

Иск  
сред

# МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ





Редакционная коллегия

А. М. КАНТОР, А. А. СИДОРОВ,  
Н. В. ЯВОРСКАЯ, Н. А. СОКОЛОВА,  
П. ФЕИСТ, Х. МРУЗЕК, Х. МОДЕ

# МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

## ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

ВИЗАНТИЯ  
АРМЕНИЯ И ГРУЗИЯ  
БОЛГАРИЯ И СЕРБИЯ  
ДРЕВНЯЯ РУСЬ  
УКРАИНА И БЕЛОРУССИЯ

В. ТЯЖЕЛОВ  
О. СОПОЦИНСКИЙ



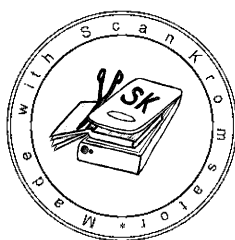
VEB VERLAG DER KUNST  
DRESDEN 1975



МОСКВА  
ИСКУССТВО 1975



Под общей редакцией  
А. М. КАНТОРА



Scan AAW

T  $\frac{80\ 102 = 181}{025\ (01) = 75}$  201 = 76

© «Искусство», Москва, 1975

© Iskusstwo, Moskau, 1975

VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1975

## СОДЕРЖАНИЕ

### В. Тяжелов

- 6 Введение
- 9 ПОЗДНИЙ РИМ  
И АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ  
СРЕДНЕВЕКОВОГО  
ИСКУССТВА
- 31 ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ
- 32 Искусство Восточной империи  
V–VII веков
- 66 Византийское искусство  
второй половины  
VII–начала IX века
- 71 Византийское искусство  
середины IX–XII века
- 105 Византийское искусство  
второй половины  
XIII–начала XV века
- 119 ИСКУССТВО  
АРМЕНИИ И ГРУЗИИ
- 120 Искусство Армении
- 141 Искусство Грузии
- 159 ИСКУССТВО  
БОЛГАРИИ И СЕРБИИ
- 160 Искусство Болгарии
- 171 Искусство Сербии

### О. Сопочинский

- 191 ИСКУССТВО  
ДРЕВНЕЙ РУСИ
- 192 Искусство домонгольской Руси
- 219 Искусство Новгорода Великого,  
Пскова, Тверского княжества  
и Ростово-Суздальской земли
- 239 Искусство  
Московского княжества
- 255 Искусство  
эпохи образования единого  
Российского государства
- 280 Русское искусство XVII столетия
- 305 ИСКУССТВО  
УКРАИНЫ И БЕЛОРУССИИ

### В. Тяжелов, О. Сопочинский

- 318 ПРИМЕЧАНИЯ
- 321 ПРИЛОЖЕНИЯ
- 322 Словарь терминов
- 328 Синхронистическая таблица
- 357 Библиография
- 365 Указатель имен  
художников и архитекторов

## ВВЕДЕНИЕ

«Средними веками» называли эту эпоху гуманисты конца XV столетия. Писатели Возрождения обозначали данным понятием период с момента падения Римской империи до начала того времени, в которое они жили сами. Средневековые представлялось им мрачным, невежественным, далеким от прекрасных созданий античной культуры. Перелом наступил во второй половине XVIII столетия. Сначала в Англии, затем в Германии и Франции стал пробуждаться интерес к средневековой культуре. В ней открывали свое национальное прошлое, в произведениях средневекового искусства усматривали начала поэтической свободы и противопоставляли их строгой рассудочности классики. Совершенствование исторической науки в XIX столетии способствовало накоплению фактических данных об истории и культуре средневековья, развивалось коллекционирование, зарождалась археология средних веков, расширялась публикация памятников и литературных источников. Во второй половине XIX—начале XX века развитие искусствоведения позволило сосредоточить внимание на художественной форме средневекового искусства, специфике его образного языка, наметить параллели в развитии искусства, литературы и общественной мысли средних веков. Наряду с искусством западноевропейского средневековья во второй половине XIX века внимание привлекала к себе художественная культура Византии и восточноевропейских стран. В конце столетия изу-

чение истории Византии и ее искусства сложилось в особую ветвь исторической науки — византиноведение, достойный вклад в развитие которого внесла русская историческая школа. Тогда же в круг научных интересов вошло и искусство Руси. В настоящее время история средневековой культуры предстает перед нами как важнейший этап художественного развития человечества. Средние века были временем, когда зародились современные нации, формировалась их культура, создавалась литература на национальных языках, закладывался фундамент современной цивилизации. Средневековье было эпохой, когда к активной общественной и культурной жизни были вызваны многие новые народы, впервые выступившие на исторической арене.

Современная наука понимает под средневековым искусством искусство эпохи феодальной формации. Применительно к странам Центральной и Западной Европы, собственно Византии это период раннего и зрелого феодализма (с V по XIV–XV вв.). По отношению к искусству Руси этот этап длился вплоть до XVII столетия. Своеобразие исторических судеб ряда государств Балканского полуострова, закавказских народов определило более длительное существование здесь средневекового типа искусства, захватившего и эпоху позднего феодализма.

Процесс формирования феодальных отношений, образование соответствующих им общественных институтов и идеологии, феодальной куль-

туры был в разных странах земного шара сложным, неравномерным и противоречивым. Но при всем многообразии конкретных явлений социальной жизни и культурных традиций можно выделить черты, присущие средневековой культуре в целом, очертить большие культурные области. Это, с одной стороны, Византия и сопредельные с ней до арабского завоевания страны. С другой стороны — Западная, Центральная Европа, отчасти некоторые страны Восточной Европы.

Отличительной чертой средневековой культуры в целом было ее стремление к универсальности. Она объединила наследие древних цивилизаций с энергией молодых народов и общественным опытом собственной истории и оставила последующим поколениям хорошо разработанные идеологические системы, величественные художественные ансамбли. Средневековье создало стройную и внутренне соразмерную картину мира. Однако в силу специфики исторических условий представления о мироздании приобрели в сознании той эпохи религиозную форму. Религия и ее общественный институт, церковь, были важным фактором в формировании и развитии феодальной культуры. Являясь могучей идеологической силой, освящавшей господствующий общественный строй, мировые религии были не только культом, но «и системой права, и политической доктриной, и моральным учением, и философией»<sup>1</sup>.

Господство религиозного мировоззрения, недифференцированность

средневекового сознания, в том числе и художественного, сделали сложным процесс взаимодействия религии и искусства в рамках культуры средних веков. Особую напряженность эта проблема приобрела в художественном творчестве средневековой Европы и Византии. Здесь почти все виды духовной деятельности стали служанками религии и богословия, что, по словам Ф. Энгельса, было «реальным отражением и необходимым следствием того положения, которое занимала церковь в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего строя»<sup>2</sup>.

Однако было бы ошибочным рассматривать искусство средневековой Европы как нечто производное от религии. Несомненно, способность искусства обращаться к человеческим эмоциям, фантазия и образные представления, присущие художественному творчеству, стремление воспроизводить целостную картину мироздания, желание определить положение человека в мире, раскрыть смысл его существования — что составляет суть художественного творчества — позволяли и позволяют религии, апеллирующей к тем же слоям человеческого существа и сознания, использовать искусство в своих интересах. Однако цели искусства и религии различны. Об этом хорошо сказал Л. Фейербах: «Искусство не выдает свои создания за нечто другое, чем они есть на самом деле, то есть другое, чем создания искусства, религия же выдает свои вымышленные существа за существа действительные»<sup>3</sup>. Искус-

ство воплощает эстетический опыт человечества, религия паразитирует на этом опыте.

Следует помнить и о том, что, как бы ни был велик удельный вес религиозных воззрений и значительная роль церкви, крупного феодального собственника, религия не исчерпывала полностью содержания духовной и идеологической сферы европейского средневековья. Наряду с церковными обрядами и песнопениями, религиозной литературой в средние века сохранялись традиции языческой культуры, народные обычаи, устная народная поэзия, существовали светская литература и искусство. Рядом с церковным аскетизмом жил задорный, все разрушающий и славящий жизнь, осязаемо земной, народный, шутовской карнавальный смех.

Иными словами, культура и искусство средних веков предстают перед нами как сложный организм напластований и переплетений различных культурных и духовных сфер и явлений, для которых характерны взаимопроникновение и недифференцированность. Система мышления и образных представлений, рожденная ушедшей в прошлое духовной средой, делает необходимым — для более полного и правильного их понимания — знание не только общих законов художественного творчества, сюжетно-исторической, легендарной и повествовательной канвы средневековых произведений, но и важнейших граней породившей их духовной атмосферы сложного организма средневекового миропонимания.

ПОЗДНИЙ РИМ  
И АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ  
СРЕДНЕВЕКОВОГО  
ИСКУССТВА



## ПОЗДНИЙ РИМ И АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА

Наследие греко-римского мира, его искусство, политические идеи, право, литературный язык, философские взгляды составили одно из оснований, на котором выросла вся европейская культура средних веков. Память о могуществе Рима неослабно жила в среде феодальных властителей, античная философия питала средневековое богословие, из античного мира феодализм унаследовал христианство. Официальным языком Западной Европы была латынь, творения греческих классиков служили византийским писателям примером для подражания. Образный строй средневекового искусства опирался на опыт античных мастеров.

Предпосылки для перехода к системе средневековых художественных воззрений создались в эпоху поздней античности, когда обнаружилось несоответствие понятий и представлений, рожденных полисным устройством, рабовладельческой демократией и республиканским правлением, общественному порядку и социальным отношениям огромной и многоплеменной Римской империи. К этому времени рабовладение вступило в полосу кризиса. В разных слоях населения пробуждались недовольство политикой Рима и сопротивление ей. В покоренных провинциях, жаждавших независимости, вспыхивали восстания, острая политическая борьба и волнения происходили в самой столице. В III веке кризис стал всеобщим. Тяжелое внутреннее положение империи усугублялось опустошительными вторжениями

соседних и пришлых племен, римляне именовали их «варварами». Частичное разрешение кризиса в конце III столетия установлением сильной императорской власти (домината) не ликвидировало угрозы новых, более серьезных потрясений всего рабовладельческого мира Средиземноморья.

В эти тревожные столетия перед современниками все чаще вставал вопрос о причинах обрушившихся на Рим бедствий, вопрос о том, где искать выход из создавшегося положения. Ответа на эти проблемы не давала ни официальная римская религия, которая представляла собой скорее свод обрядов и юридических правил, чем стройное мировоззрение, ни классическая античная философия. Разочарование в способностях разума и объективного знания, чувство собственного бессилия противостоять жизненным невзгодам, смутное ощущение надвигающейся катастрофы, настроения бесперспективности, отчаяния, усталости овладевали все более широкими массами жителей империи. Кризис рабовладения резко обозначил все противоречия общества. Мир утратил в представлении людей былую гармонию, вселенная распалась в сознании на два резко противоположных начала, оценка явлений приобрела черты дуализма. Депрессия и невозможность найти рациональный и действенный выход, изменить существующее положение вещей послужили основой для роста религиозных настроений. В такой обстановке внимание привлекало любое отличное от официальных воз-

зрений религиозное или философское учение. Рим наводнили восточные культы. Они несли с собой разработанные дуалистические представления об извечной борьбе света и тьмы, добра и зла (магичейство), мистические идеи очищения от скверны, веру в бессмертие и загробное воздаяние (мистерияльные культы); в них привлекало единобожие (иудаизм) с его «пафосом дистанции» между человеком и богом, мессианизм (культ Митры), учивший о вмешательстве сверхъестественных сил и явлении божественного спасителя. В противоположность рассудочности и педантизму римских культов эти верования обладали в большинстве своем яркой эмоциональной окраской. В поздней античной философии безгранично властвовал идеализм с виртуозно разработанной системой понятий, доводов и логических рассуждений во имя доказательства существования единого и вечного (неоплатонизм).

В такой обстановке зародилось и начало развиваться христианство — один из многочисленных культов, бытовавших в ту сложную и кризисную эпоху. Оно возникло в I веке н. э. в покоренной Римом Палестине как еретическая секта монотеистической иудейской религии и первоначально нашло приверженцев в среде средиземноморской диаспоры. Однако вскоре христианство приобрело популярность и в других владениях Римской державы, а в IV столетии стало ее официальным вероисповеданием. «С религией, которая подчинила себе Римскую ми-

ровую империю и в течение 1800 лет господствовала над значительнейшей частью цивилизованного человечества, — писал Ф. Энгельс, — нельзя разделиться, просто объявив ее состряпанной обманщиками бессмыслицей... Надо решить вопрос, как это случилось, что народные массы Римской империи предпочли всем другим эту бессмыслицу, проповедуемую к тому же рабами и угнетенными»<sup>4</sup>.

К моменту своего торжества новая религия проделала сложную эволюцию. Первоначальное христианство нашло приверженцев среди беднейших слоев населения империи, которых объединяли «всеобщее бесправие и утрата надежды на возможность лучших порядков»<sup>5</sup>. Их спланивала также ненависть к «великой блуднице» — Риму, средоточию праздной роскоши и богатства, источнику бед и несчастий. Ранние христиане жаждали мировой катастрофы и обновлений, их желания были исполнены бунтарского духа. В среде бесправных рабов, в условиях бесчеловечного их существования зародились как антипод существующему порядку вещей воспринятые христианством идеи равенства и всеобщей любви, протест против роскоши и богатства, идеал бедности. Рабы были носителями идеи всеобщности, ибо судьба их во всех частях империи была схожей. В центре внимания христианского учения оказался миф о богочеловеке Иисусе Христе, рожденном от бога земной женщиной, мудром проповеднике нового учения, который был осужден на казнь римским наместни-

ком, принес себя в жертву и своей смертью искупил грехи всего человечества, чудесным образом воскрес и вознесся на небо. Этот образ, несмотря на всю его фантастичность и логическую недоказуемость, уловил и представил в иллюзорной и превратной форме зерно нового содержания жизни, осознать которое тщетно пытались традиционное античное мышление: разрушение старого миропорядка, кризис рабовладения, превращение раба из «instrumentum vocale» в человека, включение его в тело общества, признание единства и всеобщности человеческой природы, общности судеб племен и народов в условиях огромного Римского государства. Идея спасения, стремление к всеобщности и синкретизму обеспечили последующую победу христианства, наделили его способностью вобрать в себя некоторые стороны древних религий и культов, объединить в своем учении веру и идеалистическую философию, стать не только государственной религией, но и универсальной системой мышления большой исторической эпохи. Кризисные явления можно заметить во всех сферах духовной жизни позднеримского общества. В литературе и искусстве происходило разрушение старых художественных форм. К художественному творчеству относились большей частью как к развлекательной фантазии. Утрата со смертью античного полиса гармонии человеческих отношений (пусть ограниченной и относительной — в ее основе лежал рабский труд!) породила страстное желание



1 Оранта. Центральная часть росписи задней стены кубикла катакомбы Присциллы. Конец III в. Рим

обрести ее вновь, особенно обостренное в последние столетия жизни империи. Рай был утрачен, лежал позади – вот то мироощущение, которое было характерно для различных групп населения Древнего Рима в эту эпоху<sup>6</sup>. Оно привнесло в искусство ряд специфических особенностей, которые облегчили в дальнейшем переход к художественным взглядам, восторжествовавшим в средневековье. Новые тенденции в римском искусстве отчетливо обозначились на рубеже II и III веков н. э. и стали определяющими в IV и V столетиях.

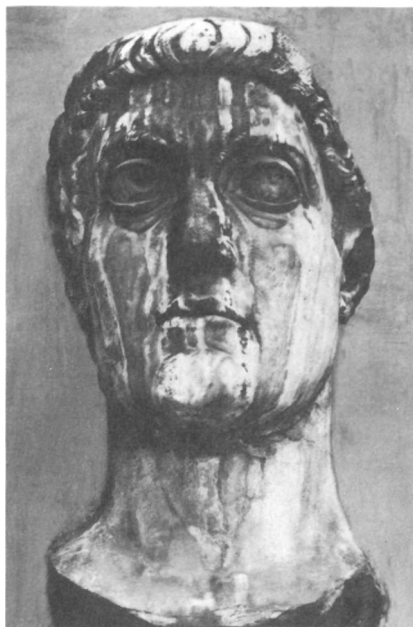
Своеобразие устремлений обнаружила архитектура позднего императорского Рима. Классические храмы Греции выражали в пластической осязаемой форме закономерности природных сил и обозначали место человека в мире, давая масштаб для восприятия реального ландшафта, но никогда не стремились изобразить мир в целом. Это было одной из причин, почему в античной классической архитектуре ведущую роль играл внешний вид. Римские постройки II и особенно III века – Пантеон, термы, императорские базилики с их гладкими наружными стенами и громадными роскошными внутренними помещениями, перекрытыми сводами и куполами, – изменили соотношение фасадов и интерьера, их смысл и значение. Теперь здание конфигурацией и масштабом внутренних пространств подражало грандиозности подвластного римлянам мира. Это в корне меняло назначение архитектурной постройки, смещало художест-

венные акценты, отдавало ведущую роль интерьеру.

Внутреннее пространство римских терм и базилик было огромно, но не бесконечно: оно зримо замыкалось стенами. Но тектоника здания выражалась в ордерных членениях чаще всего лишь зрительно – конструктивную роль исполняли арки и стены. Здание поэтому уподоблялось «некой оптической картине»<sup>7</sup>, колонны и карнизы, приставленные к стене, только изображали конструкцию, но не являлись ею. Появление арочной конструкции видоизменило классическое деление на несомые и несущие части, взаимоотношение антаблемента и опоры стало более сложным, главенствующим оказался проем, значение которого было первостепенным для организации внутренних пространств. В интерьерах римских терм и базилик большую роль начал играть световой проем – окно, а это, в свою очередь, выдвигало неразрешимую для античной художественной системы проблему просвечивающей плоскости, светящейся, а не освещенной стены.

Важнейшей чертой позднеантичного изобразительного искусства было разрушение цельной пластической формы. Телесную осязаемость образа сменил повышенный интерес к передаче эмоциональных движений и к иллюзорно-оптическим эффектам. Позднеримского художника больше интересовала поверхность предмета, чем его объем и структура, – суть вещи и ее зрительный образ оказывались как бы разъединенными.

2 *Скульптурный портрет императора Константина. IV в. Рим, палатца деи Консерватори*



Римские скульптурные портреты начиная с III века поражают напряженной борьбой духа и плоти. Всем своим существом модели римских скульпторов конца III–IV века пребывают на земле и мучительно отрешены от нее духовно. Былая динамика осязаемых пластических масс и цельных объемов оказалась не в состоянии донести до зрителя сложные извивы душевных движений. Ради достижения желаемого эффекта скульпторы преувеличивают отдельные пластические формы, их движение становится независимым от возможной мимики лица, возрастает в связи с этим значение общего контура. Скульптура начала тяготеть к плоскостной трак-

товке, поверхность статуи стала обрабатываться чисто линейно. На заключительном этапе развития эти тенденции отчетливо проявились в портрете императора Константина (IV в., Рим, палатца деи Консерватори), с экспрессивно смещенными формами, колоссальном по размерам, где господствуют мощный подбородок и широко разверзшиеся глаза.

В провинциях Римской империи кризис античной художественной системы проявлялся неравномерно, но был ощутим повсеместно. Здесь выступили на поверхность народные течения, оживлялись древние традиции, напряженно шел поиск новых художественных средств.



Переломный характер эпохи отразился и в памятниках искусства, связанных с христианством. Являясь целиком порождением позднеримского времени, раннехристианское искусство вместе с тем поставило и решило ряд проблем более последовательно, пролагая тем самым наряду с другими явлениями культуры этого периода путь средневековому художественному мышлению.

Зарождение и развитие христианского искусства можно наблюдать на западе и востоке империи. Среди памятников важное место занимают росписи римских катакомб — подземных некрополей, где возле могил совершалось поминание умерших<sup>8</sup>. Настенные изображения в катакомбах появляются на рубеже II и III веков и переживают свой расцвет в III—начале IV столетия. Авторы этих произведений черпают на первых порах образы из арсенала античного искусства, перетолковывая их в духе новой религии. Это стало возможно потому, что в христианском понимании явление и его смысл не были адекватны друг другу, земные вещи воспринимались как намек на вневременное и тайное. Росписи катакомб — своеобразная система иносказаний и символов, связанных в первую очередь с поминальным культом. Характерно, однако, что в раннехристианских изображениях собственно тема смерти отсутствует. Более существенной оказалась идея спасения, именно ею определялся выбор сюжетов. Мы встречаем на стенах христианских кладбищ крылатых амуров, дельфинов, цветочные гирлянды, птиц, которые, по

3 *Плафон крипты Луцины. Ок. 220 г. Рим, катакомбы Каликста*

понятиям греков и римлян, населяли райские поля Элизидума. О Христе и божественном вмешательстве в человеческую жизнь предпочитали говорить иносказательно. Христа символизировал Орфей, Амур и Психея — бессмертие души. Испытательную жертву Христа и его



чудесное воскресение, спасение душ были призваны знаменовать изображение пророка Даниила во рву львином, история пророка Ионы, проглоченного морским чудовищем и извергнутого из его утробы, а также фигура Доброго пастыря с овцой на плечах как символ бога, спасаю-

щего человеческие души. Венок — символ победы в античном мире — обозначал теперь торжество Христа над смертью, рыба — тайную запись его имени, корзина с хлебами намекала на одно из его чудес. Росписи катакомб предстают как своего рода тайнопись, понятная

лишь посвященным. Но, став аллегорией и символом, изображения требовали иного пластического языка, иных выразительных приемов, чтобы быть в состоянии донести до зрителя вкладываемый в них смысл. Требования единого истолкования символа закладывали основы унификации трактовки одного и того же сюжета. Неизмеримо возрастала роль атрибутов — предметов, надписей, знаков, — позволяющих расшифровать смысл образа, создавались предпосылки для создания христианской иконографии — обязательных правил изображения священных сюжетов и персонажей. Изменения, отличающие христианские изображения от классических античных, помимо символического значения первых коснулись и композиционных приемов росписи. Действенная связь, основанная на пластическом движении, между персонажами ослабела, ее сменила мыслящая и символическая. Каждая фигура тяготела к тому, чтобы предстать изолированно, в центре обрамленного поля стены или плафона во фронтальной позе, при этом пространственные отношения оказывались нарушенными: облаченные в длинные темные одеяния изображения воспринимались на светлом фоне стены уплощенными силуэтами, пространство позади них теряло вещественную осязаемость, становилось зыбким и неопределенным. Оптическая иллюзорность позднеантичного интерьера сменилась в катакомбах ясной тенденцией к тому, чтобы создать атмосферу пребывания зрителя в ином мире.

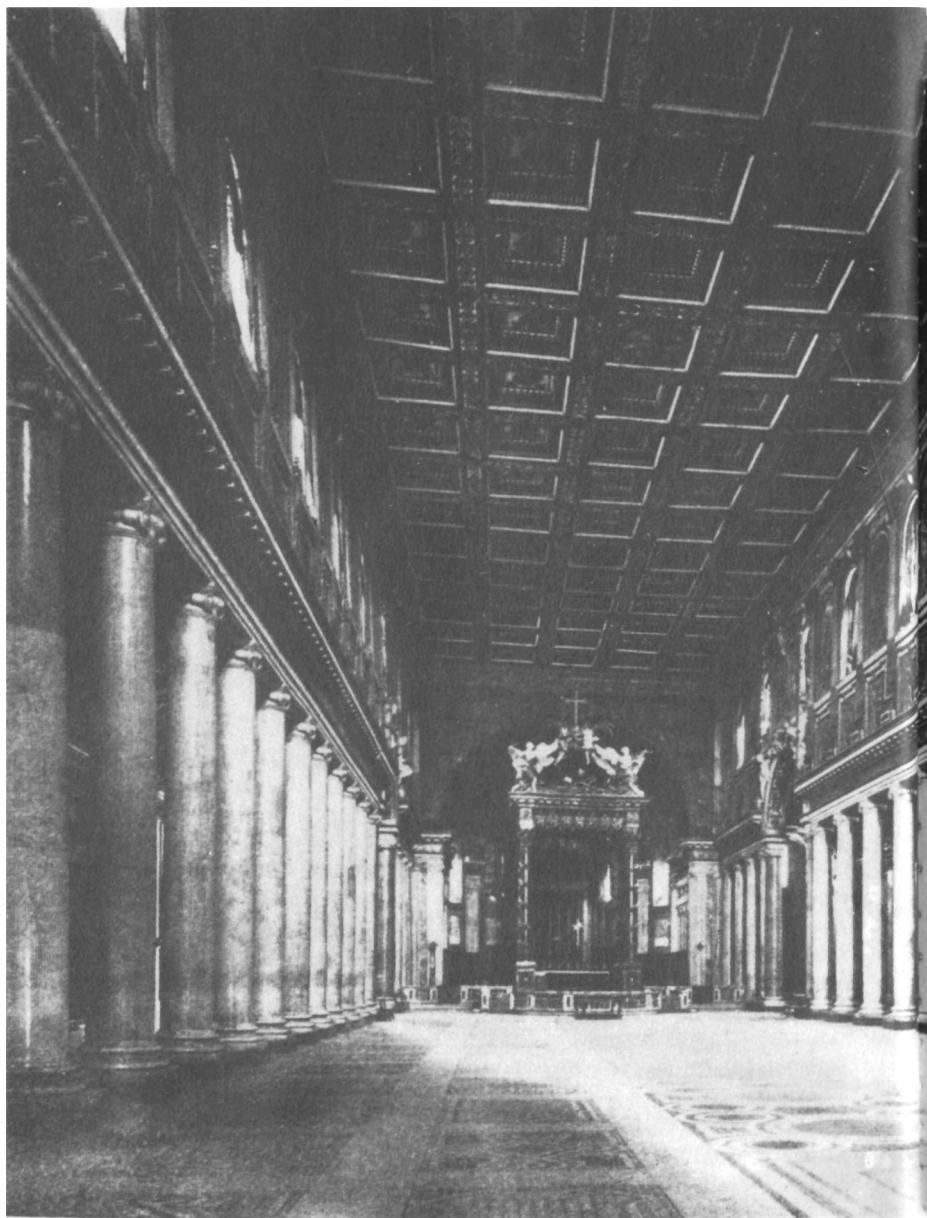
4 Катакомбы Петра и Марцеллина.  
Первая пол. III в. Внутренний вид.  
Рим

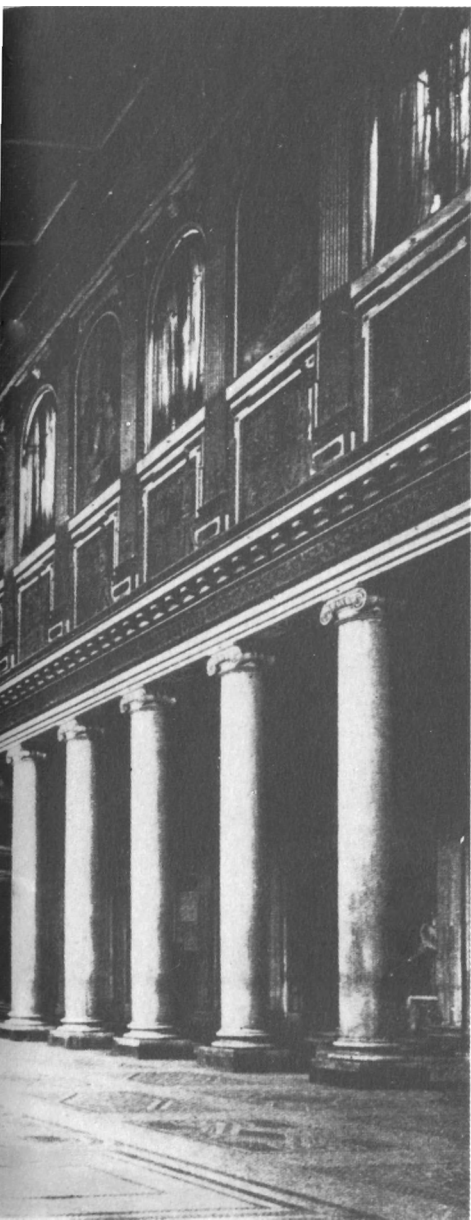
Разбросанные по стенам отдельные изображения, намеки и символы по мере оформления христианского культа и церковной организации начинают группироваться в определенную систему. В конце III века более ясной становится структура композиционного расположения росписи. Ее легче проследить на изменении росписей плафонов больших камер, замыкавших или связывавших между собой проходы катакомб. В наиболее ранней из них — крипте Луцины в катакомбе св. Кал-



икста (ок. 220 г.) — роспись исполнена легкой, почти порхающей кистью. Хорошо ощутимы декоративные ритмы, которым были подвластны росписи плафонов римских домов. Декорация потолка в катакомбах Петра и Марцеллина (первая половина III в.) сохранила принцип крестообразно расходящейся в стороны композиции, но оказалась пронизанной последовательно выраженной идеей спасения и божественного провидения. Особое место в росписях катакомб занимает об-

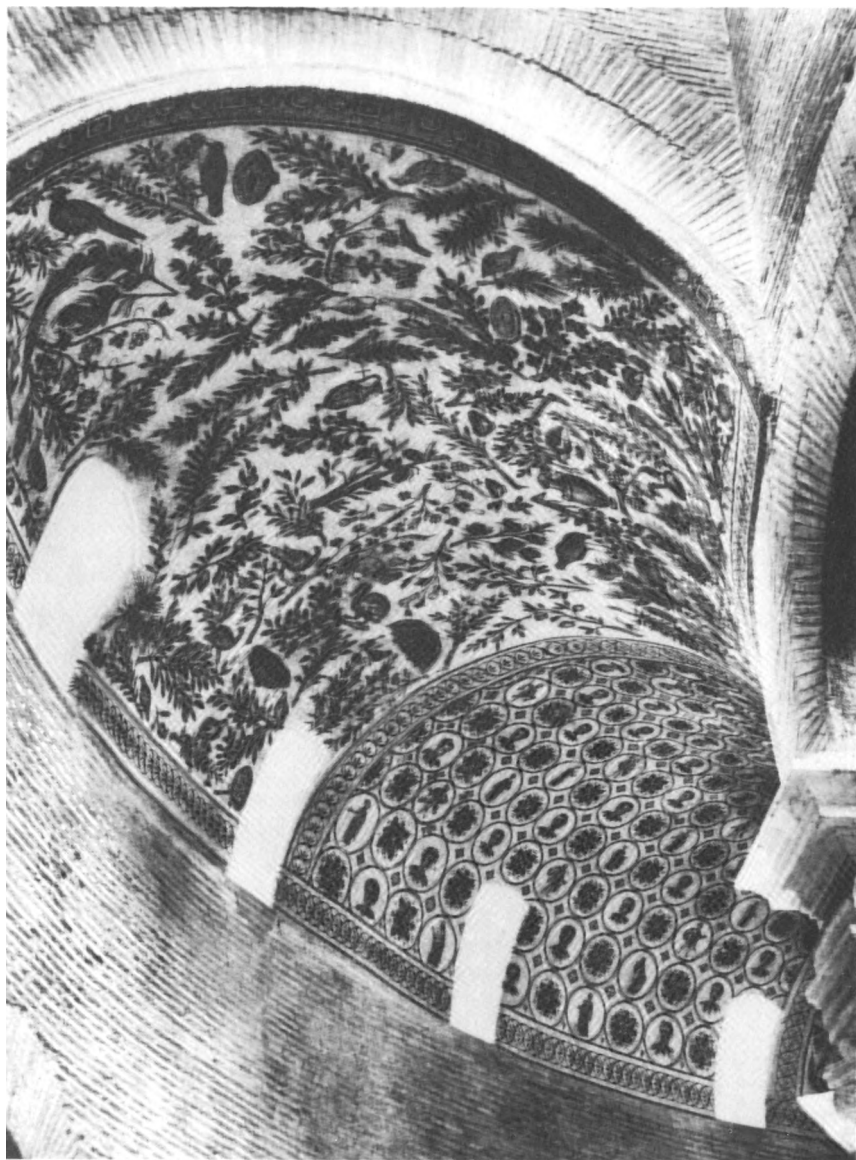
раз оранта. В экстатических призывах, с которыми оранты взывают к небу, быть может, наиболее ярко воплотилось драматическое потрясение человеческой души в эпоху кризиса античного мира. Один из впечатляющих образов орант — фигура молящейся женщины из катакомбы Присциллы в Риме (конец III в.). Порыв за пределы земного, надежда и жажда спасения достигают здесь особой духовной экспрессии в жесте полуоткрытых рук с преувеличенно большими кистями и в ли-





5 Базилика Санта Мария Маджоре.  
Внутренний вид, 432–440 гг. Рим





6 Мавзолей Санта Костанца. Мозаики свода бокового обхода. IV в. Рим

7 Гибель войск фараона в Красном море. Мозаика главного нефа базилики Санта Мария Маджоре (деталь). Начало V в. Рим



хорадочном блеске широко раскрытых глаз. Мучительная борьба между телом и духом, наполнявшая искусство поздней античности, разрешается в образе оранты безраздельной победой духа над плотью. Росписи катакомб еще не знают развитых повествовательных циклов, связно излагающих сюжеты Ветхого и Нового заветов, и довольствуются лишь сокращенными редакциями отдельных эпизодов.

Близкие по сюжету и устремлениям мотивы можно встретить на внешних стенках христианских саркофагов, наиболее ранние из которых датируются началом III века. На примере скульптурных изображений на саркофагах еще более отчетливо прослеживается отход от статуарности и пластичности античного ваяния.

Четвертый век ознаменовался важными переменами в политической и духовной жизни империи. В 324 году император Константин основал на берегу Босфора «Новый Рим» и перенес сюда столицу в 330 году. Вскоре в честь своего основателя она получила название Константинова града — Константинополя. Этим было отмечено перемещение центра политической, социальной и экономической жизни в восточные провинции, избежавшие разрушительных последствий кризиса III века. С появлением Константинополя земли Востока получили самостоятельный и единый политический и культурный центр, который противостоял отныне старому средоточию общественной и культурной жизни — Риму. Неравномерное развитие западных и восточных областей



8 Христос на троне. Мозаика апсиды церкви Санта Пуденциана (деталь). Ок. 400 г. Рим

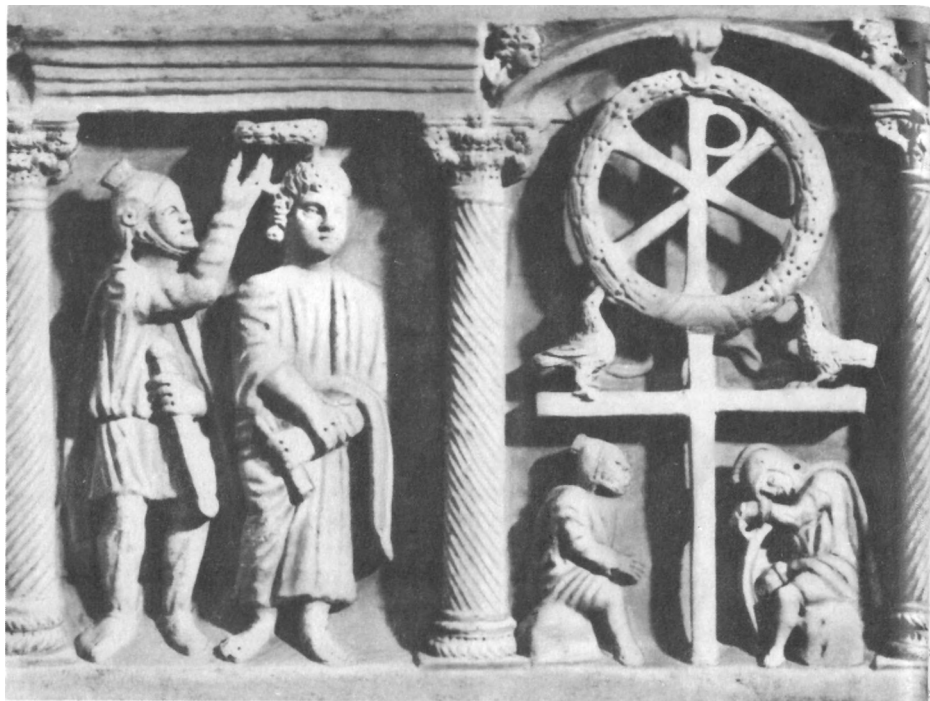
империи привело во второй половине IV столетия к их обособлению. В 395 году образовалось два самостоятельных государства, развитие которых пошло различными путями. На первых порах Рим сохранил значение крупного художественного центра — столица Восточной империи еще не имела собственной традиции. Но римская художественная школа IV–V веков — это заключительный аккорд многовековой истории. Неустойчивое положение Вечного города заставляло западных императоров в V веке переезжать то в Милан, то в Равенну. Это вело к сокращению строительства в Риме и постепенному угасанию художественной активности. Однако

Рим сохранил большое количество памятников монументального искусства и архитектуры IV–V столетий. Они позволяют судить о заключительной фазе позднеантичной культуры и зарождении нового средневекового мировоззрения. Важнейшим событием в идеологической жизни поздней империи было официальное признание христианства в начале IV века. Теперь это было иное по своим устремлениям вероисповедание. Бунтарство отступило на второй план, церковная община и духовенство демонстрировали свою верность императору. Из религии рабов и угнетенных христианство превратилось в культ, который освящал и оправдывал су-

ществовавшее неравенство. Учение о едином боге санкционировало незыблемость императорской власти, идея всеобщего равенства трансформировалась в идею равенства перед богом, равенства в виновности и первородном грехе, а установление царства справедливости окончательно перенесено в потусторонний мир. Поздний императорский Рим превратил христианство в пышный государственный культ. Организация церкви копировала официальные учреждения Римской империи. Не без вмешательства императорской власти на съездах епископов — вселенских соборах — вырабатывались и закреплялись основные догматы веры, разрабатывался сложный ритуал богослужения, пресекались попытки инакомыслия. Былая борьба против язычества сменилась защитой ортодоксальной чистоты догм.

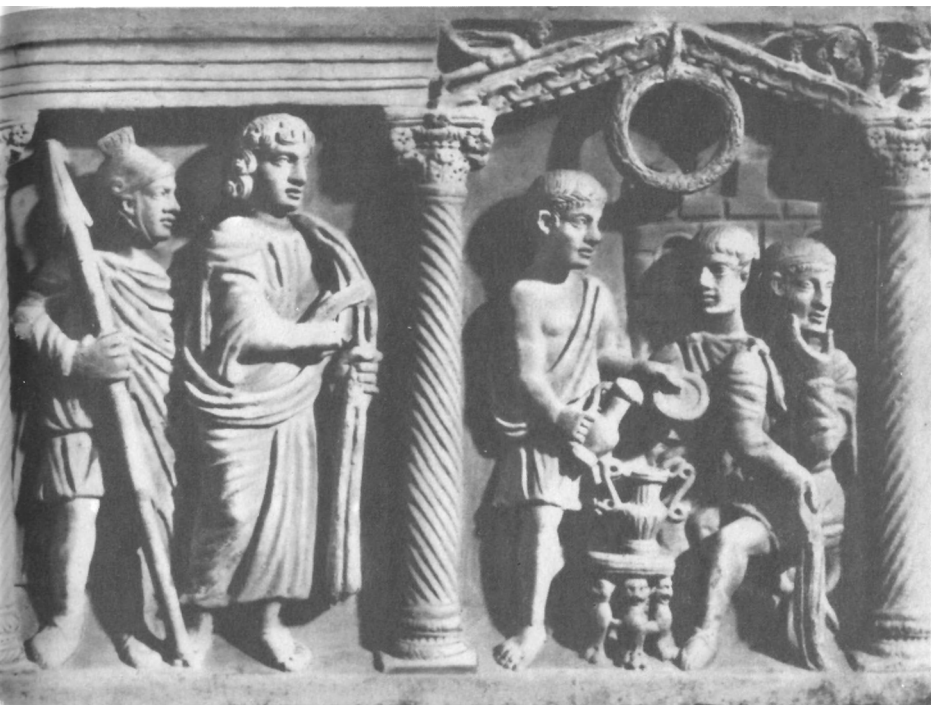
Легализация новой религии создавала предпосылки для возникновения регулярного типа христианского храма. В эпоху раннего христианства, до его признания, два типа помещений использовались приверженцами новой веры: зал для сбора общины (этой цели нередко служили комнаты частных домов) и поминальное святилище над могилой мученика (мартирий). Подобно большинству римских мавзолеев, последние сооружения имели центрический план. Развитие культового ритуала, идея триумфа новой религии потребовали создать здание, которое объединяло бы молитвенный зал и поминальное святилище. Такой постройкой стала хри-

стианская базилика<sup>9</sup>. Она представляет собой вытянутое в плане здание, ориентированное первоначально с востока на запад, позднее с запада на восток. В таком случае вход в храм помещался на западном фасаде, восточный конец завершался алтарной нишей — апсидой, абрис которой нередко выступал за внешнюю границу стен. Перед входом располагался, как правило, открытый двор — атрий. Между двором и основным телом здания находился примыкавший к последнему притвор — нартекс (помещение для некрещеных, но готовых принять христианство). Центральное пространство базилики делилось рядами колонн на несколько продольных залов, так называемых кораблей, или нефов. Главный неф предназначался для культовых церемоний, молящиеся размещались в боковых. Центральное помещение было выше боковых и освещалось сквозь окна, расположенные близко к кровле. Христианские базилики Рима имели, как правило, плоские перекрытия с двускатной крышей в центре, односкатными над боковыми нефами. Кровля опиралась на деревянные стропила и балки. В некоторых зданиях к ним был подвешен потолок, однако часто конструкция перекрытия оставалась в интерьере открытой. Пространство алтарной части в интерьере предвзял арочный проем, напоминавший триумфальную арку. В ряде базилик с ранних времен перед триумфальной аркой существовал обширный поперечный неф — трансепт.



В отличие от языческих храмов раннехристианское культовое здание воспринималось не как жилище бога, а как символ вселенной и как место на земле, где верующие внимали «божьему гласу» и благодаря богослужению могли, по их представлениям, приобщиться к идеальному миру божественных сфер. Поэтому храм должен был являть собой «иной мир», отличный от повседневности. Отсюда становится понятной первенствующая роль внутренних помещений в христианских храмах, художественный и идейный образ которых родился

9 Монограмма Христа и сцены страстей. Рельефы саркофага. IV в. Рим, Латеранский музей



из контраста аскетически суровых наружных стен и пышной торжественности интерьера. При этом, в отличие от императорских базилик, внутреннее пространство христианских приобрело новое качество — оно стремилось обрести безграничность. Торжественный ритм колоннад направлял взор находившихся в нефе к алтарю, внесил динамический акцент в восприятие архитектуры, ощущение церемониала и порыва. Ряды колонн скрывали боковые стены. Из центрального нефа практически воспринимались лишь освещенные проемы

окон, закрытых к тому же нередко тонкими, просвечивающими пластинами алебаstra. Стена начала просвечивать и дематериализоваться. Важнейшим в этом процессе стало также появление мозаик на стене базилики. Классическая греческая и римская мозаика — это декорация пола. Поднятая на стену, она оказалась в соседстве со световым проемом. На фоне освещенных окон изображение, помещенное между ними, оказывалось более темным, силуэтным и призрачным. Это в свою очередь, во имя достижения художественного единства,



10 Христос. Центральная часть мозаики апсиды церкви св. Косьмы и Дамиана. 526–530 гг. Рим



повлекло за собой переход от естественных камней, из которых набирались античные мозаики, к стеклянной смальте с блестящей и мерцающей поверхностью, что делало изображение скорее оптическим феноменом, чем материально и зримо осязаемым предметом.

Наряду с базиликами сохранили свое значение центрические здания. Это были своеобразные мавзолеи-храмы. Их возводили в честь погибших проповедников христианства или покровительствовавших новой религии светских властителей. Центрическими были также крещальни (баптистерии). Они строились рядом с храмом и предназначались для совершения обряда крещения.

Став верной союзницей императорской власти, церковь нуждалась в искусстве, способном активно доносить до верующих главные идеи христианства. Смутные символы и аллегории на стенах катакомб должны были уступить место композициям, повествующим о торжестве новой религии над язычеством.

В одном из ранних центрических христианских сооружений Рима, мавзолее Санта Костанца, традиционно связываемом с дочерью императора Константина, декорация сводов бокового обхода еще сохранила тесную связь с античной мозаикой как в технике исполнения (естественный камень), так и в традиционной тематике, перетолкованной в духе христианских символов.

Важным этапом в переосмыслении античных художественных форм являются мозаики римской базилики Санта Мария Маджоре (432–440).

Несмотря на многочисленные утраты и реставрации, это один из самых значительных ансамблей раннехристианского Рима. На боковых стенах центрального нефа мы встречаем развернутый цикл библейских сцен. В несколько ином плане исполнены эпизоды из жизни Христа на триумфальной арке, здесь господствуют более торжественные ритмы. Особый оттенок мозаикам Санта Мария Маджоре придает возросшее употребление золота. Оно оживляет поверхность мозаичных вставок на стенах главного нефа. На триумфальной арке золотые кубики смальты уже настолько широко используются мозаичистами, что производят впечатление, будто само изображение исполнено на золотом фоне. Вторгаясь в ткань легкой манеры позднеантичной живописи, какой исполнены мозаики Санта Мария Маджоре, золотые блики и вставки сообщают мозаикам «просвечиваемость», граничащую с нематериальностью. Ощущая это разрушение пластического начала, мастера триумфальной арки в ряде фигур прибегают к линейной стилизации. Существенные сдвиги в характере общего образного строя демонстрирует мозаика апсиды церкви Санта Пуденциана (ок. 400 г.). Старое и новое столкнулось здесь еще более наглядно: эллинистическая живописная техника, римская портретность голов соседствуют с христианской символикой и торжественной пышностью официального христианского культа. Исполненный величия Христос восседает на троне подобно земному императору. В од-



ной руке его чаша с надписью, говорящей о божественном покровительстве церковной общине, другой он благословляет апостолов, учеников и ревнителей веры. Петр, хранитель ключей от врат рая, и Павел, легендарный основатель христианской общины в Риме, увенчаны лаврами. Позади Христа и апостолов — небесный Иерусалим, над которым возвышается огромный золотой крест, символ мучений Христа. В радужных облаках витают символы евангелистов, авторов канонизированных Евангелий: ангел — св. Матфея, лев — Марка, бык — Луки, орел — Иоанна. Фигура Христа, облаченная в золотое одеяние, наиболее активная по красочному акценту, как бы предваряет своим блеском триумфальное звучание композиции, утверждающей победу новой религии.

К 526—530 гг., когда Рим уже был покорен варварами, относятся мозаики церкви св. Космы и Дамиана. В своих суровых, пронизанных мистической экспрессией образах они

отразили новые вкусы обитателей Вечного города. Христос в тоге законодателя является из глубин бездонного иссиня-черного неба на фоне багряных облаков. В своих золотых одеяниях он подобен небесному светилу. Это образное сравнение светила с ликом божества было весьма знаменательным фактом. В христианском понимании солнечный свет окрашивался в мистические тона. Вместе с тем мозаики церкви св. Космы и Дамиана выдают тесную связь с образами, рожденными христианским Востоком, влияние и значение которого оказывалось важным для сложения средневекового искусства. Египет, Сирия, Палестина, Греция, Малая Азия на протяжении IV—VII веков оказались сферой напряженных исканий, идейных и художественных. Здесь находились главные очаги богословия, зарождались ереси, разрабатывались и возводились разнообразные типы культовых построек, расширялась иконография.

# ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

ИСКУССТВО  
ВОСТОЧНОЙ ИМПЕРИИ  
V–VII ВЕКОВ

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
VII– НАЧАЛА IX ВЕКА

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО  
СЕРЕДИНЫ IX–XII ВЕКА

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIII– НАЧАЛА XV ВЕКА

## ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ИМПЕРИИ V–VII ВЕКОВ

Рубеж IV и V столетий был отмечен напряженной борьбой во всех сферах политической и духовной жизни обеих частей империи. Вслед за легализацией христианства император Юлиан попытался возродить языческие культы. До начала VI века в полной мере сохраняла свое значение античная система образования. Хранителем древней традиции на востоке империи выступали Афины, где продолжала свою деятельность знаменитая Платоновская Академия. В Александрии, крупном эллинистическом центре на территории Египта, процветали медицина и философия, риторские школы составляли славу Антиохии в Сирии. Античная образованность отличала и крупных деятелей христианской церкви, которые пользовались в своих сочинениях древними литературными формами. Отражением острых политических и идейных столкновений этой переходной эпохи явились жаркие споры, которые в IV и V веках потрясали христианскую церковь. Одна за другой осуждались на церковных соборах возникавшие ереси. В диспутах о догмате триединства божества (тринитарные споры IV в.), направленных против арианства, и в христологических (о природе Христа) дискуссиях, которые привели к осуждению несторианства и монофиситства<sup>10</sup>, столкнулись конкретно-чувственные представления, философская логика античности и крайне отвлеченные, иррациональные, аскетические воззрения, главными центрами которых были сельские районы восточных провинций. В ходе поле-

мики началась разработка целостной системы религиозных догм, для доказательства которых опирались на философскую спекуляцию. Взгляды отцов церкви — каппадокийского кружка и Псевдо-Дионисия Ареопагита на Востоке, Августина на Западе — сыграли значительную роль в разработке общей структуры средневекового мировоззрения, в эстетических посылках, в политике церкви по отношению к искусству. При этом обнаружился различный подход к решению ряда проблем на западе и востоке империи, расхождения между западной и восточной церковью. Общественное, политическое и церковное развитие обеих частей державы окончательно приобрело иную направленность с момента падения Рима и образования варварских государств. В V—VII веках Восточная империя выступает как важнейший очаг раннесредневековой культуры. На землях, подвластных Восточной империи, которая вошла в историю под именем Византии<sup>11</sup>, были заложены основы художественного развития восточнохристианского мира. Вопрос о начальной дате византийского искусства до сих пор служит предметом спора среди исследователей. Одни из них склонны относить ее к моменту освящения Константинополя как столицы, для других период с IV до VII столетия предстает как «протовизантийский», и они рассматривают его как заключительную фазу позднеантичной культуры. Несомненно одно: ярко выраженные специфические черты, определившие в дальнейшем путь художественного развития Византии, отчет-

ливо выступают начиная с VI века. Поэтому период с IV по VII век предстает несомненно как переходный в области культуры, в течение которого на смену античному мировоззрению приходит средневековое. В составе Восточной Римской империи оказались области с преобладающим греческим населением, и поэтому жители именовали Восточную империю по-гречески «Ромейской» державой. На ее территориях, включавших первоначально Балканский полуостров, Малую Азию, острова Эгейского моря, Сирию, Палестину, Египет, Киренаику, Кипр и Крит, часть Месопотамии и Армении, некоторые районы Аравии, земли в Крыму и на Кавказе, жили различные племена и народности. Их отношения между собой и к центральной власти Константинополя стали важной внутренней проблемой Ромейской империи. Во имя сохранения консолидации государства правящие классы стремились опереться на ту общность политических и культурных традиций, которые возникли в этих районах в эпоху эллинизма и римского господства. С разделением империи эллинистические традиции в противоположность римским, наряду с классовыми интересами верхушки общества и христианством, служили главной опорой в борьбе за единство страны. В этих условиях становится понятной важнейшая роль наследия эллинизма для формирования византийского искусства. С другой стороны, своеобразие ряда восточных провинций, в первую очередь Египта, Сирии, Палестины и других, заключалось в том, что пре-

жие культурные центры, хранившие эллинскую образованность, соседствовали здесь с многочисленным местным населением, которое вследствие политики греческих и римских завоевателей, разделявших жителей провинций на «эллинов» и «неэллинов», «римлян» и «неримлян», было настроено к античной культуре враждебно. В их среде возникли художественные течения, противоположные античным, культивировались формы, восходившие к древним местным культурам и народному искусству. Сплетаясь со спиритуализированными представлениями христианства, они породили своеобразный стиль.

Искусство столицы Ромейской империи — Константинополя на первых порах его существования прослеживается с большими трудностями. До VI столетия мы не располагаем достаточным количеством памятников, чтобы с полной уверенностью охарактеризовать все его стороны. Более отчетливо картина ранней стадии развития искусства Восточной империи может быть прослежена на памятниках провинций.

Наши сведения о гражданском зодчестве Византии начальной поры ее существования весьма скудны. Данные археологии позволяют утверждать, что первоначально крупные города сохраняли облик и планировку, близкие к античным. Центральные магистрали украшались портиками и колоннадами, служили местом возведения важнейших общественных зданий. Дворцовые комплексы занимали значительные территории. Жилые дома горожан редко поднима-

лись выше двух этажей. Город охраняли оборонительные стены. Однако регулярная планировка со временем утратила свое значение, улицы становились узкими и кривыми, даже в Константинополе многие из них не превышали двух с половиной метров в ширину.

Культовые сооружения, несмотря на позднейшие перестройки, сохранились несравненно лучше. Письменные источники упоминают о первых христианских храмах именно на Востоке. С принятием христианства здесь было воздвигнуто несколько построек, которые оказали воздействие на распространение типа церковного здания и служили примером для храмостроения (церковь Рождества в Вифлееме, ок. 333 г., и церковь Гроба господня в Иерусалиме, 328—336, разрушена в 1009 г.). Распространенным типом культовой постройки в Восточной империи в течение первых столетий являлась базилика. Однако с V века большое значение имели центрические постройки, идея которых оказалась ближе восточному миропониманию. В разработке восточного типа храма значительную роль сыграло зодчество Ближнего Востока — Сирии, Малой Азии и Месопотамии. Сирийская строительная школа была одной из ведущих в раннесредневековом мире. Культовое зодчество представлено здесь архитектурой храмов, монастырских комплексов и гробниц, сохранились остатки гражданских сооружений в крупном центре — Антиохии. Сирийские церкви — относительно небольшие, сложенные из хорошо обтесанного камня базили-

ки, главным образом трехнефные, реже пятинефные. Возводились также центрические здания. От базиликальных храмов Рима сирийские церкви отличает более статический характер. У большинства отсутствует атрий, редок трансепт, план выглядит укороченным. Внутренние помещения разделяются арками на части в поперечном направлении. В еще большей степени эта черта присуща месопотамским постройкам. Большое внимание сирийские зодчие уделяли разработке западной части храма. Они впервые вводят в практику оформление фасада двумя башнями, фланкирующими центральный вход (базилики Кальб-Лузе, ок. 500 г., и Дейр-Турманин, до 480 г.). Появление купольных перекрытий было связано, с одной стороны, с рядом особенностей местной светской архитектуры, где деревянные купола были распространены, с другой — диктовалось разработкой ритуала христианской службы на Востоке, в том числе в Сирии: культовая церемония разворачивалась вокруг специального возвышения, отмечавшего центр храма (образ будущего амвона), сирийская литургия включала пение хора и солистов. Купол в этой связи акцентировал средоточие здания. Появление купола переориентировало развитие архитектурных пространств — при укороченном плане сирийских базилик оно совершалось не по горизонтали, а по вертикали. Это повлекло за собой, во имя установления большего конструктивного и ритмического единства, замену горизонтального архитрава арочными конст-

рукциями, направило главные усилия зодчих на выработку типа купольной базилики, целиком возведенной из камня. Важным сооружением явился комплекс из четырех трехнефных базилик в монастыре Симеона Столпника (Калат-Семан, ок. 470 г., Сирия), которые в плане образовывали крест. Существенный вклад в разработку типа купольной базилики внесли строители Малой Азии. Примером одной из ранних церквей подобного вида может служить церковь в Мериамлике (Киликия, вторая половина V в.). Необходимость перекрывать куполом прямоугольное в плане помещение выдвинула сложную конструктивную задачу. С целью облегчить переход от прямоугольника плана к окружности купола опорными столбами и стенными нишами стремились выделить подкупольный квадрат, который соединялся с основанием купола при помощи тромпов — угловых ниш, перекрытых полукуполами. В этой конструкции был использован опыт иранских строителей. Такую композицию мы встречаем в исаврийской церкви Ходжа-Калеси. В дальнейшем переход от квадрата основания к куполу стали осуществлять при помощи «парусов» (пандативов) — треугольных сферических сводов (ранний пример — мавзолей Галлы Плацидии в Равенне, ок. 440). Такое решение явилось важнейшим прогрессивным шагом. Несомненно воздействие на стиль архитектуры V—VI веков гражданских зданий, в первую очередь дворцовых построек (Каср-ибн-Вардан в Сирии, постройки Закавказья,



залы константинопольских дворцов). Важную роль в этом процессе сыграли восточные представления о храме как о тронном зале божества.

Центрическая архитектура, представленная памятниками различного назначения, обогатилась в Сирии несколькими решениями, которые повлияли на разработку центрального купольного здания как в близлежащих к Сирии областях (Армения, Грузия), так и на зодчество западных провинций и Константинополя (церковь св. Виталия в Равенне, 532–548; храм Сергия и Вакха в Константинополе, 525–527). Это церкви начала VI века св. Георгия в Босре (512) и Эсре (515), из которых осо-

11 Монастырь Симеона Столпника (Калат-Семан). Центральная часть храма. Внешний вид. Ок. 470 г. Сирия

бого внимания заслуживает первая, с ее организацией подкупольной части в виде четырех опор с примыкающими к ним экседрами, образующими в плане четырехлистник, и системой угловых ниш, которые служат переходом от квадрата наружных стен к окружности плана интерьера.

Важным разделом раннесредневекового зодчества явилось монастырское строительство. Родиной монашества был Египет. Оно возникло на рубеже IV и V веков в среде беднейших слоев населения. Монахи проповедовали отказ от земных благ и отстранение от суетного мира, отрицали всякую образованность. В утопическом бегстве от мира, в создании киновий — совместных поселений, явившихся начальным типом монастырей, — нашло свое крайнее выражение ощущение глубоких противоречий жизни, протест против рабовладельческой культуры, иллюзорная попытка создать идеальный мир, «царство божие» на земле.

Первое поселение монастырского типа возникло в Египте около 320 года в Фиваиде. Наиболее значительными монастырскими комплексами явились Белый монастырь, основанный около 440 года, и расположенный неподалеку от него Красный монастырь (V в.). Они включили в себя кельи монахов, храмы, трапезную и служебные постройки. В обработке стен базилики Белого монастыря заметно воздействие форм древнеегипетской архитектуры — ее стены покаты и в разрезе имеют трапециевидную форму. Регулярная планировка в египетских монастырях от-

сутствует, расположение зданий произвольно. В Сирии монастыри имели композиционный центр — замкнутый двор, окруженный колоннадой.

Переходный характер эпохи IV—V веков повлиял на разрушение старых изобразительных форм и определил интенсивность поисков новых решений. Повсюду прослеживается переход от объемности и статуарности к условности, плоскостности изображений. Традиции античной культуры дольше всего удерживались в гражданском строительстве, прикладном и ювелирном искусстве, декорациях полов светских зданий. Создатели резных пластинок слоновой кости, серебряных сосудов, тканей, мозаик полов длительное время черпали мотивы из арсенала языческого искусства. Но искусство круглой скульптуры, осужденное на Никейском соборе как не соответствующее церковным понятиям, постепенно отступало на второй план. Прибежищем пластики отныне становится рельеф, уделом — прикладные и декоративные формы. Рельефом исполняются узорчатые декорации алтарных преград, изображения на саркофагах и погребальных стелах, на предметах бытового и культового назначения — ампулах, фибулах, чашах. Ковши, чеканные серебряные блюда, исполненные в разных концах империи, долгое время сохраняли связь с античной тематикой, которая постепенно сменялась с христианской и наконец была вытеснена ею. Широкое распространение в V—VI веках получили консульские диптихи — резные



12 Кормление змеи. Блюдо. Серебро, позолота. IV в. Ленинград, Эрмитаж



пластинки слоновой кости. Консулы рассылали их при своем вступлении в должность. Цирковые игры, сопровождавшие эту церемонию, часто воспроизводились на лицевой стороне диптиха наряду с портретом самого консула. Наиболее роскошными были императорские диптихи. Как и во всех сферах искусства той эпохи, памятники этого круга демонстрируют усиление декоративного и плоскостного начал, нарастает мелочная орнаментация деталей, узоры покрывают изображение сплошной массой. Пространственные отношения оказываются нарушенными, композиция развивается снизу вверх.

Ведущее положение в искусстве V–VI веков заняли монументальная живопись, книжная иллюстрация (миниатюра). Тогда же возникла иконопись. Христианские богословы и художники IV–VI веков сосредоточили внимание на разработке иконографии повествовательных и догматических сцен, образов канонизиро-

ванных евангельских персонажей. Изменяется идеологическое толкование образа, оно становится более усложненным и конкретизированным. Крупнейшим центром формирования изобразительного искусства Восточной империи была Александрия. Здесь культивировалось искусство, сохранявшее в церковных образах античную красоту и пластическое совершенство. Об этом свидетельствуют более поздние византийские копии с ныне утраченных александрийских оригиналов. Отточенным мастерством отличались изделия из слоновой кости, одним из совершенных образцов являются пластинки с изображениями святых, украшающие трон епископа Максимиана в Равенне (546–556).

Христианское население Египта получило название коптского (от «кубт» — арабизированного греческого названия Египта). Большая часть его жила в земледельческой провинции и была враждебно настроена к культуре эллинизирован-



13 Блюдо-дискос епископа Патерна. 491–518 гг. Серебро, позолота. Ленинград, Эрмитаж

ной Александрии. В среде коренного населения родилось стремление к более условному искусству, возродились некоторые традиции Древнего Египта, большое влияние имели воздействия сиро-палестинского круга памятников. Столкновение различных тенденций демонстрирует пластика. Искусство коптов почти не знало круглой скульптуры. Преобладающим видом коптского ваяния был раскрашенный рельеф: надгробные стелы, рельефные украшения и орнаменты архитектурных сооружений. Их эволюция шла в сторону нараставшего отказа от объемности и естественности, усиливались иератичность, графическое и орнаментальное начала. Особую экспрессивность рельефам придают тени от подчеркнuto углубленных линий контуров и широко раскрытые глаза персонажей. С наибольшей последовательностью изменение выразительных средств искусства можно проследить на примере узорчатых коптских тканей.

Они служили предметом экспорта и получили широкое распространение за пределами Египта. Большинство из дошедших памятников — фрагменты декоративных бордюров и вставок, украшавших одеяния (туники), погребальные саваны или церковные занавесы. Узор коптских тканей исполнялся, как правило, однотонной или разноцветной шерстью по льняной основе. Сложные напластования в коптской культуре отражает тематика вытканых изображений. Существенное место занимают орнаменты с геометрическим и растительным узором. Собственно христианские циклы представлены в Египте росписями некрополя в Багауте и в более развитом виде в капеллах Баутского монастыря (VI в.), где господствуют упорядоченные композиции, строгая иконография, единый графический принцип изображения, а также фресками Фараса в Нубии (VIII в.). Важным был вклад Египта в разработку христианской иконографии.



14 Консул Ареобинд. Створка диптиха. 506 г. Слоновая кость. Ленинград, Эрмитаж

15 Цирковые игры. Диптих. Ок. 450 г. Слоновая кость. Ленинград, Эрмитаж

Воздействие древнеегипетской традиции обогатило христианское искусство коптов рядом новых изобразительных мотивов. Коптские памятники, восприняв иератическую строгость древних рельефов, украшавших гробницы фараонов, смогли наделить образы, заимствованные из иных культур и традиций, сакральной торжественностью, придать им отпечаток вневременной всеобщности, которой церковь жаждала наделить священные изображения персонажей.

Значительным было воздействие на культуру раннесредневекового мира памятников изобразительного искусства сиро-палестинского круга, который включал современные Сирию, Ливан, Палестину и Иорданию. Здесь сложился экспрессивный и орнаментализированный стиль изображений, с наибольшей подробностью разрабатывалась иконография повествовательных циклов, в первую очередь евангельского. Культовые предметы — кресты, образки, кадила, ампулы, — изготовленные из бронзы и драгоценных металлов, производством которых славилась Сирия, разносили вместе с посольствами и паломниками эти иконографические изводы и принципы изображения в разные концы христианского мира. Сыграла роль в этом процессе и книжная миниатюра.

Книга занимала важное положение в христианском богослужении. Евангельские тексты непосредственно читались священником в процессе литургии. Уже IV век ознаменовался широким распространением кодекса — рукописи, состоящей из отдель-



ных сброшюрованных листов, — который пришел на смену античному свитку. Античная иллюстрация — свободный изобразительный комментарий на полях манускрипта. Кодекс с упорядоченным форматом страницы предъявлял более жесткие требования к композиции миниатюры: она теперь не только комментировала текст, но и украшала рукопись. Обрамление страницы открывало путь к превращению иллюстрации в замкнутое в себе самом произведение, в своего рода картину. В V веке большое распространение получили «пурпурные» кодексы — роскошные манускрипты, выполненные на окрашенном в пурпурный цвет пергаменте. Текст при этом был написан нередко золотом и серебром. Одним из древнейших пурпурных кодексов является Венская библия. Она была исполнена, вероятно, в Антиохии в середине VI века. К VI столетию относятся также пурпурное Евангелие из Россано, рукопись труда греческого врача Диоскорида «Гербарий» (ок. 512 г., Вена, Национальная библиотека) и сирийское Евангелие Рабулы (586 г., Флоренция, библиотека Лауренциана). Миниатюры этих рукописей лишены раз свидетельствуют о различных тенденциях в искусстве Восточной империи IV–VI веков. Если в живописных миниатюрах венского «Гербария» Диоскорида ощутимо воздействие эллинистических традиций, то Евангелие Рабулы выделяется чуть грубоватой драматической экспрессией, которую передают взволнованные, несколько конвульсивные позы, пе-

страя красочность и подчеркнутые темные контуры.

Вероятно, с V века как особый вид христианского искусства начала развиваться иконопись, существование которой было санкционировано церковью в VI веке. Икона (по-гречески *eikōn* — образ) как предмет культа получила особое значение в среде восточного христианства. Поклонение иконам было подготовлено возникшим на протяжении IV века культом креста и мощей. Истоки иконописного образа коренятся, с одной стороны, в погребальных портретах эллинистической эпохи, ярким воплощением которых являются портретные изображения, найденные в египетском оазисе Фаюм. Традиции погребального изображения проникли в христианство благодаря поминальному культу мучеников. С другой стороны, обычай поклоняться обожествленному портрету связывает происхождение икон с так называемым лавратоном — портретным изображением римского цезаря, которое играло важную роль в позднеримском культе императоров. Появление в христианской иконографии «портрета» священного персонажа объединило две культовые функции — поминания и поклонения. Число дошедших до нас икон ранневизантийского времени невелико. Все они датируются главным образом VI–VII веками. Их стиль ясно отражает общие тенденции развития искусства этой эпохи и устремления отдельных школ. Особое место среди ранних памятников занимают иконы, обнаруженные в мо-



16 Деталь фриза мозаичного пола Большого императорского дворца в Константинополе. Первая половина V в. Стамбул



настыре св. Екатерины на Синае. Некоторые из них — «Богоматерь с младенцем», «Иоанн Креститель» (Киев, Музей западного и восточного искусства), а также «Св. Петр», «Богоматерь с младенцем, двумя ангелами, св. Феодором и св. Георгием» (Синай) — могут быть связаны с деятельностью александрийской школы. Их отличают энкаустическая техника исполнения, широкая живописная манера, объемная, пластическая лепка форм, эллинизированный характер образов. При всей торжественности композиций

17 Св. Георгий. Коптская ткань. VI–VII вв. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина

18 Вход в Иерусалим. Миниатюра Евангелия из Россано. VI в. Россано, епископский дворец, епархиальный музей





фигуры еще достаточно свободно развернуты в пространстве. К одной из восточных школ относят икону Сергия и Вакха (VI в. (?), Киев, Музей западного и восточного искусства). Примечательно, что в ранних памятниках иконописи между персонажами существует только внешняя связь, динамическое взаимоотношение внутри иконы отсутствует. Главным становится взаимодействие «образа» и зрителя. Отход от эллинистических образов в сторону иератического и линейного решения ясно демонстрируют коптские

иконы. Выразительный пример — икона «Христос и св. Мина» (VI в., Париж, Лувр), происходящая с Синая, и изображение епископа Авраама (VI в., Берлин, Государственные музеи).

Наиважнейшим видом изобразительного искусства этих переходных столетий была монументальная живопись. Она позволяет более последовательно проследить пути сложения византийской художественной системы, целью которой было создание на земле некоего образа небесного мира. Подобное решение



могло возникнуть только на путях соединения архитектуры с живописной росписью. В теоретическом плане определяющее влияние на выработку византийской системы оказали идеи восточных отцов церкви и сочинения так называемого Псевдо-Дионисия Ареопагита (Ареопагитики). Центральным в произведениях этих теологов становятся понятия «возвышенного» и «образа». Исходя из противоположности земного и небесного, рациональной непознаваемости божества, христианские авторы обращались к иррациональной сфере человеческой психики и рассматривали образ как единственное связующее звено, которое возвышает человека над суетным миром и приближает «неизреченно и непостижимо к неизречаемому и непознаваемому»<sup>12</sup>. Чувственно воспринимаемый образ — лишь намек на сверхреальное. У автора Ареопагитик это понятие впервые связывается с идеей стройной космической иерархии, которая предстает как «образ божественной красоты»<sup>13</sup>. Тем самым были заложены основы ориентации восточно-христианского искусства на отражение не реального и изменчивого, но извечного, возвышенно прекрасного и сверхреального (архетипа). Излюбленной техникой монументальной живописи в Византии была мозаика. Византийцы ценили ее за драгоценность и своеобразие оптических эффектов, которые они виртуозно умели извлекать из мерцающей поверхности смальт. Ранний мозаичный ансамбль эллинистически-восточного круга мы

находим в Салониках (славянская Солунь, Македония). Он сохранился в церкви св. Георгия. Ее купол, своды ниш и окон поныне хранят мозаики рубежа IV—V веков. Наряду с богатыми декоративными мотивами здесь разворачиваются величественные архитектурные задники со сложными пространственными построениями. На их фоне теряются редкие фигуры святых. Наиболее захватывающее в мозаиках солунской ротонды — обилие сверкающего золота. Оно заполняет все свободное пространство между аркадами и портиками кулис и превращает мозаику в ликующе-радостный гимн мирозданию. Более сложную борьбу между живым, чувственным восприятием мира и отвлеченной, символической доктриной являет мозаика церкви Хосиос Давид в Салониках (конец V — начало VI в.).

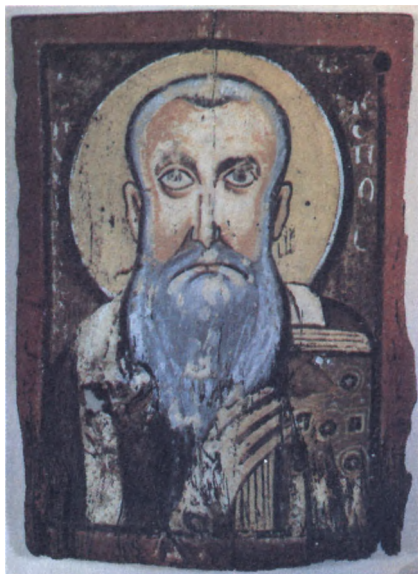
На западе империи наиболее крупный комплекс памятников монументальной живописи сохранился в Равенне. Этот город на Апеннинском полуострове в суровые годы заката Римской империи был резиденцией западных императоров, затем готских королей, а в VI веке — византийского наместника. Здесь сложилась самостоятельная художественная школа, в центре внимания которой стояли проблемы монументального искусства, поиски целостного художественного ансамбля, установление неразрывных связей между архитектурой и настенной декорацией.

В Равенне столкнулись две ветви средневекового искусства. Одна, представленная главным образом



19 Вознесение. Миниатюра Евангелия Рабулы. 586 г. Флоренция, библиотека Лауренциана

постройками готского времени, теснее связана с историей западноевропейской культуры, другая позволяет восполнить пробелы в картине развития ранневизантийского искусства. Византийская струя в



20 *Епископ Авраам. Коптская икона из Бауита. VI в. Берлин, Государственные музеи*

21 *Богоматерь с младенцем, св. Феодором, св. Георгием и двумя ангелами. VI в. Синай, монастырь св. Екатерины*

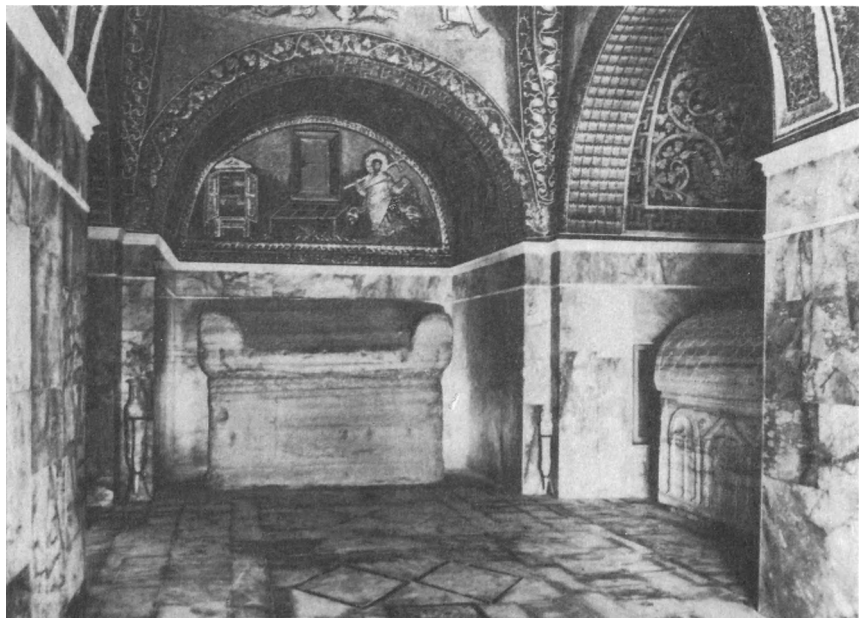
памятниках Равенны связана в первую очередь с декорацией интерьера, с великолепными мозаичными ансамблями.

Наиболее ранняя из сохранившихся равеннских построек — мавзолей Галлы Пلاцидии. Крестообразное в плане, это кирпичное здание предельно просто по своим формам. Снаружи единственным украшением стен служат слепые аркады. Напротив, интерьер возникает как преображенный мир, противостоящий реальности. Нижняя часть стен облицована полированным мрамором, своды, паруса и купол выложены мозаикой. Повсюду господствует глубокий синий фон, на котором загораются золотые звезды и блестит крест в куполе, являются святые в белых одеждах. В фигурах

и орнаментах сквозь приглушенные и прозрачные краски вспыхивает золото. Все здесь кажется призрачным и таинственным. Особое звучание интерьеру мавзолея Галлы Плацидии придает введение естественного света в композиционную и идейную структуру декорации. В люнетах и сводах окно, закрытое тонкой алебастровой пластиной, не просто проем, оно — композиционный и символический центр каждого изображения. Своеобразие такого приема становится особенно ясным при взгляде на декорацию четвертого люнета над входом, где место отсутствующего окна заняла фигура Доброго пастыря в золотом одеянии. Сверкающее золото призвано донести светозарную и сверхреальную природу Христа, противо-







поставить его окружающему ландшафту. Одновременно с этим золотые одежды, подобно освещенному окну в предыдущих мозаиках, прорывают условную плоскость переднего плана, изымают фигуру Христа из пространства мозаики и перемещают в среду интерьера, в особый мир, в котором зритель начинает ощущать себя перенесенным в священное неземное пространство. Магическое воздействие проникающего в интерьер света было хорошо понято равеннскими мастерами. Надпись в вестибюле Архиепископской капеллы в Равенне гласила: «Либо здесь рождается свет, либо, плененный, он царит здесь свободно». Для Псевдо-Дионисия Ареопагита свет оли-

22 Мавзолей Галлы Плацидии. Интерьер. Вторая четверть V в. Равенна

цветворял божественное начало, которое, по его мысли, «подобно свету исходит во все предметы свои глубинные лучи, создающие красоту»<sup>14</sup>. Интерьеры равеннских культовых построек демонстрируют более тесную связь между символикой декора, культовым назначением частей храма, пространственными объемами здания и освещением. Изображения подчеркивают основные ритмы архитектуры и акцентируют силовые линии пространственных конфигураций.

В равеннских базиликах наибольшее значение имела декорация апсиды и центрального нефа, которую мастера стремились связать в единое целое. В церкви Сант Аполлинаре Нуово процессии мучеников и мучениц (VI в.) на боковых стенах главного нефа, вторя ритму колонн, двумя потоками движутся к восседающим на троне Христу и Богородице, чьи торжественные позы подготавливали восприятие ныне утраченной декорации апсиды.

В центрических зданиях главенствующее положение начала занимать декорация купола, а также парусов и сводов. Оказавшись перед необходимостью покрывать мерцающей мозаикой криволинейные и сферические поверхности, равеннские мозаичисты столкнулись с оптическим эффектом вогнутого зеркала, при котором более светлые орнаменты и фигуры оказывались как бы вынесенными вперед, в реальное пространство интерьера.

Воздействие новых художественных компонентов на стиль мозаик можно проследить на примере де-

корации куполов равеннских крещален. В соответствии с назначением здания здесь помещена сцена крещения Христа, вокруг которой лучеобразно расположены фигуры апостолов. Декорация Православного баптистерия (третья четверть V в.) еще хранит отголоски античных пространственных представлений в пластически воспринятых фигурах апостолов, сложно развернутых в пространстве. Однако золото центрального медальона в соседстве с синим фоном оптически нарушает пространственные отношения: высшая точка сферы купола кажется расположенной ближе к зрителю. В Арианском баптистерии (конец V—начало VI в.) этот эффект усиливается перекрещивающимися потоками света, которые, проникая сквозь окна верхнего яруса, предваряют сияние золотого фона и находят отклики в звездобразной композиции мозаики.

Наиболее целостный художественный ансамбль интерьера был создан в церкви св. Виталия в Равенне. Аскетически строгая снаружи, эта небольшая восьмигранная кирпичная церковь, перекрытая куполом на барабане, развивает архитектурную композицию, намеченную храмами в Эсре и Босре: между восьмью подкупольными столбами заключен венец экседр. Напряжение конструкции здания в интерьере было искусно скрыто мастерами: трапециевидные в сечении опорные столбы обращены узкой стороной к подкупольному залу, отчего аркады экседры кажутся свободно взмывающими ввысь.



23 Православный баптистерий (церковь Сан Джованни ин Фонте). 400–450 гг. Западный фасад. Равенна

Легкость и пространственная подвижность интерьера неразрывно связана с его декорацией, где цветные мраморные облицовки сменяются позолотой капителей и насыщенным цветом мозаик. Мозаики сосредоточены главным образом в алтаре и пресбитерии. Структура орнаментов и расположение фигур акцентируют специфику архитектурных членений: фигуры то тянутся ввысь, то, в соответствии с изгибом конхи, наклоняют головы. В основу росписи положена сложная символическая программа, объединенная идеей жертвенности. Конху апсиды занимает ктиторская сцена: восседающий на сфере Христос дарует мученический венец св. Виталию, патрону храма; с противопо-

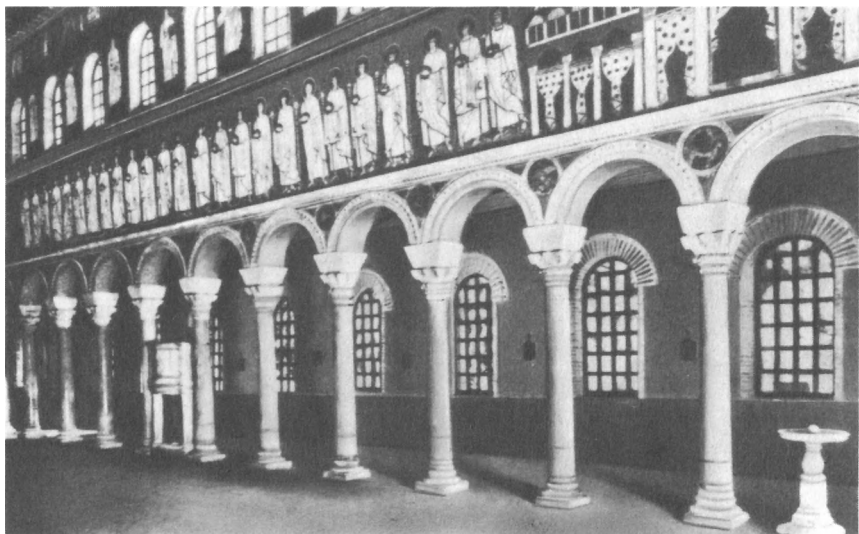
ложной стороны — основатель церкви епископ Экклесий подносит Христу ее модель.

Общая тенденция развития ранне-средневекового искусства в сторону усиления спиритуалистического начала отчетливо обнаружилась в мозаиках нижнего яруса апсиды. Они запечатлели торжественный выход императора Юстиниана и его жены Феодоры. Обе сцены имеют чисто символическое значение: императорская чета не присутствовала при освящении церкви епископом Максимианом. Мозаики являют картину императорского предстояния перед Христом. Вместе с тем эти изображения дополняют ктиторскую сцену в конхе апсиды. В руках у Юстиниана золотая чаша — дар храму. Рядом



24 Мозаика купола Православного баптистерия. Третья четверть V в. Равенна





с императором — служители культа во главе с Максимианом, придворные и телохранители. Все в этой сцене исполнено торжественного величия. Каждая фигура застыла в напряженной фронтальной позе, пропорции вытянуты; под длинными одеждами, расчерченными сухими параллельными складками, не чувствуется тела. Почва обозначена зеленой полосой, постройка, обрамляющая сцену, дана лишь намеком, позади процессии — золотой фон.

Несмотря на индивидуальность лиц, общее духовное напряжение, читаемое во взглядах членов императорской свиты, сообщает образам черты имперсональности. Сами участники процессии кажутся пришельцами из иного мира, вступающими в пространство церкви из сверкающего ореола золотого фона. Не

случайно над головой Юстиниана поверх императорской диадемы сияет нимб, как у святого. Примечателен еще один прием, позволяющий выделить особое значение фигуры императора: линии потолка постройки, обрамляющей процессию, сходятся к фигуре Юстиниана. Поэтому преобладающим в композиции мозаики становится движение из глубины наружу.

Мозаики св. Виталия переносят нас в атмосферу царских выходов константинопольского двора с их торжественными предстояниями и обожествлением императорской персоны, роскошью и богатством, вызывавшими восхищение и зависть у правителей других стран.

Великолепием одежд поражает процессия Феодоры. Костюмы придворных дам покрыты сложным орна-

25 *Базилика Сант Аполлинаре Нуово. Центральный неф. VI в. Равенна*

26 *Церковь св. Виталия. Капитель 532–548 гг. Равенна*



ментом. Жемчуга, рубины и изумруды украшают головной убор и оплечье Феодоры, ее пурпурное одеяние заткано золотом, в руках императрица держит драгоценный потир. Восточная роскошь с ее любовью к блеску драгоценных камней и утонченной орнаментике соседствует в костюмах императорской свиты с элементами античного одеяния.

Царствование Юстиниана (527–565) было временем расцвета византийской государственности, оно отмечено необычайным подъемом во всех сферах духовной жизни империи. Культура юстиниановской поры подводила первые итоги мощного наступления новой идеологии. Церковь нашла в лице константинопольского василевса покровителя православия. В эпоху Юстиниана

сложился специфический для Византии союз духовной и светской власти, в котором первенствующая роль принадлежала императорам. Время правления Юстиниана было отмечено большой строительной активностью. Новые дворцы и храмы возводились в столице и других центрах. Константинополь в V–VI веках еще во многом сохранял дух античного города. Он был столицей в полном смысле этого слова: местом сосредоточения богатств и всевозможных развлечений, административным и культурным центром. Его называли Царьградом – царицей городов – и оком вселенной. Городской ансамбль Константинова града сложился в первой половине V века, когда по приказу императора Феодосия II было завершено строительство мощных крепостных стен,



опоясывавших город. Через многочисленные ворота, среди которых выделялись главные — Золотые, — проходили основные дороги, соединявшие столицу с другими центрами империи. Внутри города эти пути переходили в сеть константинопольских улиц. Магистраль, начинавшаяся за Золотыми воротами, подводила к центральной улице — Меси, к ней сходились проезды от всех сухопутных ворот. Главная магистраль вела к площади Августеон. Здесь были расположены Большой императорский дворец и ипподром. На основании описаний современников и по данным археологии можно в известной мере представить облик Большого константинопольского дворца. Его основные сооружения уступами спускались в сто-

рону Мраморного моря, открываясь морским просторам своими террасами и аркадами. Парадные залы, перекрытые куполами, группировались вокруг перистильных дворов. Дошедшая до нас мозаика пола (первая половина V в.) пластической лепкой объемов и свободной композицией свидетельствует о живости античных традиций. Несколько лучше сохранился крупный дворец Константинополя Буколеон, выходивший фасадом к морю. Рядом с ним возвышался маяк. Площадь около императорского дворца была средоточием всех городских магистралей, что отличало застройку Константинополя от регулярной планировки римских городов с их строгими прямоугольными членениями. Неподалеку от площади Августеон,



за постройками дворца, Мраморное море переходило в Босфор и бухту Золотой Рог — морской путь и главную пристань. Площадь перед дворцом воспринималась поэтому как центр подвластного византийцам мира. Именно здесь, на месте сгоревшей во время восстания «Ника» старой базилики, честолюбивый Юстиниан повелел воздвигнуть «храм храмов» — главный собор империи, посвященный св. Софии, «премудрости божьей».

К моменту сооружения св. Софии в разных концах империи был накоплен немалый строительный опыт. Существенный вклад внесли и константинопольские зодчие. Их главные усилия были направлены на разработку купольного типа храма, в наибольшей степени соответство-

27 Император Юстиниан со свитой. Мозаика северной стены апсиды церкви св. Виталия. 546–548 гг. Равенна

28 Императрица Феодора со свитой. Мозаика южной стены апсиды церкви св. Виталия. 546–548 гг. Равенна



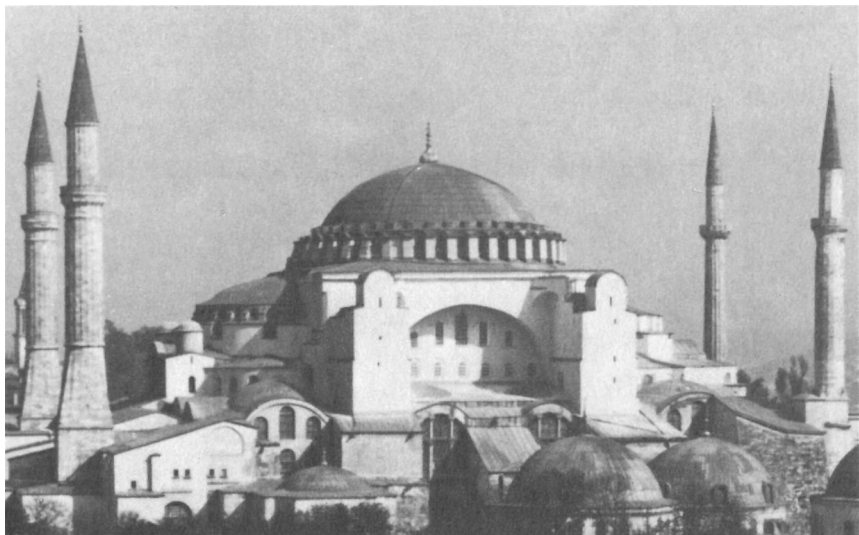
29 Церковь св. Сергия и Вакха. Интерьер. Ок. 525–527 гг. в Константинополе

30 Архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Собор св. Софии в Константинополе. 532–537 гг.

вавшего идее государственной централизации. Опыт сирийских и малоазиатских архитекторов становится важнейшим источником константинопольского зодчества. Об этом свидетельствует воздвигнутая около 525–527 года церковь Сергия и Вакха, ее планировка и конструктивное решение близки к сирийским зданиям. Существует мнение, не лишённое оснований, что строителями церкви Сергия и Вакха были малоазийские зодчие — Анфимий из Тралл и Исидор из Милета, принешие в Константинополь богатый опыт восточных строителей. Если подобное мнение справедливо, то церковь Сергия и Вакха была пробным камнем обоих мастеров на константинопольской почве перед главным творением их жизни — храмом св. Софии, возведение которого

продолжалось пять лет, с 532 по 537 год. Образованные люди своего времени, зодчие Софии прекрасно знали строительную технику Древнего Рима, снискали себе славу и как архитекторы и как математики. Смелость художественного замысла сочеталась в проекте св. Софии с удачным расчетом, позволившим скрыть работу конструкций, сообщить зданию величественный масштаб.

Грандиозность замысла — создать главный храм христианской «ойкумены», которую Юстиниан стремился объединить в границах «вселенской» империи, — едва ли когда в дальнейшем могла встать перед византийскими зодчими. От архитекторов требовалось выразить в архитектурных формах «непостижимость и неизреченность» христианского восприятия вселенной, ее



сложность и гармонию, воплотить идею централизации и могущества империи. Зодчие Софии блестяще решили эту задачу. Конструкция св. Софии Константинопольской объединила центрический и базиликальный тип постройки при преобладающем значении купола. План св. Софии представляет собой слегка вытянутый прямоугольник, в центре которого выделен квадрат, обозначенный мощными устоями. Они являются главными вехами, отделяющими центральный неф от боковых. С запада и востока от опорных столбов отходят по две полукруглые экседры. С востока они примыкают к алтарной нише, а с запада фланкируют центральный вход в храм, за которым следовал нартекс. Нартекс и боковые нефы были перекрыты цилиндрическими

и крестовыми сводами, алтарная ниша и экседры завершались малыми полукуполами. Центральный купол был возведен на парусах. Подобная конструкция в столь грандиозном масштабе (диаметр центрального купола св. Софии – 31,5 м) была осуществлена впервые. Значительный распор, который развивал первоначально более плоский купол храма, передавался на два больших полукупола, расположенных на продольной оси здания, и погашался, переходя на полукупола экседры и апсиды. С боков давление купола уравнивалось скрытой системой распоров – контрфорсов. Решение конструктивной задачи в храме св. Софии шло рука об руку с поисками образной выразительности архитектуры. Каждая деталь храма, каждый новый аспект его



31 Собор св. Софии в Константинополе. Вид из бокового нефа на подкупольное пространство

внешнего вида и внутреннего пространства был призван донести главную мысль — явить миру образ вселенной таким, каким его родило сознание того времени<sup>15</sup>.

Снаружи вид св. Софии внушительен и замкнут. Окруженный с трех сторон почти вплотную подступающими к его стенам постройками, собор возвышался над ними своей венчающей частью. С улиц Константинополя воспринимался поэтому в первую очередь мощный купол Софии. Лишь с восточной стороны храм можно было видеть от вершины до основания. Внешний вид св. Софии, с ее обращенными к городу стенами, поражал своим аскетизмом.

Воздвигнутый на одном из холмов Константинополя, собор был важ-

нейшей высотной доминантой столицы. Особое положение св. Софии в ансамбле Царьграда поражаало уже современников. «В высоту он поднимается будто до неба, — восторженно писал о соборе историк Прокопий, — и, как корабль на высоких волнах моря, выделяется среди других строений, как бы склоняясь над остальным городом, украшая его и, как составная его часть, сам украшается им»<sup>16</sup>. Для поэта Павла Силенциария вновь воздвигнутый храм предстал олицетворением новой могущественной империи, а ночное освещение купола превращало Софию, по его мысли, в спасительный маяк, на который с надеждой взирают моряки, плывущие по Черному и Эгейскому морям<sup>17</sup>.





32 Собор св. Софии в Константинополе. Интерьер



Интерьер св. Софии представлял ярким и неожиданным контрастом к аскетической суровости ее внешнего облика. Перед входом в собор, как свидетельствуют уцелевшие фундаменты, существовал просторный двор-атрий, окруженный портиками с большим мраморным фонтаном в центре. Колоннада двора предвляла и оттеняла своим равномерным движением многообразие ритмов и аспектов, которое открывалось зрителю за дверями св. Софии. Нартекс встречал входящего мраморной облицовкой стен и золотой мозаикой сводов. Здесь разделялись на два рукава прихожане, готовились к торжественному выходу перед богослужением император и его свита. Девять дверей вели из нартекса внутрь храма. Право доступа через центральный вход, осененный высоким куполом, было предоставлено только императору и патриарху. Простой византиец попадал в храм через крайние двери и оказывался в боковом нефе. Своим видом боковые нефы напоминали продольные залы императорских дворцов, масштаб их членений был соразмерен человеку. Колонны, держащие своды, и выступы главных устоев в перспективе нефа закрывали стены, отчего пространство в боковых частях храма казалось словно расступающимся в стороны. Степень освещенности в различных частях храма была неодинакова. Это вносило прерывистый, волнообразный ритм в восприятие его пространства. Движение по нефам открывало все новые и новые неожиданные аспекты и сочетания архитектурных форм, особенно при

взгляде через колоннаду на центральный неф. Его грандиозный масштаб становился особенно ощутим прежде всего в контрасте с невысоким пространством боковых помещений. В центре храма возвышался огромный амвон — сложное сооружение из серебра и драгоценных камней, вокруг которого разворачивались литургические церемонии. Они должны были иллюстрировать историю вселенной в христианской интерпретации, а центральное помещение храма — служить ее идеальным окружением. Грандиозный по размерам подкупольный зал воспринимался именно как образ мироздания. Обладая особой подвижностью, пространство храма казалось безмерным, проникало за пределы боковых колоннад, отступало в полукружья экседры, обретало пластичность и плавность в очертаниях аркад, полукуполов и сводов. И при этом интерьер св. Софии был наделен удивительной логической ясностью: глаз четко фиксировал поверхности стен и перекрытий. Но эти поверхности утратили свою материальность. Создается впечатление, что здание ограничивает хрупкая оболочка, сотканная из блеска цветных мраморов, сверкающей золотой смальты и солнечных бликов. Стены, прорезанные аркадами и окнами, оказываются ажурными и просвечивающими; массивные арки, несущие купол, воспринимаются из центрального нефа тонкими обводами; главные устои — как небольшие выступы почти бесплотных стен. Освещение центрального зала нарастало по мере подъема вверх от



33 Ангел. Мозаика свода церкви Успения в Никее. VII в. (деталь). (Церковь разрушена в 1922 г.)

приглушенного свечения нижнего яруса, воспринимаемого сквозь аркады экседры и боковых нефов, к ярко освещенным окнам апсиды и к сплетению солнечных лучей, которые падали сквозь многочисленные окна у основания полукуполов. В этом потоке света главный купол, облицованный изнутри голубой мозаикой с золотым крестом в центре, воспринимался как явившееся чудо. Сорок окон у его основания создавали иллюзию светового кольца. Не случайно у современников рождалась мысль, что купол подвешен к небу на золотой цепи. Но тем самым была окончательно достигнута иная, чем в античности, ориентация архитектурного сооружения. Античная постройка воплощала идею равно-

весия сил и поднималась, подобно органическому телу, снизу вверх, воспринимая все новые и новые нагрузки. Византийский храм, подобно небосводу, как бы «свисал» вниз от невидимой, вне земного мира находящейся точки. По словам Прокопия Кесарийского, купол храма св. Софии «кажется... золотым полушарием, спущенным с неба... Все это, сверх всякого вероятия искусно соединенное в высоту, сочетаясь друг с другом, витает в воздухе, опираясь только на ближайшие к себе, а в общем оно представляет замечательную единую гармонию всего творения»<sup>18</sup>.

В создании византийских зодчих пластическое начало античной архитектуры уступило место простран-



венному и живописному. Храм казался не материальным созданием, но осуществленным в камне чудом. Неслучайно возвратившиеся из Константинополя послы древнерусского князя сказали о Софии: «Не знаем, где мы были, то ли на небе, то ли на земле». Храм св. Софии остался уникальным сооружением в истории византийской архитектуры. И не только потому, что перед зодчими Ромейской державы более не вставала столь всеобъемлющая задача.

34 Рождество Христово. Деталь росписи церкви Санта Мария Форис Портас, Кастельсеприо. VII–VIII вв.

Неповторимость храма св. Софии была порождена также необратимостью хода развития художественного мышления. Новое отношение к миру, уже не конкретно-чувственное, как в античности, а умозрительное и символическое, первоначально в наиболее полной мере могла выразить только архитектура, вид искусства, оперирующий ритмами и отвлеченными формами.

Отсюда в известной мере понятно отсутствие сюжетных изображений в первоначальном убранстве св. Софии. Но это не означало, что они отсутствовали в практике константинопольской школы VI—VII веков, хотя памятников этого времени дошло чрезвычайно мало и они в большинстве случаев фрагментарны. До недавнего времени крупный мозаичный ансамбль сохранялся в церкви Успения в Никее, разрушенной во время войны 1917–1922 годов. Наиболее ранние мозаики были исполнены константинопольскими мастерами в VII веке. К ним относились фигуры четырех ангелов, символизовавших небесные силы, на своде алтарной части. Их отличает тонкий живописный стиль, который культивировала столичная школа. На всем протяжении истории Византии Константинополь был главным хранителем античных традиций. Царьградские живописцы умели сочетать высокое мастерство, тонкий художественный вкус, знание античных образцов и стремление с наибольшей полнотой выразить новые художественные идеи. Никейские ангелы поражают утонченным благородством своего облика. Пестрая ткань па-

трицианских одежд перекликается с радужными переливами крыльев. На их фоне контрастно выступают с необычайной тонкостью вылепленные лица, заставляющие вспомнить работы эллинистических художников. Но в мерцающих кубиках смальты и полуприкрытых тяжелыми веками глазах ангела Дионамис разлитое умиротворение и звучит ликующая одухотворенность, которые были неведомы античным мастерам.

Памятники монументальной живописи VII века при всем многообразии конкретных устремлений их создателей выдают стремление к большой эмоциональной взволнованности и одухотворенности. Античная традиция воспринималась художниками того времени еще не как омертвелая догма, а как живой источник вдохновения. Наиболее ярким свидетельством такого подхода к античности могут служить фрески ломбардской церкви Санта Мария Форис Портас в Кастельсеприо (VII—VIII вв.), отличающиеся живописной свободой, зоркой наблюдательностью мастера, живым дыханием античности. Этим росписям близки по духу фрески церкви Санта Мария Антика в Риме (VII—начало VIII в.), где антикизирующие, смело вылепленные фигуры соседствуют, однако, с более стилизованными и линейными изображениями. Эмоциональность и одновременно большая иконность отличает мозаики церкви св. Димитрия в Салониках, усвоившие иконографию столичного искусства VI века. Памятники VII столетия создавались в ту эпоху, когда Византия вступала в новую полосу своей истории.

## ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ VII–НАЧАЛА IX ВЕКА

Конец VII–начало IX столетия вошли в историю Византии как «темное время». Империя отчаянно сопротивлялась внешним нашествиям набегам соседних племен. Все более сильным становился натиск славянских народов, которые расселялись во внутренних областях Балканского полуострова. Первое Болгарское царство, возникшее в 680 году, было сильным противником империи. С востока придвинулся еще один грозный враг — арабы. В результате арабских завоеваний в VII веке под власть Халифата попали Египет, Сирия, Палестина, значительная часть Месопотамии и Киликия. Византия утратила многие земли, принадлежавшие ей в предшествующие столетия.

Сложные процессы происходили во внутренней жизни страны. Конец VII–начало IX века были периодом, когда Восточная Римская империя вступила на путь интенсивного формирования феодальных отношений. Расселение пришлых племен увеличивало количество свободного населения на византийских землях, образовалась свободная сельская община. Складывались новые общественные классы. Отражением трудностей, переживаемых Византией, и свидетельством общественных перемен явились социальные движения эпохи, принявшие, как и всегда в средневековье, форму богословских ересей. Наиболее значительным для судеб византийской культуры было широкое религиозно-политическое движение иконоборчества, продолжавшееся с перерывами около столетия.

В 726 году император Лев III Исавр осудил поклонение иконам, в 730 году императорским эдиктом иконопочитание было запрещено. Спор о сущности иконы вышел далеко за рамки церковных кругов. В полемику были втянуты все слои византийского общества. Отношение к культу икон выражало в сложной обстановке VIII—начала IX века политические, социальные и культурные стремления различных общественных сил Византии. Народные массы выражали свой протест против господствующей церкви. Провинциальная знать воспользовалась спором, чтобы упрочить свои позиции. Императорская власть использовала иконоборчество для укрепления государства и борьбы с сепаратизмом (проводником которого были и монастыри) и попытками церкви занять автономное положение в государстве.

В иконоборческих спорах окончательно оформились намеченные ранее положения средневековой византийской эстетики, которые определили пути дальнейшего развития искусства Ромейской державы. Богословская сторона иконоборчества была изначально заключена в дискуссию о сущности божества, потрясавших церковь в IV и V веках. На новом этапе в центре полемики вновь оказался наиболее уязвимый в христианском учении вопрос о связующем звене между земным и небесным миром. В IV и V столетиях предметом спора была природа Христа, в VIII веке — его образ, земное изображение сверхчувственного мира — икона.

Теоретические произведения иконоборцев и памятники иконоборческой поры почти не сохранились. С победой иконопочитания они были уничтожены. Мы можем судить о них лишь по редким произведениям и фрагментам (декоративные фрески на острове Наксос, вторая половина VIII—первая половина IX в.) и отголоскам за пределами Византии (мечети в Иерусалиме и Дамаске), предметам нумизматики и прикладного искусства, отчасти по трактатам иконопочитателей, которые изредка цитировали своих противников. На основании этих данных можно утверждать, что религиозная живопись иконоборцев ограничивалась нейтральными изображениями и отвлеченными символами, главнейшим из которых был крест. Он украшал апсиды церквей, монеты, печати. Ранее находившиеся в храмах фигурные изображения религиозного содержания уничтожались и заменялись орнаментальными мотивами, пейзажами, изображениями животных и птиц, за что в устах иконопочитателей иконоборческие храмы получили прозвище «овощного склада и птичника». Одновременно с этим возросло значение светского искусства, украшавшего императорские дворцы. В первой половине IX века началось расширение комплекса Большого дворца в Константинополе, как о том свидетельствуют описания византийских хронистов. Вновь возведенные и поновленные старые здания были богато украшены мрамором и многоцветными мозаиками. На основании тех же письменных свидетельств известно,

что особенно популярными были изображения побед, одержанных императорами. Культивируемые иконоборцами орнаментальные мотивы заняли важное место в книжной миниатюре. Этим была подготовлена почва для дальнейшего расцвета орнаментики византийских рукописей X–XII веков.

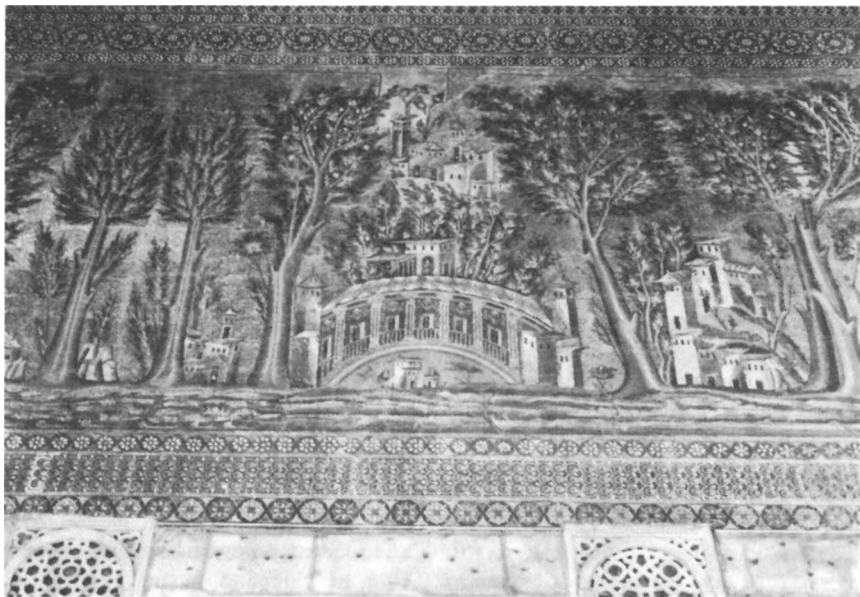
Возражая против поклонения иконам, иконоборцы исходили из принципиальной невозможности передать в чувственных образах трансцендентную идею и двойственную природу божества, рассматривая при этом изображение как тождественное его предмету. Почитание икон, по их понятиям, являлось идолопоклонством, которое недопустимо в христианской церкви.

Главными идеологическими противниками иконоборцев выступили философ, поэт и теолог Иоанн Дамаскин (ум. до 753 г.) и игумен Студийского монастыря в Константинополе Феодор (759–826). Дамаскин был теоретиком, Феодор Студит гораздо больше внимания уделял практическому участию в политической и религиозной борьбе. В своих выступлениях идеологи иконопочитания, учитывая условную природу искусства и его пропагандистскую силу, ссылались на главную христианскую идею «воочеловечения» божества, на традицию, легенды о «нерукотворных» образах, опирались на теорию «образа», разработанную мыслителями IV–VI веков, и на постановления церковных соборов. Развивая и догматизируя эти взгляды, Дамаскин утверждал, что образ не есть копия сверхреального архе-

35 *Архитектурный пейзаж. Мозаика входного портика мечети Омейядов в Дамаске. Ок. 715 г.*

типа, но всего лишь его отражение, он воплощает не природу и сущность божества (она «умонепостижима»!), но только божественную «ипостась», отразившуюся в земном божественную энергию. Икона, по Дамаскину, не идол, как утверждали иконоборцы, она лишь подобие и образ. «...Иконы суть видимое невидимого и не имеющего фигуры, но телесно изображенного из-за слабости нашего понимания...»<sup>19</sup>. «Всякий образ есть откровение и показание скрытого»<sup>20</sup>, – утверждал Дамаскин. Те же идеи высказывал Феодор Студит: «На иконы взирая, ты постигаешь нескazanного вида небесных зрелищ»<sup>21</sup>.

Из учения иконопочитателей следовало, что цель искусства – не изо-



бражение реальности, но выявление скрытого, простиупающего в телесном божественного — духовного и бесплотного. Наиболее совершенным в такой системе взглядов являлось поэтому то изображение, которое ближе всего к первооснове, к архетипу, к всеобъемлющей божественной идее, к тем образам, создание которых христианская традиция связывала с чудесным вмешательством самого божества. Творческий акт воспринимался как откровение, дарованное свыше, как сверхъестественное видение, открывающее истину.

Поэтому художник рассматривался как исполнитель божественной воли. Эти взгляды нашли законодательное воплощение в решениях Ни-

кейского церковного собора 787 года, которые торжественно провозгласили, что составление религиозных изображений не может быть предоставлено художникам: они должны исходить из постановлений церкви и религиозной традиции.

Развитие взглядов на искусство в VIII—начале IX века окончательно привело к тому, что художественная деятельность рассматривалась главным образом из нужд богословия. Искусство должно было поучать и наставлять, открывать путь к спасению как к высшей цели, которой подчинялась жизнь средневекового человека. Но осуществлять свою проповедь это искусство могло лишь на строго регламентированном языке. Из взглядов на сущность иконы,



отстаиваемых иконопочитателями, с непреложностью вытекало требование подобия в изображении одинаковых сюжетов и персонажей, при этом индивидуальное отступало на второй план перед всеобщим и отвлеченным. Поиски строгих канонических правил изображения того или иного сюжета подводили к необходимости свести все многообразие художественных изображений в цельную систему, выбрать из них наиболее достойные и отвергнуть далекие от канона. Выработка такой системы и составила содержание поисков византийского искусства послеиконоборческого периода.

Несмотря на скудость дошедших до нас памятников VIII – начала IX века, мы располагаем рядом произведений, созданных руками иконопочитателей главным образом в восточных и греческих монастырях. Лишенное крупных художественных сил, это монастырское искусство жило за счет разработки новых иконографических мотивов, его отличает грубоватая, экспрессивная манера письма. Наиболее яркие памятники – это росписи Каппадокии, плоскостные, линейные, перегруженные множеством фигур

и повествовательных подробностей. В монастырских кругах сложилась расширенная редакция иллюстрированной Псалтири, наиболее пространственной книги для чтения в средние века.

В VIII–IX веках начинает главенствовать крестовокупольный тип храма. Важнейшими вехами на этом пути явились церковь Тита в Гортине на острове Крит (VII–VIII вв.) и храм Софии в Салониках (30-е гг. VIII в.). Главнейшей чертой этих зданий было появление крестообразно расположенных помещений, перекрытых сводами под прямым углом друг к другу, с куполом в центре. Интерьеры этих церквей отличались тяжеловесной статичностью, подкупольные опоры еще не порвали связи со стеной. Черты крестовокупольного решения были привнесены после 740 года в облик купольной базилики VI века – св. Ирины в Константинополе, перестроенной после землетрясения. Мозаики апсиды и купола солунской Софии (ок. 885 г.) донесли ранний стиль послеиконоборческого времени, сохранивший привязанность к восточным и народным истокам, экспрессивно-грубоватый.

## ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ IX–XII ВЕКА

Иконоборческое движение всколыхнуло народные массы. Антифеодальные выступления в начале IX века испугали высшие слои византийского общества – иконоборцы и иконопочитатели стали искать сближения. Долгая внутренняя борьба завершилась в 843 году победой иконопочитателей. Последовавшая за этим эпоха получила название средневизантийской и «второго золотого века». Время с середины IX столетия до захвата Константинополя крестоносцами в 1204 году действительно было классическим периодом в истории византийского искусства и культуры<sup>22</sup>, когда отчетливо обозначилась самобытность общественного уклада страны, который наложил неизгладимый отпечаток на характер мышления, поведения, художественного творчества византийцев.

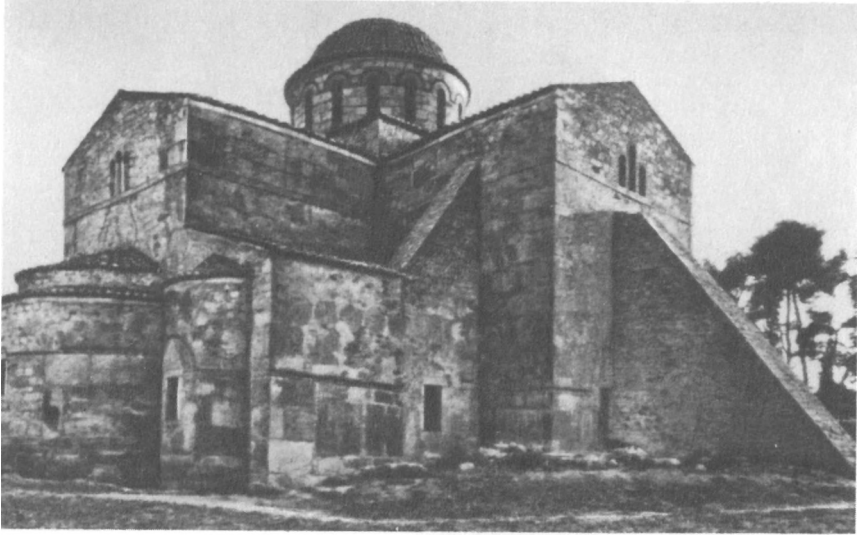
Византийское общество IX–XII веков – это в целом феодальное общество, которое проходит этапы укрепления феодальных отношений и их полного господства. Но общественное устройство Византии оказалось во многом отличным от классического феодализма западных стран.

Несмотря на бурные потрясения VII–начала IX века, Византия не испытала слома политической системы – она оставалась централизованным государством. Императорская власть удержала свое доминирующее положение. Новые общественные отношения складывались медленно, рабство еще сохраняло свое значение в X–XI веках. Упадок городов не привел к полной их гибели; в отличие от Западной Европы

средневековая Византия приняла их в «готовом виде». Но город не стал революционизирующим центром Римейской державы, дух коммунальных вольностей не получил здесь развития, города всегда подчинялись императорской власти. Император считался священной особой, которая стояла на вершине иерархической системы. Но это была в первую очередь иерархия титулов, которые получались пожизненно, но не могли быть переданы по наследству. Словесные и корпоративные связи были слабо развиты в византийском обществе. Византиец, даже представитель высших сословий, был беззащитен перед лицом слепой игры случайностей, произвола, коварства. Это положение распространялось на императора, ибо священной была его функция, но не личность (заговорами и низвержениями кишит византийская история!). Поэтому мир являлся взору византийца враждебным, неудобным, полным опасностей. Видимость опоры и порядка он находил в традиции. Отличительной чертой византийской жизни была неразрывная связь с прошлым. Рим, его величие, его огромные владения, прекрасное эллинизмо всегда оставались для Византии, знавшей эпохи взлета и стремительного падения, символом устойчивости, притягательной, но недостижимой мечтой. Прошлое служило залогом значимости современного, новое одевалось в традиционные одежды. Традиция охраняла незыблемость; в ней, по мысли византийцев, была заключена суть явлений. Всякое новшество настораживало и отпугивало в пер-

36 *Церковь Богоматери в Скрипу.*  
873–874 гг. Беотия

вую очередь обитателей столицы. Происходящее в жизни привлекало их внимание не само по себе, но как отголосок устоявшегося и освященного. Все сведения о мире черпались из Библии и произведений древних авторов, главным образом греческих; их изучали и комментировали, они служили источником для объяснения современных событий. Византийские писатели изъяснялись на утонченном, но уже мертвом греческом языке давно прошедших времен. Они широко, даже в церковной литературе, использовали образы, сравнения, стихотворные размеры, рожденные античной словесностью. Понятно, что в таком «традиционном» обществе именно традиционализм христианского мировоззрения приобретал наиболее подчеркнутые формы.



Но, определяя своим учением духовную жизнь византийца, церковь не имела в империи, в противоположность Западу, монопольного права на образование. Представители клира не были полностью изолированы от мирян, высшие деятели церкви не пренебрегали светской ученостью. О патриархе Фотии (820–891) говорили, что вместо молитв он бормотал стихи светских поэтов. В своем обширном труде «Мириобиблион» Фотий собрал сведения о двухстах восьмидесяти произведениях древних и византийских авторов. Страсть к систематизации и комментированию греческих классиков стала характерной особенностью средневизантийской культуры. Она позволила составить представление об античности как о целостном явлении. Рациональность античной науки,

уважение к конкретному факту, интерес к реальности, присущие древним, стали знаменем передовой части византийских ученых. В XI веке высшая школа в Константинополе переживала необычайный расцвет. В сочинениях ипатов (старейшин), философов Михаила Пселла (1018–ок. 1097) и его ученика Иоанна Итала, зародились зачатки рационализма, который пробудил у Итала сомнение в истинности ряда богословских доктрин и навлек на него осуждение церкви. Но рационализм византийских авторов не выходил за рамки книжной учености, он был рожден хорошо усвоенной логикой древних, а не живым экспериментом. Поэтому эрудиция, которой гордились ученые византийцы, становилась для них тяжким грузом: обращенная в прошлое, она сковывала ум. Образован-



ная, интеллектуально утонченная верхушка столичного общества противостояла полуграмотной массе рядового населения и монашества. В монастырской среде зародилось мистическое учение Симеона Нового Богослова (949–1022), аскета и противника книжной учености. Идеи Симеона не нашли у современников большого признания, но в дальнейшем питали теории исихастов.

Двойственной оказалась и гармония византийской художественной системы, объединившей в неразрывное целое архитектуру, живописную декорацию, зрелищную сторону культа. Единство было куплено дорогой ценой. Силой духа и эрудицией искусство заклиняло прошлое во

37 Погребальная церковь императора Романа Лекапина (Будрум-Джами). Монастырь Мирилейон в Константинополе. Ок. 930 г.

38 Церковь св. Феодора (Килиссе, Молла-Гюрани) в Константинополе. XI в.



имя создания сверхреального мира, куда с трудом доносилось живое дыхание жизни. Именно в Византии, где античные традиции имели столь большое значение, эстетические взгляды и художественная практика выдавали тоску о недостижимости в земных условиях утраченного идеала, рождали переменчивую двойственность художественного образа, вознесенного над миром и опирающегося на земное, чувственное восприятие.

Выдающаяся роль в развитии средневизантийской культуры принадлежала Константинополю. Здесь переплавлялись разнообразные тенденции в совершенную и унифицированную систему и оказывали свое

воздействие на художественную жизнь других центров.

На первых порах после восстановления иконопочитания столичные мастера были вынуждены опираться на народные течения и монастырское искусство, где не прерывалась религиозная изобразительная традиция и разрабатывалась иконография. Об этом свидетельствуют миниатюры Хлудовской псалтири (вторая половина IX в., Москва, Гос. Исторический музей). Несмотря на позднейшие записи, они донесли до нас яркую струю народных представлений. Их язык, повествовательный, не чуждый злободневной тематики (карикатуры на иконоборцев), полный экспрессивной выразительности и

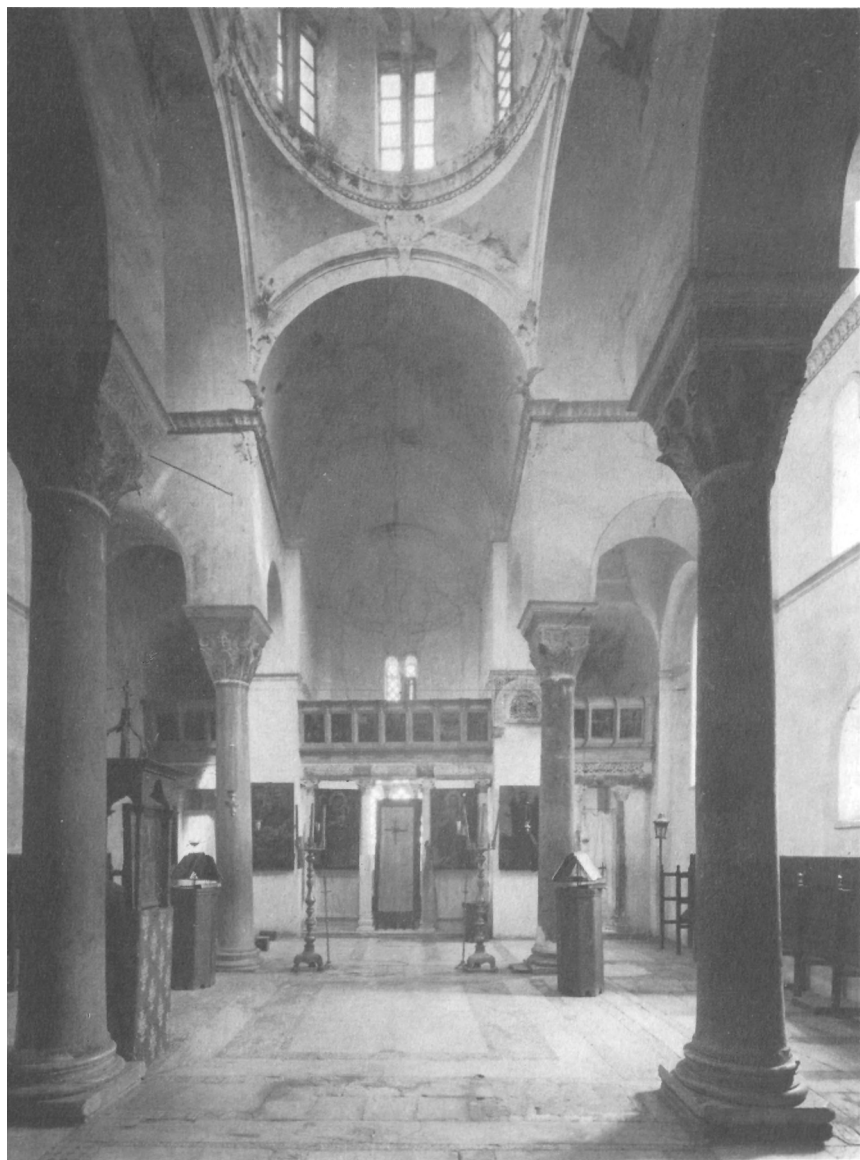
грубоватого юмора, говорит о необычайно свежем движении в столичном искусстве IX века.

Воздействие восточных образцов выдает и константинопольское зодчество этого времени. Воздвигнутый в середине IX века храм, известный под турецким названием Аттик-Джами, отличается тяжеловесными пропорциями, массивными и глухими стенами, раздробленностью внутреннего пространства. Связь с восточной архитектурой выдает кладка из больших квадров камня. Аттик — один из ранних примеров типа крестовокупольного храма на константинопольской почве.

Переход к новой конструктивной системе обозначился, как мы видели, в памятниках предшествующей эпохи, но только в IX—XII веках она получила классически завершенные формы. Достоинства крестовокупольной постройки заключались в том, что в таком архитектурном решении было достигнуто единство утилитарной и образной системы здания в соответствии с духом византийского мировоззрения и характером культового действия. Помимо этого преимущества крестовокупольной архитектуры состояли в том, что она позволяла создавать, в зависимости от условий, достаточно большое количество вариантов, менять масштабы здания при неизменности центрального ядра. Его составлял опиравшийся на четыре свободно стоящие опоры купол на барабане (в противоположность низким и плоским куполам предшествующего времени), от которого крестовообразно, ориентируясь по сторо-

нам света, расходились «рукава» равноконечного «греческого» креста — прямоугольные помещения, перекрытые сводами, как правило, цилиндрическими. Этот крест с куполом в центре был вписан в квадрат плана; поэтому по углам здания, между наружными стенами и рукавами креста образовывались четыре малые ячейки квадратной формы; в развитом типе здания они также перекрывались сводами. Применение сводов, соприкасавшихся друг с другом, создавало взаимоуравновешивающееся распределение нагрузок, чем облегчалось давление на опорные столбы и наружные стены. Сводчатые перекрытия благодаря различию размеров помещений завершались на разной высоте и повышались от углов к центру. В соответствии с этим менялась и освещенность здания. Криволинейные очертания сводов находили свое завершение в идеальной полусфере купола. Пересекающиеся оси крестовообразно расположенных помещений стягивали все пространство храма к подкупольной зоне; она доминировала благодаря своей высоте и наибольшей освещенности.

Второй по значению акцент в крестовокупольном храме был поставлен на алтарной части, обозначенной полукруглой или многогранной апсидой, выступавшей за пределы квадрата плана, или тремя, а в некоторых случаях и большим количеством апсид. Особое положение алтарной ниши акцентировали также оконные проемы. Но намеченная таким образом продольная ось здания нейтрализовалась наличием алтарной



39 Малая церковь (Теотокос) монастыря Хосиос Лукас. Интерьер.  
Ок. 1040 г. Фокида, Греция



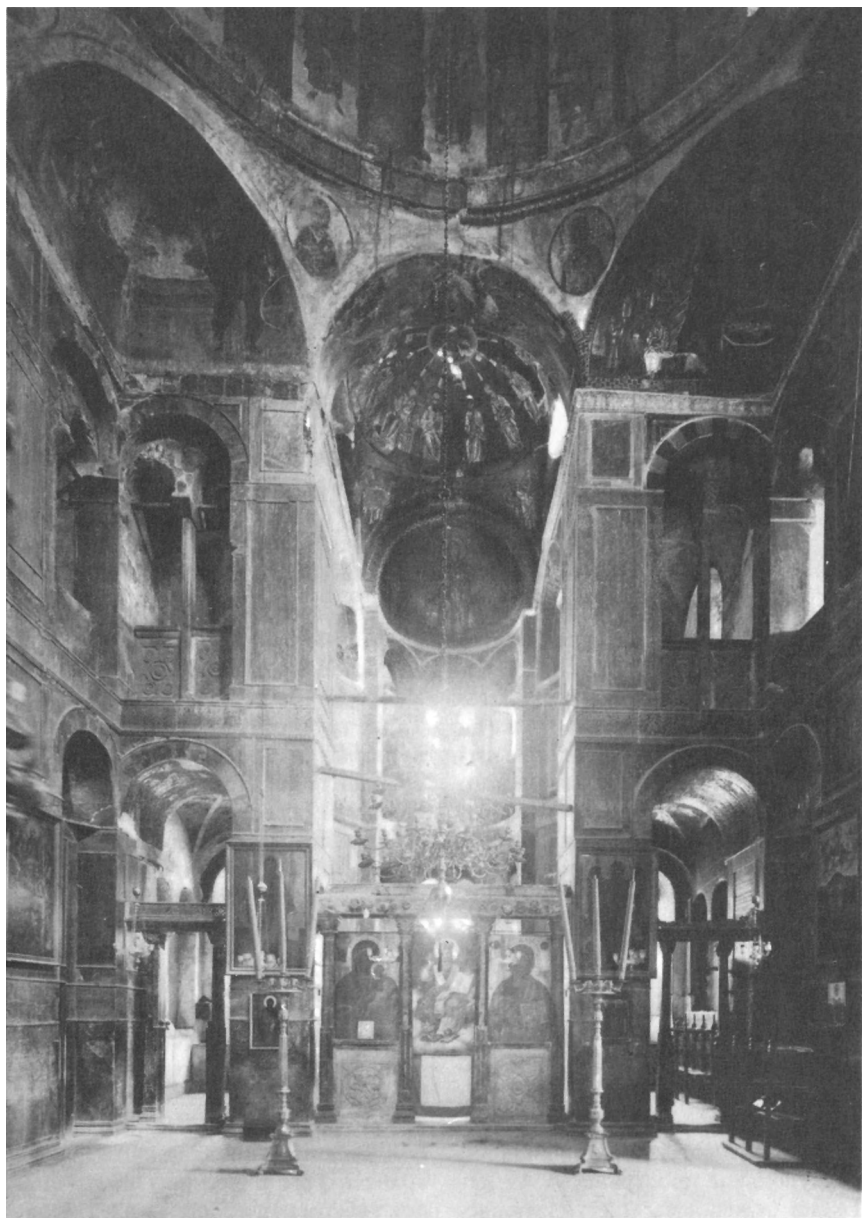


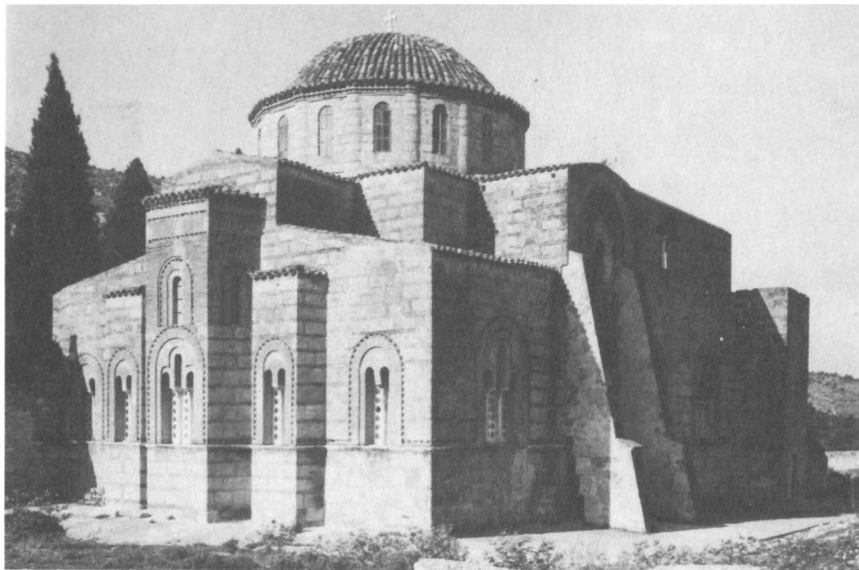
преграды, которая замыкала интерьер по квадрату плана. Отсутствие прямолинейных перекрытий, наличие лишь арок, куполов, сводов сохранило в крестовокупольной постройке отмеченный нами в св. Софии «свисающий» характер всей архитектуры. Поэтому пластические и пространственные ритмы крестовокупольного храма воплощали одновременно движение вверх, к куполу, и от купола, как центральной точки, вниз. Такая пространственная ориентация наглядно символизировала идею «лестницы» — библейской мистической лестницы, по которой совершается якобы общение земли и неба.

В процессе сложения крестовокупольной системы усилия зодчих

40 Монастырь Хосиос Лукас в Фокиде. Церковь Теотокос (справа) и апсидная часть Католикона (слева)

41 Большая церковь (Католикон) монастыря Хосиос Лукас в Фокиде. Ок. 1020 г. Интерьер





были направлены на организацию подкупольного пространства и алтарной части как главного средоточия культового действия, а также на поиски наиболее совершенного соотношения интерьера и наружного облика здания. Первое, что обращает на себя внимание по сравнению с предшествующим периодом, — уменьшение размеров храмов, заметное уже в постройках IX века. Теперь храм был рассчитан на небольшое количество народа, это по преимуществу монастырская или приходская церковь. В церквях XI—XII веков появились частные молельни богатых семейств.

Поиски в этом направлении захватили как столицу, так и провинции. Подкупольное пространство Аттик-Джами отличалось еще тяжеловес-

ной замкнутостью, опоры представляли собой остатки массивных стен, в которых были прорезаны проемы. Та же грузность отличает и церковь в Скрипу в Беотии (873—874). Она сохранила много черт купольной базилики: крест, над которым воздвигнут купол, образован тремя продольными нефами и трансептом. Крестообразность плана была ясно выражена лишь в наружном облике храма. Значительный шаг вперед представляет архитектурное решение церкви в Майафаркине в Месопотамии (IX в.). Здесь купол несут четыре свободно стоящих столба, вокруг которых имеется обход, более развиты угловые помещения.

В X веке пути эволюции столичной архитектуры и местных школ шли под знаком царьградских идей. Кон-

Липса (930). Здесь хоры превратились в отдельные молельни, изолированные от центрального нефа, отчего подкупольное пространство, обретшее благодаря применению колонн цельность, стало доминирующим.

В погребальной церкви Романа Лекапина (930-е гг., известна также под названием Будрум-Джами) центрическое начало и единство внутреннего пространства выявлено в большей степени, хоры отсутствуют, наружные членения алтарной части, сохранившие монолитность объема, оживлены слепыми миниатюрными нишками.

Своей завершенности новые устремления столичной архитектуры достигают в XI—XII веках. Обе наиболее значительные постройки Константинополя XI столетия, известные под турецкими названиями Эски-Имарет (первая половина XI в.) и Молла-Гюрани (Килиссе, также церковь Феодора, вторая половина XI в.), говорят о желании архитекторов добиться пространственной слитности подкупольной зоны и большей дематериализации наружных стен за счет увеличения проемов, декорации и мелких членений. В комплексе монастыря Пантократора (третья четверть XII в.) хоры отгеснены к нартексу, центральное пространство слито, интерьер приобрел динамику в переходе от цельности нижней части к расчлененности куполов и сводов. В наружном облике храма господствующими становятся вытянутые пропорции и дробность членений, большая разомкнутость здания вовне.

42 Церковь Успения Богоматери. Ок. 1080 г. Монастырь Дафни близ Афин

стантинопольские зодчие стремились к объединению пространства храма вокруг подкупольной зоны, жаждали придать ей воздушность и слитность<sup>23</sup>. Это достигалось за счет применения колонн как несущих опор, уменьшения площади хор, четкого выделения внутреннего объема. Одновременно менялись пропорции зданий: они становились стройнее и легче, членения и формы вследствие применения кирпичной кладки — миниатюрными и декоративными, увеличились размер и число окон. Обозначилась тенденция раскрыть здание в окружающую среду — экстерьер постепенно начал утрачивать былую замкнутость. Поворотным пунктом в этом направлении выступила северная церковь (храм Богородицы) монастыря



43 Богоматерь. Мозаика вимы св. Софии в Константинополе (деталь). IX в.

О гражданском зодчестве Константинополя в средневизантийское время мы осведомлены слабо — не сохранились ни жилища горожан, ни дворцы знати. Известное представление о последних можно составить только по некоторым венецианским палаццо, архитектура которых подражала наиболее роскошным постройкам Царьграда. Отдельные общие тенденции гражданского зодчества и градостроительства можно уловить, изучая архитектуру Греции и Малой Азии. Примечательным было появление в городах укрепленных районов в противовес общегородским фортификациям предшествующей эпохи. Значение общественных зданий было подчеркнуто выделением их из рядовой застройки путем создания вокруг них свободного пространства.

Воздействие столичной архитектуры на храмовое зодчество провинций заметно начиная с IX века. Связь с Константинополем видна в храме Панагии Халкеон в Салониках, храме св. Апостолов и церкви св. Феодоров в Афинах (1049), северной (Теотокос) церкви монастыря Хосиос Лукас в Фокиде (первая половина XI в.), частично в храме св. Софии в Трапезунде (конец XII—XIII в.). Однако провинциальные здания сохраняют здесь черты своеобразия.

Малоазийская культовая архитектура надолго удержала привязанность к замкнутым геометрическим объемам, базиликальной протяженности плана и расчлененности интерьера. В Греции основные архитектурные памятники сохранились в монастырях, включавших сложный комплекс сооружений. Плани-



44 Мозаика алтарной части Католикона монастыря Хосиос Лукас в Фокиде. XI в.

ровка монастырей не отличалась регулярностью. Подобный принцип присущ и разбивке кварталов греческих городов византийского времени. Храмовая архитектура Греции знает несколько вариантов крестово-купольной постройки. Наиболее распространенной, однако, является схема возведения купола при помощи тропов на восьми опорах, которыми служили торцы стен и свободно стоящие столбы. К подобного рода сооружениям относятся южная церковь (Католикон) монастыря Хосиос Лукас, храм в Дафнии, церковь в Христиану, Неа Мони на острове Хиос (все XI в.), церковь Николая в Беотии и св. Софии в Монемавасии (XII в.).

Особую выразительность греческим постройкам XI–XII веков придает система кладки, сочетающая каменные блоки и кирпич, что позволило мастерам украшать наружные стены декоративными узорами. Это сообщало зданиям приветливый характер. Богатством декоративных элементов выделяется церковь Панагии Горгоэпикос в Афинах. Кладка из тесаных камней сочетается здесь с пилястрами, капителями и фигурными рельефами.

Интенсивное строительство монастырских комплексов и храмов развернулось на Афоне, одном из православных центров. Здесь утвердился тип храма с апсидами на восточной, северной и южной сторонах креста (так называемый триконх.) Сложение и разработка крестово-купольного типа храма шли одновременно с упорядочением системы внутренней декорации. Средневизан-

тийское здание уже не могло, вследствие своих скромных размеров, изображать вселенную архитектурными формами, как то было в св. Софии, оно могло лишь символизировать ее. Поэтому неизмеримо возросло значение росписи, толковавшей символическое значение различных частей культовой постройки, оттенявшей общее эмоциональное звучание интерьера, где своды и купола олицетворяли небо, пространство близ пола — землю, алтарь символизировал рай, западная половина — ад. В соответствии с этим располагались росписи в храмах. Они помещались главным образом в верхней части интерьера (в куполах, люнетах, конхах, тропях, сводах), заполняли собой алтарную нишу. В нижней части стены были облицованы полированным мрамором. В расположении сюжетов существовала строгая иерархия, олицетворявшая восхождение к абсолюту. Ближе к земле располагались земные избранные — отцы церкви, мученики, святители, цари и епископы. Возвышаясь над ними и превосходя их своими размерами, как связующее звено между церковью земной и церковью небесной, в алтарной нише предстала Богородица в позе оранты или с младенцем Христом на руках. На парах главного купола помещали четырех евангелистов — «столпов христианской веры», в простенках барабана — апостолов (учеников Христа) и пророков, предсказавших его пришествие. Объединяющим центром этой грандиозной теологической системы выступал образ Хри-





45 Моление Исаии. Миниатюра Парижской псалтири. X в. Париж, Национальная библиотека

ста-вседержителя в центральном куполе храма. В XI веке к этим сюжетам присоединилось двенадцать сцен так называемого «праздничного цикла»: Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение, Преображе-





46 Видение пророка Иезекииля. Миниатюра рукописи «Слов Григория Назианзина». 880–886 гг. Париж, Национальная библиотека

ние, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие св. Духа на апостолов (Пятидесятница), Успение Богородицы, которые стали обязательными и приобрели классическую иконографию. Располагаясь в руках главного креста, в трюмах и нишах, они образовывали на уровне второго яруса замкнутый круг. Ассоциируясь с различными временами года, на которые падало празднование того или иного события евангельской легенды, сюжеты праздничного цикла символизировали круговращение времени. Но время средневекового искусства, средневековых представлений о мире не было истинным временем, оно было условным, мифологическим, повторяемым и обрацаемым, оно не имело развития, прошлое и настоящее сосуществовало одновременно, так как находившийся в храме был не зрителем, а, как верили, соучастником легендарных событий. Отсюда становилось понятным преобладание кругового движения в храме — в обводе купола, в движении литургического действия, в круговом обходе вокруг центральной ячейки. Не случайно патриарху Фотию святилище казалось как бы вращающимся. Движение по кругу рождало необычайное богатство впечатлений: архитектурные формы и росписи представляли во все новом и новом сочетании. Но эти комбинации и пространственные эффекты были отличны от сложных ритмов грандиозного интерьера св. Софии. Храмы македонского и комниновского

времени по преимуществу не велики по своим размерам, их внутреннее пространство не расширяется от зрителя, наоборот, оно целиком ориентировано на него, к нему стягивались все «силовые линии» архитектуры, освещения, росписей. Скругленные поверхности куполов, конх, ниш, сводов окружали находившегося в храме со всех сторон, охватывали, обрамляли, нависали. Сквозь окна вливался свет, то яркий, то приглушенный благодаря слюдяным оконцам, то падавший узкими лучами сквозь решетчатые вставки. В интерьере освещение распределялось неровно: интенсивное в барабане купола и алтарной нише, оно оказывалось ослабленным в боковых нефках. Сложную игру светотени рождали изогнутые поверхности ниш и сводов. Особый акцент вносили горящие свечи. Движение света в интерьере обрело мистическую затаенность, полумрак церкви таинственно просветлялся, создавая особую эмоциональную среду. В этом подвижном освещении, менявшемся в течение дня, наибольшую звучность получала мозаика, предпочтение которой в первую очередь отдавали столичные мастера. Неровные, мерцающие поверхности мозаик включались в игру светотени, наполняя интерьер еще большей таинственностью, выступали антиподом гладким поверхностям стен. Золотые фоны, пользовавшиеся особой популярностью в иконоборческую эпоху, стали повсеместными в мозаичных изображениях средневизантийского времени. Блистающее золото преобразовало реальное пространство,

заполнявшее своды или купол, превращало его во вневременную и внепространственную среду. Сам по себе золотой фон не имеет глубины и не допускает ее. Поэтому в сочетании с вогнутой или сферической поверхностью золота фона оптически «выносило» помещенное на нем изображение в реальное, но самим золотом уже преобразованное в «метафизическое» пространство. Создавалось впечатление, что священный персонаж находится в одной пространственной среде со зрителем. Граница между плоскостью изображения и физическим пространством оказывалась зыбкой, образ принадлежал стене и одновременно расположенному перед ним пространству. Этот своеобразный «эффект присутствия» рождал ощущение, что вступивший в храм оказывался внутри самой святости. Идея пребывания, заложенная в основе всякой центрической постройки, была развита в средневизантийском храме со всей последовательностью и завершенностью.

С ориентацией пространственных ритмов крестовокупольного храма в тесной связи находилась особая система изображения живописного пространства, распространенная в средневековые и получившая, в противоположность прямой перспективе, разработанной в эпоху Возрождения, название «обратной». Явление обратной перспективы до сих пор служит предметом научных дискуссий, и не все в этом вопросе можно считать до конца решенным. Поэтому мы акцентируем внимание на основных аспектах этого живопис-



ного приема. В отличие от прямой обратная перспектива имеет точку схода не в глубине пространства и над предметом, а в пространстве зрителя и под предметом. Пространственная система оказывается как бы вывернутой, обращенной.

Обратная перспектива спорадически встречалась в античном искусстве, ее можно видеть в памятниках ранневизантийской поры, но своего подлинного триумфа она достигает в XI–XII веках. Оговоримся, однако: ее применение не знало той последовательности, какой придерживались сторонники прямой перспективы. Истоки обратной перспективы многообразны: это желание выделить центральный персонаж различием масштабов и ориентацией на

него пространства (вспомним сходящиеся линии потолка в равеннской мозаике с Юстинианом) как отражение средневековой идеи иерархии, это и результат стремления найти контакт изображения со зрителем (в миниатюрах X века передний план решен средствами обратной перспективы, а архитектурный фон — прямой, встречаются также совмещения двух разнонаправленных систем пространства в пределах одного плана — обратной перспективы для главного персонажа, прямой — для второстепенных). Систему обратной перспективы рождали отмеченные нами выше свойства золотого фона и необходимые коррективы, поправки изображения, помещенного на сферическую или криволинейную

47 Архангел Михаил. Миниатюра Миналогия Василия II. Ок. 986 г. Ватиканская библиотека

48 Император Константин. Деталь мозаики южной галереи Софии Константинопольской. 986–994 гг.



поверхность архитектурных членений храма, так как оптический фокус в таком случае находится перед изогнутой плоскостью изображения. Но для существования обратной перспективы были предпосылки и иного, мировоззренческого порядка. В средневековье земной мир представлял как отражение и подобие небесных сфер, при этом пространство небес противопоставлялось земному. Его нельзя было воспринять чувственным взором, оно открывалось, как верили, лишь внутреннему озарению. Поскольку не реальность являлась предметом византийского искусства, а лишь мир божественных сущностей, «обращенное» пространство средневекового изображения — это пространство небесного мира,

символ сверхчувственного духовного зрения, вселенная, увиденная изнутри, отражение средневекового дуализма. Характерно, что явление обратной перспективы нашло наибольшее распространение в византийском искусстве и сопричастных ему культурах. Обращенность в себя, внутреннее созерцание, пребывание, а не движение составляли специфическую черту этого мироощущения.

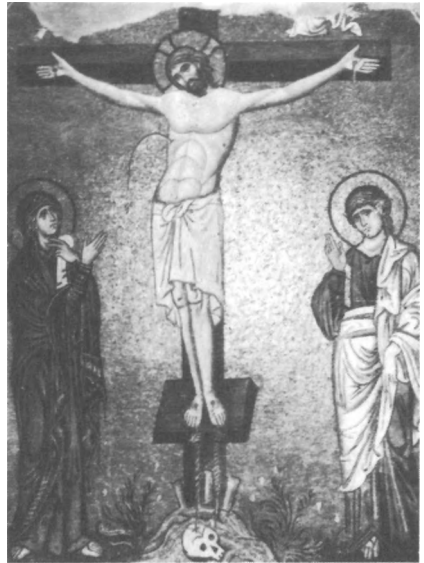
Одновременно с разработкой системы живописной декорации претерпевает изменение ее стиль. Проследить его эволюцию в монументальном искусстве мы можем с большим трудом: несмотря на восторженные описания современников, среди которых на первом месте стоит знаме-

49 *Сошествие во ад. Бог-отец. Деталь мозаики церкви монастыря Неа Мони. Ок. 1050 г. Остров Хиос, Греция*



нитый экфразис патриарха Фотия, от начальных этапов почти ничего не сохранилось, кроме отдельных фрагментов. Наиболее ранний из них — мозаики апсиды и вимы константинопольской Софии, созданные во второй половине IX века. Они ясно говорят о том, что утонченным вкусам столичного общества была ближе всего эллинистическая струя. В облике восседающей на троне Богоматери и ангела захватывает одухотворенность и возвышенная красота, живописная манера свободна, лепка мягкая, красочная. Классифицирующая струя, сменившая народный юмор Хлудовской псалтири, особенно наглядно выступает в памятниках книжной миниатюры, представленной целым рядом выдающихся манускриптов. Рос-

кошные рукописи вышли большей частью из императорских скрипториев. Их отличает преклонение заказчиков и миниатюристов перед эллинизированными рукописями раннего христианства и работами александрийской школы. В свитках и кодексах далеких времен отыскивали забытые в эпоху иконоборчества иконографические схемы, отбирали из них наиболее соответствовавшие требованиям своего времени. Древние рукописи обладали в глазах византийца в этот период высшей правдой, они копировались с наибольшим приближением к оригиналу. Напрасно стали бы мы искать в миниатюрах рукописей IX — начала X века полностью сложившийся стиль, они стоят на пороге его поисков, образуют его фундамент.



50 Распятие. Мозаика церкви Успения Богоматери. Конец XI в. Монастырь Дафни близ Афин

Одним из наиболее ранних иллюстрированных манускриптов, вышедших из константинопольских мастерских, является кодекс «Слов» ранневизантийского богослова Григория Назианзина в парижской Национальной библиотеке (между 880 и 886 гг.). Каждому изображению отведена в рукописи целая страница, многоярусные композиции соседствуют со сценами, занимающими полностью всю плоскость листа. Повествование оказывается то напряженным и взволнованным, то размеренным и величавым. В миниатюрах парижского кодекса ясно дает о себе знать разрушение старых пространственных представлений. Масштабы фигур и архитектуры в пределах изображения не согласованы между собой, прямая перспек-

тива соседствует с обратной. Этот разноречивый в восприятии пространства можно объяснить утверждением нового принципа взаимоотношений между персонажами, между действующим лицом и окружающими его предметами: фабульная сторона отступает перед догматической, античная изокефалия сменяется иерархическим принципом. Лучшая из миниатюр парижского кодекса — сцена видения пророка Иезекииля. В нежных красочных полутонах, мягких складках, в формах горного пейзажа еще ощущается дыхание позднеантичной живописи. Эллинизированные вкусы столичного общества наиболее ярко воплотились в миниатюрах Парижской псалтири (начало X в., Париж, Национальная библиотека). Близость



51 Христос Пантократор. Мозаика купола церкви Успения Богоматери. Конец XI в. Монастырь Дафни близ Афин

52 Св. Иосиф. Деталь мозаики «Рождество» в церкви Успения Богоматери. Конец XI в. Монастырь Дафни близ Афин

изображений александрийскому прототипу на страницах этой рукописи оказалась настолько большой, что породила споры об их датировке. В облике персонажей, в характере композиций все полно античных воспоминаний: фигуры объемны, между ними существует действенная связь, пейзажные фоны разработаны, повествование обстоятельно и подробно. Однако при всем мастерстве, с каким исполнена рукопись, в миниатюрах Парижской псалтири ощутима скованность и несамостоятельность художника: фигуры написаны слишком тщательно, складки уложены слишком заботливо, что рождает подчас ощущение сухости. Изошренная виртуозность миниатюриста Парижской псалтири родилась не из изучения натуры, а из тщательного копирования совер-

шенного образца. В этом особенно ясно ощутима система работы византийского художника. Поскольку изображение священного персонажа, стоящего над миром, мыслилось более реальным, чем сама реальность, поскольку задачей художественного творчества считалось обнаружение извечных и неизменных божественных сущностей, искусство неминуемо приходило к необходимости воспроизводить освященные традиции непререкаемые образцы. Некогда живой образ постепенно становится отшлифованной временем абстрактной формулой. Изображения, подобные миниатюрам Парижской псалтири, хотя они и не были одиноки, не могли определить в полной мере развитие искусства послеиконоборческого времени. Наряду с утонченным класси-









цизмом узкого круга столичных поклонников античности существовала экспрессивная, повышенно одухотворенная струя восточного и монашеского искусства.

Чтобы обрести всеобщность, искусство столицы должно было интерпретировать древние образы в плане величайшей духовности, которая, по представлениям той эпохи, единственная могла донести суть божественного первоначала. На рубеже X и XI веков в миниатюрах утверждается стиль, отчетливо обнаружившийся в иллюстрациях Минология Василия II (ок. 986 г., Рим, Ватиканская библиотека). Подробно разработанные пейзажные фоны миниатюр начала X века сменились в ватиканской ру-

- 53 Христос, благословляющий императора Константина Мономаха и императрицу Зою. Мозаика южной галереи собора св. Софии в Константинополе. Ок. 1030–1055 гг.

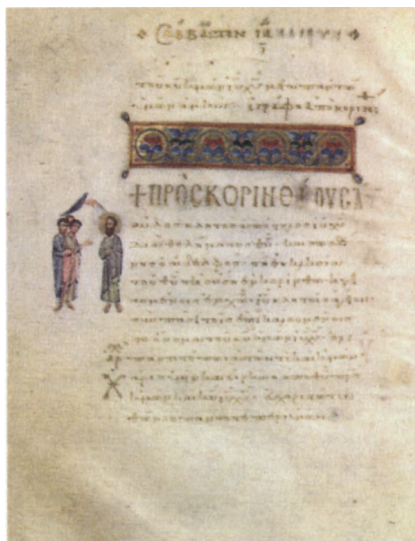
кописи господством отвлеченных золотых фонов. Деревья, холмы, постройки, а также культовые и бытовые предметы стали символическими знаками, раскрывающими смысл изображения; отношения между персонажами оказались предполагаемыми и мыслимыми. Композиции обрели торжественность и репрезентативность. Свободные ракурсы и движение фигур Парижской псалтири уступили в Минологии Василия II место более застылым и фронтальным позам. Сильнее ощутимо в миниатюрах Минология графическое начало: фигуры подвержены линейной стилизации, они уплощены, складки одежд переданы сухими, ломкими линиями, краски стали густыми и плотными. Пространственные построения утратили глубину, планы имеют тенденцию развертываться снизу вверх или на зрителя. При этом неизмеримо возросло духовное напряжение между персонажем и зрителем. Его оттеняет глухой колорит с резкими вспышками пробелов, уже не столько световых бликов, формирующих объем, сколько знаков духовного озарения. Введение золота для передачи складок одежд сделало фигуры как бы «проницаемыми».

Об усилении спиритуалистического начала свидетельствуют и мозаики Софии Константинопольской конца IX—X века (люнета над дверью портика с изображением коленопреклоненного перед Христом императора Льва VI, конец IX—начало X в., и ктиторская сцена в южном вестибюле, вторая половина X в.). По сравнению с мозаикой апсиды изображение Богоматери в южном нартек-

се отличается возросшей линейностью, хотя в целом красочная гамма сохранила живые отголоски эллинистических традиций. Мотив императорского предстояния и приношения, появившийся здесь (по сторонам от Богоматери изображены Константин и Юстиниан со своими детьми — Константинополем и Софией), стал одной из излюбленных тем мозаик св. Софии.

В XI веке классический византийский стиль, сложившийся в основных чертах в конце предшествующего столетия, начинает свое триумфальное шествие за пределами Константинополя. Царьградские мастера отправлялись в нелегкий подчас для них путь, чтобы украсить мозаиками и фресками храмы Греции, Балкан, в Италии, на острове Сицилия, на берегах Днепра. Поэтому судить об изобразительной системе средневизантийского времени мы вправе на основании живописных ансамблей, сохранившихся в отдалении от столицы. В первую очередь следует назвать памятники Греции. Наиболее значительные в архитектурном плане культовые здания — южная церковь монастыря Хосиос Лукас в Фокиде, Неа Мони, Дафни — располагают важнейшими мозаичными ансамблями XI века.

Росписи Хосиос Лукас (начало XI в.) сохранили много архаических черт. Мозаики, заполняющие своды, конхи боковых ниш среднего алтарного помещения, простенки, расположены по принципу сопоставления сюжетов и симметрии по отношению к продольной оси здания. Их стиль отразил господство аскетических



54 Заставка и инициал. Миниатюра рукописи «Апостола». 1072 г. Москва. Библиотека МГУ

монашеских вкусов. Повсюду преобладают фронтальные позы, фигуры помещены на отвлеченном фоне, широко раскрытые глаза сурово взирают на зрителя, конкретная характеристика изобразительного пространства отсутствует, колорит строг и сдержан.

Мозаики монастырской церкви Неа Мони (ок. 1050 г.) демонстрируют более тесную связь между росписью и архитектурой. Купол храма опирается на восемь ниш, открывавшихся конхами в центральное помещение, что создавало впечатление расширяющегося кверху интерьера. Этот эффект был подчеркнут золотым фоном мозаик, искусно расположенных на сферических и вогнутых поверхностях. Мастера Неа Мони были, видимо, знакомы с системой и стилем константинополь-

ских живописцев — они удачно расставили акценты, выделив важнейшими сюжетами главные оси здания, — но оставались местными художниками. Их стиль отличается драматизмом и экспрессией, колорит — напряженной сумрачностью, преобладают контрасты светлого и темного, слепящего золота и густых красных, синих и черных тонов.

Наиболее совершенным художественным ансамблем конца XI века, дошедшим до нас, являются мозаики Дафни. Они ближе всего к константинопольской школе. Работу мастеров Дафни выделяет исключительное чувство оптических качеств поверхности стен, ниш, куполов, тромпов. Изображения лишены скованности, фигурам приданы легкие повороты, благодаря чему между ними устанавливается внутренняя



55 Император Никифор Вотаниат, Иоанн Златоуст и архангел Михаил. Миниатюра рукописи «Слов Иоанна Златоуста». 1078–1081 гг. Париж, Национальная библиотека

связь. Образы несут на себе печать одухотворенной красоты. В сценах, размещенных в тропях, все исполнено величавой гармонии: движения сдержанны, выразительны позы. Ангелы своими жестами комментируют события, как хор в греческом театре. Порой в это возвышенное искусство врывается живая деталь: в сцене «Рождество Христово» присевший у ручейка Иосиф исполнен подлинной человеческой грусти и раздумья. Но именно эта деталь оттеняет высшую духовность священных персонажей высокого ранга. Во «Входе в Иерусалим» (мозаика нартекса) Христос восседает на осле, как на троне, он суров и неприступен, у встречающих его апостолов — сосредоточенные и напряженные лица. Сверхмощная божественная энергия преобладает в образе Пантократора, помещенного в главном куполе. Лик поражает духовной экспрессией и аскетизмом, жест рук с тонкими пальцами — одухотворен и властен. На смену нежным и музыкальным созвучиям розовых и зеленых тонов мозаик нижнего яруса в фигуре Пантократора пришли густые черные и синие тона, контрастирующие с сияющим многоцветьем ореола, обрамляющего Христа. Духовная жизнь византийского общества следующего, XII столетия отмечена рядом существенных перемен. Появились памфлеты, направленные против монашества, его невежества, сребролюбия, неблагоприятных мирских связей. Сдвиги произошли в развитии византийской литературы. Более живым становится литературный слог, появился лю-

бовный роман, возник героический воинский эпос. Образ воина начинал вытеснять фигуру монаха-аскета и убогого праведника. В XII веке широкое распространение получили литературные кружки, труд писателя окрасился личным отношением к изображаемым событиям, личная переписка заняла важное место в развитии византийской прозы.

Изобразительное искусство второй половины XI—XII века отразило эти перемены в меньшей степени. Духовенство и императорская власть ревниво оберегали церковные догмы от всяческих нововведений. Искусство XII столетия — это уже устоявшееся в своих формах искусство, исполненное торжественности и величия, пронизанное высочайшей духовностью. Его символизм приобрел завершенные формы, изображения подвергались художниками сильнейшей линейной стилизации, линия окончательно вытеснила объем, краски приобрели густоту и плотность эмали, мастеров привлекали радужные переливы тонов, декоративное качество изображения подчас оказывалось ведущим. Торжество линейного стиля особенно наглядно демонстрируют портреты императора Иоанна II Комнина, императрицы Ирины и Алексея Комнина в южной галерее Софии Константинопольской (начало XII в.). Портрет в византийском искусстве прошел определенные ступени развития. От изображения пластического и характерного, каким оно было в мозаиках св. Виталия в Равенне, средневизантийское искусство приходит к стилизованному и духовному

портрету, в котором черты лица раскрывают не столько живой характер, сколько оттенки духовного строя модели. Характеристика строится не на выявлении индивидуального, а исходит из некоего духовного абсолюта, на который накладываются специфические черты изображаемого. Можно было бы сказать, что в изображении как исторического лица, так и священного персонажа византийский художник лишь по-разному «гримирует» абсолюта, заставляет его выступать в новой роли. Однако в изображении исторического лица больше протокольной точности, в облике священных персонажей — душевного напряжения.

С другой стороны, на рубеже XI—XII веков в живописи ясно обозначился отход от монументальных форм, уже отмеченный нами в архитектуре и наиболее отчетливо проявившийся в книжной иллюстрации. В манускриптах XI столетия установилось новое отношение изображения и текста, предпосылки для которого создало появление в IX веке строчного письма — минускула. Оно изменило облик рукописной страницы. В противовес статичности и монументальности букв маюскула (унциала) пришли более дробные и подвижные ритмы, которые рождались из чередования малых и больших букв, самого характера их начертания. В рукописях последней четверти XI века было достигнуто удивительное равновесие иллюстраций и текста, их образного и графического единства. Помимо страничных иллюстраций возрождались миниатю-

ры на полях, лист дробился на множество мелких сцен и изображений, фигуры вплетались в текст, образовывали очертания букв. Заставки и инициалы воспринимаются на фоне строк, исполненных подчас пурпуром и золотом, как ювелирные изделия на златотканой парче, краски подражают широко распространенным в эту эпоху драгоценным эмалям. Дробность мелких изображений вносит в искусство черты интимности; декоративное и драгоценное влечет к себе миниатюриста не менее, чем догматическое и духовное.

В миниатюрах конца XI века уже предугадываются дальнейшие пути византийской книжной живописи: один, утвердившийся в XII веке, основан на усилении декоративных качеств — яркости и пестроты красок, расширении декорации за счет звериных мотивов, отвлеченности и стандартизации образов. Второй, по которому пошли столичные мастера на рубеже XIII и XIV веков, был основан на усилении интимного, подвижного и одухотворенного начала образов конца XI столетия. Именно эти черты в большей степени привлекали к себе внимание художников соседних стран и византийских провинций, куда попадали рукописи, вышедшие из царьградских мастерских.

Оттенок интимности, возрастающей человечности, в котором отразились отмеченные нами изменения в византийской культуре XI столетия, отличает ряд памятников иконописи рубежа XI и XII столетий. Первое место среди них принадлежит иконе



56 Христос, коронующий императора Романа и императрицу Евдокию. Ок. 950 г. Слоновая кость. Париж, Кабинет медалей

57 Владимирская Богоматерь. Икона. XI—начало XII в. Москва, Гос. Третьяковская галерея

«Владимирская Богоматерь», исполненной столичными мастерами в XI—начале XII века; до 1155 года она попала на Русь, где долгое время пребывала во владимирском Успенском соборе.

Характерно, что сам иконографический тип «Умиления», зародившийся в VII—IX веках, наибольшее распространение получил в XI столетии, в первую очередь в миниатюре. В отличие от других канонов изображения Богоматери: «Оранты», «Млекопитательницы», «Путеводительницы (Одигитрии)» — «Умиление» несло в себе черты одухотворенной человечности. Это обеспечило широкое распространение та-

ких изображений в местных художественных школах, в первую очередь Древней Руси и Италии. Тема материнства раскрывалась в типе «Умиления» возвышенно и многогранно, на первый план выступала материнская тревога и забота, действие не физическое, но пронизанное чувством, одухотворенное. Образ Владимирской Богоматери исполнен строгости и душевного благородства, его зерно составляет скорь матери, предвидящей трагическую судьбу сына. Абстрактная духовная энергия византийских образов окрасилась во «Владимирской Богоматери» оттенком живого человеческого чувства: младенец обвил







шею матери рукой, прижался к ее щеке и взирает на нее, словно ища защиты. Этот порыв находит завершение в строгом, охраняющем, приковывающем к себе и удерживающем на расстоянии гипнотическом взгляде Марии, раскрывающем духовную силу человека. Это движение духовной энергии доносят плотные охристые тона, постепенно теплеющие от оливково-зеленого грунта к тонким мазкам и линиям глухого красного тона. Сдержанные, внутренне напряженные, они неотделимы от возвышенного и скорбного образа Владимирской Богоматери, с неведомой дотоле остротой воплотившей духовное единство двух людей, их сопереживание.

В XI–XII веках живописные иконы начали играть заметную роль в убранстве храма. Главным местом их сосредоточения оказывалась алтарная преграда, которая представляла собой своего рода портик между восточными столбами церкви. Рельефные изображения и иконы помещали на архитраве, где они образовывали вытянутый фриз, состоявший из ряда мелких икон. Иногда этот фриз представляла одна большая икона с несколькими изображениями. Среди них выделялись два наиболее важных для последующего сложения иконостаса цикла изображений — «Деисус», объединенный идеей попечительства за человечество Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов и апостолов, и изображения праздников. Наряду с живописными иконами, исполненными, как правило, яичной темперой на деревянной доске, существовали переносные мо-

заичные иконы. Изображение на них исполнялось на металлической доске из мелких кусочков смальты, скрепленных воском.

Высочайшим достижением византийского искусства X–XII веков справедливо считаются перегородчатые эмали на золоте. В средние века им почти не было равных. Кубки и блюда, парадные кресты и реликварии, короны императоров, иконы, украшения высшего духовенства, созданные византийскими эмальерами, вызывали зависть и восхищение правителей соседних стран. Эмаль, подобно мозаике, имела особую ценность в глазах византийцев не только благодаря золоту. Смальта и эмаль, прежде чем стать материалом и изображением, должны были пройти очистительное действие огня. Одно из самых больших собраний украшенных эмалью византийских окладов и икон находится в сокровищнице собора св. Марка в Венеции. Среди них в первую очередь следует назвать знаменитую Пала д'Оро — большую по размерам пластину (2 × 3 м) из золота и серебра. Ее декорируют драгоценные камни, эмалевые медальоны с изображениями святых, императоров, религиозных сцен.

Живопись сосредоточила на себе главные усилия изобразительного творчества мастеров X–XII веков. Скульптура по-прежнему играла второстепенную роль. Она представлена декоративной резьбой, каменными рельефными иконами и пластинками резной слоновой кости. Слоновой костью облицованы ларцы, оклады книг, императорские



58 Мозаики алтарной части собора в Чефалу. 1148 г. Сицилия

троны и сидища епископов. Резали из слоновой кости и небольшие иконы, которые нередко составляли диптихи и триптихи. В сюжетных рельефах восторжествовал линейный стиль с вытянутыми пропорциями фигур, благородством их облика и орнаментальной игрой тонко расчерченных складок. Эти черты выделяют в первую очередь торжественные сцены коронации византийских императоров Христом или Богоматерью на парадных пластинках. Одновременно с этим изделия из слоновой кости сохранили гротескные сцены и античные сюжеты, заимствованные из старых образцов и широко распространенные в облицовке ларцов и шкатулок.

Большого расцвета достигло в Византии искусство обработки цветного камня. Миниатюрные камеи и резные сосуды — патены, потиры, вазы — из агата, сардоникса, сапфира, халцедона составляли славу византийских камнерезов. Всемирную известность получили византийские шелковые ткани.

В XI и XII веках византийское искусство достигло апогея в своем развитии, столичные образцы приобрели популярность в дальних и ближних странах Европы. В это время возникли всемирно известные живописные ансамбли и росписи в Софии Киевской, церкви св. Пантелеймона в Нерези, соборе в Чефалу. Воздействие столичного искусства коснулось творчества художников Кавказа, оно питало живопись итальянского монастыря Монтекассино. Исходя из византийских образцов и при участии византийских худож-

ников создавались мозаики Торчелло, Палатинской капеллы в Палермо, собора св. Марка в Венеции и собора в Монреале. Но попав на периферию, столичное искусство сталкивалось с местными вкусами, устремлениями, традициями. Классическая сдержанность и возвышенная отрешенность искусства Царьграда в работах локальных школ уступала место взволнованным, полным экспрессии, трагическим образам. В них оказывалось больше земной человечности, чем отвлеченной догмы. Расширялась иконография, пополняя искусство новыми мотивами, придавая ему большую конкретность и повествовательность. Живописной техникой периферийных центров чаще оказывалась фреска, которая не позволяла в полной мере добиться тех оптических и живописных эффектов, которые были доступны мозаике. Изображение невольно оказывалось и более уплощенным и одновременно материальным и заземленным. С другой стороны, фреска была более гибкой живописной техникой, чем мозаика. Она открывала большие возможности для создания многофигурных композиций, передачи деталей, достижения мягких переходов тона. Столетия XII и XIII были временем расцвета периферийных школ. Восприняв уроки константинопольского искусства, они подвергли его собственной переработке и выступили одним из важнейших очагов, где в годы латинского владычества на землях Византии рождался стиль последнего этапа развития византийского искусства.

## ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII–НАЧАЛА XV ВЕКА

В апреле 1204 года участники четвертого крестового похода захватили и разграбили Константинополь. Это был удар, от которого Византия не смогла уже никогда оправиться. Империя как цельное государство прекратила свое существование. На ее территории возникли Латинская империя, образованная крестоносцами, и зависимые от нее государства, а также, как порождение центробежных сил феодального дробления, выступивших на арену уже в XII веке, – Никейская империя, Эпирское царство и Трапезундская империя. Спасаясь от бесчинств «латинян», византийские деятели культуры искали убежища на чужбине или переселялись во владения Никеи, которая в годы изгнания стала хранительницей византийской культуры и центром, из которого началась борьба за освобождение захваченных земель. Борьба с иноземцами вызвала к жизни всемерное стремление отстоять национальное своеобразие. Знаменем борющейся Византии стало эллинство. В Никею стекались старинные рукописи, здесь были сосредоточены лучшие умы государства, для которых древние традиции служили оплотом значимости греческой культуры. В Никее были заложены основы культурного подъема, который последовал за отвоеванием в 1261 году Михаилом VIII Палеологом Константинополя, вновь провозглашенного столицей. Почти двухсотлетнее правление Палеологов (1261–1453) позволило условно назвать поздний период истории византийской культуры «палеологовским». Его начало именуют также



59 Императорский дворец в Константинополе (Текфур-Серай). Ранний XIV в.

нередко «палеологовским Ренессансом», усматривая в культурном развитии Византии черты, близкие итальянскому Возрождению. Однако это сходство оказывается только внешним. Историческое развитие Византии в XIII–XV веках было во многом отлично от исторического пути Западной Европы. Ростки раннекапиталистических отношений здесь быстро гибли, антифеодальные восстания не увенчались успехом, торжествовала феодальная реакция, кризис переживала система византийского централизма, феодальные усобицы обессиливали страну. Подъем византийской культуры на рубеже XIII–XIV веков был обусловлен в первую очередь духовной борьбой за национальное самозакрепление. Философия, литература, искусство, по византийской традиции, обратились к далекому прошлому. Восстановление империи

воспринималось не как начало новой жизни, но как возврат к некогда утраченному, на современность стремились смотреть глазами афинян времен Перикла. Правда, в этот искусственный мир начала врываться живая реальность. Возросла роль точных наук — математики, астрономии, медицины. В сочинениях византийских философов все настойчивее начинала звучать идея развития, они стремились установить причинную связь явлений. В представлении ученого и философа Феодора Метохита жизнь — не статическое пребывание, а движение к совершенству и назад к небытию. Но эта идея не получила дальнейшего развития. Метохит не устремлен в будущее — с горестью он признает, что все это было уже у древних. И все же культура раннепалеологовского времени обладает особым очарованием. Никогда дотоле византийское искус-

ство не было столь взволнованным, овеванным свежим дыханием, пронизано трогательной жизненностью. Рожденное живым непосредственным чувством народного самосознания, жаждой гармонии в потерявшем устойчивость мире, вскормленное пиететом перед эллинизмом, оно несло в себе большие человеческие ценности. В мироощущении мастеров конца XIII—начала XIV века нашли отражение гуманистические веяния, рожденные рационализмом предшествующей эпохи, они уловили жизненную струю, питавшую искусство периферии, сумели соединить их с почитаемой ими эллинской традицией, придать этому сплаву законченную и совершенную форму. Восстановление империи сопровождалось строительной деятельностью. Константинополь, этот «акрополь вселенной, царственная столица ромеев»<sup>24</sup>, как назвал его Михаил Палеолог, предстал перед победителями разоренным и опустевшим городом. Все силы центральной власти были брошены на восстановление Царьграда. Реставрировались дворцы, обновлялись церкви и росписи, отстраивались городские укрепления. И хотя нового строили мало, ряд зданий Константинополя говорит о свежих тенденциях в столичном зодчестве. Наиболее выразительная светская постройка палеологовской эпохи — дворец, получивший позднее турецкое имя Текфур-Серай. Воздвигнутое у городских стен, это трехэтажное здание, сохранившееся в развалинах, отличается необычной декоративностью дворцового фасада. Ее образуют смещение осей окон

третьего этажа по отношению к нижним, богатая орнаментальная кладка из чередующихся рядов камня и кирпича, членение фасада арками и лопатками. Роль наружной декорации неизмеримо возросла и в культовых зданиях XIV века, живописным стало расположение архитектурных объемов, для обработки фасадов характерно применение двухцветной кладки, сочетающей белый камень и кирпич, наличие ниш и арок сложного профиля, тройных окон и килевидных арочек. Живописным оказывалось сочетание постройки с рельефом местности. Среди культовых зданий в первую очередь следует назвать церковь Спасителя монастыря Хора, перестроенную под покровительством Феодора Метохита (известна под турецким названием Кахрие-Джами), южную церковь архитектурного комплекса, переделанного турками в мечеть Фетие-Джами (после 1315) и эксонартекс Молла-Гюрани (1320). Перестройка Кахрие-Джами, ядро которой составляет здание конца XI столетия, свелось к расширению храма за счет боковых пристроек и добавления двух нартексов, внешнего и внутреннего. Планировка и система перекрытий этих помещений была, по всей видимости, заранее увязана с программой монументальной росписи, покрывающей в Кахрие-Джами своды, купола и люнеты. В постройке Метохита ощутима расчлененность и обособленность интерьеров; единое пространство средневизантийского храма здесь оказалось утраченным. Миниатюрность и замкнутость внутреннего прост-



ранства отличает южную церковь Фетие-Джами.

Иная эмоциональная настроенность церковного интерьера отразилась и на системе декорации церкви монастыря Хора, которая была завершена в 1320 году. Мозаики и фрески Кахрие-Джами — выдающийся памятник ранней палеологовской живописи. Здесь, как в фокусе, отразились стремления искусства первой трети XIV столетия. Создатели большого живописного цикла Кахрие-Джами повествуют о жизни Христа и Богородицы с неподдельным волнением, поражая порой удивительной верностью деталей. Художники черпали вдохновение в миниатюрах старых греческих рукописей, стремясь на их основе создать

60 Церковь Мария Паммакарistos (Фетие-Джами) в Константинополе. После 1315 г.

61 Мария и Иосиф перед проконсулом Квирином. Мозаика люнета внешнего нартекса церкви Спасителя монастыря Хора в Константинополе. 1312–1320 гг.



более живое искусство. Они возводят сложные архитектурные кулисы: портики с колоннами, балдахины, террасы. Над зданиями круглятся купола, трепещут на ветру натянутые меж постройками тенты – велумы. Легкие и изящные фигуры стремительно движутся, в них почти ничего не осталось от торжественной неподвижности образов XI–XII веков. Персонажам росписи Кахрие-Джами ведомы грусть и материнская нежность, тревога и раздумье<sup>25</sup>.

Эта возросшая интимность образов перекликается с интимностью членений интерьера, их подвижность и взволнованность – с переменчивыми впечатлениями от отдельных ячеек внутреннего пространства. Роспись утратила монументальность

и единство, она кажется собранной из отдельных сцен. Иным стало взаимодействие живописи и интерьера. Мозаики Кахрие-Джами заполняют не только сферические и вогнутые поверхности. Большие многофигурные сцены помещены в люнетах на плоской стене. В трапезной своды и конху заполнили фрески. Поэтому столь важный для искусства XI века «эффект присутствия», объединяющий весь ансамбль, в Кахрие-Джами ослаблен. Теперь художники стремятся заключить изображение в собственное, средствами живописи созданное художественное пространство. В мозаиках ясно читается деление на два плана. Передний, ограниченный полосой почвы, образует своего рода сценическую площадку,





на которой разворачивается действие, второй — архитектурная декорация. Пространство уже не открывается на зрителя, как в XI—XII веках, а начинает уходить от него. Правда, это пространство еще не было реальным, трехмерным, каждый предмет изображался со своей точки зрения, но в пространственной зоне мозаик Кахрие-Джами фигуры обрели большую свободу. Фронтальность сменили преобладающие трехчетвертные повороты, действие разворачивается вдоль плоскости стены и имеет тенденции замкнуться внутри изображения. Художник уже не являет событие, а рассказывает о нем, наполняя повествование множеством подробностей. Жизнь персонажей мозаики

62 Иоаким и Анна. Мозаика «Ласкание Богородицы» на своде внутреннего нартекса церкви Спасителя (Кахрие-Джами) монастыря Хора в Константинополе. 1312–1320 гг.

63 Путешествие в Вифлеем. Мозаика люнета внешнего нартекса церкви Спасителя монастыря Хора в Константинополе (деталь). 1312–1320



течет параллельно с жизнью зрителя, контакт между ними устанавливается не столько по принципу преклонения, сколько, прежде всего, сочувствия и сопереживания, а потому обретает черты большей человечности.

Как следствие этого неизмеримо возросло в мозаиках Кахрие-Джами эмоциональное начало — в ритмах набегających и отступающих архитектурных кулис, в движениях персонажей, в утонченной и переливчатой красочной гамме. Повысился интерес к индивидуальной характеристике действующих лиц за счет выразительного движения или позы: в «Путешествии в Иерусалим» — различие походки Иосифа и слуги, в «Упреках Марии» — склоненная го-

лова и скрещенные руки Богоматери. Мозаики Кахрие-Джами говорят о новом отношении к канону: ему следовали, им руководствовались, но появились возможности его более свободной интерпретации.

В живописи церкви монастыря Хора можно заметить несколько стилистических оттенков, которые восходят, с одной стороны, к творчеству различных работавших здесь художников<sup>26</sup>, с другой — заключают в себе важные черты всей палеологовской живописи: более классические изображения соседствуют с экспрессивными образами, ряд росписей не лишен оттенка своеобразной манерности.

Разрушение целостной системы монументальной декорации в палеоло-

говскую эпоху выдвинуло иконопись на одно из первых мест. Художественные воззрения палеологовского живописца можно было бы назвать «иконописными» по преимуществу. Икона имеет тенденцию превратиться в камерный, замкнутый мир, в станковое произведение. Иконы начали заполнять интерьеры храмов, стали менять характер алтарной преграды, готовой превратиться в иконостас, украшали частные молельни в церквях, столь распространенные в XIV веке. Во второй половине столетия настенная роспись храмов уступила место расположенным друг над другом рядам икон, как о том свидетельствуют фрески Мистры. Мозаичные иконы, игравшие большую роль в декорации алтарной преграды уже в предшествующий период, могут рассматриваться как своего рода связующее звено между монументальной декорацией и малыми формами искусства. Производство мозаичных икон сохранилось и в палеологовскую эпоху. Это были маленькие, интимные иконки с почти миниатюрными изображениями и легкими парящими фигурами. К середине XIV века их вытеснили темпальные иконы.

Среди последних особенно высоким качеством выделяются произведения начала столетия, вышедшие из константинопольских мастерских. Они исполнены той же одухотворенности, что и монументальная живопись этого времени, их отличает классическая ясность, которую нарушают взволнованные ритмы, стремительные порывы, им присущи изысканные и нежные тона. Среди

икон этого круга в первую очередь следует назвать произведения, находящиеся в Москве, Ленинграде, в музее в Охриде. Икона «Двенадцать апостолов» в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина справедливо рассматривается как одно из совершеннейших созданий палеологовской иконописи. Апостолы стоят в непринужденных позах, на их лицах лежит печать напряженной духовной жизни. Они ищут ответа в книге, обращаются к собеседнику, задумчиво склоняют головы. Кисть живописца легко и свободно наносит фисташково-зеленые, оливковые и серовато-лиловые тона. «Света», положенные острыми короткими штрихами белил, создают взволнованную игру пятен, сообщают собранию апостолов особую духовную атмосферу. Подчеркнутой эмоциональностью отличаются иконы «Успение» из того же музея и «Благовещение». В двусторонней иконе из Охрида (Национальный музей) главный акцент сделан на внутреннем переживании, в «Распятии» доминирует приглушенная трагически-скорбная цветовая гамма, колорит почти монохромен.

Увлечение эллинизмом на рубеже XIII и XIV веков вызвало к жизни необычайный рост книжной продукции. Именно в этот период было сделано большое количество списков сочинений древних авторов, благодаря которым Византия передала культуре последующих веков сокровища греческой и римской литературы. В 60–70-х годах XIII столетия важную роль в формировании палеологовского стиля Константинополя



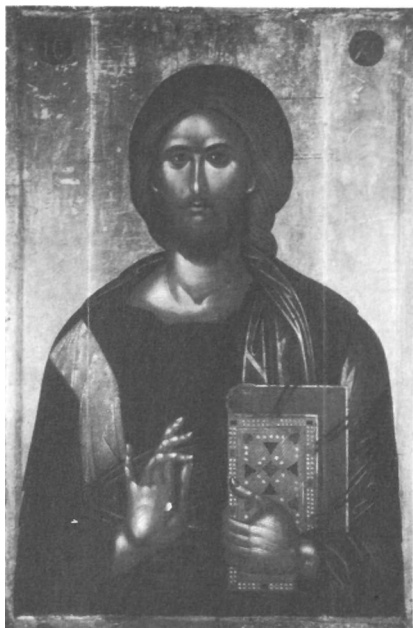
64 Двенадцать апостолов. Икона. Начало XIV в. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина

сыграл императорский скрипторий, из которого вышли манускрипты, развивавшие стиль комниновской эпохи. Но в целом завоевания палеологовской книжной миниатюры,

хотя она прошла основные этапы развития поздневизантийской живописи и в ней можно выделить как классифицирующие, так и экспрессивно-эмоциональные тенденции, оказались менее значительными, чем достижения иконописи и монументального искусства. Новой чертой палеологовских манускриптов явился возросший интерес к портретным изображениям и пространственному построению миниатюры. Эмоциональный повествовательный стиль живописи, сложившийся в начале XIV столетия, нашел сторонников далеко за пределами Константинополя. Однако подъем византийской культуры, рожденный борьбой за восстановление империи, был недолгим. Эллинский мир, который мечтали возродить византийцы, оказался не более чем манящим призраком, который исчез перед реальностью исторических судеб страны. Междоусобицы и гражданские войны потрясли Византию в середине XIV века. Границам империи грозил могущественный и безжалостный враг — турки. Годы подъема сменили десятилетия медленного угасания. Надежды уступили место безразличию и пессимизму, мистицизм подавил зачатки рационального мышления и своеобразного гуманизма. В середине столетия в результате церковных споров, охвативших Византию, победило мистическое учение исихазма. Опиравшееся на раннесредневековую и византийскую мистику, оно было глубоко ретроспективным, питалось идеологией монахов-отшельников, проповедовало уединение и подавление всех страстей.

Воздействие исихазма на искусство Византии и соседних стран было глубоко противоречивым, как внутренне противоречивой была богословская и философская концепция исихастских воззрений, где мистическое откровение, учение о непостижимости божества и нематериальном свете сочетались с интересом к внутренней жизни человека, его личным и сугубо индивидуальным ощущениям<sup>27</sup>. В Византии не без влияния исихастских идей все более заметную роль начал играть строгий, отрешенный, аскетический живописный стиль, отразившийся в целой группе икон второй половины XIV — начала XV века и нашедший сторонников далеко за пределами Константинополя. Наряду с художественной школой столицы, искусство которой во второй половине XIV столетия стало скудеть, важнейшими очагами художественного творчества поздней Византии были Салоники, Мистра, Эпирское царство, Трапезунд, Афон. Салоники уже в начале XIV века испытали воздействие столичного искусства, как о том свидетельствуют росписи в приделе св. Евфимия в базилике св. Димитрия (1303) и церкви св. Апостолов (ранее Богоматери, 1312 — 1315). На Афоне раннепалеологовское искусство представлено фресками монастыря Протатон, которые приписываются Мануилу Панселину, но вопрос о принадлежности росписей мастеру и их точной датировке еще не решен. В Трапезунде зодчие следовали в основном старым образцам. В столице Эпирского царства Арте был создан интересный памятник византийской

65 *Христос Пантократор. Икона.  
Начало XV в. Москва, ГМИИ им.  
А. С. Пушкина*



архитектуры — церковь Панагии Паригоритиссы (XIII в.), интерьер которой благодаря трехъярусной колоннаде выделяется декоративностью и динамикой.

Мистра, основанная около 1249 года в Пелопоннесе близ Спарты, за два с половиной века своего существования превратилась в большой город, живописно разбросанный на склонах холмов. Ныне лежащая в развалинах, в XV столетии она была наиболее значительным культурным центром. Здесь сохранился ряд светских построек, среди которых видное место занимает дворец. Его комплекс возник на протяжении XIII—XV веков. Культовое строительство в Мистре началось на основе мест-

ных греческих традиций. Воздействие столичного зодчества отразил храм Панагии Одигитрии (Афендикю, ок. 1308 г.). Особенности архитектурной композиции этого храма, перестройка церкви св. Димитрия (начало XV в.) и архитектура монастыря Пантанассы (1428) породили мысль о том, что в Мистре сложился особый тип храма, сочетающий базиликальную планировку нижнего яруса с крестовокупольным зданием в верхнем этаже<sup>28</sup>. Большинство церквей Мистры отличает стремление к декоративности и расчлененности фасадов, яркость окраски, асимметричность композиции. В Мистре сложилась собственная живописная школа, расцвет которой

падает на конец XIV—XV столетие. Художники Мистры пользуются исключительно фреской. Развивая принципы, заложенные искусством начала XIV столетия, росписи Мистры ясно демонстрируют отход византийского искусства от монументальных форм и утверждение графических принципов. Ранние фрески (церкви св. Феодоров и св. Димитрия, конец XIII—XIV в.) дошли во фрагментах. Главные циклы представлены росписями в храмах монастырей Перивлепты (конец XIV—начало XV в.) и Пантанассы (1428—1445). Роспись церкви монастыря Перивлепты пронизана стремительным, почти вихреобразным движением к куполу. Персонажи устремляются навстречу друг другу, склоняются, падают на колени, парят в воздухе: детали пейзажа и архитектурные формы образуют сложные нагромождения, динамически пронизывая пространство. Центральные фигуры отчетливо выделены темным пятном на светлом фоне или светлым на яркой лазури. Повсюду преобладает графическая линия. Живопись церкви монастыря Пантанассы более повествовательна. Фрески стелются по стенам, подобно ковру. Обилие деталей, обстоятельность рассказа, земной характер образов обнаруживают близость к народной струе поздневизантийской литературы и городскому фольклору. Краски росписи яркие и праздничные, обладают силой эмоциональной экспрессии. Мистра была последней крупной живописной и архитектурной школой, которая сумела удержать мно-

гое из завоеваний раннепалеологовского искусства.

Пятнадцатое столетие было временем заката византийской культуры. Все чаще ее деятели оказывались за пределами греческих владений — главным образом в Италии, на Балканах, в Русском государстве. Они искали здесь прибежища, неся с собой эрудицию и ученость, живописное мастерство, наследие эллинской культуры. Сама же Византийская империя, ослабленная внутренними распрями, оказалась бессильной противостоять натиску турок. Один за другим падали под их ударами византийские города — Мистра, Солунь, затем последовало поражение в битве при Варне.

29 мая 1453 года под ударами войск турецкого султана Мехмеда II пал Константинополь. С его падением фактически прекратила свое существование и Византийская империя. Завершилась почти тысячелетняя история государства, оставившего глубокий след в истории человечества.

Вклад Византии в сокровищницу человеческой культуры был значительным. Своеобразие развития этой страны, специфические черты средневекового строя Византии, длительное сохранение пережитков старого уклада определили пути исторических судеб империи и ее культуры. На протяжении всего средневековья Византия была главной хранительницей античной традиции. Опираясь на нее, византийская художественная мысль сумела создать оригинальную целостную изобразительную систему, отвечающую запросам средне-





66 Воскрешение Лазаря. Фреска церкви монастыря Пантанассы. Ок. 1428 г.  
Мистра, Греция



вековья. Сохранив в центре своего искусства образ человека, византийские художники противопоставили античной красоте тела духовное совершенство, моральную силу, возвышенную красоту внутреннего мира человека. Византийское художественное сознание стремилось к универсальному охвату явлений и созданию обобщенной картины мира, используя для этого различные стороны изобразительного и зрелищного искусства.

Творчество византийских художников, в первую очередь столичных, обладало несравненным формальным совершенством. Внутреннее благородство образов, торжественная пышность, выразительность и монументальность, идеальная завершенность форм византийских произведений неизменно влекли к себе средневековых художников Восточной и Западной Европы. Поражают они и современного зрителя.

Однако в медленно развивавшемся византийском обществе, привязанном к традиции, склонном к застою и ретроспекции, в условиях, когда всякая свежая мысль ограничивалась регламентирующими постановлениями церковной и светской власти, развитие искусства было неравномерным. Традиционализм византийской культуры не был синонимом духовного застоя: империя знала эпохи напряженных идейных поисков, богословских споров, философских диспутов, художественных исканий, но традиция оказывалась под-

час тяжелым грузом на пути развития общественной мысли и художественного творчества. Новые веяния не всегда могли обрести расцвет на византийской почве, в развитии культуры постоянно ощущалась нивелирующая роль Константинополя.

Для духовной жизни Византийской империи была характерна унификация и канонизация мышления. Выступая в процессе сложения стиля обобщающим, многогранный опыт началом, канон в дальнейшем превращался в тормоз, ограничивающий свободу художника, замедлявший процесс развития художественной мысли.

Характерной чертой византийской культуры была ее способность воздействовать на молодые народы, в начале средневековья выступившие на исторической арене. Она передала им опыт предшествующих поколений, позволила приобщиться к важнейшим завоеваниям древнего мира, сделала непрерывным ход культурного развития. Опыт Византии сыграл существенную роль в выборе направления художественного творчества балканских стран и Древней Руси, оказал воздействие на искусство Закавказья и стран Западной Европы. Запад воспринимал творческие импульсы из Византии не только в эпоху классического средневековья. Не менее важным было значение Византии в становлении культуры Ренессанса, которой она передала свои античные традиции и сочинения эллинических авторов.

# ИСКУССТВО АРМЕНИИ И ГРУЗИИ

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

## ИСКУССТВО АРМЕНИИ

В эпоху средневековья Армения вступила как страна богатой культурной традиции. Здесь рано обозначился переход к новой общественной формации: феодальные отношения зародились во II–III веках н. э., в IV столетии они стали определяющими. Армения одной из первых стран приняла в начале IV века христианство в качестве государственной религии. Важной вехой на пути формирования средневековой культуры Армении явилось изобретение ок. 405–406 г. Месропом Маштоцем армянской письменности. С момента своего возникновения и особенно в трудные и трагические годы армянской истории, отмеченные борьбой с иноземными поработителями – первоначально с соперничавшими за обладание Арменией Ромейской державой и Ираном, затем арабами, монголами, турками, – она служила символом народного самосознания. Архитектуре принадлежала ведущая роль в искусстве средневековой Армении. Уже на раннем этапе ее развития (IV–VII вв.) были созданы классические здания, определившие пути эволюции армянского зодчества. Гражданская архитектура этого времени (феодальные замки и дворцовые сооружения в крупных городских центрах) еще недостаточно изучена. Многолетние раскопки в Двине, древней столице Армении, позволили составить представление о характере светских построек. Город состоял из укрепленной части (цитадели), собственно города (шахастана) и поселения вне городских стен. В цитадели были сосредоточены дворцовые постройки. Общий характер

сохранившихся зданий говорит о высоком уровне строительства, об этом свидетельствует изучение резиденции правителя в Двине и дворца главы армянской церкви – католикоса. Постройки в Двине оказали воздействие на разработку типа светских построек V–VII веков.

Яркую страницу в историю средневековой архитектуры вписало армянское культовое зодчество.

Господствовавшим в IV–VI веках типом культового здания была базилика. Ранние сооружения свидетельствуют о тесных связях армянского зодчества с архитектурой Сирии, Каппадокии, Малой Азии. Наряду с простыми зальными церквами небольших размеров воздвигались обширные трехнефные храмы с массивными стенами и мощными опорами. Развитие христианского культа привело к усложнению композиции здания, особенно алтарной части. Специфической особенностью армянских базилик стало наличие ступенчатого основания. Эти черты особенно наглядно демонстрирует Ереву́йская базилика (V в.).

С V века утверждается также тип купольного храма, представленный несколькими композиционными и конструктивными вариантами. Ранним примером купольной базилики является церковь св. Саркиса в Тегеране, перестроенная в купольный храм в V столетии.

В более развитом виде аналогичное решение было осуществлено в храме древнего Ордубада (VI–VII вв.), хорошо сохранившемся до наших дней. Дальнейшая эволюция типа купольной базилики шла по пути все более

возраставшего значения подкупольной части, о чем свидетельствует церковь Гаяне в Эчмиадзине (630), и в направлении поисков цельности внутреннего пространства. Последнее было достигнуто созданием характерного лишь для Армении купольного зала. Этот тип постройки возник в результате расширения центрального нефа за счет боковых, которые превратились в неглубокие ниши (храм в Птгни, конец VI–начало VII в., и в Аруче, 600–670-е гг.).

Более последовательно композиция купольного здания была разработана в типе центральнокупольной постройки, образно и конструктивно более близкой Закавказью, где исходной точкой служило центральное подкупольное пространство, квадратное или круглое в плане. При этом само здание имело, в отличие от купольной базилики, не горизонтальную, а высотную ориентацию<sup>29</sup>.

Высший взлет раннеармянского зодчества был достигнут в первой половине VII века. Выдающийся памятник этого времени – знаменитая церковь св. Рипсимэ близ современного Эчмиадзина (618). Здесь достигнуто неразрывное единство конструктивных, объемно-пространственных и декоративных элементов. Все части здания компактно собраны вокруг вертикальной оси подкупольного пространства. Крестообразность плана (тетраконх) обозначена снаружи вертикальными треугольными нишами, которые не нарушают цельности стен. В храме Рипсимэ отчетливо выступает характерная для армянского зодчества



ведущая конструктивная роль стены. Она воспринимает главные нагрузки, определяет внешний и внутренний объем здания. Ядро конструкции храма составляет купол на тромпах. Гладкие полукруглые ниши четырех больших апсид и полуцилиндры малых обращены к центру. Конхи апсид и очертания тромпов находят завершение в полусфере купола. Объемная структура храма обретает благодаря этому кристальную ясность, размеренность ритмов — торжественную монументальность.

Второй классической для армянского зодчества постройкой явился расположенный невдалеке от ны-

67 *Агарцин. Общий вид монастырского комплекса. X—XIII вв.*

нешнего Эчмиадзина храм Бдящих сил — Звартноц (641–661). Дошедший в развалинах, он и поныне производит грандиозное впечатление.

По реконструкции архитектора Т. Тораманяна, Звартноц представлял собой центрическое здание, состоявшее из трех поставленных друг на друга и соответственно уменьшавшихся по высоте и диаметру многогранников, увенчанных куполом с коническим покрытием. Наружные стены всех трех ярусов оформляла аркатура, которая открывала архитектуру храма вовне. Связь с окружающим пространством подчеркивало и декоративное убранство наружных частей Звартноца: карнизов, тимпанов, пояса рельефов над арками в нижнем ярусе. Внутри здания скульптурная декорация украшала лишь капители колонн, в остальном господствовала гладь стен. В интерьере собора главное внимание зодчих было сосредоточено на выявлении архитектурных и пространственных ритмов и символики освещения. Особое значение алтаря подчеркивал не только высокий подиум, но и мозаика, куски которой были найдены при раскопках.

Скульптурная резьба, с большим искусством примененная в храме Звартноц, не является исключением для армянской архитектуры. Первые памятники подобного рода датируются V–VI веками. Это сюжетные изображения и растительные орнаменты. Они украшают мемориальные стелы (из Хабараванка, Талина, Арича, ныне в Гос. Историческом музее Армении; Одзунская стела)<sup>30</sup> и скупо декорируют архитек-

турные детали храмов — надоконные бровки, тимпаны, капители колонн (Птгни, Одзунский храм, фрагменты из Двина). Иконография сюжетных изображений ограничена и частично восходит к памятникам раннехристианского и сирийского искусства: Христос-законодатель, Богоматерь с младенцем, Иоанн Креститель и др. Возникли и местные сюжеты: изображения первого католикоса Армении Григория Просветителя и царя Трдата III, утвердившего в стране христианство государственной религией. Уже ранние рельефы мемориальных стел обнаруживают специфические особенности армянской скульптурной декорации: ее подчеркнуто догматический смысл (повествовательное начало сведено к минимуму), повышенную экспрессию образов и определяющее значение орнаментального решения.

Монументальная живопись Армении IV–VII веков представлена рядом мозаик и настенных росписей, которые дошли до нас лишь во фрагментах. Плохая сохранность объясняется в первую очередь техникой ранней армянской стенописи: она исполнялась по тонкому известковому грунту, нанесенному без нижнего слоя штукатурки на почти гладкую поверхность стены<sup>31</sup>. Наибольшее количество дошедших до нас росписей датируется VII веком. Наилучшим состоянием выделяется алтарная роспись в Лмбатаванке, включающая фигуру Христа на троне (сохранилась лишь нижняя часть), изображения «небесных сил», языков пламени и двух всадников. Исполненная густыми темными охра-



стыми тонами, эта роспись поражает драматическим звучанием.

Арабское нашествие в конце VII века надолго затормозило художественное развитие Армении. Новый подъем армянской культуры начался в IX столетии, когда ослабление власти халифов позволило армянским правителям вернуть стране самостоятельность. Возникшее в результате освободительной борьбы объединение армянских земель вокруг Ширакского царства оказалось непрочным. Уже в X веке центробежные силы привели к образованию мелких вассальных по отношению к ширакскому роду Багратуни государств, чем не преминула воспользоваться Византия: к середине XI

68 Купольная базилика в Одзуне.  
Середина VI в.

69 Храм св. Рипсимэ. 618 г. Эчмиадзин



века она подчинила себе большую часть армянских княжеств. В конце столетия Армянское нагорье было завоевано сельджуками.

Немногие мирные годы были наполнены интенсивной деятельностью армянского народа. Широкие торговые и культурные связи, рост и расцвет городов, развитие искусств и ремесел, возобновление монументального строительства привели к важным сдвигам в развитии армянской культуры. В борьбе с арабами родился национальный армянский эпос «Давид Сасунский», в котором отразились высокие идеалы и свободолюбивый дух народа.

Возрождение армянской культуры сопровождалось повышенным ин-

тересом к прерванной арабским завоеванием национальной традиции. Развивавшиеся города по своей структуре повторяли тип городов предшествующего времени, продолжалось строительство замков, пышно отстраивались княжеские резиденции. В X–XI веках возникают новые оборонительные сооружения замка Амберд, крепости Бджни на реке Раздан, Тигнис и Магасберд на подступах к столицам Армении — Ани и Ширакавану.

Ани с 961 года стал резиденцией Багратидов. Постепенно он превратился в крупнейший ремесленный и торговый центр. Рост города уже через четверть столетия после провозглашения его столицей за-





ставил правителей Ани возвести новые стены на значительном удалении от укреплений, построенных в 963–964 годах царем Ашотом III. В X–XIII веках Ани стал важным центром гражданского и культового строительства. Царский дворец представлял собой сложный комплекс сооружений с неправильной планировкой, включал парадные комнаты, хозяйственные помещения, купальню и большой зал с бассейном и фонтаном, типичные для восточных дворцов. Стены парадных помещений украшали деревянные панно с росписями, от которых дошли лишь фрагменты. Богатая каменная резьба покрывала капители пилястр и другие элементы небольшой дворцовой церкви.

70 Храм св. Рипсимэ. Подкупольная часть. 618 г. Эчмиадзин

71 Капители. Архитектурный комплекс Звартноц. 641–661 гг. (Разрушен землетрясением между 925–1000 гг.)



Культовое зодчество Ани периода первого его расцвета представлено рядом выдающихся памятников. Строители Ани на первых порах стремились вернуться к классическим образцам V–VII веков. Грандиозный круглый храм св. Григория (Гагикашен, 1001–1010) воспроизводил основные особенности композиции Звартноца; церковь св. Апостолов (X в.) подражала собору в Вагаршапате. Также обозначилась вторая тенденция, направленная на поиски новых, более усложненных решений.

Особое место в армянском зодчестве X–XI веков принадлежит кафедральному собору в Ани (989–1001), построенному зодчим Трдатом<sup>32</sup>. Собор занимает господствующее по-

ложение в ансамбле города. Видимый издали, он расположен на месте скрещения основных городских магистралей, к каждой из которых был обращен декоративно оформленный портик. Являя собой традиционный тип купольной базилики, анийский храм отличался рядом новых художественных особенностей. Базиликальная удлиненность здания не затмевала центрального положения купола. Четыре поддерживающих его пилона сложного профиля были расположены близко к наружным стенам, благодаря чему возрастало господствующее положение центрального нефа. Повышенные боковые ветви креста таким образом усиливали значение крестовокупольного начала в постройке.



72 *Иоанн Креститель. Фрагмент капители колонны из Двина VI в. Ереван, Государственный исторический музей Армении*

73 *Архитектор Трдат. Кафедральный собор в Ани. 989–1001 гг.*

Новым в Анийском соборе была подчеркнутая высотность сооружения. Ее выявляла легкая аркатура на наружных стенах храма и напряженно-динамическое решение внутреннего пространства. Опираясь на мотивы архитектурной декорации Звартноца, Трдат придал им новое звучание. Триумфальная торжественность и монументальность храма Бдящих сил сменилась в Анийском соборе рыцарственным благородством наружного облика, а в интерьере — драматическим контрастом возносящихся ввысь тонких полуколонн пилонов и стрельчатых арок центрального нефа с соразмерными человеку пропорциями архитектурных членений алтарной ниши. Отдельную группу зданий в Ани составили небольшие многоярусные

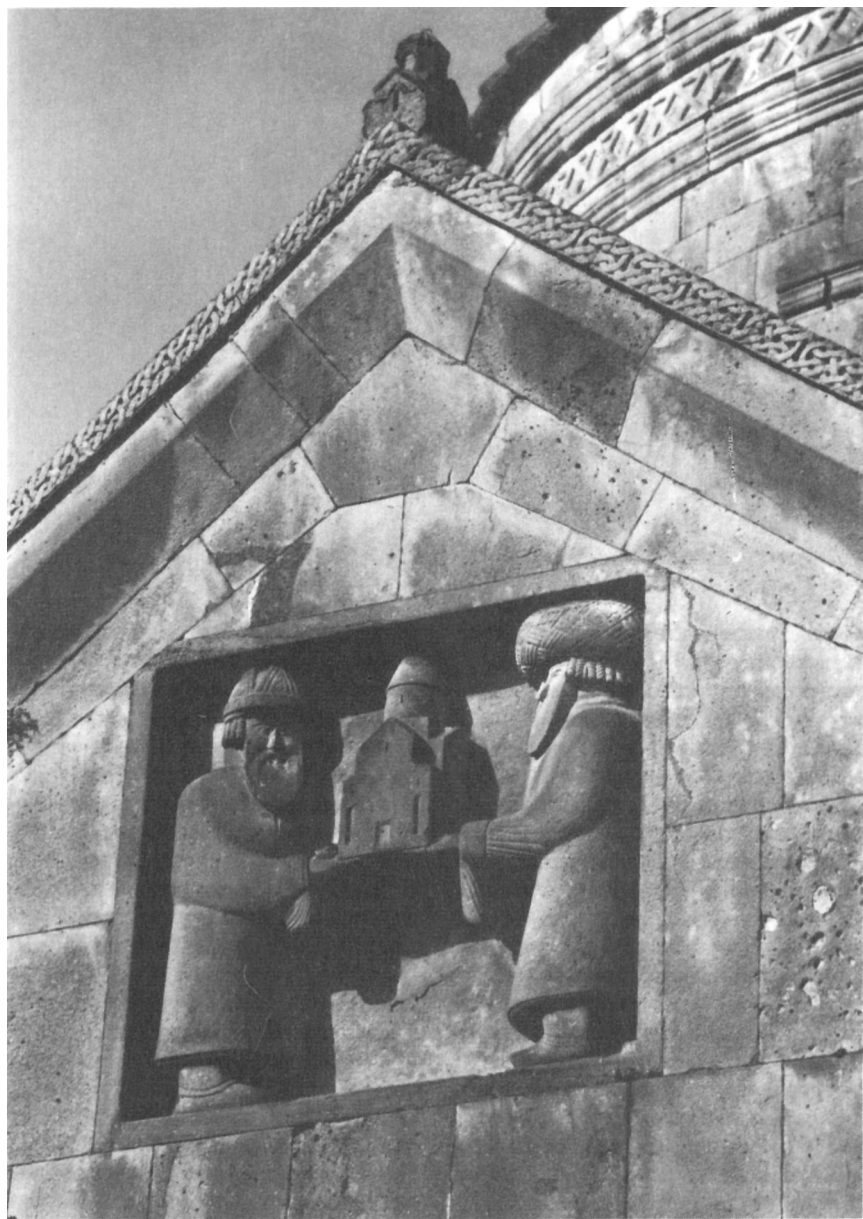
центрические постройки (церковь Григория рода Аbugамренц, конец X в.; церковь Спасителя, 1036, купол XII–XIV вв.). Сохранив традиционность плана (многоапсидный храм) и конструктивной основы, они обогатились легкой и более подвижной обработкой наружных стен. Особо следует отметить миниатюрную, так называемую «Пастушью» церковь в пригороде Ани. Дробность и подвижность ее мелких членений предвдвигает некоторые тенденции развития армянской архитектуры последующего времени.

В начале X века значительные сооружения были воздвигнуты в летней резиденции правителей Васпураканского царства, расположенной на острове Ахтамар у южного побережья озера Ван. До наших дней



дошла лишь ахтамарская церковь Креста (915–921) — замечательное творение зодчего Мануэла. Отталкиваясь от архитектурной композиции типа храма Рипсимэ, архитектор придал сооружению иное звучание. Монументальность постройки VII века сменилась здесь большей дробностью членений и вытянутостью плана. Высокий шестнадцатигранный барабан также придал храму большую стройность. Особое значение ахтамарский храм приобрел благодаря превосходно сохранившейся скульптурной и живописной декорации, покрывающей его наружные и внутренние стены. Столь богатого и целостного ансамбля не возникало уже в дальнейшем в пределах армянских земель. Скульптурные изображения на наружных стенах вклю-

чают разнообразный круг сюжетов — библейские сцены, фигуры правителей, фантастических животных, орнаменты. Плоские рельефы стелются вдоль стен, образуя то декоративные ленты, то свободно располагаясь на поверхности здания. Их стиль говорит о различных источниках, которыми пользовались скульпторы. Здесь и приемы, подсказанные древним искусством Ассирии (фигура царя Гагика, правителя Васпуракана, на западном фасаде), и образы, навеянные книжной миниатюрой народного склада (жертвоприношение Авраама на южной стене) или рельефами армянских храмов VI–VII веков. Мануэлу удалось объединить их в художественное целое благодаря единому принципу взаимодействия рельефа со



74 Ктиторская сцена. Рельеф восточного фасада храма св. Креста. 967–991 гг. Монастырь Ахпат

75 Архитектор Мануэл. Церковь св. Креста. 915–921 гг. Остров Ахтамар



стенной, общей логике расположения декорации: от плоскостных и удлиненных фигур нижнего яруса к невысоким, но более объемным фризам в верхней части храма.

Помимо декорации ахтамарского храма скульптура Армении X–XI веков представлена рельефными изображениями ктиторов на фасадах храма Креста в Ахпате, в церкви Спасителя в Санаине и другими. Среди ктиторских изображений выделялась погибшая в 1918 году объемная фигура царя Гагика I с моделью храма, обнаруженная во время раскопок в Ани близ церкви св. Григория.

Монументальная живопись этого периода включает несколько циклов фресок. Одни из них (Гндеванк, 936; Татев, 930) дошли во фрагментах, другие (роспись ахтамарского храма) сохранились почти полно-

стью. Новым качеством живописи явились усиление динамического начала и возросшая роль орнамента. В храме Креста декорация включала евангельские сцены и изображения отдельных святых, в Татеве выделялась грандиозная композиция «Страшный суд». Колорит армянских росписей, как правило, сдержан, преобладают охристо-серые, голубые и темно-красные тона, общая манера письма графическая, главное внимание уделено фигурам, пейзажные фоны почти отсутствуют. Письменные источники указывают на существование светских по содержанию дворцовых росписей.

Большое место в армянском искусстве заняла книжная миниатюра. Книга играла в жизни средневековой Армении особую роль: она была хранилищем языка и народной мудрости. Исторические хроники



76 Христос с апостолами. Миниатюра Эчмиадзинского евангелия. 989 г.  
Ереван, Матенадаран





помогали армянам в эпоху наше- ствий сохранить сознание непрерыв- ности своей истории. Книга обла- дала в их представлении чудедей- ственной силой и в общественной жизни имела значение, близкое то- му, какое в византийском мире при- давали иконам. Евангелие сопровож- дало полководцев в походах, книги составляли важнейшую ценность монастырских сокровищниц, в го- дину тяжелых испытаний их спасали как редчайшую реликвию. Книгам присваивали особые имена, разру- шение и повреждение рукописей от- мечалось армянскими историками как величайшее бедствие.

Хотя древние авторы свидетель- ствуют о существовании иллюстри- рованных рукописей в более ран-

77 Явление ангела женам-мироносицам.  
Миниатюра армянского евангелия  
1038 г. Ереван, Матенадаран





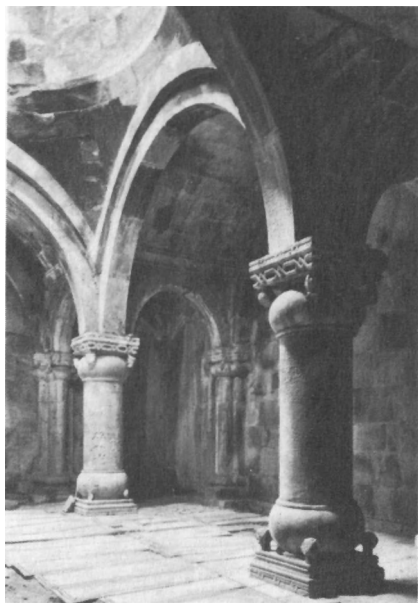
ний период армянской истории, что подтверждают также четыре листа с миниатюрами VI–VII веков, подшитые в конце Эчмиадзинского евангелия 989 года, однако систематически проследить историю армянской миниатюры можно лишь со второй половины IX века.

Иллюстрированию в Армении подлежало в первую очередь евангелие. Рукопись открывали хораны (таблицы канонов), за ними следовали изображения евангелистов и основные сцены Священного писания. Завершали рукопись иштакараны (памятные записи), в которых обозначались имена владельцев, художников и их учеников, важные исторические события, подчас даты начала и конца работы над манускриптом.

Стиль миниатюр IX–XI веков торжествен и монументален. Рукописи этого времени — большие по размерам фолианты, где главную роль играют лицевые миниатюры. Характер изображений говорит о существовании двух направлений в армянской книжной живописи. Одно из них, тесно связанное с крупными монастырями и именитыми заказчиками, выделяется яркой живописностью и торжественной парадностью. Создатели подобных рукописей были эрудированными художниками, они знали не только армянские, но и сирийские, греческие, латинские рукописи, которые служили им образцами. В манускриптах этого направления поражают тщательность отделки, сложность орнамен-

78 Храм Спасителя. 967–977 г. Монастырский комплекс Санаин. Алаверди

79 Гавит на западной стороне храма Спасителя. 1181 г. Интерьер. Монастырский комплекс Санаин. Алаверди



та, выразительные человеческие фигуры, разработанный пейзаж.

Второе направление — более демократическое по своему духу. Живописный язык его создателей прост, лаконичен и скуп. Они изображают лишь самое необходимое, работая больше пером, чем кистью. Фигуры на листах рукописей стилизованы, орнаменты незамысловаты, подчеркнуто угловатые жесты выразительны и назидательны.

Наиболее ранний из дошедших памятников IX–XI веков — Евангелие царицы Млке, датируемое 862 годом (монастырь св. Лазаря в Венеции). Близкие эллинистической традиции, его миниатюры поражают величавостью поз и движений евангелистов, национальным типом лиц.

Но сквозь реминисценцию античных и ближневосточных мотивов проступает явно влекущая к себе армянского художника экспрессия, ясно обозначенная цветность. Преобладают набегающие и круглящиеся линии контуров, контрастирующие с торжественным и размеренным ритмом фигур.

Миниатюристы X–XI веков не боялись свободного поля страницы, оно для них столь же значительно, как для армянского зодчего гладь стены. В Эчмиадзинском евангелии 989 года (Ереван, Матенадаран) одиночные фигуры и обрамления сообщают странице особую архитектурность. Простонародное по стилю Евангелие 1038 года (там же) сохраняет фоном для сцен чистый перга-

мент. Несомненным эрудитом предстает перед нами художник Евангелия Мугни (первая половина XI в., там же). Он степенно демонстрирует события на фоне сложных архитектурных кулис, но и для него плоскость листа, декоративная игра пятен оказываются ведущими. Вместе с тем живые детали, появление украшенных заглавных букв и маргинальных знаков (пометок на полях), построение хоранов, напоминающее порталы храмов, уже содержали зародыши дальнейшей эволюции армянской миниатюры.

Изгнание сельджуков в конце XII века усилившейся в то время Грузией, в союз с которой вступили армянские князья, ознаменовало новый этап истории Армении (XII—начало XIV в.). Ожили многие провинции. Города Карс, Двин и Ани вновь заняли важное место на торговых путях. Рост городского сообщества изменил расстановку общественных сил в Армении, способствовал усилению светского начала в культуре и сопровождался пробуждением живого интереса к реальности. Эти тенденции отразились в поэзии Нерсеса Шнорали, притчах Вардана Айгекского, взглядах писателя и законодателя Мхитаря Гоша.

В городах развернулось обширное строительство, в котором все большее значение обретали гражданские постройки. В Ани были возведены богатые здания с мозаичными и резными порталами, гостиницы (ханапары), двухэтажные дома знати. На важнейших торговых путях расположились караван-сарай. Интен-

сивное развитие светского зодчества в XII—XIV веках оказало влияние на культовую архитектуру. Храмы этого времени не поражают грандиозными размерами; по сравнению с предшествующей эпохой более ощутимой становится ориентация здания на мир отдельного человека. Одновременно стремление придать небольшим по величине храмам значительность привело к увеличению высотности сооружений, к возросшей роли наружного архитектурного декора. Выразительными памятниками эпохи явились анийские церкви: Григория рода Тиграна Оненца (1215) — типичный образец городского храма, сравнительно скромного по размерам, легкого и изящного, — и миниатюрная (диаметр центральной части — 2,05 м) церковь Рипсимэ Девичьего монастыря с шестиапсидным планом и зонтичным покрытием. Помимо обычных храмов возводились также высотные трехъярусные церкви-усыпальницы (Егвард, 1321—1328, и Нораванк, 1339), где первый этаж, квадратный в плане, служил родовым склепом, второй, крестообразный, — поминальным храмом. Завершала здание окруженная колоннами ротонда.

Века XII—XIV были временем широкого строительства армянских монастырей, включавших комплекс культовых, жилых и служебных зданий. В этот период превращаются в законченные архитектурные ансамбли наиболее крупные армянские обители — основанные в X веке Санаин и Ахпат, заложенный в XI веке Нораванк, высеченный



80 Снятие с креста. Миниатюра киликийской рукописи «Чашоц» (праздничная минея) царевича Гетума II. 1286 или 1288 г. Ереван, Матенадаран



81 *Скульпторы Григор и Аветис. Хачкар Григора Тудеорда. 1184 г. Монастырский комплекс Санаин, Алаверди*

в скалах пещерный монастырь Гегард и др. Эти сооружения поражают не только высоким строительным искусством, смелой конструктивной мыслью, но и удивительным слиянием с природой, выразившимся в свободной планировке монастырского комплекса, ступенчатых очертаниях храмов, в скупом орнаменте стен, подобном побегу растений среди голых скал. Возросшая роль светского начала наложила отпечаток на состав монастырских комплексов. Городские и монастырские храмы уже с IX века начали расширяться за счет притворов — гавитов, или жаматунов, — сооружений полуцерковного-полусветского характера, но наибольший расцвет строительства жаматунов переживает в XII—XIII веках. Гавиты вмещали прихожан во время службы, но служили также местом, где решались важные политические вопросы, оглашались новые законы; в гавитах хоронили именитых граждан. На стенах притворов высекали памятные надписи, тексты указов и постановлений.

Развитие архитектуры больших, вместительных зданий — гавитов, книгохранилищ, трапезных — выдвинуло перед строителями ряд новых конструктивных задач, главной из которых была проблема перекрытия значительных площадей. С необычайной смелостью и декоративным богатством, извлекаемым из сплетений и скрещиваний, применяли армянские зодчие арочную конструкцию, придав ей роль строительного каркаса сводчатых перекрытий.

От XII–XIII веков дошло несколько циклов фресок, но они не играют в армянском искусстве той роли, какую монументальная живопись имела на заре средневековой истории Армении. Роспись церкви Тиграна Оненца и сохранившиеся фрагменты в ряде монастырских храмов говорят о воздействии грузинских образцов. Зато миниатюра представлена блестящей серией памятников. Расширился круг иллюстрируемых произведений. Монументальный стиль иллюстраций IX–XI веков сменился на протяжении XII и XIII столетий более повествовательным и декоративным. Иным стал облик рукописи – преобладающим стал средний и мелкий формат манускрипта. Разворот страниц постепенно утратил былую тектонику. Сюжетные миниатюры вместе с орнаментом хоранов, более мелким и подвижным шрифтом, инициалами и маргинальными знаками образуют в рукописи XIII столетия единое красочное поле. Возросло значение в иллюстрациях светских мотивов, почерпнутых из жизни деталей, появились портреты заказчиков. Среди рукописей XIII века, исполненных в коренной Армении, выделяются Ахпатское евангелие (1211, художник Маркарэ; Ереван, Матенадаран) и Евангелие Таргманчац (1232, художник Григор; там же), которые ясно отразили веяния времени. Маркарэ объединил в своем искусстве стилистические приемы обоих направлений армянской миниатюры. Главное достоинство мастера – обстоятельность повествования, изобилующего комментари-

ями и увлекательными мотивами, сюжетными и орнаментальными. Евангелие Таргманчац не только подводит итог достижениям предшествующего времени, но одновременно демонстрирует более личностное, повышенное эмоциональное отношение к библейскому рассказу; рукопись пронизана тревожным и скорбным звучанием глухих синих и черных тонов, разрываемых вспышками красного и белого цвета.

Блестящую страницу в искусство книжной миниатюры XII–XIV веков вписала Киликия – небольшое государство, основанное в конце XI столетия армянскими переселенцами на побережье Средиземного моря, в юго-восточной части Малой Азии. Традиции коренной Армении послужили для киликийцев отправной точкой, но уже с конца XII столетия они вырабатывают собственный стиль. Центры киликийской миниатюры – монастыри Дразарк, Скевра и Ромкла – культивировали блестящее и утонченное искусство. Созданные по царским заказам и для личных библиотек крупных феодалов рукописи Киликии, в значительной степени светские по своему духу, наполнены жизнерадостным, мажорным звучанием. В развитом виде киликийская книга напоминает ювелирную драгоценность по тщательности отделки, обилию золота, изысканным краскам. Киликия выдвинула ряд замечательных художников-миниатюристов (Григор из Млджи, Константин, Ованес), первое место среди которых принадлежит Торосу Рослину (вторая половина XIII в.). Эрудиция

и фантазия этого выдающегося мастера были поистине неиссякаемы. Его влекли к себе образы, рожденные фантазией Востока. Он знал творения византийских живописцев и их западных собратьев. Но не в меньшей степени привлекал художника реальный мир. С завидной щедростью рассеивает Рослин в хорах и по страницам рукописей изображения животных и птиц, цирковые и театральные фигуры, с виртуозным мастерством плетет из разнообразных элементов свои неисчерпаемые орнаменты. Крупные фигуры лицевых миниатюр, исполненные свободной, сильной и сочной кистью прирожденного живописца, выразительны и пластичны. Движением и жестом умеет Рослин донести душевное состояние персонажа; даже затерявшееся в толпе лицо начинает обретать у него черты индивидуальности.

В первой половине XIV века искусство киликийской миниатюры начинает клониться к упадку. Последним из мастеров, пользовавшихся известностью, был Саркис Пицак, виртуозный, но холодный и несколько однообразный художник. В коренной Армении в XIII–XIV веках важными центрами книжного искусства стали ванская школа (близ озера Ван), культивировавшая контурный рисунок и орнаментальную стилизацию, и монастырь Гладзор, художники которого – Момик, Торос Таронаци – многим обязаны в своем творчестве Киликии.

Особое место в искусстве армянского средневековья занимают хачкары (кресты-камни), которые сме-

нили монументальные стелы VI–VII веков. Вертикально поставленные плиты с изображением креста и диска, включенных в сложную орнаментальную композицию, служили межевыми знаками и пограничными отметинами, воздвигались в честь победы над врагами, украшали надгробия, вставлялись в стену храма. В XIII веке монументальные формы орнаментов раннего этапа сменяются ажурной резьбой.

Средние века были временем расцвета прикладного искусства. Но войны и грабежи сохранили немного из некогда богатого арсенала памятников, созданных армянским народом. В X–XII веках в Ани и Двине необычайного расцвета достигло производство поливной керамики. Особое внимание привлекают расписанные люстром фаянсовые сосуды. Популярностью в разных странах пользовались армянские ковры, вышивки и шелковые ткани. Сохранившиеся от XIII–XV веков реликварии, кресты, оклады книг говорят о развитии художественной обработки металлов.

Расцвет культуры коренной Армении был прерван вторжением монголов в 1243 году. За ним последовали завоевательные походы Тимура. В 1375 году под ударами мамлюков потеряла свою независимость Киликия. Лишенная государственности, испытав неоднократные вражеские вторжения на протяжении XV–XVIII веков, Армения была истощена до предела. Редко где теплились очаги культуры, но ей не суждено было вплоть до нового времени обрести полнокровную силу.

Феодалные отношения зародились в Грузии во II–IV веках н. э. В первой половине IV века в качестве государственной религии было принято христианство. Ранний этап средневековой истории Грузии был отмечен образованием небольших феодальных государств — Лазики на западе и Картли на востоке, которые к VI веку оказались втянутыми в борьбу между сасанидским Ираном и Византией. Восточные области оказались под властью Ирана, западные — под эгидой византийского василевса. Борьба за освобождение привела в последней трети VI века к образованию в Восточной Грузии независимого государства, поддерживавшего тесный контакт с Византией. С этих пор и до арабского вторжения создались условия для первого подъема и расцвета средневековой грузинской культуры.

Ранняя архитектура средневековой Грузии представлена рядом памятников, главным образом культовых, а также развалинами городских укреплений, дворцов, крепостей, монастырских построек, говорящих о высоком строительном мастерстве зодчих. Облик раннефеодальных грузинских городов известен на основании уцелевших руин и фундаментов, а также письменных источников. Центром их являлась цитадель с дворцом правителя, церковью и хозяйственными постройками. Под защитой крепости располагались городские кварталы, которые в свою очередь обносились стенами. Как и повсюду, в наилучшей сохранности до нас культовые здания.





Среди ранних базиликальных храмов выдающееся место занимает Болнисский Сион (478–493) – трехнефное здание, сложенное из тесаного камня и отличающееся оригинальной композицией. Его продольная ориентация ослаблена благодаря устройству входов в боковых стенах, лишенных окон. В наружных членениях не выделен средний неф: вместе с боковыми он заключен под двускатную кровлю. Алтарная часть сохранила простейшую форму апсиды. Внутри и снаружи Болнисский Сион поражает цельностью и мощью архитектурных масс.

Одним из наиболее ранних сооружений центральнокупольного типа является кафедральный собор в Ни-

ноцминде (третья четверть VI в.) с характерным четырехапсидным планом (тетраконх).

Зданием, которое знаменовало собой начало средневековой грузинской классики, стал мцхетский Джвари (586/87–604). Компактность масс превращает его в завершение утеса, которому человеческая рука придала разумные геометрические формы. Как тип архитектурного сооружения с планом в виде тетраконха, Джвари является дальнейшим развитием композиции Ниноцминды, примыкая одновременно к постройкам типа Рипсимэ в Эчмиадзине. Вместе с тем Джвари выделяется более развитым решением центрической композиции, единством внеш-

ми (626–634). Купол, венчавший здание, опирался на четыре свободно стоящих крещатых столба, переход от квадрата плана к барабану купола был осуществлен при помощи тропов. Притвор с западной стороны и мощная апсида на востоке усиливали в интерьере значение продольной оси. Высотность подкупольной части, помимо архитектурных членений, подчеркнута системой освещения.

Тип центрической ротонды в раннегрузинской архитектуре представлен собором в Бана (середина VII в., ныне на территории Турции). План этой постройки, дошедшей в руинах, представляет собой колоссальных размеров тетраконх с угловыми помещениями, заключенный в кольцо обхода.

Наряду с развитием храмового зодчества складывается школа грузинского ваияния и живописи. Скульптура на первых порах играет ведущую роль. Рельеф капителей Болнисского Сиона, скульптурные изображения в Джвари, на стенах храмов в Аteni (первая половина VII в.) и Опизе (IX в.) говорят о переходе от пластической осязаемости, характерной для эллинизированных образцов раннехристианского искусства, к более единому стилю, плоскостному и декоративному, с подчеркнутой экспрессией поз и жестов. К начальному этапу развития грузинского искусства относится зарождение чеканки по металлу.

Ранние произведения монументальной живописи — мозаики пола в Бичвинте (Пицунда) и Ланчхути

82 *Храм Джвари (церковь Большого Креста). 586/87–604 гг. Мцхета*

него и внутреннего облика. Все массы здания компактно собраны вокруг центральной оси, выделяя главенствующее положение купола; членение интерьера выявлено в наружных объемах. Пластичность храма оттеняют рельефы, скуповведенные зодчими на южной и восточной стенах, а также орнаментальные бровки над окнами.

Принцип архитектурного решения Джвари был положен в основу ряда построек VII века, либо повторявших его (Атенский Сион), либо варьиовавших композицию (церковь в селе Дранда, храм в Старой Шутамте).

Новым шагом в развитии грузинского зодчества явился храм в Цро-

(IV–V вв.) — представляют символические изображения животных и птиц и тесно связаны с древнехристианскими памятниками Ближнего Востока. Сюжетные изображения на евангельские темы появляются не ранее рубежа VI–VII веков, сосредоточиваясь главным образом в алтарной нише. Фрагменты мозаик из Джвари, пицундского и цромского храмов говорят о масштабности алтарных композиций.

Арабское завоевание во второй половине VII века на время затормозило художественную жизнь Грузии. Лишь с ослаблением власти Халифата с середины VIII века создаются условия для нового культурного подъема. Зодчество VIII–IX веков несет на себе печать переходного стиля: ретроспективная оглядка на прошлое сочетается с поисками нового, более динамичного и живописного решения. Главные усилия строителей в этот период сосредоточивались на разработке архитектуры купольного здания; возникают новые конструктивные решения, усложняется план, вытягиваются пропорции, меняется соотношение внешнего облика здания и интерьера. Центральный памятник эпохи — вачнадианская Квела-Цминда близ селения Шрома (конец VIII–начало IX в.). Многоалтарная купольная церковь, она имеет сложно разработанный план восточной части и замкнутые помещения с собственными алтарями по бокам. При возведении центрального купола впервые в грузинской архитектуре были применены паласа, что позволило строителям до-

биться впечатления высотности, грандиозности и стройности подкупольной части.

Во второй половине X века отчетливо обозначилась тенденция к объединению разрозненных грузинских феодальных владений. Борьба за единство страны успешно завершилась в начале XII века, в царствование Давида Строителя (1089–1125). При его преемниках Грузия достигает высшей точки государственного, общественного и духовного развития феодальной эпохи. Период X–первой половины XIII века ознаменован значительным подъемом материальной и духовной культуры страны. XI–XIII века — эпоха расцвета философии. Крупнейшими центрами просвещения становятся Гелатская и Икалтойская академии, основанные при крупнейших монастырях. Высшим взлетом поэтической мысли Грузии явилась поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Светские тенденции, обозначившиеся в грузинской культуре по мере укрепления центральной власти и усиления светских феодальных группировок, наложили отпечаток на развитие изобразительного искусства и архитектуры.

Храмы теряют былую замкнутость: наружная декорация стен открывает здание вовне, архитектурная композиция приобретает динамику. Новые веяния со всей определенностью выступают во второй половине X столетия. Грандиозный храм в Кумурдо (964), творение архитектора Сакоцари, сочетает монолитность внешних форм со сложным, шести-



конховым планом, придающим интерьеру подвижность. Богатство декоративной обработки фасадов составило важнейшую черту храма в Ошки (50–60-е гг. X в., Турция). Процесс развития достиг своего завершения в крупнейших постройках XI века — церкви Баграта III в Кутаиси (1003), храме Свети-Цховели в Мцхете (1010–1029) и кафедральном соборе в Алаверди (первая четверть XI в.). Строительство этих величественных зданий способствовало выработке общего творческого направления грузинской архитектуры. Сохранив специфические черты, свойственные архитектуре отдельных областей Грузии, эти храмы вместе с тем вы-

83 *Вознесение креста. Рельеф над южным входом храма Джвари. 586/87–604 гг. Камень. Мцхета*

разили единство устремлений их создателей. Архитектурный образ, удержав монументальность, обрел в этих зданиях сложность и многогранность. Важную роль стали играть плавные переходы форм, их собранность и компактность. Крестовокупольные в своей основе, грузинские церкви этого времени построены на контрастном сочетании удлиненной продольной оси здания и возносящегося ввысь подкупольного пространства. Купол является доминирующим акцентом в наружных формах здания: к его высокому барабану и венчающему многогранному шатру стягиваются все архитектурные массы. Во внешнем и внутреннем оформлении церкви возросла роль живописного и скульптурного декора. Здание XI–XII веков предстает перед зрителем как целостный ансамбль, постижение которого основано на постепенной смене впечатлений.

Храм в Кутаиси (дошел до нашего времени в руинах) своими совершенными пропорциями, динамикой архитектурных масс, умелым учетом в обработке фасадов членений внутреннего пространства выявил отличительные черты архитектуры Западной Грузии. Вертикализм и колоссальность внутреннего пространства стали ведущей темой кафедрала в Алаверди.

Строгое благородство, спокойствие и соразмерность отличают храм Свети-Цховели в Мцхете. Несмотря на многочисленные дополнения и поновления, он в целом сохранил облик, который придал ему в 1029 году зодчий Арсукидзе, перестроив-

84 *Архитектор Арсукидзе. Кафедральный собор Свети-Цховели. 1010–1029 гг. Мцхета*

ший древнюю базилику в крестовокупольный храм. Архитектура XII–первой половины XIII столетия в целом удержала монументальность форм, которая отличает крупнейшие постройки этого времени – храм Гелатского монастыря (1106–1125), храмы в Икорте (1172), Бетании, Питарети (1213–1222), Ахтале и др. Большое значение в XII веке приобрело строительство монастырских комплексов, в которых возводятся сооружения нового типа: трапезные, библиотеки.

В Гелати и Икалто помимо этого существовали здания знаменитых академий.

Скальная архитектура Грузии X–XIII веков представлена комплек-

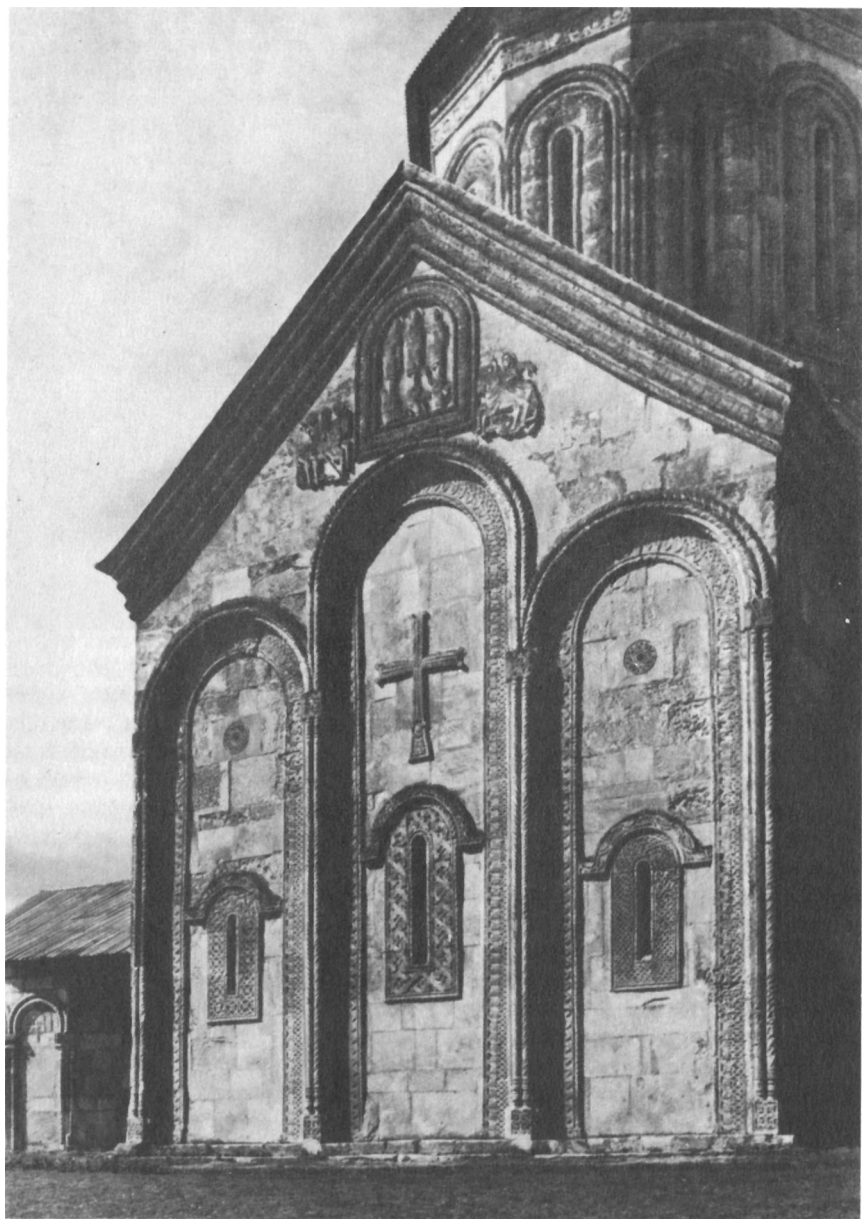


сом Уплисхихе, ставшим в X–XI веках одним из важнейших городов Грузии, монастырями Давид-Гареджа (Удабно, Чичхитури, Бертубани, X–XIII вв.) и пещерным монастырем Вардзия (XII в.).

Начиная с X века в оформлении наружных стен грузинских культовых построек прочно входит монументальная пластика. На начальном этапе скульптурная резьба обладала определенным самостоятельным значением. Но уже в первой половине XI века растительные элементы, геометрические узоры, фигуры фантастических животных теряют самостоятельность и сплетаются в непрерывный орнаментальный узор. Торжественное и монументальное

звучание построек XI века в немалой степени зависит от сопоставления гладкой поверхности стены и скульптурной декорации, оттеняющей основные архитектурные членения. Высшим достижением грузинской монументальной пластики следует признать декор храма Никорцминда (1010–1014).

В интерьере храмов скульптурная резьба сосредоточивается главным образом на алтарных преградах и капителях. В декорации алтарных преград гораздо большую роль в X–XII веках играют сюжетные изображения. Их стиль выдает воздействие мелкой пластики (резных икон и пластинок слоновой кости, в том числе византийских),



85 Никориминда. 1010–1014 гг. Деталь восточного фасада.

86 Алтарная преграда из Сафары. XI в. (фрагмент). Камень



которая в Грузии яснее, чем монументальный рельеф, отражала поиск стиля, пластической выразительности форм. В первую очередь здесь следует назвать чеканку по металлу, которая явилась важным разделом грузинского средневекового искусства. Ее основные формы – это оклады икон, выносные кресты, церковная утварь, складни, изготовленные из золота и серебра. Нередко их украшают драгоценные камни и эмали. В ранних работах IX–X веков можно встретить изображения, основанные на двух различных принципах: плоскостном и графическом (икона «Преображение» из Зарзмы, 886) или на сопоставлении литого изображения с гладким фоном («Распятие» из Ишхани, 973; выносной

крест Давида Куропалата из Брили, 966–1001; все в Музее искусств Грузинской ССР). В XI веке стиль утрачивает былую экспрессию. Воздействие византийских мастеров, которое можно заметить в монументальных рельефах (евангельские сцены каменной алтарной преграды из Сафары, XI в.), дает о себе знать и в шемокмедских чеканных изображениях св. Николая и св. Василия (Музей искусств Грузинской ССР). Этим памятникам свойственна ясность композиции и строгость формы. Более своеобразным и перспективным для дальнейшего развития грузинской торевтики явилось решение пластических изображений выносного креста Мартвильского храма (1027–1072, там же). Здесь найдено органическое сочетание фи-



87 Хахульская Богоматерь. Икона. Начало X в. Эмаль. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузинской ССР



гур с орнаментальным фоном. Этот принцип определил главнейшие достижения крупнейшего мастера грузинской тореvтики – Беки Опизари, работавшего в конце XII века. Бека был подлинным основателем опизской школы тореvтики – одной из трех наиболее крупных в грузинском искусстве XII века. С именем этого выдающегося мастера связаны оклад Цкароставского евангелия (1195) и обрамление оклада иконы – Анчийского образа Спаса. Бека Опизари наделяет своих героев живыми человеческими чувствами. Плетение орнамента в обрамлении

оклада Цкароставского евангелия по своему ритмическому строю вторит эмоционально взволнованной сцене распятия. Напротив, в «Деисусе» – на другой створке оклада – едва заметное изменение пропорций и количества орнаментальных витков оттеняет торжественный строй моленного предстояния. Орнаментальные фоны, эмоциональная взволнованность образов, подчинение орнамента фигурам и общий принцип живописного решения составили своеобразие тбетской школы тореvтики (оклад Тбетского евангелия, 1161–1178/79). Декора-

88 Бека Опизари. Иоанн Креститель.  
Оклад Анчийского образа (деталь).  
1195 г. Чеканка по металлу. Тбилиси,  
Государственный музей искусств  
Грузинской ССР



тивные мотивы разрабатывали в XII веке представители третьей школы, центром которой был Гелатский монастырь. Ее главное творение — большой складень для иконы Хахульской Богоматери между (1125–1154), созданный тремя мастерами. Центральный (работы X в.) образ исполнен в этом складне перегородчатой эмалью. Это самая крупная эмалевая икона в мире.

Производство эмалей по золоту, перегородчатых по преимуществу, достигло в Грузии высокого совершенства и соперничало с изделиями константинопольских мастеров.

Важнейший раздел истории средневекового искусства Грузии — монументальная и станковая живопись, а также книжная миниатюра. Значительной вехой на пути сложения классического стиля монументальной живописи явились росписи в Атенском Сионе (904–1018). Стенопись в Аteni отличается величественным и монументальным строем. Фрески сплошь покрывают стены церкви. Крупные фигуры отчетливо выделяются на белом фоне. Их размеренная поступь вторит статической композиции внутреннего пространства храма, его ясным и

лапидарным объемам. Связь с более ранним этапом развития грузинской живописи удержали росписи алтарной ниши и особенно купола. В куполе Аteni сохранилось изображение креста. Да и в дальнейшем крест в куполе не был вытеснен в Грузии фигурой Пантократора, типичной для византийских храмов; место последнего заняла композиция «Вознесение креста».

Воздействие византийских образов, интерес к которым стал особенно ощутим в Грузии уже с конца X века, заметно в расположении сюжетов в центральной части Атенского Сиона. Однако наряду с традиционными христианскими сюжетами большое место занимают изображения и сцены, заимствованные из апокрифических источников, и ктиторские портреты. Западная стена сохранила фрагменты монументальной композиции «Страшный суд» — одной из наиболее ранних в пределах восточнохристианского круга.

Важную часть иконографической программы живописных декораций XI–XII веков составили житийные циклы местных святых. Это особенно наглядно демонстрируют фрески Верхней Сванетии, принадлежащие кисти царского живописца Тевдоре (церкви: Архангелов в Ипрари, 1096; св. Квирикэ и Ивлиты, 1112; св. Георгия в Накипари, 1130). Эволюция творчества Тевдоре говорит о постепенном нарастании большей эмоциональности в трактовке сюжетов.

Столетия XII–XIII были периодом классического расцвета грузинской

стенописи, оставившим наибольшее количество первоклассных памятников. Гелати (1120-е гг.), Ахтала (XI–XII вв.), Вардзия (1186), Бетания (XIII в.), Кинцвиси (начало XIII в.) — наиболее крупные из сохранившихся живописных ансамблей.

Мозаики главного храма Гелатского монастыря украшают, согласно грузинской традиции, конху алтарной апсиды, остальная часть храма была расписана фресками. Центр алтарной композиции занимает монументальная фигура Богородицы с Христом-Эммануилом. По обе стороны от нее предстоят архангелы Михаил и Гавриил. В торжественный строй традиционной композиции мозаичист Гелати внес динамический принцип, слегка сдвинув центральную фигуру вправо и придав ей легкое движение, сообщив тем самым образу оттенок мягкой человечности.

Мозаика в Гелати намечала переход к более живому и поэтическому искусству, вершиной которого стали росписи церкви св. Николая в Кинцвиси. Этот небольшой храм сохранил свою живопись в первоначальном виде. Ее программа типична для строя грузинских декораций: догматические и житийные сцены соседствуют с символикой креста и портретами донаторов. Светлый и лучезарный строй фресок рождает голубые фоны, на которых разбросаны легкие серовато-зеленые тона изображений, изредка прерываемые пурпуром. В росписи преобладают подвижные ритмы, то мягкие, льющиеся, то порывистые и динамические. В алтаре господствуют вертикали, нарушаемые легкими наклонами голов



89 Внесение во храм. Эмалевая икона. XIII в. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузинской ССР

апостолов в «Евхаристии»: на боковых стенах разворачивается цикл евангельских сцен, то величаво-торжественных, то взволнованно-патетических. Эту симфонию образов завершает размеренная поступь ктиторов в нижнем ярусе и сохраняющие тот же строй фигуры в западной части храма. Ктиторские портреты Георгия III, царицы Тамар и Лаши Георгия перед сидящим на троне Христом входят в ряд портретов правителей Грузии того времени, известных также по росписям в Бетании, Вардзии, Бертубани.

Тринадцатое столетие ознаменовалось отходом от монументальных форм во всех областях грузинского искусства. Для этого времени характерным становится небольшой по размерам храм, богато украшенный снаружи декоративной каменной резьбой (Манглиси, Бетания, Кватахеви и др.). Восторжествовавший в Кинцвиси эмоциональный стиль определил пути развития грузинской монументальной живописи XIV столетия. Памятники этого времени ясно говорят о решительном повороте к более живому, взволнованному и повествовательному искусству. Усложняются архитектурные фоны, подвижной и экспрессивной становится манера письма.

Центральный памятник эпохи – росписи храма в Убиси, исполненные мастером Дамианом и его учеником. Работа главного художника, темпераментного и эмоционального живописца, говорит о стремлении к большей заостренности в передаче душевного состояния действующих лиц. Общая атмосфера росписи потеряла

чувство ясной гармонии, стала напряженной и тревожной.

В живописи XIV века существует несколько стилистических направлений. Одно из них связано с деятельностью заезжих константинопольских мастеров, которые принесли с собой манеру развитой палеологовской живописи (роспись Цаленджикского храма работы Кира Мануила Евгеника, конец XIV столетия; фрески придела Вамека Дадияни в Хобском монастыре и Набахтеви). Другие тесно связаны с местными художественными традициями. В сюжетах и иконографии они возвращаются к памятникам X–XII веков, однако трактовку каждой сцены отличает, с одной стороны, все возрастающая экспрессия драматических сцен, с другой – камерность и интимность повествовательных. Более плоскостной становится манера письма. От XV столетия – времени турецкого вторжения – памятников монументальной живописи почти не сохранилось. В дальнейшем средневековая монументальная живопись Грузии уже не смогла подняться до тех вершин, которыми отмечена эпоха ее блестящего расцвета. Особый раздел искусства средневековой Грузии составляет книжная миниатюра. Существенной ее стороной явилось раннее возникновение иллюстраций светских произведений. Первые памятники подобного рода датируются второй половиной XII века.

Хотя письменные источники свидетельствуют о наличии художественно оформленных грузинских книг уже в V веке, наиболее ранние из



90 Художник Тевдоре. Св. Феодор. Фрагмент росписи церкви св. Квирик и Ивлиты. 1112 г. Кале, Сванетия





дошедших до нас памятников датируются IX–X веками.

С XI столетия, отражая общую волну сильных византийских влияний, захвативших Грузию, книжная миниатюра стремится к единству стиля. Важным выразительным памятником является Ванское евангелие (Гос. музей Грузии, № 1335), переписанное в XII веке в грузинском монастыре Сохастере близ Константинополя и иллюстрированное художником Михаилом Коресием, по всей видимости греком. К другой группе манускриптов с развитым повествовательным циклом миниатюр принадлежит Гелатское четвероевангелие (XI–XII вв.), происходящее из знаменитого Иверского монастыря

91 Мозаика апсиды собора Гелатского монастыря. 1120-е гг.

92 Ангел. Деталь композиции «Жены мироносицы». Фреска. Начало XIII в. Кинцвиси, ц. св. Николая





на Афоне (Институт рукописей Академии наук Грузинской ССР). Во Втором Джручском евангелии (конец XII в.; там же) намечается переход к композиционным приемам XIII столетия со свободным расположением иллюстраций, выходящих за пределы обрамления. Особое место среди рукописей конца XII века занимает «Астрономический кодекс» 1188 года (Институт рукописей Академии наук Грузинской ССР), сохранивший изображения месяцев и знаков зодиака, — первая из дошедших до нас иллюстрированных грузинских средневековых книг светского содержания.

Усиливающееся значение светских элементов отличает сложившуюся в Грузии XIII—XIV веков редакцию иллюстрированной Псалтири, где

нашли отражение дворцовый быт и воинские идеалы рыцарства. Более сильным в этой группе рукописей становится воздействие восточных иллюстрированных кодексов.

Четырнадцатое столетие было заключительным аккордом блестящего расцвета грузинской средневековой культуры. Вторжения монголов и хорезмийцев, губительные нашествия Тимура нанесли непоправимый урон экономике и культуре Грузии, от которого она не могла оправиться в течение столетий. Известный подъем замечен в XVI—XVII веках, но созданные в этот период архитектурные ансамбли, настенные росписи, миниатюры и изделия торевтики по своему художественному качеству во многом уступают классическим образцам грузинского искусства.

# **ИСКУССТВО БОЛГАРИИ И СЕРБИИ**

**ИСКУССТВО БОЛГАРИИ**

**ИСКУССТВО СЕРБИИ**

## ИСКУССТВО БОЛГАРИИ

Государственные объединения славян, болгар и сербов, возникшие в средние века на Балканском полуострове, создали своеобразную и яркую культуру. Земли, на которых с начала VI века начали расселяться славянские племена, хранили древние художественные традиции. Здесь высились постройки и каменные изваяния фракийцев, сохранялись памятники древнегреческой культуры, годы римского владычества оставили прямые магистрали военных дорог, крепости и города с регулярной планировкой, позднее возникли сооружения ранневизантийского времени. Славяне принесли с собой общинные отношения, которые способствовали разрушению рабовладения в Византии и становлению феодализма, а постоянные контакты с Римской державой в свою очередь вели к социальным изменениям в жизни славянских племен, пролагали пути к образованию раннефеодальных государств, явились толчком к новому направлению в развитии их культуры. Вместе с тем славянские племена обладали своеобразной мифологией, особым характером орнаментальных форм, которые воздействовали на восприятие и интерпретацию древних традиций, христианских понятий и образов. Важной вехой в развитии культуры болгар и сербов, а также и Древней Руси было создание славянской письменности, что вместе с близостью форм общественного устройства и идеологии определило длительные и тесные связи этих стран. Наиболее крупным государственным объединением славян, которое

ранее всех выступило на историческую арену, было Первое Болгарское царство (680–1018). Оно возникло в результате побед, одержанных славянскими племенами и предводителем пришлого тюркского племени болгар ханом Аспарухом над войсками Ромейской державы. Выходцы из далекого Приазовья вскоре растворились среди славянского населения, восприняли его язык и нравы, и лишь название страны – Болгария – удержало в памяти потомков воспоминание о древних победителях Византии. Памятники античности и фракийской культуры явились питательной средой для творчества раннеболгарских художников и зодчих, так же как с принятием христианства (865) важнейшим источником формирования болгарского искусства стал художественный опыт Византии и стран Ближнего Востока, обогащенный деятельностью славянских мастеров.

О ранних произведениях искусства и архитектуры на территории Болгарии можно судить по археологическим данным и письменным источникам. Они свидетельствуют о том, что первые постройки новых властителей имели суровый и монументальный характер. Раннеболгарский город состоял из двойного кольца укреплений – внутреннего и внешнего, собственно города и цитадели, в которой сосредоточивались важнейшие дворцовые и культовые сооружения. Внутренний город древней столицы Болгарии – Плиски был застроен внушительными зданиями. Остатки Тронной палаты (814–831), Малого (жилого) дворца и языче-

ского храма по сей день поражают размахом, искусной системой водоснабжения и отопления. Те же черты отличают и основные дворцовые сооружения царской резиденции в Преславе, куда позднее была перенесена столица государства. Иоанн Экзарх, выдающийся болгарский писатель той эпохи, с восторгом говорит о крепостных стенах, высоких палатах и церквях новой столицы. Холмистая местность, на которой, в отличие от Плиски, был расположен Преслав, определила доминирующее положение внутреннего города над внешним.

Культовое христианское зодчество насчитывало ко времени расцвета Первого Болгарского царства при царе Симеоне (893–927) уже несколько веков существования на болгарской земле. Христианство стало распространяться на Балканском полуострове еще с начала IV века, когда возникли и первые церкви. Наиболее интенсивным было строительство в эпоху Юстиниана, но большинство памятников погибло. Из этих ранних построек доболгарского времени в наилучшей сохранности дошел собор св. Софии в нынешней болгарской столице (VI в.). Это сложное сооружение переходного типа, объединяющее черты эллинистической, сводчатой и купольной базилик.

Собственно болгарская храмовая архитектура известна нам начиная с IX века, когда вскоре после официального признания христианства был основан царем Борисом монастырь в Плиске. Здесь возникла самая большая в Болгарии того времени

церковь, получившая название «Большой базилики». Вытянутая в плане, она включала открытый двор с внутренней аркадой, невысокий нартекс и трехнефную церковь с тремя апсидами.

Традиции церковного зодчества Плиски были продолжены в Преславе, где также длительное время ведущим был тип базилики. В IX и X веках базиликальными оставались храмы и в других областях Болгарского царства. Здания с центрическим планом встречались в эту эпоху крайне редко. Единственное сооружение — дошедшая до нас в развалинах знаменитая «Золотая», или Круглая, церковь X века в Преславе, которая была украшена каменной резьбой, декоративной керамической плиткой, мозаикой. Живопись, несомненно получившая развитие в Преславе, до нас не дошла. Единственное свидетельство о ней — керамическая икона св. Феодора из Патлейны (IX—X вв., Преслав, Археологический музей), которая отличается суровой и строгой духовной силой образа. Источники свидетельствуют о том, что работы преславских и патлейнских мастеров пользовались известностью за пределами Болгарии. Раннеболгарская скульптура представлена величественным рельефом всадника, пронзающего льва, на отвесной скале близ села Мадара, где на месте древнего фракийского святилища высекали свою каменную летопись болгарские правители. В архитектуре получили также распространение декоративные плиты с рельефными стилизованными изображениями растений и животных.

93 *Церковь-костница Бачковского монастыря близ Асеновграда. Ок. 1083 г.*

Завоевание Болгарии Византией почти на сто семьдесят лет (1018—1187) задержало самостоятельное развитие болгарской культуры. В искусстве, прежде всего в живописи, этот период ознаменовался экспансией византийских канонов. Важное место среди произведений, созданных во времена владычества Византии, занимают росписи церкви-усыпальницы (костницы) Бачковского монастыря. Основанный по повелению византийского наместника Григория Пакуриани, грузина по рождению, монастырь в Бачково был одним из главных проводников византийских влияний. Церковь-костница (ок. 1083 г.) — единственная постройка, уцелевшая от первоначальных зданий.



Ее росписи, исполненные во второй половине XII века грузинским мастером Иоанном Иверопулум, свидетельствуют о том своеобразном стиле, который, ориентируясь на константинопольское искусство, выдавал сильное воздействие местных вкусов. Ясность и архитектуричность общей композиции сочеталась в бачковских фресках с подчеркнутой линейностью живописи и нарастающей остротой духовного напряжения образа. Архитектура усыпальницы в Бачково — один из первых примеров в Болгарии декоративной обработки фасадов двухступенчатыми арками.

С победой над Византией начался новый этап развития болгарской

культуры. Эпоха Второго Болгарского царства (1187–1396) была временем развитого феодализма. Возросло значение местных центров, все большую роль стали играть города, культура которых накладывала отпечаток на строй мироощущения; складывались отдельные художественные школы.

Архитектура Второго Болгарского царства выделила как важнейший тип светской постройки небольшие укрепленные крепости, возводившиеся в неприступных местах — на высоких холмах, отвесных скалах и обрывистых берегах рек. Они не создавали единой системы обороны государства, а служили для защиты местных феодальных владений. Ци-



94 Св. Феодор Тирон. Деталь росписи церкви св. Пантелеймона и Николая. 1259 г. Темпера. Бояна

95 Св. Феодор. Керамическая икона из Патлейны. X в. Преслав, Археологический музей

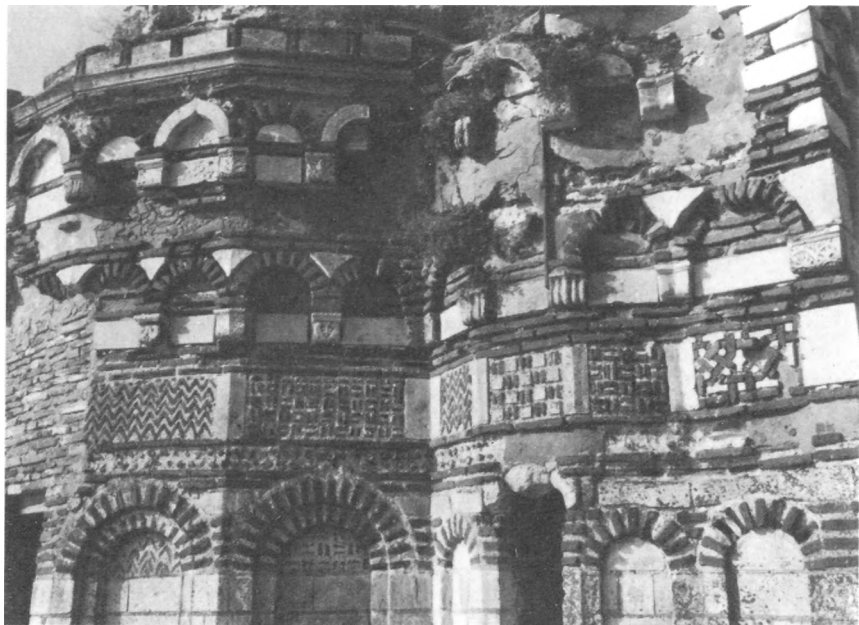


тадель являлась и главным укреплением болгарских городов той эпохи, расположенных, как правило, у подножия ее стен. Крепостной характер носила резиденция болгарских царей в Тырнове – столице Второго Болгарского царства. Дворцовые сооружения, расположенные на высоком холме Царевец, представляли собой сложный архитектурный комплекс, все части которого тесно примыкали друг к другу. Дворец окружали мощные стены.

Культовое зодчество Болгарии этого времени отличается разнообразием типов церковных построек. При главенствующем значении купола в композиции зданий планировка их различна. Сохраняет свое значение базиликальная протяженность плана; существуют крестовокупольные

церкви, близкие сооружениям Константинополя; возводятся также бесстолпные и трехконховые храмы. Четырехстолпные церкви с удлиненным планом характерны для архитектуры Тырнова (церковь Петра и Павла, XIV в.) и Месемврии, крупного порта и религиозного центра (церковь Вседержителя и Ивана Алитургита, конец XIII – XIV в.). Как одностолпная купольная постройка была воздвигнута церковь Богородицы Петричской («Асенова церковь», XII в.) близ Асеновграда с выразительной квадратной башней над притвором. Одностолпные сводчатые церкви получили распространение в маленьких монастырях и селениях. Храмы Второго Болгарского царства не велики по размерам. Это отражало общую тенденцию восточнохрис-





тианской архитектуры XII–XIV веков к большей интимности, ориентации на отдельного человека, так же как общим было стремление к декоративности внешнего облика здания. Фасады церквей расчленяют, не считаясь с внутренней структурой храма, аркатуры, филенки, ниши, которые создают живой и подвижный ритм, разрушают былую замкнутость здания. Зодчие извлекают декоративные эффекты из чередования кирпича и камня, используют керамические цветные плитки. Эта тяга к живописности архитектуры достигла виртуозного решения в храме Ивана Алитургита в Месемврии, где благодаря декору, сделавшему миниатюрными все элементы фаса-

96 Церковь Ивана Алитургита (Неосвященного). Деталь восточных апсид. XIII–XIV вв. Несебыр (Месемврия)

97 Боянская церковь в Софии. Вид с северо-востока. Старая часть – X–XI вв., новая часть – XIII в., притвор – XIX в.



да, создается впечатление сложной архитектурной композиции в сравнительно небольшом здании. Повышенная цветность болгарских построек XIII–XIV веков невольно рождает ассоциации с народной вышивкой и орнаментом.

Новыми веяниями была проникнута и болгарская живопись. Особое место в ее развитии принадлежало тырновской школе, стремившейся выйти за пределы норм, рожденных комниновской эпохой. Сильно пострадавшие после землетрясения 1913 года росписи церкви Сорока мучеников в Тырнове (1230) говорят о своеобразной интерпретации болгарской живописью традиций византийского искусства XII века. Спо-

койная торжественность и внутренняя отрешенность образов, созданных в Константинополе, уступает здесь место напряженному конфликту между косной материей тяжелых фигур и плотных красок и драматической силой душевных движений персонажей.

Крупнейший памятник тырновской школы — роспись Боянской церкви в Софии. Этот небольшой храм включает постройки XI, XIII и XIX веков. Хотя в древнейшей восточной части сохранились фрагменты росписи более раннего времени, наибольшую ценность представляет стенопись 1259 года. Ее программа включала традиционные сюжеты, новой была эмоциональная интер-



98 Десислава. Деталь ктиторской сцены на северной стене нартекса. 1259 г. Темпера. Церковь св. Пантелеймона и Николая в Бояна.

претация. Дух сурового аскетизма соседствует в Бояне с проникновенными лирическими образами, несколько замедленная повествовательность сменяется сценами, полными драматического звучания. Но над всем господствует состояние самопогруженности, внутреннего размышления, привносящее в роспись оттенок более интимного и личностного мировосприятия. Образы святых выразительны и характерны. О пробуждающемся интересе к конкретному человеку говорят также портреты царя Константина Асеня, в правление которого был построен храм, и его жены Ирины, донатора церкви севастократора Калояна и его жены Десиславы. Сдержанная сила эмоционального строя боянской живописи неразрывно связана

с плотными, весомыми красками, богатой градацией цветовых оттенков, объемно моделирующих благородные и представительные фигуры. В Боянской церкви дало о себе знать пробуждающееся осознание ценности индивидуального человеческого чувства, которое привело в XIV веке к поискам эмоциональной выразительности и экспрессии.

Однако бурные порывы и переживания, наполнившие в эту эпоху произведения литературы и живописи, носят еще абстрагированный, а не индивидуальный характер, всеобщее и конкретное пребывают в искусстве XIV столетия в драматической несовместимости.

В болгарской живописи сложность мироощущения проступает в сосуществовании различных течений,



99 Голова апостола. Деталь росписи «Омовение ног» в скальной церкви с. Иваново. XIV в.

в том, что тяга к экспрессии соседствует со стремлением к повествовательности. Болгарским мастерам ближе оставалась земная, осязаемая сторона живописи, что определило известную архаизирующую ориентацию стиля, столь ясно ощутимую в росписях Земенского монастыря (после 1354 г.). Один из наиболее выразительных памятников XIV столетия – фрески скальных храмов близ села Иваново на реке Русенский Лом. В них есть отголоски палеологовского искусства, но общая эмоциональная взбудораженность, порывистые движения фигур, фантастические архитектурные кулисы и нервные пейзажные фоны, резкие, угловатые, импульсивные ритмы линий несут в себе большую открытость чувства и противоположны по

духу утонченному изяществу и благородству константинопольских мозаик.

Письменные источники свидетельствуют о существовании болгарских живописных икон уже во второй половине IX века. Однако наиболее ранние из дошедших до нас памятников болгарской иконописи датируются концом XIII–XIV веком. Это в первую очередь двусторонняя икона с изображением Богоматери Умиление и Христа Пантократора (София, Археологический музей). Большинство болгарских икон погибло в годы турецкого владычества. Лучшее сохранились миниатюры болгарских рукописей XIII–XIV столетий, которые попали за границу. Они свидетельствуют о том, что усердные переписчики и миниатюристы мас-

терски копировали греческие образцы, но и собственная фантазия вдохновляла их на создание своеобразных композиций (Лондонское евангелие, 1356; «Хроника Константина Манассии» в Ватикане, середина XIV в.). Развитие рукописного дела было связано в первую очередь с просветительным центром в Тырнове.

Большое распространение в рукописях XIII–XIV веков получил так называемый тератологический орнамент, основанный в своих классических образцах на слиянии звериных и растительных мотивов, источником которого, по всей видимости, была Древняя Русь. К концу XIV столетия звериный стиль орнамента сменяется более строгим и геометризированным (так называемая «балканская плетенка»), в декорацию

книг проникают формы орнаментации византийских рукописей.

Широкое развитие в эпоху Второго Болгарского царства получили ювелирное дело и резьба по дереву. Оклады икон, резные церковные двери по сей день хранят память о мастерстве, изобретательности, художественном вкусе их создателей.

Турецкое завоевание во второй половине XIV века нанесло непоправимый удар развитию болгарской культуры. Умерло монументальное строительство, ремесленный характер приобрели настенные росписи. Несколько дольше старые традиции удержали миниатюра и особенно прикладное искусство, которое в эпоху турецкого ига позволяло болгарскому народу выражать свои эстетические идеалы.

## ИСКУССТВО СЕРБИИ

Позднее, чем Болгария, вступила на историческую арену Сербия. До образования в последней четверти XII века Сербской державы Неманичей небольшие государственные объединения славян, возникшие в IX столетии во внутренних областях Балканского полуострова, вели независимое существование. Века IX–XII были временем формирования раннефеодальных государств у славянских племен, населявших юго-западную часть Балканского полуострова. По мере укрепления нового общественного строя в этих областях распространилось христианство. Географическое положение страны, находившейся между Константинополем и Римом, породило соперничество пап и патриархов за преобладание на земле балканских славян. В северо-западной части восторжествовало католичество; внутренние земли приняли православие.

Централизованное Сербское государство начало складываться во второй половине XII века при Стефане Немане. Сын Стефана Немани Савва стал в 1219 году первым архиепископом независимой от Византии сербской церкви. Его родной брат Стефан Первовенчанный за два года до этого венчался королевской короной, а при его младшем сыне Уроше I были объединены почти все сербские земли. При Стефане Душане (1331–1355) границы Сербского царства включали территорию современной Македонии, значительную часть Эпира и Фессалию (Северная Греция). На протяжении XIII–первой половины XV века и были созданы важнейшие памятники серб-

ского искусства. Его истоки коренятся в общеславянской культуре, восходят к памятникам, созданным в IX–XII веках на территории между Охридским и Преспанским озерами на юге и рекой Вардар на севере, которая попеременно находилась то во власти болгарского царя, то византийского императора, а в XIV столетии отошла к Сербии. Существенной была близость Италии и романского Запада. Важнейшими оставались культурные связи с Византией, чье соседство постоянно ощущалось на сербской земле.

Ранняя архитектура на территории средневековой Сербии остается еще недостаточно изученной. Сохранившиеся остатки церковных построек говорят о наличии разнообразных архитектурных типов: базилики, центрические постройки, трехконховые и четырехконховые храмы, увенчанные куполом. Времена византийского господства занесли в славянские земли крестовокупольные постройки, о чем свидетельствует воздвигнутая в это время пятикупольная церковь св. Пантелеймона в Нерези (1164). От XI–XII столетий дошли значительные живописные ансамбли на территории современных Македонии и Греции: в Охриде, Нерези, Кастории, Курбиново. Не представляя собой оригинальной художественной школы, они своеобразно интерпретировали столичный царьградский стиль и оказали воздействие на формирование сербской живописи.

В первой половине XI века возникли ранние фрески церкви св. Софии в Охриде, церковном центре Верхних







Балкан. Программа росписи и расположения сюжетов отражает в основных чертах византийскую схему, но в суровой силе образов, в несколько тяжеловесных фигурах святых с энергично вылепленными лицами, в плотных красках, строгом колорите, патриархальной величавости росписи ясно чувствуются отголоски народных представлений и связь с общеславянской культурой.

Фрески церкви св. Пантелеймона в Нерези были созданы артелью опытных живописцев, во главе которой стоял византийский мастер. Живопись Нерези выделяется напряженной эмоциональностью и суровым аскетизмом, что выводит росписи за пределы норм, выработанных в эпоху Комнинов в византийской столице. В сценах из жизни Христа царит драматическая атмос-

фера, в «Распятии», «Снятии со креста» и особенно в «Оплакивании» она сгущается до наибольшей остроты и силы. Сербские мастера доводят до предела линейную стилизацию, повышено резко заставляют звучать пробелы.

Складывающейся сербской школе живописи и архитектуры была присуща крепкая жизненная сила, которая отчетливо обозначилась в конце XII—XIII столетии. В архитектуре ведущее положение заняла рашская школа (главный центр — область Рашка), известная нам главным образом по культовым памятникам. Светское зодчество представлено очень скупо. С уверенностью можно сказать лишь о том, что облик средневековых городов Сербии определялся наличием феодального замка и городских стен. Крепостные со-

101 Великая церковь (Успения Богоматери). 1183–1196, внешний приговор. 30-е гг. XIII в. Студеница

оружения возводились из камня, жилая застройка городских кварталов, за исключением дворцов феодалов, — из дерева или самана. Характерно для Сербии наличие укрепленных монастырей. Большинство замков и крепостных сооружений было уничтожено в XIV — первой половине XV века, и лишь немногие из сохранившихся донесли средневековый облик.

Строители рашской школы создали в церковной архитектуре единый стиль, в котором сочетались особенности византийского и западного романского зодчества. Как правило, это вытянутые в плане однокорабные бесстолпные здания. Центральная часть была ясно выделена во внешних членениях и увенчана куполом. Наличие купола приносило специфический акцент в структуру ин-

терьеров. В храмах нередко боковые притворы, превратившиеся впоследствии в низкие трансепты. В западной части церковь нередко завершалась нартексом с одной или двумя башнями-колокольнями. Глухие наружные стены, аркатурный пояс под карнизом, углубленные перспективные порталы, скульптурный орнамент роднят сербские церкви с храмами романской эпохи. Постройки рашской школы сложены из камня, оштукатурены или облицованы полированным мрамором различных оттенков.

Наиболее совершенным созданием ранней сербской архитектуры являлась Великая церковь (храм Богородицы) в Студенице (1183–1196, внешний нартекс — 30-е гг. XIII в.), монументальное здание, облицованное светлым мрамором, в котором ясно видны характерные черты рашской школы. Архитектурный тип, осуществленный в Студенице, в XIII–XIV веках получил распространение за пределами Рашки. Мы встречаем его в Жиче (1208–1215), в Милешеве (1223), церкви Апостолов Печской патриархии, Градаце, Сопочанах (1260-е гг.), Баньской (1313–1317). Особое место занимает церковь Спасителя в Дечанах (1327–1335), которая, с одной стороны, подводит итоги развитию рашской школы, с другой — выходит за её пределы. Храм Дечанской лавры, построенный далматинским зодчим Витом из Котора, представляет собой пятикорпусную укороченную базилику с притвором и хорошо разработанной восточной частью. План в форме вписанного креста, широко



расставленные опорные столбы и восьмигранные колонны усиливали центрическую ориентацию архитектурной композиции. Те же тенденции характерны и для церкви Святых архангелов под Призреном (1343–1349), где уже отчетливо обнаружилось воздействие другой крупной архитектурной школы Сербии – козово-метохитской.

Скульптурная декорация, составившая своеобразие храма в Студенице, получила богатое развитие в резной орнаментации Дечанской лавры. Рельефы покрывают порталы и наличники окон; стилизованные орнаменты, составленные из фигур животных и растений, соседствуют с помещенными в тимпаны порталов сю-

жетными сценами, изображающими Христа, ангелов, крещение в свободной иконографической интерпретации, процветший голгофский крест.

Своеобразные черты сербской живописи отчетливо обозначились в эпоху Неманичей. Иконографический и композиционный строй росписей определялся в православной Сербии византийским каноном, который был подвергнут в соответствии с местными требованиями значительной сюжетной и стилистической редакции. Основные черты сербской школы XIII века – эпическая широта композиций, мужественная сила образов – обнаружили уже в росписях церкви Успения Богоро-

го и спиритуалистического, отвлеченного.

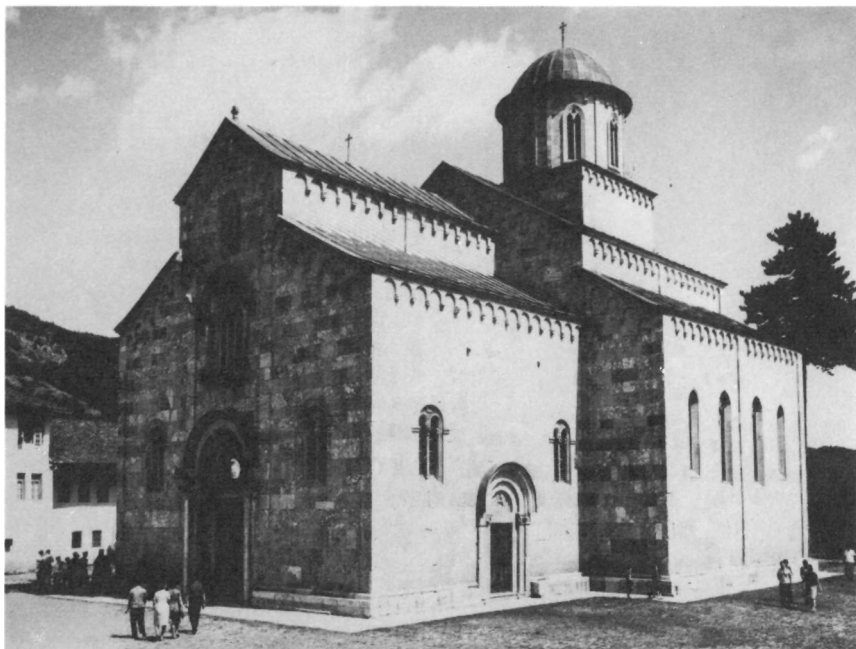
Начиная с Милешева неотъемлемой частью сербских росписей стали детали окружающего быта, славянский тип лиц, изображения ктиторов. Большое значение последних в системе декорации храма было связано с широко распространенной категорией монастырской церкви-усыпальницы — «задушбины». Милешево, сохранившее изображения короля Владислава и архиепископа Саввы, было местом их погребения, в Студенице был похоронен Стефан Неманя, в Градаце — королева Елена, в Баньской — король Милутин, в Дечанах — Стефан Высокий.

Как родовая усыпальница была воздвигнута Урошем I Троицкая церковь монастыря в Сопочанах (между 1264–1265), росписи которой являются высшим достижением сербской живописи XIII века. Наиболее ранние сопочанские фрески находятся в центральной части храма и во внутренних притворах.

Древнейшая живопись Сопочан величава и сдержанна. Ее отличает зрелость и высокое мастерство. Художникам удалось найти равновесие между материальным и духовным, сиюминутным и вечным. Они апеллируют к чисто духовной сфере, но опираются на живые человеческие чувства. Фигуры сохранили на стенах Сопочан свою осязаемость, однако, исполненные в смелой живописной манере, утратили застылость форм милешевских фресок. Развитые архитектурные кулисы создают пространственную среду. Она имеет тенденцию расширяться, уходить

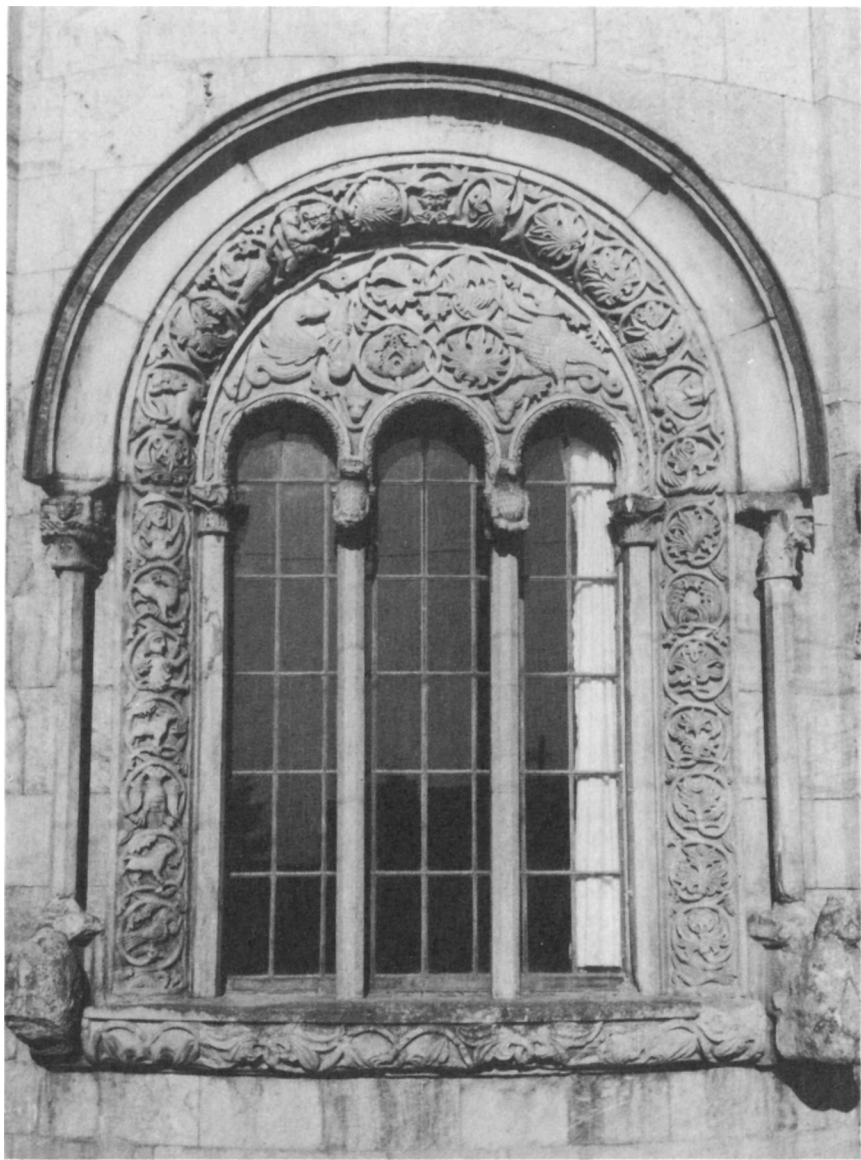
102 *Оплакивание. Фреска церкви св. Пантелеймона. 1164 г. Нерези*

дицы в Студенице (1209), но полностью раскрылись во фресках монастырской церкви Вознесения в Милешево (ок. 1236 г.). Этот большой монументальный ансамбль дошел во фрагментах. Его стиль еще не лишен противоречий: тяжелые, плотные, сохранившие объемность фигуры предстают на фоне уплощенных несложных кулис и золотого (либо имитирующего его желтого) фона. Их позы сдержанны, поступь медлительна, движения степенны. Фигурам явно не хватает пространства, чтобы пребывать внутри фрески, и они слишком материальны, чтобы слиться с золотым фоном. Отныне сербские художники будут пытаться обрести единство земного, осязаемого



в глубину, устремляться ввысь, растворяться в плоскости фона. Мастера Сопочан в совершенстве владеют искусством одухотворенной игры складок одеяний и эмоциональной выразительностью поз и силуэтов. Под их кистью жесты приобретают убедительность, абстрактная духовность уступает место глубоким душевным переживаниям. Группа Марии и Иоанна в сцене «Распятие» захватывает безмолвной тишиной скорби, особенно ощутимой рядом с резкими и торопливыми жестами воинов, надругающихся над Христом. Эмоциональная экспрессия образов раскрывается как бы в двух фазах: подготовительной увторосте-

103 *Архитектор Вит из Котора. Церковь Спасителя. 1327–1335 гг. Дечаны*



104 Скульптурное обрамление церкви Спасителя в Дечанах. 1327–1335 гг.



105 Ангел. Деталь росписи «Жены-мироносицы» церкви Вознесения. Ок. 1236 г. Милешево

106 Король Владислав. Деталь росписи церкви Вознесения. Ок. 1236 г. Милешево

пенных персонажей, напряженной у главных. Выход живого переживания в отвлеченную духовную сферу наиболее ярко осуществлен в мону-ментальной композиции «Успе-ние Богоматери», которое зани-мает почти всю западную стену хра-ма. Ее пространственные и линей-ные ритмы создают впечатление тор-жественного скорбного хорального песнопения. Горестно склоненная голова Спасителя вносит в эту мону-ментальную композицию оттенок живой и трогательной человечности. Соединение личного, земного и от-влеченного, догматического отрази-ла также усложненная и расширен-ная иконография сопочанских фре-сок: здесь появились исторические

сюжеты на темы жизни короля Уро-ша и впервые введенная композиция «Поклонение жертве», которая ука-зывает на распространение мисти-ческих идей, отстаивавших право личного общения с богом.

Роспись Сопочан занимает особое место не только в истории сербской живописи. Это одно из тех произве-дений, где наиболее ярко отразились основные черты и устремления всего восточнохристианского иску-ства XIII столетия, намечился пере-ход к миропониманию следующей эпохи.

Четырнадцатый век был периодом расцвета сербской живописи и зод-чества. В эпоху, когда живая дейст-вительность все настойчивее вторга-









107 Успение Богоматери. Роспись западной стены церкви св. Троицы. Ок. 1265 г.  
Сопочаны





108 Апостол. Деталь фрески «Успение Богоматери». Церковь св. Троицы, Сопочаны

лась в искусство и ей искали оправдания в традициях прошлого и в сложной символике, когда по землям Европы прокатилась волна еретических движений, придав духовным исканиям времени драматическое напряжение, архитектура и живопись Сербии играли важную роль на Балканах. Притягательная сила живописной манеры сербских художников была ощутима и на Руси. Для их творчества, как отражение общих тенденций эпохи, было характерно то же тяготение к взволнованной эмоциональности, к динамике композиций и стремительным движениям, которые уже были отмечены в искусстве Византии, Кавказа, Болгарии. Но к этому присоединилась в живописи яркая повествовательность, любовь к обстоятельному раскрытию сюжета, и в этом сербское искусство не знало себе равных.

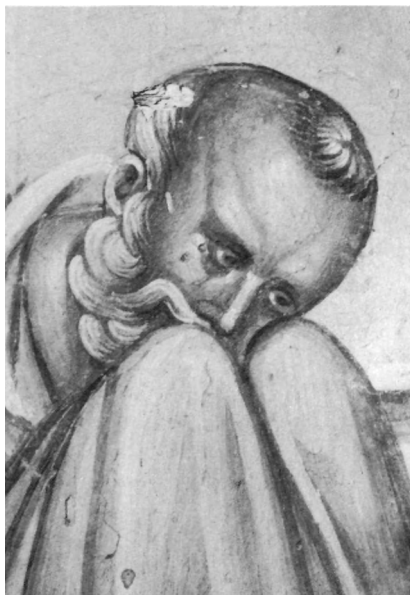
В первой половине XIV века ведущее положение в зодчестве заняла косово-метохийская школа, памятники которой были сосредоточены в районе Метохии и Косова поля. Она культивировала тип крестовокупольного храма с планом в форме вписанного креста. Композиция этих зданий отмечена все возрастающим динамизмом венчающей части. Характерными становятся ступенчатые арки, высокие постаменты под удлиненными стройными барабанами куполов, открытая без обмазки кладка из кирпича и камня. Замечательными созданиями косово-метохийской школы явились церковь Богородицы Левишской в Призрене (1307), церковь Иоакима и Анны в Студенице (1313–1314), церковь св. Димитрия в Печской патриархии (1320-е гг.). Самый выдающийся памятник сербского зодчества XIV



109 Церковь Богоматери в Грачанице.  
1321 г.

века — пятикупольная церковь в Грачанице (1321). Внешний облик здания определяется дробным ритмом наружных арок, закомар и карнизов, избегающих к барабанам и главному куполу, разноцветной кладкой из обрамленных кирпичом каменных блоков и яркой ornamentацией наличников. В интерьере господствуют резкие контрасты света и тени, вытянутые пропорции, небольшие помещения, перекрытые сводами и куполами на разных уровнях. Движение вверх, к куполу приобретает от этого подчеркнuto динамичный и порывистый характер. Сербские живописцы идут в своих поисках в XIV столетии различными путями. Одним оказывалось ближе страстное искусство Нерези и утонченная взволнованность живописи палеологовских художников, другие придерживались более самобытной

манеры. В целом же фрески утрачивают былую монументальность. Вторя более дробным членениям архитектуры, росписи распадаются на многочисленные изображения и сцены, которые развиваются как драматическая повесть со множеством отступлений и комментариев. Отдельные фигуры уже неспособны быть носителями универсальных категорий и предстают скорее участниками эпизодических событий. Воздействие византийских образцов наиболее заметно во фресках церкви Иоакима и Анны в Студенице. Они были созданы в годы правления короля Милутина, который поддерживал тесные связи с Палеологами. Мастера так называемой школы короля Милутина стали проводниками нового искусства Сербии. Церковь св. Климента в Охриде (1295) сохранила их подписи: Астрада, Михаил и



110 Апостол. Деталь росписи «Успение Богоматери». Ок. 1314г. Церковь св. Иоакима и Анны в Студенице

Евтихий. Появление подписи художника — не редкое явление в южно-славянской живописи. Известны авторы милешевских фресок Георгий, Димитрий и Федор; подпись живописца Ивана сохранилась в церкви св. Димитрия в Пече. Творческий путь трех охридских мастеров может быть прослежен на протяжении более чем двух десятилетий. Астрада был, по-видимому, старшим из них. С его именем связывают помимо фресок в Охриде росписи в Арилье (1295—1296), церкви Богородицы Левишской в Призрене (1307—1309) и в Жиче (1315—1316).

Астрада еще несколько эклектичен в своих работах, но, наделенный страстным темпераментом, он вносит в свою живопись эмоциональную

приподнятость, проявляет искренний интерес к фабуле рассказа, строит колорит на интенсивном звучании красок, резких контрастах света и тени, придает фигурам подвижность и легкость.

В лице Михаила и Евтихия сербская живопись начала XIV века нашла достойных интерпретаторов новых идей. Знакомство с искусством Палеологов не лишило работы этих художников самобытных черт. Связываемые с их именами фрески в церкви св. Никиты в Чучере близ Скопье (ок. 1310 г.) и в Старо-Нагоричино (1318) выделяются степенной обстоятельностью повествования и множественностью взятых из жизни деталей, повсюду господствует славянский тип лиц. Любовь к рассказу порой



111 Церковь Богоматери в Калениче. 1407–1413 гг.

настолько увлекает художников, что оттесняет на задний план догматический смысл сцены. «Брак в Кане Галилейской» (церковь св. Никиты) трактован как сцена роскошного пира, в «Поругании Христа» (Старо-Нагоричино) представлена яркая ярмарочная толпа музыкантов и скорморохов, пляшущих подле Христа.

Во фресках XIV века намечается поворот к осознанию временного потока и соотнесенности индивидуальной человеческой судьбы с абсолютном. Росписи церкви в Грачанице проникнуты ощущением динамического движения жизни. Порой кажется, что вихрь событий влечет за собой действующих лиц столь стремительно, что они едва успевают перейти происхождение. Вест о предстоящем рождении Христа обрушивается на Марию со скоростью урагана, складки ее плаща трепещут, ангел представлен в бурном порыве. «Успение Богородицы» в противоположность сопочанской фреске — уже не трагический реквием, а исполненное земной человеческой скорби погребальное шествие.

Фрески второй половины XIV столетия характеризуются новыми чертами. Более ощутимой становится простонародная струя, полностью утрачивается монументальность. Росписи церкви Спасителя в Дечанах (ок. 1350 г.) включают множество повествовательных циклов, каждый разбит на ряд эпизодов: «Творение» насчитывает сорок шесть сцен, «Страшный суд» — больше двадцати, огромный календарь снабжен изображениями на каждый день года. Живопись Дечан суха и грубо-

112 *Брак в Кане Галилейской. Фреска церкви Богородицы в Калениче. Деталь.*

вата. Композиции на стенах Маркова монастыря (ок. 1370 г.) захватывают драматической силой экспрессии.

Наряду с монументальным искусством в Сербии XIII—XIV веков получили развитие книжная миниатюра и иконопись. Миниатюра, на первых порах теснее связанная с западными образцами, в XIV столетии испытала воздействие Византии. Несмотря на ряд выдающихся памятников книжного искусства, среди которых выделяется знаменитая Сербская псалтирь (XIV в., Мюнхен), по своему значению миниатюра уступает монументальным росписям.

Сербская икона еще недостаточно изучена, многие памятники ждут





расчисток и реставраций. История иконописи на территории Сербии становится ясной лишь со второй половины XIII века. Стилистически иконопись связана в памятниками монументального искусства, так как иконы для храма нередко выполнялись той же артелью живописцев. В середине XIV века ясно обозначился процесс превращения алтарной преграды в иконостас. Интерколумнии темпона в церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино и церкви св. Димитрия в Марковом монастыре заполнились иконами<sup>33</sup>. Одновременно происходила своеобразная перестановка акцентов в убранстве храмов: иконы алтарной преграды достигают монументальных размеров,

тогда как настенная роспись дробится и мельчает, приобретая роль комментирующего фона. В этом плане большой интерес представляют дошедшие до нас переходные формы: фресковая роспись алтарной преграды в Старо-Нагоричино и так называемые «большие иконы» с погрудными изображениями (лучший пример — иконостас в Хилendarской соборной церкви сербского монастыря на Афоне конца XIV в.). На границе XIV и XV столетий сербское искусство утрачивает свою былую силу, его стиль становится все более камерным и отвлеченным, живопись — суше и графичнее. Ослабленная междоусобными распрями во второй половине XIV века страна



с трудом собирала силы, чтобы противостоять внешним врагам. Героическая битва на Косовом поле (1389) не принесла победы сербам, и они вынуждены были признать вассальную зависимость от турок. Только область по реке Мораве сохранила до середины XV века известную самостоятельность. Здесь сложилась оригинальная моравская архитектурная школа. Она сочетала черты зодчества Рашки, южных и восточных областей Сербии. Моравские строители разрабатывали трехконховый тип храма двух разновидностей: с планом в виде вписанного креста (Раваница, 1376; Любостинье, 1378–1388; Манассия, 1407–1418) и удлинённым нефом (Лазарица в Крушевце, 1370–1374; Наупара, 1381). Сложные узоры кладки, окна-розетки, керамические вставки, рельефные орнаменты вокруг порталов и окон придают моравским церквям нарядный и праздничный характер. Над живописными кровлями, покрытыми свинцом или черепицей, возвышаются стройные и легкие барабаны куполов. Самое совершенное творение моравской школы – церковь Богородицы в Калениче (1407–

1413) – бесстолпный миниатюрный храм со стройным силуэтом, узорной кладкой и разнообразной рельефной резьбой. Надпись на пороге храма в Любостинье сохранила имя строителя Раде Бороевича, которому предания и народные песни приписывают также церковь в Раванице. Фрески моравской школы сохранили отголоски утонченного мастерства, их стиль близок константинопольскому искусству его последней, заключительной фазы. В росписях Раваницы, Каленича, Манассии царит атмосфера отрешенности и внутреннего созерцания. Действие большинства сцен происходит в молчании, господствующее настроение – печаль, раздумье, порой немой укор и сожаление. Персонажи росписи в Раванице – лишь невольные соучастники текущей вне и независимо от них вселенской истории.

После падения в 1459 году крепости Смедерево на Дунае, последнего оплота сербов в борьбе с турками, художественная деятельность в стране пережила значительный спад. Лишь много столетий спустя сербскому искусству удалось вновь обрести силы.

# ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

ИСКУССТВО  
ДОМОНГОЛЬСКОЙ РУСИ

ИСКУССТВО  
НОВГОРОДА ВЕЛИКОГО,  
ПСКОВА, ТВЕРСКОГО КНЯЖЕСТВА  
И РОСТОВО-СУЗДАЛЬСКОЙ ЗЕМЛИ

ИСКУССТВО  
МОСКОВСКОГО КНЯЖЕСТВА

ИСКУССТВО  
ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЕДИНОГО  
РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА

РУССКОЕ ИСКУССТВО  
XVII СТОЛЕТИЯ

## ИСКУССТВО ДОМОНГОЛЬСКОЙ РУСИ

Киевское государство, возникшее в IX веке, достигло своего могущества в X–XI столетиях.

При князе Владимире, жившем в конце X–начале XI столетия, Русь приняла крещение от Византии. Этот акт имел существенные последствия для дальнейшего развития древнерусского средневекового государства как в политическом, социальном, так и в культурном отношении. При Ярославе Мудром (в первой половине XI в.) Киевское государство превратилось в могущественную феодальную державу.

Во времена преемников Ярослава начинается постепенное дробление Киевской державы на отдельные княжества – процесс, типичный для раннефеодальных государств. Все большее значение в политической и культурной жизни приобретают земли Новгорода, Ростова, Владимира, Полоцка, Смоленска, Галича и других городов. Это, однако, не влечет за собой снижения художественного уровня искусства, хотя в известной мере меняет его облик и характер. Не случайно в конце XII века возникает величайшее литературное произведение Древней Руси – «Слово о полку Игореве». В искусстве идет процесс кристаллизации местных художественных форм, в которых находят выражение общерусские идеалы. Процесс этот прерывается татаро-монгольским нашествием в первой половине XIII века, которое катастрофически сказывается на всех сторонах жизни страны.

Восприняв от Византии христианскую религию, Киевское государство взяло и то ценное, чем обладало

это самое передовое в X–XII веках государство Европы. Культурные связи с Византией во многом определили облик древнерусского искусства. Но еще в дохристианский период у восточных славян существовало достаточно развитое искусство. Оно-то и стало фундаментом для дальнейшего культурного развития. Правда, мы сравнительно мало знаем об искусстве восточных славян языческих времен. Но, несомненно, уже издавна они были искусными плотниками: в VIII–X веках из дерева возводились княжеские замки, терема знати, обширные здания общественного и частного назначения. Строились и каменные здания, что подтверждается раскопками и литературными источниками. Знали древние славяне и скульптуру – деревянную и каменную. Об этом свидетельствует «Збручский идол» (X в., Краков, музей). Большой интерес представляют ювелирные изделия древних славян: бронзовые фибулы (застежки), амулеты, браслеты, кольца, предметы домашнего обихода. Благодаря этим изделиям мы имеем возможность проникнуть в верования наших предков, в их представления о природе и мире. Формы этих предметов являют собой причудливое сочетание фантастических зверей и птиц – свидетельство того, что для древнего славянина весь окружающий мир был наполнен таинственной жизнью, что каждое явление природы определялось для него действием силы того или иного божества. Живучесть этих языческих представлений была поистине удивительной. Уже после принятия новой рели-

гии многие христианские святые взяли на себя функции языческих божеств – Перуна, Велеса, Стрибога и других, а сами изобразительные формулы в течение столетий сохранились в крестьянском искусстве – вышивке, украшении жилищ, форме сосудов и их орнаментике, хотя истинный их смысл со временем был забыт.

Воздействие вкусов и навыков дохристианского периода на художественную культуру Киевского государства, несмотря на основополагающее значение образов и канонов византийского искусства, прослеживается и в архитектуре. Так, например, в конце X века в Новгороде был сооружен деревянный храм «о тринадцати верхах», не имеющий аналогий в византийском зодчестве.

До нас не дошла Десятинная церковь Успения Богоматери, сооруженная в 989–996 годы. Рухнувшая при взятии Киева монголами, она была главным храмом столицы князя Владимира. Это было величественное крестовокупольное сооружение с пятью нефами, украшенное мозаиками и фресками.

К счастью, до наших дней сохранились другие храмы, правда уже времени Ярослава Мудрого. В годы княжения Ярослава Киевское государство завоевывает международный авторитет. Устанавливаются связи со многими странами, в том числе с Англией, Францией, не говоря уже о Балканах, Скандинавии, Германии. На Руси появляются болгарские и греческие рукописи. Хотя эти сочинения и не имели прямого отношения к жизни древнерусского





общества, их с увлечением читали, а действия героев сопоставляли с происходившим на русской земле. В первые десятилетия XII века складывается и первый летописный свод Древней Руси — так называемая «Повесть временных лет», положившая начало русскому летописанию. Огромный интерес вызывают и сочинения русских авторов этой эпохи, в частности «Слово о законе и благодати» первого митрополита-руси-ча Илариона.

Важно отметить, что именно Иларион, вместе с Ярославом, видимо, стал инициатором сооружения Софии Киевской, храма, призванного

113 Собор св. Софии. Киев. Заложен 1037 г.

114 Спасо-Преображенский собор. Чернигов. Ок. 1036 г.

приобщить недавних язычников к новой религии<sup>34</sup>. Собор св. Софии — самый величественный и роскошный храм XI века. Правда, теперешний его вид далеко не соответствует первоначальному. Но и сейчас собор производит огромное впечатление. Прекрасен ритм его объемов от более низких к самому высокому тринадцатому куполу. Храм поражает огромной протяженностью. Вместе с тем он заключен в строгие рамки определенных пропорций. Ощущение грандиозности особенно ощутимо, когдаходишь внутри собора. Пять нефов создают постепенную градацию от полумрака боковых помещений к светлому пространству над средокрестием. Множество перспектив открывается с различных точек зрения — из боковых нефов, с обширных хор, где некогда восседали князь и его приближенные. София Киевская — сооружение сложное по композиции своего внутреннего пространства. Находящемуся внутри церкви человеку оно предстает то исполненным величавой торжественности, то таинственным, то ясным и открытым. Мощным массам собора присуща напряженная и возвышенная динамика, что и отвечало задачам строителей храма, где совершались торжественные богослужения, где молящийся вступал в мистическое общение с божеством. Но София Киевская — это и памятник торжества первого древнерусского государства, символ его могущества, величия и силы. Уже на заре истории древнерусского зодчества начали складываться его

местные традиции. Правда, все сооружения XI—XII веков отличаются подчеркнутой монументальностью. Но если сравнить с Софией Киевской Софию Новгородскую (1045—1050) или Спасо-Преображенский собор в Чернигове (ок. 1036 г.), то легко обнаруживаются присущие им особенности. Так, София Новгородская отличается особой суровостью, мужественностью.

Со смертью князя Ярослава в 1054 году строительная деятельность в Киеве не утихает, хотя этот год является рубежом в развитии зодчества. Преемники князя отказываются от возведения колоссальных городских соборов, подобных Софии. С тем большим рвением они начинают заниматься сооружением монастырей, центральное место в которых занимают большие храмы. Таковы соборы Дмитриевского (1060), Печерского (1073—1078), Выдубицкого (1070—1088) монастырей. По сравнению с Софией Киевской монастырские церкви более просты. В основе своей это трехнефные храмы, западное крыло которых гораздо четче отграничено от основного пространства. Более простым, строгим становится интерьер. Большим своеобразием отличался храм Спаса на Берестове, где был сооружен монастырь сыном Ярослава — Святославом. В храме Спаса недавно обнаружены фрагменты фресковой росписи, ждущие своего изучения.

Немного сохранилось памятников живописи эпохи расцвета Киевского государства. И прежде всего это мозаики и фрески Софии Киевской.



115 Собор св. Софии. Новгород. 1045–1050 гг.

Живописное украшение храма в целом следует византийским образцам. Это не случайно. Ведь авторами и мозаик и росписей, покрывающих сверху донизу своды, стены, столбы, были греки, хотя несомненно участие в работе по украшению собора и русских мастеров. Символизируя «церковь небесную» и «церковь земную», мозаики и росписи несут в себе во многом «просветительные» функции. Они призваны зрительно представить евангельскую легенду,





обратить внимание на небесную и земную иерархию. Но в то же время в Софии имеются акценты, свидетельствующие о заметном отличии от византийской системы росписи. Характерно необычное для Византии сочетание в Софии Киевской мозаики и фрески, видимо, продолжающее традицию живописного оформления Десятинной церкви эпохи Владимира.

Одним из центральных в храме является мозаичное изображение Богоматери в алтаре в виде оранты — фигуры с воздетыми руками. Этот образ прежде всего привлекает внимание входящего. Его значение многозначно. Он символизирует «церковь небесную». В то же время Богоматерь выступает как устрой-

тельница города — столицы Киевской державы. Наконец, ей принадлежит роль защитницы Киева; ее жест оранты — не только жест молитвы, но и жест воительницы, стоящей на страже Киева, защищающей своих детей. Образ Богоматери величав и торжествен. Великолепна мозаика в живописном отношении. Монументальная фигура кажется очень весомой благодаря темным одеждам. В то же время мерцание мозаичной смальты и золотой фон сообщают ей возвышенный, мистический характер. В многочисленных образах мозаик и фресок Софии Киевской явственно выступает тот высокий нравственный идеал, который несомненно имел для людей той эпохи значение примера. Именно

групповой портрет семьи Ярослава, находящийся в западной части центрального нефа храма. Включение его в роспись Софии свидетельствует о том, что художники того времени отнюдь не чуждались передачи жизненных реалий, хотя и в таких изображениях преследовали цель, вдохновлявшую всех средневековых мастеров, — показать «внутреннего человека», ту искру «божественного» и для них истинного, что таится во всех людях и что способствует нравственному совершенству.

Мозаики церкви Михаила Архангела Михайловского монастыря (1111–1112) — следующий этап в развитии живописи Киева. В композиции «Евхаристия» — причащение Христом апостолов — обращает на себя внимание гораздо большая свобода в расположении фигур, чем это можно видеть в аналогичной композиции Софии Киевской. Линейный ритм здесь более сложный и изысканный. Среди михайловских мозаик особенно впечатляет образ Дмитрия Солунского (ГТГ) — святого воина, представляющего идеал мужественного и блестящего рыцаря той поры. От Византии изобразительное искусство Киева восприняло не только живописное украшение храмов, но и миниатюру. Немногочисленные сохранившиеся памятники этого вида живописи свидетельствуют о культурно-художественных связях с Болгарией (Остромирово евангелие, 1056–1057; «Изборник Святослава», 1073) и романским Западом (Трискская псалтирь, 1078–1087). До нас дошло ничтожно мало произведений скульптуры Киевской Руси.

116 *Евхаристия. Мозаика апсиды собора св. Софии в Киеве. XI в.*

этому идеалу отвечают душевная твердость, возвышенность мыслей, может быть, даже известная прямолинейность помыслов и стремлений персонажей росписи. Они непоколебимы в своих убеждениях и тверды в своих поступках. Им свойственно также особое благородство, которое свидетельствует о душевной чистоте и ясности. Необходимо отметить и разнообразие характеров святых, несмотря на общие черты. Помимо религиозных сюжетов росписи Софии Киевской содержат композиции светского характера. Они находятся на стенах лестничной башни. Здесь есть изображения скорморохов, музыкантов, а также игр на константинопольском ипподроме. К сожалению, плохо сохранился



Это саркофаг Ярослава в Софийском соборе, два рельефа, в свое время вмонтированные в стену монастырской типографии Киевской лавры, и два рельефа с изображением святых воинов на конях, происходящие, видимо, из киевского Дмитриевского монастыря.

117 *Евангелист Марк. Миниатюра Остромирова евангелия. 1056–1057 гг. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина*

118 *Дмитрий Солунский. Мозаика собора Михайловского монастыря в Киеве. Гос. Третьяковская галерея. 1111–1112 гг.*





119 Георгиевский собор Юрьева монастыря. Новгород. 1119 г.





120 Церковь Спаса на Нередице. Новгород. 1198 г.

В XI веке на севере и северо-западе Руси наметилось формирование местных архитектурно-художественных школ. Раньше всего это обнаруживается в Новгороде. В 1136 году здесь установилась своеобразная феодальная республика, во главе которой стояло вече — общее собрание новгородцев. Но внутренняя и внешняя политика Новгорода определялась советом бояр, состоявшим из именитых граждан во главе с посадником и архиепископом.

Своеобразие общественной жизни Новгорода нашло отражение в его зодчестве и изобразительном искусстве. Лаконизм, суровая простота свойственна сооружениям Новгорода начала XII века — Николо-Дво-рищенскому собору (1113), собору

Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117), Георгиевскому собору Юрьева монастыря (1119). Сооруженный мастером Петром, талантливейшим зодчим эпохи, последний храм поражает богатой мощью своего внешнего облика. Смелая асимметрия композиционного решения, созданная вынесенной за массив здания могучей лестничной башней, не нарушает целостности сооружения. Устремленные ввысь вертикали мощных лопаток завершаются спокойными полукружиями арок. Георгиевский собор лишен каких-либо украшений. Его фасады оживлены лишь четырьмя рядами узких окон и ниш. Со второй половины XII века новгородское зодчество претерпевает



121 *Неизвестный святой. Фреска собора Рождества Богородицы Антониева монастыря. Новгород. 1125 г.*

122 *Крещение. Фреска церкви Спаса на Нередице. Новгород. 1199 г.*

решительные изменения. Храмы становятся более компактными, значительно уступая в размерах княжеским сооружениям прошлой поры, и увенчиваются лишь одним куполом. В то же время они по-прежнему остаются монументальными, величественными. В них заключена огромная сила, отвечающая духу времени и нравам людей той поры.

От второй половины XII — начала XIII века сохранилось несколько новгородских храмов. Среди них — церкви Благовещения Благовещенского монастыря у деревни Аркажи (1179), Петра и Павла на Синичьей горе (1185—1192), Рождества в Перыни (первая половина XIII в.), знаменитый храм Спаса Преображения на Нередице (1198), церковь Георгия в Старой Ладоге (2-я пол. XII в.).

Большинство этих храмов отличается простотой внешнего облика. Их декор очень скуп, конструкция ясна. Памятником, свидетельствующим о живых связях новгородского зодчества с архитектурой других областей Руси, является храм Параскевы Пятницы (1207). Он имеет три притвора, его боковые апсиды снаружи прямоугольной формы, его вертикальная динамика подчеркнута пучковыми пилястрами на углах основного объема и притворов. Церковь Параскевы Пятницы отличается особой стройностью и легкостью. Чрезвычайно интересна монументальная живопись Новгорода XII—начала XIII столетия. Она свидетельствует об упорных творческих исканиях и о широких культурных связях. Если роспись Софии Новгород-



ской (1051–1052, 1108–1112, 1144) еще очень тесно связана с живописью византийско-киевского круга, то фрески собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125) говорят о самостоятельности и взаимодействии с романской живописью Западной Европы. Это подтверждается и другими памятниками, в частности знаменитыми «Корсунскими вратами» (1152–1156), возможно, попавшими в Новгород из Магдебурга и дополненными в начале XIV века рельефным автопортретом новгородского скульптора Авраама.

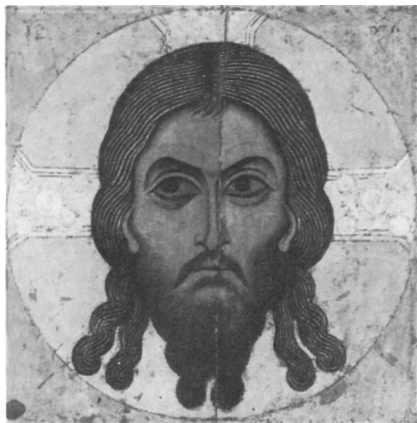
Обращение к романскому искусству обогатило новгородскую живопись, сообщило ей гораздо большую экспрессию, повышенную эмоциональную выразительность.

Об этом говорят и миниатюры XII века, в частности изображения евангелистов в так называемом Мстиславовом евангелии (между 1103–1117 гг.), являющемся вольной копией Остромирова евангелия.

Свое оригинальное лицо новгородская живопись обретает во второй половине XII века. Подобно архитектуре, она становится демократичнее, религиозные идеи облачаются в ней в образы, исполненные непосредственности и прямоты чувств.

Уже во фресках Аркажской церкви (1179) и росписи храма Георгия в Старой Ладогe (60-е гг. XII в.) выступают характерные особенности новгородской живописи – конкретность трактовки различных «священных» событий, предельная выразительность образов святых, отцов церкви, про-





123 Спас Нерукотворный. Икона. Новгород. Вторая пол. XII – начало XIII в. Гос. Третьяковская галерея

124 Чудо Георгия о змие. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге. 60-е гг. XII в.

роков. Скупыми средствами достигаются живописные эффекты, о чем свидетельствует, например, композиция «Чудо Георгия о змие» в церкви Георгия в Старой Ладоге.

Гибель росписей церкви Спаса Преображения на Нередице (1199) в годы Отечественной войны – невосполнимая утрата не только для древнерусской, но и для всей европейской средневековой живописи. Эти росписи представляли собой законченный и полный живописный ансамбль, дающий представление о составе, композиционном строе, характере украшений древнерусской церкви домонгольского времени. Фрески покрывали нередицкий храм сверху донизу. Непрерывными лентами они стлались по стенам, не считаясь с архитектурными членениями храма, что придавало им характер цветистого ковра. Последовательность и система соблюдались лишь в местонахождении определенных композиций. Особенный инте-

рес представляло изображение Страшного суда, находившееся в западной части церкви. Эта монументальная композиция включала многочисленные подробности, свидетельствовавшие о конкретности художественного мышления ее автора.

Сложная по своему составу нередицкая роспись отличалась большой художественной и живописной цельностью. От нее веет мужественным духом, непреклонной суровостью, непримиримостью. Образы ее исполнены душевной твердости. По ним мы можем судить об идеале человека той эпохи, преодолевающего все препятствия в достижении своих целей, воинственного и смелого.

Особый раздел древнерусского искусства домонгольской эпохи представляет иконопись. Из литературных источников известно о существовании в Киеве конца XI – начала XII века иконописца Алимпия. Надо сказать, что до нас дошло вообще мало икон XI – начала XIII столе-





125 *Иоанн Лествичник, Георгий и Власий («Еван»)*. Икона. Новгород. XIII в. Гос. Русский музей

126 *Устюжское Благовещение*. Икона. Новгород. XII—начало XIII в. Гос. Третьяковская галерея

тия, что объясняется в первую очередь разгромом многих художественных центров во время нашествия Батыя. Новгороду в этом отношении повезло. Он не был взят Батием подобно многим другим городам. Поэтому здесь сохранилось и больше всего икон той эпохи.

В XII—начале XIII столетия в Новгороде работало немало великолепных иконописцев. Под их кистью возникали образы, исполненные необыкновенной глубины и подлинного величия. Таковы большие иконы «Устюжское Благовещение», «Спас Нерукотворный», «Успение» (все в ГТГ), «Голова архангела»

(ГРМ), «Св. Георгий» (Гос. Оружейная палата) и некоторые другие. Чеканная форма этих произведений свидетельствует о зрелости большого искусства, а их монументальный строй как нельзя лучше отвечает характеру художественной культуры того времени.

Великолепным памятником новгородской иконописи является «Устюжское Благовещение» (XII — начало XIII в.). Богородица и архангел Гавриил представлены художником в спокойных позах, соответствующих торжественности изображенного момента. Фигуры эти отличаются стройностью пропор-



ций, их одевания ложатся мягкими, мерными и в то же время изящными складками. В самой моделировке фигур, а также ликов чувствуются отзвуки эллинистического искусства. Но то внимание, какое художник уделяет силуэтам фигур, уже свидетельствует о господстве принципа плоскостности, свойственного древнерусской живописи.

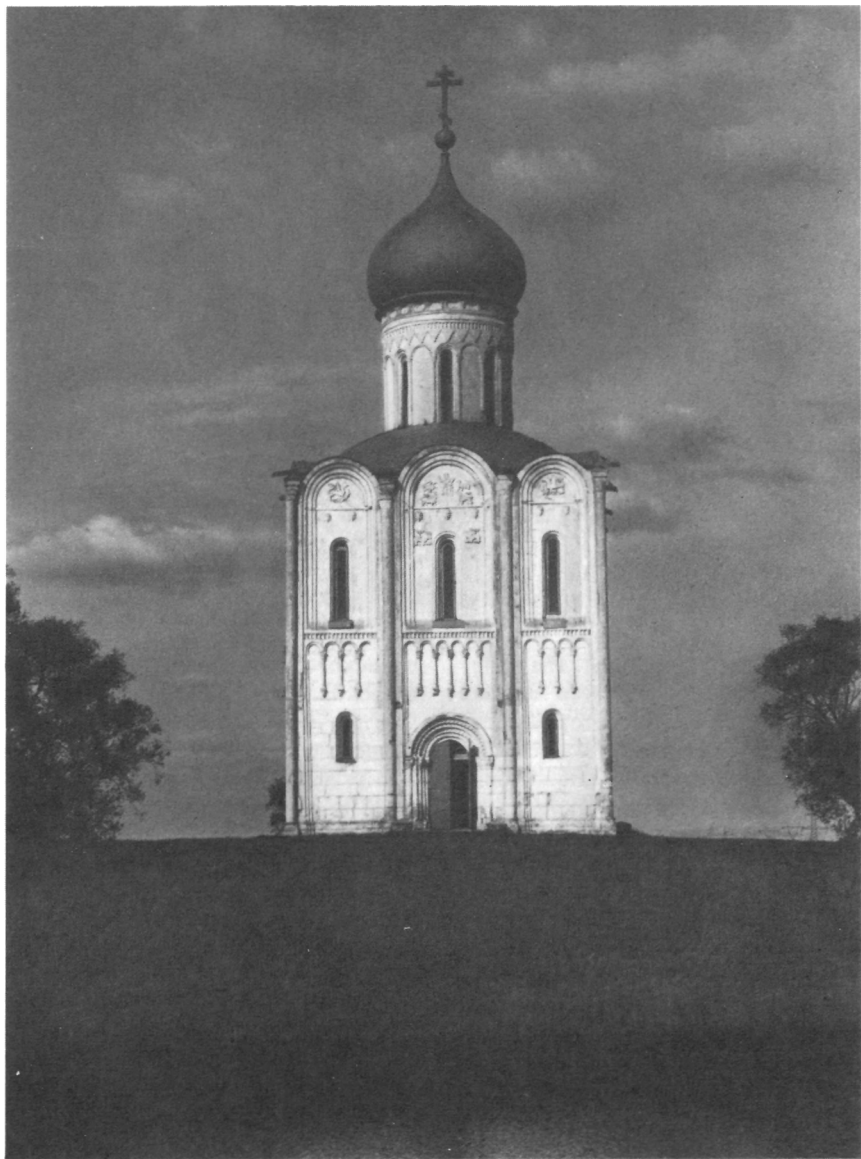
Удивительным благородством отличается образ архангела. В его лице с прямой линией бровей, миндалевидным разрезом глаз, длинным тонким носом и маленьким, изящным ртом ощущается глубокая внутренняя жизнь и отрешенность от земных страстей, которая свидетельствует о стремлении художника к высокому, «божественному» идеалу. Это же стремление — в колорите иконы, который строится на тонком соотношении золотисто-желтых, вишневых, синих тонов, создающих в сочетании с мерцающим золотым фоном сдержанный и вместе с тем звучный цветовой аккорд.

Цветовое решение подчеркивает торжественный образный строй иконы, помогая раскрытию ее глубокого и многогранного содержания. Весьма существен в этом отношении и жест архангела. Его рука расположена в самой середине иконы. Это как бы смысловой центр произведения. Благословляющим жестом архангел объявляет Марии, что ей уготована честь стать матерью бога. Одновременно он словно направляет на тяжкий жизненный путь младенца Христа, фигурка которого расположена на груди Богоматери. Жест архангела может быть понят и как вы-

ражение чувства благоговения — он напоминает о великом таинстве непорочного зачатия. Так в как будто очень простой и немногословной композиции художник достигает многозначительности и глубины.

Икона «Устюжское Благовещение» являет собой пример сложной и глубокой символики средневекового искусства. Вместе с тем это произведение дает возможность постичь особенности древнерусской иконописи домонгольского времени, проникнуться ее торжественным монументальным строем. Свидетельствует эта икона и о том, как органически и плодотворно были использованы и по-своему истолкованы новгородским мастером высокие традиции византийской живописи. А они несомненно играли основополагающую роль в сложении древнерусской живописи.

Наряду с этими византизирующими тенденциями в древнерусском искусстве уже домонгольской поры можно наблюдать и иные устремления. Правда, в иконописи они в полную меру заявили о себе со второй половины XIII века, когда тесные связи с Византией, с Балканами были нарушены в результате нашествия Батыя и когда русским мастерам пришлось творить, используя свои собственные традиции, без оглядки на иноземные образцы. Однако уже с конца XII века в иконописи начинают накапливаться черты, которые со временем определяют характер произведений, где совсем не ощущается высокий, торжественный строй. Этот круг памятников ученые справедливо связывают с росписями



127 Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.



128 Дмитриевский собор. Владимир.  
1194–1197 гг.

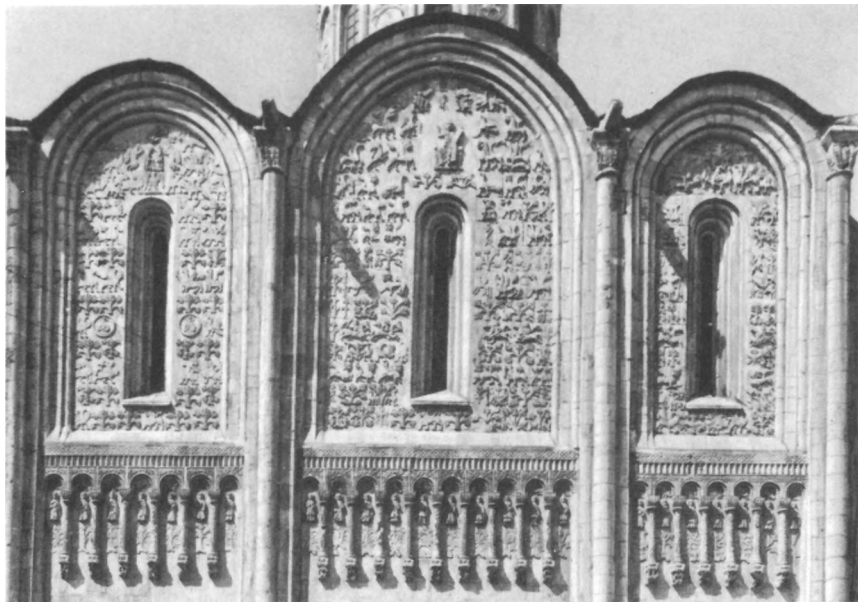
129 Скульптура центрального прясла  
южного фасада Дмитриевского со-  
бора. Владимир. 1197 г.

церкви Спаса Нередицы. Им прису-  
ща большая конкретность выраже-  
ния мыслей и чувств, которая высту-  
пает и в характеристике образов  
святых, и в пластически-живопис-  
ных решениях, и в любви к ярким ло-  
кальным краскам. Высокий аристо-  
кратизм икон, подобных «Устюж-  
скому Благовещению», здесь совер-  
шенно утрачивается. Зато им свойст-  
венна особая теплота и наглядность  
примитива, которая проявляется  
хотя бы в такой существенной осо-  
бенности, как насыщенный красный  
фон этих икон. Видимо, такие иконы,  
как «Иоанн Лествичник, св. Георгий  
и св. Власий» (ГРМ), «Спас на прес-  
толе» (ГТГ), «Георгий с житием»  
(начало XIV в., ГРМ), в гораздо боль-  
шей степени, чем иконы аристокра-

тического круга, отвечали вкусам  
широких слоев новгородского об-  
щества. Мастерство их авторов, ко-  
нечно, не столь велико, но именно  
в этих произведениях заключено то  
характерное, что будет свойственно  
новгородской живописи XIV–XV  
столетий с ее открытым цветом, на-  
пряженными сочетаниями ярких  
красочных пятен, повествователь-  
ностью и любовью к характерным  
подробностям.

Являясь особой страницей в истории  
древнерусского искусства, новго-  
родская архитектура и живопись  
органично входят в общий процесс  
развития художественной культуры  
Древней Руси домонгольской поры.  
Их достижения впоследствии вли-  
ваются в общий поток развития





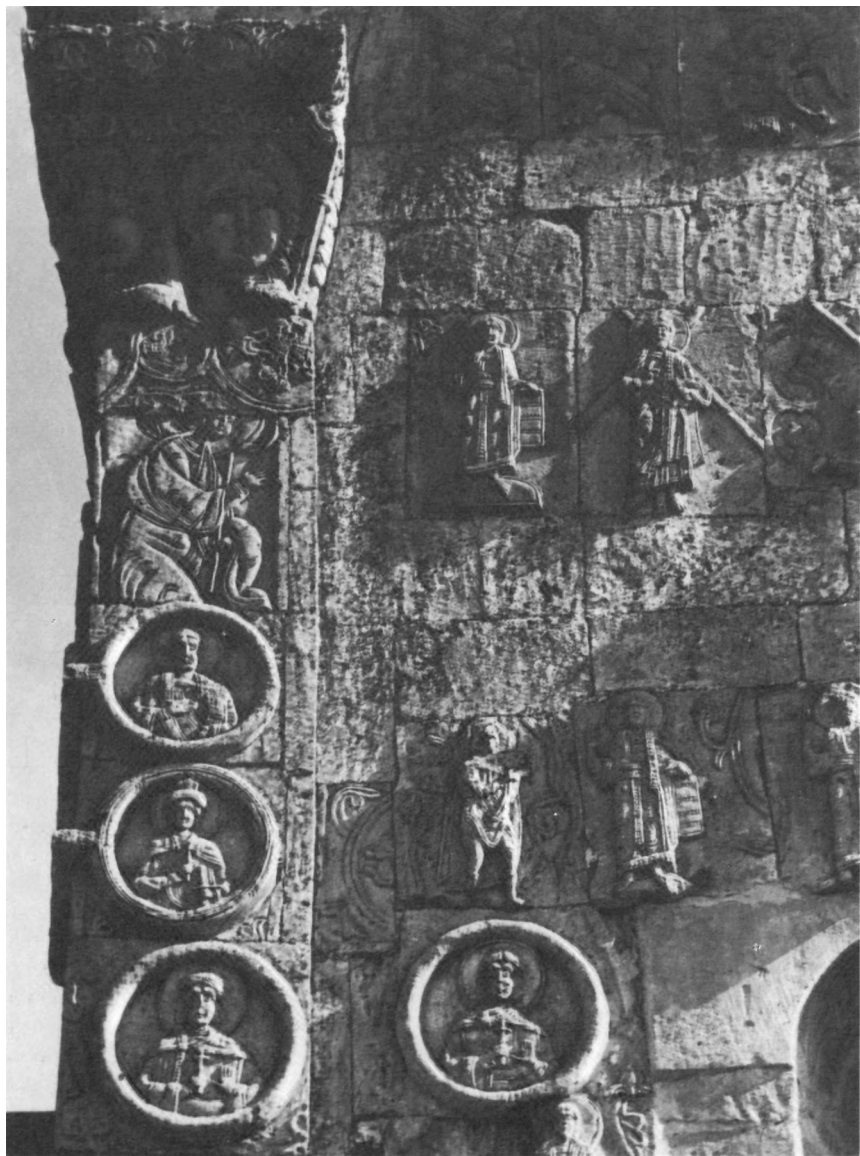
древнерусского искусства, обладая, однако, и в XIV—XVI веках своими особыми чертами.

Вторая половина XII—начало XIII века — время расцвета Владимиро-Суздальского княжества. Уже к середине XII века оно превратилось в одно из крупнейших феодальных образований на северо-востоке Руси.

Формирование владимиرو-суздальского зодчества началось во времена Юрия Долгорукого. Этот князь строил крепости; наверное, поэтому и храмы его поры отвечают характеру крепостного зодчества. Об этом свидетельствуют церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152) и Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152—1157). Его сын

Андрей Боголюбский предпринимает большое строительство во Владимире. Стремясь возвеличить столицу княжества, он делает все, чтобы Владимир затмил Киев. По примеру укреплений последнего он именует главные ворота крепости Золотыми. Главным храмом города становится Успенский собор (1158—1160). Расширенный при Всеволоде после пожара 1185 года, он в первоначальном своем виде представлял трехнефную постройку с шестью крещатыми столбами, поддерживавшими своды и барабан купола. После обстройки собор приобрел внушительный вид, стал более монументальным. Огромная протяженность фасадов сообщала ему торжественность и величавость.





130 Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Фрагмент скульптурного декора.  
1230–1234 гг.

Важное значение в строительной деятельности Андрея имел дворцовый ансамбль в Боголюбове, недалеко от Владимира. Он воспринимался как единое целое, хотя отдельные здания и прежде всего дворцовый храм акцентировались строителями. Чрезвычайно пышным был интерьер этой церкви. Своды поддерживались здесь не столбами, а колоннами. Полы были покрыты медными листами. Драгоценное шитье, иконы, фресковая роспись еще более усиливали впечатление богатства и нарядности интерьера. Храм был соединен с дворцом переходом, остатки которого сохранились до наших дней.

Летопись свидетельствует о том, что князь Андрей пользовался услугами не только своих владимирских каменосечцев, строителей, но и мастеров «из всех земель». Не исключена возможность, что здесь трудились также и мастера «от немца».

Самым замечательным архитектурным памятником времени Андрея является церковь Покрова на Нерли (1165). Эта стройная и легкая церковь пронизана движением. Динамичность подчеркнута и композицией храма, и его пропорциями, и декоративным убранством. Он имеет трехчастное деление фасадов, соответствующее внутренним членениям церкви. Арки фасадов являются своеобразным лейтмотивом здания, который определяет его слаженность и цельность. Их форма повторяется много раз в рисунке оконных проемов, порталов, аркатурном поясе, куполе. Это создает ощущение

живой пульсации здания, пронизанности его единым ритмом.

Скульптурные украшения церкви Покрова немногочисленны, но удивительно тактично расположены в полукружиях закомар, лишь в центральной части фасадов опускаясь чуть ниже. Здесь повторяется композиция с царем Давидом, связанная в средневековой иконографии с прославлением девы Марии. Поэтичность церкви Покрова является выражением глубоко народных художественных представлений. Ее строитель постарался в рамках определенного архитектурного канона вызывать у зрителя ощущение праздничности, вдохновляющего подъема душевных сил и теплоты, которые создает нарядная вышивка, затайливая деревянную резьба — слово, народное искусство, обогатив это ощущение мудрым опытом и знаниями, позволившими ему облечь свои мысли и чувства в совершенную художественную форму.

Цели прославления государя и его державы, уже времени Всеволода, служил новый владимирский дворцовый Дмитриевский собор (1194—1197). В его основе — тот же тип однокупольного четырехстолпного храма, что и в церкви Покрова на Нерли. Но художественный образ здесь иной. Храм отличается представительностью и репрезентативностью внешнего облика. Все «романские» декоративные детали получают в Дмитриевском соборе полное развитие и используются зодчим с бесподобным мастерством. Широкие пилястры с полуколонками фасадов подчеркивают вертикаль-



131 Подвеска из «Рязанского клада». XII в. Гос. Оружейная палата

132 Богоматерь Великая Панагия (так наз. «Ярославская Оранта»). Икона XII или XIII в. Гос. Третьяковская галерея

ный ритм сооружения, что находит свое продолжение в тонких стройных колонках барабана купола, обрамляющих узкие окна. Однако этот вертикальный ритм гасится плавными дугами закомар, тяжелым шлемом купола и аркатурно-колончатый пояс с богатой резьбой полуколонн и фигурных консолей. Тяжесть, весомость этого пояса усиливается благодаря вырезанным из камня фигурам святых и растительным формам, заполняющим промежутки между колонками.

Появление на храмах Владимиро-Суздальской земли скульптурной декорации не явилось неожиданным в искусстве XII века. Скульптурные рельефы были известны Киевской Руси XI столетия. Однако во Владимире скульптурный декор приобрел значение, которого не знали ни до, ни после XII–XIII веков.

Стиль владимирской пластики неоднороден. Здесь встречаются изображения, свидетельствующие о

традициях плоскостной резьбы по дереву, представленной находкой в Новгороде деревянных резных колонок — декоративной детали жилого дома XI века. Но есть здесь и горельефные изображения, формы которых округлы и пластичны. Порой эти две тенденции сочетаются. Таким образом, можно говорить о двух источниках владимирской скульптуры. Первый — народная резьба по дереву. Второй — искусство западных мастеров, пришедшее во Владимиро-Суздальскую Русь через Галицкое княжество, с которым были интенсивные связи.

Если скульптурное убранство храма Покрова на Нерли, как и Успенского собора, очень скромное, то скульптурная декорация Дмитриевского собора сложнее. В основе ее — глубоко продуманная программа, связанная с символическим выражением религиозных идей и прославлением княжеской власти. Центральным изображением в пряслах



трех фасадов является опять-таки фигура псалмопевца Давида. Правда, эту центральную фигуру теперь окружают многочисленные звери и птицы. Обилием животных и растений художники словно стремятся показать, что все живущее достойно песнопений, угодно богу и радует человеческое сердце. По существу, это гимн жизни, ее апофеоз.

Великолепным памятником владими́ро-суздальской резьбы по камню являются рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. В настоящем своем виде расположение рельефов отличается от первоначального, так как в XV веке храм рухнул, но скоро, в 1471 году, был восстановлен В. Д. Ермолиным с значительными изменениями во внешнем виде и расположении рельефов. Реконструкция Г. К. Вагнера в начале 60-х годов нашего века позволяет с достаточной убедительностью восстановить первоначальное расположение рельефов. И самое главное заключается в том, что эта реконструкция дает возможность говорить, как и в случае с Дмитриевским собором, о сложной и последовательной программе, лежавшей в основе скульптурного убранства храма.

Памятников станковой живописи Владимиро-Суздальского княжества сохранилось не много, а фресковой — совсем мало. Однако можно не сомневаться, что живопись занимала здесь достойное место. Роспись украшала Успенский собор. Сохранилась и часть росписи Дмитриевского собора, свидетельствующая о великолепном мастерстве ее авторов. Среди икон, весьма близких по своему

величавому, торжественному строю, связывающихся с Владимиро-Суздальским княжеством, но возникших, возможно, в разных местах — два оглавных «Деисуса» (XII в., ГТГ), великолепный образ Дмитрия Солунского (XII в., ГТГ) и связанные с Ярославлем «Богоматерь Великая Панагия» — так называемая «Ярославская Оранта» (XII–XIII в., ГТГ), «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» (XIII в., собрание Гос. музеев Московского Кремля), «Богоматерь Толгская на троне» (XIV в., ГТГ). Все эти произведения характеризуются монументальностью, глубокой психологической выразительностью, высоким совершенством формы.

Помимо Новгорода и Владимиро-Суздаля сформировались свои архитектурные и художественные школы в Чернигове, Смоленске, Полоцке, городах Галицко-Волынской земли. Народная художественная фантазия с великолепной силой проявилась в декоративно-прикладном искусстве Руси домонгольского времени. В эту эпоху процветала техника литья, с помощью которого изготовлялись различные золотые и серебряные украшения. В Киеве получило широкое распространение искусство перегородчатой эмали. В прикладном искусстве особенно сильно дает о себе знать влияние искусства Востока. Художники с увлечением изображают различных фантастических животных и птиц, располагая вокруг них изысканный плетеный орнамент. Изделия домонгольской эпохи отличаются монументальный стиль, свойственный всему искусству этой поры.

## ИСКУССТВО НОВГОРОДА ВЕЛИКОГО, ПСКОВА, ТВЕРСКОГО КНЯЖЕСТВА И РОСТОВО- СУЗДАЛЬСКОЙ ЗЕМЛИ

Возрождение древнерусского искусства спустя несколько десятилетий после нашествия Батыя совпало с общим подъемом художественной культуры всего восточнохристианского мира. С конца XIII века на Руси наблюдается процесс формирования новых идеалов в архитектуре и живописи, являющихся отражением важных духовных процессов в жизни средневекового общества. В XIII–XIV столетиях и в Восточной и в Западной Европе возникает много мистических учений, сутью которых является необходимость для верующих непосредственного общения с богом. Некоторые из них поглощаются официальной церковью, приспосабливаются ею для своих нужд. Так происходит с идеями и взглядами Франциска Ассизского в Италии или Григория Паламы в Византии. Но в это же время усиливаются и еретические движения, становящиеся в резкую оппозицию к официальной церкви. На Руси это — стригольники, отрицающие церковь вообще, нападающие на основные догматы христианского учения. XIII–XIV века — это время брожения умов в христианском мире, острых дискуссий по кардинальным вопросам веры, время переоценки многих ценностей.

Правда, следует помнить, что само религиозное мировоззрение остается, как и прежде, незыблемым. Соответственно этому ни в малейшей мере не происходит изменений в средневековой художественной системе. Остается прежней главная задача искусства — раскрытие

в художественных образах некоего «божественного» идеала, который «освящает» все живое, весь окружающий реальный мир. И все же в искусстве происходят определенные сдвиги: обогащается иконография «священных» изображений, композиции становятся динамичнее, образ человека обретает большую внутреннюю сложность и тонкость, а его душевные движения, чувства — большую широту. Тем самым обогащается эмоциональное содержание искусства. В то же время искусство, чутко реагируя на духовные запросы общества, стремится выразить определенные политические идеи. Одной из них, и, очевидно, самой важнейшей, является идея объединения русской земли, диктуемая задачей сбросить иго, дать отпор поработителям.

Монгольское нашествие XIII в. нанесло огромный урон древнерусской культуре. Особенно пострадали области, разоренные Батыем. Но чужеземное иго сказалось и на землях, по которым не прошли его орды. К ним принадлежали владения Новгорода и Пскова, которым, впрочем, пришлось в XIII веке выдерживать сильнейший натиск шведов и Ливонского ордена, подчинившего себе большую часть Латвии и Эстонии. И все же прежде всего в искусстве Новгорода и Пскова обнаруживаются ростки нового искусства, которые дали богатые плоды в XIV столетии. Постепенно возрождались и другие художественные центры. Даже Киев, который потерял свое былое значение столицы древнерусского государства, с течением вре-

мени становится средоточием культурной жизни украинского народа, так же как Витебск, Полоцк, а впоследствии Минск — культурными центрами белорусов.

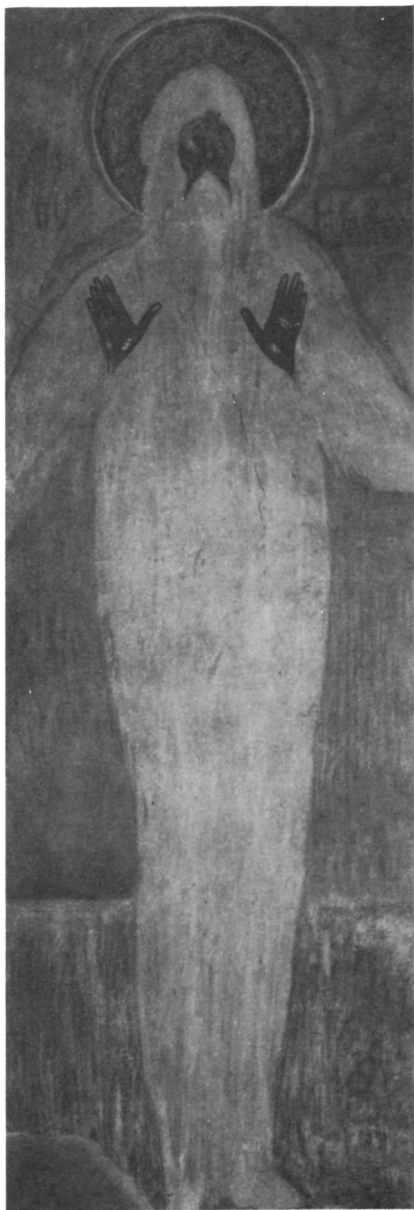
В XIII—XV столетиях роль Новгорода как торгового города стала еще более значительной, чем прежде. Новгородцы вели торговлю с Константинополем и Астраханью, откуда начинался путь по Каспийскому морю в Закавказье и Персию. Их фактории находились на Северном Урале. Они стали активными партнерами Ганзейского союза. Их знали во Фландрии, Германии, Швеции, на острове Готланд в Балтийском море. Как ни один другой русский город, Новгород имел непосредственные связи с различными крупными торговыми и культурными центрами той эпохи.

Велико было значение Новгорода и в политической жизни Руси XIV—XV веков. Стремясь утвердить самостоятельность, он использовал малейшие возможности для укрепления своего положения среди других феодальных княжеств. Однако дальновидной политике Москвы, которая ставила своей целью объединение всех русских земель, Новгород не смог противопоставить никакой положительной программы. Но за время своего самостоятельного существования Новгород сумел создать самобытную и яркую культуру. Чрезвычайно интересны литературные произведения, возникшие в Новгороде XIV—XV веков. Они говорят о гораздо большем, чем в других областях Древней Руси, демократизме его культуры.



133 Церковь Феодора Стратилата на Ручью. Новгород. 1361 г.





134 Феофан Грек. Макарий Египетский. Фрагмент фрески Спасо-Преображенского собора. Новгород. 1378 г.

135 Феофан Грек. Троица. Фреска Спасо-Преображенского собора. Новгород. 1378 г.

Черты, характерные для литературы Новгорода, отчетливо выступают и в его искусстве. И формы архитектуры и образы живописи свидетельствуют о том, что новгородские зодчие и художники опирались в своих исканиях на широкие народные художественные традиции. Они очень органично перерабатывали новшества, приходившие к ним, приспособивая их для выражения своих собственных идей.

Местоположение Новгорода и его богатства способствовали тому, что именно сюда устремлялись мастера, прибывавшие издалека. Не случайно великий византийский художник XIV столетия Феофан Грек обосновался прежде всего в Новгороде, где его искусство было оценено по достоинству. Несомненно, что и



помимо Феофана в Новгороде трудно было немало заезжих мастеров, в том числе греческих и сербских, о чем свидетельствуют сохранившиеся памятники живописи. Связи с западным миром способствовали тому, что новгородские художники и зодчие были знакомы с романским и готическим искусством Европы. После нашествия Батыя строительство в Новгороде замирает. Однако уже с конца XIII века деятельность зодчих активизируется. Первым каменным храмом после длительного строительного затишья является церковь Николая на Липне (1292). Эта церковь дала толчок для развития нового стиля в зодчестве Новгорода, которое уже в середине XIV столетия привело к созданию храмов, отмеченных зрелостью

форм, классической ясностью своих пропорций. Среди них церковь Федора Стратилата на Ручью (1361), Спасо-Преображенский собор на Ильине улице (1374), а также церковь Петра и Павла в Кожевниках (1406). Гораздо меньшие по размерам, чем княжеские городские соборы XI–XII веков, эти храмы тем не менее производят очень величественное впечатление. Им свойственна суровость, но в то же время им присущи изящество и удивительная ясность архитектурного образа. Мощная гладь их стен членится широкими лопатками и оживляется узкими окнами и нишами. Барабаны куполов украшены простым, но выразительным кирпичным орнаментом. Трехлопастные арки придают им нарядность, так же как

накладные кресты и бровки на стенах. В этих сооружениях новгородская архитектура находит свое классическое завершение. В XV веке зодчие лишь варьируют найденный тип здания, сообщая ему то большую интимность, то подчеркнутую строгость, то затейливую нарядность.

Самобытный характер новгородских храмов второй половины XIV—начала XV века не нарушает использование зодчими декоративных приемов других архитектурных школ. Так, например, декоративный убор апсид напоминает оформление апсид романских храмов Западной Европы, в частности Германии. Но он не вступает в противоречие с чисто новгородским обликом здания, подчинен его общему декоративному ритму.

Архитектура Новгорода XIV—XV столетий развивалась на основе местных художественных традиций и вкусов. Вместе с тем это явление естественно и органично входит в общий процесс развития древнерусского зодчества, обогащая его новыми идеями и формами.

В Новгороде, а также в Пскове начался и тот подъем в развитии древнерусской живописи, который привел к ее расцвету в XIV—начале XV века. Новгородская монументальная живопись, начиная с середины XIV столетия, характеризуется рядом важных особенностей, свидетельствующих об изменениях в мировосприятии людей того времени, о более глубоком постижении ими мира и человека, о расширении круга идей, ставших достоянием искусства, о желании художников выразить сред-

ствами живописи новые чувства и переживания. Свободней и непринужденней строятся теперь композиции традиционных библейских и евангельских сцен, многогранней становятся образы святых.

Общность художественных устремлений этой эпохи в различных странах восточнохристианского мира объясняет огромный успех на Руси искусства Феофана Грека. Появление этого художника в Новгороде, а потом в Москве не было неожиданным. Начиная с XI века многие греческие мастера работали на Руси. Однако деятельность Феофана носит исключительный характер и в силу его личной одаренности и в том смысле, что он удивительно глубоко выразил в своем искусстве то важное, что отвечало духовным и художественным устремлениям русских людей XIV—начала XV столетия.

От Феофана осталось немного работ, хотя известно, что он расписал несколько церквей в Новгороде, Москве, Нижнем Новгороде. Но и то, что дошло до нашего времени, — часть росписи новгородского Спасо-Преображенского собора (1378) — может считаться шедевром средневековой живописи. Кисть Феофана Грека свободна и непринужденна. Порой возникает впечатление, что созданные им образы являются плодом импровизации. В каждом изображении святого, пророка, столпника собора Спаса Преображения чувствуется его манера, хотя художник точно следует освященной веками иконографии. Образам Феофана присущи искреннее волнение и страстные порывы. Трагичность, слож-

ная внутренняя борьба угадываются в его пророках, праотцах, столпниках. В то же время каждый святой Феофана обладает яркой, неповторимой индивидуальностью, что сообщает необыкновенную жизненную конкретность их переживаниям. Колорит фресок Феофана кажется монохромным. В настоящее время высказываются предположения, что в своем первоначальном виде фрески Феофана отличались гораздо большей красочностью. Преобладающий коричневато-оранжевый тон в сочетании с серебристыми зеленоватыми, розовыми, белыми тонами создает особый колористический эффект. Белые и сероватые резкие блики, положенные на выступающих, а нередко и на затененных частях, сообщают фрескам необыкновенную экспрессию и драматизм. Динамичной живописной манере соответствует и построение широко очерченных фигур. Характерен выразительный рисунок складок одежды, порой резко пересекающихся, образующих острые углы и изломы. Живописная манера Феофана в полной мере отвечает внутренней экспрессии образов, их драматической напряженности. Святые церкви Спаса охвачены волнением, которое, однако, не выплескивается наружу, а сковано суровым долгом, силой воли, умением таить в себе бурю чувств. Фигура Мельхиседека в барабане купола полна величия. Широкие одежды делают ее предельно обобщенной, и лишь складки, ниспадающие с правой руки, держащей свиток, вносят динамику в это строгое построение фигуры. Внутренняя

жизнь запечатлена в одухотворенном лице с острыми чертами, решительно изогнутым носом, пронзительным взглядом небольших глаз. О композиционном мастерстве Феофана дает представление сцена ветхозаветной «Троицы», изображенная в угловой камере храма. Хотя нижняя левая часть фрески утрачена, можно предполагать, что там была расположена парная к фигуре Сарры фигура Авраама. Композиция «Троицы» отличается строгой симметрией, художественной целостностью. Великолепна фигура среднего ангела, крылья которого осеняют всю сцену и отграничивают ее от всех других композиций. Компактность, строгая уравновешенность основных частей сообщают «Троице» монументальность. Однако сама по себе эта композиция лишена умиротворенности, покоя. Необыкновенно широкий размах крыльев среднего ангела создает впечатление неземного величия. С его торжественно неподвижной позой контрастируют фигура правого ангела, резко повернувшегося к столу, и фигура склонившейся Сарры. Изломанные складки одежд, резкие блики, пересекающиеся контуры — все наполнено движением, скрытой энергией. В «Троице» Феофана нет и следа благости, которая будет в «Троице» Рублева. Она воспринимается как возвышенное и грозное видение, напоминающее о могуществе божества. В то же время в этой композиции, как и в образах святых и пророков, созданных Феофаном, выражается мысль о могуществе человеческого духа, о нравственной силе человека.



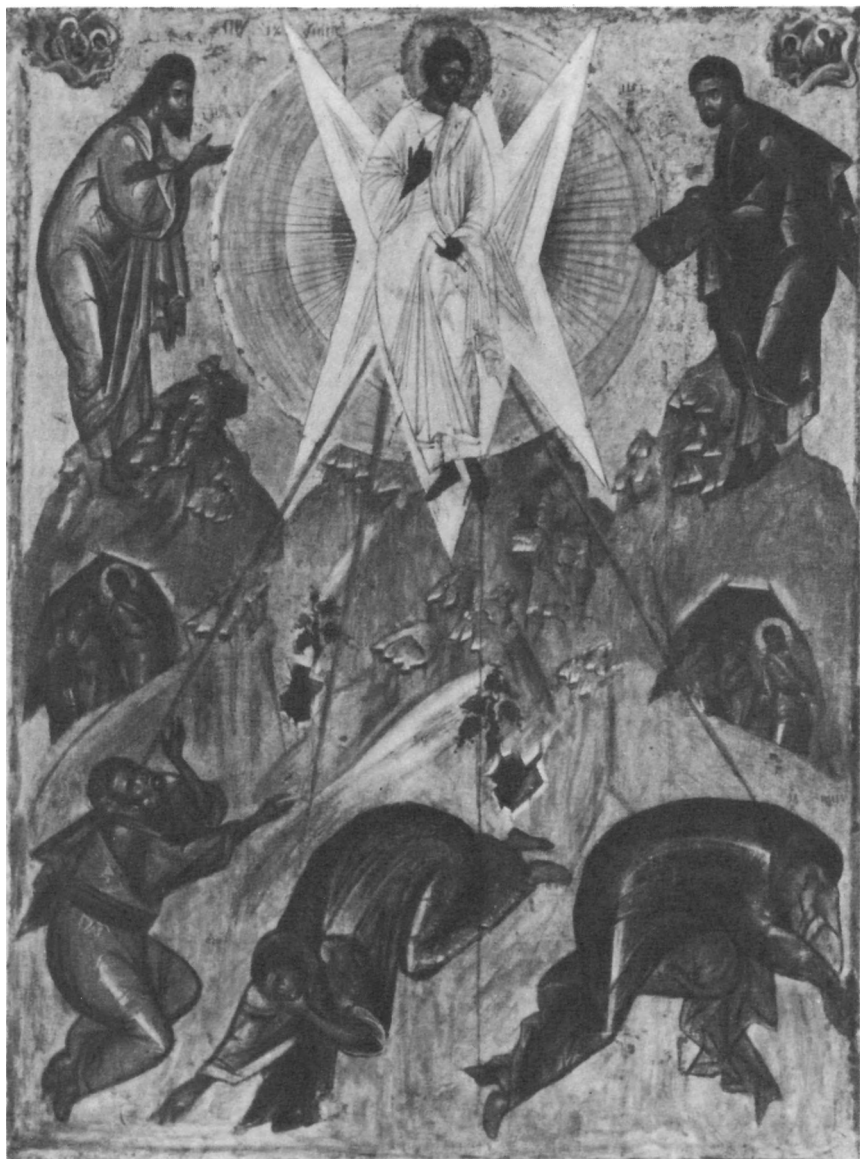
136 Рождество Христово. Фреска церкви Успения Богоматери на Волотовом поле. Новгород. 60–90-е гг. XIV в.

Феофану или его мастерской приписываются некоторые иконы, в том числе «Преображение» и «Донская Богоматерь» (ГТГ). Известно также, что в 1405 году Феофан Грек, Прохор с Городца и Андрей Рублев работали над росписью московского Благовещенского собора. Тогда же ими были написаны большие иконы для иконостаса этого собора. В нем Феофану принадлежат, видимо, иконы Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила, апостола Павла, Иоанна Златоуста, Василия Великого. Художник-монументалист, он сумел и в станковой живописи достичь того же ощущения величия, торжественной приподнятости, что и в своих росписях. Однако сама техника иконного письма заставила его с большим вниманием и тщательнос-

тью отнестись к изображению деталей. Страстность пророков и святых церкви Спаса Преображения здесь смягчена, хотя внутренняя жизнь столь же интенсивна и глубока, а их индивидуальные отличия выступают с не меньшей определенностью.

Быть может, самый привлекательный в иконостасе Благовещенского собора — образ Богоматери, облаченной в мафорий густого синего цвета. Ее лицо спокойно и милостиво. Оно прекрасно просветленностью, ясностью, чистотой.

В этих больших «чиновых» иконах Феофан предстает великолепным колористом, умеющим мастерски сочетать контрастные интенсивные тона. Художник не боится смелых красочных сопоставлений, достигая вместе с тем цветовой гармонии.



137 Феофан Грек (?). Преображение. Икона. Нач. XV в. Гос. Третьяковская галерея

Иконостас Благовещенского собора представляет огромный интерес для истории древнерусского искусства не только потому, что авторами входящих в него икон являются великие художники. Существенно то, что именно в нем русский иконостас обрел свою законченную форму. Если раньше пространство храма отделялось от алтаря, как и в византийских церквях, невысокой алтарной преградой, на которую ставилось несколько икон, то теперь она превратилась в стену, доходящую до основания подпружных арок. Расположенные на иконостасе в несколько рядов иконы образовали стройную монументальную композицию, по своим пропорциям соответствующую размерам внутреннего пространства храма и фресковым росписям.

Центральной композицией в иконостасе является деисусный ряд, или «чин», где главной является фигура Христа, восседающего на троне, и расположенные по сторонам от него фигуры Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов Петра и Павла, архангелов Гавриила и Михаила и некоторых святых. Над этим рядом расположен ярус с иконами праздников («Рождество Христово», «Сретение», «Вход в Иерусалим», «Распятие» и т. д.). Еще выше находятся пророческий и праотеческий чины. Наконец, на «царских вратах», ведущих в алтарь, располагаются изображения евангелистов, а также композиции «Благовещение» и «Евхаристия». Таким образом, иконостас принял на себя в очень значительной степени функции всей росписи древ-

нерусского храма. Основные ее сюжеты концентрируются именно здесь, обретая абсолютно ясную последовательность и иерархичность.

Иконостас играет основополагающую роль и в общем декоративном оформлении внутреннего пространства храма, являясь в нем основным цветовым акцентом. Именно он привлекает к себе главное внимание входящего в церковь, помогая проникнуть в смысл и содержание ее сложного живописного убранства.

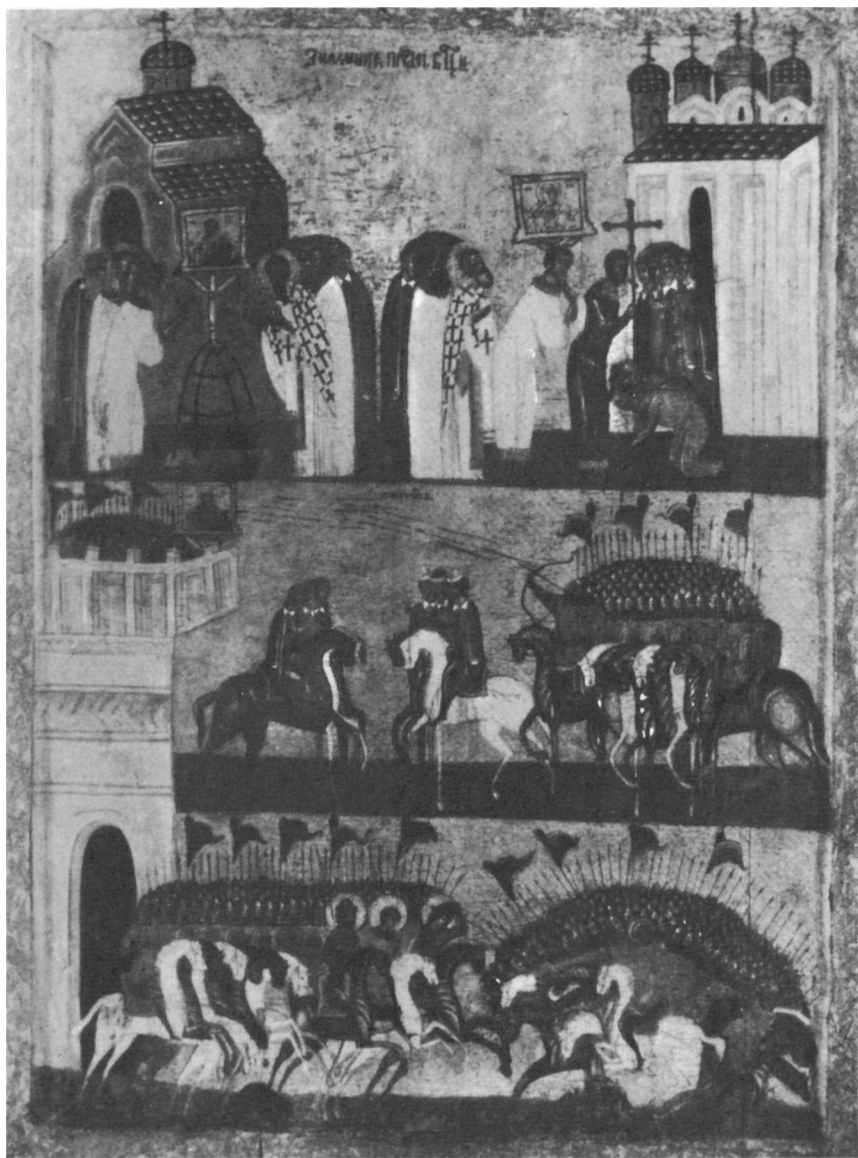
Иконостас Благовещенского собора имеет принципиально важное значение в истории древнерусского искусства. И замечательно то, что Феофан Грек очень глубоко и точно осознал его значение и огромные идейно-художественные возможности.

Многие новгородские живописцы второй половины XIV столетия находились в сфере воздействия того направления в искусстве восточно-христианского мира, которое представлено работами Феофана Грека. Среди них были художники, обладавшие яркой творческой индивидуальностью. Вот почему фрески церквей Федора Стратилата (1370-е гг.), Успения Богоматери на Волотовом поле (1360–1390-е гг.), Спаса на Ковалеве (1380), Рождества на Кладбище (1390-е гг.) имеют много общего и в то же время очень сильно отличаются друг от друга. К величайшему сожалению, росписи церкви Успения Богоматери на Волотовом поле и частично церкви Спаса на Ковалеве погибли в минувшую войну. Особую жалость вызывает гибель волотовской росписи. Ее автор был поистине замечательный мастер. Его компо-



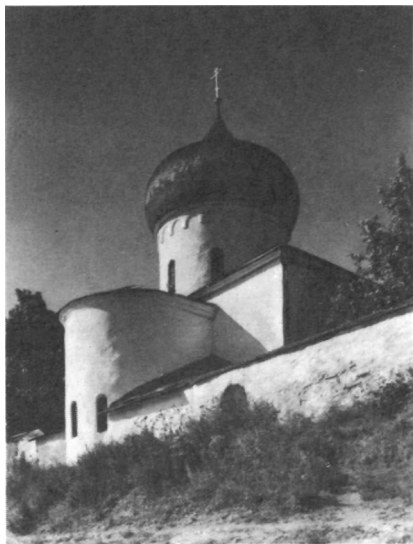
138 Св. Георгий (Чудо Георгия о змие). Икона. Новгород. XV в. Гос. Третьяковская галерея





139 Битва новгородцев с суздальцами. Икона. Вторая половина XV в.  
Гос. Третьяковская галерея

140 Собор Спаса Преображения Мирожского монастыря. Псков. До 1156 г.



зиции предельно экспрессивны; в образах, им созданных, ощущаются душевный порыв, энергия. Он любит изображать фигуры в движении, его не пугают сложные ракурсы и резкие жесты. Искусство вологовского мастера невозможно представить в условиях XI или XII столетий. Зато оно вполне соответствует XIV веку с его напряженными духовными исканиями и острыми социальными столкновениями. Симптоматично, что в росписи появляются композиции, которые были призваны приблизить божество к человеку (например, «Не рыдай мене, мати»). Это свидетельствует о возникновении необходимости непосредственного общения молящегося с богом, о расширении эмоциональной сферы искусства, об утверждении личного чувства отдельного человека. Еще

более интересны сцены, имеющие самый откровенный социальный смысл, — например, фреска, иллюстрирующая «Слово о некоем игумене». Композиция, состоящая из трех сцен, повествует о богатом священнослужителе, который во время пира с боярами прогнал Христа, пришедшего к нему под видом странника.

Четырнадцатый век — начало расцвета новгородской иконописи, которая тесными узами связана с народным творчеством, в огромной степени выражает народные идеалы добра, справедливости, самопожертвования. Эта связь проявляется и в любви художников к ярким красочным сочетаниям и в переосмыслении традиционных византийских образов в духе народных верований. Так, св. Георгий становится сказоч-



141 Собор Богоматери. Икона. Псков.  
XIV в. Гос. Третьяковская галерея

ным прекрасным рыцарем, защитником обездоленных, св. Николай — покровителем мореходов, добрым старцем, к которому обращаются в самых различных случаях, св. Власий, Спиридон и некоторые другие святые превращаются в покровителей домашних животных.

Лучшие новгородские иконы — «Св. Георгий» (конец XIV в., ГРМ), «Св. Георгий» (первая половина XV в., ГТГ), «Отечество» (конец XIV в., ГТГ), «Четырехчастная икона» (начало XV в., ГРМ) и др. — отличаются удивительной конкретностью повествования, ясностью композиционных решений, четкостью линейного строя. Их авторы избегают какой-либо недоговоренности. Им чужда сложность богословских догматов. Тем отчетливее выступает в них

реальный жизненный смысл, хотя художники и пользуются отнюдь не реалистическими средствами выражения своих мыслей и чувств.

Глубоко справедливы слова М. В. Алпатова о том, что «для современного человека Древняя Русь отчетливее всего сказала о себе языком красок и линий. Через иконы мы заглядываем в ее самые заветные недра»<sup>35</sup>. В самом деле, любая новгородская икона — это целый мир, в котором раскрывается мировосприятие человека той поры, его страстная жажда прекрасного, жажда добра и гармоничных, подлинно человеческих отношений между людьми. Это и повествование, имеющее самое непосредственное отношение к чувствам и заботам людей XIV или XV столетий.



142 Положение во гроб. Икона. Последняя четверть XV в. Гос. Третьяковская галерея

В иконе «Чудо о Флоре и Лавре» (конец XV в., ГТГ) все исполнено торжествующей праздничности. Ее краски — светло-желтые, белые, травянисто-зеленые, красные, оранжевые — создают неповторимый аккорд, вызывающий чувство радости, душевного подъема. Это произведение пленяет уравновешенностью своего композиционного решения, уравновешенностью, которая в то же время не кажется нарочитой и жесткой. Фигурам не тесно в поле иконы. Интервалы между ними создают ощущение залитого золотистым светом широкого пространства. В то же время все фигуры находятся «на своих местах»: наверху традиционная деисусная композиция — архангел Михаил, держащий за повод оседланных лошадей, ниже — трое всадников-коневонов и по сторонам его Флор и Лавр, еще ниже — табун с жеребятами. Икона проникнута свободным и размеренным ритмом, который возникает благодаря многочисленным повторам плавных круглящихся линий. Создается он и глубоко продуманными повторениями отдельных цветовых пятен. Быть может, самое привлекательное в иконе «Чудо о Флоре и Лавре» — подлинная стихия сказочности. Именно как сказочное видение воспринимаются в ней стройные фигуры святых, скачущие на разномастных конях всадники, табун лошадей у водопоя.

Важно отметить, что как раз в новгородской иконе впервые в русской иконописи появляются вполне реальные образы. Так, в иконе «Молящиеся новгородцы» (1467, Новго-

род, музей) представлена семья новгородцев в молитвенных позах. В иконе «Битва новгородцев с суздальцами» (вторая половина XV в., несколько вариантов) изображено поражение войск Андрея Боголюбского под стенами Новгорода в 1169 году. Новгородская иконопись оказала сильнейшее воздействие на живопись многих художественных центров Руси, особенно на Севере. В последние годы выявлены целые художественные школы в этих землях Русского государства. Иконы, возникшие в Карелии, Вологодской и Архангельской областях, именуются «северными письмами». Им часто присуща большая примитивность по сравнению с произведениями таких прославленных художественных центров, как Новгород, Москва или Тверь. Но они обладают своими ценными качествами — удивительным простодушием, предельной конкретностью интерпретации традиционных сюжетов и образов («Власий», конец XV — начало XVI в., Петрозаводск, Карельский музей изобразительных искусств; «Богоматерь Умиление с избранными святыми», XV в., ГРМ; «Чудо о Флоре и Лавре, Власий и Спиридоний», первая половина XVI в., ГРМ, и др.). Впрочем, и здесь еще иногда появляются иконы, исполненные огромной эмоциональной силы и поистине классических живописных форм. Такова серия икон, происходящих из Каргополя («Снятие скреста», ГТГ; «Положение во гроб», ГТГ; «Усекновение главы» и «Тайная вечеря», Киев, Музей русского искусства; все — конца XV в.). Эти произведения по-

ражают совершенством линейного и красочного ритма, глубиной и напряженностью выражения чувства скорби, любви, умиления. Впрочем, принадлежность этих икон «северным письмам» сейчас оспаривается, и некоторые исследователи считают, что они возникли в Ростово-Суздальской земле.

Новгородское искусство XIV–XV веков знало и миниатюру. Широкое распространение получил здесь тератологический орнамент, близкий плоской деревянной резьбе, бытовавшей еще в XI веке. В инициалах рукописей XIV века появляются человеческие фигурки, порой весьма забавные. Иногда встречаются и целые бытовые сценки.

Как и во всех древнерусских центрах, в Новгороде процветало искусство шитья. Имитируя икону, шитье обладало своими особенностями, определяемыми материалом, — большей условностью по сравнению с иконописью, иным звучанием цвета; разнообразие швов и стежков помогало мастерицам передавать ту или иную фактуру предметов в изображении. Среди наиболее значительных памятников — «Деисусный чин» из Троице-Сергиева монастыря (1430–1450-е гг., ГТГ), знаменитая «Пучежская плащаница» (1441, Гос. Оружейная палата) и др.

В XIV–XV столетиях в Новгороде успешно работали резчики по дереву. Великолепным памятником в этой области искусства является Людогощинский крест (1359, Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник), который украшают медальоны с изображением осо-

бенно почитаемых новгородцами святых. Все они прекрасно вписаны в круглые обрамления и выразительны по своему внешнему облику. В с редние века Новгород был одним из самых значительных центров прикладного искусства. Именно отсюда происходит много памятных художественного литья (образки, кресты и др.), резной кости и т. д. Среди изделий прикладного искусства выделяется панагиар Софийской ризницы (1435), выполненный мастером Иваном. По своим формам и характеру изображений он близок произведениям немецкого романского прикладного искусства.

Весьма важно отметить, что Псков, долгое время находившийся в подчинении у Новгорода, обладал искусством, отличным от искусства своего «старшего брата». Правда, в XII столетии архитектура и живопись Пскова еще не обладали большим своеобразием, хотя в храме Спаса Преображения Мирожского монастыря (до 1156 года) уже можно обнаружить некоторые черты псковской архитектуры. Яркие особенности псковского зодчества и изобразительного искусства обнаруживаются позднее, в XIV–XV веках, когда Псков обретает самостоятельность. Развитие псковской архитектуры прослеживается вплоть до XVI–XVII столетий. В эти века сооружаются многочисленные храмы и гражданские постройки, обладающие неповторимыми особенностями. Такие псковские церкви, как храм Василия на Горке (XVI в.), церкви Успения в Пароменье (1521), Сергия с Залужья (середина XVI в.),

Николы со Усохи (1536) и др., обладают необыкновенной пластичностью; они скромны по своему внешнему облику и вместе с тем очень выразительны. Местный колорит придают псковским церквям открытые звонницы, появление которых относится еще к XIII веку. Псковская архитектура отличается мужественностью и силой. Она сродни крепостному зодчеству. Это и не случайно. Ведь Псков стоял на западной границе Руси, ему не раз приходилось отражать нападения врага. Самобытные черты характеризуют и живопись Пскова. Уже роспись церкви Рождества Богоматери Снеготорского монастыря (1313) отлична от всего, что было создано на русской почве в предшествующие столетия, хотя и имеет точки соприкосновения с фресками церкви Спаса Нередицы. Псковские художники внесли в традиционные композиции много нового, свидетельствующего о знакомстве с апокрифами и об их свободном толковании. Замечательны в снеготорской росписи образы апостолов и святых, очень индивидуализированные и наделенные огромной духовной силой. Их повышенная эмоциональность заставляет вспоминать искусство Феофана Грека.

Культура Пскова отличалась подчеркнутым демократизмом. Это нашло, естественно, свое отражение в искусстве, в частности в иконописи. Псковские художники по-своему трактовали традиционные иконографические сюжеты и образы. Так, образы Богоматери и святых в иконе «Собор Богоматери» (XIV в.) обла-

дают огромной внутренней экспрессией: В иконах Пскова ощущается порой нечто драматическое. Эта повышенная драматичность возникает благодаря напряженному сочетанию глубоких красных и зеленых тонов, беспокойному линейному ритму, резким ударам белой краской и в выступающих и в затененных местах. Экспрессия в сочетании с подчеркнутой монументальностью общего решения характеризует такие иконы, как «Св. Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий» (XIV в., ГТГ), «Дмитрий Солунский» (середина XV в., ГРМ). С необыкновенной силой обнаруживается в псковских иконах и стихия сказочности, разрывающая узкие рамки канонов (икона «Огненное восхождение Ильи», XIV в., ГИМ).

Псковские строители и живописцы обладали большим авторитетом на Руси. Даже тогда, когда Псков потерял самостоятельность, московские великие князья постоянно пользовались их услугами и советами при возведении храмов в Москве и украшении их иконами.

Наряду с искусством Новгорода и Пскова в XIV–XV веках художественная жизнь интенсивно развивалась и в других русских землях. Сейчас мы имеем достаточно ясное представление о живописи ростово-суздальской школы. Именно ей принадлежат такие известные памятники, как «Никола Зарайский с житием» (конец XIII–начало XIV в., ГТГ), «Борис и Глеб» (середина XV в., ГТГ) и многие другие. Этим произведениям свойственна подчер-





143 Успение Богоматери. Икона. Тверь. Первая четверть XV в. Гос. Третьяковская галерея



кнутая плоскостность, любовь к теплым сближенным тонам, аристократичность и одухотворенность образов.

Далеко не полностью еще исследовано интереснейшее явление в художественной культуре XIII–XV веков — искусство Тверского княжества. Правда, почти ничего не сохранилось от архитектуры Твери, хотя известно, что Тверской кремль с величественным Спасским собором, высокой звонницей, княжескими хоромами производил на современников не меньшее впечатление, чем московский.

Уже в XIII веке Тверь обладала и

своими кадрами живописцев, которые на первых порах ориентировались на искусство Киева. Тверская живопись получает свои отличительные особенности в XIV–XV веках. Ей чужда утонченность московских памятников рублевского круга. Художники Твери любят холодный голубой цвет, который нередко определяет колористическое решение иконы. Среди выдающихся произведений тверских художников икона «Успение» (первая четверть XV в., ГТГ), деисусный чин первой половины XV века (ГТГ), праздничный чин из Воскресенского собора в Капшине (вторая половина XV в., ГТГ).

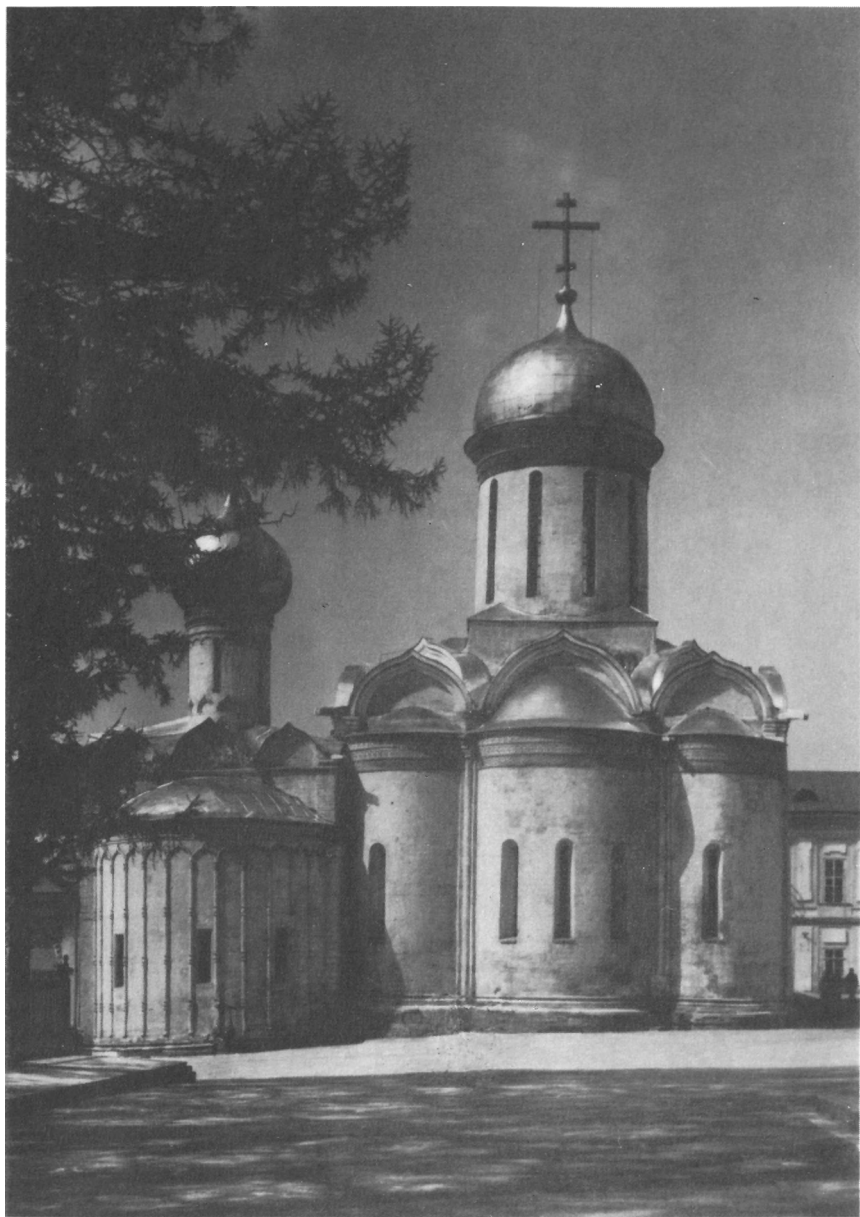
## ИСКУССТВО МОСКОВСКОГО КНЯЖЕСТВА

В XIV веке происходит постепенное возвышение Москвы как центра объединения русских земель. Выгодное географическое положение, способствовавшее развитию торговли, относительная отдаленность от путей, по которым двигались на Русь монгольские полчища, дальновидная политика московских князей, потомков Александра Невского, — все это послужило быстрому росту авторитета Москвы.

Не случайно с середины XIV столетия ее властители получили титул великих князей московских, а уже при Иване Калите в Москву из Владимира переносится кафедра митрополита «всая Руси». В борьбе с двумя другими великими княжествами — Тверским и Рязанским, а также с Новгородом Москва в конце концов стала победительницей. Правда, на это потребовалось немало времени. Но уже в последней четверти XIV века, когда объединенная Русь дала решительный отпор Золотой Орде на Куликовом поле (1380), русские люди ощутили в ней силу, которая могла противостоять и набегам кочевников и нападениям литовцев.

Духовная жизнь Руси этой эпохи получила отражение в ряде литературных произведений. После битвы на Куликовом поле возникли «Задонщина» и «Сказание о Мамаевом побоище», прославляющие подвиг народа и его вдохновителя — Дмитрия Донского.

Культура Москвы XIV — начала XV века отличается большой многогранностью. Ее художники удачно используют достижения многих местных архитектурных и живописных



144 Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры. 1422 г.

145 Отослание апостолов на проповедь. Миниатюра Сийского евангелия. 1339–1340 гг. Библиотека Академии наук СССР



школ. Особенное значение для сложения искусства Московского княжества имеют традиции искусства домонгольской Руси, и в первую очередь Владимиро-Суздалья. Москва становится притягательным центром для мастеров не только русских, но и иностранцев. Здесь они создают произведения, проникнутые духом русской культуры.

До 1326 года Москва была деревянной. Лишь в этом году был сооружен первый каменный Успенский собор, образцом для которого послужил Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Строители и других белокаменных московских церквей первой половины XIV века тоже ориентировались на традиции владимиросуздальской архитектуры и на строительную практику зодчих Твери.

Интенсивным стало строительство в Московском княжестве в 60–80-е годы XIV века. Дмитрий Донской в течение очень короткого времени (1367–1368) сменил деревянные кремлевские стены Ивана Калиты на каменные, расширив к северу и востоку территорию Кремля почти до современной его площади. Москва превратилась в первоклассную крепость, построенную по всем правилам инженерного искусства того времени. Большое строительство велось в это время в Коломне и Серпухове – форпостах Москвы на пути к югу.

Стремясь усилить обороноспособность Московского княжества, князья приложили много усилий для укрепления монастырей, окружавших столицу. Как раз соборы неко-



146 Ангел. Миниатюра Евангелия Хитрово. 90-е гг. XIV в. Гос. библиотека им. В. И. Ленина

торых городов и монастырей, сохранившиеся до нашего времени, хотя и находящиеся не в Москве, дают представление о характере московского зодчества рубежа XIV–XV веков. Это – соборы Успения Богоматери на Городке в Звенигороде (1399), Рождественский в Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде (1405–1407), Троицкий в Троице-Сергиевом монастыре (1423), наконец, Спасский собор Андроникова монастыря (1424–1427). Художественный образ этих церквей различен. Так, например, собор Троице-Сергиева монастыря отличается подчеркнутой строгостью. Храму Андроникова монастыря присуща гораздо большая декоративность благодаря сложному и пышному завершению. И все же все церкви Московского княжества рубежа XIV–XV веков имеют нечто общее – им свойственны четкость пропорциональных отношений, стройность,

динамичность. Эти сооружения, радующие глаз своей конструктивной ясностью и особой просветленностью художественного образа, как нельзя лучше отвечают времени крепнущего национального самосознания, когда русские люди почувствовали в себе силу дать отпор Золотой Орде.

Живопись Москвы XIV века характеризуется обилием различных направлений. В произведениях первой половины столетия еще явственно ощущаются традиции искусства XIII века. Об этом свидетельствует композиция «Отослание апостолов на проповедь» Сийского евангелия 1339–1340 годов, где коротконогие и большеголовые фигуры учеников Спасителя напоминают святых в некоторых иконах и росписях гораздо более раннего времени. Вместе с тем колорит этой миниатюры отличается удивительной тонкостью и воздушностью.

147 Андрей Рублев. Иоанн Предтеча.  
Икона из иконостаса Успенского  
собора во Владимире. 1408 г. Гос.  
Третьяковская галерея

Наряду с архаическими тенденциями все большее значение приобретает новое. Хотя авторы произведений этого круга и свято следуют установленным канонам, в интерпретации образов и сюжетов они выступают подлинными новаторами. Прекрасный пример — икона «Борис и Глеб» из московского Успенского собора (40-е гг. XIV в., ГТГ). Восседающие на стройных конях братья изображены в свободных позах. Их облик отмечен изяществом и элегантностью; в то же время в них чувствуется готовность к подвигу. Автор иконы подчеркивает русский тип лиц Бориса и Глеба и облачает их в русские княжеские одежды. В соответствии с новыми веяниями в живописи XIV столетия в иконе дается не плоскостное, а пространственное решение фона, который разработан подробнее, чем пейзаж в иконах XII—XIII веков. Интерес художников к личности человека проявляет-







ся в характере ликов святых. Замечательно в этом отношении лицо Бориса, которому свойственно выражение особой мягкости. Икона «Борис и Глеб» примечательна и тем, что ее автор использовал некоторые живописные приемы, свойственные псковской иконописи.

Неизвестно, кто был автором этой иконы. Но можно предположить, что это был русский художник, наверное, выученик греков. Известны даже имена некоторых русских мастеров, трудившихся в середине XIV века: летопись упоминает, что в Москве наряду с греческими живописцами, приглашенными из Константинополя митрополитом Феогностом для росписи в 1344 году Успенского

148 *Борис и Глеб. Икона. 40-е гг. XIV в. Гос. Третьяковская галерея.*

149 *Андрей Рублев. Апостол Петр с группой святых. Деталь фрески на своде южного нефа Успенского собора. Владимир. 1408 г.*



собора, в Архангельском соборе работали русские мастера Захария, Дионисий, Иосиф, Николай, а в церкви Спаса на Бору (1345 г.) – Гайтан, Семен и Иван.

Мы уже упоминали иконы «Преображение» и «Донскую Богоматерь», на обратной стороне которой изображено «Успение». Эти иконы возникли на московской почве. Им свойственна подчеркнутая экспрессия образов, характерная для искусства Феофана Грека. Они свидетельствуют о том, что творчество автора росписи Спасо-Преображенского собора в Новгороде находило в Москве искренних почитателей. Возможно, что этой же мастерской принадлежит знаменитое Евангелие Хитрово, хотя некоторые исследователи приписывают миниатюры этого Евангелия Андрею Рублеву. Вписанная в круг фигура ангела – символ евангелиста Матфея – исполнена монументальной значительности, и в то же время в ней великолепно передано энергичное движение. Устойчивость фигуры создается с помощью линейного ритма, который пронизывает все изображение. Ангел в Евангелии Хитрово – это совершенное произведение искусства, на котором лежит отсвет творений античных художников.

Имя великого художника Древней Руси Андрея Рублева (род. в 70-х гг. XIV в. – ум. 1430) впервые упоминается в летописи вместе с именами Феофана Грека и Прохора с Городца в связи с росписью московского Благовещенского собора в 1405 году. В 1408 году он с Даниилом Черным расписывает Успенский собор во

Владимире. В середине 20-х годов Рублев и Даниил работают уже в Троице-Сергиевом монастыре над росписью только что отстроенного Троицкого собора. Последняя работа Рублева (уже без Даниила) связана с росписью Спасского собора Андроникова монастыря.

Рублев начал свой творческий путь в годы большого патриотического подъема после Куликовской битвы. Идеи единства народа перед лицом врага и самопожертвования во имя правого дела красной нитью проходят через литературные памятники эпохи. Эти идеи вдохновляли и Рублева, своеобразно преломляясь в его искусстве. Идеал согласной жизни – это новый идеал искусства, получивший в лице Рублева своего наиболее яркого и вдохновенного поэта. Высокая нравственная ценность человека получает в его творчестве глубокое выражение. Не страстный душевный порыв, а самоуглубление, созерцание той внутренней красоты, которая заключена в душе человека, – вот в чем находит Рублев высшее удовлетворение как художник.

Как уже говорилось, в 1405 году Феофан Грек, Прохор с Городца и Рублев работали над росписью Благовещенского собора в Московском Кремле. Этой же артели художников принадлежит и иконостас храма. Видимо, Прохор и Рублев являются авторами праздничного чина из четырнадцати икон (находящиеся здесь еще две иконы, «Проповедь Христа во храме» и «Уверение Фомы», написаны в XVI в.). Есть основание предполагать, что по крайней мере

семь икон из четырнадцати принадлежат кисти Рублева («Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Преображение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим»). Эти иконы отличает удивительно тонкая колористическая гармонизация. Нежные тона создают изысканную красочную гамму, определяя образный строй произведений. Этой гамме отвечает плавность и музыкальная ясность линейных ритмов. Очертания фигур спокойны. Внешний абрис фигур Ильи и Моисея в иконе «Преображение» смыкается с формой ореола, на фоне которого расположен Христос, образуя почти правильную форму полукруга. Эта форма и является лейтмотивом линейного решения иконы, сообщая ей целостность и внутреннее единство. В сюжете, где многие художники XIV века видели возможность показать лишь чудесное явление божества, страх и смятение апостолов, Рублев находит возможность выразить мысль о гармонии, проникающей во все окружающее, о душевном согласии.

То же чувство душевного расположения, гармоничного равновесия пронизывает и фрески Успенского собора во Владимире, где Рублев работал вместе с Даниилом Черным и, наверное, еще с какими-то мастерами, которые исполняли менее ответственные части росписи.

Фрески Успенского собора сохранились далеко не полностью. Уцелели лишь фрагменты композиции «Страшного суда» в западной части храма, несколько фигур отшельни-

ков и части других композиций. В композиции «Страшного суда» различают работу двух мастеров. Очевидно, ими были Рублев и Даниил. Несмотря на драматический характер сюжета, композиция «Страшного суда» полна торжественного покоя. Кульминацией здесь является образ Христа во славе. Не случайно он помещен на своде центрального нефа. Ниже расположены композиции с изображением восседающих апостолов и ангелов. Здесь же, на склонах западной арки, — стройные фигуры трубящих ангелов, возвещающих о начале Страшного суда. Помимо отдельных изображений и сцен в обширную композицию «Страшного суда» входит великолепная фреска «Шествие святых в рай» на своде южного нефа.

Концепция композиции «Страшного суда» решительно отличается от понимания этого события, свойственного древнерусским художникам предшествующего времени, а также византийскому и западноевропейскому искусству. Идея возмездия за грехи человеческие не волнует художников. Судный день мыслится ими как день душевного единения, согласия людей, воодушевленных чувством любви. Лики святых, апостолов, праведников просветленны. Исполнены задушевности апостолы и Иоанн Предтеча. Эти изображения предвосхищают образы знаменитой иконы Рублева «Троица». Им свойственны созерцательность, светлое раздумье. Важная особенность фресок Успенского собора — русские типы лиц (в противоположность традиционным византийским), а так-

же тяготение к массовым, хоровым сценам.

Роспись Успенского собора — величайшее художественное достижение Рублева и Даниила Черного и новая ступень в развитии древнерусской живописи.

Одновременно с этой росписью той же артелью художников создавался огромный иконостас Успенского собора. Иконы «Спас в силах», Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов, апостолов, отцов церкви поражают величием образов. Мягкость, задушевность, свойственные искусству Рублева, сочетаются здесь с душевной стойкостью, кристальной ясностью внутреннего мира изображенных.

Перед тем как начать работу в середине 20-х годов XV века над росписью собора Троице-Сергиева монастыря, Рублев создал одно из своих самых обаятельных произведений — «Звенигородский чин» из собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом. От чина сохранились лишь три иконы, и то в сильно поврежденном состоянии: «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел» (ГТГ). Прекрасен образ Спаса. В нем нет ничего от византийской суровости и догматичности. В его взоре, устремленном на зрителя, ощущается и мудрость и доброта. Облик Христа — национально-русский. Отказываясь от византийских образцов, Рублев стремился найти свой идеал в реальной жизни, разумеется, интерпретируя ее в соответствии с задачами религиозного искусства.

Высокий гуманизм искусства Рублева, ясность и чистота его нравственных идеалов, изумительное мастерство с наибольшей полнотой и силой проявились в самом совершенном его творении — иконе «Троица», написанной в память Сергия Радонежского (ГТГ)<sup>36</sup>. В «Троице» покоряет подлинно классическая ясность художественного образа, завершенность и чувство меры, которые присущи великим творениям искусства. Рассчитанная на длительное созерцание, она является плодом не только величайшего творческого вдохновения, но и проникновенных размышлений. Сюжет иконы — изображение трех ангелов, явившихся под видом путников Аврааму и Сарре, — получает во второй половине XIV века широкое распространение. Это во многом объясняется борьбой церкви с различными еретическими учениями, не принимавшими, в частности, догмат о триединстве бога. Таким образом, обращение Рублева к данному сюжету было не случайным. К тому же икона, созданная в память Сергия Радонежского, была предназначена для церкви, построенной на месте погребения Сергия и посвященной, как и весь монастырь, Троице. Этот библейский сюжет был изображен Рублевым, возможно, и потому, что сам Сергей особенно почитал Троицу, желая, чтобы «лицезрением сего единства побеждалась ненавистная рознь мира сего». В произведении Рублева, в форме религиозной, имеющей глубокий символический смысл, раскрывается мысль о необходимости единения всех русских людей.



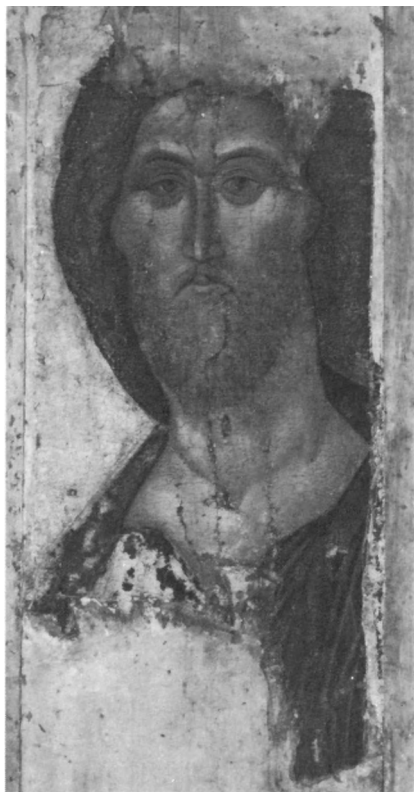
150 Андрей Рублев. Троица. Икона. Ок. 1411 г. или ок. 1422–1427 гг. Гос. Третьяковская галерея

Рублев намеренно отстраняется от всего, что может внести в икону элемент событийности, жанровости. Действие в иконе отсутствует, есть лишь легкие наклоны голов, плавные, благословляющие жесты рук. Стройная архитектурная кулиса (дом Авраама), легкий силуэт дерева (дуба Мамврийского) и скала (напоминание о том, откуда пришли путники) — это всего лишь аккомпанемент стройным фигурам ангелов. Все три ангела равны между собой. Не случайно среди исследователей, изучавших икону «Троица», нет единого мнения относительно того, кто из ангелов является ипостасью бога-отца. На это должно было указывать утраченное перекрестие нимба одного из них. Но для Рублева не это, видимо, было главным: ему прежде всего хотелось выразить идею единства, воплотить идеал самопожертвования, любви, справедливости, добра и нравственной красоты. Какими же средствами достигает Рублев впечатления единства и построения светлой, спокойной грусти? Основой композиционного решения является круг, образуемый очертанием фигур сидящих ангелов. Мягкие параболические линии повторяются как лейтмотив в линейном построении композиции — в абрисе фигур, нимбов, крыльев. Прямые линии стола, посохов, подножий, складок одежды лишь подчеркивают главенство плавных круглящихся очертаний. Не меньшее значение имеет в иконе колорит. Краски ее нежны и прозрачны, они словно из-

лучают свет. Уже давно было отмечено, что сочетание знаменитого «голубца» и нежно-зеленого цвета можно уподобить полю зеленеющей ржи с цветущими васильками. В самом деле, это сочетание вносит в икону особое настроение светлой радости, нежности, чистоты. Но помимо этого сине-голубой и зеленый цвета имеют в данном случае глубокий смысл, символизируя божество и надежду. Цветовая гамма отличается изумительной тонкостью и гармонией. Лучезарная палитра Рублева в «Троице», его несравненный композиционный дар — все направлено на то, чтобы предельно ясно выразить основную мысль.

«Троица» Рублева стала высоким образцом для многих поколений древнерусских иконописцев. Это гениальное произведение возникло в общеевропейском русле гуманистических идей XIII–XV веков. Одной из последних работ Рублева, Даниила Черного, а также их учеников или товарищей была роспись Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря и иконостас этого же храма. Иконы, входившие в иконостас, сохранились, но мнения относительно принадлежности их Рублеву, Даниилу или их ученикам нельзя считать окончательными. Можно лишь констатировать, что искусство Рублева оказало колоссальное влияние на его современников. В той или иной мере мастера, работавшие либо вместе с ним, либо в ближайшие годы после его смерти, творили под сильнейшим воздействием его произведений.

151 Андрей Рублев. Спас. Икона. Ок. 1410–1415 гг. Гос. Третьяковская галерея



Естественно, что художники круга Рублева по-своему интерпретировали его достижения. Одни стремились в своих произведениях к созданию тонких красочных сочетаний, избегая резких цветовых контрастов, присущих иконам Новгорода. Другие использовали композиционные новшества Рублева, их покорила певучесть его линий, ритм которых сообщал необыкновенное единство произведению. К такого рода художникам принадлежит автор замеча-

тельной иконы «Явление ангела святым женам» из иконостаса Троицкого собора.

Произведения Рублева в огромной степени определяют лицо московской живописи первой четверти XV века. Но в это же время работали и художники иного склада. Некоторые из них представляют собой очень яркие творческие индивидуальности. К ним относится, например, автор великолепной иконы московского Архангельского собора





152 Архангел Михаил с житием. Средник иконы. Начало XV в. Архангельский собор Московского Кремля

153 Оклад Евангелия боярина Федора Кошки. 1392 г. Гос. библиотека им В. И. Ленина



«Архангел Михаил» (начало XV в.), в которой прославляется ратная доблесть, величие воинского подвига. В первой же четверти XV века трудились художники и совсем иной творческой ориентации, например Дионисий Глушицкий (ум. 1437), произведения которого покоряют наивным простодушием.

Важной областью художественного творчества, близкой иконописи, было в Московском княжестве, так же как и в Новгороде, шитье, во многом дополняющее наше представление о живописи. Один из самых ранних точно датированных памятников — «воздух» 1389 года (ГИМ) — свидетельствует о тонком вкусе мастериц княгини Марьи Семеновны. Удивительно деликатен в этом

произведении подбор нежных красок — красных, желтых, голубых, коричневых. Хотя сюжеты шитья были традиционны, каждое произведение имело свою эмоциональную интонацию. В так называемой «Голубой плащанице» начала XV века (Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник) интенсивное звучание густого синего фона создает ощущение напряженного трагизма. Торжественностью и вместе с тем глубокой проникновенностью отличается «воздух» 1410—1413 годов (ГИМ). Вышивальщицы отваживались и на создание своеобразных портретных произведений. Таков покров 20-х годов XV века, где представлен Сергей Радонежский (Загорский гос. исто-



рико-художественный музей-заповедник).

Скульптура в Московском княжестве XIV—середины XV века не получила большого распространения, хотя судить об этом затруднительно, так как многие памятники из дерева погибли во время войн и пожаров. Тем больший интерес представляет резная деревянная фигура Николы, в образе которого сочетались благость святого, мужество воина и репрезентативность донатора.

О характере московской скульптуры в XV столетии некоторое представление могут дать, кроме того, оклады икон, переплеты книг, резные иконки. К лучшим из последних, безусловно, принадлежит «Панагия» мастера Амвросия (1456, Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник).

Большую художественную ценность представляют оклады, и среди них оклад Евангелия боярина Кошки (1392, Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), где на фоне сплошного сканого узора помещены небольшие киотцы, а в них — литые фигурки святых и апостолов. В центре оклада находятся изображения деисуса и ангелов. Несмотря

на обилие изображений, сообщающих окладу нарядность и даже пышность, мастер сохраняет чувство меры, стремясь к композиционной стройности всего поля.

Фантазия мастеров прикладного искусства имела под собой реальную почву. Особенно привлекали их внимание архитектурные формы, так как, используя их, мастера сообщали своим изделиям уравновешенность, архитектурность. Примером может служить кадило 1405 года из Троице-Сергиева монастыря. Его формы помогли ученым реконструировать покрытие собора Саввино-Сторожевского монастыря. Искусство чеканки достигло к XV веку большого совершенства. Помимо названных работ следует упомянуть великолепный оклад иконы «Владимирская Богоматерь» (Гос. Оружейная палата).

Изделий прикладного искусства XV века, особенно второй его половины, сохранилось много. Это в основном каменные иконки, в которых резчики достигают большого мастерства. Среди произведений уникального характера — яшмовый потир 1449 года мастера Ивана Фомина (Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник).

## ИСКУССТВО ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЕДИНОГО РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА

Во второй половине XV века происходит дальнейшее укрепление Русского государства. Москва присоединяет к себе княжества Ярославское, Ростовское, Рязанское, ей подчиняются сначала Новгород, а затем Псков и могущественное Тверское княжество. Объединение Руси под властью московского великого князя создает предпосылки для присоединения к Русскому государству земель, захваченных татарами. В 1480 году Русь освобождается от татаро-монгольского ига, а через семьдесят лет наносит удар Казанскому ханству, и под ее владычество переходят земли по всему течению Волги. Русское государство распространяется дальше на восток – к нему присоединяется Приуралье, Иван IV ведет наступательную политику и на западе, стремясь открыть путь России к Балтийскому морю.

Изменения претерпевает сама общественно-политическая структура Руси. Она обретает черты единого централизованного государства. Воздействие центральной власти распространяется на все сферы жизни – военное дело, судебную практику, культуру. Возникает идея «Москвы – третьего Рима», утверждающая преемственность власти великого князя Московского от власти византийских императоров, призванная укрепить самодержавное правление государя «всея Руси». В это время Русское государство вступает в активные дипломатические отношения со многими странами, в том числе с Германией, Венецией, Венгрией, Персией, Турцией.



Шире, чем в прошлые века, распространяется просвещение. Во второй половине XVI века возникает книгопечатание. Обогащаются технические знания. Делаются попытки дать объяснение различным явлениям природы. Остротой наблюдений отличается знаменитое «Хожение за три моря» Афанасия Никитина. Завоевание новых земель и интерес к другим странам способствуют развитию географии.

Заметно оживляется деятельность в области литературы. Митрополит Макарий создает Великие четьи-минеи, в которых собирает повести о всех святых, чтимых на Руси. Создаются обширные своды, в том числе знаменитый «Лицевой летописный свод» 40–60-х годов XVI века.

154 Аристотель Фиораванти. Успенский собор Московского Кремля. 1475–1479 гг.

Возникают историко-литературные сочинения, прославляющие политику московских князей. Создаются и собственно исторические произведения — хронографы. Особая область литературы — сочинения светского характера, как переводные, так и возникшие на основе местного материала. Огромный интерес представляют публицистические выступления Максима Грека, Вассиана Патрикеева, Ивана Пересветова, свидетельствующие о зрелости общественной мысли XVI века.

В эту эпоху меняется отношение человека к себе и окружающему миру. Глубокому анализу подвергаются вопросы нравственного порядка, что особенно ярко проявилось в столкновениях религиозных течений «нестяжателей» и «иосифлян», стоявших на диаметрально противоположных позициях в отношении монастырских владений.

Возникают еретические учения. Таковы ересь антитринитариев (отрицавших догмат о троичности божества) в Новгороде во второй половине XV века или свободомыслие московского кружка еретиков рубежа XV—XVI веков и его крайнего течения, приближающегося к атеизму. Еретические движения представляли собой, по существу, антифеодальные демократические движения, свидетельствовавшие об обострении классовой борьбы.

Характерно, что в искусство проникали идеи, имевшие вполне определенный политический смысл, уже не говоря об усилившемся интересе художников к бытовым подробностям. Все большее значение

в искусстве приобретала торжественная пышность, представительность. В то же время все отчетливее ощущается в нем стихия народного творчества — склонность к узору, декоративной яркости, во многом определившим лицо искусства уже XVII столетия.

Объединение всех русских земель и возникновение единого общерусского государства обусловили широкую строительную деятельность. Особенное внимание было уделено Москве. Сюда были привлечены мастера из Пскова, Владимира, а также из-за границы.

При Иване III возводятся новые стены Кремля (1485—1516, руководители работ — мастера-итальянцы Марко Фрязин, Пьетро Антонио Солари, Алевиз). Возможно, что в этих работах участвовал и Аристотель Фиораванти. Обращаясь к иноземным зодчим, великий князь хотел использовать достижения западноевропейского инженерного искусства. Но в основе всего ансамбля кремлевских стен и башен — традиции исконно русского зодчества.

Строители почти в целости сохранили расположение стен, воздвигнутых Дмитрием Донским. Сохранился и прежний центр с группой соборов и княжеским дворцом. Но воздвигнутый теперь из кирпича, Кремль стал производить гораздо более величественное и торжественное впечатление. Стены и башни стали намного выше (шатры башен были возведены в XVII в.), представительнее. Основным высотным акцентом в Кремле стал столп Ивана



155 Московский Кремль



Великого (архитектор Бон Фрязин, 1508), около которого в 1532–1543 годах была выстроена звонница. Центральное сооружение Кремля – Успенский собор (1475–1479). Возведение его начали в 1472 году московские мастера И. Мышкин и Кривцов, но в 1474 году почти завершенное здание рухнуло, так как техническая сторона, по заключению псковских мастеров, не отвечала необходимым требованиям. Однако сами псковичи отказались от возведения собора, и тогда Иван III пригласил болонского архитектора и инженера Аристотеля Фиораванти. Последний взял за образец Успенский собор во Владимире, значительно переработав и во многом изменив прототип. Построенный им пятикупольный белокаменный храм с пятью апсидами отличает большая четкость и ясность членений. В основу композиции фасада положены пропорции золотого сечения. Собор компактен, несмотря на большие размеры. Аркатурно-колончатый фриз, проходящий ниже середины здания, усиливает его массивность, но в то же время горизонталь фриза нейтрализуется высокими щелевидными окнами фасадов и барабанов куполов, а также пилястрами, членящими фасады на равные части. Мощное пятиглавие Успенского собора становится примером для русских храмов XVI–XVII веков. Внутреннее пространство собора, разделенное на три нефа четырьмя круглыми столбами (всего столбов шесть), отличается просторностью и большим единством благодаря отнесенительной тонкости столбов, а

*156 Марко Фрязин и Пьетро Антонио Солари. Грановитая палата Московского Кремля. 1487–1491 гг.*

также небольшой толщине стен. Рядом с Успенским собором в 1484–1489 годах псковскими мастерами был сооружен Благовещенский собор. Пристройка в XVI веке приделов усилила живописность храма. Он производит праздничное впечатление благодаря обилию декоративных деталей (аркатурный фриз апсид, украшение барабанов куполов) и причудливому ритму килевидных завершений фасадов. Благовещенский собор хорошо гармонировал с Грановитой палатой (1487–1491), построенной Марком Фрязином и Пьетро Антонио Солари. Ее зал второго этажа с мощным столбом посередине, несущим крестовые своды, был самым большим в то время залом на Руси.



Третий собор, определявший ансамбль Кремля, — Архангельский — был возведен Алевизом Новым (1505 — 1508). В основе этого сооружения лежит традиционная композиция древнерусского храма кубической формы, увенчанного пятью куполами. В оформлении фасадов Алевиз использовал ренессансные детали, которые очень органично сочетаются с исконно русскими формами. Собор обладает ясно выраженным поэтажным членением фасадов. Вместо лопаток использованы пилястры коринфского ордера. Закомары получили чисто декоративную функцию и украсились раковинами, излюбленными в венецианской архитектуре. Зодчество второй половины XV века было блистатель-

ным прологом к архитектуре XVI столетия. В царствование Василия III, Ивана Грозного, Бориса Годунова были созданы архитектурные произведения мирового значения. Эти памятники свидетельствуют о напряженных творческих исканиях русских зодчих. Многие храмы посвящаются определенным событиям, имеющим общенародное, общегосударственное значение.

Архитектура XVI века отличается большим многообразием. Здесь встречаются типы храмов, восходящие к традиционным формам церквей XV века, но здесь есть и здания, свидетельствующие об удивительно свежем творческом мышлении, которое отрицает авторитеты и стремится выразить существенные идеи





157 *Алевиз Новый. Архангельский собор Московского Кремля. 1505–1508 гг.*

времени в произведениях, где и известные формы предстают в сочетаниях, незнакомых прошлому. Таковы небольшие посадские церкви, где с большой смелостью осуществляются новые технические и художественные идеи (в селе Юркине под Москвой, до 1504 г.; Николы «в Мясниках» в Москве, середина XVI в., и др.). Более традиционными, ориентирующимися на храмы Московского Кремля были большие монастырские соборы XVI века (в Хутынском монастыре под Новгородом, в Тихвине, в Ростове Великом, в Новодевичьем монастыре в Москве, в Лужецком монастыре под Можайском и др.).

Но, конечно, самым оригинальным явлением архитектуры XVI века

стал шатровый храм, в котором убедительно раскрылись художественные идеалы народа, его понимание прекрасного. Генезис каменных шатровых церквей XVI века пока еще остается невыясненным, хотя зодчие, их сооружавшие, несомненно использовали опыт строителей предшествующих столетий. Ведь шатровые завершения имели уже с давних пор деревянные башни крепостей и, наверное, деревянные церкви.

Первым каменным шатровым храмом является церковь Вознесения в Коломенском (1530–1532). Говоря о ней, летописец отмечает: «Бе же церковь та велми чюдна высотой и красотою и светлостию, такова не бывала прежде того в Руси».



158 Церковь Вознесения в Коломенском.  
Москва. 1530–1532 гг.

Вознесенская церковь, этот шедевр древнерусского зодчества, была сооружена по повелению Василия III в честь рождения наследника — Ивана IV. Она являет собой пример торжества смелой творческой мысли и вместе с тем — классического совершенства и гармонии. Поставленная на крутом берегу Москвы-реки, хорошо обозримая с дальнего расстояния, она покоряет ясностью и кристальной четкостью своих форм, великолепной устремленностью ввысь и одновременно торжественной монументальностью. Храм Вознесения — строго центрическое сооружение. В нем отсутствует алтарная апсида. Зато квадратный план усложнен четырьмя притворами, выступающими из ос-

новного объема. Этот план получает отражение во внешнем облике нижнего яруса в виде выступающих частей, отмеченных широкими пилястрами, обрамляющими фасады, легкими стрелами, подчеркивающими движение вверх, и, наконец, увенчивающими притворы трехъярусными килевидными кокошниками. Шатер, покрытый, словно жемчугом, белокаменным узором, удивительно органично сочетается с первым и вторым ярусами храма. Силуэт церкви отличается ясностью и простотой. В ритме чередующихся объемов, подчеркивающих стремление вверх, ощущается особая упругость. Гениальный мастер взял единственно правильные пропорциональные соотношения, чтобы под-

черкнуть и монументальность сооружения и его необыкновенную легкость.

Строитель храма Иоанна Предтечи в Дьякове (1553–1554) продолжил искания древнерусских зодчих. Он творчески сочетал традиционный пятикупольный храм со столпообразными колокольнями-церквами, объединенными общим цоколем, — тип сооружения, полюболившийся зодчим XVI века. Его творение производит величавое впечатление, оно лишено динамичности церкви Вознесения и в то же время отличается монументальностью, представительностью.

Наиболее полно и глубоко архитектурно-художественные идеи XVI века раскрылись в одном из самых замечательных созданий русских зодчих — соборе Покрова «на рву», или храме Василия Блаженного, возведенном Бармой и Посником в 1555–1560 годах. Собор Василия Блаженного, сооруженный в честь взятия войсками Ивана IV столицы Казанского ханства, стал символом окончательной победы русского народа над татарами. В нем с наибольшей полнотой выразился художественный идеал эпохи национального подъема. Местоположение храма вне стен Кремля, на центральной площади города, свидетельствует о его особом назначении: это не церковь великого князя или митрополита, это городской собор, обращенный ко всему населению столицы.

Храм представляет собой сложное в плане сооружение, состоящее из девяти столпообразных церквей.



159 Барма и Посник. Собор Василия Блаженного. 1555–1560 гг. Спасская башня Кремля. XVII в. Москва



Его западный фасад, выходящий на Красную площадь, несколько выделен. Центральной церкви, подчеркнутой высоким шатром, подчинены разные по высоте восемь остальных, расположенных вокруг. Приделы, ориентированные на запад, восток, юг и север, значительно выше угловых. Нижняя часть храма

окружена обходом, куда в западной части ведут лестницы. Композиция собора очень симметрична.

Пирамидальность, характерная вообще для древнерусских церквей, выражена в соборе Василия Блаженного очень ясно и отчетливо. Это сообщает ему устойчивость. В то же время ему свойственна живопис-



ность благодаря разнообразию сочетаний объемов и форм, раскрывающемуся при обходе здания. Зодчие применяют в самых различных сочетаниях кокошники, «стрелы», машикули, круглые окна и т.д. Особенно разнообразны по форме кокошники, которые являются как бы лейтмотивом декоративного убранства собора.

С течением времени внешний облик собора Покрова претерпел изменения: в 1588 году к нему был пристроен придел Василия Блаженного (по которому весь храм получил свое наименование), в 1670-х годах — колокольня, появились парадные лестницы и крыльца.

Единство в многообразии — такова формула собора Василия Блаженного. Декор каждого придела отличается неповторимым своеобразием.

Но в то же время они неотделимы друг от друга, создавая вместе архитектурный образ, исполненный радостной торжественности, пышности, величия.

Возведение шатровых храмов не ограничилось в XVI веке строительством собора Василия Блаженного. Среди полностью и частично сохранившихся — церковь Космы и Дамиана в Муроме (1555—1565), храм в Городне (1578—1579), церковь Петра Митрополита в Переславле-Залесском (1585), церковь в селе Красном (1592) и особенно храм в селе Острове конца XVI века.

В конце XVI века строительство шатровых храмов продолжается. Но возникает и своеобразная реакция в зодчестве, которая заставляет архитекторов обращаться к освященному традицией пятиглавию москов-

160 Дионисий. Богоматерь с коленопреклоненными ангелами. Фреска конхи центральной апсиды церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1500–1502 гг.

161 Дионисий. Алексей Митриполит, с житием. Икона. Конец XV – начало XVI в. Гос. Третьяковская галерея



ского Успенского собора. Ярким примером этого является Софийский собор в Вологде (1568–1570), отличающийся строгостью форм и некоторым упрощением московского оригинала.

Помимо монументальных соборов к концу века все большее распространение получают одноглавые бесстолпные храмы, любимые посадскими кругами. Такого рода церкви существовали еще в XV веке. Примером может служить небольшой московский храм Трифона в Напрудном (конец XV в.). В конце XVI столетия этот тип церкви получает богатое декоративное убранство, но лишается строгой сдержанности прежних сооружений (храм Донского монастыря в Москве, 1593).

Постоянная опасность нападения с юга и запада заставила московских

князей обратить особенное внимание на оборонительные сооружения. В соответствии с новшествами в военном деле были реставрированы, а то и заново отстроены крепости Ладоги, Изборска, Копорья, Яма, Орехова, Иван-города, Порхова, Острова. Огромное строительство развернулось в XVI веке в городах восточнее и южнее Москвы: были возведены кремни в Нижнем Новгороде (1511), Коломне (1525–1531), Серпухове (1556), Туле (1514–1521). Наконец, в 1595–1602 годах «городовых дел мастер» Федор Конь возводит мощную крепость в Смоленске. Крепости и стены монастырей, сооруженных в XVI–XVII веках (Троице-Сергиев, Пафнутьев-Боровский, Кирилло-Белозерский, Соловецкий), отличаются суровостью, что отвечает их назначению. Об

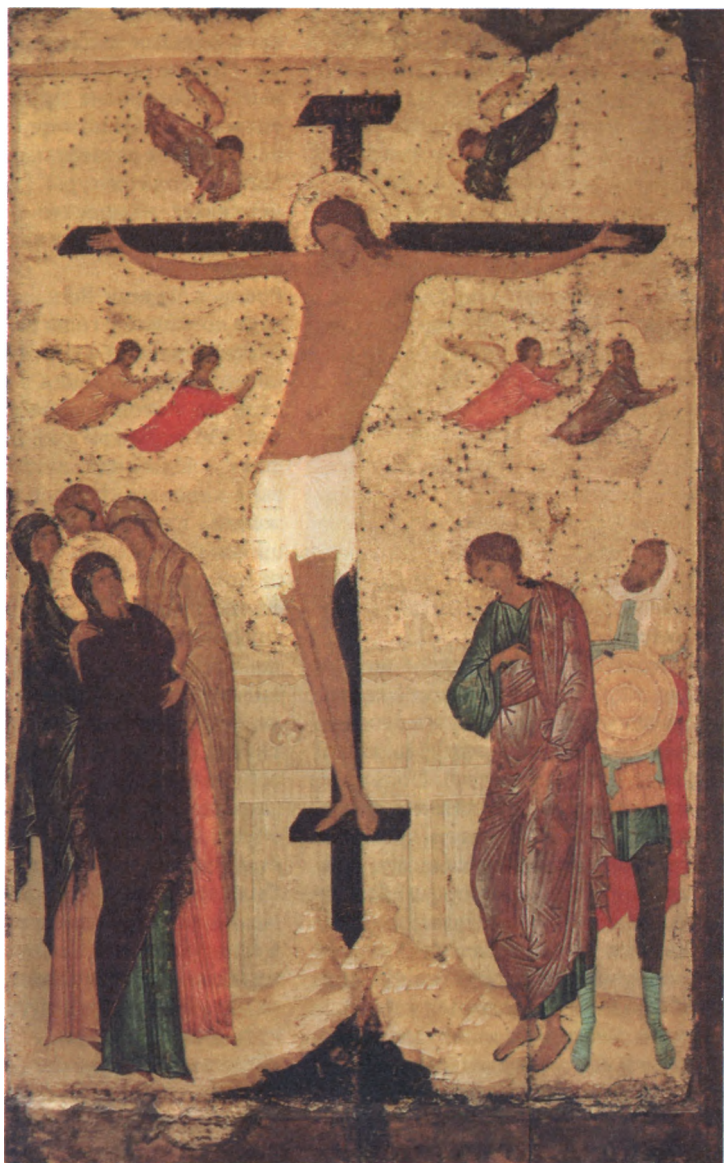
этом свидетельствовали и башни Китай-города в Москве (1535–1538), построенные Петроком Малым.

Стены и башни крепостей и монастырей являются выразительнейшими памятниками светской архитектуры русского средневековья. Каждый кремль, каждый монастырь обладает только ему присущими художественными особенностями, которые определяются его местоположением и задачами обороны. Вместе с тем им присуще и нечто общее. Так, кремни Новгорода, Смоленска или Коломны торжественно представительны. Это — лицо города, его слава, его гордость. Расположенные, как правило, на возвышенности, они подчиняют себе все окружающее пространство, определяя силуэт города, его характерный облик. Иное дело — монастыри, которые часто возведены, как, например, Соловецкий или Кирилло-Белозерский, на пологом берегу рек или озер. В них гораздо больше теплоты, хотя, как и в городских крепостях, они не в меньшей степени демонстрируют свою мощь и неприступность. Характернейшая черта крепостных сооружений, как, впрочем, и всей древнерусской архитектуры, — теснейшая связь их с ландшафтом, умение строителей «вписать» стены и башни в окружающую природу, создать их нерасторжимое единство.

Так же как и архитектура, изобразительное искусство второй половины XV века переживает большой подъем. Укрепляющаяся самодержавная власть московских великих князей требует соответствующей

поддержки и оформления в искусстве, в том числе и живописи. Последняя стремится сохранить высокие идеалы Рублева. Но от нее ждут и иного — царственного величия, торжественной пышности. Хотя церковь все больше заинтересована в регламентации художественного творчества (решения Стоглавого собора, 1551), животрепещущие нравственные и социальные проблемы все глубже проникают в искусство, все больше реальных наблюдений получают в нем отражение.

Главным направлением в живописи великокняжеской Москвы было творчество Дионисия и его школы. Впервые имя Дионисия упоминается в связи с росписью церкви Рождества Богородицы в Пафнутьев-Боровском монастыре вместе с именем мастера Митрофана. Создателей этой росписи, возникшей между 1467 и 1477 годами, современник характеризует как «пресловущих тогда паче всех в таковом деле». В 1481 году имя Дионисия встречается рядом с именами других мастеров — это поп Тимофей, Ярец и Кóня, которые написали иконы «Деисуса», «праздников» и «пророков» для московского Успенского собора. В 1480-х годах Дионисий работает со своими сыновьями Феодосием и Владимиром, старцем Паисием и племянниками всесильного Иосифа Волоцкого Досифеем и Вассианом, в Иосифо-Волоколамском монастыре, где они исполняют иконы для монастырского Успенского собора. Последнее известие о Дионисии связано с росписью им и его сыновьями церкви Рождества Богородицы Ферапон-



162 Дионисий. Распятие. 1500 гг. Гос. Третьяковская галерея



това монастыря в 1500–1502 годах. Год смерти Дионисия неизвестен. Об искусстве Дионисия самое лучшее представление дает, конечно, роспись церкви Ферапонтова монастыря. Храм посвящен Богородице. Ее прославление является лейтмотивом, главным содержанием фресок. Отсюда их праздничность, радостный эмоциональный тон росписи. Особую группу фресок составляют «Вселенские соборы» – торжественные композиции, в которых ощущается сдержанность и строгость. Эти сцены в известной мере противостоят исполненным лиризма композициям «Акафиста божьей матери», хотя такие композиции, как «Покров» или «О тебе радуется» с их хорovým действием, величавой торжественностью и ликующей праздничностью, и близки им по своему характеру.

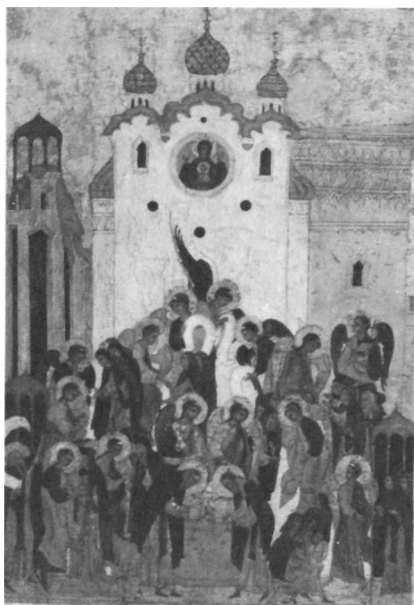
Несмотря на обилие композиций и фигур, на то, что фрески, как ковер, покрывают стены, своды, столбы, вся роспись производит впечатление внутреннего единства. Поражает соразмерностью, архитектурностью роспись западного портала. Все здесь подчинено плавному, спокойному ритму, в котором объединяются стройные фигуры, полные изящества и благородства. Роспись эта словно вводит зрителя в мир возвышенных, идеальных образов. Роспись церкви Ферапонтова монастыря говорит о следовании ее авторов традициям искусства Рублева. В то же время здесь ощущается и нечто принципиально иное. Дионисий обращает большое внимание на внешний облик своих персонажей.

Он удлиняет их пропорции, наделяет их плавными движениями и жестами. Подчас он облачает их в роскошные, украшенные драгоценностями одежды. В композиции «Брак в Кане» действие разворачивается на фоне легкой архитектуры, которая подчеркивает изящество фигур. Сидящие за столом ведут тихую, чинную беседу.

Роспись церкви Рождества Богородицы возникла в годы острой борьбы русской церкви с еретическими учениями. Нет сомнения в том, на чьей стороне в этой борьбе стоял Дионисий. Об этом говорит прежде всего факт следования художника вековым канонам «священных» изображений, глубокая символика традиционных сюжетов. Более того, Дионисий, очевидно, считал одной из своих главных задач утверждение славы «истинной», то есть русской церкви рубежа XV–XVI веков, а вместе с тем и величия державы Ивана III. Свидетельство этого – не только обширный цикл «Вселенских соборов», но в первую очередь обилие сцен, где центральным является образ Богородицы, которая в представлении средневекового человека была символом «идеальной церкви». Не случайно на самом видном месте, в алтаре, помещены сразу три композиции, посвященные Богородице, – «Богородица с коленопреклоненными ангелами», «Покров» и «Знамение».

В то же время совершенно ясно, что ортодоксальность Дионисия в вопросах веры не может быть сравнима с ортодоксальностью его современника Иосифа Волоцкого – ярого про-

163 Видение Евлогия. Икона.  
1530–1540 гг. Гос. Русский музей



тивника еретиков, страстного публициста, автора знаменитого «Послания к иконописцу». В своем искусстве художник исполнен возвышенных чувств. Он полон благожелательности к окружающему миру. Даже в еретиках, которых он изображает во «Вселенских соборах», ему видится чистое, ясное, являющееся отсветом высокого «божественного» идеала.

Дионисию приписывают несколько превосходных икон. Самая ранняя из них – «Одигитрия» (1482, ГТГ), в которой создан торжественный и строгий образ Богородицы. Великолепны житийные иконы митрополитов Алексея и Петра, привлекающие своей монументальностью и благородством колорита, который строит-

ся на сочетании белых, золотистых, нежно-красных, розовых, оливковых тонов.

Творчество Дионисия и его учеников сыграло большую роль в развитии древнерусской живописи. Искусство XVI века шло по пути, им проложенному, но во многом утратило его поэтическую силу, его гармонию, его художественное совершенство. Впрочем, новая эпоха вместе с утратами принесла и нечто новое, соответствующее задачам и целям, которые стали перед художественной культурой Руси на новом этапе ее развития.

В живописи XVI века все большее место занимают исторические сюжеты. Возникает своеобразный исторический воображаемый «портрет»,



164 Феодосий, сын Дионисия. Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия 1507 года.  
Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

где конкретные черты данной индивидуальности совершенно меняют характер образа по сравнению с тем, что было раньше. В живопись широким потоком вливаются бытовые подробности, все большее место в иконах, росписях и, конечно, в миниатюре занимает архитектурный и природный ландшафт, хотя о пейзаже в современном понимании этого слова еще говорить нельзя.

Уже в росписи Благовещенского собора в Москве (1508), где трудилась артель художников во главе с Феодосием, сыном Дионисия, ощущаются новые веяния. Правда, Феодосий свято следовал традициям отца. Его композиции гармоничны, фигуры стройны, краски светлы и легки. Он умеет одним очерком охватить фигуру, сообщив ей выразительность и характерность. И все же роспись Благовещенского собора значительно отличается от фресок Ферапонтова монастыря. Большое место в ней занимают апокалипсические сцены, на западной стене помещена композиция «Страшного суда», появляются иллюстрации притч, а также изображения русских князей, призванные подтвердить «богоданность» княжеской власти, ее законность. Среди росписей XVI века обращают на себя внимание фрески Покровской церкви в городе Александрове (середина XVI в.), фрагменты стенописи церкви Чуда архангела Михаила Чудова монастыря Московского Кремля (вторая половина XVI в.), фрески Успенского собора Свияжского монастыря (1561).

Усложнение сюжетов, многословность, обилие мелких подробностей

характерны для иконописи XVI века. Художники хотят досконально объяснить все, что изображают. Отсюда нередко возникает такая перегруженность композиций, что понимание представленного возможно лишь после длительного рассматривания иконы. Убедительным примером этого может служить икона «Обновление храма Христа бога нашего воскресения» (1547, ГТГ), авторами которой являются псковские мастера Останя, Яков, Михайло, Якушко, Семен Высокий Глаголь.

В иконописи XVI века возникло немало произведений, имеющих нравоучительный смысл. Отсюда распространение композиций на темы притч, различных эпизодов из жизни святых, литургических песнопений и т. д. Таковы иконы «Лестница Иоанна Лествичника», «Притча о слепце и хромце», «Видение Евлогия» (ГРМ) и др. В этих иконах в аллегорической форме подвергаются осуждению различные пороки — чревоугодие, блуд, сребролюбие, гнев, тщеславие, гордость. . .

Своеобразной кульминацией в решении новых задач, стоящих перед живописью XVI века, является время Ивана Грозного, когда искусство самым прямым образом было поставлено на службу государственной власти. После московского пожара 1547 года возникли произведения религиозной и светской живописи, имеющие огромное значение для последующего развития русского искусства. В них как бы получили концентрацию и завершение те новые тенденции, о которых шла речь выше.



До нашего времени не дошли росписи Золотой палаты Кремлевского дворца (1547–1552) — центрального памятника этой эпохи. Но судя по описаниям, здесь главенствовали сюжеты, прославляющие царский дом и прежде всего Ивана IV. Светская по своему назначению роспись включала много батальных сцен, а также исторических композиций, начиная с выбора веры князем Владимиром.

Иконы, созданные в Москве после 1547 года, также обладают совершенно определенным общественно-политическим смыслом. Примером здесь может служить икона «Благосло-

165 Благословенно воинство... (так наз. «Церковь воинствующая»). Икона. 1552–1553 гг. Гос. Третьяковская галерея



венно воинство», или «Церковь воинствующая» (1552–1553, ГТГ), посвященная знаменательному событию царствования Ивана Грозного – взятию Казани. Несмотря на обилие фигур, художник мастерски распределил группы воинов тремя широкими потоками, что обусловило в то же время необычный, вытянутый по горизонтали формат иконы.

В иконе «Благословенно воинство» очевидно подчинение религиозной символики вполне определенной политической идее. Но живопись этой эпохи чутко откликалась на события современности и иным путем. В жестокие 60-е годы XVI века, когда

Иван IV многочисленными казнями утверждал свою власть, возникли произведения, проникнутые трагическим мироощущением. Таков скорбный образ Иоанна Предтечи в иконе Успенского собора города Дмитрова или икона «Иоанн Предтеча – ангел пустыни» из Махрищенского монастыря, в которой выражение лица святого говорит о глубине драматических переживаний (обе иконы в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева).

В XVI веке Москва была законодательницей вкусов как в архитектуре, так и в живописи. Однако продолжалась жизнь и местных художест-



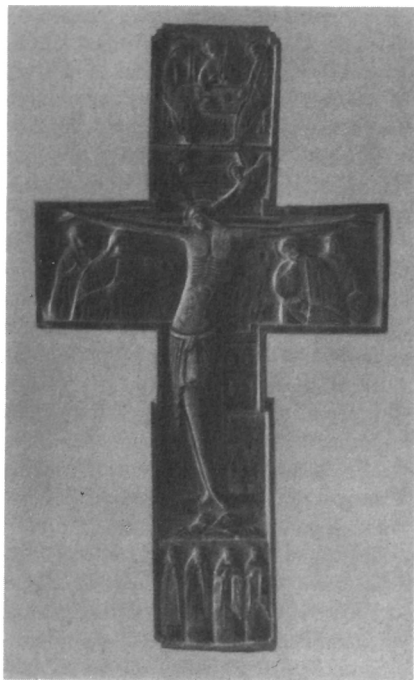
166 «Жатва». Миниатюра Лицевого летописного свода. 60–70-е гг. XVI в.  
Библиотека Академии наук СССР

венных школ. Своеобразные черты присущи иконам, созданным в Ярославле, Нижнем Новгороде, Костроме и других приволжских городах, обладавших своими художественными кадрами. Наивность и вместе с тем большая художественная выразительность свойственны живописным произведениям из северных областей — Архангельской, Вологодской, Олонецкой, Обонежья. Эти иконы, в которых ярко проявляются народные, демократические вкусы, наивные, но сильные своей убежденностью, — одно из наиболее привлекательных художественных явлений в искусстве века.

Сказанное о живописи XVI века дает возможность уяснить лишь ее главные черты. Это, с одной стороны, — проявление регрессивных тенденций, утеря былой гармоничности, высокой идеальности образов, с другой — накопление ценных качеств, которым принадлежало будущее.

С большой четкостью новый характер художественного мышления обнаруживается в миниатюре.

Во второй половине XV века в Москве существовала отличная школа миниатюристов. Об этом свидетельствуют Псалтирь, принадлежавшая Троице-Сергиевой лавре, и «Книга



167 Резной деревянный крест из Кирилло-Белозерского монастыря. XVI в. Кириллов, Музей

пророков» 1489 года (обе в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина).

В это время в миниатюре развиваются традиции, не порывавшие с прошлым. Но проявляются здесь и новшества. В книге Слов Григория Богослова (кон. 80–90-е гг. XV в., Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина) есть изображение юноши в костюме западного образца, орнаментальные композиции заимствованы из венецианского издания 1476 года. Выдающимся памятником миниатюрной живописи является Евангелие, украшенное сыном Дионисия Феодосием и Михайлом Медоварцевым (1507, Гос. Публичная библио-

тека им. М. Е. Салтыкова-Шедрина). Феодосий исполнил четыре миниатюры с изображением пишущих евангелистов. Оформление рукописи отличается удивительным изяществом. Композиции заключены в архитектурные обрамления в виде трехлопастной арки, поддерживаемой стройными колонками с причудливыми базами и капителями.

Помимо богослужебных книг в XVI веке, особенно со второй половины, иллюстрировалось много книг светского характера. К ним относится знаменитая «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, александрийского купца, а впоследствии



монаха, совершившего путешествие в Индию в VI веке. Иллюстрируя «Христианскую топографию», художники чувствовали себя гораздо свободнее, чем при иллюстрировании книг религиозного содержания. Здесь им предоставлялся поистине необозримый простор для фантазии, они могли смело вводить в композиции бытовые подробности. Близки по характеру иллюстрациям труда Козьмы Индикоплова многочисленные миниатюры «Лицевого летописного свода», представляющего собой историю от сотворения мира до Ивана Грозного. Они выполнены пером и чуть подцвечены жидкими красками.

Вслед за иллюстрированием «Христианской топографии» и «Летописного свода» многочисленные бытовые подробности все настойчивее входят и в рукописи религиозного содержания, прежде всего в агиографическую литературу. Примером может служить «Житие Сергия Радонежского» (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), содержащее 652 рисунка. Любопытны иллюстрации Апокалипсиса (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), в которых фантастические строения напоминают сооружения Индии.

Уже в начале XVI века в рукописной книге появляется орнамент, характерный для печатных книг, которые приходили на Русь из Западной Европы. В самой России печатная книга возникает в 50-х годах этого столетия и с течением времени прочно утверждается в русской культуре. Первым мастером «печатных книг» Ивана Грозного является Маруша

Нефедьев, но главными зачинателями печатного дела на Руси следует считать Ивана Федорова и Петра Мстиславца. Среди книг, напечатанных в конце 50-х – начале 60-х годов в московской типографии, – два Евангелия, Псалтирь, Триодь. Обращает на себя внимание заставка из «Апостола» 1564 года, где изображен евангелист Лука. Его фигура помещена в рамку в виде триумфальной арки. Мотив рамки взят Иваном Федоровым из Библии, изданной в Нюрнберге в 1524 году.

В истории древнерусского искусства книгопечатание сыграло немалую роль. Именно в печатных книгах утвердились декоративные мотивы западного искусства. Это способствовало не только использованию этих мотивов в других видах искусства, но и облегчало понимание художественной ценности книг, ввозившихся на Русь из западноевропейских стран.

Среди изделий прикладного искусства XV–XVI веков важное место занимает шитье, которое, так же как и прежде, тесно соприкасается с произведениями иконописи. Правда, меняется сам характер шитья. Стремясь к пышности, к декоративному великолепию, мастерицы украшают свои изделия жемчугом, драгоценными камнями. Примером может служить Пелена 1599 года – вклад Бориса Годунова в Троице-Сергиев монастырь.

Продолжает развиваться и скульптура. В ней намечаются два направления во второй половине XV столетия: одно – более традиционное, другое – отмеченное новыми реалисти-

ческими тенденциями. Наиболее интересным памятником первого направления является так называемый «Киликийский напрестольный крест» (Вологодская картинная галерея), выполненный в технике очень низкого рельефа и состоящий из восьмидесяти четырех костяных иконок. Многочисленные композиции и фигуры на этом кресте свидетельствуют о великолепном мастерстве скульпторов, хотя не все они одновременны (XV в., первая треть XVI в., XVII–XVIII вв.). К произведениям второго круга относятся работы, связанные с именем Василия Дмитриевича Ермолина. Сохранившийся фрагмент фигуры «Св. Георгия» (1464, ГТГ), украшавшего Спасскую башню Кремля, свидетельствует о Ермолине как о подлинном новаторе. В своем произведении он решительно порывает с традиционным образом святого, изображая его юношей с правильными чертами округлого лица.

В XVI веке традиции искусства Ермолина не получили достаточного развития, хотя можно говорить о его последователях (рельеф «Георгий Победоносец», XV в., Юрьев-Польской районный краеведческий музей, и др.). Скульпторы, вернее, резчики по дереву исполняли свои про-

изведения в формах, знакомых им по работам вековой давности. Но и здесь все же ощущаются известные сдвиги. Помимо мелкой пластики (кресты, иконки-складни) возникают произведения большого размера, требующие навыков в монументальном искусстве. К такого рода работам относятся статуи Николы Можайского (Псков, музей), Параскевы Пятницы, Варлаама Хутынского (Новгород, музей).

Самым замечательным памятником резьбы XVI века является «Царское место» Ивана Грозного (1551, Успенский собор Московского Кремля), представляющее собой сложное сооружение с шатровым верхом. Его стенки покрыты рельефными изображениями, которые трактованы свободно, в традициях искусства этого времени.

Произведения скульптуры тесно соприкасались в XVI да и в XVII веках с работами прикладного характера. А прикладное искусство со второй половины XV века развивается очень бурно. Велико мастерство серебряников, которые создают роскошные оклады, церковную утварь, посуду для царского стола. В своих работах мастера не отходят от форм, бытовавших прежде. Но их изделия становятся роскошнее.

## РУССКОЕ ИСКУССТВО XVII СТОЛЕТИЯ

Семнадцатый век — переломное время в истории России и ее культуры. В это столетие произошло слияние почти всех древнерусских земель. Важнейшим фактом в политической жизни государства явилось воссоединение русского и украинского народов. К концу столетия Россия выходит к Черному морю и начинает войну со шведами за выход к Балтийскому морю. Все решительнее осваиваются земли на востоке страны.

В то же время XVII век — это время острейших социальных конфликтов, показавших силу народа, его стремление дать отпор невыносимому гнету со стороны правящих классов. Восстания Ивана Болотникова в начале столетия и Степана Разина в середине века потрясли Русское государство и явились прологом классовых битв в будущем.

В XVII веке расширяются и углубляются политические и культурные связи России с близлежащими и дальними странами. Эти связи заставляют людей обращать все более пристальное внимание на культурную жизнь Западной Европы, оказывающую существенное воздействие на литературу и искусство России. Под влиянием Запада в конце века в России возникают первые театральные представления. В литературе господствующее положение начинают занимать произведения светского характера («Повесть о Бове королевиче», «Суд Шемякин», «Повесть о Фроле Скобееве», «Житие протопопа Аввакума» и др.). Однако процесс этот был сложным и противоречивым. Наряду с рационалисти-

ческими тенденциями, с призывами использовать богатый опыт Запада имели место тенденции консервативные, заявившие о себе с особенной силой в «расколе» церкви.

Самым важным было то, что дала трещину господствующая религиозная идеология. Протест против светской и церковной власти породил различные идейные движения, в которых проявилось стремление избавиться от гнетущей опеки религии и обосновать приоритет разума и здравого смысла над ее догмами. Процесс этот прослеживается в религиозном искусстве, которое постепенно теряет свой непреклонный догматический характер и наполняется подчас откровенно светским содержанием. Распад средневековой художественной системы, решительное преодоление ее принципов открывает дорогу искусству нового времени в XVIII столетии.

Важнейшим фактом художественной жизни России XVII века явилась централизация руководства искусством. Изменения в нем регламентировались властью. Архитекторы, живописцы, мастера других видов искусства сосредоточивались в Приказе каменных дел и Оружейной палате в Кремле. Последняя стала своеобразной школой, где объединялись лучшие художественные силы. Для всех земель Москва стала непререкаемым авторитетом в области искусства. Вместе с тем это, конечно, не исключало развития местных художественных школ или деятельности провинциальных художников, еще свято придерживавшихся норм старого искусства.

Характерно, что именно из Оружейной палаты исходили всякие новшества, именно здесь создавались произведения, свидетельствующие о преодолении древних канонов. Здесь работали не только русские, но и украинские, белорусские, литовские, армянские мастера, а также иностранные художники, получившие образование на Западе. Здесь развевалась деятельность Симона Ушакова и Иосифа Владимиров, которые и в практике и в своих литературных сочинениях стремились преодолеть каноны и принципы средневекового искусства. Симптоматично, что Иосиф Владимиров в «Трактате об искусстве» утверждает законность существования светской живописи и благосклонно относится к искусству портрета, а Симон Ушаков сравнивает живопись с зеркалом, призванным правдиво отразить реальный мир и облик человека.

Стремление преодолеть средневековые принципы искусства сочеталось в XVII веке с мощным воздействием народного творчества, которое приносило светскую праздничность. Именно отсюда — неповторимость художественной культуры России XVII столетия, ее жизнеутверждающий характер, ее декоративное величие. Декоративность обнаруживается в зодчестве этой эпохи, в произведениях живописи, в изделиях прикладного искусства. Стенные росписи напоминают пестрый и веселый ковер, церкви часто кажутся игрушками, украшенными цветными изразцами, посуда, оружие, различные предметы являют собой пример безудержной декора-



тивной фантазии. В соответствии с этим меняется и отношение к произведениям архитектуры и изобразительного искусства. Икона становится не только священным изображением, но и предметом любования. В здании или целом архитектурном ансамбле подчеркивается их эстетическое качество. Это касается и церковных и светских сооружений.

Художественной культуре России XVII века свойственны глубокие внутренние противоречия. В то же время это явление очень целостное, законченное, проникнутое едиными устремлениями. Не случайно и церковные здания, и царские терема, и фресковые циклы, и предметы прикладного искусства этого времени

имеют много общего между собой, охватываются понятием «русское искусство XVII столетия», несмотря на то, что в начале века оно еще имеет теснейшую связь с предшествующим периодом развития, а на рубеже XVII и XVIII столетий приобщается к господствовавшему в Западной Европе этого времени стилю барокко.

Новшества в художественной культуре России XVII века прежде всего обнаруживаются в памятниках архитектуры. Как раз от этого столетия сохранилось немало гражданских сооружений, проливающих свет и на культовое зодчество эпохи. Центральное место занимают здесь Кремлевские терема (1635–1636, авторы А. Константинов, Б. Огурцов,

О светской архитектуре XVII века дал представление дом Голицына в Москве (ок. 1687 г.). Ему свойственны строгая симметрия, четко выраженная этажность, ясность и упорядоченность декора. Особенное внимание зодчий обратил на декоративные наличники окон, что сообщило зданию парадность и импозантность. Дому Голицына близок чудесный Крутицкий теремок (1694) в Москве, сооруженный О. Старцевым и Л. Ковалевым. Это подлинный шедевр декоративной архитектуры, красочный и живописный в своем цветном изразцовом убранстве.

Необходимо отметить большое разнообразие гражданских сооружений XVII века. Так, например, палаты дьяка Аверкия Кириллова (1657) в Москве отличаются от трапезной Симонова монастыря (1677–1680, зодчие П. Потапов и О. Старцев) или трапезной Новодевичьего монастыря (1685–1687). Это различие определяется не столько даже несходной конфигурацией объемов зданий (план их, в общем, очень простой), сколько фантазией зодчих в декоративном их уборе.

Культовая архитектура XVII столетия восприняла многое из гражданского зодчества. И речь идет не о том, что отдельные детали храмов, например оконные проемы, ничем, в сущности, не стали отличаться от таковых в боярских хоромах или трапезных монастырей. Важно, что в целом церкви стали напоминать светские здания, их архитектурный образ решительно отличается от того, что мы имеем в храмовом зодчестве даже XVI века. И небольшие приходские

*168 Трапезная Новодевичьего монастыря. Москва. 1685–1687 гг.*

Т. Шарутин, Л. Ушаков) в Московском Кремле. Несомненна связь этого сооружения с деревянной архитектурой. Особенно интересны внутренние покои — небольшие уютные помещения, некогда украшенные нарядной росписью.

К сожалению, не сохранился великолепный ансамбль деревянного царского дворца в Коломенском, который состоял из множества различных по своему внешнему облику хоров. Построенный в 1667–1681 годах С. Петровым, И. Михайловым и С. Дементьевым, этот дворец отличался исключительной живописностью, причудливым разнообразием архитектурных форм, богатством декоративной отделки.

церкви и монументальные городские соборы становятся очень жизнерадостными по своему внешнему облику, в них в полную силу проявляется живописность древнерусской архитектуры, их декоративное убранство обильно и разнообразно. Важное значение в XVII веке приобретают высокие колокольни, определяющие выразительность отдельных архитектурных ансамблей, а нередко и силуэт города. Облик этих колоколен, конфигурация их объемов различны, но всегда они являются самым существенным акцентом в архитектурной композиции, сообщая ей динамику. Традиция устремленных вверх колоколен нашла свое развитие в зодчестве XVIII столетия, примером чего может служить архитектура не только небольших городов, как Кострома, но и столичного Петербурга.

Хотя блюстители канонических форм в культовой архитектуре запретили в XVII веке шатровые храмы и требовали пятиглавия, строители нашли способы по-новому использовать традиционные архитектурные формы. С наибольшей отчетливостью эти новые особенности зодчества проявляются в середине и второй половине столетия. Ярким примером может служить церковь Живоначальной Троицы в Никитниках в Москве (1634). Прежде всего необычен ее план. Квадрат церкви обстроен приделами, с севера и запада ее опоясывает галерея, вход с южной стороны оформлен шатровым крыльцом, и эта южная сторона является главным фасадом здания. Ориентировав церковь на южную

*169 Крутицкий теремок. Москва. 1694 г.*

сторону, зодчий свободно компоновал и основные объемы. Центральным является четверик, увенчанный пятью главами, основание которых оформлено тремя рядами декоративных кокошников. К этому четверику примыкает придел Никиты Мученика, также увенчанный куполом. Двум этим объемам вторит шатровая колокольня, главный этаж которой занимает придел Иоанна Богослова. Богатая живописность храма во много раз усиливается прихотливым ритмом кокошников, различными по формам наличниками окон, колонками, пилястрами, арками галереи и т. д.

Не менее замечательна церковь Рождества в Путинках в Москве (1649—



1652). Пять венчающих ее шатров образуют сложную асимметричную композицию. Характерно, что четыре шатра — чисто декоративные. Декоративность в облике храма сказывается в богатой отделке оконных наличников, в обилии ступенчатых арок и различных украшений сложных шатровых завершений. Похожая на отделанную с ювелирной тщательностью игрушку, Путинковская церковь как нельзя лучше характеризует прихотливые вкусы своего времени.

Хотя общим для церквей середины и второй половины XVII века является богатство декоративной отделки, а в объемном решении доминирует, как правило, четверик основной мас-

сы здания, им свойственно чрезвычайное разнообразие. Церковь Николы на Берсеневке (1656) в Москве не похожа на церковь Воскресения на Дебре (1652) в Костроме, а Воскресенский собор (1652–1670) в Тутаеве решительно отличается от Благовещенского собора (1664) в Муроме или церкви Николы в Хамовниках (1679–1680) в Москве. К названным храмам следует присоединить многочисленные церкви в Горьком, Костроме, Рязани, Великом Устюге, Суздале, Саратове, Угличе и многих других городах. Порой в них еще очень сильно ощущаются традиции архитектуры XVI века, но в них уже преломляются и новые художественные идеи.





170 Церковь Троицы в Никитниках. Москва. 1634 г.

Архитектура XVII века в значительной мере определила облик русских городов. Это касается в первую очередь тех, которые как раз в XV–XVII веках становятся важными торговыми центрами. Богатые «гости» в этих городах уделяли много внимания строительству, стремясь не отставать в этом от столицы. К таким городам принадлежит в первую очередь Ярославль, художественная жизнь которого была весьма интенсивной уже в XVI веке.

Среди многочисленных ярославских храмов выделяются церковь Ильи Пророка и ансамбль Коровницкой слободы, состоящий из церкви Иоанна Златоуста (1649–1654), зимней церкви Владимирской Богоматери (1669), стройной шатровой колокольни (1680-е гг.), определяющей весь

архитектурный ансамбль, и Святых ворот (рубеж XVII–XVIII вв.).

Церковь Ильи Пророка была главным храмом Ярославля и во многом определила лицо ярославского зодчества. Она производит внушительное впечатление. Ее центральный массив, осененный традиционным пятиглавием, господствует в общем ансамбле. Этому массиву подчинены галереи с северной и западной сторон и даже роскошные шатры, венчающие колокольню и Ризположенский придел. Декоративные элементы очень тактично введены в здание. Как и в большинстве храмов XVII века, важнейшей особенностью церкви Ильи Пророка является живописность, сказавшаяся в асимметрии плана и свободном расположении объемов.



171 Церковь Рождества Богородицы в Путинках. Москва. 1649–1652 гг.

Это свойственно и ансамблю Коровницкой слободы. В то же время ее храмы представляют собой дальнейшее развитие архитектурных идей церкви Ильи Пророка. Сочетание различных архитектурных форм здесь более последовательно и четко. Храм Иоанна Златоуста строго симметричен в плане. Его объем с пятью куполами дополнен двумя приделами с шатровыми завершениями. Они примыкают к северной и южной апсидам. На закрытую паперть ведут три богато отделанных крыльца — с севера, запада и юга. Строитель церкви великолепно использовал декоративные детали в ее отделке. Замечательно окно средней апсиды, изразцовый наличник которого (появился спустя сорок лет после сооружения церкви) пред-

ставляет собой шедевр декоративного творчества русских мастеров. Так же как и города, многие монастыри обрели свой окончательный облик в XVII веке. При этом строители, как правило, учитывали сооруженное до них. Так, в XVII веке были не только завершены стены Кирилло-Белозерского монастыря, но и созданы ансамбли внутри этих стен: к Успенскому собору конца XV века и церкви Владимира середины XVI столетия была пристроена церковь Епифания (1645), не только не нарушившая, но обогатившая общую композицию. В XVII веке обрели свой торжественный, величественный вид Новодевичий и Донской монастыри в Москве, Спасо-Евфимиев и Покровский в Суздале, Борисоглебский близ Ростова Великого, Иоси-



172 Церковь Ильи Пророка. Ярославль.  
1647–1650 гг.

173 Ансамбль Коровницкой слободы.  
Ярославль

фо-Волоколамский, Троицкий в Муроме, Алексеевский с чудесной «Дивной» церковью в Угличе и многие другие. Характерно, что в эту эпоху монументальные крепостные стены многих монастырей стали выполнять, в сущности, только декоративную функцию. Особенно отчетливо это обнаруживается в ансамбле кремля Ростова Великого (1670–1683), сооруженного старанием ростовского митрополита Ионы Сысоевича. Своей резиденции он придал вид крепости с высокими стенами и массивными башнями. В то же время строители прекрасно учли декоративный характер всего ансамбля. Они украсили окна башен характерными для эпохи наличниками и увенчали сами башни покрытиями с луковичными главками, все сооружения кремля объединили переходами. Они декорировали постройки затейли-

вым архитектурным орнаментом. И главное, очень живописно скомпоновали все сооружения внутри кремля, отодвинув к югу главные покои митрополита со знаменитой Белой палатой и домовую церковь Спаса на Сенях. Характерно, что центральный городской собор – Успенский, возведенный еще в XVI веке, находится вне стен кремля, и это еще больше придает последнему облик не городской цитадели, а частной резиденции.

Среди построек XVII века выделяются монастыри, сооруженные патриархом Никоном. И первое место среди них занимает знаменитый Ново-Иерусалимский монастырь, в котором особенно ярко обнаруживается светский характер культового зодчества эпохи. Подлинная монументальность присуща Воскресенскому собору монастыря (закон-



чен строительством в 1685), разрушенному в 1941 году. Выстроенный по плану храма Соломона в Иерусалиме, он отличался роскошью отделки; для его украшения щедро были использованы цветные изразцы.

Конец XVII века характеризуется все более решительным отказом от канонов древнерусской архитектуры в храмовом зодчестве. Церкви получают дворцовый характер, смыкаясь со светскими сооружениями. Ярким примером этого может служить Успенский собор в Рязани (1693–1699, зодчий Я. Бухвостов). Его фасад имеет четко выраженную этажность, проемы ничем не отличаются от окон гражданских зданий, главки обрели чисто декоративный смысл. Близок этому сооружению Успенский собор в Астрахани (1700–1710, зодчий Д. Мякишев).

Наряду с такого рода постройками

в конце XVII–начале XVIII столетия возводятся храмы, связанные с именем родственников жены царя Алексея Михайловича – Нарышкиных. Эти «нарышкинские» церкви дают возможность провести аналогию с современной им барочной архитектурой Западной Европы. Им свойственна известная динамичность, определяемая контрастным сопоставлением объемов, живая связь с окружающим пространством. Открытый характер композиции – характерная черта церкви Pokрова в Филях (1693) в Москве. Свободная связь здания с окружающим пространством подчеркнута не только обилием окон, но и оригинальным решением нижней части церкви: на уровне второго этажа находится открытая галерея, на которую ведут три широких лестничных марша. Храм в Филях – бесстолпный и мно-

гоярусный, что сообщает движение ввысь. Вместе с тем это движение гасится обильной белокаменной декорацией, контрастирующей с кирпичной кладкой церкви.

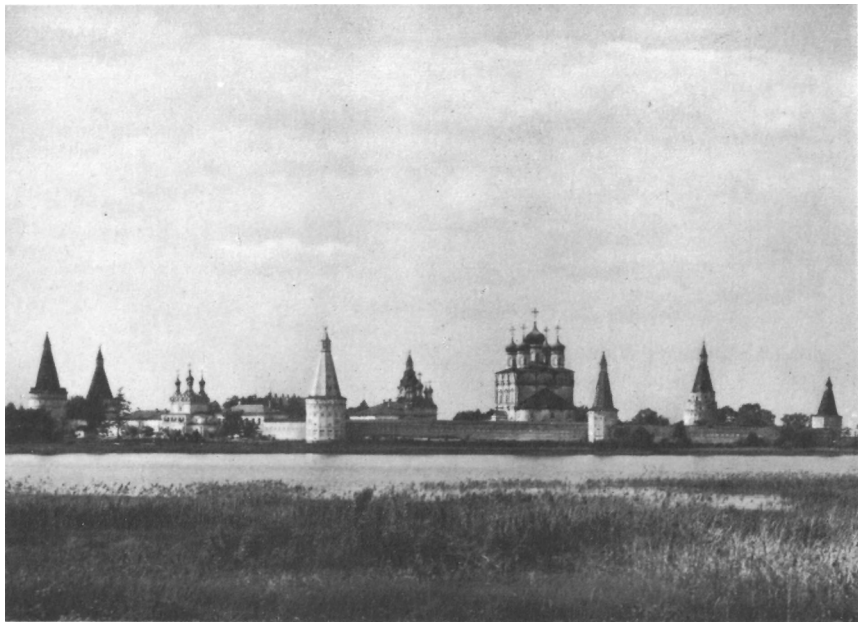
Близки церкви Покрова в Филях, хотя и представляют иную ветвь в архитектуре конца XVII века, храм Спаса в селе Уборы близ Москвы (1694–1697, архитектор Я. Бухвостов), Рождественская церковь в городе Горьком (1718) и некоторые другие. Характерно, что в духе такого рода ярусных церквей строились в это время и колокольни, примером чего может служить колокольня московского Новодевичьего монастыря (1689–1690), акцентирующая силуэт всего ансамбля.

Своеобразным завершением зодчества XVII века и вместе с тем решительным началом архитектуры XVIII столетия является замечательная церковь Знамения в Дубровицах близ Москвы (1690–1704). В ней торжествуют новые художественные идеалы. В то же время подобно названным выше «нарышкинским» храмам или таким церквям, как Ивана Воина (1709–1713) в Москве, Тихвинской (1713–1714) московского Донского монастыря, церковь Знамения в Дубровицах являет собой великолепный пример строго центрического бесстолпного храма. Барочные тенденции выражены в ней с большой отчетливостью: широкие полукружия первого этажа органично связывают здание с окружающим пространством, эта связь осуществляется также с помощью обильно примененной белокаменной декорации; характерен

*174 Иосифо-Волоколамский монастырь. Вид с северной стороны*

в этом смысле и ажурный, сквозной купол. Важным новшеством является в церкви Знамения широкое применение скульптуры. Светлый, жизнерадостный характер храма решительно отличает ее от культовых сооружений предшествующего времени. Церковь в Дубровицах — страница в русском зодчестве.

Характеристика архитектуры XVII века будет неполной, если не сказать хотя бы несколько слов о деревянном строительстве этой эпохи. Нам известны деревянные церкви уже с конца XV века. Но особенно много их сохранилось от XVII–XVIII столетий. Среди них Предтеченская церковь в селе Ширково Калининской области (1697), Успенская в селе Вар-



зуга Мурманской области (1674) и др. Всемирно признанным шедевром является знаменитая Преображенская церковь в Кижях (1714). Ей свойственна пирамидальность, которая характерна для многих памятников древнерусского зодчества. В то же время неповторим ее силуэт, образующийся рядами восходящих к центральному куполу декоративных луковичных главок. Этот храм — пример удивительного мастерства русских умельцев, которые с помощью лишь одного топора возводили здания, поражающие величием, нарядностью внешнего облика, слитностью с окружающей природой. Так же как и в зодчестве, в живописи XVII века происходят большие из-

менения. Общей тенденцией является ее «обмирщение». Во многих росписях, особенно во второй половине столетия, религиозные идеи отступают на второй план. Художников занимают многочисленные бытовые и исторические подробности, свидетельствующие об их горячем интересе к реальной жизни. Главное в них порой теряется среди второстепенных деталей, которым отдается предпочтение. Вместе с тем росписи становятся весьма сложными по своему составу. Важную эволюцию проходят и иконописи. Правда, как и в росписях, здесь еще часто встречаются произведения, в которых ощущаются традиции искусства прошлого. Но в целом и в иконописи можно наблю-



175 Ростовский кремль. 1670–1683 гг.







176 Церковь Покрова в Филях. Москва.  
1693 г.

дать склонность к мелким подробностям, приверженность к изысканной, тонкой, «ювелирной» технике живописи.

Уже на рубеже XVI–XVII веков наряду с течением в иконописи, ориентировавшимся на монументальный стиль живописи XV–начала XVI столетия и получившим наименование «годуновских» писем, сформировалось иное направление. Оно представлено иконами «строгановского» письма, авторы которых ставили своей целью создание произведений (как правило, небольшого размера), предназначенных для домашних молелен. Иконы Прокопия Чирина, Истома Савина, Никифора Савина, Емельяна Москвитина отличаются тщательностью отделки, употребление золота и серебра. В иконе Ники-

фора Савина «Чудо Федора Тирона» (начало XVII в., ГРМ) на небольшом поле объединено несколько эпизодов, исполненных занимательности. «Священным» остается лишь сюжет, облеченный в форму увлекательной сказки. Изменения в самом характере художественного образа ясно видны на примере иконы Прокопия Чирина «Св. Никита» (1593, ГТГ). Святой воин, облаченный в красную рубаху, золотые доспехи и ярко-синий плащ, представлен в виде утонченного и изящного рыцаря. Главное внимание художник обращает на изысканность красочных сочетаний, на тщательную отделку деталей и миниатюрную выписанность лица и рук. Высокое религиозно-нравственное содержание иконного образа здесь, по существу, утрачивается.



177 Церковь Знамения в Дубровицах.  
1690–1704 гг.

К середине XVII века миниатюрная техника письма строгановских мастеров перешла и на произведения крупные по своим размерам. Таковы иконы «Иоанн в пустыне» (20–30-е гг.) или «Благовещение с акафистом» (1659, авторы Яков Казанец, Гаврило Кондратьев, Симон Ушаков).

В середине и второй половине XVII века трудились иконописцы, подготовившие русскую живопись к переходу на позиции реалистического искусства. К ним в первую очередь принадлежит Симон Ушаков. Правда, в творческой практике он менее последователен, чем в теоретических рассуждениях. Одна из любимых композиций художника – «Спас Нерукотворный». В этих иконах Ушаков стремился к объемной,

тщательно моделированной форме, к созданию реальной пространственной среды. В то же время он не смог преодолеть условности старого иконного письма. И все же стремление к жизненному правдоподобию, которое демонстрировали в своем творчестве и Симон Ушаков и его товарищи по Оружейной палате – Богдан Салтанов, Яков Казанец, Кирилл Уланов, Никита Павловец, Иван Безмин и другие мастера, принесло свои плоды в дальнейшем.

Новые тенденции в русской живописи XVII века с особенной отчетливостью проявились в «парсуне» (от слова «персона»), явившейся первой ступенью на пути развития реалистического портрета. Правда, и в иконописи и в росписях этой эпохи мы встречаемся с изображением реаль-

ных людей. Однако здесь эти изображения подчинены канонам икононого письма. Другое дело в парсуне. Главной задачей, которую ставит перед собой ее создатель, является возможно более точная передача характерных черт данного лица. И в этом художники порой достигают огромной выразительности, демонстрируя незаурядную остроту художнического видения. К лучшим парсунам принадлежат изображения царя Федора Иоанновича (вторая четверть XVII в., ГИМ), князя Скопина-Шуйского (вторая четверть XVII в., ГТГ), Ивана IV (вторая четверть XVII в., Копенгаген, Национальный музей) и др. Во второй половине XVII века в Москве трудилось немало иностранных живописцев, в том числе голландский художник Д. Вухтерс. Именно ему приписывается групповой портрет «Патриарх Никон, произносящий поучение клиру» (ок. 1667 г., Обл. краеведческий музей, город Истра). Несомненно, произведения иностранных мастеров оказывали воздействие на русских живописцев, помогая им выйти на путь реалистического искусства. Не случайно во второй половине появляются портретные произведения (например, «Стольник Г. П. Годунов», ок. 1686 г., ГИМ), самым непосредственным образом предвосхищающие искусство портрета XVIII столетия.

От XVII века до нашего времени дошло немало фресковых циклов. Авторами их являются художники московских, костромских, ярославских, вологодских, нижегородских артелей и мастера других художествен-

*178 Кижский погост. Покровская церковь 1764 г., колокольня 1874 г., церковь Преображения 1714 г. Кижь*

ных центров. Их творчество порой смыкается с иконописью, но в то же время сама форма стенописи требовала от них особых приемов и способов изображения. Примечательно, что именно в росписях прежде всего дают знать о себе новые веяния: занимательность рассказа, многочисленные бытовые подробности, использование западноевропейских и украинских образцов, в том числе известной Библии Пискатора, изданной в 1650 году в Амстердаме. Следует отметить, что стенопись, как и иконопись, ориентируется теперь на очень широкий круг зрителей. Это во многом объясняется тем, что сами мастера — преимущественно выходцы из крестьян и ремеслен-



ных кругов. Их вкусы и симпатии в огромной мере влияли на живопись этой эпохи.

Характер монументальной живописи XVII века определяла деятельность художников, работавших в Москве. К интереснейшим памятникам здесь принадлежат росписи Архангельского собора (1652 – 1666). Его стены, своды, столбы украшают многочисленные композиции и отдельные фигуры святых и князей. Несмотря на любовь к подробностям к остродинамичным решениям композиций («Битва Гедоне»), здесь ощущается и стремление сохранить монументальный характер образов. Великолепным фресковым ансамблем Москвы является роспись цер-

кви Троицы в Никитниках (1652 – 1653). Именно здесь в полную силу проявляется любовь художников этого времени к повествовательности. Роспись изобилует интересными подробностями. В евангельских и библейских сюжетах, в иллюстрациях притч, во фресках на темы Апокалипсиса авторы демонстрируют неисчерпаемую фантазию, заимствуя различные атрибуты из окружающей жизни. Хотя фигуры в композициях значительно меньше, чем в росписях предшествующих столетий, художники достигают необходимого единства всей росписи прежде всего четким делением ее на ярусы и отдельные композиции в них, а также колористическим решением, в ко-



179 Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1658 г. Гос. Третьяковская галерея

тором преобладают теплые охряные тона. Роспись церкви Троицы в Никитниках занимает особое положение в живописи XVII века. На нее в значительной мере ориентировались мастера второй половины века и XVIII столетия, работавшие над украшением храмов в Ярославле, Костроме, Вологде, Ростове и других городах.

Важнейшее впечатление, которое оставляют росписи XVII века, — впечатление динамики, внутренней энергии. Правда, в росписях Ростова еще сохранилось мастерство плавной, гибкой линии, свободно очерчивающей силуэт фигур. В церкви Спаса на Сенях представлены дьяконы в праздничных облачениях. Их позы спокойны, движения размеренны и торжественны. Но и здесь художник отдает дань времени: парчовые одеж-

ды украшены затейливым растительным и геометрическим орнаментом. Росписи храма Спаса на Сенях и церкви Воскресения (1670-е гг.) — это искусство праздничное, яркое, торжественное.

В противоположность названным росписям Ростова росписи ярославских церквей Ильи Пророка (1681, главные мастера Г. Кинешемцев, С. Савин) и Иоанна Предтечи (1694–1695, артель художников под руководством Д. Плеханова) исполнены активного движения. Художники не обращают внимания на стройность силуэтов, на изысканность линий. Они всецело поглощены действием, которое разворачивается в многочисленных сценах. В композициях, рассказывающих о жизни пророка Елисея, — масса жанровых подробностей и побочных эпизодов, которые



180 Никифор Савин. Чудо Федора Тирона. Икона. Начало XVII в. Гос. Русский музей



181 Притча о богаче и бедном Лазаре. Роспись западной стены церкви Троицы в Никитниках. 1652–1653. Москва

182 Исцеление пророком Елисеем отрока. Фреска церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг.

иной раз выступают на первый план. В сцене исцеления Елисеем отрока основное внимание художник уделяет изображению жатвы. Фигуры здесь даны в свободном движении, чувствуется стремление автора передать пространство и реальный пейзаж. Внутренние переживания, глубина психологической характеристики образов отсутствуют в ярославских фресках. Тем большее внимание обращается на внешний облик персонажей. Они облачаются в праздничные разноцветные одежды и разнообразные головные уборы. «Герои» фресок церквей Ильи Пророка и Иоанна Предтечи бурно жестикулируют, и эта жестикация является одним из основных средств их характеристики.

Чрезвычайно важную роль в создании впечатления праздничности иг-

рает колорит ярославских росписей. Краски в них яркие, звонкие. Это лишает даже эсхатологические сцены ощущения драматической напряженности, хотя художники и стараются в таких композициях, как «Страшный суд» Предтеченской церкви, натолкнуть зрителей на мысль о неизбежной расплате «на том свете» за грехи в этом мире.

В XVII веке продолжала жить рукописная книга, хотя постепенно ее вытесняла книга печатная. В миниатюру, как и в живопись, все решительнее проникали реалистические мотивы. Рукописные книги религиозного содержания обмирщались. В то же время иллюстрации становились все более пышными, их орнаментация усложнялась. Среди рукописных фолиантов обращают на себя внимание «Титулярики» 1670-х



годов с многочисленными изображениями царей и князей XVI–XVII веков. Типичными для эпохи являются такие рукописи, как Сийское евангелие (1693, Библиотека Академии наук СССР), «Лекарство душевное» (1670, Гос. Оружейная палата). Они изобилуют бытовыми подробностями. Некоторые миниатюры представляют собой отлично скомпонованные жанровые композиции. В XVII столетии окрепла и получила дальнейшее развитие гравюра на дереве, а потом на меди. Здесь подвизалось немало талантливых мастеров. Среди них Кондратий и Гаврила Ивановы, Григорий Благушин, Леонтий Бунин, Василий Корень, Афанасий Трухменский. Работали в этой области и известные живописцы, в том числе Прокопий Чирин, Симон Ушаков, Федор Зубов.

Пройдя значительную эволюцию на протяжении XVII века, гравюра к концу столетия окончательно отходит от форм гравюры XVI века, овладевая реалистическими средствами изображения. Особенно показательно в этом отношении творчество Трухменского. Его титульный лист «Истории о Варлааме и Иоасафе», выполненный по рисунку Симона Ушакова, свидетельствует о свободном владении техникой резьбы по меди. Обращают на себя внимание женская и мужская аллегорические фигуры «Мир» и «Брань». Они трактованы вполне реалистически, так же как и архитектурное обрамление листа. По рисункам же Симона Ушакова выполнил Трухменский гравюры к «Псалтири в стихах» (1680), «Обеду душевному» (1681), «Вечери душевной» (1682).





Гравюра XVII века, несомненно, заложила основы этого вида искусства уже Петровской эпохи. Связь между творчеством названных выше гравёров и сменивших их мастеров в первой трети XVIII века очевидна.

В XVII столетии достигают наивысшего расцвета различные виды и техники прикладного искусства. В царских мастерских в Москве, в таких художественных центрах, как Новгород Великий, Устюг, Вологда, Ярославль, и других городах работают золотых и серебряных дел мастера, литейщики, чеканщики, эмальеры, ювелиры, вышивальщицы. Нет сомнения в том, что наряду с русскими в московских мастерских трудились ремесленники других национальностей, в том числе украинцы, белорусы, сербы, немцы и т. д. Весьма важное значение имел

для формирования прикладного искусства XVI–XVII веков импорт зарубежных изделий, в том числе восточных — среднеазиатских, турецких, иранских. Эти изделия оказывали влияние на орнаментику отечественных предметов. Вместе с тем следует отметить, что в основе своей и формы и орнаментация памятников русского прикладного искусства XVII столетия, как и более раннего времени, обладают особенностями, решительно отличающими их от иноземных образцов.

Чтобы уяснить своеобразие прикладного искусства XVII века и его отличие от изделий предшествующих веков, интересно сравнить произведения шитья. Последнее, в сущности, совсем утрачивает сходство с иконописью, становится роскошным благодаря широкому употреблению

183 Третьяк Пестриков с сыном. Золотой ковш царя Михаила Федоровича. 1624 г. Гос. Оружейная палата

184 Золотой потир. Вклад боярыни А. И. Морозовой в Чудов монастырь. 1664 г. Гос. Оружейная палата



золотых и серебряных нитей, жемчуга, драгоценных камней (пелена с изображением митрополита Алексея, Гос. Оружейная палата; саккос патриарха Никона, 1655, Гос. Оружейная палата). Шитье уподобляется золотым и серебряным ризам икон. Да и по фактуре шитье становится жестким, в какой-то мере имитируя металл окладов.

Изошренность техники, обилие орнамента в украшении предметов, эффект повышенной декоративности характерны для большинства изделий XVII века, будь это оклады икон, предметы, связанные с церковным богослужением или украшавшие интерьеры боярских хором. Форма изделий порой сохраняется прежней. Это относится, например, к металлической посуде. Но и в ней происходят изменения, которые дик-

туются опять-таки требованиями большей декоративности и репрезентативности. Примером может служить серебряный ручной 1676 года (Гос. Оружейная палата), выполненный мастерами Иваном Андреевым и Ларионом Афанасьевым. Надо сказать, что наряду со сканью, чернением, тончайшей резьбой в металлической посуде мастера широко использовали вставки эмали. Эмальерное дело особенно расцвело во владениях Строгановых, в Сольвычегодске. «Усольская» эмаль пользовалась большим спросом и имела широкое распространение. Помимо растительных мотивов эмальеры использовали для украшения своих изделий (коробочек, чаш, чарок) изображения животных, женские и мужские фигурки, даже жанровые сценки. Северная эмаль оказала

решающее влияние на все эмальерное дело в России XVII–XVIII веков.

Чтобы уяснить значение декоративно-прикладных искусств в художественной культуре XVI–XVII столетий, следует помнить, что в это время даже предметы самого утилитарного назначения украшались орнаментом. Примером может служить знаменитая Царь-пушка, отлитая в конце XVI века мастером Андреем Чоховым. И ствол, и лафет, и колеса пушки украшены затейливым растительным орнаментом. На передней стенке лафета выступает литая львиная голова. Больше того, пушку украшает изображение царя Федора Ивановича, сидящего на коне.

Конечно, названные нами произведения прикладного искусства — это уникальные изделия, предназначенные для привилегированных слоев русского общества. Подавляющая часть русских людей того времени была лишена возможности пользоваться дорогой посудой и роскошной одеждой, иметь богатое, украшенное резьбой, позолотой, чернью оружие. Но в той или иной мере искусство входило и в жизнь простого народа. Больше того, именно народное творчество оплодотворяло прикладное

искусство, именно оно было источником, откуда черпали формы и декоративные мотивы мастера самых различных специальностей, работавшие в Оружейной палате, в боярских и монастырских мастерских. Глядя на золотой ковш царя Михаила Федоровича, выполненный мастером Третьяком Пестриковым с сыном в 1624 году (Гос. Оружейная палата), вспоминаешь простые крестьянские ковши, форма которых не менялась на протяжении столетий.

В течение семи веков древнерусское искусство и архитектура прошли сложный путь развития и выработали свои оригинальные формы. Самым большим их завоеванием является подлинная человечность, глубина раскрытия высоких нравственных идеалов. В мужественности и силе новгородской архитектуры, в проникновенности и глубине внутреннего содержания рублевских образов, в величии и гармоничности московского зодчества, в узорочье XVII века — везде ощущается живой народный дух, мечта русских людей о гармонии мира и человека. Древнерусское искусство представляет собой одну из существеннейших частей общемировой средневековой художественной культуры.

**ИСКУССТВО  
УКРАИНЫ  
И БЕЛОРУССИИ**

## ИСКУССТВО УКРАИНЫ И БЕЛОРУССИИ

Истоки украинского и белорусского искусства восходят к Руси домонгольского времени, когда обнаруживаются характерные особенности художественной культуры Киева и западнорусских княжеств. Своеобразие его во многом объясняется историческими судьбами украинского и белорусского народов, которые после татаро-монгольского нашествия постепенно подпали под власть Великого княжества Литовского, а во второй половине XVI века — Речи Посполитой. Освободительная война 1648–1654 годов на Украине привела к воссоединению левобережья Днепра и Киева с Россией. Судьба Белоруссии сложилась иначе. Лишь в конце XVIII века она стала составной частью Российской империи.

Художественная культура украинского и белорусского народов складывалась в сложных условиях: ее развитие тормозилось социально-политическими и национальными ограничениями. Большую роль играли и противоречия между православием и католичеством, которое было господствующей религией как в Литве, так и в Польском королевстве.

Территория Украины и Белоруссии была в XIV–XVII веках ареной бесконечных военных столкновений. Нашествия крымских татар, войны Литвы и Польши с Русью, феодальные междоусобицы оказали решающее воздействие на характер зодчества этой эпохи. До наших дней дошли мощные крепостные сооружения — монументальные свидетели того сурового и воинственного времени. На Украине это крепости



185 Покровская церковь в селе Сутковцы. 1476 г.

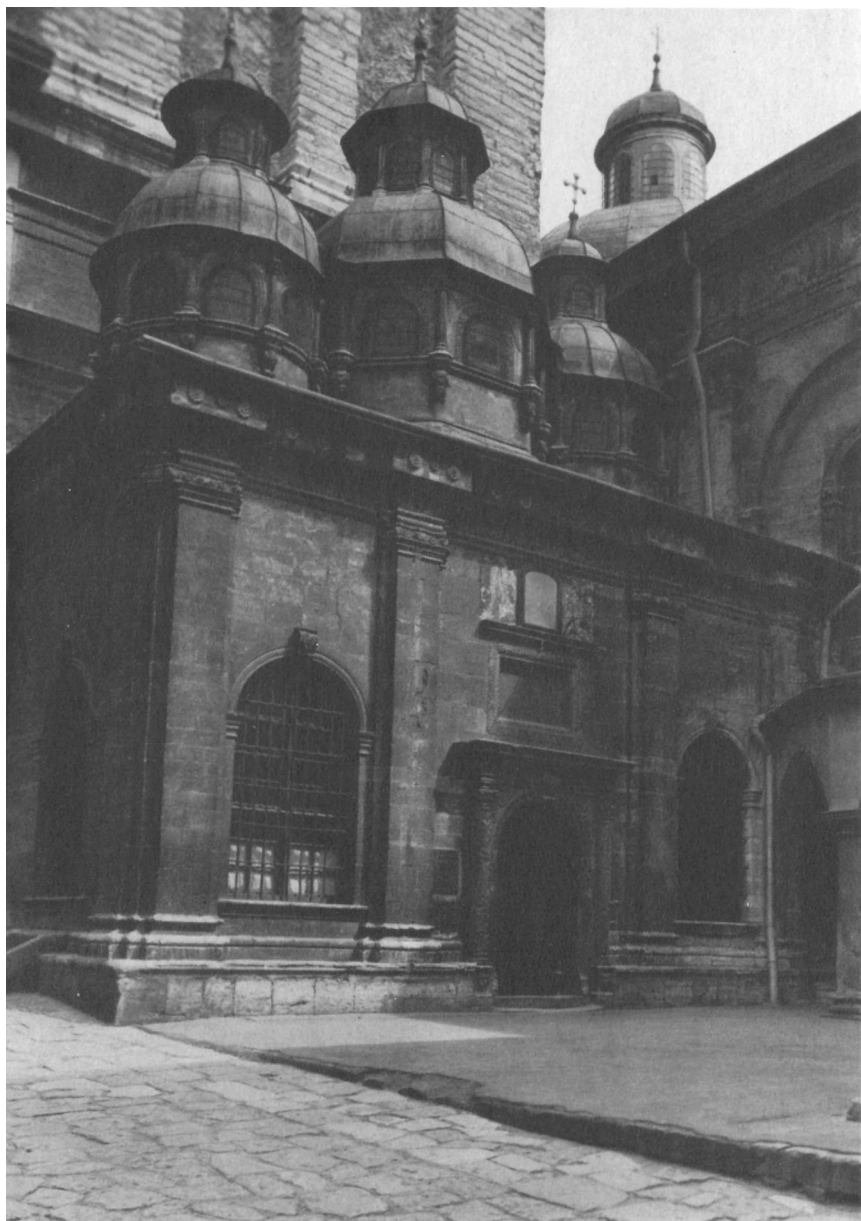


в Луцке (XIII–XVI вв.), Кременце (XIII–XVI вв.), замок в Хотине (XIII–XVI вв.). В XV–XVI веках возникли замки-крепости в Остроге, Старом Селе (1584–1589), Бережанах (1534–1554), Каменец-Подольском (XIV–XVI вв.), хорошо приспособленные к «огневому» бою. Крепостной характер отличал в эту эпоху и культовые постройки Украины. Примером может служить Покровская церковь в селе Сутковцы (1476), апсиды которой напоминают мощные крепостные башни, а маленькие окна в толстых стенах — бойницы.

Значительный интерес представляет украинская живопись XIV–XVI ве-

186 Церковь Воздвижения в Дрогобыче. Ок. 1636 г.

187 П. Красовский. Капелла трех святителей. 1578–1591 гг. Львов







188 Мастер Федуско из Самбора. Благовещение. Икона. 1579. Харьковский гос. музей изобразительного искусства

189 Оплакивание. Фрагмент фрески в церкви Святого Духа в селе Потеличе. Ок. 1620 г.

ков, когда в искусстве всего восточнохристианского мира произошли существенные сдвиги, обогатилась его иконография, сложнее стало эмоциональное содержание. Об этом свидетельствуют, в частности, росписи ротонды в Горянах (конец XIII – XIV в.). Здесь наряду с украинскими, видимо, трудились североитальянские мастера, что проявляется в характере образов и трактовке традиционных религиозных сюжетов. Связь украинской живописи с искусством Италии, Чехии, Южной Германии продолжалась и позднее. Именно этим объясняется интерес художников к житейским подробностям и более живая, непосредственная интерпретация героев евангельской истории. Об этом говорят росписи украинских художников, работавших в Польше, и прежде всего фрески Замковой часовни в Люблине (1418), обладающие непо-

вторимым своеобразием. Наряду с ориентацией на искусство Запада здесь чувствуется и тяготение к традициям древнерусского искусства XII–XIII веков. О стойкости этих традиций говорят, в частности, фрески церкви в Лаврове (XV в.) и Армянской церкви во Львове (XVI в.). В украинской иконописи, пожалуй, больше, чем в живописи монументальной, дают о себе знать живые импульсы реальной жизни и народные вкусы. Примером более конкретного, земного характера образов может служить икона «Богоматерь Одигитрия» из села Красова (XV в., Львовский гос. музей украинского искусства). Черты лица Марии здесь близки украинскому этническому типу, его выражение гораздо живее, чем в иконах византийских. Воинственный характер времени определил любовь украинских худож-



ников к образу св. Георгия. Особенно примечательны иконы из Станьлы (XIV в., Львовский гос. музей украинского искусства) и Галичины (XVI в., ГРМ).

С середины XVI века в украинском искусстве и архитектуре все отчетливее дают о себе знать влияния западноевропейской художественной культуры. Естественно, что прежде всего они обнаруживаются в западных областях, имевших широкие связи с Германией, Италией и другими странами. Город Львов — важный торговый и культурный центр — привлекал к себе не только купцов, но и строителей, живописцев, скульпторов, ремесленников. Среди них кроме украинцев были заезжие мастера из близких и дальних земель.

Характерным архитектурным памятником Львова, в котором украинские строительные традиции органически сочетались с ренессансными веяниями, является Успенская церковь (1591—1631). Ее основной массив, делящийся на три части по продольной оси, ничем не отличается от традиционных украинских храмов. Зато фасад с пилястрами и легкими глухими арочками свидетельствует о воздействии зодчества итальянского Возрождения. Точно так же не отступает от украинской традиции строитель капеллы Трех святителей (1578—1591), завершая здание тремя куполами. Но фасады он четко членит пилястрами, акцентирует порталы, украшает стены глухими арками. Геометрическая ясность членений фасадов говорит уже о новом времени в украинском зодчестве. Это в полной мере подтверждает

#### 190 Замок в Мире. XVI в.

светская архитектура Львова, в частности так называемая «Черная каменица» (конец XVI — начало XVII в., архитектор П. Красовский) и дом купца Корнякта (1580 г., архитектор П. Барбон), напоминающие итальянские палаццо.

Как и в предшествующую эпоху, во второй половине XVI — первой половине XVII века важную роль играет живопись. Особенное внимание привлекают росписи церкви Святого Духа в Потеличе (ок. 1620 г.). Им свойственна конкретность в характеристике образов и ситуаций, повествовательность, интерес к житейским подробностям. Эти тенденции характерны и для иконописи. Во многих произведениях форма лишается плоскостности, свойственной ико-



нам предшествующего времени, моделируется светотенью; художник стремится передать реальное трехмерное пространство. Побеждает декоративность: даже фон становится орнаментальным.

Важной областью украинской живописи в конце XVI века становится портрет. К лучшим следует причислить два портрета из Львовского государственного музея украинского искусства: Константина Корнякта (1603) и Варвары Лангиш (1635, художник Николай Петрахович). Портретные изображения встречаются и в церковных росписях (например, портрет Петра Могилы в церкви Спаса на Берестове в Киеве, 1642–1644).

В конце XVI века на Украине наряду с искусством рукописной книги ши-

рокое развитие получает книга печатная. В книжной графике постепенно преодолевается средневековая условность и все более органично используются достижения европейского искусства ксилографии. Наиболее известны работы художника Ильи, книги с гравюрами которого выходили в середине XVII века во Львове и Киеве.

Воздействие нового времени особенно ощутимо в украинской скульптуре, украшающей здания. Часовня Боимов во Львове (1609–1617) обильно украшена каменной резьбой, в нишах между колоннами поставлены фигуры апостолов. Большой интерес представляет портретная пластика, в которой ощущается стремление передать характерные

191 Параскева Пятница. Икона. XVI в.  
Художественный музей БССР. Минск



индивидуальные черты модели (надгробие князя К. Острожского в Успенском соборе Киево-Печерской лавры, 1579; надгробие Адама Киселя в Покровской церкви села Низке-ничи, 1653). Художественные вкусы украинского народа с особенной силой проявились в произведениях декоративно-прикладного искусства, в частности в керамике и текстиле.

Белоруссия, как и большая часть Украины, входила в Великое княжество Литовское. Культурные связи тогда были самые тесные. Наверное, украинские мастера часто приглашались в Белоруссию, а белорусские художники трудились на Украине. Поэтому на ранних этапах зодчество Белоруссии близко архитектуре Украины.

Оборонный характер белорусской архитектуры прослеживается до XVI века включительно. Типичным памятником крепостного зодчества является башня Белая Вежа в Каменце (1271–1289). Мощные стены и башни характерны и для крепостей более позднего времени (руины замка в Лиде, сооруженного ок. 1325 г.). В XVI веке замки, сохраняя монументальность, начинают терять свою суровость. Стены покрываются архитектурным декором, их украшают ложные окна и арки (замок в Мире, XVI в.).

Как и на Украине, в Белоруссии широко распространяются церкви-крепости, примером чего может служить церковь в Сыновичах (XVI в.), западный и восточный фасады кото-





193 Царские врата из Гродно. Конец XVI в. Художественный музей БССР. Минск

ца» (XVI в., Минск, Художественный музей БССР) с ее сочетанием звучных красных и синих тонов и золотым орнаментальным фоном. В XVII столетии белорусская живопись все решительнее отходит от средневековой художественной системы. В иконе «Рождество Богородицы» работы художника Петра Евсеевича из Голынич (1649, Минск, Художественный музей БССР) сделана попытка сочетать традиционную иконографическую схему с перспективным построением пространства, с объемностью фигур, с введением в изображение бытовых деталей. Под кистью Евсеевича икона превращается в картину на тему «священной истории».

Реалистические традиции белорусского искусства особенно отчетливо обнаруживаются в портрете, правда, сохраняющем плоскостность парсуны, но отмеченном остротой и выразительностью точно переданных характеров (портреты Януша Тышкевича и Евфросины Тышкевич, XVII в., ГИМ).

Стремление белорусского искусства преодолеть средневековые художественные нормы ясно сказалось в искусстве печатной книги. Ее становление связано с именем замечательного белорусского просветителя Георгия (Франциска) Скорины, первые работы которого появились в 1517 году в Праге. Свою издательскую деятельность он продолжил с 1525 года в Вильне. В гравюрах Скорина использует достижения западноевропейской ксилографии. Библейские события трактуются им в реалистическом плане, образы от-

личаются вполне земным характером.

Деятельность Скорины была продолжена Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем в Заблудове, а также Симоном Будным.

Гравюра продолжает бурно развиваться в XVII веке. Этому способствовало основание типографий в нескольких городах. Среди них выделялся Могилев, где работали гравёры отец и сын Вошанки. Отец, Максим Вошанка, резал сначала гравюры на меди, потом обратился к ксилографии. Его работы свидетельствуют о тщательном изучении западноевропейской гравюры XVII столетия.

Получила в Белоруссии развитие и скульптура. Особенно славились белорусские резчики по дереву. Иконостасы и царские врата их работы отличают мастерство исполнения, затейливость орнаментации, пластичность растительных форм. Во второй половине XVII века многие белорусские скульпторы и резчики работали в Москве.

Мастерство украинских и белорусских художников было хорошо известно на Руси. Контакты в области искусства стали особенно активными в XVII столетии. Это способствовало художественному взаимообогащению русского, украинского и белорусского народов.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Н. И. Конрад, Запад и Восток, М., 1972, стр. 89.
- 2 К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 361.
- 3 Л. Фейербах, Избранные философские произведения, т. II, М., 1955, стр. 693–694.
- 4 К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 307.
- 5 К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, стр. 311.
- 6 См. там же, стр. 482.
- 7 Б. Р. Виппер, Статьи об искусстве, М., 1970, стр. 398.
- 8 Слово «катакомба» происходит от названия местности Катакумб близ Рима, где было обнаружено одно из христианских кладбищ. Помимо Рима катакомбы были открыты в Неаполе, Александрии, Греции, на Сицилии и Мальте. Катакомбы не были исключительно христианскими; известны подземные галереи и кладбища, которые использовали приверженцы других культов.
- 9 Вопрос о происхождении базилики до сих пор еще остается спорным. Одни исследователи выводят ее непосредственно из императорской базилики, другие — из планировки частного дома с атриумом, третьи — усматривают в ее внутреннем облике отражение архитектуры улицы эллинистического города и интерпретируют интерьер христианского храма как изображение «небесного Иерусалима».
- 10 Арианство — направление в христианстве IV–VI вв., связанное с учением александрийского пресвитера Ария (ум. 336), который расходился с основными догмами христианства об «единосущности» лиц троицы, доказывая отличие, по существу, бога-отца от бога-сына. На Никейском соборе 325 г. оно было признано ересью и окончательно осуждено на Константинопольском соборе 381 г. Несторианство — религиозно-политическое учение в Византии V в. Его основатель, константинопольский епископ Несторий, отстаивал идею предвечно рожденного логоса (Христа) и расчленял божественную и человеческую его при-

- роду. Учение Нестория было осуждено на Эфесском церковном соборе 431 г. как ересь. Противником несторианства выступило монофиситство — религиозно-политическое учение, утверждавшее мысль об единственной, божественной природе Христа. Осуждено как ересь на Халкидонском соборе 451 г., после которого на основе монофиситства отпали от восточной церкви армянская, египетская и сирийская церкви.
- 11 Термин «Византия» условен. Происходит от названия греческой колонии на Босфоре Византий (Byzantion), на месте которой был основан Константинополь.
  - 12 I. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series greca*, (далее — P.G.), t. 3, DN1, § 1, col. 585 B
  - 13 P.G., t. 3, CN 3, § 2, col. 165 D.
  - 14 «Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, М., 1962, стр. 334.
  - 15 Первоначальный наружный вид св. Софии изменен многочисленными поздними перестройками и добавлениями, особенно значительными в мусульманское время, после того как Константинополь пал под ударами турок и христианский храм стал мечетью. Только центральная часть, увенчанная куполом, сохранилась такой, какой ее задумали зодчие.
  - 16 «Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, стр. 330.
  - 17 См. «Памятники византийской литературы IV—IX веков», М., 1968, стр. 24.
  - 18 «Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, стр. 332.
  - 19 P.G., t. 94, col. 1241 A.
  - 20 «Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, стр. 336.
  - 21 P.G., t. 99, col. 1802.
  - 22 В своем развитии средневизантийское искусство прошло два этапа. Первый из них, с восстановления иконопочитания до середины XI в., по имени правившей в то время Македонской династии (867—1056) обычно называют «македонским». Второй этап (середина XI—начало XIII в.) по имени царствовавшего дома Комнинов (1081—1185) часто именуют «комниновским».
  - 23 Большинство константинопольских храмов средневизантийского времени дошло в сильно перестроенном виде, реконструкция их служит предметом дискуссий. До недавнего времени господствующим типом храма в столице считалось пятинефное крестовокупольное здание. Археологические изыскания последних лет заставляют с большой уверенностью говорить о преобладании трехнефных крестовокупольных церквей с колоннами в качестве опор для купола.
  - 24 «Памятники византийской литературы IX—XIV веков», М., 1969, стр. 306.
  - 25 Одним из предшественников мозаичного ансамбля Кахрие-Джами на константинопольской почве, по всей видимости, является «Деисус» в южной галерее Софии Константинопольской, ныне датируемый 70-ми гг. XIII в. В сохранившихся образах Богоматери и Претечи заметен оттенок интимности и эмоциональности.
  - 26 В XIV в., особенно в работах, исполненных на периферии империи, все чаще начинают появляться имена отдельных художников, творчество которых оказывает подчас определяющее воздействие на искусство их сподвижников, но принцип коллективной работы остается и в эту эпоху доминирующим.
  - 27 Проблема взаимоотношений художественного творчества и исихазма служит предметом оживленной дискуссии в научной литературе. Этот вопрос вряд ли может иметь одноплановое решение: в разных исторических условиях, в каждой отдельной стране, будь то Византия, Балканы, Русь, исихастское учение в силу своей противоречивости воздействовало на художественный процесс различными своими гранями.
  - 28 Изменение плана ряда культовых построек Мистры, появление дополнительных опор диктовалось, по всей видимости, не целенаправленными устремлениями зодчих объединить два типа храмов, а было вызвано соору-

- жением эмпор, необходимых для придворных церемоний.
- 29 На формирование подобного рода композиции помимо культовых требований оказала воздействие архитектура армянского народного жилища — глахтуна, перекрытого деревянным ступенчатым шатром.
  - 30 Мемориальные стелы были оригинальным творением армянской архитектуры. Это главным образом четырехгранные монолитные сооружения на высоком постаменте, иногда завершавшиеся капителью и крестом. Некоторые из них имеют более сложную композицию, приближаясь к типу триумфальной арки.
  - 31 Ограниченное количество памятников, имеющих настенные росписи (для VII столетия приблизительно одна треть от количества воздвигнутых храмов), следует в известной мере поставить в связь с определенными иконоборческими тенденциями армяно-григорианской церкви, которые вызывались к жизни в разное время не столько догматическими, сколько политическими причинами.
  - 32 Помимо собора в Ани с именем Трдата связано строительство храма в Аргине (977–988), восстановление в 90-х гг. X столетия рухнувшего после землетрясения купола св. Софии в Константинополе и возведение круглой ярусной церкви св. Григория (Гагикашен, 1001–1010) в Ани.
  - 33 Процесс формирования иконостаса полностью завершился на русской почве в XIV–XVI вв. и в развитой форме оказал воздействие на балканское искусство.
  - 34 Следуя указанию «Повести временных лет», начало сооружения Софийского собора датируют 1037 г. Однако некоторые исследователи, основываясь на «Новгородской летописи», сейчас склонны считать датой начала строительства 1017 г.
  - 35 М. Алпатов, Андрей Рублев, М., 1972, стр. 12.
  - 36 Икона датируется исследователями древнерусского искусства по-разному, от 1408 до 1427 г.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

БИБЛИОГРАФИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН  
ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ

СПИСОК ФОТОГРАФОВ, МУЗЕЕВ  
И ФОТОТЕК, ПРЕДСТАВИВШИХ  
ФОТОМАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КНИГИ

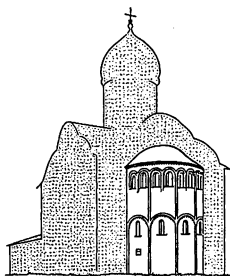
**Агиография** (от греч. *hagios* — святой и *graphō* — пишу, описываю) — вид церковной литературы, описания жизни «святых».

**Альтар** (латин. *altara*) — жертвенник, место жертвоприношения; в христианском храме — восточная часть внутреннего помещения; в православной церкви — восточная часть, отгороженная алтарной преградой.

**Амвон** (греч. *ambōn* — в раннехристианской и византийских церквях кафедры, помещенные по сторонам вимы или под центральным куполом; в русской церкви — выступающая часть солеи.

**Ампула** (латин. *ampulla*) — у древних римлян глиняный или стеклянный сосуд с узким горлышком для хранения жидкости; в средние века — сосуд для «святой воды», используемый паломниками.

**Апокрифы** (греч. *apokryphos* — тайный, сокрытый) — произведения иудейской и раннехристианской литературы, не включенные церквями в канон (не используются при богослужении).



**Апсида** (латин. *absida* от греч. *hapsis* — свод, арка) — выступ здания, обычно полукруглый или многоугольный в плане, перекрытый полукуполом или сомкнутым полусводом (конхой); аналогичная по форме часть внутреннего пространства храма или общественного здания; внутреннее пространство церкви, составляющее часть алтаря.

**Аркусолий** (латин. *arcus* — дуга и *solium* — гроб, саркофаг) — аркообразная ниша для установки саркофага в раннехристианских и средневековых погребениях.

**Архетип** (греч. archē — начало и typos — образец) — представление о прототипе, изначальном образце; в системе средневекового богословия — учение о божественном первообразе.

**Архивольт** (итал. archivolt) — наружное обрамление (наличник) пролета арки, лицевая и нижняя поверхность арки, архитектурно оформленная выявлением арочной кладки, профилировкой.

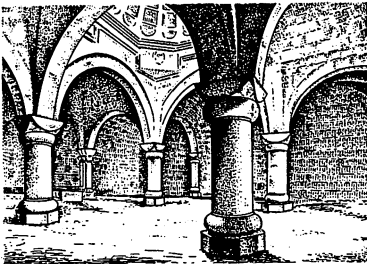
**Базиликальный разрез** (от латин. basilica) — поперечный разрез здания, разделенного на продольные нефы, из которых средний выше боковых и освещается рядом окон в верхней его части.

**Баптистерий** (греч. baptistērion — купель) — крещальня, обычно круглое или многогранное в плане здание, предназначенное для совершения обряда крещения. Постройка типична для раннехристианской и западноевропейской средневековой архитектуры.

**Барабан** — венчающая часть здания, несущая купол или многогранный сомкнутый свод, имеет цилиндрическую или многогранную форму; световой барабан имеет оконные проемы.

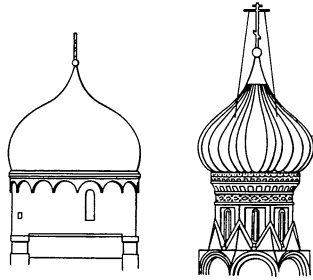
**Бровки** — декоративное убранство стен над окном в виде выступающего, иногда профилированного, как архивольт арки, валика.

**Вима** (греч. bēma) — наименование платформ, которая поддерживала алтарь в греческом храме, затем — обозначение алтарной части в византийском храме (см. также Пресбитерий).



**Гавит** (арм.) (также жаматун) — спальня и зал собраний, пристроенный обычно к западной стене армянских храмов.

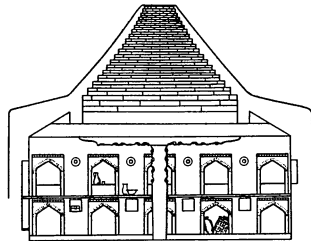
Перекрыт системой арок и сводов, опирающихся на столбы, или пары взаимоскрещивающихся арок.



**Глава** (главка) — барабан и наружная часть его купольного перекрытия в форме шлема, луковицы, конуса и т. д.



**Галштун** (арм.) — тип народного жилища с куполовидным перекрытием и светодымовым отверстием.



**Дарбазы** (груз.) — тип грузинского жилого дома с многогранным куполовидным покрытием в его центре.

**Диаспора** (греч. *diaspora* – рассеяние) – пребывание значительной части народа (этнической общности) вне страны его происхождения. Первоначально термин «диаспора» применялся к проживанию евреев вне Палестины, особенно после их изгнания в начале VI в. до н. э. вавилонским царем Навуходоносором, а затем в I–II вв. н. э. – римлянами.

**Диптих** (греч. *diptychos* – двойной) – в средние века двустворчатый складень с живописным или рельефным изображением на каждой створке.

**Дискос** (греч. *diskos*) – один из главных священных сосудов, употреблявшихся во время богослужения в православной церкви для совершения обряда причащения; представляет собой круглое блюдо на подставке.

**Доминат** (латин. *dominatus*, от *dominus* – господин) – условный термин, употребляемый в исторической литературе для обозначения сложившейся в Древнем Риме в период поздней империи со времени правления императора Диоклетиана (284–305) неограниченной монархии.

**Дьяконник** – помещение в алтарной части православного храма, расположенное к югу от собственно алтаря.

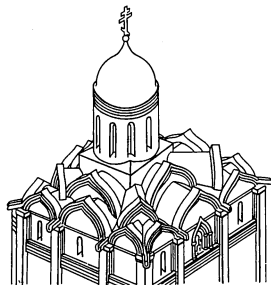
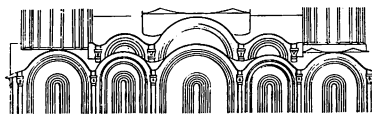
**Евангелия** (от греч. *euangelion* – букв. благая весть) – раннехристианские сочинения, повествующие об Иисусе Христе; разделяются на канонические, то есть включенные в состав Нового завета (сложились на рубеже I и II вв. н. э.), и апокрифические. Евангелисты, согласно церковной традиции, – авторы Евангелий (авторами канонических Евангелий считаются Лука, Матфей, Марк и Иоанн).

**Епископ** (греч. *episkopos* – букв. наблюдатель) – в православной и католической церквях духовный сан священнослужителей, глав церковно-административных округов (епархий, диоцезов).

**Ересь** (от греч. *hairesis* – особое учение, религиозная секта) – в христианстве религиозные течения, отклоняющиеся или осужденные церковью как «отклонившиеся» от официальной церковной доктрины в области догматики и культа. В период господства религиозной идеологии ереси выступали зачастую как

специфическая форма социального протеста.

**Жертвенник** – помещение в алтарной части православного храма, расположенное к северу от собственно алтаря.



**Закомара** (закомора) – полукруглое завершение верхней части стены церковного здания, обычно соответствует форме внутреннего свода.

**Издод** – в средневековой иконографии одно из ответвлений, разновидностей, редакций установленного канона.

**Изокефалия** (исокефалия) (от греч. *isos* – равный, одинаковый и греч. *kephalē* – голова) – равноголовие, в изобразительном искусстве – композиционный прием расположения на одном уровне голов иногда разных по величине и позам фигур.

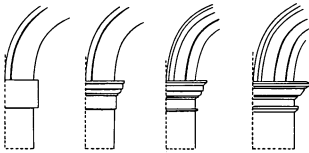
**Икона** (от греч. *eikōn* – изображение, образ) – в христианском культе в широком смысле – изображения Иисуса Христа, Богородицы и святых, которым церковь приписывает священный характер; в узком значении – произведения станковой живописи, имеющие культовое назначение.

**Иконоборчество** – религиозно-политическое движение, направленное против христианского культа икон.

**Иконография** (греч. *eikōn* – изображение, *graphō* – пишу) – в изобразительном искусстве строго установленная система

изображения какого-либо персонажа или сюжетных сцен. В средние века диктовалась церковными установлениями, была связана с церковным культом и ритуалом.

**Иконостас** (греч. eikōn и stasis — место стояния) — алтарная преграда в православной церкви, отделяющая алтарь от остального пространства храма, заполненная несколькими рядами (чинами) икон. Развитый тип иконостаса сложился в течение XIII—XV вв.



**Импост** (итал. imposta) — верхний камень столба или стены, служивший опорой арки или балки; промежуточная деталь между капителью и аркой, в византийской архитектуре — в виде простой или профилированной четырехгранной опрокинутой пирамиды.

**Интерколумний** (латин. inter — между, columna — колонна) — пролет между двумя стоящими рядом колоннами.

**Ипат** (греч. hypatos — высочайший, высший, властелин) — в Византии профессор философии в Константинопольской высшей школе (аудиториуме).

**Ипостась** (греч. hypostasis — лицо, сущность) — первоначально философский термин, введенный последователями древнегреческого философа Аристотеля в значении «индивид», «реально существующее», позднее был заимствован христианами богословами и применялся ими в дальнейшем для обозначения каждого лица троицы.

**Ипподром** (греч. hippodromos от hippos — лошадь и dromos — бег, место для бега) — место проведения конных состязаний, в Древнем Риме и Византии — состязаний колесниц.

**Канон** (греч. kanōn) — в изобразительном искусстве совокупность твердо установленных правил, определяющих в художественном произведении нормы

композиции и колорита, систему пропорций либо иконографию данного типа изображения.

**Катакомба** (итал. catacomba от позднелатин. catabumba — подземная гробница) — подземные помещения искусственного или естественного происхождения, использовавшиеся в древности для совершения религиозных обрядов и для погребения умерших. Известны в окрестностях Рима, в Неаполе, на островах Сицилия, Мальта, в Египте (Александрия), Северной Африке, Передней и Малой Азии, на Балканах.

**Католикос** (греч. katholikos — вселенский) — с IV в. титул патриархов армяно-григорианской, а с V в. — грузинской православной церкви.

**Кафоликон** (кафоликон) — главная церковь греческих монастырей.



**Кессоны** (франц. caisson) — углубленная поверхность потолка или свода, обычно с профилированными стенками, имеющая форму квадрата или другой геометрической фигуры.

**Киновия** (греч. koinos bios — общая жизнь) — общежительный монастырь.

**Кодекс** (латин. codex) — первоначально соединенные вместе таблички для черновых записей, затем рукопись, состоящая из отдельных сброшюрованных листов; в более узком смысле — книга правового содержания, свод законов.

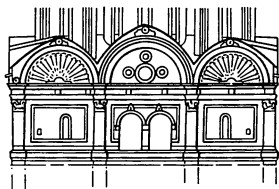
**Консул** (латин. consul) — в Древнем Риме в эпоху Республики титул двух выборных высших должностных лиц; в период Империи консул — только почетное звание.

**Конха** (греч. kōnchē — раковина) — перекрытие в форме полукупола.

**Ктитор** (греч. ktitor — владелец) — попечитель храма, жертвователь.

**Литургия** (греч. leiturgia) — обедня, главное христианское богослужение.





**Люнет** (франц. *lunette*) (также лунета) — отверстие в стене под распалубкой свода; поле стены, заключенное между аркой и ее опорами, часто украшенное живописными или скульптурными изображениями.

**Манихейство** — религиозное учение, возникшее на Ближнем Востоке в III в. и представлявшее собой синтез халдейско-вавилонских, персидских и христианских мифов. Название происходит от имени основателя учения — полулегендарного Мани (ок. 216–277). Основное содержание манихейства составило пессимистическое учение об изначальности и необоримости зла, борьбы света и тьмы.

**Мартирий** (греч. *martyr* — свидетель, мученик) — тип поминальной постройки, распространенный в раннехристианской архитектуре.

**Маюскул** (лат. *majusculus* — прописная буква от *majus* — большой, главный) — см. Унциал.

**Миниатюра** (франц. *miniature* от итал. *miniatura*) — живописные изображения, украшавшие и иллюстрировавшие средневековые рукописи в виде заставок, страничных иллюстраций, орнаментально украшенных букв. Название происходит от краски, приготавливавшейся из миния (латин. *minium* — киноварь).

**Минускул** (латин. *minusculus* — очень маленький, крошечный) — тип строчного письма, с выносом осей и петель букв за пределы строки.

**Нартекс** (греч. *narthēx* — притвор) — входное помещение в виде закрытой галереи или открытого портика, которое служило в раннехристианских и средневековых храмах для размещения оглашенных, готовых принять христианство.

**Некрополь** (греч. *nekropolis* от *nekros* — мертвый, *polis* — город; «город мерт-

вых») — большое кладбище на окраине древних городов.

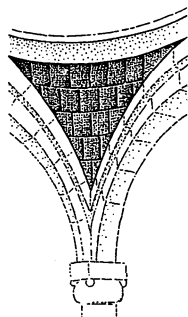
**Нимб** (латин. *nimbus*) — условное, в виде круга изображение сияния вокруг человеческой головы в религиозном искусстве, символ святости.

**Одигитрия** (греч. *Hodēgetria* — от *hodos* — путь) — иконографический тип изображения Богородицы, стоящей или сидящей с младенцем (часто благословляющим) на левой (иногда на правой) руке, другая рука, как правило, прижата к груди или поддерживает Христа. Название происходит от константинопольского монастыря (*Hodēgōn*).

**Ойкумена** (греч. *oikumenē* — населенная земля) — совокупность тех областей земного шара, которые заселены человечеством.

**Оранта** (латин. *orans, orantis* — взывающий) — персонаж, представленный в молитвенной позе с воздетыми вверх руками.

**Панагия** (греч. *panagia* — всевятая) — один из титулов Богородицы, круглая икона Богородицы, носимая на груди священником как знак архиерейского достоинства.



**Парус** (пандатив) (франц. *pendentif*) — строительная конструкция, являющаяся переходной от прямоугольного основания к купольному покрытию, представляющая собой часть купольного свода в виде вогнутого сферического треугольника, который перекрывает угол квадратного помещения.

**Перистиль** (греч. *peristylōs* — окруженный колоннами) — колоннада, обрамляю-

щая площадь или двор дома или общественного здания; сама площадь, окруженная колоннадой.

**Перспектива** (франц. perspective от латин. perspicere — видеть насквозь, внимательно рассматривать) — способ изображения пространства на плоскости при помощи воспроизведения кажущихся изменений величины, очертаний, четкости предметов, которое обусловлено степенью удаленности их от зрителя и точки наблюдения.

**Полис** (греч. polis) — древнегреческий рабовладельческий город-государство.

**Потир** — церковный сосуд, предназначенный для причастия.

**Пресбитерий** (вима) (греч. presbyteros — старец, старший) — часть интерьера христианского храма, расположенная за алтарем (престолом); вся алтарная часть церкви вокруг алтаря, предназначенная для богослужения и отведенная специально для духовенства, обычно приподнятая на несколько ступеней над общим уровнем цокольного пола.

**Придел** — в православной церкви — дополнительная церковь (со своим престолом и иконостасом), устроенная внутри основного храма или пристроенная к его зданию.

**Притвор** — см. Нартекс.

**Синкретизм** (греч. synkrētismos — соединение) — слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние.

**Скрипторий** (позднелатин. scriptorium от латин. scriptor — писец) — в Западной Европе мастерская для изготовления рукописей.

**Смальта** (итал. smalto — эмаль) — цветные стеклянные сплавы для мозаики и декоративно-ювелирного искусства.

**Солея** — повышенная часть пола перед иконостасом в русском храме.

**Стропила** — деревянные двускатные конструкции, удерживающие кровлю; бревна, служащие основой крыши, кровли.

**Тетраконх** — четырехапсидная постройка с крестообразным расположением апсид.

**Трансепт** (позднелатин. transseptum) — поперечный неф в базиликальном храме.

**Трапезная** — общая столовая в монастыре с подсобными помещениями при

ней; в русской архитектуре, кроме того, обширная невысокая пристройка к западной части церкви.

**Триконх** — постройка с тремя апсидами, расположенными в виде трилистника под прямым углом друг к другу.

**Тромп** (франц. trompe) — название особой разнообразной и весьма распространенной группы сводов в форме части конуса, половины или четверти сферического купола, применяемых как переход от квадрата основания к многогранному или круглому очертанию венчающей части. **Унциал**, унциальное письмо (латин. uncialis — равный по длине одной унции) — тип почерка средневековых рукописей, господствовавший в IV–VIII вв., имеет ровные буквы с мелкими и округлыми линиями, их оси и петли не выходят за пределы строки, письмо сплошное, без разделения на слова; см. маюскул.

**Экседра** (греч. exedra) — полукруглое, полуоткрытое или открытое сооружение.

**Экфразис** (экфразис) (греч. ekphrasis — изложение, описание) — описание памятников искусства в византийской литературе.

**Элизий** (латин. Elysium от греч. Elysion pedion) — в античной мифологии благодатное место на крайнем западе земли, где блаженствуют избранники богов. Из Греции представления об элизме были восприняты римлянами, затем перешли в христианство, послужив основой для учения о рае.

**Эмаль** (франц. email) — стекловидная масса, представляющая собой легкоплавкое свинцовое стекло, окрашенное, большей частью непрозрачное; применялось для изготовления драгоценных изображений. В Византии, на Руси и в Грузии наибольшее распространение получили перегородчатые эмали на золоте. На золотую пластинку по контурам изображения напавались золотые ленты, поставленные на ребро. В промежутках между ними помещали разноцветную эмаль, которая затем нагревалась; после обжига эмаль шлифовали.

**Энкаустика** (греч. enkaustikē от enkaib — выжигая) — живопись восковыми красками, наносимыми на поверхность картины в расплавленном состоянии.

# СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

| Исторические события  | Наука, просвещение, право   | Литература, философия   | Архитектура, искусство                         |
|---|---|---|--|
| 301 – Объявление христианства официальной религией Великой Армении.     | Первая половина IV в. – Колхидская академия в Фасисе – центр философской мысли античной Грузии.       |   | II–IV вв. – Живопись катакомб.                 |
| 313 – Миланский эдикт. Легализация христианства внутри Римской империи. | IV в. – Комментарии Феона Александрийского к сочинениям Евклида и Птолемея.                           |   | 313 – Основание Латеранской базилики в Риме.   |
| 306–337 – Константин I, римский император.                              |   |   |  |
| 324–330 – Основание новой столицы Римской империи – Константинополя.    | 325–403 – Оригены из Пергама, автор сочинения «Врачебное руководство».                                |   |  |
| 325 – Первый Вселенский церковный собор в Никее.                        |   |   |  |
|   | 330–400 гг. – Аммиан Марцеллин, выдающийся историк Восточной Римской империи.                         |   | 328–336 – Церковь Гроба господня в Иерусалиме. |
| Ок. 337 г. – Утверждение христианства в Картли.                         |   | Вторая половина IV в. – «Каппадокийский кружок» – центр церковной политики и церковной образованности на греческом Востоке империи (Василий Кесарийский, Григорий Назианзин, Григорий Нисский). | Ок. 333 г. – Церковь Рождества в Вифлееме.     |
|   | 361–440 – Месроп Маштоц, выдающийся культурный деятель, создатель армянского алфавита и письменности. |   | Середина IV в. – Санта Костанца в Риме.        |

| Исторические события   | Наука, просвещение, право   | Литература, философия   | Архитектура, искусство  |
|--|---|---|---|
| <p>380 — Утверждение православия на востоке Римской империи.</p> <p>387 — Договор между Ираном и Византией о разделе Армении.</p> <p>395 — Раздел Римской империи на Западную и Восточную.</p> | <p>391 — Сожжение храма Сераписа и библиотеки в Александрии.</p> <p>394 — Упразднение Олимпийских игр.</p> <p>405 — Запрет гладиаторских боев в Риме.</p> | <p>Ок. 370—ок. 413 гг. — Синесий Киренский, философ-неоплатоник, поэт, оратор.</p>  | <p>Ок. 400 г. — Мозаика купола ц. св. Георгия в Салониках (300—305, перестроена в начале VI в.).</p> <p>Ок. 400 г. — Мозаика апсиды ц. Санта Пуденциана в Риме.</p> <p>400—450 — Православный баптистерий (ц. Сан Джованни ин Фонте) в Равенне; мозаики — третья четверть V в.</p> <p>Между 400 и 640 гг. — Монастыри в Бауите и Саккара, их росписи.</p> <p>412 — Возведение Феодосиевых стен Константинополя.</p> <p>422 — Санта Сабина в Риме.</p> <p>Ок. 440 — Мавзолей Галлы Пластидии в Равенне.</p> <p>432—440 — Базилика Санта Мария Маджоре в Риме.</p> <p>V в. — Ереруйская базилика.</p> <p>Первоначальное ядро эчмиадзинского собора.</p> |
| <p>410 — Взятие Рима вестготами.</p>   | <p>Ок. 425 г. — Основание константинопольской высшей школы (аудитория).</p> <p>V в. — Расцвет исторической литературы в Армении.</p>                      | <p>410/12—485 — Прокл Диадох, философ-неоплатоник, последний представитель античной философии.</p> <p>412—488 — Петр Ивер, грузинский мыслитель и теолог предполагаемый автор сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита.</p> <p>Ок. 433 — Первая дошедшая надпись на грузинском языке (Палестина).</p> |   |

| Исторические события   | Наука, просвещение, право  | Литература, философия   | Архитектура, искусство  |
|--|--|---|---|
| 450–451 – Начало народного восстания в Армении против сасанидского господства.   |  | V в. – Езник Кохбац, армянский мыслитель.   | V в. – Базилика в Шуамте.<br>Ок. 440 г. – Белый монастырь в Египте.<br>463 – Первые постройки Студийского монастыря в Константинополе.<br>V в. – Базилика св. Димитрия в Салониках, перестроена в VII в.<br>V в. – Базилика св. Димитрия в Мериамлике.<br>478–493 – Болнисский Сион.<br>Ок. 470 г. – Монастырь Калат-Семан в Сирии. |
| 476 – Падение Западной Римской империи.<br>481–484 – Восстания в Картли, Азербайджане и Армении против сасанидского ига. | 489 – Закрытие высшей школы в Эдессе.<br>Конец V в. – Основание высшей школы в Нисибисе.<br>Ок. 547 – «Христианская топография» Козьмы Индикоплова.  | Последняя четверть V в. – после 555 г. – Роман Сладкопевец, крупнейший литургический поэт Византии, основоположник новой поэзии в Византии. | 490 – Базилика Сан Аполлинаре Нуово в Равенне.  |
| 493, 499, 502 – Первые известия о вторжении славян в пределы Восточной Римской империи.                                  | Конец V – начало VI в. – «История Армении» Мовсеса Хоренаци.<br>491–578 – Иоанн Малала, византийский историк.<br>490–507 – вторая половина VI в. – Прокопий Кесарийский, византийский историк. | V–VI вв. – Давид Анахт, армянский философ.  | V–VI вв. – Надгробный памятник в Одзуне.<br>Ок. 500 г. – Ц. в Кальб-Лузе.<br>Конец V – начало VI в. – Мозаика купола Арианского баптистерия в Равенне.  |
| 506 – Двинский собор, отделение армяно-григорианской церкви от православия.  |  |   | 512 – Собор в Босре.<br>512 – Рукопись Диоскорида (Вена).   |

| Исторические события   | Наука, просвещение, право  | Литература, философия | Архитектура, искусство   |
|--|--|-----------------------|--|
| <p>527–565 – Юстиниан I, византийский император.<br/>527–532 – Первая война Ирана с Византией.<br/>532 – Восстание «Ника» в Константинополе.</p> | <p>529 – Закрытие Платоновской Академии в Афинах.</p>  |                       | <p>515 – Ц. св. Георгия в Эсре.<br/>Ок. 527 г. – Ц. св. Сергия и Вакха в Константинополе.<br/>526–530 – Мозаики ц. Косьмы и Дамиана в Риме.</p>  |
| <p>535 – Начало войны Византии с остготами.</p>  | <p>534 – Законодательный кодекс Юстиниана.</p>   |                       | <p>532 – Ц. св. Ирины в Константинополе (перестроена в VI–VIII вв.).<br/>532–537 – Собор св. Софии в Константинополе.<br/>532–548 – Ц. св. Виталия в Равенне.<br/>532/6–549 – Ц. Сан Аполлинаре ин Классе.<br/>536–546 – Ц. св. Апостолов в Константинополе.<br/>30-е гг. VI в. – 570 г. – Мозаики Сан Аполлинаре Нуово.</p> |
| <p>536 – Реформа административного устройства Византийской империи.<br/>540–561 – Вторая война Ирана с Византией.</p>                            | <p>Ок. 535 г. – Византийское географическое сочинение «Синекдем» Иерокла с описанием 64 провинций и 912 городов.</p> |                       | <p>Ок. 540 г. – Основание монастыря св. Екатерины на Синае.<br/>546–548 – Мозаики апсиды ц. св. Виталия в Равенне.<br/>Между 546 и 556 гг. – Трон епископа Максимиана.<br/>Середина VI в. – Венская библия.<br/>Евангелие из Россано.<br/>564 и след. – Монастырь Касрибн-Вардан в Сирии.</p>                                |
| <p>555 – Завершение завоевания Италии Византией.<br/>559 – Нападение славян на Константинополь.</p>  |  |                       |  |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право   | Литература, философия  | Архитектура, искусство  |
|---|---|--|---|
| <p>571 — Восстание против персов в 572 в Армении.</p> <p>579—591 — Ирано-византийская война на территории Закавказья.</p>             | <p>VI в. — Комментарий Иоанна Филопона к естественнонаучным трудам Аристотеля, — открытие им закона независимости скорости падения тел от их тяжести.</p> | <p>619 — Ум. Иоанн Мосх, византийский автор, составитель антологии монашеского фольклора «Луч духовный».</p> | <p>Третья четверть VI в. — Кафедральный собор в Ниниоциминде.</p> <p>VI в. — Собор Софии в Софии (Болгария).</p> <p>VI в. — Базилика в Никополесе.</p> <p>586 — Евангелие Рабулы.</p> <p>586/7—604 — Мцхетский Джвари.</p> <p>VI—VII вв. — Иконы из монастыря св. Екатерины на Синае.</p> <p>Одзунская базилика.</p> <p>Конец VI—начало VII в. — Храм в Птгни.</p> <p>591—602 — Аванский храм.</p> <p>Начало VII в. — Ц. Иоанна в Мастара.</p> <p>618 — Ц. Рипсимэ в Эчмиадзине.</p> <p>Начало VII в. — Атенский Сион, зодчий Тодоса.</p> |
| <p>Конец VI в. — Утверждение в Картли и Армении местных династий.</p> <p>VI—VII в. — Заселение славянами Балканского полуострова.</p> | <p>622 — Бегство Мехаммеда в Медину. Начало мусульманского летоисчисления.</p>  | <p>VII в. — «Плач на смерть великого князя Джеваншира» Давтака Кертога.</p>                                  | <p>626—634 — Храм в Цроми.</p>  |
| <p>623 — Вторжение войск византийского императора Ираклия в Армению и захват Двина.</p>   | <p>VII в. — Утверждение греческого языка в качестве государственного языка Византийской империи.</p>  |  |   |
| <p>628 — Мирный договор Византии с Ираном. Возвращение Византии Армении, Месопотамии, Сирии, Египта.</p>                              |   |  |   |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право  | Литература, философия   | Архитектура, искусство   |
|---|--|---|--|
| <p>630 – Подчинение Мекки Мухаммеду. Зарождение арабского государства.</p> <p>636–642 – Завоевание арабами восточных провинций Византии.</p> <p>639 – Захват арабами Двина.</p> <p>639–642 – Захват арабами Египта.</p> <p>661–750 – Арабский халифат Омейядов.</p> <p>674–677, 717 – Походы арабов на Константинополь.</p> <p>670-е гг. – Переселение протоболгар на Дунай.</p> <p>680–1018 – Первое Болгарское царство.</p> <p>VIII в. – Порабощение арабами Закавказья.</p> <p>726 – Начало иконоборчества в Византии.</p> <p>730 – Законодательная отмена культа икон в Византии.</p> | <p>VII в. – Анания Ширакаци, армянский астроном и географ, дал научное объяснение затмениям Солнца и Луны.</p> <p>726 – Законодательный сборник «Эклога» в Византии.</p> | <p>650–ок. 680 гг. – Иоанн Лествичник, настоятель Синайского монастыря, автор «Лествицы».</p> <p>VII–XIII вв. – Армянский народный героический эпос «Давид Сасунский».</p>          | <p>630 – Ц. Гаяне в Эчмиадзине.</p> <p>VII в. – Мозаики ц. Димитрия в Салониках.</p> <p>VII–XI вв. – Замок Амберд в Армении.</p> <p>VII в. – Роспись в Лмбатаванке.</p> <p>Мозаики апсиды храма в Цроми.</p> <p>641–661 – Храм Звартноц близ Эчмиадзина.</p> <p>660–670 – Храм в Аруче, Армения.</p> <p>VII–VIII вв. – Ц. св. Тита в Гортине на о. Крит.</p> <p>VII–VIII вв. – Фрески Кагель-сеприо.</p> <p>VII в. – начало</p> <p>VIII в. – Фрески ц. Санта Мария Антика в Риме.</p> <p>VII–VIII вв. – Церковь Успения в Никее.</p> <p>717–741 – Возведена основная часть ц. св. Софии в Салониках (начата в V–VI вв.).</p> |
| <p>787 – Вселенский собор в Никее. Осуждение иконоборчества. Конец первого этапа иконоборчества в Византии.</p>   |  | <p>Вторая половина VII в. – ок. 753 г. – Иоанн Дамаскин, византийский теолог и гимнограф.</p> <p>759–826 – Феодор Студит, церковный деятель, защитник иконопочитания, писатель.</p> |  |





| Исторические события   | Наука, просвещение, право   | Литература, философия   | Архитектура, искусство  |
|--|---|---|---|
| <p>843 — Восстановление иконопочитания в Византии. IX в. — Завоевание арабами Сицилии и Южной Италии. 856–872 — Война Византии с павликианами. 860 — Нападение руссов на Константинополь. 60-е гг. IX в. до 1045 — Анийское царство в Армении.</p> | <p>Середина IX в. — Возрождение высшей школы в Константинополе (Магнаврская школа в константинопольском дворце). IX в. — Применение византийским ученым Львом Математиком (начало IX в.—869) букв в качестве алгебраических символов.</p> | <p>После 850 г.—ок. 944 г. — Арефа Кесарийский, византийский архиепископ, писатель, оратор, полемист.</p> <p>Вторая половина IX в. — Возникновение болгарской литературы.</p> | <p>Середина IX в. — Атик-Джами в Константинополе. Вторая половина IX в. — Мозаики вимы св. Софии в Константинополе. Вторая половина IX в. — «Большая базилика» в Плиске. Хлудовская псалтирь. IX в. — Зальная ц. в Убиси. 862 — Евангелие царицы Млке. 873/74 — Ц. Богоматери в Скрипу в Беотии. IX в. — Ц. в Майафаракине, Месопотамия. IX в. (?) — «Мадарский всадник». Между 880–886 — Миниатюры рукописи «Слов Григория Назианзина» в парижской Национальной библиотеке. Ок. 885 г. — Мозаики ц. св. Софии в Салониках. 886 — Грузинская чеканная икона «Преображение» из Зарзмы. 897 — Адийское евангелие. Конец IX в. — Ц св. Софии в Охриде.</p> |
| <p>864 (865?) — Крещение болгарского царя Бориса. 867–1056 — Македонская династия в Византии. 882–912 (?) — Киевский князь Олег. 886–1045 — Династия Багратидов в Армении.</p>   | <p>863 — Миссия Кирилла и Мефодия в Моравии.</p> <p>70–80-е гг. IX в. — Издание в Византии сборников законов «Прохирон» и «Эпанолога».</p>  |   |   |

| Исторические события   | Наука, просвещение, право   | Литература, философия  | Архитектура, искусство  |
|--|---|--|---|
| <p>Начало X в. — Конец арабского владычества в Закавказье.</p> <p>907 — Морской поход киевского князя Олега на Константинополь.</p> <p>907, 911 — Договоры Олега с Византией.</p> <p>921 — Заключение союзных отношений Византии с Арменией.</p> <p>927–969 — Петр, болгарский царь.</p> | <p>Конец IX в. — Охридская и преславская школы в Болгарии.</p> <p>Конец IX–X в. — Издание в Византии энциклопедического словаря «Суда» (или «Свида») и сельскохозяйственной энциклопедии «Геопоника».</p> <p>911–912 — Составление «Книги эпарха» в Византии.</p> | <p>913–959 — Константин Богрянский, византийский император, библиофил, литератор. Автор сочинения «О церемониях при византийском дворе» и др.</p> <p>X в. — Создание Иоанном Экзархом философских сочинений на болгарском языке.</p> | <p>Конец IX — начало X в. — Мозаики люнеты нартекса св. Софии в Константинополе.</p> <p>X–XI вв. — Расцвет пещерного города Уплисцихе в Грузии.</p> <p>900 — Ц. Иоанна Крестителя в Несебре.</p> <p>Начало X в. — Парижская псалтирь.</p> <p>Начало X в. — Круглая церковь в Преславе.</p> <p>908 — Храм Богородицы (северная ц. монастыря Липса) в Константинополе.</p> <p>914 — Роспись в Гнедаванке.</p> <p>915–921 — Храм Креста на о. Ахтамар.</p> <p>Ок. 930 — Погребальная ц. Романа Лекапина (Будрум) в Константинополе.</p> <p>X в. — Крепость Бджни в Армении.</p> <p>930 — Фрески в главном храме Татевского монастыря.</p> <p>934 — Ц. Асвацацин в Санаине (Армения).</p> |

| Исторические события   | Наука, просвещение, право | Литература, философия   | Архитектура, искусство   |
|--|---------------------------|---|--|
| <p>40-е гг. X в. — Завоевание армянских княжеств Византией.<br/>           941—944 — Поход киевского князя Игоря на Византию.<br/>           945—969 — Киевская княгиня Ольга.<br/>           957 — Путешествие русской княгини Ольги в Константинополь.</p>   |                           | <p>949—1022 — Симеон Богослов<br/>           Новый, византийский мистик.<br/>           951—1003 — Григор Нарекаци, крупнейший армянский средневековый поэт, автор «Книги скорбных песнопений».<br/>           Вторая половина X в. — Симеон Метафраст, византийский хронист, автор литературной обработки агиографических сочинений.</p> | <p>940 — Первое Джручское четвероевангелие (Грузия), художник Тевдоре.<br/><br/>           957—962 — Ц. Аменаприкч в Санаине.<br/><br/>           Ок. 960 г. — Собор в Опки.<br/>           963—964 — Стены в Ани.<br/>           963—1060 — Собор Лавры на Афоне.<br/>           964 — Храм в Курмурдо, зодчий Сакоцари.<br/>           966—1001 — Выносной крест Давида Куропалата (Грузия).</p> |
| <p>969—972 — Святослав, киевский князь.<br/>           975 — Съезд грузинских феодалов в Уплисхихе.<br/>           Объединение Грузии.<br/>           976 — Ликвидация византийского господства и воссоединение территории Болгарии.<br/>           980—1015 — Владимир Святославич, киевский князь.</p> |                           |   | <p>983—1026 — Большой храм в Мармашене.<br/>           Ок. 986 — Минологий Василия II, византийская рукопись.<br/>           986—994 — Мозаики южного вестибюля Софии Константинопольской.<br/>           989—1001 — Собор в Ани. Зодчий Трдат.</p>  |
| <p>987 или 988 — Принятие христианства на Руси.</p>  |                           |   |  |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право | Литература, философия  | Архитектура, искусство   |
|---|---------------------------|--|--|
| <p>1019–1054 – Княжение Ярослава Мудрого, киевского князя.</p> <p>1018–1087 – Византийское господство в Болгарии.</p> |                           | <p>1018–ок. 1096 – Михаил Пселл, византийский ученый, писатель, философ, политический деятель. Вторая половина XI в. – Иоанн Итал, византийский философ.</p> | <p>989 – Эчмиадзинское евангелие.</p> <p>989–996 – Десятинная церковь в Киеве.</p> <p>Ок. 995 – Церковь монастыря Протатон на Афоне.</p> <p>X–XI вв. – Токале Килиссе в Каппадокии (фрески XI в.).</p> <p>Эльмаре Килиссе в Каппадокии (фрески XI–XII вв.).</p> <p>1001–1010 – Круглый храм св. Григория (Гагикашен) в Ани.</p> <p>1003 – Храм Баграта III в Кутаиси.</p> <p>1005 – Ц. Георгия в Ахпате.</p> <p>1010–1014 – Ц. Никорцминда.</p> <p>1010–1029 – Свети-Цховели в Мцхете, зодчий Арсукидзе.</p> <p>Ок. 1020 – Католикон монастыря Хосиос Лукас в Фокиде.</p> <p>Ц. св. Апостолов в Афинах.</p> <p>XI в. – Ц. Панагия Ликодиму в Афинах.</p> <p>Первая четверть XI в. – Собор в Алаверди.</p> <p>Первая четверть XI в. – Роспись в Манглиси.</p> <p>Первая половина XI в. – Эски-Имарет в Константинополе.</p> |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право | Литература, философия   | Архитектура, искусство  |
|---|---------------------------|---|---|
| 1021–1024 – Наступление войск византийского императора Василия II в Грузии и Армении. |                           | Ок. 1025–1100 гг. – Ефрем Мцире, грузинский мыслитель и богослов.       | <p>Первая половина XI в. – Ц. св. Василия в Кастирии.</p> <p>1027–1072 – Мартвильский крест, мастер Иван Диакон.</p> <p>1028 – Ц. Богоматери (Панагия Халкеон) в Салониках.</p> <p>Ок. 1030–1122 – Мозаики южной галереи собора св. Софии в Константинополе.</p> <p>1030 – Окончание строительства собора в Самтависи, зодчий Иларион Самтавнели.</p> <p>Ок. 1036 г. – Спасо-Преображенский собор в Чернигове.</p> <p>Роспись собора в Ошкы.</p> <p>Ок. 1037 г. – Начало строительства собора св. Софии в Киеве.</p> <p>1038 – Евангелие народного стиля в Матенадаране.</p> <p>Первая половина XI в. – Евангелие Мугни.</p> <p>XI в. – «Пастушья» церковь в Ани.</p> <p>1040 – Ц. Богоматери (Теотокс) в монастыре Хосиос Лукас в Фокиде.</p> <p>1042–1056 – Ц. Католикон монастыря Неа Мони на о. Хиос, мозаики ок. 1050 г.</p> |
| 1042 – Изгнание византийцев из Зеты. Начало независимости Сербии.                     |                           | XIV в. – Кекавмен – византийский писатель, автор „Советов и рассказов“. |   |

| Исторические<br>события  | Наука, просвещение,<br>право  | Литература,<br>философия  | Архитектура,<br>искусство  |
|--|---|---|--|
| <p>1045 – Присоединение Анийского армянского царства к Византии.<br/>1046–1051 – Война Византии с печенегами.</p>  | <p>Середина XI в. – Расцвет высшей юридической и философской школы в Константинополе.</p>   | <p>1045–1129 – Ованес Саркаваг, армянский философ.<br/>1050–1130 – Иоане Петрици, грузинский мыслитель.</p> | <p>Ок. 1040–1045 гг. – Фрески ц. св. Софии в Охриде.<br/>1044–1066 – Собор св. Софии в Полоцке.<br/>1045–1050 – Собор св. Софии в Новгороде.<br/>Ок. 1060–1070 – Ц. св. Феодоров в Афинах.<br/>Вторая половина XI в. – Ц. св. Феодора (Килиссе, Молла-Гюрани) в Константинополе.<br/>1053 – Алавердское евангелие.<br/>1056–1057 – Остромирово евангелие.<br/>1060–1070 – Ц. Капникарея в Афинах.<br/>1061 – Карамбаш Килиссе в Солган (Каппадокия).<br/>1063 – Библиотека в Санаине.<br/>1066 – Псалтирь № 19352 в Британском музее.<br/>1067–1071 – Древнейшая часть ц. в Старо-Нагоричино (перестроена в 1313 г.).<br/>1072 – Евангелие № 2280 Библиотеки МГУ (Москва).<br/>1078–1081 – Рукопись «Слов Иоанна Златоуста» в Париже (Coislin 79).<br/>1078–1087 – Тирская псалтирь.</p> |
| <p>1054 – Раздел христианской церкви на западную – римско-католическую и восточную греко-кафолическую (православную).</p>  | <p>Вторая половина XI в. – Византийские трактаты «О свойствах растений» и «О свойствах пищевых продуктов» Симеона Сифа.<br/>XI–начало XIII в. – «Русская правда».</p> | <p>1062–ок. 1140 гг. – Никифор Вриенний, византийский хронист, философ и ритор.</p>                         |  |
| <p>1064–1065 – Разграбление турками-сельджуками Армении и захват Ани.<br/>1065 – Нашествие сельджуков на Грузию.<br/>1071 – Разгром византийской армии сельджуками при Манцикерте.</p> |   | <p>Конец XI в. – 1170 (?) – Феодор Продром, византийский писатель и поэт.</p>                               |  |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право   | Литература, философия  | Архитектура, искусство   |
|---|---|--|--|
| <p>1080–1375 — Ки-<br/>ликийское армян-<br/>ское княжество.<br/>1081–1185 — Дина-<br/>стия Комнинов<br/>в Византии.</p> <p>1089–1125 — Прав-<br/>ление Давида<br/>Строителя в Гру-<br/>зии.<br/>1096 — Прибытие<br/>участников крес-<br/>тового похода<br/>в Константино-<br/>поль.<br/>1097 — Съезд рус-<br/>ских князей в Лю-<br/>бече.<br/>Конец XI в. —<br/>Расправа Алексея<br/>Комнина с<br/>богомилами.<br/>Первые десяти-<br/>летия XII в. —<br/>Борьба грузин и<br/>армян за освобож-<br/>дение грузинских<br/>и армянских<br/>земель от сельд-<br/>жуков.</p> | <p>Конец XI в. —<br/>Основание высшей<br/>Патриаршей<br/>школы в Констан-<br/>тинополе.</p> | <p>1083 — ок. 1148 гг.<br/>— Анна Ком-<br/>нина, византий-<br/>ская писательни-<br/>ца, автор прозаиче-<br/>ского эпоса<br/>«Алексиада».</p>   | <p>1080 — Роспись<br/>Атенского Сиона.<br/>Ок. 1080 г. — Глав-<br/>ный храм (ц. Успе-<br/>ния Богоматери)<br/>монастыря Даф-<br/>ни (мозаики<br/>конца XI в.).<br/>1083 — Церковь-<br/>костница Бачков-<br/>ского монастыря.<br/>1084 — Псалтирь<br/>монастыря Панто-<br/>кратора на Афоне<br/>(№ 49).<br/>1096 — Роспись<br/>ц. Архангелов<br/>в Ипрари, худож-<br/>ник Тевдоре.</p>  |
|   |   | <p>1102–1173 — Нер-<br/>сес Шнорали,<br/>армянский писа-<br/>тель и поэт.<br/>Ок. 1115–ок.<br/>1193 (?) гг. — Ев-<br/>стафий Солун-<br/>ский, митрополит,<br/>византийский<br/>историк-мемуа-<br/>рист, публицист,<br/>филолог.<br/>Ок. 1110 г. — после<br/>1185 г. — Иоанн<br/>Цеца, византий-<br/>ский поэт и фило-<br/>лог.</p> | <p>1103–1117 — Мсти-<br/>славово евангелие.<br/>1106–1125 — Со-<br/>оружение ансамб-<br/>ля Гелатского<br/>монастыря.<br/>1108 — Собор Ми-<br/>хайловского Зла-<br/>товерхого монас-<br/>тыря.<br/>XII в. — Асенова<br/>церковь в Асенов-<br/>граде.<br/>1111–1112 — Мо-<br/>заики ц. Михаила<br/>Архангела Михай-<br/>ловского монас-<br/>тыря в Киеве.<br/>1112 — Роспись ц.<br/>св. Квирикe и<br/>Ивлиты, худож-<br/>ник Тевдоре.</p> |





| Исторические события  | Наука, просвещение, право  | Литература, философия  | Архитектура, искусство   |
|---|--|--|--|
| 1136 – Восстание в Новгороде.<br>1147 – Основание Москвы.   | 1136 – Основание госпиталя с медицинским училищем при константинопольском монастыре Пантократора.<br>XII в. – Попытка введения арабских цифр (позиционной системы) в Византии. | 1138–1222 – Михаил Хониат, византийский писатель.                    | 1143 – Мозаики Палатинской капеллы в Палермо.  |
| 1147–1149 – Второй крестовый поход.   | XII в. – Описание путешествия Иоанна Фоли в Палестину.   | XII в. – Распространение в Византии литературно-философских кружков. | 1148 – Мозаики апсиды собора в Чефалу.<br>Середина XII в. – Начало работы над мозаиками Сан Марко в Венеции.<br>1152 – Ц. Бориса и Глеба в Кидекше.<br>1152–1157 – Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском.<br>До 1156 г. – Собор Спаса Преображения Мирожского монастыря в Пскове.<br>1158–1160 – Успенский собор во Владимире (постройка Андрея Боголюбского).<br>1158–1164 – Золотые ворота во Владимире.<br>1158–1165 – Дворцовый ансамбль в Боголюбове.<br>1161–1178/79 – Оклад Тбетского евангелия.<br>1164 – Фрески ц. св. Пантелеймона в Нерези. |
| 1156–1184 – Правление Георгия III в Грузии. Укрепление централизации Грузинского государства.<br>1157–1174 – Андрей Боголюбский, владимиро-суздальский князь. |  |  |  |

| Исторические<br>события   | Наука, просвеще-<br>ние, право | Литература,<br>философия  | Архитектура,<br>искусство   |
|---|--------------------------------|---|---|
| 1168–1196 – Сте-<br>фан Неманя, серб-<br>ский князь.  |                                | Вторая половина<br>XII в. – «Слово»<br>Кирилла Туров-<br>ского. «Моление»<br>Даниила Заточ-<br>ника.                  | 1165 – Ц. Покрова<br>на Нерли.<br>1160-е гг. –<br>Ц. св. Георгия<br>в Старой Ладогге.<br>Вторая половина<br>XII в. – Ц. Николы<br>в Куршумлии.<br>Ц. Джурджови<br>Стубови в Расе.<br>1168 – Роспись ц.<br>св. Георгия в Расе.<br>1172 – Храм в<br>Икорте.<br>1179 – Ц. Благо-<br>вещения Благове-<br>щенского мона-<br>стыря у деревни<br>Аркажи (росписи<br>1189 г.).<br>1183–1189 – Мо-<br>заики собора<br>в Монреале<br>(Сицилия).<br>1183–1196 – Вели-<br>кая ц. (Богороди-<br>цы) в Студенице.<br>Ок. 1183 г. – Фре-<br>ски пещерного мо-<br>настыря Вард-<br>зия.<br>1185 – Четырех-<br>столпный гавит в<br>Санаине.<br>Перестройка ц. св.<br>Димитрия в Тыр-<br>нове.<br>1185–1189 – Об-<br>стройка Успен-<br>ского собора во<br>Владимире.<br>1188 – Миниа-<br>туры грузинского<br>астрономического<br>трактата.<br>1191 – Фрески ц.<br>св. Георгия в Кур-<br>бинове. |
| 1177–1212 –<br>Всеволод Боль-<br>шое Гнездо, вла-<br>димиро-суздаль-<br>ский князь.             |                                | Ок. 1175 г. – 1235 –<br>Св. Савва, серб-<br>ский церковный<br>деятель и писа-<br>тель.                                |   |
| 1184–1213 –<br>Тамар, грузин-<br>ская царица.<br>1185–1204 –<br>Династия Ангелов<br>в Византии. |                                | Конец XII в. –<br>«Витязь в тигро-<br>вой шкуре» Шота<br>Руставели.<br>После 1187 г. –<br>«Слово о полку<br>Игореве». |   |
| 1187–1396 –<br>Второе Болгар-<br>ское царство.<br>1189–1192 –<br>Третий крестовый<br>поход.     |                                |   |   |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право  | Литература, философия  | Архитектура, искусство  |
|---|--|--|---|
| 1190 – Признание Византией независимости Сербии.  |  |  | <p>1192 – Мост на реке Дебед в Санаине.</p> <p>1194–1197 – Дмитриевский собор во Владимире.</p> <p>1194–1197 – Троицкий собор в Пскове.</p> <p>1198 – Ц. Спаса на Нередице в Новгороде.</p> <p>1199 – Роспись ц. Спаса на Нередице в Новгороде.</p> <p>Конец XII в. – Бека Опизари, грузинский мастер чеканки.</p> <p>Рубеж XII – XIII вв. – Храм Бетания (Грузия).</p> |
| <p>1202–1204 – Четвертый крестовый поход.</p> <p>1204, 12–13 апреля – Захват крестоносцами Константинополя.</p> <p>1204–1261 – Никейская империя.</p> <p>1204–1261 – Латинская империя.</p> <p>1204–1337 – Эпирское государство.</p> <p>1204–1461 – Трапезундская империя.</p> <p>1206–1227 – Чингисхан. Создание империи монголов.</p> | <p>После 1204 г. – Прекращение существования высшей школы в Константинополе.</p> | <p>Ок. 1197–ок. 1272 гг. – Никифор Влеммид, византийский ученый, писатель, автор автобиографических сочинений, политический деятель.</p> |   |
|   |  |  | <p>1207 – Пятницкая церковь на Ярославовом дворе в Новгороде.</p> <p>1209 – Фрески восточной части ц. Богородицы в Студенице.</p> <p>Начало XIII в. – Росписи в ц. св. Николая в Кинцвиси.</p> <p>Церковь патриархии в Жиче.</p>  |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право                            | Литература, философия  | Архитектура, искусство   |
|---|--|--|--|
| 1211–1212 – Война Никейской империи против Латинской империи.   | XIII в. – Руководство по фармакопее Николая Мирепса. | 1217–1282 – Георгий Акрополит, византийский историк, поэт, дипломат.   | 1211 – Ахпатское евангелие.<br>Между 1212 и 1223 гг. – Росписи пещерной базилики в Бертубани.<br>Первая половина XIII в. – Древнейшие росписи Хопи (Мингрелия).<br>1215 – Ц. Георгия рода Тиграна Оненца в Ани.<br>1215 – Ц. Аствацацин в Гегарде.<br>Первая половина XIII в. – Ц. Апостолов в Печской патриархии.<br>1222–1225 – Собор Рождества Богородицы в Суздале.<br>Ок. 1226 – Ц. в Милешево.<br>1225–1230 – Гавит главной церкви в Гегарде.<br>1230 – Ц. Сорока мучеников в Тырнове.<br>1230–1234 – Георгиевский собор в Юрьеве-Польском.<br>1232 – Евангелие Таргманчац.<br>1235 – Фрески эксонартекса Великой церкви в Студенице.<br>Ок. 1235 г. – Роспись ц. в Милешево.<br>Вторая половина XIII в. – Торос Рослин, киликийский армянский художник. |
| 1218–1241 – Иван II Асень, болгарский царь.   |  |  |  |
| 1223 – Битва русских с монголами на р. Калке.<br>1225–1239 – Заование Закавказья татаро-монголами.  |  | Ок. 1230–1293 гг. – Ованес Ерзнкаци Плуз, армянский поэт, автор работ по философии, космографии, грамматике. |  |
| 1236–1242 – Нашествие войск Батыя на страны Восточной и Центральной Европы.<br>1242 – Битва Александра Невского с тевтонами на Чудском озере (Ледовое побоище). |  | Ок. 1250 г. – начало XIV в. – Констандин Ерзнкаци, армянский поэт.   |  |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право   | Литература, философия  | Архитектура, искусство  |
|---|---|--|---|
| <p>1259—1282— Византийский император Михаил VIII Палеолог.</p> <p>1261 — Восстановление Византийской империи.</p> <p>1261—1453 — Династия Палеологов в Византии.</p> <p>1262 — Восстания в Ростове, Владимире, Суздале и Ярославле против татарского владычества.</p> |   | <p>1260/61—1332 — Феодор Метохит, византийский политический деятель, философ, писатель.</p>  | <p>1259 — Роспись Боянской церкви.</p>  |
| <p>1288—1326 — Осман I, турецкий эмир. Начало Османского государства.</p>   | <p>1275—ок. 1345 г. — Мануил Фил, византийский поэт, автор поэм «О свойствах животных», «О растениях».</p> <p>80-е гг. XIII в. — «Житие Александра Невского».</p> <p>XIII—начало XIV в. — Фрик, армянский трагический поэт.</p> | <p>1275—ок. 1345 г. — Мануил Фил, византийский поэт, автор поэм «О свойствах животных», «О растениях».</p> <p>80-е гг. XIII в. — «Житие Александра Невского».</p> <p>XIII—начало XIV в. — Фрик, армянский трагический поэт.</p> <p>1295/6—1359 — Григорий Палама, теолог, глава исихастского движения в Византии.</p> <p>1295—ок. 1360 г. — Никифор Григора, византийский историк, ученый, писатель, теолог.</p> | <p>Ок. 1265 — Фрески в Сопочанах.</p> <p>Ок. 1265 г. — Рукопись Нового завета из собрания Рокфеллера в Чикаго.</p> <p>70-е гг. XIII в. — «Деисус» в южной галерее Софии Константинопольской.</p> <p>1282—1304 — Южная ц. монастыря Пантократора (Фенари Иса) в Константинополе.</p> <p>1283—1296 — Ц. Паригоритиссы в Арте.</p> <p>1292 — Ц. Николы на Липне в Новгороде.</p> <p>1293 — Католикон монастыря Хилendarь на Афоне.</p> <p>1294—1295 — Ц. св. Климента в Охриде.</p> <p>Ок. 1295 г. — Ц. св. Феодоров в Мистре.</p> <p>1296 — Роспись ц. св. Ахилия в Арилье.</p> |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право | Литература, философия | Архитектура, искусство   |
|---|---------------------------|-----------------------|--|
| <p>1300–1301 – Наступление турок и захват ими большей части Малой Азии.</p> <p>1302 – Присоединение Переяславского княжества к Московскому.</p> |                           |                       | <p>1300 – Бронтохион в Мистре.</p> <p>Моквское евангелие (Грузия).</p> <p>Начало XIV в. – Дворец Текфур-Серай в Константинополе.</p> <p>1307–1309 – Фрески ц. Богоматери Левишской в Призрене.</p> <p>1309–1310 – Фрески Митрополии (ц. св. Димитрия в Мистре, XIII в., перестроена в XV в.).</p> <p>Ок. 1310 г. – Роспись ц. св. Никиты в Чучере.</p> <p>1311 – Ц. Рождества Богоматери Снетогорского монастыря в Пскове (росписи 1313 г.).</p> <p>1312–1320 – Мозаики и настенные росписи Кахрие-Джами в Константинополе.</p> <p>1312–1315 – Ц. св. Апостолов в Салониках.</p> <p>1313–1317 – Нартекс ц. св. Софии в Охриде.</p> <p>1313 – Роспись ц. в Старо-Нагоричино.</p> <p>После 1315 г. – Фетие-Джами в Константинополе.</p> <p>1320 – Эксонартекс ц. св. Федора (Килиссе) в Константинополе.</p> |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право   | Литература, философия   | Архитектура, искусство  |
|---|---|---|---|
| 1322–1326 – Война Византии с Болгарией.   | Первая половина XIV в. – Предложение Никифора Григоры о реформе календаря в Византии. | Ок. 1346–1409 гг. – Григор Татеваци, армянский философ. Первая половина XIV в. – «Повесть о разорении Рязани Батыем». | Первая четверть XIV в. – Икона «Двенадцать апостолов» в ГМИИ. 1321 – Ц. в Грачанице. 1321–1328 – Церковь-усыпальница Аствацацин в Егварде. Ок. 1330 г. – Ц. Богородицы патриархии в Пече. Вторая четверть XIV в. – Ц. Ивана Неосвященного (Алитургита) в Месемврии. 1333(?) – Постройка в Москве деревянного Кремля. 1339 – Ц. Аствацацин в Нораванке. XIV в. – Ц. св. Петра и Павла в Тырнове (росписи XIV, XVI и XVII вв.). 1339–1340 – Миниатюры Сийского евангелия. 1340/41–1349 – Ц. в Леснове. Середина XIV в. – Миниатюры рукописи Нового завета с Псалтирью в ГИМ (Москва). 1352 – Ц. Успения на Волотовом поле близ Новгорода. После 1354 г. – Росписи Земенского монастыря. 1356 – Росписи в скальной церкви с. Иваново (Болгария). |
| 1330 – Утверждение гегемонии Сербии на Балканах. 1330–1332 – Вторжение византийских войск в Болгарию и их поражение. 1331–1355 – Стефан Душан, сербский король, с 1345 г. – царь. | 1349 – «Законник» Стефана Душана.   |   |   |
| 1351 – Официальное санкционирование исихазма в Византии. 1352–1354 – Начало завоевания турками Балканского полуострова.   |   |   |   |



| Исторические<br>события  | Наука, просвеще-<br>ние, право   | Литература,<br>философия   | Архитектура,<br>искусство  |
|--|--|--|--|
| <p>1359 – Первое поя-<br/>вление турок у<br/>стен Константино-<br/>поля.</p> <p>1359–1389 – Кня-<br/>жение Дмитрия<br/>Ивановича Дон-<br/>ского.</p> | <p>1361 – «Астроно-<br/>мия» в 3-х книгах<br/>Феофора Мелити-<br/>ниота.</p> | <p>1364–ок. 1419 г. –<br/>Григорий Цом-<br/>блук, сербский<br/>писатель.</p> | <p>1361 – Ц. Федора<br/>Стратилата на<br/>Ручью в Новгоро-<br/>де (росписи 1370-х<br/>гг.).</p> <p>60–90-е гг. XIV<br/>в. – Роспись<br/>ц. Успения на<br/>Волотовом поле<br/>близ Новгорода.</p> <p>1370 гг. – 1430 –<br/>Андрей Рублев.</p> <p>1370-е гг. – Мар-<br/>ков монастырь<br/>в Сербии.</p> <p>1376–<br/>1377 – Ц. в Рава-<br/>нище.</p> <p>1370–1374 – Ц. Ла-<br/>зарица в Круше-<br/>вце.</p> <p>1374 – Спасо-<br/>Преображенский<br/>собор в Новгороде.</p> <p>70-е гг. XIV–на-<br/>чало XV в. – Ра-<br/>бота на Руси Тео-<br/>фана Грека.</p> <p>Ок. 1375 г. – Фре-<br/>ски Раваницы.</p> <p>1378 – Роспись<br/>ц. Спаса Преоб-<br/>ражения в Нов-<br/>городе.</p> <p>1378–1388 – Ц.<br/>в Любостинье,<br/>архитектор Раде<br/>Борович.</p> <p>1380 – Роспись<br/>Ц. Спаса на Кова-<br/>леве.</p> <p>Монастырь Рава-<br/>ница, храм Воз-<br/>несения ок. 1381 г.</p> <p>1382 – Ц. в Нау-<br/>паре.</p> |
| <p>1380 – Победа рус-<br/>ских войск под<br/>предводительст-<br/>вом Дмитрия Дон-<br/>ского над татарами<br/>(Куликовская<br/>битва).</p>            |  |  |  |

| Исторические события   | Наука, просвещение, право | Литература, философия   | Архитектура, искусство   |
|--|---------------------------|---|--|
| <p>1385 — Захват турками Софии.<br/> 1386—1403 — Нашествие Тимура на Грузию.<br/> 1389, 15 июня — Битва на Косовом поле, разгром турками сербских войск.<br/> 1390 — Завоевание Болгарии турецкими войсками.<br/> 1392—1393 — Присоединение Нижнего Новгорода к Москве.<br/> 1394 — Блокада Константинополя турками.<br/> 1395 — Разгром Золотой Орды Тимуром.</p> |                           | <p>80-е гг. XIV в. — «Задонщина».</p> <p>Конец XIV — начало XV в. — Описание путешествия Канона Ласкариса в Германию, Скандинавию и Исландию.</p> | <p>1383—1460 — Дворцовая постройка Палеологов в Мистре.<br/> 80—90-е гг. XIV в. — Роспись ц. в Цаленджихе, художник Кир Мануил Евгеник.</p> <p>1405 — Работа Феофана Грека, Прохора с Городца и Андрея Рублева в Благовещенском соборе Московского Кремля.<br/> 1407—1413 — Ц. в Калениче.<br/> 1406—1418 — Ц. монастыря в Манасии (Ресаве).<br/> 1408 — Фрески Андрея Рублева, Даниила Черного и Прохора с Городца во владимирском Успенском соборе.<br/> 1423 — Троицкий собор в Троице-Сергиевой лавре под Москвой.<br/> Ок. 1428 г. — Фрески Ц. Пантанассы в Мистре.</p> |
| <p>1418 — Восстание против бояр в Новгороде.</p>   |                           |   |  |



| Исторические события   | Наука, просвещение, право | Литература, философия  | Архитектура, искусство  |
|--|---------------------------|--|---|
| 1510 – Присоединение Пскова к Московскому государству.<br>1514 – Освобождение Смоленска из-под власти Великого княжества Литовского.<br>1521 – Присоединение Рязани к Русскому государству.<br>1533–1584 – Правление Ивана IV. 40-е гг. XVI в. – Возникновение Запорожской Сечи.<br>1549 – Созыв первого Земского собора.<br>1551 – Стоглавый собор в Москве.<br>1552–1557 – Завершение присоединения к Русскому государству народов Поволжья и Западного Приуралья. |                           | 1517 – Начало издательской деятельности Франциска Скорины. Первая половина XVI в. – Сочинения Ф. Карпова и Максима Грека. 40–60-е гг. XVI в. – Составление «Лицевого летописного свода».<br>1564 – Первая печатная книга Ивана Федорова. | 1500–1502 – Росписи Дионисием собора Ферапонтова монастыря.<br>1505–1508 – Архангельский собор в Московском Кремле. Архитектор Алевиз Новый.<br>1507 – Евангелие с миниатюрами Феодосия.<br>1508 – Роспись Благовещенского собора в Московском Кремле.<br>1508 – Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле (зодчий Бон Фрязин).<br>1511 – Кремль в Нижнем Новгороде.<br>1514–1521 – Кремль в Туле.<br>1525–1531 – Кремль в Коломне.<br><br>1530–1532 – Ц. Вознесения в Коломенском.<br>1535–1538 – Китай-город в Москве.<br><br>1553–1554 – Ц. Иоанна Предтечи в Дьякове. |

| Исторические<br>события   | Наука, просвеще-<br>ние, право | Литература,<br>философия   | Архитектура,<br>искусство   |
|---|--------------------------------|--|---|
| 1558–1583 –<br>Ливонская война.   |                                | 1564 – Послания<br>Ивана Грозного<br>князю А. М. Курб-<br>скому. | 1556 – Кремль<br>в Серпухове.<br>1555–1560 –<br>Собор Покрова на<br>рву (Василия<br>Блаженного).<br>1561 – Роспись<br>Успенского собора<br>Свияжского мо-<br>настыря. |
| 1565–1572 –<br>Опричнина.<br>1569 – Люблин-<br>ская уния.<br>1579–1581 – Нача-<br>ло похода Ермака<br>в Сибирь.<br>1584 – Основание<br>Архангельска<br>1585–1586 – Осно-<br>вание Воронежа<br>и Самары.                             |                                |  | 1580–1590 –<br>Стены и башни<br>Кирилло-Бело-<br>зерского монас-<br>тыря.   |
| 1596 – Брестская<br>церковная уния.   |                                |  | 1593 – Собор<br>Донского монас-<br>тыря в Москве.<br>1595–1602 – Кре-<br>пость в Смоленске,<br>зодчий Федор<br>Конь.<br>1598 – Храм<br>в с. Вязёмы.                   |
| 1603 – Вос-<br>стание крестьян<br>и холопов.<br>1606 – Восстание<br>в Москве и убийст-<br>во Лжедмитрия.<br>1606–1607 – Вос-<br>стание под руко-<br>водством И. И. Бо-<br>лотникова.<br>1609 – Начало<br>польской интер-<br>венции. |                                |  |   |

| Исторические события   | Наука, просвещение, право          | Литература, философия   | Архитектура, искусство   |
|--|------------------------------------|---|--|
| <p>1612 – Вступление в Москву народного ополчения под руководством Пожарского.<br/>1613 – Созыв Земского собора, избравшего на царство Михаила Романова.</p> | <p>1649 – «Соборное уложение».</p> | <p>1620 – «Сказание Авраама Палицына».<br/>XVII в. – «Повесть о Ерше Ершовиче».<br/>«Повесть о Горе-Злосчастии».</p> <p>1642 – «Повесть об азовском осадном сидении донских казаков».</p> | <p>1628 – Успенская «Дивная» церковь в Угличе.<br/>1634 – Ц. Троицы в Никитниках.<br/>1535–1536 – Теремной дворец в Московском Кремле. Зодчие Баженов и Трезини.<br/>1649 – икона «Рождество Богородицы» работы Петра Евсеевича из Голынич.<br/>1649–1650 – Ц. Ильи Пророка в Ярославле.<br/>1649–1652 – Ц. Рождества Богородицы в Путинках.<br/>1652 – Ц. Воскресения на Дебре в Костроме.<br/>1649–1669 – Архитектурный ансамбль Коровниковской слободы в Ярославле.<br/>1652–1653 – Роспись ц. Троицы в Никитниках.</p> |
| <p>1643–1651 – Походы Василия Пояркова и Ерофея Хабарова на Амур.</p>  |                                    |   |  |

| Исторические события  | Наука, просвещение, право  | Литература, философия  | Архитектура, искусство  |
|---|--|--|---|
| <p>1654 – Церковный собор, принявший реформы патриарха Никона.</p> <p>1654 – Переяславская рада. Воссоединение Украины с Россией.</p> | <p>1665–1666 – «Трактат об искусстве» Иосифа Владимирова.</p> <p>1666–1667 – «Слово к любознателям иконного писания» Симона Ушакова.</p> | <p>70-е гг. XVII в. – «Повесть о Савве Грудцыне».</p> <p>Ок. 1673 г. – «Житие протопопа Аввакума».</p> | <p>1652–1666 – Роспись Архангельского собора Московского Кремля.</p> <p>1658 – Симон Ушаков. Икона «Спас Нерукотворный».</p> <p>Закончен строительством в 1685 г. Воскресенский собор Нового Иерусалима.</p> <p>1670–1683 – Ансамбль кремля в Ростове Великом.</p> <p>1679–1680 – Сооружение ц. Николы в Хамовниках (Москва).</p> <p>1681 – Роспись ц. Ильи Пророка в Ярославле.</p> <p>1686–1692 – Трапезная Троице-Сергиева монастыря.</p> <p>1689–1690 – Колокольня Новодевичьего монастыря в Москве.</p> <p>1690–1704 – Ц. Знамения в Дубровицах.</p> <p>1693 – Ц. Покрова в Филях (Москва).</p> <p>1694 – «Крутицкий теремок» (архитекторы О. Старцев и Л. Ковалев).</p> <p>1694–1695 – Роспись ц. Иоанна Предтечи в Толчкове.</p> |
| <p>1662 – Восстание в Москве («Медный бунт»).</p>   |  |  |   |
| <p>1670–1671 – Крестянская война под руководством Степана Разина.</p>   |  |  |   |
| <p>1682 – Воцарение Петра Алексеевича.</p> <p>1689 – Переворот в пользу Петра.</p>  |  |  |   |

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Адамян А., Эстетические воззрения средневековой Армении (период раннего феодализма), Ереван, 1955.
- Азарян Л. Р., Киликийская миниатюра XII–XIII веков, Ереван, 1959.
- Айналов Д. В., Эллинистические основы византийского искусства, Спб., 1900.
- Айналов Д. В., Византийская живопись XIV в., П., 1914.
- Айналов Д. В., Искусство Киевского периода. — «История русской литературы», т. 1, М., 1941.
- Алпатов М. В., Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля, М., 1964.
- Алпатов М. В., Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. — «Всеобщая история искусств», т. III, М., 1965.
- Алпатов М. В., Этюды по истории русского искусства, т. 1, М., 1967.
- Алпатов М. В., Андрей Рублев, М., 1972.
- Амиранашвили Ш. Я., Бека Опизари, Тбилиси, 1956.
- Амиранашвили Ш. Я., История грузинской монументальной живописи, т. 1, Тбилиси, 1957.
- Амиранашвили Ш. Я., История грузинского искусства, М., 1963.
- Амиранашвили Ш. Я., Грузинская миниатюра, М., 1966.
- «Андрей Рублев и его эпоха». Сборник статей под ред. М. В. Алпатова, М., 1971.
- Анисимов А. И., Домонгольский период древнерусской живописи. — «Вопросы реставрации», вып. II, 1928.
- Антонова В. И., Мнева Н. Е., Каталог древнерусской живописи, тт. I, II, М., 1963.
- Аракелян М., Сюжетные рельефы Армении IV–VII вв., Ереван, 1949 (на армянском языке).
- «Армянская миниатюра», Ереван, 1969.
- «Ars Georgica». — «Разыскания Института истории грузинского искусства», тт. I–VII, Тбилиси, 1942–1972.
- Арутюнян В. М., Сафарян С. А., Памятники армянского зодчества, М., 1951.
- Банк А. В., Византийское искусство в собраниях Советского Союза, М.–Л., 1966.



- Безобразов П. В., Очерки византийской культуры, Пг., 1918.
- Беридзе В. В., Архитектура Грузии, М., 1948.
- Беридзе В. В., Зодчие Древней Грузии, Тбилиси, 1956.
- Божков А., Болгарское изобразительное искусство, София, 1964.
- «Болгарская средневековая культура». Сборник статей, София, 1964.
- Бочаров Г., Выголов В., Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск, М., 1960.
- Бочаров Г. Н., Прикладное искусство Новгорода Великого, М., 1969.
- Бошковиц Д. Г., Средневековое искусство Сербии и Македонии, Белград, 1957.
- Брунов Н. И., Архитектура Константинополя IX–XII вв. — «Византийский временник», т. II, 1949.
- Брунов Н. И., Очерки по истории архитектуры, т. II, М.—Л., 1935.
- Бунятов Н. Г., Яралов Ю. С., Архитектура Армении, М., 1950.
- Буслав Ф. И., Сочинения, тт. 1–3, Спб., 1908–1910.
- Бычков В. В., К вопросу о восточнохристианской гносеологии. — «Историко-философский сборник». Отв. ред. А. С. Богомолов, М., Изд-во МГУ, 1971.
- Бычков В. В., Проблема образа в византийской эстетике. — «Вестник МГУ», № 1, 1972.
- Бычков В. В., Эстетические аспекты иконографического канона в восточнохристианском искусстве. — «Вопросы теории и истории эстетики», вып. 7, М., Изд-во МГУ, 1972.
- Вагнер Г. К., Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской, М., 1964.
- Вагнер Г. К., Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского, М., 1966.
- Вагнер Г. К., Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир, Боголюбково, М., 1969.
- Вагнер Г. К., Проблема жанров в древнерусском искусстве, М., 1974.
- Виппер Б. Р., Статьи об искусстве, М., 1970.
- Владимиров М. В., Георгиевский Г. П., Древнерусская миниатюра, М., 1933.
- Воронин Н. Н., Очерки по истории русского зодчества XVI–XVII веков, М., 1934.
- Воронин Н. Н., Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков, т. I, М., 1961; т. II, М., 1962.
- Воронин Н. Н., Владимир. Боголюбково. Суздаль. Юрьев-Польской, М., 1967.
- «Всеобщая история архитектуры», т. 3, Л.—М., 1966.
- «Всеобщая история архитектуры», т. 8, Л.—М., 1966.
- «Всеобщая история искусств», т. 2, кн. 1, М., 1960.
- «Всеобщая история искусств», т. 2, кн. 2, М., 1961.
- Голейзовский Н. К., Исихизм и русская живопись 14–15 веков. — «Византийский временник», т. XXIX, 1968.
- Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры, М., 1972.
- Грабарь И. Э., О древнерусском искусстве, М., 1966.
- Гущин А. С., Памятники художественного ремесла Древней Руси X–XIII вв., Л., 1936.
- Даркевич В. П., Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.), М., 1966.
- Дворжак М., Очерки по искусству средневековья, Л., 1934.
- Демина Н. А., Андрей Рублев и художники его круга, М., 1972.
- Добровольская Э., Гнедовский Б., Ярославль, Тутаев, М., 1971.
- «Древнерусское искусство. XVII век», М., 1964.
- «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», М., 1968.
- «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств», М., 1970.
- «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси», М., 1972.
- «Древнерусское искусство. Рукописная книга», М., 1972.
- «Древнерусское искусство. Рукописная книга». Сборник второй, М., 1974.
- «Древние русские иконы». Альбом, Нью-Йорк, 1958.
- Дурново Л. А., Краткая история древнерусской живописи, Ереван, 1957.

- Иванов В., Московский Кремль, М., 1971.  
 Измайлова Т. А., Айвазян М. А., Искусство Армении, М., 1962.  
 «Иконы на Балканах. Синай, Греция, Болгария, Югославия», София—Белград, 1967.  
 «Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа», Л., 1960.  
 «Искусство Древней Руси. Памятники XI—XVII вв.». Вступительная статья М. Алпатова, М., 1969.  
 «Искусство стран и народов мира». — Краткая художественная энциклопедия, тт. 1—3 (разделы: Византия, Греция, Армянская ССР, Грузинская ССР, Болгария, РСФСР).  
 «История Болгарии», т. 1, изд. Института славяноведения АН СССР, М., 1954.  
 «История Византии», тт. 1—3, М., 1967.  
 «История искусства народов СССР», т. 2, М., 1973; т. 3, М., 1974.  
 «История русского искусства», т. I, М., 1953; т. II, М., 1954; т. III, М., 1955; т. IV, М., 1959.  
 «История русского искусства». Под общей редакцией Н. Г. Машковцева, т. 1., М., 1957.  
 «История русской архитектуры», М., 1960.  
 «История СССР», т. I, М., 1966; т. II, М., 1967.  
 «История украинского мистецтва», т. 1, Київ, 1966.  
 «История эстетики». — «Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, М., 1962.  
 Каждан А. П., Византийская культура (X—XII вв.), М., 1968.  
 Каргер М. К., Древний Киев, т. I, М.—Л., 1958; т. II, М.—Л., 1961.  
 Каргер М. К., Новгород Великий, Л.—М., 1961.  
 Кафадарян К. Г., Город Двин и его раскопки, Ереван, 1952 (на армянском языке).  
 «Кахрие-Джами». Альбом к XI тому ИРАИК, Мюнхен, 1906.  
 Кацер М. С., Белорусская архитектура, Минск, 1956.  
 Кечакмадзе Н. Н., Из истории общественной мысли Византии в XI в. — «Византийский современник», т. XXIX, 1968.  
 Кондаков Н. П., Иконография богоматери, т. 1, Спб., 1914.  
 Кондаков Н. П., История и памятники византийской эмали. Собрание Звенигородского, Спб., 1889—1892.  
 Кондаков Н. П., Русская икона, тт. I—IV, Прага, 1928—1933.  
 Конрад Н. И., Запад и Восток, М., 1972.  
 Кравченко А. В., Каралашвили Н. И., Грузинский орнамент, Тбилиси, 1958.  
 Лазарев В. Н., Искусство Новгорода, М.—Л., 1947.  
 Лазарев В. Н., История византийской живописи, тт. 1—2, М., 1947—1948.  
 Лазарев В. Н., Фрески Старой Ладого, М., 1960.  
 Лазарев В. Н., Мозаика Софии Киевской, М., 1960.  
 Лазарев В. Н., Феофан Грек и его школа, М., 1961.  
 Лазарев В. Н., Андрей Рублев и его школа, М., 1966.  
 Лазарев В. Н., Михайловские мозаики, М., 1966.  
 Лазарев В. Н., Русская средневековая живопись. Статьи и исследования, М., 1970.  
 Лазарев В. Н., Византийская живопись, М., 1971.  
 Лазарев В. Н., Древнерусские мозаики и фрески. XI—XV вв., М., 1973.  
 Липищи Е. Э., Очерки истории византийского общества и культуры VIII—первой половины IX века, М.—Л., 1961.  
 Литаврин Г. Г., Болгария и Византия в XI—XII вв., М., 1960.  
 Лихачев Д. С., Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.  
 Лихачев Д. С., Человек в литературе Древней Руси, М., 1970.  
 Лихачева В. Д., Взаимодействие иконографического канона и художественного стиля в палеологовской живописи Византии. — «Византийский современник», т. XXXI, 1971.  
 Логвин Г., Киев, М., 1967.  
 Логвин Г., Украинское искусство X—XVIII вв., М., 1963.  
 Львова Е. П., Искусство Болгарии, М., 1971.  
 Любарский Я. Н., Михаил Пселл. Личность и мировоззрение. — «Византийский современник», т. XXX, 1969.

- Март Н. Я., Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища, М.—Л., 1934.
- «Мастера искусства об искусстве», т. 6, М., 1969.
- Маясова Н. А., Древнерусское шитье, М., 1971.
- Медведев И. П., Мистра, Л., 1973.
- Мнацаканян С. Х., Архитектура армянских притворов, Ереван, 1952.
- Мнева Н. Е., Искусство Московской Руси. Вторая половина XV—XVII в., М., 1965.
- Монгайт А. П., Художественные сокровища старой Рязани, М., 1967.
- Мошин В., Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. — «Byzantinoslavica», т. XI (I), 1950.
- Некрасов А. Н., Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937.
- Николаева Т. В., Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков, М., 1968.
- Овчинникова Е. С., Портрет в русском искусстве XVII века, М., 1955.
- Овчинникова Е. С., Церковь Троицы в Никитниках, М., 1970.
- Орбели И. А., Избранные труды, т. I, Л., 1968.
- «Оружейная палата. Москва. Памятники византийского искусства V—XV вв.», Л.—М., 1964.
- «Очерки по истории искусства Армении», М., 1939.
- «Памятники византийской литературы IV—IX веков», М., 1968.
- «Памятники византийской литературы IX—XIV веков», М., 1969.
- Пигулевская Н. В., Византия и Восток. — «Палестинский сборник», вып. 23 (86), Л., 1971.
- Плугин В. А., Мировоззрение Андрея Рублева, М., 1974.
- Подобедова О. И., Миниатюры русских исторических рукописей, М., 1965.
- Подобедова О. И., Московская школа живописи при Иване IV, М., 1972.
- Полевой В. М., Искусство Греции. Древний мир, М., 1970.
- Полевой В. М., Искусство Греции. Средние века, М., 1973.
- Постникова-Лосева М. М., Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера. XVI—XIX вв., М., 1974.
- Разина Т. М., Русская эмаль и скань, М., 1961.
- Ранович А., Первоисточники по истории раннего христианства. Материалы и документы, М., 1933.
- Реформатская М. А., Северные письма, М., 1968.
- Ровинский Д. А., Обзор иконописания в России до конца XVII века, Спб., 1903.
- «Ростово-Суздальская живопись XII—XVI вв.». Вступительная статья Н. В. Розановой, М., 1970.
- «Русское декоративное искусство», т. 1, М., 1962.
- Рыбаков Б. А., Ремесло Древней Руси, М.—Л., 1948.
- Рыбаков Б. А., Русское прикладное искусство X—XIII веков, Л., 1971.
- Саинян А., Гарни и Гергард, М., 1958.
- Свиринов А. Н., Миниатюра древней Армении, М., 1939.
- Свиринов А. Н., Древнерусское шитье, М., 1963.
- Свиринов А. Н., Искусство книги Древней Руси XI—XVII вв., М., 1964.
- Северов Н. П., Памятники грузинского зодчества, М., 1947.
- Северов Н. П., Опыт реконструкции куатайского храма Баграта. — «Ars Georgica», 5. Тбилиси, 1905.
- Сидоров А. А., Древнерусская книжная гравюра, М., 1951.
- «София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник». Автор статьи и составитель Г. Н. Логвин, Киев, 1971.
- Спегальский Ю. П., Псков. Художественные памятники, изд. 2, Л., 1972.
- Стасов В. В., Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, Спб., 1884.
- Степанян Н., Чакмакчан А., Декоративное искусство средневековой Армении, Л., 1971.
- Сычев Н. П., Искусство средневековой Руси, Л., 1929.
- Сузюмов М. Я., Историческая роль Византии и ее место во всемирной истории. — «Византийский временник», т. XXIX.
- Тиц А. А., Русское каменное зодчество 17 века, М., 1964.

- Токарский Н. М., Архитектура древней Армении, Ереван, 1946.
- Толмачевская Н. И., Фрески древней Грузии, Тбилиси, 1931.
- Тораманян Т., Материалы по истории армянской архитектуры. Сборник трудов, Ереван, 1942.
- Тревер К. В., Очерки по истории культуры древней Армении, т. 1, М.—Л., 1953.
- Успенский Ф., Очерки по истории византийской образованности, Спб., 1892.
- Успенский А. И., Царские иконописцы и живописцы XVII века, тт. 1—4., Спб., 1910—1916.
- Филиппов А. В., Древнерусские изразцы, вып. 1, М., 1938.
- Флоренский П. В., Обратная перспектива. — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 198 (Σημειωτική — «Труды по знаковым системам», III), Тарту, 1967.
- Цапенко М. П., Архитектура Болгарии, М., 1953.
- Чалоян В. К., Армянский ренессанс, М., 1963.
- Чубинашвили Н. Г., Вопросы истории искусства, т. 1, Тбилиси, 1970.
- Чубинашвили Н. Г., Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тбилиси, 1958.
- Чубинашвили Г., Северов Н., Пути развития грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936.
- Чубова А. П., Иванова А. П., Античная живопись, М., 1966.
- Шелковиков Б. А., Поливная керамика из раскопок города Ани, Ереван, 1957.
- Шмерлинг Р., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962.
- Шмерлинг Р., Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940.
- Шмидт Ф. И., Кахрие-Джами. — ИРАИК, II, София, 1906.
- Шуринова Р. Д., Коптские ткани (Собрание Государственного музея изображений искусства им. А. С. Пушкина), Л., 1968.
- Якобсон А. Л., Очерк истории зодчества Армении V—XVII веков, М.—Л., 1950.
- Якунина Л. И., Русское шитье жемчугом, М., 1955.
- Ангелов Д., История на Византия, тт. 1—3, София, 1959—1967.
- Бошковић Ђ., Основи средњевековне архитектуре, Београд, 1947.
- Бошковић Ђ., Архитектура средњег века, Београд, 1957.
- Дероко А., Споменици архитектуре IX—XVIII века у Југославији, Београд, 1964.
- Мавродинов Н., Византијската архитектура, София, 1955.
- Мавродинов Н., Старобългарското изкуство. Изкуство на първото българско царство, София, 1959.
- Мавродинов Н., Старобългарската живопис, София, 1946.
- Мавродинов Н., Изкуство на българското възрождение, София, 1957.
- Пешковић В. Р., Бошковић Ђ., Дечани, I, Београд, 1941.
- «Проблеми на българското архитектурно наследство», София, 1955.
- Радојичић С., Мајстори старог српског сликарства, Београд, 1955.
- Радојичић С., Милешева, Београд, 1963.
- Ђурић В., Салоһани, Београд, 1963.
- Христов Х., Рилският манастир, София, 1957.
- Ainalov D., Geschichte der russischen Kunst, Bd. 1. — «Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit», Berlin—Leipzig, 1932.
- Ainalov D., Geschichte der russischen Kunst, Bd. 2. — «Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau», Berlin—Leipzig, 1933.
- Alfaric P., Die sozialen Ursprünge des Christentums, Berlin, 1963.
- Alpatov M. und Brunov N., Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932.
- Amiranašvili Š., Poklady Gruzie, Praha, 1971.
- Baltrusaitis J., Etudes sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie, Paris, 1929.
- Beckwith J., The Art of Constantinople, London, 1961.
- Bettini S., Frühchristliche Malerei und frühchristlich-römische Tradition bis ins Hochmittelalter, Wien, 1942.

- Bréhier L.*, L'art byzantin, Paris, 1929.
- Bréhier L.*, Le monde byzantin, vol. 1–3, Paris, 1947–1950.
- Bréhier L.*, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris, 1936.
- Bock E.*, *Goebel R.*, Die Katakomben, Stuttgart, 1961.
- Bognetti G.*, *Chierici G.*, *De Capitani d'Arzago A.*, Santa Maria di Castelseprio, Milan, 1948.
- Bovini G.*, I sarcofagi paleocristiani, Roma, 1949.
- «Byzantine frescoes from Yugoslav Church», New York, 1963.
- «The Cambridge Medieval History», vol. IV. — «The Byzantine Empire», parts 1–2, Cambridge, 1966–1967.
- Cvetkov M.*, *Raska*, t. I–III, Beograd, 1934–1937.
- Dalton O. M.*, Byzantine Art und Archeology, Oxford, 1911.
- Deichmann F. W.*, Frühchristliche Kirche in Rom, Basel, 1948.
- Delvoe Ch.*, L'art byzantin, Paris, 1967.
- Demus O.*, Byzantin Mosaic Decoration. Aspect of Monumental Art in Byzantin, London, 1947.
- Demus O.*, Die Entstehung des Päläologenstils in der Malerei. — «Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß. München, 1958», München, 1960.
- Diehl Ch.*, L'Afrique byzantine. «Histoire de la domination en Afrique (533–709)», vol. 1–2, New York (1959).
- Diehl Ch.*, Manuel d'art byzantin, vol. 1–II, Paris, 1925–1926.
- Dournovo L. A.*, Armenian Miniatures, London, 1961.
- Duthuit G.*, La Sculpture Copte, Paris, 1931.
- Dvořák M.*, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München, 1924.
- Ebersolt J.*, La miniature byzantine, Paris, 1926.
- Felicitati-Liebenfels W.*, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten, Lausanne, 1956.
- Forlari F.*, *Brandi C.*, *Froidevaux Y.*, Ste Sophie d'Ochrid, vol. IV, — Paris, UNESCO, 1953.
- «Frühchristliche und koptische Kunst». Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste. Katalog, Wien, 1964.
- Georgiev E.*, *Angelov D.*, *Krastev K.*, *Todorova S.*, Bulgarische Beiträge zur europäischen Kultur, Sofia, 1968.
- Gilick H.*, Die Christliche Kunst des Ostens, Berlin, 1923.
- Grabar A.*, L'âge d'or de Justinien, Paris, 1966.
- Grabar A.* and *Miatev K.*, Bulgaria. Medieval Wall-painting, UNESCO, 1962.
- Grabar A.*, Christian Iconography. A Study of its Origins, Princeton, 1968.
- Grabar A.*, *Chalazidakis M.*, Griechenland. Byzantinische Mosaiken, München, 1959.
- Grabar A.*, Iconoclasm byzantin. Dossier archéologique, Paris, 1957.
- Grabar A.*, La peinture byzantine, Genève, «Skira», 1953.
- Grabar A.*, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
- Grabar A.*, Plotine et les origines de l'esthétique médiévale. — «Cahiers archéologiques», I. Paris, 1945.
- Grabar A.*, Le premier art Chrétien, Paris, 1966.
- Grabar A.*, Sculptures byzantines de Constantinople, IV–X. s. Paris, 1963.
- Hamilton J. A.*, Byzantine Architecture and Decoration, London, 1956.
- Hamilton G.*, The Art and Architecture of Russia, «Penguin Books», 1954.
- Haussing N.*, Kulturgeschichte von Byzanz, Stuttgart, 1959.
- «Icônes de Yougoslavie». Texte et catalogue V. Djurić, Avant-propos S. Radojčić, Belgrade, 1961.
- Janin R.*, La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin, Paris, 1953.
- «Jugoslavija, Srednjovekovne freske», New York, 1955.
- Kitzinger E.*, I mosaici di Monreale, Palermo, 1960.
- Khatchatrian A.*, Les Baptistères paléochrétiens, Paris, 1962.
- Kondakov N.*, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures., t. I et II, Paris, 1886, 1891.
- «Koptische Kunst», Christentum am Nil. Ausstellung. Villa Hügel, Essen, 1963.
- Krautheimer R.*, Corpus basilicarum christianarum Romae, Roma–New York, 1962.
- Krautheimer R.*, Early Christian and Byzantine architecture, New York, 1965.

- Koukoules Ph., *Vie et civilisation byzantines*, t. 1–6, Athènes, 1948–1957.
- Lasarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.
- Lemerle P., *Philippe et Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine*, Paris, 1945.
- Lemerle P., *Le style byzantine*, Paris, 1943.
- Major M., *Geschichte der Architektur*, Budapest, 1958.
- Martiny G., Stevenson R., Brett G., *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford, 1947.
- Mathew G., *Byzantine Aesthetics*, London, 1963.
- Mazulewitsch L., *Byzantinische Antike*, Berlin–Leipzig, 1929.
- Michelis P. A., *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London, 1955.
- Millet G., *L'Art byzantin chez les Slaves*, Paris, 1932.
- Millet G., *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916.
- Millet G., *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1920.
- Morey C. R., *Early Christian Art*, Princeton, 1953.
- Muratov P., *La peinture byzantine*, Paris, 1928.
- Nersessian S., *Der-, Armenia and the Byzantine Empire*, Harvard, 1945.
- Nersessian S., *Der-, The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, 2 vol., Dublin, 1958.
- Nersessian S., *Der-, Aght'amar. Church of the Holy Cross*, Harvard, Cambridge, 1965.
- Neubauer E., *Armenische Baukunst vom vierten bis vierzehnten Jahrhundert*, Dresden, 1970.
- Oakesholt W., *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig, 1967.
- Okunev N., *Monumenta Artis Serbicae*. 4 parts, Zagreb–Prague, 1928–1932.
- Onasch K., *Ikonen*, Berlin, 1961.
- Onasch K., *Die Ikonenmalerei*, Leipzig, 1968.
- Ouspensky L., *Essai sur la théologie de l'icône de l'église orthodoxe*, vol. I, Paris, 1960.
- Ouspensky L. & Lossky V., *Der Sinn der Ikonen*, Bern, 1952.
- Panofsky E., *Idea (Studien der Bibliothek Warburg)*, V, Leipzig, 1924.
- Panofsky E., *Die Perspektive als «symbolische Form»*. – «Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/1925», Leipzig, 1927.
- Petković V. R., *Manastir Studenica*, Beograd, 1924.
- Petković V. R., *La peinture serbe du Moyen Âge*, vol. I–II, Beograd, 1930–1934.
- Pevsner N., *Europäische Architektur*, München, 1957.
- Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 3, Berlin, 1968.
- Radojčić S., *Icones de Serbie et de Macédoine*. Ed. Jugoslavija, 1962.
- Radojčić S., *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934.
- Rice D. Talbot, *The Beginnings of Christian Art*, London, 1957.
- Rice D. Talbot, *Art of the Byzantine Era*, London, 1963.
- Rice D. Talbot, *Art Byzantine. Les éditions et atelier d'art graphique*, Paris–Bruxelles.
- Rice D. Talbot, *The Art Byzantinum*, London, 1959.
- Rice D. Talbot, *Byzantine Art*, Harmondsworth, 1962.
- Runciman S., *Byzantine Civilisation*, London, 1948.
- Sas-Zaloziecky, *Die altchristliche Kunst*, Frankfurt–Berlin, 1963.
- Sotiriou G. et M., *Icones du Mont Sinai*. Athènes, vol. I, 1956, vol. II, 1958.
- Strzygowski J., *Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig, 1918.
- Strzygowski J., *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig, 1920.
- Talbot Rice, *Tamara, Russian Art*, London, 1949.
- Umeni stredoveku. Umeni alidstvo. Larousse. Odeon, Praha, 1969.
- Underwood P., *The Kariye Djami*, vol. 1–2, New York, 1966.
- Vollbach W. F., *Frühchristliche Kunst*, München, 1958.
- Voyonis S. Jr., *Byzantinum and Europe*, London, 1967.
- Wessel K., *Koptische Kunst*, Recklinghausen, 1963.
- Weitzmann K., *Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts*, Bamberg, 1933.

- Weitzmann K.*, Illustrations in Roll and Codex, Princeton, 1947.
- Weitzmann K.*, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton, 1951.
- Whittemore T.*, The Mosaics of Hagia Sophia at Istambul, Oxford, no. 1, 1935; no. 2, 1936; no. 3, 1942; no. 4, 1952.
- Wilpert J.*, Die Malereien der Katakomben Roms, 2 Bde, Freiburg, 1903.
- Wulf O.*, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin, 1917 ff.
- Wulf O., Alpatoff, M.*, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau, 1925.
- Wulf O.*, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. — «Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet», Leipzig, 1907.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН  
ХУДОЖНИКОВ  
И АРХИТЕКТОРОВ

Аветис – 138  
Авраам – 205  
Алевиз Новый – 257, 261, 262  
Алимпий – 206  
Амвросий – 254  
Андреев, Иван – 303  
Анфимий из Тралл – 58  
Арсукисдзе – 146  
Астрапа – 185, 186  
Афанасьев, Ларион – 303

Барбон, П. – 312  
Барма – 264  
Безмин, Иван – 295  
Бека Опизари – 150, 151, 345  
Благушин, Григорий – 301  
Бон Фрязин – 260  
Бунин, Леонтий – 301  
Бухвостов, Яков – 289, 290

Вассиан – 268  
Вит из Котора – 175  
Владимир – 268  
Владимиров, Иосиф – 281  
Вухтерс, Д. – 296

Гайтан – 246  
Георгий – 186  
Григор (художник) – 139  
Григор (скульптор) – 138  
Григор из Млджи – 139

Даниил Черный – 246  
Дионисий (живописец XIV в.) – 246  
Дионисий – 267–271, 273, 352  
Дионисий Глушицкий – 253  
Дмитрий – 186  
Досифей – 268

Евтихий – 186  
Ермолин, Василий Дмитриевич – 218,  
279, 352

Захарий – 246  
Зубов, Федор – 301

Иван – 186  
Иван – 246  
Иван Диакон – 339  
Иванов, Гаврила – 301  
Иванов, Кондратий – 301  
Иларион Самтавели – 339  
Иоанн Иверопул – 163



Иосиф — 246  
Исидор из Милета — 58

Казанец, Яков — 295  
Кинешемцев, Г. — 298  
Кир Мануил Евгеник — 154, 351  
Ковалев, О — 283, 356  
Кондратьев, Гаврило — 295  
Константин — 139  
Константинов, А. — 282  
Коня — 268  
Конь, Федор — 267, 354  
Корень, Василий — 301  
Красовский, П. — 308, 312  
Кривцов — 260

Мануэл — 129, 131  
Маркарэ — 139  
Медоварцев, Михаил — 277  
Митрофан — 268  
Михаил — 185, 187  
Михаил Коресий — 156  
Михайло — 273  
Момик — 140  
Москвитин, Емельян — 294  
Мстиславец, Петр — 278  
Мышкин, И. — 260  
Мякишев, Д. — 289

Нефедьев, Маруша — 278  
Николай — 246  
Ованес — 139  
Огурцов, Б. — 282  
Останя — 273

Павловец, Никита — 295  
Паисий — 268  
Панселин, Мануил — 114  
Пестриков, Третьяк — 303, 304  
Петр — 203  
Петрахович, Николай — 313  
Петр Евсеевич из Голынич — 316  
Петрок Малый — 260, 268  
Пицак, Саркис — 140  
Плеханов, Д. — 298  
Посник — 264

Потапов, П. — 283  
Проход с Городца — 246

Раде Бороевич — 190, 350  
Рослин, Торос — 139, 140, 346  
Рублев, Андрей — 243, 245, 246-251, 268,  
270, 350  
Руффо, Фрязин — 257, 260

Савин, Истома — 294  
Савин, Никифор — 294, 299  
Савин, С. — 298  
Сакоцари — 337  
Семен — 246  
Семен Высокий Глаголь — 273  
Скорина, Георгий (Франциск) — 315, 316,  
317  
Салтанов, Богдан — 295  
Солари, Пьетро Антонио — 257, 260, 352  
Старцев, О. — 283, 356

Тевдоре — 152, 155, 341  
Тевдоре (миниатюрист) — 337  
Тимофей — 268  
Тодос — 332  
Торонаци, Торос — 140  
Трдат — 127, 128, 337  
Трухменский, Афанасий — 301

Уланов, Кирилл — 295  
Ушаков, Симон — 281, 295, 298, 301, 356

Федор — 186  
Федоров, Иван — 278  
Федуско из Самбора — 310  
Феодосий — 268, 272, 273, 277  
Феофан Грек — 222-228, 236, 246  
Фиораванти, Аристотель — 256, 260  
Фомин, Иван — 254

Чирин, Прокопий — 294, 301  
Чохов, Андрей — 304

Яков — 273  
Якушко — 273  
Ярец — 268

СПИСОК ФОТОГРАФОВ,  
МУЗЕЕВ И ФОТОТЕК,  
ПРЕДСТАВИВШИХ  
ФОТОМАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КНИГИ

Альбахинг (ФРГ), Прейс и К<sup>о</sup> – 44, обложка; Антелла Скала – 10, 27, 28, 33; Базель, Гинц – 16, 19, 47, 49, 51, 52, 66, 101, 105, 106, 108; Белград, фото Душана Тасича при посредничестве Института истории искусств Белградского университета – 100, 102-104, 107, 110, 111; Берлин, Государственные музеи, отдел раннего христианства и Византии – 20; Дрезден, Ферлаг дер кунст – 2, 3, 5, 6, 7, 22, 46, 63, 99; Экубленс, А. Хельд – 112; Фото Марбург – 26, 39, 41, 42, 109; Москва, издательство «Искусство» – 4, 8, 9, 11-15, 17, 23-25, 29, 31, 32, 34-38, 40, 43, 48, 50, 53, 55, 58, 57, 60, 62, 64, 65, 67-93, 96-98, 112-193 и рисунки, стр. 322-326.  
Мюнхен, Хирмер ферлаг – 1, 18, 30, 45, 56, 59, Париж, Национальная библиотека, фотоотдел – 54.

На обложке помещено: «Бегство в Египет». Византийская эмаль. Афины, Византийский музей.

*Тяжелов Венедикт Николаевич*  
*Сопоцинский Олег Игоревич*

## ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

Редакторы  
*И. Цагарелли и Д. Салынский*

Художник  
*И. Жихарев*

Художественный редактор  
*И. Румянцева*

Технический редактор  
*Р. Бачек*

Корректор  
*Л. Трофименко*

Подписано к печати 21/II 1974 г. А06152.  
Формат издания 84 × 108 1/32. Бумага  
офсетная 100 г. Условных печатных ли-  
стов 19,32. Учетно-издательских печатных  
листов 20,696. Тираж 100 000 экз. Изда-  
тельский № 725. Издательство «Искус-  
ство», 103051 Москва, Цветной бульвар,  
25. Типография изд-ва «Druckerei Völker-  
freundschaft» Дрезден, Юлиан-Гримау-  
аллея. Заказ № 005600.  
Цена 2 руб. 08 коп.

В настоящий том «Малой истории искусств», посвященный искусству средних веков, вошли Византия, Болгария, Сербия, Армения, Грузия, Древняя Русь, Украина и Белоруссия. В книге освещены также искусство поздней Римской империи и античные истоки средневекового искусства. Проблемы искусства авторы рассматривают на материале известнейших памятников.

Книга снабжена научным аппаратом — синхронистической таблицей, словарем, библиографией. Богато иллюстрирована цветными и тоновыми иллюстрациями.

Издательство  
«Искусство»  
Москва

VEB  
Verlag der Kunst  
Dresden

