ясно выраженное отношение к борющимся социальным силам. Однако жестокая борьба крестьянства начала XVII в. не нашла себе художественного выражения в области изобразительных искусств.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналов. История русской живописи от XVI до XIX в. СПб., 1918.
 Айналов. Фресковая роспись храма Успения в Свияжском монастыре. М., 1916.
 Александрова-Дольник. Шитье в московской мастерской XVI в. («Вопросы реставрации», I, М., 1926).
 Ancient Russian Icons. London, 1929.
 Берков. Несколько замечаний о деятельности Ивана Федорова и его предшественников. Иван Федоров первопечатник. Издание Академии наук СССР, 1935.
 Бібліологічні вісти. 350 років українського друку. 1574—1924. Київ, 1924.
 Бобринский. Народные русские деревянные изделия. 1911—1914.
 Большаков. Московская фигурная гравюра XVI в. М., 1927.
 Буслаев. Сочинения, I—II. Л., 1908—1930.
 Введенский. Строгановские иконы (Материалы Русского музея, I. Л., 1928).
 Владимиров. Начало славянского и русского книгопечатания. Киев, 1904.
 Воронов и Воронец. Изразцовые распятия Успенского собора Дмитрова (Уваровский сборник). М., 1916.
 Wulff—Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.
 Wulff. Ursprung des kontinuierenden Stils in der russischen Ikonenmalerei (Festschrift Shmarow).
 Георгиевский. Иконы Ивана Грозного («Старые годы», 1911, ноябрь).
 Грузинский. Пересопницкое евангелие. Киев, 1911.
 Забелин. Домашний быт русских царей. М., 1895.
 Забелин. Домашний быт русских цариц. М., 1825—1915.
 Karger. Les portraits des fondateurs dans les peintures murales de Sviiažsk (L'art byzantin chez les slaves, II. Paris, 1932).
 Каргер. Церковь воинствующая (Сборник в честь Соболевского). Л., 1928.
 Кожина. Развитие древнерусской живописи XVI—XVII вв. (Русское искусство XVII в. Л., 1929).

- Либрович. История книги в России. П., 1914.
- Лихачев. Палеографическое значение бумажных водяных знаков, I—III. СПб., 1899.
- Лихачев. Материалы по истории русского иконописания, I—II. СПб., 1906.
- Лихачев. Хождение Иоанна Богослова. М., 1903.
- Лукомский. К вопросу о родоприсхождении Ивана Федорова, Иван Федоров первопечатник. Издание Академии наук СССР, 1935.
- Муратов. Два открытия (София, 1914, № 2).
- Муратов. Древнерусская иконопись в собрании Остроухова. М., 1913.
- Nekrassoff. Anschauungsformen der geschlossenen Raumes (Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIX). Berlin, 1929.
- Некрасов. Древнейшая русская гравюра («Гравюра и книга», 1924, № 2—3).
- Некрасов. Книгопечатание в России в XVI и XVII вв. («Книга в России», I, М., 1924).
- Некрасов. Лицевые списки жития Евфросинии Суздальской (Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, XV, кн. 1-я), СПб., 1910.
- Некрасов. Ориентализмы в первопечатном московском орнаменте (Труды секции археологии, РАНИОН, IV). М., 1928.
- Некрасов. Очерки декоративного искусства в древней Руси. М., 1924.
- Некрасов. Первopечатная русская гравюра. Иван Федоров первопечатник. Издание Академии наук СССР. Л., 1935.
- Образцы славяно-русского книгопечатания. СПб., 1891.
- Олсуфьев. Об изменении в русском орнаменте в эпоху ренессанса. Сергиев, 1925.
- Петров. Южнорусские иконы (Искусство в Южной России. Киев, 1919).
- Покровский. Ипатьевская псалтырь (Христианское чтение, XI, XII, 1883).
- Покровский. Очерки христианской иконографии и искусства. СПб., 1900.
- Пташицкий и Соболевский. Сборник снимков с славяно-русских старопечатных изданий. СПб., 1895.
- Редин. Годуновская псалтырь (Византийский временник, IX, 1902, № 2).
- Редин. Псалтырь 1547 г. (Древности. Труды московского Археологического общества, XX). М., 1904.
- Ровинский. Подробный словарь русских граверов. СПб., 1895.
- Розыск по делу Висковатого (Чтения Общества истории и древностей российских, 1858, апрель).
- Румянцев. Сборник памятников, относящихся до книгопечатания в России. М., 1872.
- Свенцицкий. Иконопись Галицкой Украины XV и XVI вв. Львів, 1928.
- Свенцицкий. Початки книгопечатания на землях Украины. Жовква, 1924.
- Svenzizkyi. Codices Haliciae XVI s. 1922—1923.
- Sokolowski. Miniatury włoskie Biblioteki Jagellońskiej i modlitewnik francuski ks. Samuela Sanguszki (Sprawozdania Komisji do badania historii w Polsce. W Krakowie, V).
- Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887.
- Стасов. Сочинения, I—III. СПб., 1894.
- Султанов. Образцы древнерусского зодчества в миниатюрах (Памятники древней письменности, VIII). СПб., 1881.

- Тихомиров. Материалы по охране памятников Татар. ССР, IV. Казань, 1928.
- Тренев. Иконостас собора Новодевичьего монастыря. М., 1902.
- Филиппов. Русские изразцы XVI в. (Сборник московского Общества по исследованию памятников древности, I). М., 1915.
- 400-лесьце беларускага друку (Институт белорусской культуры. Минск, 1926).
- Щекотов. Древнерусское шитье (София, 1914, № 1).
- Щелкунов. История книгопечатания в его историческом развитии. М., 1923.
- Щепкин. Второй отчет (Известия отделения русского языка и словесности Академии наук, 1902, № 3).
- Щепкин. Источники иллюстраций (Русская устная словесность, 1916).
- Щепкин. Лицевой летописный свод (Археологические известия и заметки, 1897, № 4).
- Щепкин. Московская иконопись (Москва в ее прошлом и настоящем, V). М. 1911.
- Щепкин. Трон или царское место Грозного. М., 1909.



ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Реалистические тенденции XVII в.

Победителем в борьбе с крестьянством вышло дворянство, которое закрепляет свое помещичье государство, освобождая его от нашествия иноземцев и закрепляя за собою также положение торговца. Иностранцы красочно описывают свои наблюдения в этом отношении: о товарах, ценах, торговле говорили повсюду, включая и царский дворец, так как царь был одним из крупнейших торговцев. В XVII в. рядом со старым торговым путем из Архангельска в Москву получает значение вполне обеспеченный путь по Волге на Восток, которым шла торговля шелком, важнейшим товаром в Европе.

С середины XVII в. с присоединением Украины открывается третий путь — на юго-запад. К концу XVII в. был вновь поставлен старый вопрос о приобретении Балтийского моря.

Возникла забота о возвращении на землю ее рабочего населения; в первую голову занялась этим церковь. В результате поместье превращается в вотчину, а крестьянин окончательно закрепляется за помещиком. Соборное уложение 1549 г. является законодательством именно крепостничества. Раздача земель правительством своему служилому сословию продолжается в течение всего XVII в., увеличиваясь по мере освоения юга, включая Поволжье и Украину. К концу века колоссальные территории переходят в руки помещиков, особенно царских родственников.

(Нарышкиных, Апраксиных, Лопухиных и др.). Количество дворянства увеличивается. Казачьи и украинские помещики участвуют вместе с московским правительством в подавлении восстания донского населения, так как XVII в. — время непрерывных восстаний крестьянства и мелкого посадского люда.

Но лишь одно из этих восстаний получило некоторую организованность, близкую к революции, — восстание Разина в 1670—1671 гг. в Поволжье, где дворянская эксплуатация была крайне сильна. Это восстание также было подавлено.

Выход для оппозиций из создавшегося положения выразился в отказе от этой действительности; таким выходом оказался раскол религиозных идей.

К «расколу», как оппозиции, присоединились и обиженные представители некоторых крупнейших старых феодалов. Одновременно в рядах дворянства шло расслоение.

Организуется новая дворянская аристократия, проникающаяся старыми феодальными замашками, что обнаружилось особенно к концу века, когда крестьяне были сравнены с холопами (в 1675 г. по инициативе Артамона Матвеева).

Расслоение коснулось и купечества, среди которого выделяются «гости», ворочавшие колоссальными торговыми капиталами и бывшие «приказчиками» самого царя. Против новой аристократии и «гостей» особенно накапливалось народное озлобление.

В результате государство получило новую внутреннюю организацию. Постепенно сводятся на-нет земские соборы; издаются приказы как административного, так и хозяйственного порядка, создается «тайный приказ», т. е. политическая полиция, а равно и внешняя — земская. Наконец, создается постоянное войско, сперва наемное из иноземцев. Все это вело к сближению с Западом.

Уже в 30-х годах XVII в. возникают первые заводы на средства иностранцев (металлургический и стекольный) при наемном труде. В 1650—1670 гг. открывается суконное, стекольное и бумажное производство, но к этому времени уже падает привлечение наемного труда, заменяющегося крепостным. Так подготавливается организация мануфактур XVIII в.

Развитие промышленности, торговля с Западом, организация войска разбивали старые привычки и навыки, создавали новые группировки во всех классах населения, появляется «интеллигенция», сперва лишь иноземная.

В этой новой обстановке не было объективных условий для старофеодального сепаратизма.

Во 2-й половине XVII в. церковь не выдержала столкновения с новой государственно-стью и должна была ей всецело подчиниться, потеряв свои самостоятельные позиции и сохранившись лишь как одно из чиновничьих ведомств помещичьего государства.

С начала XVIII в. московское государство, превращаясь в Российскую империю, становится светским помещичьим государством. В это время наступает конец древнерусскому искусству.

Обращаясь к живописи, мы прежде всего должны остановиться на монументальных произведениях — фресках.

После починков и приведения в порядок московский Успенский собор был в 1642—1644 гг. расписан «Иваном Паисеиным с товарищами». Паисейн воспроизводил ему привычный старый стиль, что соответствовало требованиям новой династии.

Палладиум государства должен был оставаться носителем старой традиции. Живопись Паисеина очень напоминает росписи смоленского Новодевичьего монастыря (см. выше).

К середине XVII в. относится ряд провинциальных фресок различной степени сохранности. В отношении стиля они мало



Рис. 232. Фреска Калязинского монастыря. 1655 г.



Рис. 233. Фреска Воскресенской церкви в Ростове. Вторая половина XVII в.

отличаются от росписи Успенского собора; это произведения довольно тусклые по краскам и трафаретные по композиции и формам. Но пластическая сила образов росписи Успенского собора утеряна в провинции: появляются сухость и скучная графичность, переходящая в резкую контурность.

Таковы фрески Калязинского монастыря 1655 г., выполнявшиеся мастерами, участвовавшими в росписях Успенского собора (№ 232).

«Годуновский» стиль монументальных росписей сохранился не только в столице, но и там, где были вотчины Годуновых и куда бежала московская аристократия от крестьянского восстания. Таковым убежищем был Костромской край с Ипатьевским монастырем, основанным и опекаемым Годуновыми.

В 50-х годах XVII в. живописцы Гурий Никитин и Сила Савин выполняют в «годуновском» стиле широкого письма, с акцентом

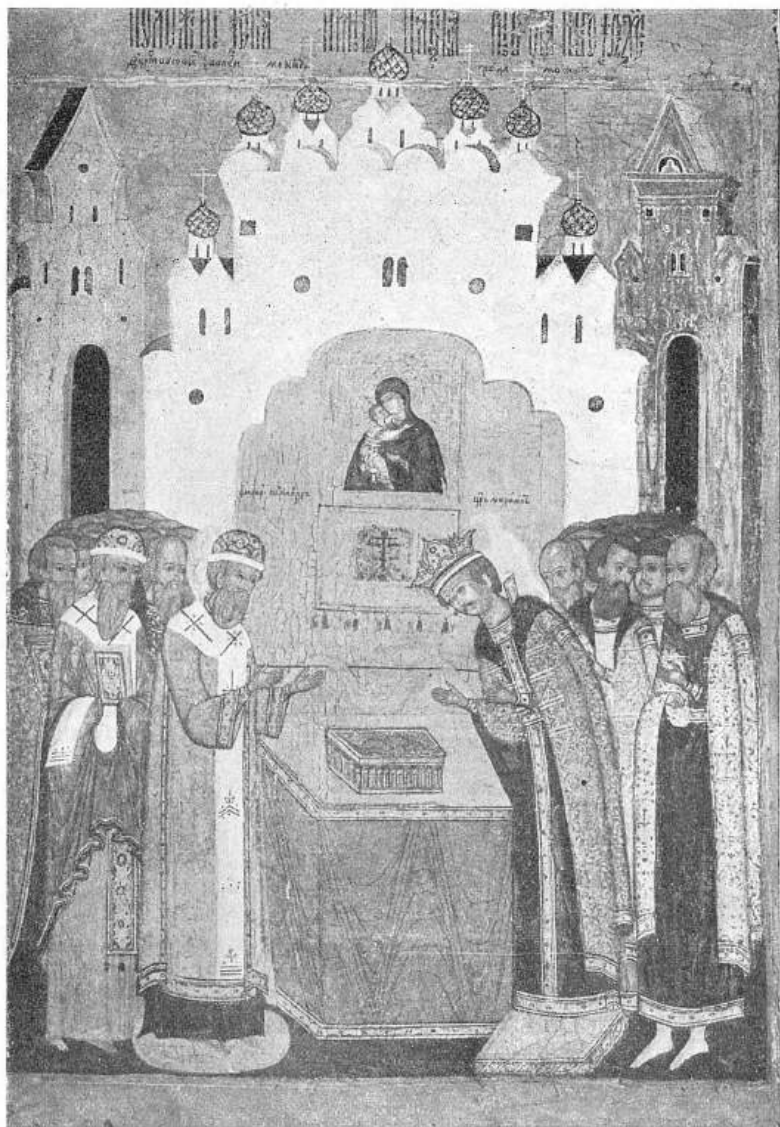


Рис. 234. Икона «Положение риз». Около 1630 г.

на графику, фрески галлерей церкви Воскресения на дёбре в Костроме. К сожалению, эти фрески мало сохранились. Из Костромского края оба художника попадают в Москву и в конце 50-х годов работают при царском дворе. В 1668 г. они работают



Рис. 235. София Премудрость. 20-е годы XVII в.

в переяславском Даниловом монастыре, в 1672 г. — в Богоявленском костромском, в 1675 г. — в Ростове (№ 233).

В основе переяславских росписей лежит подражание, на что указывает почти дионисиевская вытянутость фигур с маленькими головками. Но нет величественности стиля Дионисия, а бытовые мелочи и реалистические детали обнаруживают лишний раз, как поверхностен был абстрактно-монументальный стиль. Заимствова-

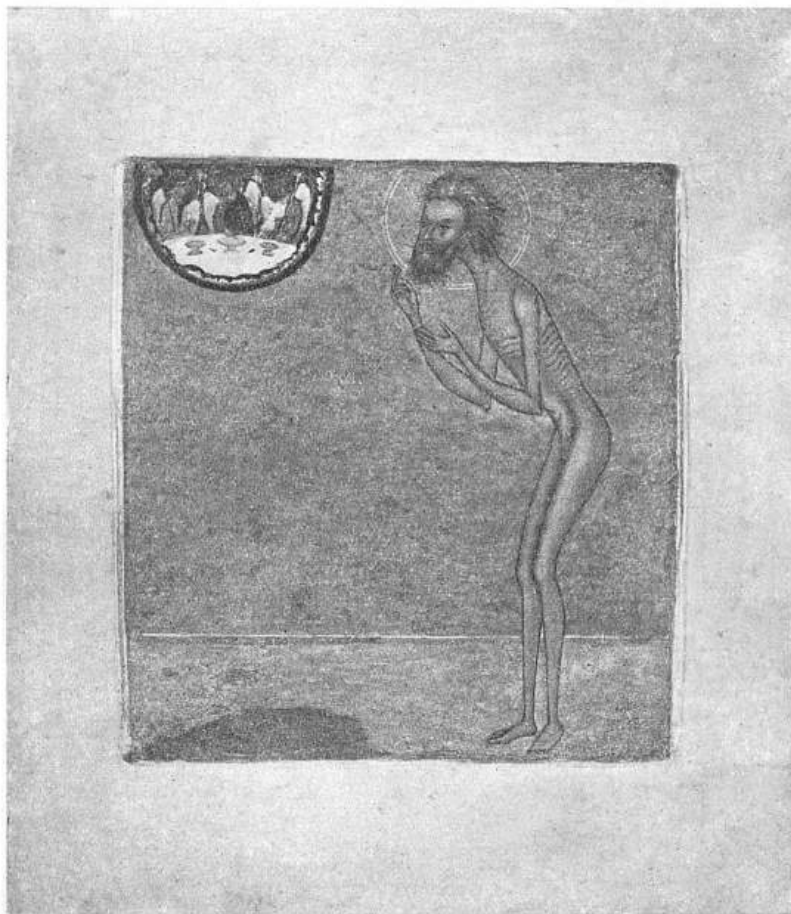


Рис. 236. Василий Блаженный. 30-е годы XVII в.

ния из Дионисия встречаются и в композициях Гурия Никитина и Силы Савина.

Мы видим ряд росписей: обоих художников в Ростове, Ярославле и Костроме, вплоть до середины 80-х годов XVII в., когда монументальный стиль значительно изменился.

В 20-х годах XVII в. оба стиля стали сближаться; элементы «строгановской» нарядности стали проникать в сдержанность и монументальность «годуновской школы». Таковы иконы (чин и праздники) из иконостаса Чудова монастыря 1626 г. Совершенно



Рис. 237. Василий Блаженный и Артемий Веркольский. 40-е годы XVII в.

в характере «абстрактного» *interieur'a* разработана была икона «Положение риз» (№ 234), изображающая принесение в 1624 г. с Кавказа ризы христа в московский Успенский собор. Оригинал иконы находится в соборе; многочисленные копии (см. одну близкую к оригиналу в Третьяковской галерее) распространялись около 1630 г. Позднее эта тема была повторена почти в реалистических формах. Изображение на иконе царя Михаила и митро-



Рис. 238. Митрополит Алексей. 40-е годы XVII в.

полита Филарета составляет существо иконы. Изменяется «строгановское» письмо. Замечательная икона «София Премудрость с праздниками» 20-х годов (Третьяковская галерея, № 235) показывает при всех свойствах своего направления неожиданный отказ от шумливой декорации и делает акцент не только на разработке *interieur'a*, но и на представлении архитектуры в виде плотных масс, отличающихся от абстрактных схем прошлого времени. К 40-м годам в московской иконописи происходит полное слияние «строгановской»



Рис. 239. Видение пономаря Тарасия. Сред. XVII в.

и «годуновской» школ, причем это не механическое суммирование графического монументализма с узорчатостью.

К 30-м годам относится изображение популярного московского «юродивого» эпохи Ивана Грозного — Василия Блаженного (Третьяковская галерея, № 236), имя которого настолько связано с Покровским собором на Красной площади, что последний обычно называется по имени этого святого.

Святой представлен на иконе совершенно нагим, стоящим

в профиль на нейтральном фоне. Композиция и утонченность фигуры восходят к строгановской школе, в частности к Прокопию Чирину.

На иконе 40-х годов (Третьяковская галерея) Василий Блаженный стоит напротив юного в белых одеждах Артемия Веркольского (№ 237). Вновь появляются прославления местных святых, но это не прежние старцы, представители рода, — это политические деятели местного края; так следует понимать эту икону. Позади Василия Блаженного панорама города дает довольно реалистическое представление о Москве с ее Кремлем. Оба святых стоят на причудливых изломах гор, по которым растут фантастические травы.

К тому же времени относится икона митрополита Алексея в Третьяковской галерее (№ 238). Горы и травы почти такие же, как на предшествующей иконе. Митрополит стоит справа в профиль, согласно «строгановской» композиции, которой соответ-

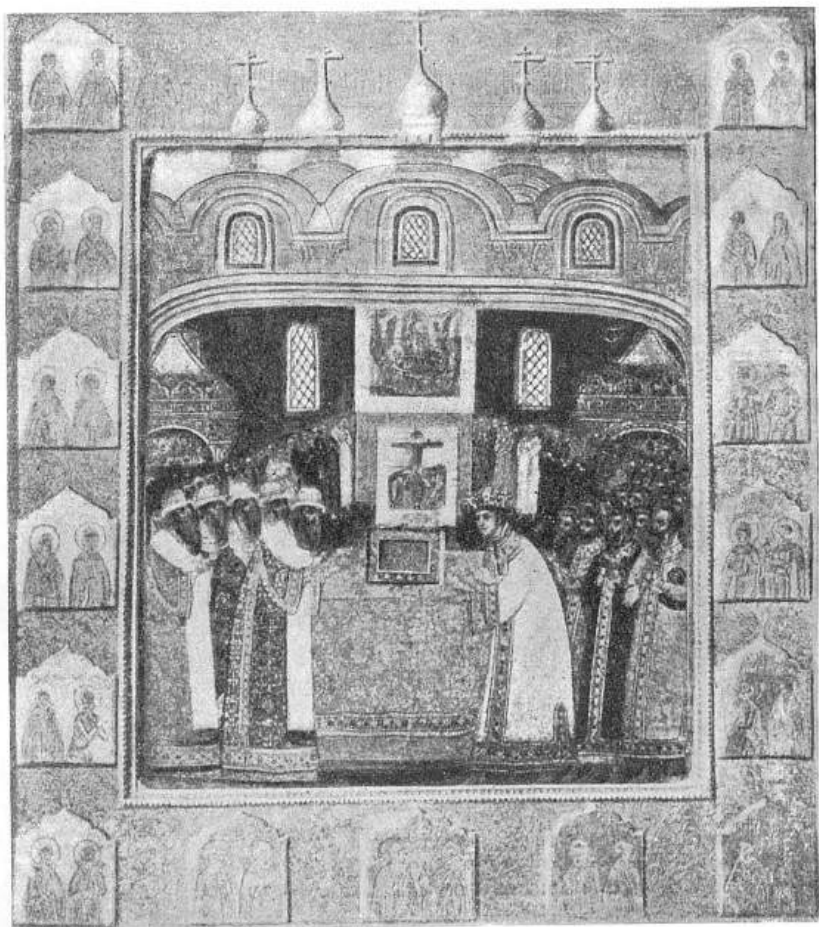


Рис. 240. Положение риз. Сред. XVII в.

ствуют и нарядность иконы в разделке риз святого и детальности блестящего письма. Фон иконы, а равно небесный сегмент покрыты клубящимися спиральными облаками.

Не ранее как к середине XVII в. относится замечательная икона «Видение пономаря Тарасия» (№ 239), иллюстрирующая легенду о гибели Новгорода, сложившуюся в Москве после разгрома его Иваном IV в 1570 г. Текст легенды известен из рукописей начала XVII в. Икона представляет слева открытый храм со стоящими в нем фигурами, видными через раскрытую



Рис. 241. Иоанн в пустыне. Сред. XVII в.

стену. Вместо абстрактного *interieur*'а XVI—VII вв. представлена подлинная внутренность здания. Справа новгородские дома и храмы, озеро Ильмень и огненное небо над ним, вверху — небо с христом и святыми, а из окаймляющих небо облаков ангелы пускают



Рис. 242. Благовещение. 1652 г.

стрелы (моровую язву). Повествование возрождает вкусы середины XVI в., но оформление дано так реально, что удалось установить на иконе точную топографию Новгорода.

Современны этому «Видению пономаря Тарасия» две иконы. Одна написана на уже известную нам тему «Положения риз» (№ 240). Темным фоном представлена через арку передней стены внутренность Успенского собора, где вырисовываются царское и патриаршее места. В постепенном перспективном сокращении представлены толпы присутствующих, но самое замечательное, что



Рис. 243. Портрет Никона, Вухтерса. Сред. XVII в.

на фоне темной задней стены храма два светлых окна говорят о глубине пространства за храмом.

Другая икона иногда приписывается строгановским живописцам Савиным и изображает «Иоанна Предтечу в пустыне» (б. Остроуховское собрание, теперь в Третьяковской галерее, № 241). Действительно, в размерах, богатой разделке и композиции иконы есть нечто от строгановской школы. Однако мы

которому справедливо приписывается отличный портрет Никона и его сподвижников (№ 243). Главное назначение этих иностранцев было писать «парсуны», т. е. портреты, которых русские иконописты не умели писать с такой же степенью правдоподобия и сходства. Однако то обстоятельство, что иностранцам давали учеников, доказывает, что желание иметь своих портретистов было.

Можно думать, что портрет Алексея Михайловича из б. собора Куракина писан не иностранцем, а русским. Изображение одежд царя, дробность форм и их плоскостность обнаруживают иконописные традиции.

Дарование Симона Ушакова сложилось под влиянием западного искусства.

В середине XVII в. мы находим правительственные распоряжения, касающиеся иконописания. Павел Алеппский, приехавший в Москву вместе с антиохийским патриархом Макарием, рассказывает о множестве икон, писанных в Москве с иноземных образцов. Все сводилось к моментам особой иконографии и к декоративным, иногда натуралистическим деталям. Эти иконы сильно отличаются не только от иконописи XVI в., но и от строгановской школы. В 1654 г. Никон в отсутствие царя собрал подобные иконы, велел выколоть им глаза и в таком виде носить по городу, объявив от имени царя жестокое наказание тем, кто будет впредь писать в таком роде. В городских массах поднялся ропот, указывающий, что с новшеством в иконах успели сжиться. Однако Никон не сдал своих позиций и в 1655 г. в присутствии царя произнес в Успенском соборе проповедь против новых икон, писанных по западным образцам, а затем начал разбивать иконы и велел их сжечь. Брожение против Никона усиливалось. По существу Никону не удалось затормозить проникновение в иконопись западных элементов.

Но на точку зрения Никона встали его враги, общественные низы, осуществлявшие свою борьбу с феодалами путем «раскола», «старообрядчества». Эти «раскольники», случалось, привлекали в свои ряды и крупных феодалов старого типа; вспомним хотя бы боярыню Морозову, а также Соловецкий монастырь, поднявший бунт против Москвы и выдержавший долгую борьбу (1668—1676 гг.), причем в своих стенах в качестве защитников имел некоторых бежавших на север сподвижников Разина. Наиболее яркий представитель старообрядцев протопоп Аввакум в своих сочинениях обрушивается на новое иконописание, высмеивая изоб-



Рис. 248. Древо Московского государства, Симона Ушакова. 1668 г.

ражения одутловатого христа, схожего с «немцем», и нападая на иконы, писанные по «плотскому умыслу». «Ох, ох, бедная Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев», — замечает Аввакум.

Против Аввакума выступил Плещеев с указанием, что наибольшие «неистовства» заключаются как раз в старой традиции иконописания. Но Плещеев касался лишь подробностей иконографии. Наиболее сильные высказывания о живописном искусстве принадлежат самим художникам.

К царскому иконописцу Симону Ушакову однажды пришел другой иконописец, «изуграф» (т. е. живописец) Иосиф Владимиров; оба беседовали об иконописи и о соответственных постановлениях Стоглава; сербский дьякон Иоанн Плешкович ввязался в их разговор и начал порицать новые «световидные» иконы.

Впоследствии Иосиф Владимиров написал Симону Ушакову письмо с теоретическим сочинением о живописи, введя и полемическую часть против Плешковича. Сочинение относится к 1664 г. Автор исходит не только из Стоглава; он ссылается также на убеждения Никона, будто бы порицающего лишь «неистовые» иконы, какого бы происхождения они ни были.

Автор решительно порицает грубое иконописание, особенно развитое в провинции. Он хвалит живопись в других странах, причем не только в области икон, но и в области портрета, и считает западные иконы вполне достойными поклонения, полагая также, что светская живопись, включая и гравюры, имеет громадное значение для просвещения. Особенно порицает автор манеру писать всех святых смуглыми и тощими, требуя жизненной правды в изображении, считая, что этим вовсе не нарушается древняя традиция. Вряд ли можно заподозрить Иосифа Владимирова в неискренности, но несомненно, что в его требованиях реализма нарушалась старая традиция абстрактного образа. В подтверждение своих теоретических рассуждений автор приводит образцы отдельных композиций.

В ответ на сочинение Иосифа Владимирова Симон Ушаков в скором времени (не позднее 1667 г.) составил сочинение «Слово к люботцателям иконного писания». В нем Ушаков перечисляет семь свободных художеств, основными из которых считает иколотворение, распадающееся на шесть видов, из коих пять образуют скульптуру всякого рода, шестой же, самый главный — живопись. Далее автор говорит о распространении и славе живописи у всех



Рис. 249. Сошествие св. духа, Иосифа Владимирова.
Вторая половина XVII в.

народов и жалуется на плохую живопись у нас. Кончает Ушаков указанием на поразительное свойство зеркала в точности воспроизводить реальный мир, чего Ушаков желает и для живописи; в помощь этому Ушаков обещает составить альбом образцовых рисунков человеческой фигуры.

В 1680—1690 гг. сочинение Симона Ушакова было значительно дополнено Карионом Истоминым, введшим в него ряд постановлений 60-х годов касательно живописи, особенно о надзоре за иконописцами; также введены различные высказывания из Платона, Симонида, Плиния, отцов церкви, патриарха Мелетия, Барония и греческих хронографов. Автор пытается установить шесть квалификаций живописцев от «совершенных» до «навыкающих», т. е. учеников.

В 1667 г. состоялся в Москве собор, где были, между прочим, поставлены общие вопросы иконописания, а также обсуждения отдельных тем, как и в Стоглаве, в частности об изображении Саваофа, которое было запрещено, равно как и изображение «Единородный сын». Собор оказался консервативней Стоглава и постановления по делу Висковатого. Собор, обсуждая изображения митрополитов московских Петра, Алексея и Ионы в белых клобуках, признал неправильность такого изображения, ссылаясь на послание Дмитрия Толмача, чем попытался встать на путь исторической критики. Как на курьез, можно указать, что в другом вопросе тот же собор признал это послание фальшивым.

В 1668 г. по поручению царя Алексея Михайловича три патриарха, Паисий александрийский, Макарий антиохийский и Иоасаф московский, написали грамоту о задачах иконописания и о разрешении светской живописи, поручив контроль за иконописцами искусным художникам, среди них Симону Ушакову. В соответствии с этим в том же году последовал царский указ, запрещающий неискусным художникам писать иконы; в первую голову была запрещена деятельность богомазов села Холуя, Владимирской области. Велено было учиться у хороших живописцев и продавать только те иконы, которые осмотрены и хорошее качество которых удостоверено. Такие общего характера рассуждения, весьма отличные от принципиального трактата Иосифа Владимировича, конечно, ни к чему определенному повести не могли. В этих постановлениях очень неясен принцип высокой квалификации иконы и следует ли принимать в соображение элементы западничества, а также все растущие требования реализма.

Патриарх Иоаким в конце XVII в. огульно запретил иконы, печатанные на бумаге, т. е. гравюру, бывшую проводником западничества, примеры которого приводятся в любопытном сочинении монаха Евфимия. Наконец, «Цит веры», решительно обрушиваясь на изображение наготы на иконах, высказывается против «латинских и люторских» живописных произведений.

Симон Ушаков в своем сочинении был более определен, чем в своей практике, как и Иосиф Владимиров. Нельзя считать Ушакова основоположником западного искусства в России. Давая хорошие отзывы о современных ему иконописцах, Ушаков не вводил идеи реалистического стиля или вообще какого-либо художественного стиля. Он высоко ценил и представителей старого стиля, вроде Гурия Никитина, и своих посредственных эпигонов, вроде Тихона Филатьева. В основе художественных требований Ушакова все же лежало художественное направление, заключавшееся в «иконописности» образа, отрешенности от быта и известной абстракции.

Симон Ушаков родился в 1626 г., в 1648 г. он уже стал живописцем Серебряной палаты, в 1664 г. жалованным иконописцем Оружейной палаты, выполнявшим самые разнообразные живописные работы. Скончался Симон Ушаков в 1686 г.

В 1659 г. создается для Грузинской церкви икона Благовещения с акафистом. Ее писали три художника — Яков Казанец, Гаврила Кондратьев и Симон Ушаков; последний писал только лица (№ 244).

В иконе с чрезвычайно мелким письмом и роскошными перламутровыми тонами, с сложной сюжетикой, потерявшей ясность повествования, слышатся сильнейшие отзвуки строгановской школы. Но консерватизм не является отличительной чертой иконы. Прежде всего между фигурами и декорацией нет того чисто механического соединения, которое мы видели в Благовещении 1652 г., написанном Спиридоном Тимофеевым. В центральной сцене Благовещения Грузинской церкви пластика правдоподобных лиц и моделированных одежд соответствует относительной глубине зданий. Узорчатость гор и зданий в клеймах, набор мелких форм объединяются движением большого количества фигур, расположенных в вертикальной плоскости (№ 245).

Симон Ушаков имел мало склонности к подобной воздушной декоративности и сложным композициям. Его Троица в той же Грузинской церкви или Успение 1663 г. (владимирского музея, теперь в Третьяковской галерее) довольно тяжеловесны. За свою

жизнь Симон Ушаков написал очень много икон; далеко не все они известны и нередко встречаются в провинции, обычно снабженные подписью автора.

Излюбленной темой Ушакова было изображение лика христа то в виде «Архиерея Великого» (1654 г., раньше в Троице-Сергиевской лавре, теперь в Третьяковской галерее), то вседержителя (1668 г. в церкви Григория Неокесарийского в Москве), то чаще всего в виде Нерукотворного спаса (1673, 1675, 1677 гг.). В последних произведениях (№ 246) сказывается в полной мере то новое, что было дано Ушаковым и его эпохой. Лики христа переданы реалистически; свет и тени расположены с академической правильностью и мягко ступены. В стремлении передать значительное затемнение глазной впадины и выделение светлых выпуклостей лица, при употреблении теплых малиновых теней, видно влияние нидерландской школы. Это заметно даже в типе несколько одутловатого лица, о чем говорит Аввакум в своих нападках на новую живопись.

Ученый спор нашего времени о влиянии Италии или Нидерландов на Ушакова безусловно решен в пользу последних, что подтверждается не только характером стиля, но и историческими данными, а именно присутствием в московской художественной мастерской середины XVII в. (Оружейной палате) голландских мастеров. В нерукотворных спасах Ушакова все же звучат отголоски древнерусского искусства.

Изображенные на «плате» лики несколько распластаны и нет глубинного пространства. В иконах Ушакова отсутствует реализм голландцев, а также манерность, подделывающаяся под Византию.

В последнем отношении замечательна Владимирская богоматерь 1662 г. б. собрания Лихачева (в Русском музее, № 247), сохраняющая абстракцию иконописности и известный репрезентатизм. Чертами обобщения отличаются прототипы Грузинской церкви.

Симон Ушаков вовсе не превратил иконы в жанр; как всегда, для понимания мастера совершенно недостаточно лишь формального рассмотрения его произведений.

В 1668 г. Симон Ушаков для той же Грузинской церкви выполняет «Древо Московского государства» (№ 248), представляющее идею апофеоза московской дворянской власти в лице дома Романовых и декларацию наследственности этой власти. Это оптимистическое произведение публицистического характера появилось накануне восстания Разина.

За кремлевской стеной с ее башнями, переданной весьма реально, виден Успенский собор с открытой посредством арки стеной. Из собора вырастает древо со стволом и двумя ветвями; на стволе в овале изображена Владимирская богоматерь, покровительница Москвы, на ветвях — круги с святыми. Ствол сажает в землю Иван Калита, а митрополит Петр поливает из лейки. Слева стоит царь Алексей Михайлович, справа царица Мария Ильинична Милославская с двумя царевичами — Алексеем и Федором. Царь имеет черты портретности. Абстрактный фон противоречит реализму деталей.

Вся композиция фигур дана в плоскости и несет элементы репрезентатизма.

Еще более репрезентатизма в иконе Вседержителя; христос по средневековому обычаю представлен колоссальным сравнительно с маленькими поклоняющимися фигурами. В пестрых тканях хитона и сиденья, а также в богатой разделке складок гиматия соблюдена весьма умеренная моделировка. Если сравнить вседержителя с нерукотворными спасами, то кажется, что к концу жизни мастера древнерусская иконопись на него сильно влияла. По существу Ушаков был последним оригинальным выразителем древнерусской живописи с ее приближением к реализму лишь в отношении переживаний, а не бытовой трактовки. Это вело в середине XVII в. к возникновению условного идеализированного портрета, которое отразил Ушаков в своих изображениях лица. Это было пробуждение индивидуальности более сильное, чем в XVI в., но оно напоминало в некотором отношении Рублева. Абстрактное пространство было неизменным условием ушаковского художественного творчества. Это было отражением мировоззрения всей его эпохи. Таким же был и автор теоретического трактата, ученик и единомышленник Ушакова, Иосиф Владимиров, которому принадлежит «Сошествие св. духа» в Грузинской церкви (теперь в Третьяковской галерее, № 249). Вся в светлых розовых тонах, с необычайной планировкой какой-то фантастичной «пескаторовской» архитектуры, икона имеет глубинность, но в ней совершенно нет перспективного сокращения фигур. Эта глубинность сродни виленской гравюре XVI в. Сияние сверху заимствовано с Запада. Оживленно беседующие апостолы репрезентативны. В ликах иконы гораздо более иконности, чем у Ушакова, а композиция близка к монументальности.

Миниатюра, игравшая столь значительную роль в XVI в., уступила ее иконе, приобретшей камерный характер. В миниатюре более сказывается распад старой живописи. В вышеупомянутом царском титулярнике 1672 г. даны изображения великих князей и царей. Пока дело шло о дажно прошедших временах, художники (их было много и далеко не первоклассных) давали вполне иконописные образы, лишь с некоторыми чертами реалистичности.

Титулярник был исполнен по заказу царя; по его же заказу в 1672 г. была составлена громадная «Книга избрания на царство Михаила Романова», с множеством миниатюр в лист, изображающих исторические события в реальной обстановке, с воспроизведением зданий, городов, московского Кремля, внутренности царских теремов и пр. Ряд рисунков может даже служить материалом для археологических реставраций. Но это не живопись, а раскрашенный рисунок; горизонт взят очень высоко; перспектива неправильна, и каждая фигура трактована в ее обособленном пространстве. Все было рассчитано на передачу пафоса события, а не житейской обыденности. Условия старого стиля противопоставляются наступающему реализму.

Только одна рукопись имеет миниатюры в европейском стиле, это — книга о сивиллах 1672 г., где масляными красками выполненные на холсте миниатюры изображают сивилл на черном, нейтральном фоне. Исполнение принадлежит, вероятно, иностранцу (голландцу). Эти сивиллы являются прямым переходом к живописи XVIII в., но для 70-х годов они — исключение (№ 250).

В XVII в. повторялись элементы стиля XVI в. — в лицевых житиях, апокалипсисах, псалтырях, синодиках. Рукописей этого рода сохранилось множество. Особенно часты изображения абстрактного *interieur'a*, с его условным раскрытием внутренности здания. Различие раскраски здания снаружи и внутри еще более подчеркивает понимание пространства, но все же конкретной объемности еще нет.

Среди этих рукописей наиболее любопытны синодики, поминальные книги с нравоучительными иллюстрированными текстами на мотив тщеты человеческого существования. Здесь и Макарий Египетский, в пустыне беседующий с черепом; тут и сказания о милостыни в виде занятых эпизодов и пр. (№ 251). В этих, казалось бы, далеких от жизни синодиках можно видеть, как с течением времени нарастает реальная образность, и старая обязательная нравоучительность становится лишь привеском к занятым, хотя и фантастическим житейским историям.



Рис. 250. Книга о сивиллах, Ерифрея. 1672 г.

Темы троянской истории, Александрии и пр. получают новые иллюстрации или же их копируют и переделывают. Замечательно «Сказание о Мамаевом побоище» (Ленинская библиотека, 2-я половина XVII в., № 252). Это совершенный примитив: контурные фигуры покрыты ровным слоем прозрачной акварели; у толпы воинов лишь две-три ноги; деревья напоминают схемы росписей XI в. на лестницах Софии киевской. Правда, кое-где в изобра-

жении зданий и оружия видны натуралистические черты. Но в общем пластические образы напоминают линейность и плоскостность XIII в., и изображения имеют символический характер. Рукопись, приблизительно, современна книге сивилл. Если «Мамаево побоище» даже и восходит к прототипу XIV—XV вв., — оно указывает на среду социальных низов, быть может, провинциальных, выступающих на историческую сцену в качестве «раскольников».

Весьма большое значение для искусства имело присоединение Украины, где гораздо ранее, чем в Москве, появляется интерес к портрету, о чем пишет в середине XVII в. проезжавший через Украину в Москву Павел Алеппский. На стенах

храмов нередко писались портреты основателей и вкладчиков. В соборе Киево-Печерской лавры таких портретов было несколько десятков (Сангушки, Острожские, Вишневецкие, Богдан Хмельницкий и др.). Началу XVII в. принадлежит портрет игумена Красовского, Кирилловской церкви Киева, далее Петра Могилы в Спасе на Берестове, Вишневецкого и гетмана Самойловича в Густыньском монастыре 2-й половины XVII в. Довольно большое количество портретов было надгробных как взрослых, так и детей (например, изображение трех младенцев и богородицы от 1667 г., теперь в украинском Историческом музее). Многие из этих изображений весьма примитивны, но в них видно наивное стремление передать телесность образа в ярких красках, идущих, по справедливому замечанию Павла Алеппского, с Запада, причем влияние оказывали главным образом Польша и голландское искусство. Лишь в немногих портретах и иконах можно отметить передачу движения,



Рис. 251. Синодик. XVII в. Притча



Рис. 252. Сказание о Мамаевом побоище. XVII в.

форме. Пускаются в ход старые доски и, подражая им, режутся новые, например, изображение Давида для ряда псалтырей. Для евангелия 1627 г. Кондратий Иванов режет изображение евангелистов по рисункам Прокопия Чирин. Орнаментальные рамки трех евангелистов представляют собою упрощенные копии архитектурных рамок из белорусского издания 1616 г. (см. евангелие, изданное в Евье).

В 1638 г. печатается в Москве Апостол с изображением Луки в стиле XVI в., но в капителях колонок появились маскароны, которых в XVI в. запрещали в Москве, но допускали в Вильне. Интересно изображение Луки в рамке в Апостоле 1653 г. с различными элементами барочного западного, в частности немецкого, «ушного» орнамента. Рисунок составлял «знаменщик» Никита Петров Коленинов, а резал гравер Гаврила Иванов. К этому же типу принадлежит фронтисписное изображение Ефрема Сирина 1647 г., выполненное гравером Федором Поповым по рисунку

мягкость моделировки и сложность рисунка. Живопись Украины XVII в. — это плавный реализм лубка, скрашенный цветистостью. Павел Алеппский отмечает любовь украинцев к раскраске даже стен своих жилищ как внутри, так и снаружи. В XVIII в. на этой почве вырабатывается оригинальная украинская живопись.

Наибольшее значение имело развитие украинской гравюры в массовом производстве.

Московская ксилография 1-й половины XVII в. продолжает традицию XVI в., но нередко в огрубелой

Григория Абрамова. Совершенно ясно, что иноземные орнаментальные рисунки были в руках мастеров в изобилии, но вставленная в орнаментальную рамку фигура сохраняет в полной мере старую манеру иконописи. К миниатюре восходят гравюры повествовательного характера, например, в Лестовице 1647 г. того же Попова по рисункам Третьяка Аверкиева. Такова же и первая светская гравюра в азбуке 1637 г., с изображением абстрактного *interieur'a* (см. выше). Гравюры имеют сходство с иконными прописями; штриховка почти отсутствует, линии представляют каллиграфически замкнутые периметры.

В Белоруссии в XVII в. продолжает существовать стиль Петра Мстиславца, в который все более проникают украинские образцы (ср. Давида в виленском часослове 1617 г. с львовским часословом 1609 г. и др.). Нередко чисто иконные композиции и фигуры получают пластический примитивный облик, повторяя все те моменты, которые мы отметили в украинской иконе.

Замечателен в украинском духе фронтиспис в виде рамы в Вертограде 1620 г., повторенный в беседах Макария Египетского, 1627 г. Вверху в барочной картуши изображено «Сошествие св. духа», по сторонам картуши — ангелы в стиле западного искусства; в боковых полях рамки — Иоанн креститель и пророк Илья, в том же стиле; внизу два ангела держат овал из гирлянд, в котором изображено усение, очень близкое по стилю к иконе. Еще интереснее фронтиспис Виленского евангелия 1644 г., совершенно ренессансный, замечательной по пластичности и тонкости в исполнении, с женщинами-кариатидами. Подобные фронтисписы типичны для украинской гравюры аристократических кругов.

В грамматике 1621 г. мы находим изображение школы в жанровом характере, с деталями местных костюмов, хотя в основе композиции лежит иностранный оригинал.

Изображение 1621 г. повлияло на московское 1637 г. своей сюжетикой, но не стилем, который в последнем издании имеет иконный характер.

В 1-й половине XVII в. исчезает оригинальная белорусская гравюра, сливаясь с украинской, которая является весьма распространенной и руководящей в XVII в.

Нередко украинские гравюры не были связаны с определенной книгой, будучи рассыпаны по различным изданиям разного времени. Очень часто мы видим подпись мастера, нередко в виде монограммы. Первые издания вышли в Галиции, в Клиросе, Стря-



Рис. 253. Гравюры „Вирш на Сагайдачного“. 1622 г.

тине, Рахманове, Львове, где гравюра исчезает в 1620 г. и возобновляется в 1630 г., но уже под иным влиянием, шедшим из Киева. В Киеве на первых порах встречаются аристократические гравюры.

В Рахмановском евангелии 1619 г. находится во весь лист изображение Луки, сидящего в глубине комнаты, через окна и двери которой открываются далекие виды. Перед нами решительно во всем, от общей концепции до мелочей, немецко-голландский *interieur*. Гравюра повторена в киевском Златоусте 1624 г. с монограммой «ТТ».

Киевская гравюра начинается с Анфологиона лаврской типографии 1619 г., где воспроизведены отдельные сцены монументальных росписей XI—XII вв. (арх. Михаил) и иконы. Монограммы на них — мастеров «Г» и «ГГГР». Возможно, что к тому же времени относятся некоторые отдельные гравюры на церковные сюжеты в стиле икон.

В 1622 г. появляется в Киеве светская гравюра в «Виршах на погребение гетмана Сагайдачного» (№ 253): украинский казак (герб запорожского войска, как гласит надпись), Сагайдачный на коне, штурм Кафы. Все три гравюры подражают западным, но они примитивны, например, штриховка дана лишь параллельными линиями. Эти гравюры были рассчитаны на массовое распространение.

С 1620 г. появляется ряд граверов-монограммистов, иногда варьиовавших свои сигнатуры; некоторые монограммы удалось расшифровать. Под инициалами «ТТ» и «ТП» скрывается типограф Тимофей Петрович, работавший как гравер в 1619—1631 гг.; под «ЛМ» и «ЛТ» — типограф Леонтий, монах, в миру Тарасий Земка, 1627—1638 гг.; одному мастеру принадлежат инициалы «В», «ВР», «ВРА», «ВРРК», относящиеся к 1629—1631 гг.;

один мастер подписывает-
ся инициалами «ВΘΖ»,
«ВΘ», «ЗВΘ», 1639—
1642 гг. Одно лицо —
«КП» и «КР», 1661—
1678 гг.; также одно ли-
цо — «А», «АА», «АК» и
«Афанасий К», 1663—
1688 гг. Ряд неподписан-
ных гравюр можно отне-
сти то к одному, то к дру-
гому мастеру.

Гравюры Тимофея Пет-
ровича заимствованы из
немецких оригиналов; в
них преобладает пластика,
всегда выражена пер-
спектива и иногда воз-
душная среда. В отдель-
ных случаях даны местные

бытовые подробности. Влияние иконы на гравюры очень незначи-
тельно. Кроме Рахмановского евангелия 1619 г. (см. выше), см.
львовские вирши на Рождество 1616 г., киевские Златоуст 1623 г.,
апокалипсис и триодь 1631 г. и др. Гравюры эти распростра-
нялись еще в 60-х годах XVII в.

Леонтий Тарасий Земка выпускал большие гравюры отдельно,
употребляя оловянные доски. Он отличается и от консервативного
монограммиста «Г» и от западника Тимофея Петровича. Гравюры
Земки сочетают византийско-славянские и западные черты, но
последние у него заметны лишь в мелочах; в многофигурном
стаффаже наблюдается подчеркивание контура, плоскостность
и боязнь пустот — все это черты старой иконной традиции. Осо-
бенно типичны мелкие картинки. См. его произведения в триоди
1627 г. (№ 254), в главизнах Агапита 1628 г., служебнике и ака-
фисте 1629 г., триоди 1627 и 1631 гг. В 1638 г. он выгравировал
план Киево-Печерской лавры. Есть основание думать, что мастер
бывал в славянских странах. Его отдельные гравюры изготовлены
в 1626—1629 гг.; некоторые из них, как, например, «Смерть на
коне», совершенно западные, но большинство имеет вид икон, причем
сплошной черный фон заступает место красочного иконного поля.



Рис. 254. Киевская триодь. 1627 г.
Гравюра Л. М.

веры связаны были с аристократической средой. Но уже с 30-х годов XVII в. в гравюрах Киева, а затем и Львова, пробивается другой стиль, идущий не от абстракции древнего искусства и не от ренессанса, а характерный натуралистичностью в условиях примитива. В этом сказывается идеология городского населения, составившего вместе с среднефеодальными кругами против польского государства под флагом православия. Новый стиль определил дальнейшее развитие гравюры, повлиявшее на Москву и послужившее основанием развившейся впоследствии лубочной картинки. Основателем этого направления является мастер Илия, выступивший еще в середине 20-х годов, но ставший особенно известным с 1636 по 1660 г. За ним выступает Прокопий, работавший в 1646—1662 гг. Существует не менее полутора десятка вариантов монограмм Илии, и даже была сделана неудачная попытка установить двух мастеров под этим именем. Мастер сделал за несколько десятков лет не менее 500 гравюр; некоторые были оттиснуты в книгах лишь в XVIII в. Мы находим впервые гравюры Илии в львовских, а затем с 40-х годов в киевских изданиях. Если ни у одного украинского мастера нет полного единства стиля, то этим менее типичен Илия; кроме того, у него не мало просто плохих вещей. Стиль Илии линейный, тяжелый и угловатый. Виден эклектизм Запада и Византии. При тяжелой неподвижности контура в гравюрах Илии не получается утонченной абстракции древнерусского искусства в его отличии от чувственности западной живописи. Мы видим наивный реализм образов, имеющих бытовые черты. Лучшие произведения — это «таинства» в трепнике 1646 г.



Рис. 256. Никола верейский. XVII в.



Рис. 257. Устюжский Георгий.
60-е годы. XVII в.

Петра Могилы и в семи сакраментх 1654 г. Вполне же определился стиль в иллюстрациях Патерика 1661 г. Можно сказать, что здесь родилась так называемая «лубочная картинка».

Мастер Прокопий является мало искусным художником, который не проявлял интереса к иконе. В главном своем произведении — апокалипсисе 1642—1662 гг. — он копирует немецкую библию XVI в. (может быть, виттенбергскую 1541 г.), но не Пискатора, которую в это время уже знали в Москве.

Украинская гравюра 1-й половины XVII в. черпала мотивы из местных икон или прибегала к славянским источникам. Лишь в

одной гравюрке Или (Успение в «Собрании короткой науки» 1645 г.) мы находим чисто московский абстрактный *interieur*.

Ксилография 2-й половины XVII в. находится в упадке, но именно в это время московские художники, на иконах особенно, воспроизводили кистью ксилографическую черную штриховку.

В Москве в Евхологионе 1658 г. гравер Захария Лукин гравировал изображения таинств, подражая Илие. В манере мастера Зосимы, 60-х годов, заметно колебание между двумя стилями: старым московским, декоративно-монументальным и новым украинским, лубочно-реалистическим (см. евангелие 1662 г. и библию 1663 г., где дан план Москвы). В псалтыре 1665 г. иеродиакон Гесргия появляется изображение Григория Богослова в западной манере. Вероятно, с того времени стали выходить в Москве отдельные гравюры, против которых возражал позднее патриарх Иоаким (см. выше).

Львов и Киев во 2-й половине XVII в. выпускают старые гравюры или грубые подражания (Афанасий, Василий Ушакевич

и др.). Распространяются фронтисписы очень грубой работы, иногда с целью политической агитации в интересах Москвы; см. «Трубы словес» 1674 г., с родословным царским древом и государственным гербом.

Одновременно с проникновением в Москву украинской гравюры появляется и гравюра на меди. Как уже было указано, первые гравюры на меди были сделаны в Голландии по рисункам русского мастера Григория Благушина, для издания 1647 г. «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей». К 60-м годам относятся замечательные гравюры на меди Симона Ушакова «Отечество», т. е. бог-отец, христос и дух святой, а также семь смертных грехов, в западной иконографии и в пластической трактовке. В 1680 г. Симон Ушаков изготавливает как гравюры, так и рисунки для гравюр к «Житию Варлаама и Иоасафа» и к псалтыри Симеона Полоцкого. Эти произведения художника уже вполне напоминают европейские и должны быть поставлены рядом с миниатюрами книги о сивиллах 1672 г. (см. выше). Сильнейшее влияние на русское искусство гравюра оказала своим орнаментом. В XVII в. распространяются изображения поздних готических трав, которые появились в середине XVI в. Но теперь к ним присоединяются черты немецкого барочного орнамента, картуши, «скобки», «ушные» мотивы. Нередко орнамент выполняется в рукописях серебром или золотом, создавая чрезвычайную пышность и в то же время пестроту форм и красок. Сюда присоединяются мотивы восточного происхождения, проникшие вместе с торговлей, — персидские гвоздики, тюльпаны, фантастические бобы и др. Однако в композиции еще чувствуются традиционная симметрия и геометричность, создавая строгую организованность и легкую «читаемость» орнамента.

Все плоскости покрывались орнаментом. Поля книг, платьев, утварь и стены в XVII в. были декоративны, как никогда.

Для декорации теперь чаще, чем прежде, прибегали к выпуклой форме. Однако именно в XVII в. эта пластика не была значительной. В частности, декоративная скульптура наличников окон, косяков дверей и различных деталей в царских теремах и других зданиях довольно плоска и статична. Сюда же присоединяются изразцы, для выделки которых Никон приглашал художников Белоруссии.

В виде круглой скульптуры продолжали воспроизводиться статуи Николы Можайского. Но они часто изготовлялись в не-

больших размерах и теряли этим свою импозантность. Исключением является верейский Никола 1-й половины XVII в., копирующий оригинал Можайска, но он более близок к иконному типу, чем оригинал (№ 256).

Интересен устюжский Георгий Успенского собора, вывезенный в Москву из Устюга около 1678 г. (№ 257). Изображение представляет весьма примитивное воспроизведение центральной части одной итальянской гравюры неизвестного мастера XV в. и имеет сверху надпись, заимствованную у римской арки Константина, имеющейся также и на гравюре. Однако надпись сделана не точно. Рельеф был сфабрикован по распоряжению Потоцкого, бывшего воеводой в Устюге в 60-х годах, и выдан им как восходящий ко времени императора Константина, который будто бы изображен на этом рельефе поражающим язычество.

Рельефная фигура представлена на совершенно плоском нейтральном фоне, сохранив лишь немногие детали гравюры (цветы и череп с костями), напоминая собою скорее провинциальный стиль XVI в. В устюжском рельефе заключается консервация художественного стиля, о чем мечтал не один Аввакум.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналов. История русской живописи от XVI до XIX в. СПб., 1913.
- Айналов. Соломонова палата в Коломенском (Труды Всероссийского съезда художников, II. П., 1914).
- Буслаев. Лицевой апокалипсис, I—II. М., 1884.
- Буслаев. Сочинения, I—III, 1908—1930.
- Воронов. Керамика Вязищского монастыря (Известия Археологической комиссии, XIV).
- Wulff—Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.
- Гурьянов. Иконы спасителя письма Симона Ушакова (Труды Комиссии по охране и изучению памятников церковной старины, IV, М., 1911).
- Забелин. Домашний быт русских царей. М., 1825—1915.
- Извеков. К вопросу о наблюдении за иконописанием. М., 1901.
- Каратаев. Описание славяно-русских книг. СПб., 1883.
- Клименко. Українські ритодруки (Бібліологічні вісти. 350 років українського друку. Київ, 1924).
- Крип'якевич. До історії львівської гравюри в XVII в.
- Лихачев. Материалы по истории русского иконописания, I—II. СПб., 1906.
- Макаренко. Орнаментація української книги XVI—XVIII ст. (Українська книга XVI—XVIII ст. Київ, 1926).
- Маслов. Етюди з історії українських стародруків (Українська книга XVI—XVIII ст. Київ, 1926).
- Муратов. Искусство эпохи первых Романовых («Старые годы», 1913).
- Nekrassoff. Anschauungsformen des geschlossenen Raumes (Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIX. Berlin, 1929).
- Некрасов. Декоративное искусство древней Руси. М., 1924.
- Некрасов. Книгопечатание в России XVI—XVII вв. (Книга в России, I. М., 1924).
- Нечаева. Нутряные палаты русской живописи XVII в. (Русское искусство XVII в. Л., 1929).
- Нечаев. Симон Ушаков (Временник Института истории искусства, I. Л., 1927).
- Никольский. Слово к люботщателям иконного писания (Вестник истории и археологии, XX. СПб., 1911).
- Петров. Старинные южнорусские гравировальные доски (Искусство в Южной России. Киев, 1914, № 3—4).
- Петров. Южнорусские иконы (Искусство в Южной России. Киев, 1919).
- Пичета. Друк на Беларусі у XVI—XVII сталях (400-лецце беларускага друку. Минск, 1926).

- Покровский. Московский печатный двор в 1-й половине XVII в. М., 1913.
- Попов. Ксилографічні доски Лаврського музею. Вип. 1-й, Київ, 1927.
- Попов. Матерьяли... Додаток I (Бібліологічні вісти. Київ, 1927, № 3).
- Попов. Матерьяли до словника українських граверів (Українська книга XVI—XVIII ст. Київ, 1926).
- Ровинский. Народные картинки, I—V. СПб., 1881.
- Ровинский. Обзорение иконописания в России. СПб., 1903.
- Ровинский. Словарь русских граверов. СПб., 1895.
- Смирнов. Устюжское изваяние Георгия (Древности. Труды московского Археологического общества, XXV, М., 1916).
- Собко. Словарь русских художников, I—III. 1893—1899.
- Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887.
- Сычев. Икона Симона Ушакова (Сборник в честь Айналова). П., 1915.
- Сычев. Новая икона Симона Ушакова (Материалы Русского музея. Л., 1928).
- Титов. Типография Киево-Печерской лавры, I—II. Киев, 1916.
- Трутовский. Боярин Хитрово («Старые годы», 1909, № 7—9).
- Успенский. Царские иконописцы и живописцы, I—II. М., 1913.
- Филимонов. Симон Ушаков. М., 1873.
- Шамбинаго. Сказание о Мамаевом побоище (издание Общества древней письменности, CXXV. СПб., 1903).
- Щепкин. Московская иконопись (Москва в ее прошлом и настоящем. V. М. 1911).
- Щербаківський та Ернст. Український портрет. Київ, 1925.



ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Декоративный стиль XVII—XVIII вв.

КРАТКИЙ период последнего расцвета древнерусского искусства начинается со времени восстания Разина.

Обилие царей во 2-й половине XVII в. (Алексей, Федор, Иоанн, Петр) создало к концу XVII в. многочисленность царских родственников. Сюда присоединились царские любимцы, а позднее «потешные». Небогатые Нарышкины и Меншиковы стали обладателями колоссальных латифундий. В конце XVII и в начале XVIII в. было роздано дворянам земель и крестьян не менее, чем за весь XVIII в.

В результате создалось положение, близкое идеалам старого феодализма.

В 1681 г. был составлен неосуществленный проект о передаче отдельных областей в наследственное управление наместникам из числа крупнейших фамилий. В 80-х годах среди дворянства выделяется группа могучих и богатых «верховников», как их стали называть в XVIII в.

Другие тенденции проистекали из роста промышленности.

Развиваются мануфактуры, бумажная, канатная, полотняная; создаются заводы металлургические; наконец, шелковое производство, с целью направлять на Запад не сырец, а фабрикат. Рядом с дворянскими мануфактурами действуют купеческие, создатели

которых вышли из общественных низов (Демидовы, Баташевы и др.).

В том же 1681 г., когда возник проект наследственных наместничеств, явилась мысль, в тот момент не осуществляющаяся, о передаче взимания всех налогов в руки московских «гостей».

У дворянства растет интерес к промышленному производству, одновременно растет и торговая деятельность. Это дворянство и следует считать ведущим в жизни страны конца XVII в.

Резкими идеологическими противоречиями наполнен весь XVII в., появляются рационалисты и атеисты типа князя Хворостинина, одновременно растет тяга к культовой формальности (в частности в среде старообрядцев). К концу XVII в. противоречивость идеологии становится особенно резкой. Если в 1672 г. царь Алексей Михайлович советуется с духовником о возможности устроить домашний театр, то в 1698 г. Петр организует театральное зрелище (Всешутейший собор), на котором религия является предметом издевательского представления. Раздаются протесты против образования («богомерзок пред господом любяй геометрию») и организуются «цифирные» школы. Петр насаждает «демократизм» насилием.

Старое родовитое боярство идет в «потешные» и служит Петру, но из той же среды выходит оппозиция, возглавляющаяся членами царской семьи и духовенством (царевич Алексей, некоторые Нарышкины, Лопухины, патриарх Иоаким и др.). Была даже попытка опереться на народ. Такова история того времени.

В самом конце XVII в. создается ряд фресок, которые решительно порывают с старой репрезентативной традицией; этот разрыв намечается уже в поздних росписях художников, вышедших из годуновской школы, как Гурий Никитин и Сила Савин. Характерны их фрески в церкви Ильи Пророка в Ярославле 1681 г. Их ученик и последователь Дмитрий Григорьевич Плеханов «с товарищи» в 1686—1688 гг. расписывает Вологодский собор, а в 1691 г. церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. К 90-м годам относятся росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле, соборов Тутаева (б. Романово-Борисоглебска), некоторые росписи Костромы и пр. Стиль росписей известен в Ярославле, Рыбинске, Костроме, Чебоксарах, вообще — Поволжье, главным месте хранения этих росписей.

Можно предположить, что подобные монументальные росписи существовали и в Москве, но они не сохранились; так, например,



Рис. 258. Фреска церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1691 г. Стена

более поздние росписи собора Сретенского монастыря и некоторых других храмов с убедительностью говорят, что стиль шел из Москвы.

Фрески конца XVII и начала XVIII вв. указывают на ряд исполнителей, среди которых нет исключительных мастеров.

Входящего в любой ярославский или какой-либо иной храм с росписями 90-х годов прежде всего поражает исключительная нарядность (№ 258). Снизу доверху стены, столбы, своды пестрят бесчисленным количеством фигур, причудливых палат, городов, пейзажей; к этому добавляются пышные орнаменты по бордюрам стен, одеждам отдельных фигур и фантастическим палатам. Светлые, но не глубокие, желтые, розовые, зеленоватые и серые тона контрастируют с ярким синим фоном.

Получается впечатление ковра с причудливыми узорами, расположенными по поясам и прямоугольникам, окаймленным тонкими рамами, на которые распадается вся громадная поверхность росписей.

Рассмотреть отдельные композиции трудно даже и сейчас в бинокль.

Нарядность целого переносит в мир, далекий от действительности. Но, взглядевшись в сюжеты и их разрешение, мы увидим любовь к повествованию на самые разнообразные темы



Рис. 259. Гравюра библии Пискадора. XVII в.

(библейские, житийные, легендарные и символические) и интерес к быту. Люди движутся, жестикулируют, пируют, беседуют; они принимают позы, невозможные в строгих условиях старой иконописи. Ландшафты снабжены относительно правдоподобными горами, реками, лугами и нивами, зданиями, клубящимися облаками; *interieur*'ы любопытны внутренней отделкой стен, колоннами, решетчатыми окнами, фигурными плиточными полами, пестрыми драпировками и красивой мебелью.

Но каждая фигура, хотя и энергично движущаяся, кажется застывшей в искривленной позе, а беседующие скорее заявляют о своем занятии зрителю, чем действительно обращаются друг к другу. Каждая фигура остается одинокой и репрезентативной, невзирая на позу и жест, общее действие не охватывает целое и не дает каждой отдельной композиции согласованности отношений между фигурами.

Рядом с репрезентативностью, превратившей композиции в ковровую декорацию, второй компонентом стиля является его плоскостность. Сперва кажется, что *interieur*'ы довольно глубоки, пейзажи бесконечны, а тела объемны. Но простое сопоставление с живописью и гравюрами Симона Ушакова убедит в противном.



Рис. 260. Фреска собора Толгского монастыря. Кон. XVII в.

Еще более убедительно будет, если мы ряд фресок сравним с теми западными картинами, которые служили для них образцами. Это были гравюры из библии Пискатора (№ 259). Сцены столпотворения вавилонского, иллюстрации «Песни песней», особенно такая «плотская» сцена, как «искушение Иосифа», превратились из чувственно-реалистических образов голландских живописцев и гравиров в какие-то символические схемы (№ 260). Каждая фигура очерчена резким контуром, главное внимание уделяется детали повествования. Отсутствуют пластика и пространство и нет единства действия между фигурами.

Дидактика и абстракция объединены в узорчатую плоскость, которая является живописной координатой этих фресок.

Те же черты имеются в ряде поразительных икон того же времени в ярославских и других храмах. Достаточно отметить Благовещение в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове или Илию и Иоанна Предтечу в церкви Иоанна Златоуста в Коровниках (теперь в Третьяковской галерее, № 261).

Громадные фигуры окружены сценами из истории или жития святых; сцены даны не в клеймах, а введены в общую композицию (табл. IV), отчего она приобретает характер узорчатого ковра, тем более, что эти сцены миниатюрны в сравнении с главной фигурой. Основная фигура громадна и репрезентативна, она погло-



Рис. 261. Иоанн Предтеча из церкви Иоанна Златоуста в Коровниках. Кон. XVII в.



Рис. 262. Иоанн креститель, Тихона Филатьева. Кон. XVII в.

щает все внимание, а лицо (см., например, крестителя) имеет схематизм и абстрактность, от которых веет эпохой до Ушакова.

Сами ученики Ушакова свернули с его линии на путь схематизации. Влияние Ушакова распространилось очень далеко, вплоть до Украины, где иногда встречаются недурные произведения в его стиле. Но в Москве никакие заимствования из иностранных источников, к которым иногда прибегал, например, Тихон Филатьев, не могли сохранить стиля, который не отвечал эпохе (№ 262). Названный живописец был крайне плодовитым мастером,



Рис. 263. Несение креста, Василия Познанского. 80-е годы XVII в.

быть может, наиболее удачным из «ушаковцев»; его иконы встречаются в большом количестве и в Москве и в провинции (Кашине, Коломне и др.).

В настоящее время известны и другие имена художников «ушаковцев», ничего не давших для развития искусства и даже не достигших своеобразия стиля, отмеченного в «псевдобарокко» ярославских фресок и икон.

В противовес абстрактно-декоративному стилю появляется натуралистический.



Рис. 264. Букварь Карiona Истомина. Кон. XVII в.
Буква ь

Двойственность конца XVII в. наблюдается и в живописи. К 80-м годам относится ряд портретов — В. В. Голицына, Матвеева и др. Возможно, что некоторые из этих портретов выполнены иностранными художниками, скорее всего голландскими. Другие несут следы руки русского художника, который не может освободиться от условности перспективы, подчеркивания орнамента и старательного зачернения фона. Таким является портрет стольника Люткина.

К произведениям примитивно-реалистического стиля относятся живописные работы по ткани («тафтам»), выполнявшиеся Салтановым, Безминым и Познанским. Лучшие изображения 80-х годов представляют сцены «страстей» из придворной теремной церкви, а также плащаница Познанского (№ 263). Натурализм в изображении сцен священной истории напоминает пространственную западно-европейскую живопись.

В области миниатюры сохранились традиции XVII в., что видно по синодикам и апокалипсисам (см., например, перцовский синодик 1692 г.). Но, например, в Сийском евангелии 1692 г.,



Рис. 265. Гравюра из апокалипсиса, Корень.
1692—1696 гг.

вкладе Паисия, казначея патриарха Адриана, мы находим разработку западных картинок в декоративно-репрезентативном стиле, которую мы видели в росписях Ярославля.

Совершенно иначе выполнены живописью евангелисты и орнаменты в евангелии, отпечатанном в 1689 г. Голландский с готическими элементами архитектурный *interieur* выполнен перспективно и светописью. Образы евангелистов реалистичны.

Подлинники конца XVII в. иногда придерживаются старой традиции, как, например, сийский, но подлинник «сводной редакции» характерен безразличным эклектизмом.

К концу XVII в. относится любопытный лицевой букварь, т. е. азбука с иллюстрациями. Составителем был Карийон Истомин, переделавший «Слово к люботщателям иконного писания» (см. выше). Иллюстрации представляют собою отдельные фигурки (№ 264), в образах которых немало западных и русских бытовых черт. В 1694 г. букварь был напечатан с гравюрами, выполненными гравером Буниным по оригиналам рукописей.

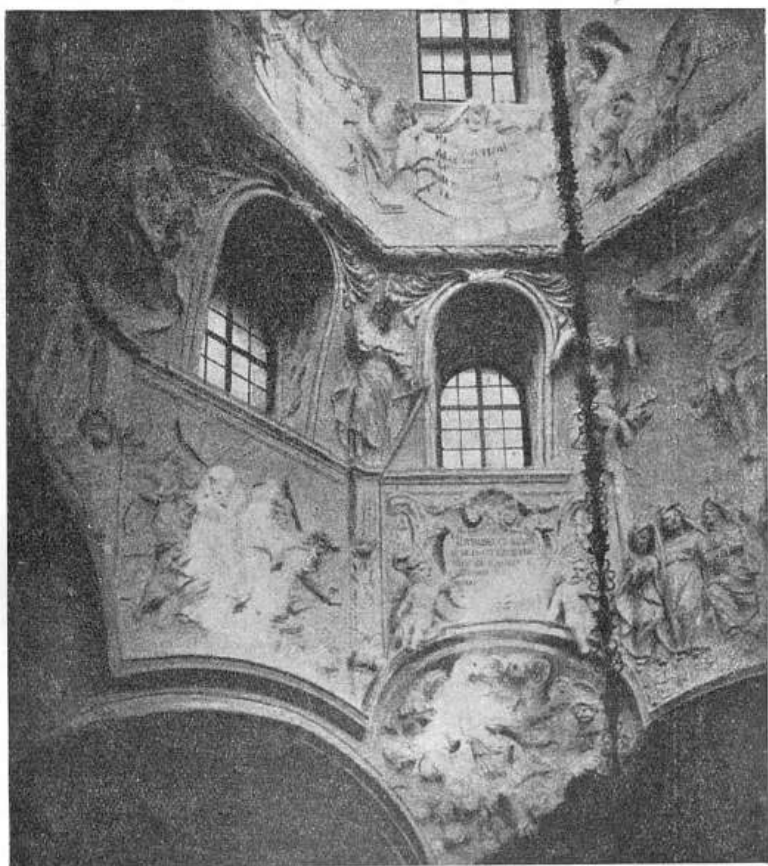


Рис. 266. Скульптура в Дубровицах. 1698 г.

К этому же периоду относятся и более реалистические гравюры Василия Корень, резанные им по рисункам Григория для библии и апокалипсиса 1692—1696 гг. (№ 265). Уже было указано, что в основе многих рисунков Григория лежат хорошие немецкие оригиналы, в частности Дюрера. Некоторые из них оказываются общими у Корень и Прокопия, киевского гравера середины XVII в. Частью в гравюрах Корень можно найти мелкие бытовые черточки из русской жизни, как это мы имеем, например, у киевского гравера Илии.

В своей резьбе Корень более следовал Илии, вполне определив стиль так называемой «лубочной картинки». Он почти не

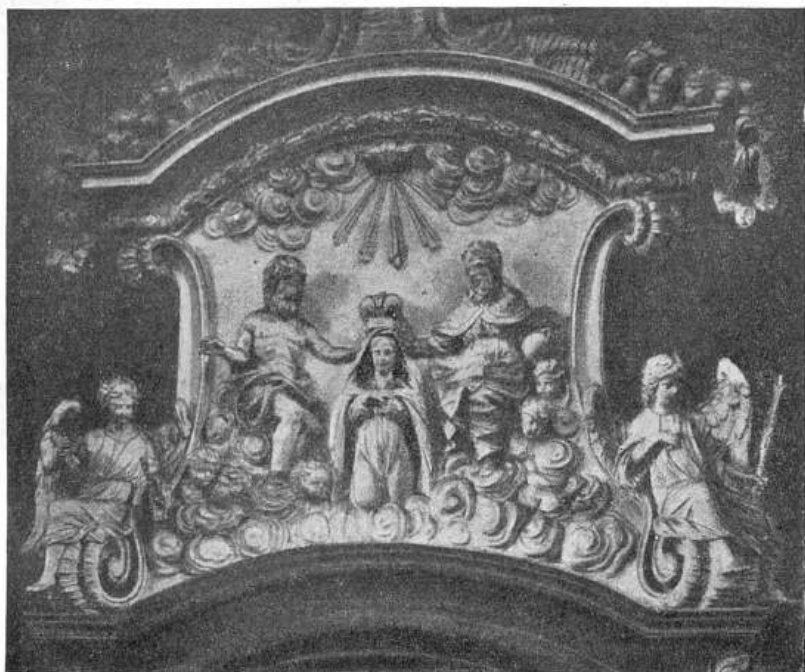


Рис. 267. Скульптура Богоявленского монастыря. Кон. XVII в.

снабдил их моделировкой, и в них нет пластического момента Прокопия, его светотени, живописи, но отсутствует также и корректная линия древнерусского искусства. Мало подвижные, тяжелые контуры создают чувственный экспрессионизм, характерный для лубочной картинки.

Немного позднее вышел «раскольничий» лицевой апокалипсис, в котором в качестве сатаны фигурирует Петр I.

В Дубровицкой церкви живопись заменена скульптурой (№ 266), существовавшей там уже в 1698 г. Чрезвычайно родственная ей скульптура находилась в церкви Богоявленского монастыря (№ 267). Вероятно, и ту и другую делал один и тот же мастер, но вряд ли, как думают некоторые, этим мастером был Конрад Оснер.

Были подысканы голландские образцы для дубровицкой скульптуры и можно не сомневаться, что выполнена она не русским мастером. Важно лишь то, что она удовлетворяла современным вкусам своими большеголовыми фигурами и монументальностью

мало подвижных и искривленных поз.

Следует признать, что многочисленные монументальные распятия, христы в темнице, апостолы и пр. могли появиться уже в конце XVII в., но в большинстве случаев они принадлежат значительно более позднему времени.

В скульптуре конца XVII в. также можно отметить произведения, которые в отличие от примитивной чувственной пластики обращаются к фантастике. Сюда относится декоративная резьба колонн в виде виноградных лоз, выющихся по стволу. Наиболее замечательны деревянные иконостасы, в которых побеги и листья винограда и орнаментальные мотивы выполнены сквозной резьбой. Их живописно-декоративное впечатление сродни фрескам Ярославля. Одним из лучших является иконостас церкви Никола «Большой крест» (теперь в Третьяковской галерее, № 268). Очень интересны мелкие релье-



Рис. 268. Иконостас из церкви Никола «Большой крест». Кон. XVII в.

фы конца XVII в. на предметах художественной промышленности — серебряных окладах евангелий (см., например, оклад евангелия Воротынской, 1681—1688 гг., в Оружейной палате), на кубках, блюдах, оружии, всякой утвари и пр.

В конце XVII в. древнерусское искусство приходит к концу.

Однако не надо думать, что те или иные черты древнерусского искусства никогда не фигурировали в дальнейшем.

Эмоции, создаваемые произведениями древнерусской живописи, чужды и враждебны новому социалистическому обществу нашего времени. Но заложенные в ней компоненты художественного выражения, своеобразие художественных задач и сила их разрешения, наконец, временами высокая талантливость народных художественных стремлений, говорящих о себе, несмотря на тягостный гнет эксплуататорских классов, — все это не может считаться утерянным, не может не составить художественного наследия для возрождающегося человечества.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Барокко в России. Сборник. М., 1926.
- Бугославский. Киевский воевода Адам Кисель (Уваровский сборник. М., 1916).
- Буслаев. Сочинения, I—III. СПб., 1908—1930.
- Евдокимов. Вологодские стенные росписи. 1922.
- Каргер. Западные влияния в древнерусской живописи (Материалы Русского музея, I. Л., 1928).
- Либрович. История книги в России, II. 1914.
- Некрасов. Книгопечатание в России XVI и XVII вв. (Книга в России, I. М., 1924).
- Некрасов. Несколько слов о древностях Рыбинска (Труды Этнографо-археологического музея, III. М., 1927).
- Первухин. Церковь Богоявления в Ярославле, 1916.
- Первухин. Церковь Ильи в Ярославле, 1915.
- Первухин. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, 1915.
- Пташицкий и Соболевский. Сборники снимков с славяно-русских старопечатных изданий, I—II. СПб., 1895.
- Садавец-Федорович. Стенные росписи Ярославля и библия Пискатора (Русское искусство XVII в. Л., 1929).
- Серебrenников. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928.
- Стасов. Сочинения, I—III. СПб., 1894.
- Тарабрин. Лицевой букварь Кариона Истомина (Древности. Труды московского Археологического общества. М., 1916).
- Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в., I—IV. М., 1910—1916.
- Щелкунов. Искусство книгопечатания в его историческом развитии. М., 1923.

ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ

Абсида — полукруглая алтарная часть храма.

Аканф — зубчатое широколиственное растение, со времени античности служащее излюбленным мотивом орнамента.

Акафист — христианская молитва, составленная из песен и чтений.

Александрия — история Александра Македонского, известна в древней Руси в ряде вариантов.

Алтарь — часть христианского храма, где совершалось жертвоприношение.

Анфологион — богослужебный сборник.

Апокалипсис — книга нового завета, говорящая о конце мира.

Апокриф — сказание о священных событиях, не принятое церковью.

Апостол — книга, излагающая деятельность апостолов, учеников Христа.

Арабеска — восточный орнамент из геометрических и растительных плетений, без соблюдения органичности растения.

Аркосолій — ниша в виде плоской арки.

Архаика — древность.

Архиепископ — верховный епископ.

Афродита — греческая богиня любви.

Барaban — круглый или граненый стакан, несущий купол или глав.

Барокко — европейский стиль XVII—XVIII вв.

Басма — металлические листы с выбитым узором.

Библия — книга священного писания ветхого и нового завета.

Былина — историко-фантастическая песня, сохранившаяся в среде русского крестьянства.

Бытия книги — книги ветхого завета, говорящие о начале мира.

Варлаам и Иоасаф — фантастическая легенда о Будде, переделанная христианством.

Вертоград — огороженный сад, огород.

Ветхий деньми — глубокой древности, изначальный.

Ветхий завет — еврейское священное писание.

Византийское искусство — искусство средневековых греков, V—XV вв.

Вирши — стихи силлабического стихосложения.

Вседержитель — эпитет Христа.

Геликон — гора.

Геральдика — наука о гербах, гербоведение.

Гера — главная богиня древних греков, жена Зевса.

Гиматий — верхняя одежда.

Главизна — свиток, книга.

Глазурь — блестящая, гладкая полива на изразце.

Гости — купцы; в XVII в. наиболее богатые купцы.

Готика — стиль XII—XV вв. в средней и северной Европе.

Гравюра — искусство резаных линейных изображений на доске для отпечатывания на плоской поверхности.

Графика — искусство линейных изображений на плоском фоне.

Денсис — композиция из Христа посреди и молящихся ему Богоматери и Иоанна Крестителя по сторонам.

Дьяк — значительный чиновник древней Руси.

Дьякон — помогающий священнику в богослужении.

Дьяконник — помещение в южной стороне алтаря.

Евангелие — фантастическая история Христа, главная книга христиан.

Евхаристия — обряд таинственного «приращения» тела и крови Христа.

Евхаристерион — богослужебная книга.

Евхологион — то же.

Епископ — высокий богослужебный чин.

Епитрахиль — продолговатая длинная пелена, надеваемая на шею священнику во время службы.

Жертовник — помещение на северной стороне алтаря.

Житие — биография святого.

Закомара — полукруглое завершение стены.

Знаменщик — художник, рисующий фигуру для живописного произведения.

Зевс — главный бог древних греков.

Зограф — живописец.

Иератический — священный.

Иерусалим — главный город Палестины, где якобы действовал Христос; церковный сосуд в виде ротонды.

Изборник — сборник избранных сочинений.

Изограф (изуграф) — см. зограф.

Изразец — фигурный или орнаментированный кирпич.

Иконография — описание внешности, внешняя типичность.

Иконостас — стена с иконами в храме, отделяющая алтарь от места для молящихся.

Камерность — расчет на существование в комнате.

Канонический — узаконенный церковью.

Канитель — крученая металлическая нитка.

Канфаренное поле — покрытое наколотыми точками или нарезанными черточками.

Капитель — завершение колонны и пилястры.

Кариатида — фигура человека (в античности — женская), поддерживающая над собой тяжесть.

Картушь — закрученная спиралью трубка; неправильной формы щит, концы которого закручены подобными трубками.

Керамика — изделия из глины.

Кесарь — высший чин императорского византийского двора.

Киворий — сквозной павильон, в церкви — над престолом в алтаре.

Киот — помещение в виде ящика для икон.

- Кондотьер — полководец эпохи ренессанса в Италии.
- Конха — сводчатое покрытие абсиды.
- Космос — мир.
- Кратир — сосуд в виде вазы с двумя ручками.
- Крестовый столб — столб, имеющий в плане крест.
- Ксилография — гравюра на деревянной доске.
- Ктитор — попечитель храма.
- Кубикула — погребальная камера.
- Купол — центрическое кривое перекрытие.
- Курватура — искривление.
- Лубок — народная гравюра.
- Любитель — любитель.
- Люнет — полукруглое завершение окна или двери.
- Мадонна — западное наименование богородицы.
- Маскарон — фантастическая маска.
- Мафорий — женское покрывало, спускающееся с головы до пят.
- Мини — жития святых, расположенные по месяцам и дням празднования памяти святых.
- Митрополит — высший из епископов.
- Мозаика — живопись из набора цветных камней (из стекла).
- Монограмма — обозначение имени начальными буквами.
- Монохром — одноцветность.
- Нарративный — повествовательный.
- Нартекс — помещение при входе в храм, паперть.
- Нимб — сияние вокруг лица святого или владетельной особы, большую частью круглое.
- Новый завет — христианское священное писание с фантастическим описанием деятельности и жизни Христа и его ближайших последователей.
- Обронное украшение — выступающее из стены, рельефное.
- Одигитрия — богородица, держащая на руке в вытянутой позе младенца.
- Октоих — восьмикнижие, книга священного писания.
- Омофор — широкая лента, часть облачения.
- Оранта — молящаяся фигура en face с поднятыми руками.
- Ортогональная проекция — перпендикулярная с плоскостью изображения, параллельною картинной плоскости.
- Павильон — небольшое обособленное здание.
- Палея — история ветхого завета.
- Палладий — местная святыня.
- Пальметта — орнамент в виде веерообразного листа.
- <панагий — плоский сосуд с крышкой, на высокой ножке.
- Панагия — образок в виде плоской чашечки с крышкой.
- Панегирик — сочинение в честь кого-нибудь.
- Пантократор — см. вседержитель.
- Парабола — особый вид кривой линии.
- Парсуна — портрет.
- Парус — часть свода в виде вогнутого треугольника.
- Патерик — описание жизни старцев какого-либо монастыря.

- Патриарх — глава церкви.
- Перун — главный дохристианский бог русских славян.
- Пиластра — четырехугольный столб.
- Плащаница — изображение Христа в гробу.
- Полива — см. глазурь.
- Портал — специально обработанный вход в здание.
- Праздники — иконы на темы главных христианских праздников.
- Придел — небольшой храмик, приделанный к главному храму.
- Пролог — краткая минея.
- Прясло — членение стены.
- Псалом — песнь из псалтыри.
- Псалтырь — собрание песен, якобы составленных еврейским царем Давидом.
- Putti — фигуры мальчиков в искусстве итальянского ренессанса.
- Ракурс — изображение фигуры в сокращении.
- Регулярный сад — геометрически обработанный, французский.
- Ренессанс — Возрождение, художественная эпоха XV и XVI вв., особенно в Италии.
- Репрезентативность — представительность.
- Ретроспективизм — заимствование из прошлого.
- Романский стиль — стиль XI и XII вв. в Западной Европе.
- Ротонда — круглое здание.
- Саваоф — бог-отец.
- Саккос — облачение епископа.
- Сакрамент — тайна, таинство.
- Саркофаг — гроб (обычно каменный).
- Свод — кривое покрытие.
- Сивиллы — античные волшебницы.
- Синодик — поминальная книга.
- Сион — гора; здание — то же, что Иерусалим.
- Скань — спиральные узоры из канители.
- Служебник — богослужебная книга.
- Смальта — разноцветные стеклянные камешки мозаики.
- Стемма — венок кесаря в виде тонкого обруча.
- Тератология — орнамент из фантастических зверей.
- Тондо — изображение в границах круга.
- Требник — богослужебная книга.
- Триодь — то же.
- Устав — сборник монастырских и церковных правил.
- Фаюмские портреты — античные портреты, найденные в Фаюмском оазисе в Египте.
- Филигрань — см. скань.
- Фреска — живопись по мокрой штукатурке.
- Фриз — горизонтальная полоса, часто украшенная.
- Фронтиспис — фигурная обработка первой страницы в книге (так называемого выходного листа).
- Хитон — нижняя одежда.
- Хроника — историческая повесть.

Хронограф—сборник по всеобщей истории.

Ценнина—см. изразец.

Чеканка—обработка металлического произведения посредством ударов.

Четьи-минеи—см. минеи.

Чин—композиция Деисиса, с добавлением фигур апостолов, пророков или других святых.

Шифер—красный камень.

Шрафировка—штриховка золотыми линиями.

Эллинизм—античная культура от III в. до н. э. по III в. н. э.

Эмаль—живопись посредством расплавления стеклянных порошков.

Энкаустика—античная живопись восковыми красками.

Эскиз—живописный набросок.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Глава первая

	Стр.
1. Мозаика Софии киевской. XI в. Оранта	32
2. Мозаика Софии киевской. XI в. Вседержитель	33
3. Мозаика Софии киевской. XI в. Богоматерь из Благовещения.	35
4. Мозаика Софии киевской. XI в. Апостолы	36
5. Мозаика Софии киевской. XI в. Отцы церкви	37
6. Фрагмент фрески Десятинной церкви. X в.	38
7. Фреска Черниговского собора. XI в. Фекла	39
8. Фреска лестницы Софии киевской. XI в.	40
9. Мозаика Михайловского (?) собора в Киеве. XI—XII вв. Апостолы	41
10. Мозаика Михайловского (?) собора в Киеве. XI—XII вв. Дмитрий Солунский	42
11. Фреска Софии новгородской. Сред. XII в. Константин и Елена.	43
12. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Кон. XII в. Ангел.	44
13. Владимирская богоматерь. XI—XII вв. Гос. Третьяковская гал- лерей в Москве	46
14. Устюжское Благовещение. XII в. Третьяковская галлерей	47
15. Остромирово евангелие. 1056—1057 гг. Лука. Публичная библио- тека в Ленинграде	50
16. Мстиславово евангелие. 1103—1117 гг. Лука. Исторический музей в Москве.	51
17. Борис из «Поучения Константина». XII в. Исторический музей	52
18. Трирская псалтырь. Рождество христово. 1079—1087 гг. Трир- ская библиотека	53
19. Оклад Мстиславова евангелия. Нач. XII в. Исторический музей.	54
20. Диадема с эмальями. XI—XII вв. Киевский музей	55
21. Серьги с эмальями. XI—XII вв. Эрмитаж в Ленинграде	—
22. Остромирово евангелие. 1056—1057 гг. Инициалы	56
23. Гробница Ярослава. V—VI вв. София киевская	57
24. Панagia. XII в. Ника. Исторический музей	58
25. Змеевик. XI—XII вв. Киевский музей	59
26. Новгородский сион. XI в. Новгородский музей	60

Глава вторая

27. Рельефы Михайловского (?) собора в Киеве. 1060—1062 гг. Киевский музей	65
28. Рельеф с Самсоном. XI—XII вв. Киевский музей	66
29. Рельеф с царевичем. XI—XII вв. Киевский музей	67
30. Панagia. XII в. Иоанн Предтеча. Исторический музей	68
31. Крест с князем Борисом. XII в. Киевский музей	69
32. Фреска Мирожского монастыря. Сред. XII в. Ангел из Бла- говещения	71

	Стр.
33. Фреска Старой Ладogi. Первая половина XII в. Мария . . .	72
34. Фреска Старой Ладogi. Первая половина XII в. Георгий . . .	73
35. Георгий из Юрьевского монастыря. XII в. Третьяковская гал- лерей . . .	74
36. Никола из Новодевичьего монастыря. XII в. Третьяковская галлерея . . .	75
37. Нерукотворный спас Успенского собора. XII в. Третьяковская галлерея . . .	76
38. Нерукотворный спас Успенского собора. Обратная сторона. XII в.	77
39. Семья Святослава из изборника 1073 г. Ленинская библиотека.	78
40. Церковь из изборника 1073 г. Исторический музей . . .	79
41. Церковь Юрьевского евангелия. 1120—1128 гг. Исторический музей . . .	80

Глава третья

42. Фреска Антониева монастыря. Нач. XII в. Голова юноши . . .	86
43. Фреска Нередицы. 1199 г. Федор . . .	87
44. Фреска Нередицы. 1199 г. Князь Ярослав перед христом . . .	88
45. Фреска Нередицы. 1199 г. Ангел . . .	90
46. Фреска Нередицы. 1199 г. Нерукотворный спас . . .	91
47. Фреска Нередицы. 1199 г. Нерукотворный спас . . .	92
48. Фреска Нередицы. 1199 г. Лазарь . . .	93
49. Фреска Нередицы. 1199 г. Старец . . .	94
50. Фреска Нередицы. 1199 г. Крещение . . .	95
51. Оборот новгородской иконы Знамения. XII в. Петр и богоматерь. Новгород . . .	96
52. Еван. Нач. XIII в. Русский музей . . .	97
53. Илья Выбуцкий. XIII в. Третьяковская галлерея . . .	98
54. Добрилово евангелие. 1164 г. Лука. Ленинская библиотека в Москве . . .	99
55. Псковский устав. XI—XII вв. Делатель. Архив быта . . .	100
56. Крест с князем Борисом. XII в. Киевский музей . . .	101
57. Иконка Большакова. XII—XIII вв. Никола. Частное собрание.	102
58. Иконка Большакова. XII—XIII вв. Богоматерь-Умиление. Част- ное собрание . . .	—
59. Иконка Айналова XIII в. Богоматерь-Умиление. Новгородский музей . . .	103
60. Акваманил. XII в.	—
61. Вщижский канделябр. XII в.	104
62. Новгородский кратир. XII в. Новгородский музей . . .	—

Глава четвертая

63. Закомара Дмитриевского собора во Владимире. Кон. XII в. . .	111
64. Закомара церкви Покрова на Нерли. 1165 г.	112
65. Барс Суздальского собора. 1222 г.	113
66. Женская маска Успенского собора во Владимире. 1161 г. Третья- ковская галлерея . . .	115
67. Георгий в Юрьеве-Польском. 1233 г.	116
68. Фрагмент стены в Юрьеве-Польском. 1233 г.	117
69. Реконструкция стены в Юрьеве-Польском. 1233 г.	118
70. Тябло Исторического музея. XIII в.	119
71. Большой сноп Успенского собора. XII в. и 1486 г. Оружейная палата в Москве . . .	120

	Стр.
72. Маска Ростовского собора. XIII в.	121
73. Дмитрий Солунский. Кон. XII в. <i>Третьяковская галерея</i>	123
74. Спас моленный из Ярославля. Первая половина XIII в. <i>Ярославский музей</i>	124
75. Архангел Михаила Успенского собора. Сред. XIII в.	125
76. Борис и Глеб. XIII в. <i>Русский музей</i>	126
77. Архангел Михаил из Ярославля. Кон. XIII в. <i>Третьяковская галерея</i>	127
78. Двери из Кривого. XIII в. <i>Третьяковская галерея</i>	128
79. Двери из Твери. XIII в. <i>Третьяковская галерея</i>	129
80. Спас на троне. XIII в. <i>Третьяковская галерея</i>	131
81. Рождество богородицы. XIII в. <i>Третьяковская галерея</i>	132
82. Новгородские металлические двери. XIII в. <i>Русский музей в Ленинграде</i>	133
83. Монастырское евангелие. XIII в. Евангелисты. <i>Ярославский музей</i>	134
84. Федоровское евангелие. XIII в. Марк. <i>Ярославский музей</i>	135
85. Амартол. Кон. XIII в. Фронтиспис. <i>Ленинская библиотека</i>	136
86. Хутынский служебник. XIII в. Святитель. <i>Исторический музей</i>	137
87. Евангелие Тешилича. XIII в. Пантелеймон и Екатерина. <i>Публичная библиотека в Ленинграде</i>	138
88. Казанский служебник. XIII в. Иоанн Златоуст. <i>Публичная библиотека</i>	139
89. Евангелие. 1270 г. Матфей. <i>Ленинская библиотека</i>	140
90. Евангелие. 1270 г. Инициалы	141
91. Галицко-волинское евангелие. XIII—XIV вв. Иоанн. <i>Архив быта</i>	142

Глава пятая

92. Фреска Снеогогорского монастыря. 1313 г. Святитель	147
93. Фреска Волотова. 1363 г. Архиепископ Алексей	148
94. Фреска Волотова. 1363 г. Притча	149
95. Фреска Волотова. 1363 г. Богоматерь	150
96. Фреска Волотова. 1363 г. Ангел	153
97. Фреска Федора Стратилата. 1370 г. Архангел из Благовещения.	155
98. Фреска Федора Стратилата. 1370 г. Сошествие во ад	156
99. Фреска Спасо-Преображенского собора. 1378 г. Троица	157
100. Фреска Спасо-Преображенского собора. 1378 г. Святой	158
101. Фреска Ковалева. 1380 г. Святой	159
102. Фреска Рождества на кладбище. 90-е годы XIV в.	160
103. Фреска Гостиннополья. 1483 г. Святой	161
104. Никола Липный. 1294 г. <i>Новгородский музей</i>	162
105. Георгий с житием. XIV в. <i>Русский музей</i>	163
106. Никола с житием. XIV в. <i>Третьяковская галерея</i>	164
107. Введение во храм из Кривого. XIV в. <i>Русский музей</i>	166
108. Сошествие во ад из Чухчерьмы. XIV в. <i>Третьяковская галерея</i>	168
109. Климент. XIV в. <i>Русский музей</i>	169
110. Фома. XIV в. <i>Русский музей</i>	170
111. Четырехчастная икона. XIV в. <i>Русский музей</i>	171
112. Илья. Нач. XV в. <i>Третьяковская галерея</i>	172
113. Царские врата. XV в. <i>Третьяковская галерея</i>	173
114. Георгий. XV в. <i>Третьяковская галерея</i>	174
115. Троица архаизирующая. XVI в. <i>Третьяковская галерея</i>	176
116. Чудо от иконы Знамения. XV в. <i>Третьяковская галерея</i>	177
117. Хлудовская псалтырь. XIV в. Христос. <i>Исторический музей</i>	178
118. Сильвестровское житие Бориса и Глеба. XIV в. <i>Архив быта</i>	179
119. Типографский пролог. XIV в. Святой. <i>Архив быта</i>	180

	Стр.
120. Толковая паля 1477 г. Столпотворение. Исторический музей.	182
121. Собор богоматери. XIV в. Третьяковская галерея	183
122. Любятковская богоматерь. XIV в. Третьяковская галерея . .	184
123. Морозовская Троица. XV—XVI вв. Третьяковская галерея.	185
124. Псковское евангелие. 1409 г. Матфей. Публичная библиотека.	186
125. Успение люблинское. XIV в. Третьяковская галерея	187
126. Свенская богоматерь. Нач. XIV в. Третьяковская галерея . .	188
127. Иерусалимская богоматерь. XIV в. Смоленск	190
128. Фреска Спасо-Преображенского собора. 1378 г. Богоматерь.	191
129. Оршанское евангелие. Нач. XIV в. Лука. Киевский музей	192
130. Смоленская псалтырь. 1395 г. Аллегория. Публичная библиотека	193
131. Радзивилловская летопись. Кон. XV в. Битва. Академия наук.	194
132. Радзивилловская летопись. Кон. XV в. Приступ	195
133. Спас Яро. Око Нач. XIV в. Успенский собор в Москве . .	196
134. Большая Толгская богоматерь. 20-е годы XIV в. Третьяковская галерея	197
135. Федоровское евангелие. 20-е годы XIV в. Иоанн и Прохор. Ярославль	198
136. Федоровское евангелие. 20-е годы XIV в. Федор Стратилат.	199
137. Сийское евангелие. 1339 г. Христос и апостолы. Публичная библиотека	200
138. Борис и Глеб. Сред. XIV в. Успенский собор	201
139. Лоратный архангел Михаил. XIV в. Третьяковская галерея.	202
140. Тверской амартол. XIII—XIV вв. Приступ. Ленинская библиотека	204
141. Никола Можайский. Нач. XIV в. Третьяковская галерея . .	205
142. Никола псковский. XV—XVI вв. Голова. Псковский музей	206
143. Дробницы облачения митрополита Петра. Нач. XIV в. Оружейная палата	207
144. Корсунские врата. XII—XIV вв. Нижние клейма. София новгородская	208
145. Корсунские врата. XIV в. Аврам. София новгородская . . .	209
146. Новгородский панагиар. 1436 г. Новгородский музей . . .	210
147. Новгородская кафедра. 1533 г. Деталь. Русский музей . . .	211
148. Статуя старца. XVI в. Русский музей	212
149. Евангелие. 1355 г. Заставка. Публичная библиотека	213
150. Коневская псалтырь. XV в. Фронтиспис. Публичная библиотека.	214
151. Мстижское евангелие. XIV в. Инициалы	215
152. Псалтырь № 2. Инициалы. Публичная библиотека	—
153. Смоленская псалтырь. 1395 г. Фронтиспис. Публичная библиотека	216
154. Пелена архиепископа Евфимия. XV в. Деталь. Третьяковская галерея	217
155. Пучежская плащаница. 1441 г.	—
156. Шапка Мономаха. Нач. XIV в. Древний вид. Оружейная палата.	219

Глава шестая

157. Деисис из Кривого. Кон. XIV в. Христос. Третьяковская галерея	223
158. Деисис из Кривого. Кон. XIV в. Богоматерь. Третьяковская галерея	224
159. Деисис из Кривого. Кон. XIV в. Иоанн Богослов. Третьяковская галерея	225
160. Pieta из Кривого. Кон. XIV в. Третьяковская галерея	226
161. Преображение. Феофана-грека. Кон. XIV в. Третьяковская галерея	227
162. Донская богоматерь. Кон. XIV в. Третьяковская галерея . .	229

	Стр.
163. Троица, Рублева. 1408—1423 гг. Третьяковская галерея . . .	231
164. Ангел из звенигородского чина. Нач. XV в. Третьяковская галерея . . .	232
165. Христос из звенигородского чина. Нач. XV в. Третьяковская галерея . . .	233
166. Фреска Успенского собора во Владимире. 1409 г. Деталь . . .	234
167. Фреска Похвального придела. 1459 г. Успенский собор . . .	235
168. Евангелие Хитрово. Сред. XV в. Иоанн Богослов. Ленинская библиотека . . .	236
169. Евангелие Хитрово. Сред. XV в. Ангел . . .	237
170. Киевская псалтырь. 1397 г. Фронтиспис . . .	238
171. Фронтиспис Феофана-грека. Копия 1423 г. Кирилло-Белозерский монастырь . . .	239
172. Евангелие Федора Копки. 1392 г. Оклад . . .	241
173. Оклад Владимирской богоматери. Нач. XV в. Деталь. Оружейная палата . . .	242
174. Чаша из Микулина городища. XV в. Исторический музей . . .	243
175. Георгий Ермолина. 1464 г. Деталь. Оружейная палата . . .	244
176. Мадонна Ермолина. 1462 г. Загорский музей . . .	245
177. Крест дьяка Бородатого. 1458 г. Деталь. Ростовский музей . . .	246
178. Снятие со креста. XV в. Третьяковская галерея . . .	247
179. Положение во гроб. XV в. Третьяковская галерея . . .	248
180. Архангел. Нач. XV в. Третьяковская галерея . . .	249

Глава седьмая

181. Фреска Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг. Притча . . .	257
182. Фрагмент фрески Чудова монастыря. 1520 г. Третьяковская галерея . . .	259
183. Митрополит Петр. 1481 г. Клеймо из жития. Успенский собор . . .	260
184. Митрополит Алексей. 1481 г. Клеймо из жития. Успенский собор . . .	261
185. Дмитрий Прилуцкий. 1485—1503 гг. Клеймо из жития. Вологодский музей . . .	262
186. Одигитрия Дионисия. 1493 г. Третьяковская галерея . . .	263
187. Покров. Нач. XVI в. Русский музей . . .	264
188. Борис, Глеб и Владимир. 20-е годы XVI в. Третьяковская галерея . . .	267
189. Видение Евлогия. 1520—1530 гг. Русский музей . . .	268
190. Видение Иоанна Лествичника. 1520—1530 гг. Русский музей . . .	269
191. Легенда о хромце и слепце. 1520—1530 гг. Русский музей . . .	270
192. Евангелие Феодосия. 1507 г. Иоанн и Прохор. Публичная библиотека . . .	271
193. Житие Бориса и Глеба. 1520—1530 гг. Публичная библиотека . . .	272
194. Хождение Иоанна Богослова. 1520—1530 гг. Публичная библиотека . . .	273
195. Житие Нифонта. 30-е годы XVI в. Исторический музей . . .	274
196. Гравюра Скорины. 1517 г. Автопортрет . . .	275
197. Псковский изразец. 1494 г. Псковский музей . . .	276
198. Изразцовый рельеф из Дмитрова. XV в. Георгий . . .	277
199. Малый сион Успенского собора. 1486 г.	278
200. Никола волоколамский. XV—XVI вв. Голова. Волоколамский музей . . .	279
201. Рельеф из коломенского Кремля. 1525—1530 гг.	—

Глава восьмая

202. Фреска Свяжского монастыря. 1560 г.	285
203. Фреска Трифона в Напрудной. XVI в. Третьяковская галерея . . .	287
204. Церковь воинствующая. 1552 г. Третьяковская галерея . . .	289

205. Вход в Иерусалим. 1563—1564 гг. Придел Благовещенского собора в Москве	291
206. Рождество христово. 1560—1570 гг. Третьяковская галерея.	293
207. Дмитрий солунский. 1560—1570 гг. Третьяковская галерея.	295
208. Четъи-миней Макария. 1552 г. Публичная библиотека	297
209. Егоровский сборник. 50-е годы XVI в. Ленинская библиотека.	299
210. Житие Николая чудотворца. 50-е годы XVI в. Море. Ленинская библиотека	301
211. Житие Николая чудотворца. 50-е годы XVI в. Полевые работы. Ленинская библиотека	302
212. Лицевой летописный свод. 1560—1570 гг. Исторический музей.	303
213. Гравюра анонимного евангелия. До 1564 г.	305
214. Гравюра Апостола. 1564 г. Лука	306
215. Гравюра львовского Апостола. 1574 г. Лука	307
216. Гравюра Виленского евангелия. 1575 г. Евангелист Матфей	309
217. Изразцовый рельеф из Дмитрова. 1566—1569 гг. Распятие	310
218. Рельеф трона Грозного. 1551 г. Успенский собор	311
219. Чудный крест из Новгорода. 1547 г.	313
220. Плащаница Старицких. 1561 г.	314
221. Неовизантийский орнамент. Сред. XVI в. Заставка	315
222. Боголюбовское евангелие. 1544 г. Инициалы	316
223. Апостол. 1564 г. Заставка	317
224. Фреска Новодевичьего монастыря. 1598 г.	318
225. Сосима и Савватий. Кон. XVI в. Третьяковская галерея	319
226. Святые, Емельяна Москвитина. XVI—XVII вв.	320
227. Никита, Прокопия Чирина. XVI—XVII вв. Третьяковская галерея	321
228. Знамя с Иисусом Навином. XVI—XVII вв. Третьяковская галерея	322
229. Годуновская псалтырь. XVI—XVII вв. Третьяковская галерея.	323
230. Сборник. 1608—1611 гг. Ленинская библиотека	324
231. Гравюра Апостола. 1537 г. Лука	325

Глава девятая

232. Фреска Калязинского монастыря. 1655 г.	331
233. Фреска Воскресенской церкви в Ростове. Вторая полов. XVII в.	332
234. Икона «Положение риз». Около 1630 г. Третьяковская галерея.	333
235. София Премудрость. 20-е годы XVII в. Третьяковская галерея.	334
236. Василий Блаженный. 30-е годы XVII в. Третьяковская галерея	335
237. Василий Блаженный и Артемий Веркольский. 40-е годы XVII в. Третьяковская галерея	336
238. Митрополит Алексей. 40-е годы XVII в. Третьяковская галерея.	337
239. Видение пономаря Тарасия. Сред. XVII в.	338
240. Положение риз. Сред. XVII в. Рогожское кладбище	339
241. Иоанн в пустыне. Сред. XVII в. Третьяковская галерея	340
242. Благовещение. 1652 г. Третьяковская галерея	341
243. Портрет Никона, Вухтерса. Сред. XVII в. Истра	342
244. Благовещение с акафистом. 1659 г. Третьяковская галерея	343
245. Благовещение с акафистом. 1659 г. Деталь. Третьяковская галерея	344
246. Нерукотворный спас, Симона Ушакова. 1658 г. Третьяковская галерея	345
247. Владимирская богоматерь, Симона Ушакова. 1662 г. Русский музей	346
248. Дерево Московского государства, Симона Ушакова, 1668 г. Третьяковская галерея	348

	Стр.
249. Сошествие св. духа, Иосифа Владимирова. Вторая половина XVII в. Третьяковская галерея	350
250. Книга о сивиллах, Ерифрея. 1672 г. Ленинская библиотека	356
251. Синодик. XVII в. Притча. Публичная библиотека	357
252. Сказание о Мамаевом побоище. XVII в. Ленинская библиотека.	358
253. Гравюры «Вирш на Сагайдачного». 1622 г.	360
254. Киевская триодь. 1627 г. Гравюра Л. М.	361
255. Львовский октоих. 1630 г. Иоанн Дамаскин	362
256. Никола верейский. XVII в. Верей	363
257. Устюжский Георгий. 60-е годы XVII в. Успенский собор	364

Глава десятая

258. Фреска церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1691 г. Стена.	371
259. Гравюра библии Пискаatora. XVII в.	372
260. Фреска собора Толгского монастыря. Кон. XVII в.	373
261. Иоанн Предтеча из церкви Иоанна Златоуста в Коровниках. Кон. XVII в. Третьяковская галерея	374
262. Иоанн креститель, Тихона Филатьева. Кон. XVII в. Третьяковская галерея	375
263. Несение креста, Василия Познанского, 80-е годы XVII в.	376
264. Букварь Карiona Истомина. Кон. XVII в. Буква ь	377
265. Гравюра из апокалипсиса, Кореня. 1692—1696 гг.	378
266. Скульптура в Дубровицах. 1698 г.	379
267. Скульптура Богоявленского монастыря. Кон. XVII в.	380
268. Иконостас из церкви Никола «Большой крест». Кон. XVII в. Третьяковская галерея	381

СПИСОК ЦВЕТНЫХ РЕПРОДУКЦИЙ

I. Ярославская оранта. Нач. XIII в. Третьяковская галерея	122—123
II. Успение на обороте Донской. XIV—XV вв. Третьяковская галерея	228—229
III. Святой, Прокопия Чирина. XVI—XVII вв. Третьяковская галерея	322—323
IV. Деталь Ярославской иконы. Кон. XVII в. Третьяковская галерея	374—375

Фотоработы выполнены фотолабораториями:

Третьяковской галереи (№№ 1—17, 19, 21—27, 30—38, 40—53, 55—73, 75, 77—82, 87, 90—128, 130—132, 134, 137—139, 141, 144—147, 151, 152, 154, 155, 157—166, 168—170, 173—175, 177, 179—197, 199, 202—208, 211—215, 217—222, 224—249, 251—254, 257—268; таблицы I—IV);

Этнографо-археологического кабинета МГУ (№№ 18, 20, 28, 29, 54, 74, 76, 83—86, 88, 89, 129, 133, 135, 136, 140, 142, 149, 150, 153, 156, 167, 171, 172, 178, 198, 200, 201, 256);

Ленинской библиотеки (№№ 39, 209, 210, 216, 223, 250, 255);

Оружейной палаты (№№ 143, 176);

Русского музея (№ 148).

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение	5
Общие труды	24

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Эпоха сложения древнерусского искусства	27—105
---	--------

Глава первая

Иллюзионистический стиль X—XI вв. и его реминисценции	29
Библиография	61

Глава вторая

Появление репрезентативного стиля XI—XII вв.	63
Библиография	82

Глава третья

Примитивно-пластический стиль XII в.	83
Библиография	105

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Эпоха развитого древнерусского искусства	107—251
--	---------

Глава четвертая

Развитие репрезентативно-графического стиля XII—XIII вв.	109
Библиография	143

Глава пятая

Появление и судьба живописного стиля XIV в.	145
Библиография	218

Глава шестая

Развитой живописный стиль XIV—XV вв.	221
Библиография	250

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Эпоха зрелого древнерусского искусства	253—382
--	---------

Глава седьмая

Монументальный стиль XV—XVI вв.	255
Библиография	281

Глава восьмая

Повествовательно-графический стиль XVI в.	283
Библиография	326

Глава девятая

Реалистические тенденции XVII в.	329
Библиография	367

Глава десятая

Декоративный стиль XVII—XVIII вв.	369
Библиография	382

Объяснительный словарь	383
Список иллюстраций	389
Список цветных reproductions	395

О П Е Ч А Т К И

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
20	20—19 снизу	непонимании, объясняемом пропагандой демократических идеалов	непониманием, объясняемым пропагандой „демократических“ идеалов
50	8 снизу	миниатюрам	миниатюрах
62	13 снизу	обители	обитатели
99	1 снизу	образом	образам
105	5 сверху	крестъ	крест
120	10 снизу	называемой	называемый
130	7 сверху	контрастирует	контрастирует
140	1 сверху	окол	около
192	19 сверху	в темных	темных
203	19—18 снизу	дверят	дверях
210	3 снизу	при наличии поздней иконографии	(при наличии поздней иконографии)
234	8 снизу	иконостана	иконостаса
292	10 снизу	изображение	изображения
298	12 сверху	она	икона
322	4—5 сверху	сиеницев	сиенцев
349	4 снизу	основными	основным
351	3 снизу	квалификации	оценки
357	4 снизу	ярских	ярких
359	16 снизу	замечательной	замечательный
383	18 сверху	стакан	постамент
383	22 сверху	сохранившаяся	создавшаяся

Художественное оформление
И. И. ГОЛИКОВА

Редактор М. М. Житомирский
Техн. ред. П. М. Казарин
Худ. ред. М. П. Сокольников
Технико-производственное руководство
изданием — С. С. Ермолаев
Сдано в набор 7/1 1936 г.
Подписано к печати 16/IX 1936 г.
Уполн. Главлита № Б-27191
Тираж 3000. Заказ тип. № 20
ИЗОГИЗ № 8273. Печ. л. 25+4 вкл.
Бумага 73 × 104—1/16
Полиграфтехникум
Москва, Петровка, Дмитровский пер., 9

Цена 20 руб. Переплет 2 руб. 50 коп.