1. **Архитектура Киева 10-11 вв.**

КИЕВ… ГОРОД ВЕЧНОЙ ЮНОСТИ… Город, славная история которого  насчитывает полторы тысячи лет. «…вся честь и слава и величество и глава всем землям русским – Киев» - так с гордостью начертал неизвестный летописец. Знаменитая София Киевская…Где-то за порогом шумит двадцатый век, а здесь…Здесь все дышит святостью так же, как девятьсот лет назад. Построена она, равно как и Золотые ворота, в княжение Ярослава Мудрого. В первой половине одиннадцатого века он расширяет границы древнего Киева и возводит величественный ансамбль каменных зданий. В «Повести временных лет» под 1037 годом об этом сказано так: « Заложи Ярослав город великий Киев, у него же града суть Златыя врата; заложи же и церковь святыя Софья, митрополью, и посемь церковь на Златых вратах камену святыя Богородица благовещенье; посемь святого Георгия монастырь и святыя Орины». Созданная в далеком одиннадцатом веке София Киевская во все времена восхищала и продолжает восхищать людей как выдающееся произведение искусства. Еще древнерусский писатель Илларион сказал о ней: « Церкви дивна и  славна всем округниим странам…» Вокруг Софийского собора возвышались патрональные Ирининская и Георгиевская церкви, каменные княжеские и боярские дворцы, деревянные жилища киевлян. С Софией Киевской связаны многие события политической, общественной и культурной жизни Древней Руси. Здесь проходили торжественные церемонии «посажения » на великокняжеский престол, встречи иностранных послов, заключались договоры о мире между князьями. Здесь находилась первая на Руси библиотека, собранная князем Ярославом Мудрым, существовала мастерская художников-миниатюристов и переписчиков книг. Последние перестройки XVII- XVIII веков в корне изменили здание и придали этому памятнику архитектуры вид, в котором он предстает перед нами сейчас. Но под поздними барочными наслоениями  сохранились конструкции одиннадцатого века. Основные размеры внутри здания (37\* 55 метров и высота 29 метров) остались прежними. Однако композиционный замысел и архитектурные формы сооружения были иными. На восточном фасаде выступали пять апсид (что отражало внутреннюю пятинефную структуру), с севера, запада и юга собор окружали два ряда открытых галерей – двухэтажные внутренние и одноэтажные наружные. Здание венчали тринадцать куполов полусферической формы, покрытые свинцом. На западном фасаде возвышались две асимметрично поставленные лестничные башни для подъема на хоры. Восточная оконечность северной галереи представляла собою замкнутое помещение с небольшой апсидой, где находилась великокняжеская усыпальница (здесь стояли каменные саркофаги Ярослава Мудрого, Всеволода Ярославича, Владимира Мономаха и других великих киевских князей). Своеобразную живописность внешнему облику собора придавала кладка стен – ряды темно-красного бутового камня, прослойки тонкого плоского кирпича (плинфы) на розовом цемяночном растворе. Внутри собора в основном сохранились архитектурные формы одиннадцатого века. Это – стены основного ядра здания, двенадцать крещатых столбов, делящих внутреннее пространство на пять нефов, столбы и арки галерей, а также тринадцать куполов со световыми барабанами. Главный купол, поставленный на пересечении продольного и поперечного нефов, освещает центральное подкупольное пространство. В восемнадцатом веке над одноэтажными галереями были надстроены вторые этажи с куполами и заложены открытые арки. Внутри были растесаны окна в стенах собора, на месте древнего входа сделана большая арка. Не сохранились западная двухъярусная тройная аркада в центральной подкупольной части (аналогичная южной и северной ) и древние хоры над нею. Поэтому центральное подкупольное пространство, имевшее в древности форму равноконечного креста, в западной части изменило первоначальный вид. Особую ценность представляют настенные росписи Софии Киевской одиннадцатого века – 260 квадратных метров мозаик, набранных из кубиков разноцветной смальты, и около 3000 квадратных метров фресок, выполненных водяными красками по сырой штукатурке. Сохранившиеся мозаики и фрески – это третья часть всей живописи, украшавшей в старину здание. Сочетание мозаик и фресок в едином декоративном ансамбле – характерная черта Софии Киевской. Золотые ворота в Киеве – один из немногих дошедших до нас памятников древнерусского оборонного зодчества. Этот архитектурный шедевр когда-то представлял собой  мощную боевую башню с возвышавшейся над ней надвратной церковью Благовещенья. Древняя кладка Золотых ворот особое впечатление производит со стороны проезда. Высота сохранившихся стен достигает девяти с половиной метров. Ширина проезда – 6,4 метра. Внутрь проезда выступают мощные пилястры, на которые в древности опирались арки свода высотой 8,43, 11,12 и 13,36 метра. На лицевой поверхности стен хорошо читаются декоративные особенности «смешанной», или «полосатой» кладки (ряды камня и плинфы на цемяночном растворе). Ныне восстановленные Золотые ворота имеют следующий облик: основная часть представляет собою башню с зубцами высотою 14 метров; с внешнего фасада башня имеет дополнительный выступ – «малую башню»; проезд ворот перекрывается  с одной стороны герсой – подъемной деревянной решеткой, окованной металлом, с другой – створками ворот, выполненными  по образцу древних врат, сохранившимся в Новгороде и  Суздале. Надвратная церковь восстановлена в виде трехнефного четырехстолпного храма одноглавого храма, апсиды которого устроены в толще стены и не выступают из фасада. В архитектурном декоре фасадов использованы орнаменты из кирпича, характерные для древнерусских построек этого периода – меандровый фриз, поребрик и другие. Над хорами находятся кувшины– голосники для улучшения акустики. Полы храма украшены мозаикой, рисунок которой выполнен по мотивам древних полов Софии Киевской. На стенах храма, как и в Софийском соборе, имеются надписи-граффити. Кирилловская церковь была построена в середине двенадцатого века на далекой окраине древнего Киева – Дорогожичах. Отсюда основатель церкви черниговский князь Всеволод Ольгович взял штурмом Киев в 1139 году. Для представителей династии Ольговичей храм служил загородной резиденцией и фамильной усыпальницей. В 1194 году здесь был похоронен герой древнерусской поэмы « Слово о полку Игореве» киевский князь Святослав. Архитектура Кирилловской церкви хорошо сохранилась с двенадцатого века. Перестройки XVII-XVIII веков выразились в основном в перекладке части сводов, достройке четырех боковых куполов, возведении пышного фронтона над входом, оформлении окон и порталов лепным декором. Древние архитектурные формы четко читаются под этими достройками. Это было трехнефное трехапсидное шестистолпное однокупольное здание, вытянутое по оси запад – восток. Его размеры 31\* 18,4 метра, высота 28 метров. Древнее закомарное покрытие не уцелело. Декор фасадов состоял из аркатурного пояска в верхней части стен, барабана и легких полуколонок на барабане и апсидах. Стены снаружи, по-видимому, были оштукатурены, откосы окон и порталов украшали фресковые росписи. Сложено здание в технике порядовой, т.е. «полосатой» кладки на известняково-цемяночном растворе. Центральное подкупольное пространство храма – высокое, свободное, хорошо освещенное, с хорами в западной части – контрастировало с остальными помещениями: полутемным нартексом  с нишами-аркосолиями для гробниц, крещальней, узкой лестницей на хоры в толще северной стены, небольшой молельней на хорах. Особенностью храма были маленькие придельные хоры перед южной апсидой, куда вела лестница в толще стены алтаря. От древних фресок двенадцатого века, украшавших все помещения храма, осталось около 800 квадратных метров росписей, представляющих собою ценные художественные произведения периода Древней Руси. Для фресок Кирилловской церкви характерна выраженная графичность лиц. Также интересно сочетание крупных белых, розовых, голубых и оливковых цветовых пятен в цветовой гамме росписей.

**2. Архитектура Новгорода 11-12 вв.**

ДРЕВНЕЙШИЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ НОВГОРОДА с трудом читаются сквозь туман легенд, саг и сказаний. Нет единомыслия даже в том, по отношению к какому более древнему городу Новгород стал новым городом. Одним исследователям казалось, что этим предшественником Новгорода была Старая Русса, расположенная на южном берегу озера Ильмень, другим – Старая Ладога, отстоящая от Новгорода на 190 километров к северу.                 В двух километрах к югу от Новгорода, у истоков Волхова из озера Ильмень, расположен так называемое Рюриково городище. С начала двенадцатого века оно хорошо известно в древнейших новгородских летописях под названием Городище как резиденция новгородских князей, вытесненных из города в процессе сложения в Новгороде вечевой республики. Но археологические раскопки вскрыли слои, относящиеся к более древнему периоду – к концу девятого – началу десятого веков. Есть основания предполагать, что  именно по отношению к этому поселению передвинувшийся к северу город получил название «Новый город». Подобные «передвижения» на более удобную территорию были характерны    для ряда древнерусских городов и вызывались бурным ростом их в процессе феодализации. При раскопках на территории Новгорода до сих пор не удалось обнаружить слов старше десятого века. Первая крупная постройка – дубовая церковь Софии «о тринадцати верхах», ставшая своего рода прототипом Софии Киевской и впоследствии сгоревшая - была выстроена в 989(!!!) году присланным из Киева первым новгородским епископом    Иоакимом. Как и другие города древней Руси, Новгород даже в эпоху расцвета был по преимуществу деревянным: огромные лесные массивы этого края, делавшие дешевым материал, удобная доставка его по многочисленным водным артериям способствовали этому. О многочисленных деревянных постройках – крепостных стенах, мостах, церквах и хоромах знати – уже в древнейший период неоднократно повествуют летописи. Таким образом, архитектурный ансамбль древнего Новгорода складывался в основном из деревянных построек. С 1044 года по приказанию князя Ярослава (Мудрого) началось строительство стен кремля, который в древнем Новгороде обычно называли детинцем. Год спустя, в 1045 году, в новом детинце был заложен грандиозный каменный храм Софии. Следует упомянуть, что князь Ярослав в 1014 году отказался платить дань Киеву, чем фактически провозгласил начало независимости Новгорода, а значит, свой, независимый путь в развитии архитектуры. Храм строился пять лет – с 1045-го по 1050-ый гг. Новгородская София – один из наиболее выдающихся памятников древнерусского зодчества, имеющий мировое значение. Постройка свидетельствует о намерении повторить в Новгороде блеск и великолепие великокняжеского строительства в Киеве. Новгородская София повторяла киевскую не только по названию. Подобно киевскому собору, новгородская София представляет собой огромный расчлененный вереницами столбов на пять продольных нефов храм, к которому с трех сторон примыкали открытые галереи. Внешний облик храма характеризуется исключительной монолитностью и конструктивностью. Мощные выступы лопаток делят фасады здания в полном соответствии с внутренними членениями. Лопатки как бы укрепляют здание по основным осям. Подобно киевским памятникам одиннадцатого века, стены новгородской Софии первоначально не были оштукатурены. Кладка стен, в отличие от киевских построек тех времен, в основном состояла из огромных, грубо отесанных, не имеющих квадровой формы камней. Розоватый от примеси мелкотолченого кирпича известковый раствор подрезан по контурам камней и подчеркивает их неправильную форму. Кирпич применен в незначительном количестве, поэтому не создается впечатления «полосатой» кладки из  регулярно чередующихся рядов плоского кирпича (плинфы) и камня, что было характерно для киевского зодчества XI века. Кладка эта, не скрытая под штукатуркой, придавала фасадам здания    подчеркнутую мощность и своеобразную суровую красоту. Новгородская София, подобно киевскому прототипу, была парадным сооружением, резко выделявшимся среди окружавших ее деревянных жилищ горожан. Подчеркнутая монументальность княжеских парадных построек характерна для искусства феодального общества. В этом отношении чрезвычайно выразительна также организация внутреннего пространства храма, резко расчлененного на две части – нижнюю полутемную, как бы подавленную низкими сводами хор, доступную для всех горожан, и верхнюю – залитые светом роскошные полати (хоры), предназначенные только для князя, его семьи и ближайшего круга придворных, входивших на полати через лестничную башню. Несмотря на близость к киевскому собору, новгородская София существенно отличается от него не только в конструктивных особенностях, но и в своеобразии художественного замысла: она проще, лаконичнее и строже. Проще решена вся композиция масс здания. Сложное завершение киевского собора тринадцатью главами заменено более строгим пятиглавием. Архитектурные формы новгородской Софии монолитнее и несколько статичнее, чем расчлененные динамичные массы Софии киевской, с пирамидальным нарастанием устремленной ввысь архитектурной композиции. Различен и характер интерьеров обоих соборов: в новгородской Софии намечается некоторый отход от сложного «живописного пространства» Софии киевской. В новгородском соборе больше простоты и больше расчлененности, разобщенности пространственных ячеек здания, значительно строже декор. Отказ от мрамора и шифера, мозаики в пользу фресок делает интерьер новгородской Софии более суровым. В начале XII века Новгород становится вечевой республикой. Боярство завладевает государственным аппаратом, оттесняя князя на роль наемного военачальника города. Князья переселяются в Городище, возле    которого возникает княжеский Юрьев монастырь, а чуть позже – Спасо-Нередицкий. В течение двенадцатого века князья делают ряд попыток противопоставить потерянной для них Софии новые сооружения. Еще в 1103 году князь Мстислав заложил на Городище церковь Благовещения; часть стен была обнаружена в 1966-1969 гг. раскопками. Судя по остаткам, этот древнейший после Софии храм представлял собой большую парадную постройку. В 1113 г. выстроен пятиглавый храм Николы на Ярославовом дворище, который был княжеским дворцовым храмом. По  типу и художественным особенностям Николо-Дворищенский собор является    большим городским соборным храмом, что, по-видимому, вызвано нарочитым противопоставлением нового княжеского храма храму Софии. Георгиевский собор Юрьева монастыря, выстроенный в 1119 году князем Всеволодом, по размерам и строительному мастерству занимает в новгородском зодчестве первое место после Софии. Новгородский князь стремился построить здание, которое могло бы если не затмить собор Софии, то хотя бы конкурировать с ним. Поздняя новгородская летопись сохранила имя русского зодчего, выстроившего собор – «мастер Петр». Георгиевский собор, как и собор Николы на Дворище сохраняет образ большого парадного здания. К его северо-западному углу мастер приставил высокую прямоугольную башню с расположенной внутри    лестницей, ведущей на полати собора. Выдающийся русский зодчий достиг в этой постройке исключительной выразительности, доведя до предела лаконичность форм, строгость пропорций и ясность конструктивного замысла. Все это придавало собору характер монолитного целого. В чрезвычайно напряженной политической обстановке строятся два последних княжеских храма – церковь Ивана на Опоках в 1127 году и церковь Успения на Торгу в 1135 году (заложены князем Всеволодом незадолго до изгнания его из Новгорода). В основе обоих построек – упрощенный план Николо-Дворищенского собора: нет башен, вход на хоры устроен в виде узкой щели в толще западной стены. После 1135 года крайне неуютно чувствовавшие себя в городе князья не выстроили ни одного здания. Нередко сбегавшие с «новгородского стола», а еще чаще изгоняемые вечевым решением, они не решались на крупное строительство, требовавшее времени и средств. Только в обстановке вот таких новых политических условий может быть понят последний  памятник княжеского строительства в Новгороде -    церковь Спаса Нередицы, заложенная в 1198 году князем Ярославом Владимировичем подле новой княжеской резиденции на Городище. Это кубического типа постройка, почти квадратная в плане, с четырьмя столбами внутри, несущими единственный купол. Узкий щелевидный вход на хор в западной стене. Отнюдь не блещет красотой пропорций – стены ее непомерно толсты, кладка грубовата, хотя еще повторяет старую систему «полосатой» кладки. Кривизна линий, неровность плоскостей, скошенность углов придают этой постройке особую пластичность, отличающую новгородское и псковское зодчество от памятников владимиро-суздальской архитектуры и зодчества ранней Москвы, унаследовавшей владимиро-суздальские традиции. Во второй половине двенадцатого века  в Новгороде складывается новый тип храма. Вместо грандиозных, но немногочисленных сооружений появляются здания небольшие и простые, но строящиеся в большом количестве. Решительно меняется характер интерьера. Пышные открытые полати - хоры – заменяются закрытыми со всех сторон угловыми камерами на сводах, соединенными между собой небольшим деревянным помостом. Снаружи масса храма также становится монолитнее и проще. Башни для входа на хоры заменяются узким щелевидным ходом в толще западной стены. Парадная многокупольность, столь характерная для более раннего зодчества с конца двенадцатого века исчезает совершенно. Фасады становятся лаконичнее. Первая дошедшая до нас постройка нового типа – церковь Благовещения у деревни Арканжи под Новгородом, построенная в 1179 году. Это квадратный четырехстолпный однокупольный храм с тремя полуциркульными апсидами на восточной стороне. Церковь Петра и Павла на Синичьей горе, выстроенная в 1185-1192 гг., полностью совпадая с вышеохарактеризованным типом, имеет одну примечательную особенность: она выстроена из одного кирпича, без рядов камня, причем, лежащие в плоскости фасадов ряды кирпича чередуются с рядами, утопленными в растворе, поверхность которого гладко затерта. Эта особенность характерна для полоцкого зодчества двенадцатого века и объясняется, по-видимому, прямым влиянием полоцкой традиции. Не стоит забывать и церковь Кирилла в Кирилловском монастыре, полностью разрушенную в годы Второй мировой войны, выстроенную братьями Константином и Дмитром в 1196 году. Летопись сохранила имя зодчего – мастера Корова Яковлевича с Лубяной улицы. Само здание представляет собой ближайшую аналогию церкви Спаса Нередицы. В церкви Параскевы Пятницы на Торгу, построенной в 1207 году появляются некоторые типовые изменения. К средней полукруглой апсиде примыкали  с двух сторон апсиды, имевшие полукруглую форму лишь внутри. Снаружи они были прямоугольные. С трех сторон к основному кубу здания примыкали пониженные притворы, углы  которых, как и углы основного куба, были декорированы уступчатыми (пучковыми) лопатками, также необычными для Новгорода. Фасады основного куба имели трехлопастные завершения, соответственно которым делались и покрытия храма. Эту  особенность интересно сравнить с аналогичными чертами отлично сохранившегося памятника смоленского зодчества этого периода – церкви Михаила Архангела (1194г.). Здесь  чувствуется прямое влияние традиций зодчества Смоленска. В XIII веке появляется новая техника кладки: из грубоотесанной волховской плиты на растворе из извести с песком. В кладке столбов и  сводов применялся кирпич в форме продолговатых брусков крупного размера. Эта кладка типична для Новгорода  XIII- XV веков. Подобная техника придает поверхности чрезвычайно неровный вид и скульптурную пластичность. Такова церковь Спаса на Ковалеве (1345г.) Она имеет еще позакомарное покрытие (чуть позднее оно будет пощипцовое), однако, при отсутствии трех лопаток на фасадах, с одной апсидой и тремя притворами. Церковь Успения на Волотовом поле (1352г.). Одноглавый кубический четырехстолпный храм. Но подкупольные столбы придвинуты к стенам. Нижние части столбов округлы. Последний прием, впервые примененный в русском зодчестве в Волотовской церкви, впоследствии стал характерной чертой новгородского и псковского зодчества XIV- XV веков.

**3.Архитектура Владимиро-Суздальского княжества.**

Одной из самых ярких русских архитектур­ных школ XII — первой половины XIII века бы­ла **владимиро-суздальская школа.** От начала и до конца своего развития она связана с высо­кой идеей объединения русских земель, вы­двинутой владимирскими князьями и поддер­жанной мощными общественными силами - горожанами, заинтересованными в преодоле­нии феодальной раздробленности, новым соци­альным слоем — дворянством и церковью.

Начало монументального строительства на северо-востоке связано с созданием при Вла­димире Мономахе на рубеже XI—XII веков собора в Суздале, известного лишь по данным раскопок. Это было шестистолпное кирпичное здание, возведенное, очевидно, рус­скими мастерами из Южной Руси. Однако в дальнейшем киевская традиция не получила здесь развития. К середине XII века, времени Юрия Долгорукого, относятся одноглавые четырехстолпные, сложенные из тесаного белого камня храмы в Переславле-Залесском, Юрьеве-Польском, в княжеской резиденции Кидекша под Суздалем и на княжеском дворе во Владимире. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152) сохранился полностью, а цер­ковь в Кидекше в большей своей части. Здания той поры почти лишены декоративных элементов; только поясок аркатуры с поребри­ком проходит по фасадам и верхней части ап­сид, подчеркивая суровую мощь гладких белых стен. Тяжелая глава усиливает впечатление непреоборимой физической силы. Храмы име­ли хоры и были связаны переходом с дворцом феодала. Эти первые постройки на Суздальщине сооружены галицкими зодчими.

При Андрее Боголюбском архитектура пе­реживает стремительный расцвет. Столица пе­реносится во Владимир. Город, красиво распо­ложенный на высоком берегу Клязьмы, в 50- 60-х годах XII века быстро обстраивают новы­ми зданиями, окружают могучими валами с деревянными стенами и белокаменными во­ротными башнями. Из них сохранились Золо­тые ворота (1164) с огромной торжествен­ной аркой проезда, над которой возвышалась надвратная церковь. Ворота были одновремен­но сильнейшим узлом обороны и триумфаль­ной аркой.

Интенсивное строительство свидетельствует о сложении во Владимире опытных многочис­ленных кадров строителей. Они восприняли традиции галицкой архитектуры, быстро пере­работали их и далее развивали совершенно самостоятельно. Вместе с тем в памятниках владимирской архитектуры этой поры чувству­ется и прямое участие романских зодчих. Есть сведения, что Андрей Боголюбский обращался за мастерами к императору Фридриху Барба­россе. Однако участие романских зодчих не превращает владимиро-суздальскую архитек­туру в вариант романского стиля. Романские черты проявились в основном в деталях и рез­ном декоре, в то время как общерусские формы, восходящие к киевским традициям, ощутимы в планах, композициях объемов, в конструкции. Тяготеющие к разным источни­кам особенности настолько органично слиты, что создают совершенно самобытное зодчест­во, ярко характеризующее культуру одного из сильнейших русских княжеств этой эпохи.

Крупнейшая постройка времени Андрея Боголюбского - **Успенский собор** во Владимире (1158—1161). Поставленный в центре города на высоком берегу реки, он стал основным звеном великолепного ансамб­ля. Хотя после пожара 1185 года собор был обстроен с трех сторон, получил новую алтар­ную часть и дополнительные четыре угловые главы, первоначальный облик его ясен. Строй­ные пропорции и высота шестистолпного хра­ма подчеркнуты изысканным декором: аркатурно-колончатый пояс охватывает стены, ло­патки осложнены тонкими полуколоннами с пышными лиственными капителями. Колонки широких перспективных порталов имели рез­ные капители, а некоторые архитектурные де­тали— оковку золоченой медью; шлем двенадцатиоконного барабана главы сверкал золо­том. Столь же эффектен был и интерьер, хорошо освещенный и богато украшенный драгоценной утварью. Величавый и торжест­венный Успенский собор образно утверждал идею главенства владимиро-суздальской зем­ли, превращая ее столицу в церковный и по­литический центр Руси.

Лучшее создание владимирских мастеров **церковь Покрова на Нерли** (1165, ил. 20, 21) — один из величайших шедевров древнерусской и мировой архитектуры. Она выполнена в великолепной белокаменной тех­нике. Сложно профилированные пилястры с легкими полуколоннами подчеркивают движе­ние ввысь композиции изящного храма, при­дают ему пластичный, почти скульптурный ха­рактер. Аркатурно-колончатый пояс, тонкие колонки которого опираются на резные крон­штейны, проходит по всем фасадам и под кар­низом апсид. Выше аркатурно-колончатого пояса стены украшены рельефами, сочная резьба декорирует перспективные порталы. В целом образ храма очень поэтичен, весь пронизан ощущением легкости и светлой гар­монии. Не случайно говорят о музыкальных ассоциациях, которые рождает церковь По­крова на Нерли. Однако первоначальная ком­позиция храма была более сложной. Раскопки у его стен показали, что создатели этого ше­девра решали очень трудную задачу: они должны были поставить храм при впадении Нерли в Клязьму как торжественный мону­мент, отмечавший для кораблей, шедших сни­зу по Клязьме, прибытие в княжескую рези­денцию— соседний Боголюбовский замок. Место, назначенное князем для строительства, было низменной поймой и в половодье зали­валось водой. Поэтому, заложив фундамент на плотной материковой глине, зодчие поставили на нем как бы пьедестал высотой около четы­рех метров из тесаного камня, точно отвечав­ший плану церкви. Одновременно с кладкой подсыпали землю, создавая тем самым искус­ственный холм, который потом был облицован каменными плитами. На нем и высилась цер­ковь. Казалось, что сама земля поднимает ее к небу. С трех сторон храм окружала аркада галереи, в угловой части которой устроили лестницу на хоры. От галереи сохранился только фундамент, и первоначальный облик здания в целом восстанавливается лишь пред­положительно.

Княжеский замок — Боголюбов-город был построен в 1153—1165 годах на высоком берегу Клязьмы близ устья Нерли. Его опоя­сывали земляные валы с белокаменными сте­нами. Сохранилась лишь одна лестничная баш­ня с переходом на хоры собора. Основания стен последнего, как и остатки других частей ансамбля, раскрыты раскопками.

Дворцовый ансамбль располагался на пло­щади, вымощенной белокаменными плитами. Его центром был собор, связанный переходом с лестничной башней, от которой далее также белокаменный переход вел во второй этаж дворца. К югу от собора через вторую башню шли переходы, выводившие на крепостную стену. Под переходами были арочные проходы и проезд. Все эти части объединялись аркатурно-колончатым поясом в единое живописное и торжественное целое. Фасады украшали ба­рельефы, фресковая роспись, некоторые дета­ли были обиты золоченой медью. Высокий и стройный дворцовый собор имел необычные для древнерусской архитектуры круглые стол­бы-колонны, расписанные под белый мрамор и завершенные огромными лиственными капите­лями. Пол хоров устилали майоликовые плит­ки, а в самом храме — медные плиты, запаян­ные оловом и блестевшие, как золото. По сви­детельству летописи, в храме было много дра­гоценной утвари. Перед собором на площади стоял уникальный в русском зодчестве вось­миколонный киворий (сень) с золоченым шат­ром над белокаменной водосвятной чашей.

Строительство времени Всеволода III знаме­нует дальнейший блестящий подъем владимиро-суздальского зодчества. В архитектуре воз­никают два течения: епископское, отрицатель­но относящееся к развитию скульптурного уб­ранства храмов, приверженное к строгости их облика, и княжеское, широко использующее пластику.

Крупнейшим памятником первого течения стал владимирский **Успенский собор** после его обстройки в 1185—1189 годах. Фа­сады почти лишены скульптур; лишь единич­ные резные камни были перенесены на них со стен старого собора. Здание фактически стало новым, более грандиозным сооружением; его объем приобрел ступенчатое построение, так как окружавшие старую постройку галереи были несколько понижены. На углах поставле­ны четыре новые главы, образовавшие торже­ственное пятиглавие. В архитектурном образе нового собора еще ярче выявилась идея силы и царственного величия, пронизывающая все искусство времени могучего «самовластца» Всеволода.

Эта же идея — апофеоз власти и могущества владимирской земли с большей силой выра­жена в Дмитриевском соборе во Владимире (1194—1197). Первоначально, подобно собору в Боголюбо­ве, храм входил в дворцовый ансамбль, имел выступающие у западных углов лестничные башни и был связан переходами с дворцовы­ми зданиями. Собор принадлежал к обычному типу одноглавых четырехстолпных храмов, но зодчие наполнили эту традиционную схему но­вым содержанием. Торжественная парадность и представительность храма подчеркнуты ве­личавым ритмом его членений и особенно уси­лены богатейшим резным убором. Дмитриев­ский собор наиболее ярко характеризует вто­рое течение владимирского зодчества, резко отличное от епископского строительства лю­бовью к пышному резному убранству зданий В первой половине XIII века Владимирское княжество дробится на ряд удельных княже­нии. В зодчестве определяются две основные линии: ростово-ярославская, где строительство ведется как из камня, так и из кирпича-плинфы, и суздальско-нижегородская, развиваю­щая традиции белокаменного строительства и декоративной скульптуры. Ко второй группе принадлежат соборы Рождества Богородицы в Суздале (1222-1225) и Георгия в Юрьеве-Польском (1230—1234).

Собор Рождества Богородицы сохранился не целиком. Верхняя часть его пос­ле разрушения полностью построена заново из кирпича в XVI веке. Этот большой шестистолпный храм с тремя притворами завершал­ся первоначально тремя главами. Его создате­ли свободно интерпретировали конструктив­ную логику в убранстве фасадов: они пересе­кали лентой плетенки и резными камнями лопатки, покрывали резьбой и разрывали буси­нами колонки порталов. На фоне кладки из туфа особенно четко выделяются белокамен­ные лопатки и тяги, резной белокаменный по­яс и рельефы. Роскошные, «писанные золотом» медные двери собора отражают любовь к узорочью. Более орнаментальной становится и внутренняя фресковая живопись. Храм теряет церемонную парадную представительность, его облик живописен и жизнерадостен.

Эти близкие народной культуре тенденции достигают полного развития в Георгиев­ском соборе в Юрьеве-Польском. После перестройки XV века его внеш­ний облик искажен, а декоративная система нарушена. Первоначально собор был значи­тельно выше и стройнее. Без существенных изменений сохранилась лишь нижняя половина здания. Это четырехстолпный храм с тремя от­крытыми внутрь притворами. Его светлый ин­терьер, не имеющий хоров, свободен и возду­шен. Снаружи здание было покрыто резьбой сверху донизу, от цоколя до закомар. Ковро­вый растительный орнамент, мастерски нане­сенный на поверхность стены, изысканным кружевом покрывает нижнюю часть здания, оплетает пилястры и порталы. Аркатурно-колончатый пояс трактуется как широкая орна­ментальная лента. Закомары собора, так же как и архивольты (арочные завершения) пор­талов, приобретают килевидное очертание. На фоне плоского коврового узора выделяют­ся исполненные в высоком рельефе изобра­жения животных и чудищ, приобретающих фольклорную окраску. В закомарах размеща­лись крупные горельефные композиции на христианские темы. Религиозно-политическая и народно-сказочная тематика сплетается в неповторимом резном уборе собора, своеоб­разном гимне владимирской земле.

**4. Архитектура Преднепровской школы. Чернигов 11-12 вв.**

Памятники **киево-черниговской архитектуры** XII века отличаются от более древних компо­зицией и строительной техникой. Кладку стен ведут теперь исключительно из кирпича-плинфы, но не прежней, почти квадратной, а более вытянутой формы. Новая техника позволила отказаться от кладки со скрытым рядом и пе­рейти к более простой в исполнении равнослойной кладке, где торцы всех рядов кирпи­чей выходили на лицевую поверхность стен. Это снижало декоративность поверхностей стен. Чтобы не обеднить фасады, зодчие нача­ли вводить дополнительные, легко выполнимые из кирпича элементы декора - аркатурные пояски, многоуступчатые порталы, объединен­ные в одну композицию окна и т. д. Важным элементом фасадов стали массивные полуко­лонны, прислоненные к лопаткам и делающие стену более пластичной. При этом полуколон­нами усложняли только промежуточные лопат­ки, угловые же оставляли плоскими. Как и в XI веке, каждое членение фасада завершалось полукруглой закомарой. Поскольку принцип соответствия декора стены строительному ма­териалу сохранялся, стены, как было и прежде, часто не покрывали штукатуркой.

Несколько памятников начала XII века со­хранилось в Чернигове. Таков шестистолпный собор Бориса и Глеба, недавно восстановлен­ный в первоначальных формах, но без примы­кавших галерей, прежний облик которых точ­но не установлен. Вероятно, к их убранству относились найденные здесь при раскопках белокаменные капители, покрытые великолеп­ной резьбой. Собор Елецкого монастыря, так­же шестистолпный, в юго-западном углу имел встроенную маленькую часовню. Черниговские мастера создали и пример бесстолпного реше­ния, применявшегося для наименьших по раз­меру церквей, - Ильинскую церковь. Поддер­живающие барабан купола подпружные арки опираются здесь не на столбы, а на пилоны в углах помещения. Это единственная бесстолпная церковь XII века, сохранившая своды и главу. Фасады некоторых черниговских постро­ек были частично оштукатурены и расчерчены на квадры, имитирующие кладку из белока­менных блоков. В этом, видимо, сказался интерес к белокаменному зодчеству.

Политически связанное с Черниговом Рязанское княжество следовало архитектурным вкусам своей мит­рополии. Столица княжества была огромным, красиво расположенным на высоком берегу Оки городом, за­щищенным гигантскими земляными валами (ныне горо­дище Старая Рязань). Здесь раскопками открыты раз­валины трех каменных храмов, из них два относятся к первой половине XII века. Это шестистолпные соборы; один из них имел три притвора. Как и в Чернигове, в рязанских постройках при кирпичной кладке применя­лись резные белокаменные детали. Очевидно, что их и возводили черниговские мастера. Рязань, жившая в очень трудных военно-политических условиях, видимо, не имела своих строителей.

Чрезвычайно яркая архитектурная **школа** существовала на рубеже XII и XIII веков в **киево-черниговских землях.** В это время здесь было возведено несколько храмов, выдающих­ся как по своим художественным качествам, так и по смелости конструктивного решения. Одним из таких шедевров является церковь Пятницы в Чернигове. Несмот­ря на традиционную схему плана, четырехстолпный храм с тремя апсидами совершенно необычен по облику. Сложные пучковые пи­лястры влекут глаз к завершению здания, по­ражающему своеобразием конструктивного и художественного замысла. Зодчий-новатор полностью изменил систему сводов: не только перекрыл углы сводами в четверть окружно­сти, но и сильно поднял несущие барабан подпружные арки. Таким образом, здесь впер­вые в русском зодчестве была применена ступенчато повышающаяся к центру систем арок. Динамическое нарастание верха, устремленность здания вверх получили закономерную конструктивную основу. Фасады завершались трехлопастной кривой, отвечающей конструкции сводов, а ступенчатые подпружные арки образовывали основу второго яруса комар. Подножие стройного барабана окружали декоративные закомары-кокошники Стремительное движение ввысь еще больше подчеркивалось заостренным очертанием закомар. Фасады храма очень нарядны: мастер любовно украсил их простым, но изящным решетчатым кирпичным поясом и лентами меандра.

К той же группе принадлежит церковь Василия в Овруче (90-е годы XII века) не вполне верно восстановленная в начале XX века. Явная близость этого памятника церкви Пятницы в Чернигове заставляет полагать, что первоначально своды его также был ступенчатыми, а композиция объема в целом не статичной, а динамичной. Фасады украшены декоративными вставками в виде больших валунов, а к углам западного фасада примыкали две круглые лестничные башни. Купол был некогда покрыт золоченой медью. Церковь Василия - дворцовый храм князя Рюрика Ростиславича, имевшего, по словам летописца, «любовь несытну о зданиях». Почти несомненно, что ее автором был любимый мастер князя Петр Милонег, о творчестве которого есть восторженное упоминание в летописи, сравнивающей Милонега с библейским зодчим Веселиилом. Очень вероятно, что тот же Милонег строил и черниговскую церковь Пятницы и вскрытую раскопками церковь Апостолов в Белгороде, отличавшуюся особой роскошью внутреннего убранства.

**5. Архитектура Московского Кремля.**

В Центре столицы, на живописном холме над Москвой-ре­кой, высится создававшийся талантом и трудом многих по­колений неповторимый ансамбль Кремля. Первое упомина­ние о Москве мы находим в документах 1147 г., однако рас­копки в Кремле показывают, что здесь уже были поселения во второй половине первого тысячелетия до нашей эры. При князе Иване Калите в 1339-1340 гг. из мощных дубовых стволов были сооружены новые стены. А уже при Дмитрии Донском, когда москвичи готовились к решительной борьбе с татарами, стены и башни Кремля были выложены из бе­лого подмосковного камня. “Царствующим градом” назы­вали Москву при Иване III, когда она во второй половине XV века стала столицей объединенного Русского государ­ства. К этому времени относится самое большое строитель­ство Кремля. Три угловые башни - круглые. Первая из них - Водовзводная, возле Б. Каменного моста. Она названа так потому, что в ней был устроен первый в Москве водопровод для оро­шения кремлевских садов. В верхних этажах башни поме­щались огромные баки для хранения воды. Башня была по­строена в конце 1480-х годов. Одновременно с ней была воз­ведена вторая угловая башня - Беклемишевская, или Моск­ворецкая,- возле Москворецкого моста. По преданиям, она получила свое название по имени бояр Беклемишевых, двор которых находился поблизости. Третья угловая башня - Собакина, или Угловая Арсенальная, возле Кремлевского про­езда, вплотную примыкает к Арсеналу, сооружена в 1492 г. Четыре башни - четырехугольные, проездные. Главная башня, через которую был парадный въезд в Кремль,- Фроловская, а с XVII века Спасская, построена в 1491 г. под ру­ководством Петра Антонио Солярно. Башня имеет десять этажей, три из которых заняты ме­ханизмом часов. Первые часы были установлены в XVI ве­ке, нынешние - в 1851 г. Одна из самых высоких и краси­вых, эта башня поражает тонкостью и изяществом своих бе­локаменных резных украшений и является подлинным ше­девром древнерусского зодчества. Одновременно со Спасской была возведена Никольская башня, возле здания Исторического музея, украшенная, словно кружевом, белокаменной резьбой. Следующая проездная башня - Троицкая, возвышаю­щаяся над Александровским садом. Она соединена с ажурной башней Кутафьей каменным мостом. Когда-то здесь протекала река Неглинная. Сейчас она заключе­на в трубу под Александровским садом. Троицкая башня по­строена в 1495 г. Возле Оружейной палаты возвышается Боровицкая баш­ня. Ее название напоминает о тех временах, когда Кремлев­ский холм был покрыт бором. Башня была возведена в 1490 г. Московский Кремль с точки зрения военно-инженерного искусства представлял собой выдающееся оборонительное сооружение XV века. Каждая башня - самостоятельная крепость. Стены, поднимающиеся на холмы и сбегающие с них, имеют высоту от 5 до 19 метров и толщину от 3 до б метров. В центре Кремля - древняя Соборная площадь и распо­ложенные вокруг нее памятники русского зодчества, кото­рые представляют собой один из наиболее выдающихся ар­хитектурных ансамблей мира. Увенчанный пятью золотыми главами Успенский собор построен русскими мастерами под руководством Аристоте­ля Фиораванти в 1475-1479 гг. Он был местом торжествен­ных церемоний, здесь венчали на царство русских царей, хо­ронили митрополитов и патриархов. Иконостас собора явля­ется редким собранием древнерусской иконописи. Незабываемое впечатление производят хранящиеся в соборе дере­вянный резной трон Ивана Грозного, выполненный русски­ми мастерами в 1551 г., и великолепный бронзовый шатер мастера Дмитрия Сверчкова, отлитый в 1625 г. Псковские мастера возвели в 1484-1489 гг. в качестве домашней церкви царской семьи живописную архитектур­ную группу Благовещенского собора. Здесь собраны редчай­шие иконы работы выдающихся мастеров XV века-Ан­дрея Рублева, Феофана Грека, Прохора с Городца. Большую художественную ценность представляет роспись стен кисти Феодосия (начало XVI века). Псковскими мастерами в 1484-1485 гг. построена также возле западного крыльца Успенского собора церковь Разположения. Рядом с Благовещенским возвышается строгий и торже­ственный Архангельский собор, построенный в 1505- 1508 гг. Алевизом Новым. Четыре массивных столба, поддер­живающих своды собора, расписаны портретами князей Се­веро-Восточной Руси, чьи владения вошли в состав центра­лизованного Русского государства. До Петра 1 Архангель­ский собор служил усыпальницей русских великих князей и царей. Здесь находятся гробницы собирателя русских земель Ивана Калиты, великого русского полководца, героя Кули­ковской битвы Дмитрия Донского, князя Ивана III, царя Ивана Грозного и его сыновей. На Соборную площадь выходит построенная при Ива­не III в 1491 г. архитекторами Марко Руффо и Петром Антонио Солярно Грановитая палата - древнейшее гражданское здание Москвы. Она названа так потому, что ее восточный фасад облицован белым граненым камнем. В Грановитой па­лате проходили приемы иностранных послов и праздничные торжества, заседания земских соборов, государственные со­вещания и важнейшие дворцовые церемонии. Поражает великолепием своей внутренней отделки, резь­бой по камню, росписью, изразцами сказочный облик палат Теремного дворца, построенного в 1635-1636 гг. русскими мастерами Баженом Огурцовым, Трефилом Шарутиным, Антипом Константиновым и Ларионом Ушаковым. Два ниж­них этажа были возведены еще в XVI веке.

**6. Архитектура Древнего Пскова.**

Зодчество Пскова до XIV века целиком от­носится к кругу новгородской архитектуры. Лишь с отделением Пскова от Новгорода и становлением его политической самостоятель­ности сложились предпосылки для формирова­ния собственно псковской архитектуры. Пер­вые признаки этого можно отметить уже в соборе Снетогорского монастыря (1310), представлявшем почти точную копию Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Это повторение имело определен­ный идейно-политический смысл: противопос­тавление Снетогорского собора новгородским архитектурным формам. Видимо, мирожский собор XII века казался псковичам олицетворе­нием местной архитектурной традиции.

Крупнейшим памятником псковского зодче­ства второй половины XIV века был не дошед­ший до нас Троицкий собор, созданный в 1365—1367 годах на старой основе здания XII века. Известный нам по весьма точному ри­сунку конца XVII века собор сохранял суще­ственные особенности композиции храма кон­ца XII века: ярусность объема, пониженная западная часть (нартекс), притворы с трехло­пастными фасадами и подчеркивавшие дина­мику здания пучковые пилястры. Угловые сво­ды в четверть окружности были опущены, так что центральные закомары фасадов резко поднимались кверху. Постамент под бараба­ном, видимо, отвечающий повышенным подпружным аркам, высоко поднимал главу, имев­шую сравнительно небольшой размер. Сде­ланная значительно позже деревянная кровля органически вошла в сложный силуэт собора, основной четверик которого приобрел шестнадцатискатное покрытие. Позже к восточным углам собора примкнули симметричные при­делы в виде маленьких храмиков с восьмискатной кровлей. Таким образом, зодчий этого храма продолжил творческую переработку крестово-купольной системы, начатую русски­ми мастерами еще на рубеже XII—XIII веков, и как бы предвосхитил композиционные приемы русского зодчества XVI века. Последующая ис­тория Пскова более не выдвигала перед архи­тектурой задач такого масштаба и идейного значения. Памятники псковской архитектуры XIV и второй половины XV века пока очень слабо изучены, и судить о процессе развития можно лишь очень приблизительно. Уже в XIV веке зодчие отказались от кирпича и пе­решли к кладке из местной плиты, что вызва­ло необходимость обмазки фасадов извест­ковым раствором для предотвращения быст­рого выветривания камня. Это придавало по­стройкам мягкость, пластичный, как бы лепной характер.

От второй половины XV века хорошо сохра­нилась небольшая четырехстолпная церковь Успения в Мелетове (1461—1462). Ее средняя апсида - полукруглая, а боковые - прямоугольные. При повышенных подпружных арках средние членения фасадов сильно приподняты, и плоские пощипцовые покрытия об­разуют такую же сложную систему, как у Тро­ицкого собора, видимо, вдохновлявшего псковских строителей. Такое же завершение, воз­можно, имели псковская церковь Козьмы и Дамиана с Примостья (1462, верх пе­рестроен в XVI веке) и некоторые храмы Довмонтова города, открытые раскопка­ми в Пскове.

Даже в XV веке еще сохранились многие элементы, роднившие псковское и новгород­ское зодчество. Это понятно: ведь обе школы объединяли общие традиции, сходные строи­тельные материалы, тесные культурные связи. В таких условиях больше удивляет самостоя­тельность псковского зодчества, чем его бли­зость архитектуре Новгорода.

В XIV—XV веках псковичи значительно чаще строили оборонительные, чем культовые соо­ружения. Вытянутая узкой полосой вдоль гра­ниц с Литвой и рыцарским Ливонским орденом псковская земля нуждалась в постоянном ук­реплении своих рубежей. Одной из сильней­ших каменных крепостей был Изборск (1330, порестройки XV века), и сейчас пора­жающий суровым величием стен и башен. Во второй половине XV века в псковской земле появились крепости более или менее прямо­угольные в плане с башнями на углах, что по­зволяло обеспечить фланкирующий обстрел вдоль всего периметра стен. Это первые на Руси регулярные крепости.

Крупнейшей работой стало расширение ук­реплений самого Пскова. С 1393 по 1452 год все деревянные укрепления централь­ной части города — древнего детинца, который псковичи называли Кромом,— были заменены каменными стенами. Быстрое расширение тер­ритории города сопровождалось постройкой новых оборонительных линий. К XVI веку об­щее протяжение крепостных стен Пскова до­стигло девяти километров.

**8. Архитектура Ярославля 17в.**

Художественные памятники Ярославля вплоть до ХVI в. были лишь самобытной порослью искусства Ростова Великого, а позднее - Москвы. Но в ХVIIв. город вписывает в историю древнерусской культуры одну из самых ярких ее страниц. Представители третьего сословия, посадские люди, выступают как заказчики и строители огромных каменных великолепно украшенных храмов и палат. Размах строительства ведет к созданию архитектурно-художественной северорусской школы, которая быстро переросла местные рамки. С середины ХVII в. многочисленные артели ярославских каменщиков-зодчих работали не только в родном городе, но и «на каменных и кирпичных делах в Москве и иных городах по вся годы». В 1640-1650-х гг. ярославцы трудились на Патриаршем дворе в Москве и в Иверском монастыре. Позже «Ярославля - города каменных дел подмастерья» возводили соборы в ближних к нему центрах - в Вологде, в Борисоглебской слободе. В конце века около семисот потомственных ярославских каменщиков берут подряды на строительство церквей, крепостных башен, мостов, торговых рядов по всей России от Новгорода до Астрахани, все дальше распространяя традиционные приемы своего мастерства.

В период усиления феодальной раздробленности Ярославль стал стольным городом нового княжества, которому принадлежали «Угличе поле, Молога и страны Заволгские до Кубенского озера». Возвышение города определило начало больших строительных работ, затронувших в первую очередь территорию княжеской резиденции на Стрелке. Ее облик можно воссоздать только по сравнительно поздним летописным источникам и данным археологических раскопок.

Крепость была деревянной. Вокруг небольшой, вымощенной бревнами площади теснились избы дружины и многочисленной челяди. Над ними возвышался двухэтажный деревянный княжеский дворец с просторными сенями.

В 1215 г. Константин «заложил церковь камену на Ярославли на дворе своем во имя святые Богородицы Успения». Эта первая каменная постройка города, стоявшая в центре кремлевского ансамбля на Стрелке, не сохранилась. Она известна лишь по. отдельным археологическим находкам. В ее стены из тонкого кирпича (плинфы) были вставлены белокаменные рельефы с орнаментами и масками. Цветной «ковер» пола из поливных керамических nлиток быn одним из главных украшений интерьера Успенской церкви.

В те же годы каменное строительство развернулось и в загородном княжеском Спасском монастыре, основанном во второй половине XII в. В 1216 г. здесь был заложен каменный Спасо-Преображенский собор, оконченный в 1224 г. У юго-восточного угла еще не завершенного собора в 1218 г. возвели миниатюрную Входоиерусалимскую церковь, по преданию, в память образования Ярославского удельного княжества. Эти монастырские сооружения (как и княжеская Успенская церковь в кремле) не дошли до наших дней.

Спасо-Преображенский собор, выложенный из плинфы, украшенный белокаменными резными деталями-вставками, был сравнительно большим трехапсидным крестовокупольным храмом, возможно, с притворами, характерными для целого ряда памятников начала XIII в. По богатству художественной обработки фасадов он не уступал наиболее значительным сооружениям своего времени.

Ярославские храмы этой поры строились, скорее всего, прославленными мастерами соседнего Ростова, которые вели большие работы непрерывно, по словам летописца, «день ото дня начиная и преходя от дела в дело». Нарядные и величественные, красно-белые каменные храмы в кремле и Спасском монастыре четко выделялись на фоне окружающих их деревянных построек.

В начале XIII в. Ярославль разросся далеко за пределы существовавшей тогда небольшой крепости. Следы застройки этого времени найдены археологами и за Медведицким оврагом. Вдоль поймы Которосли и, возможно, с напольной стороны город ограждался тыном. О размерах Ярославля этих лет можно судить по летописному известию об огромном пожаре в 1222 г., когда «град Ярославль мало не весь погоре и церкви изгоре 17, двор же княжь... избы огня». Такое количество храмов само по себе свидетельствует о значительной величине города.

**С**реди сооружений Спасского монастыря центральное место занимает древнейшее здание современного Ярославля – Спасо-Преображенский собор, архитектурная «биография» которого насчитывает семь с половиной веков. Он возведен в 1505-1516 гг. на фундаментах первоначальной постройки 1216-1224 гг. столичными мастерами великого князя Василия III.

Объемное построение этого четырехстолпного трехглавого храма, поставленного на высокий подклет, с окружавшими егооткрытыми галереями целиком исходит из многовековых традиций древнерусского зодчества. Однако окончательная разработка художественного образа памятника, его декоративноеоформление навеяны современными ему сооружениями Москвы, и в основном новаторскими формами Архангельскогособора Московского Кремля, созданного итальянцем Алевизом Новым. На это указывает четкое геометрическое построение форм здания, поразительная соразмерность всех его частей и деталей, которая связана с применением единой модульной меры - «маховой сажени».

### Спасо-Преображенский собор

 Совершенство кирпичной кладки говорит о высоком техническом мастерстве строителей. Круглые окна в закомарах, широкие орнаментированные откосы порталов, профилированное завершение столбов в интерьере, своеобразное расположение угловых водометов - все эти детали подтверждают общность нашего памятника с его московским современником. Открытая галерея-лоджия, сохранившаяся на западном фасаде Спасо-Преображенского собора и некогда продолжавшаяся вдоль его южного фасада, также задумана и создана под влиянием московского собора.

В обработке отдельных фасадов Спасо-Преображенского собора сказалась некоторая двойственность его архитектурного стиля. Восточному присуща наибольшая целостность и выразительность. Увенчанные шлемовидными завершениями

барабаны стройного трехглавия очень близко придвинуты к восточной стене. Они органично входят в общую композицию, где вместе с глухими стенами, прорезанными лишь щелевидными окнами, создают традиционный образ аскетиче­ски строгого, но одновременно очень изящного по пропорциям древнерусского храма. Западный фасад более живописен и сложен (рис. 2).

 Ступенчатое расположение объемов придает ему большую пространственную выразительность, подчеркнутую полускрытым в перспективе трехглавием. Выступающая на первый план двухъярусная открытая аркада галереи обогащает фасад глубокой игрой светотени. Когда интерьер галереи был покрыт цветистыми росписями, его художественные достоинства стали еще выше. Огромное крыльцо, ведшее на западную галерею не сохранилось.

Подклет собора служил усыпальницей местных князей, а в XVII-XVIII вв.- и нетитулованных богатых ярославцев. В его стенах до сих пор сохранились мемориальные доски 1652 и 1740 гг.

Северная паперть, заменившая в XVII в. первоначальное открытое гульбище, была в свое время монастырской «книгохранительницей». Как предполагают исследователи, здесь в конце XVIII в. находилась рукопись «Слова о полку Игореве», принесшая впоследствии (когда она стала достоянием ученых) мировое признание русскому поэтическому мастерству XII в.

Южный фасад Спасо-Преображенского собора, некогда обращенный к главной монастырской площади перед Святыми воротами, ныне закрыт огромной неуклюжей церковью Ярославских чудотворцев, построенной в 1827-1831 гг. по проекту П. Я. Панькова. Уже с 1218 г. у юго-восточного угла собора стояла миниатюрная церковь Входа в Иерусалим, замененная в 1617-1619 гг. одноименным трехглавым храмом с приделом. Его появление еще больше усложнило традиционную живописную асимметрию этой группы древнейших монастырских памятников, в которой Спасо-Преображенскому собору принадлежала по-прежнему ведущая роль. Фрагменты постройки 1617-1619 гг., сохранившиеся в стенах церкви Ярославских чудотворцев, отчетливо просматриваются со стороны апсид. В Восточная сторона монастырской площади замыкается огромным нерасчлененным массивом звонницы XVI в. В ее Нижнем ярусе размещалась церковь со своеобразным иконостасом, написанным прямо на стене. Ныне росписи восстановлены. В интерьере видна арка позднее заложенного высокого сводчатого проезда на хозяйственный двор монастыря. К северной стене звонницы примыкала двухъярусная галерея, соединявшая ее с собором и церковью Входа в Иерусалим. С галереи можно было попасть по внутристенной лестнице на Верхний ярус звона. Его огромные арочные пролеты завершались двумя высокими каменными шатрами, в XVII в. покрытыми поливной зеленой черепицей. Они видны на рисунке начала XIX в. Однако в 1809-1823 гг. шатры были заменены существующей надстройкой в ложноготическом стиле.

**Святые ворота**

1516 г. - первая по времени и наиболее мощная каменная крепостная башня Спасского монастыря, служившая главным парадным въездом на его территорию. Вертикаль ее дозорной вышки была видна издалека со стороны московской дороги. Мощные глухие стены предвратного укрепления – «захаба» - господствовали над переправой и держали под контролем путь к ярославскому посаду и кремлю. В 1621 г. над воротами была построена небольшая церковь, увенчанная каменным шатром и окруженная галерей, частично сохранившейся со строны монастырского двора. Своеобразный, сложный по композиции и разновременный комплекс Святых ворот дошел до наших дней лишь фрагментарно, без завершения. Тем не менее он представляет большой интерес как древнейшее каменной фортификационное сооружение в Ярославле и единственный свидетель успешной двадцатичетырехдневной оброны Спасского монастыря против отрядов «тушинцев» в 1609 г. – одного из важных событий в истории не только самого монастыря, но и города.

К западу от соборной площади монастыря стоит большой корпус трапезной палаты с Церковью Рождества (начало ХVI в.) и с настоятельскими покоями (XVII в.). В его средней части находится огромный одностолпный зал, решенный по типу распространенных в первой половине XVI в. монастырских трапезных палат. Большое свободное пространство перекрыто системой вспарушенных сводов, опирающихся в центре на массивный четырехгранный столп. Расположенная в подклете поварня (кухня) повторяет основные габариты и конструкцию верхнего этажа.

Интереснейшим памятником жилой архитектуры на территории Спасского монастыря является корпус келий XVII в. Западная его часть возведена в 1670-х гг., восточная - лет на пятнадцать-двадцать позднее. Каждая из них состоит из двух одинаковых жилых изолированных блоков. Отдельный блок повторяет традиционный в древнерусском зодчестве прием трехчастной планировки, когда жилые палаты располагаются по сторонам сеней. Внутристенные лестницы, многочисленные ниши - стенные «шкафы», тщательно продуманная система отопления с топкой печей из хозяйственных сеней, окна, освещающие лестницы и сени,- все свидетельствует о большом опыте строителей, знавших и применявших здесь самые рациональные решения планировки жилья.

Декоративное оформление главного фасада, обращенного в сторону Спасо-Преображенского собора, четко выявляет внутренюю структуру здания. Разновеликие оконные проемы кaк бы подчеркивают различное назначение жилых помещении и сеней. В древности, когда каждая пара келий имела отдельный выход - крыльцо, был особенно четко выражен строгий ритм чередования изолированных друг от друга келий. Несмотря на то, что это здание появилось через полтораста лет после основных сооружений монастыря, оно не нарушает стилистического единства ансамбля.

В течение нескольких столетий укрепления монастыря, как и Ярославский кремль, строились и перестраивались из дерева. Только в XVI в. появились первые каменные монастырские оборонительные сооружения. Их строительство было вызвано усилившимся вниманием московского правительства к Ярославлю в период напряженной и упорной борьбы за окончательное присоединение к Русскому государству Поволжья.

**Церковь Николы Надеина.**

В центре древнего посада, там, где находились некогда богатые усадьбы государевых гостей, сохранились три памятника, открывшие период расцвета ярославского каменного зодчества. Древнейшим из них является Церковь НИК0ЛЫ Надеина на Волжском берегу, выстроенная в 1620-1622 гг. (угол Народного и Волкова переулков) на Месте деревянного храма. Значительно перестроенная на рубеже XVII-XVIII вв., лишенная первоначального завершения, она не может в современном виде раскрыться перед зрителем во всем великолепии своей первозданной красоты. В Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике находится макет ее реконструкции. Пятиглавие храма, покрытое зеленой мерцающей на свету черепицей, некогда высоко поднималось над низкой деревянной окружающей застройкой. Открытая аркада двухъярусной галереи оживляла фасады глубокой светотенью. Невысокая колокольня (надстроена в конце ХVIIв.) органично усиливала общий монументальный характер сооружения. Система ступенчато-повышенных сводиков, поддерживающих барабаны гпав, обработка столбов галереи декоративныными кессонами-ширинками с кирпичными и белокаменными вставками, рисунок междуэтажных «катушечных» поясов целиком заимствованы из художественного и технического арсенала предшествующего периода московского зодчества. Однако создатели Николо-Надеинской церкви не просто повторяли старые архитектурные образцы. Такие традиционныеприемы, как полукружия закомар и профилированные круглые окна в их плоскостях, превращены здесь в чисто декоративные мотивы. Значительно изменился и сам образ торжественного и симметричного пятиглавого храма на высокомподклете с открытыми двухъярусными галереями и с приделами на восточных углах, получивший в XVI в. свое наиболееполное воплощение в соборе подмосковной усадьбы Годуновых - Вязёмах. Первоначальное отсутствие южного придела, появившегося лишь на рубеже XVII-XVIII в., и постановка колокольни над северо-западным углом галереи, дополнительный вход с северо-западного угла - все это свидетельствует о стремлении зодчих Николо-Надеинского храма по-своему решить его объемное построение, о тяготении их к более свободной компоновке сооружения, в которой, возможно, не малую роль сыграл и заказчик.

**Церковь Рождества Христова**

Известно, что в 20-40-е гг. XVII в. местные каменщики были заняты на больших строительных работах в Спасском мо­настыре. Может быть, этим объясняется то обстоятельство, что после возведения церкви Николы Надеина на ярославском посаде долгое время не велись каменные работы. Только в середине 30-х гг. здесь выстроили новые каменные посадские церкви Леонтия Ростовского и Никиты Мученика, не сохранившиеся до наших дней. Почти одновременно с ними началось возведение Церкви Рождества Христова на Волжском берегу. Церковь Рождества Христова была задумана Назарьевыми гораздо скромнее ныне существующего памятника. Сейчас четко читается ее первоначальная композиция, весьма близкая церкви Николы Надеина: это тот же массивный четырехстолпный куб на подклете, окруженный двухъярусной галереей и когда-то увенчанный пятиглавием. Можно предположить, что, как и в прототипе, здесь вначале был заложен только один придел с восточной стороны. Эта близость архитектурного решения двух памятников не может быть объяснена только распространенным тогда обычаем строительства «по образцу». Здесь, безусловно, сказалось огромное эмоциональное воздействие, какое оказал в свое время Николо-Надеинский храм на жителей ярославского посада, что и повлияло на выбор заказчиками конкретного образца. завершенном виде церковь Рождества Христова имеет сравнительно сложное объемно-пространственное построение благодаря появлению на юго-западном углу Казанского придела, вызвавшему расширение вдвое ее западной галереи. К тому же к галере примыкал ныне не сохранившийся переход к колокольне. Именно во второй период строительства памятник обогатился новыми прекрасными архитектурными деталями. Так, на северо-западном углу опоры арочных пролетов подклета были тогда оформлены в виде великолепной пары мощных восьмигранных столбов. Рядом, с юго-западной стороны появились миниатюрные столбики галереи Казанского придела. Фасады Казанского придела завершаются развитым тонко-профилированным карнизом. Его прямоскатная сравнительно плоская крыша раньше была выстлана крупными квадратными керамическими плитами, а венчающая изящная декоративная главка была покрыта городчатой поливной зеленой черепицей, о которой напоминает более позднее чешуйчатое железное покрытие. Над приделом высоко вознесен ажурный крест, основанный на пышной прорезной короне. Его орнаментальное заполнение, солнцеобразные украшения-репьи, ажурные окончания креcтовин с силуэтами евангелистов прорисованы с тонким художественным вкусом и выполнены почти с ювелирной тщательностью. Это уникальный образец высокого мастерства ярославских кузнецов и медников XVIII в.

**9. Русское деревянное зодчество.**

Руками русских плотников сооружались и первые христианские храмы, в частности дере­вянная церковь Ильи в Киеве (первая половина X века). Уже в начале XII века искус­ство новгородских «древоделей» получило общерусскую известность. Видимо, ими же в 60-х годах XI века построен из дуба собор в Ростове. Когда он погиб в пожаре, ле­тописец отметил, что это была «соборная, див­ная и великая церковь, какой еще не было и не будет». Не менее замечательным является деревянный храм, посвященный новым рус­ским святым — князьям Борису и Глебу, в Вышгороде. По словам автора жития, князь Ярослав «возгради церковь велику, имеющу верхов пять и исписа всю и украси ее всею красотою».

Широкое развитие деревянного строитель­ства содействовало его совершенствованию и специализации, выделению мастеров. Первые известные нам по имени русские зодчие — вышгородские мастера Миронег (начало XI века) и Ждан-Никола (конец XI века). В руках мастеров плотничьего искусства сосре­доточивалось все строительство — военное, гражданское и культовое, что способствовало общности технических и художественных прие­мов, пониманию тесной связи зодчества с ландшафтом и важнейших законов архитектур­ного ансамбля.

На большей же части русской земли в обста­новке оскудения и опустошения в пору мон­голо-татарского ига главное значение приоб­рело деревянное зодчество, но от XIII—XIV ве­ков подобных памятников почти не сохрани­лось. Города не раз выгорали дотла, обвет­шалые здания заменялись новыми. Лишь косвенные данные позволяют наметить основ­ные черты деревянной архитектуры того вре­мени.

Рядовая городская застройка была сплошь деревянной, в подавляющем большинстве сла­гающейся из небольших однокамерных срубных домов. Более богатые жилища состояли из нескольких помещений и часто имели два этажа. Боярские и княжеские хоромы образо­вывали сложный комплекс срубов. Совокупность деревянных хором образовывала живописный ломкий си­луэт. Псковский летописец сравнивал нагро­мождение льда на реке Великой с хоромами: «Лед стал на борзе (быстро) неровно, как хо­ромы».

Наибольшее значение в ансамбле и силуэте города имели высокие деревянные храмы, «храмы великие», как называет их летописец. Летопись отмечает, что в пожаре 1408 года сгорели древние «чюдные церкви», которые «высокими стоянми [силуэтами] величество града Москвы украшаху». Высотная устремлен­ность здания в сознании человека той поры (как и на рубеже XII—XIII веков) была одним из важнейших признаков красоты и выражени­ем величия родной земли и ее городов. В Ве­ликом Устюге еще в 1290 году была построена «великая церковь» Успения — слож­ный по композиции храм «о двадцати стенах»,состоявший, очевидно, из высокого центрального восьмигранного столпа с квадратными прирубами притворов и алтаря. Некоторые иконы XIV—XV веков сохранили изображение подобных деревянных храмов, завершенных шатрами. Таким образом, есть все основания полагать, что в XIII—XIV веках сооружались сложные по композиции, значительные по площади и вышине шатровые деревянные храмы.

Большое распространение имели также клетские храмы, представлявшие собой сруб с прирубом алтаря и с крутой кровлей на два ската, на коньке которого ставилась главка. Такие церкви бывали и очень небольшими (церковь Муромского монастыря в Прионежье имела основную площадь менее 9 кв. м), и крупными сооружениями (церковь в Юксовичах, 1493, Ленинградская область).

Судя по уцелевшим памятникам деревянного зодчества XV — XVI веков, композиции церквей были очень разнообразны. Часто клетская основа храма неслa восьмерик, завершавшийся шатром, образуя очень характерный для церковного деревянного зодчества гип «восьмерика на четверике». Как для клетских, так идля столпообразных и сложных по композиции храмов характерны отсутствие внутренних опор, единство внутреннего пространства. Их внешний облик характеризуется мудрой простотой, монолитностью объемов, малым числом декоративных элементов.

Деревянное зодчество, как и в предшествую­щее время, было наиболее распространен­ным на Руси. Для XVII века мы располагаем уже значительным числом подлинных памятни­ков, позволяющих судить о многообразии и совершенстве произведений, созданных рус­скими плотниками. Они рубили не только крестьянские жилые и хозяйственные построй­ки, но и избы для горожан, хоромы для бо­гатого купечества и феодальной знати. Однако их искусство и теперь могло проявить себя во всю ширь прежде всего в крупных построй­ках, возводимых по заказу царского двора, и в сооружении храмов, на создание которых собирались большие «мирские» средства, обеспечивавшие возможность строительства крупных и технически сложных сооружений.

Выдающимся произведением светского де­ревянного зодчества являлся известный нам по рисункам и модели дворец в селе Коломенском (1667—1668), постро­енный плотничьим старостой Семеном Петро­вым и плотником-стрельцом Иваном Михайло­вым, частично перестроенный в 1681 году Сав­вой Дементьевым. Коломенский дворец пред­ставлял сложное сочетание больших и малых срубов-клетей, свободно расположенных или сгруппированных вокруг внутренних дворов, в зависимости от потребностей дворцового обихода. Главная группа помещений, обращен­ная к церкви Вознесения, отводилась под цар­ские хоромы. Здесь особенно эффектными были столовая изба, крытая кубоватой кровлей (четырехскатная кровля с «пучинами», напоми­нающая луковицу), и многооконный терем, связывающий столовую избу с государевыми хоромами. Далее располагались хоромы царе­вича и царицы. Подклеты занимали служебные помещения, поэтому жилые покои второ­го этажа связывались между собой и с при­дворными храмами переходами. Ансамбль дворца фактически не имел определенного главного фасада — с любой точки зрения открывались новые перспективы прихотливо сгруппированных объемов. Живописность ком­позиции подчеркивалась разнообразием форм - покрытий, включающих и шатровые вышки. Декоративное богатство дворца усиливалось обилием раскрашенной орнаментальной резьбы, позолотой деталей и раскраской кровель По словам иностранца Я. Рейтенфельса. дво­рец походил на «только что вынутую из футляра драгоценность». В архитектуре здания решительно преобладает тяга к сложной, не­сколько измельченной живописной композиции и богатство наружного и внутреннего уб­ранства. Эти же черты, как мы увидим в даль­нейшем, характерны и для каменного зодче­ства XVII века.

В деревянном культовом зодчестве при не большом числе основных типов храма создаются исключительно разнообразные по композиции произведения. Выразительность церквей и их доминирующее положение в поселении и пейзаже достигались большой высотой (до сорока — пятидесяти метров) и сложным си­луэтом венчающей части.

Так называемые клетские храмы, широко распространенные по всей России, представля­ют собой прямоугольный сруб — клеть, покры­тый двускатной кровлей, на которой возвыша­ется маковка с крестом. Благодаря большому подъему клинчатой кровли некоторые из них весьма эффектны по силуэту (например, цер­ковь села Спас-Вежи, 1628, ныне перевезена в Костромской музей деревянного зод­чества).

Излюбленным типом деревянного культово­го здания был, как и ранее, шатровый храм, обладавший наиболее выразительным силуэ­том. Основные варианты шатровых церквей — шатровый восьмерик с прирубами («восьмерик от земли»), создающий образ храма-башни; восьмерик на крестообразном в плане осно­вании, а также восьмерик на четверике, где прямоугольное в плане здание выше перехо­дит в восьмиугольный сруб-восьмерик, пере­крытый шатром. Иногда шатер увенчивает не восьмерик, а сруб, имеющий шесть или, реже, десять сторон. Среди наиболее значительных примеров деревянных шатровых храмов мож­но отметить церкви в селах Панилово (1600, Архангельская область), Варзуга (1674, Мурманская область), Согинцы (1696, Лениградская область), Пучуга (1698(?), Ар­хангельская область). Известны и многошатро­вые храмы, являющиеся комбинацией стол­пов— восьмигранного и нескольких восьмери­ков на четвертике (Троицкая церковь в погосте Ненокса, 1727, Архангельская область).

Стремление к динамичному силуэту храма привело к образованию особого типа высот­ной композиции — ярусным храмам, представ­лявшим нарастание уменьшающихся четвери­ков или восьмериков. Такова, например, цер­ковь Ширкова погоста (1697, Твер­ская область), где высота здания, равная поч­ти 45 метрам, подчеркнута сокращением чет­вериков и остротой клинчатых восьмискатных кровель.

В поисках сложного и богатого силуэта зод­чие со второй половины XVII века использо­вали и принцип многоглавия. Ранний пример — церковь в Чухчерьме (1657, Архангель­ская область) — довольно простой вариант этого типа. Позднейший памятник — Преоб­раженская церковь в Кижах (1714) — на основе сложного сочетания най­денных ранее приемов дает поразительный по красоте и своеобразию облик двадцатидвухглавого храма.

Следует отметить, что большая высота де­ревянных храмов была рассчитана исключи­тельно на восприятие снаружи, поскольку их интерьер имел сравнительно небольшую вы­соту, будучи ограничен сверху подвесным по­толком («небом»).

Рубленные храмы свидетельствуют о выда­ющемся архитектурном таланте народных мас­теров, умевших создать подлинные шедевры, достичь впечатления монументальности даже При сравнительно небольших размерах здания. Деревянные храмы обычно великолепно связа­ны с ландшафтом и имеют огромное значение для создания архитектурного ансамбля в сель­ских поселениях.

Сохранились и некоторые деревянные обо­ронительные сооружения XVII века — башни Якутского острога (1683), башни Братского острога, надвратная баш­ня Николо-Карельского монастыря (перевезена в музей села Коломенского, ны­не Москва).

**10. Новгородская школа иконописи.**

Именно в XIII веке в Новгороде складывает­ся самобытная школа живописи. Демократиза­ция общественной жизни, отстаивание древних полуязыческих обычаев, активная борьба с западной экспансией способствовали становле­нию местной художественной традиции. Язык иконописи изменяется, светотеневая лепка лиц уступает место графическим приемам. Одеж­ды почти лишены пробелов — высветлений, сделанных белилами, для того чтобы показать объемность фигуры; складки ткани обознача­ются энергичными, изломанными линиями. Цвета яркие, образующие большие плоскости, часто контрастно противопоставлены друг другу. Однако связь с традицией киевского искусства XI—XII веков не была окончательно утраченной и проявляла себя неожиданно да­же в иконах сугубо местного характера, представляющих низовой, не аристократический слой новгородской иконописи, населенных не­посредственными, простодушными персонажа­ми. Лаконичная декоративность этих икон вызывает в памяти народную деревянную резьбу. Среди этих произведений выделяется группа икон, написанных на красном фоне. На иконе «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий», средняя фигура, над ко­торой в характерной для того времени фоне­тической форме стоит имя «Еван», почти втрое выше стоящих по сторонам Георгия и Власия. Лица всех трех святых очень выразительны. Однако размеры, застывшая поза и жесткие, столпообразные очертания средней фигуры придают ей идолоподобный характер; фигуры святых по сторонам трактованы столь же плос­ко и фронтально. О связи этой иконы с на­родными представлениями свидетельствует и самый выбор святых, особенно популярных в Новгороде, культ которых слился с культом некоторых древнеславянских божеств. Икона необычна и по колориту. Художник смело со­четал ярко-красный фон с синим, желтым и белым цветами одежды. Аналогичные черты обнаруживает и икона «Спас на прес­толе» (вторая половина XIII века). На по­лях ее изображены небольшие фигурки свя­тых с характерными, выразительными лицами.

К группе краснофонных икон относятся и изображения на царских вратах из се­ла Кривого (конец XIII века). Нарядная праздничность колорита, которая усиливается сочетанием красного фона нижних частей ство­рок, где представлены фигуры святых в рост, с белым фоном верхних полей, где изображе­но Благовещение, сближает ее с предыдущими памятниками. Однако тут явственны и отзвуки высокой графической культуры XII века. Силуэты изощренные, линии текучие, пропорции фигур удлиненные. Еще более близкую связь со старым искусством обнаруживает икона Николая Чудотворца из церкви Ни­колы на Липне (Новгородский музей-запо­ведник), датированная 1294 годом и подписан­ная художником Алексой Петровым. Это одно из первых станковых произведений, имеющих подпись русского художника и дату. Природа этой иконы двойственна. С одной стороны, она напоминает домонгольские образы («Спас Не­рукотворный», «Никола» из Новодевичьего монастыря). С другой стороны, геометризация рисунка и композиция, «затканность» поверх­ности дробным узором, абсолютная плоскост­ность как бы знаменуют конечный этап мест­ной иконописи XIII века.

Влияние народного искусства заметно вукрашении новгородских рукописных книг конца XII и XIII веков с замысловатыми инициалами и заставками, прорисо­ванными киноварью. Сочетание теплого тона пергамен­та и красных контуров рисунка, точек, крестиков и за­витков напоминает северные вышивки красной нитью по холсту. Мотивы таких инициалов очень прихотливы, ремни плетенки сочетаются со стеблями и листьями растений, переходящими в фигуры зверей или в чело­веческие головы. Иногда появляется в инициалах традиционный мотив древнеславянской мифологии: богиня земли, окруженная поклоняющимися ей человеческими или звериными фигурами. Отражались здесь, видимо, и некоторые образы народных сказок и просто быто­вые мотивы. Очень интересны и разнообразны *ини­циалы* евангелия, выполненного для новгород­ского Юрьева монастыря (1120—1128). Здесь в буквицы вплетаются фигуры зверей. Один из инициалов изображает оседланную лошадь, стоящую под деревом, другой— животное с двумя горбами, длинной шеей и короткими ушами, художник пытался нарисовать никогда не виденного им верблюда.

В новгородском искусстве XIV века существовало два направления, два начала — местная традиция и художественная линия, обусловленная ориентацией на современную византийскую живопись. Если в иконописи яс­но прослеживается каждая из этих граней, то в монументальной живописи четче звучит провизантийская ориентация, осуществлявшаяся, конечно, в соответствии с местными вкусами и установками.

Следует заметить, что во второй половине XIV века в Новгороде работало несколько строительных и художественных артелей в свя­зи с широким размахом крепостного и куль­тового строительства. Круг заказчиков новых храмов и монастырей был очень пестр: это были архиепископы и крупные бояре, и посад­ники, и уличане. Это обусловило разнообразие фресковых циклов, меру «местного» элемента в них. Ряд росписей органично вписывается в новгородскую культуру. Некоторые стоят особняком (росписи Рождества на Кладбище 90-х годов XIV века и Сковородского монасты­ря рубежа XIV—XV веков).

Крупнейшую роль в развитии новгородского искусства XIV века сыграло творчество **Феофана Грека,** замечательного художника, в 70-х годах XIV века приехавшего в Новгород из Византии. Материальное обнищание Византии, победа мистической философии «исихазма», укрепле­ние догматизма и аскетизма не способствовали подъему искусства. Атмосфера новгородской жизни давала мастеру возможность полно осу­ществлять свои творческие замыслы, вне рев­нивого ока греческой церковной иерархии. Новгородская ересь стригольников была как раз направлена против нее, создавая среду для более творческого, свободного истолко­вания догматических сюжетов, системы роспи­си и самой живописной манеры. Все это нашло выражение в мощном и лаконичном худо­жественном языке феофановских фресок.

Достоверной работой Феофана в Новгороде является роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378). Сохранились фрески в куполе: Христос Пантократор в центре, ниже — фигуры архангелов с широко раскрытыми крыльями и шестикрылые серафимы, а в барабане между окнами — во­семь фигур праотцев в рост. Внутренняя сила образов Феофана, их страстная напряженность и ог­ромная духовная энергия, неповторимое раз­нообразие индивидуальных характеристик, на­рушающих условности иконографических под­линников,— все это явилось не только выра­жением живописного темперамента мастера, но и результатом пребывания в Новгороде.

Влияние Феофана сказалось на фресках новгородской церкви Федора Стратилата на Ручье, расписанной в конце 70-х или в 80-е годы XIV века. Роспись, по всей вероятности, сделана русскими мастерами, прошедшими школу Феофана. Это обнаружи­вается и в смелости их композиционных реше­ний, и в эмоциональной напряженности живо­писного языка.

Выразительная фреска «Исцеление слепого», где Христос, порывисто нагнув­шись вперед, с несколько прозаической дело­витостью дотрагивается пальцем до глаз слеп­ца. Не менее интересна сцена шествия на Голгофу. Поражает порывис­той страстностью фреска «Сошествие во ад». Авторы фресок церкви Федора Стратилата сумелиблестяще использовать живописные приемы Феофана Грека. Однако они внесли много нового в манеру письма. Но самое существенное отличие — в характере образов, столь непохожих на образы Феофа­на. Суровый пафос феофановских святых, мрачных, замкнутых в себе и одиноких, усту­пает место в одних случаях мягкости и лирич­ности, а в других — простоте и конкретности образов и сцен.

Гак или иначе созвучен искусству Феофана цикл росписей церкви *Успения* на Волотовом поле близ Новгорода (разру­шена во время Великой Отечественной вой­ны), выполненный между 60-ми и 80-ми годами XIV века. Поражает экспрессия фрески «Рожде­ство», изображающей сидящего в задумчи­вости Иосифа и стоящего рядом с ним моло­дого пастуха, который, повернувшись спиной к зрителю, смотрит на вершины гор.

Повышенно экспрессивное направление в живописи Новгорода, связанное с Феофаном и его кругом, свидетельствует о воздействии ви­зантийского искусства периода так называемо­го палеологовского возрождения с его сво­бодой выражения чувств и понимания изобра­зительных канонов в искусстве.

В меньшей степени затронута воздействием Феофа­на Грека роспись церкви Спаса на Кова­леве, датируемая 1380-ми годами (разрушена во вре­мя Великой Отечественной войны, восстановлена). В росписи ковалевской церкви определяющими оказа­лись черты южнославянского искусства. Вместе с тем в ковалевской росписи присутствуют аспекты содержа­тельного порядка не только чисто русские, но и кон­кретно связанные с Куликовской победой 1380 года. В новгородских иконах этого периода мы найдем мало связей со стилистикой фресок. Многие иконы первой половины X/V века несут на себе печать архаического мышления *XIII* века. В них много декоративности, яркос­ти, обнаженности чисто графического приема. Таково «Чудо Георгия о змие» из собрания М. Н. Погодина. Сочетание красного фона с белым, серо-голубым, лило­вым и желтым рождает мажорную колористи­ческую гамму, характерную для иконописи «фольклорной» традиции.

Лик же святого Георгия на большой иконе XII века — след работы иконописца-«реставратора» первой трети XIV века, выявляет знакомство новгородского мастера с приема­ми раннепалеологовской византийской живопи­си. Между тем новгородский мастер внес и сюда самостоятельный акцент. Образ, создан­ный им, лишен камерности, он энергичен, активен.

Отголоски древней традиции ощутимы в иконах «Введение во храм» из села Кривого и «Рождество Богородицы», еще очень архаичных по колориту и композиции.

Лишь немногие иконы конца XIV века об­наруживают известное влияние фресковой жи­вописи. Таковы «Успение» из села Курицко близ Новгорода и «Покров» Зверина монасты­ря (новгородский музей). «Успение» представ­ляет собой вольную интерпретацию одноимен­ной фрески церкви Рождества на Кладбище, «Покров» в своих деталях обнаруживает сход­ство с той же росписью и рядом позднепалеопоповских икон. Что касается экспрессивной традиции волотовских фресок с их повышен­ной динамикой и эмоциональностью образов, го к ним примыкает поясной архангел Михаил из деисусного чина конца XIV века. Од­нако мастер архангела, сохраняя тонкую вы­разительность лика, решает одежды в несколь­ко схематизированной манере икон «фоль­клорного» направления.

Идеалы новгородского художественного творчества последовательно и ярко воплощает икона «Борис и Глеб» на конях. Неторопливость движения, плоскост­ность композиции, ясность и определенность линейной системы, нарядная звучность колори­та, энергичность образов сочетаются с мягкой округленностью линий, усложненной многослойностью живописи, расширением цветовой гаммы.

В конце XIV — первой половине XV века Новгород испытывает заметное воздействие московской живописи. В этом плане показа­тельна четырехместная икона с «Воскре­шением Лазаря», «Троицей», «Сре­тением», «Иоанном Богословом и Прохором». Интонации спокойного созерцания, изобилие дугообразных силуэ­тов, отсутствие усиленных акцентов, обобщен­ность композиции сближают икону с произ­ведениями рублевской эпохи. Между тем в иконе присутствует и исконно новгородская контрастность, и напряженная энергия контуров.

В рукописях начала XIV века, таких, как, например, Новгородское евангелие 1323 года, фантастические переплетения растительных и животных мотивов (так называемый тератологический стиль) по­степенно отступают перед изображением человеческих фигур и даже сценок, подмеченных наблюдательным художником в окружающей действительности.

Еще смелее вводит бытовые мотивы художник, ук­рашавший Евангелие 1355 года. В одном из инициалов букву «Р» изображает мужчина с банной шайкой в руках — мотив, который на страницах священ­ной книги производит весьма неканоническое впечат­ление. Не менее забавно лицо гримасничающего стари­ка, который сам себя дергает за бороду (тоже буква «Р»). Одним из наиболее распространенных мотивов украшения инициалов становится изображение гусляра, играющего на гуслях (Служебник XIV века), а иногда даже приплясывающего (Евангелие 1358 года).

Вторая треть XV века ознаменовалась по­следней крупной вспышкой противостояния Москве за политическую и церковную само­стоятельность. Это обстоятельство во многом определило содержание новгородского искус­ства XV века. Изменяется соотношение видов живописи. Если в XIV столетии главной была фреска, то в XV первенство переходит к ико­нописи. Начинается активное прославление новгородской истории и новгородских свя­тынь. Помимо ведущих мастеров работают ху­дожники, связанные с посадскими низовыми кругами. Как образец работы посадских или провинциальных мастеров можно привести икону «Флор, Иаков и Лавр» (вторая половина XV века). Особенно вы­разительны крайние фигуры Флора и Лавра. Они стоят с крепко зажатыми в кулак кре­стами; их одеяния похожи на длинные, низко подпоясанные рубашки новгородцев; в грубо­ватых лицах, кудрях, расчесанных на прямой ряд, подстриженных под горшок и небрежно откинутых назад, нет благочестия и смирения, которые обычны для подобного рода икон. Коренным, новгородским веет от этой иконы, где рисунок превращен в сложный орнамент.

Стремление передать облик новгородских жителей еще отчетливее проявилось в иконе «Деисус и молящиеся новгородцы» (1467). Икона разделена на два яруса. В ниж­нем представлены члены одной новгородской семьи — мужчины разных возрастов, женщина и двое детей. Все они в характерных древне­русских костюмах — коротких одеждах, застег­нутых спереди и прдпоясанных, и в длинных кафтанах, накинутых на плечи. Люди представ­лены в молитвенной позе с лицами, обращен­ными кверху: в верхнем ярусе изображен «горний мир» в виде деисуса (Христос, Мария, Иоанн Предтеча, архангелы и апостолы). Ве­роятно, в композиции иконы содержится на­мек на особое небесное покровительство, ко­торым, по мнению новгородцев, пользовались граждане Новгорода по сравнению с жителями других русских городов.

Еще отчетливее сходная мысль выражена в иконе второй половины XV века «Битва новгородцев с суздальцами» («Чу­до от иконы « Знамение»).

В ней рассказывается об одном из событий в истории Новгорода XII века — победе новго­родцев над суздальцами, осаждавшими город. Икона разделена на три яруса. В верхнем изо­бражено перенесение чтимой в Новгороде иконы «Знамение» из церкви Спаса на Ильине улице на Софийскую сторону, в Кремль. В среднем ярусе представлена новгородская рать, обороняющая стены. На центральной башне установлена чудотворная икона. Отсаждающего город вражеского войска отде­лились три парламентера. Им навстречу из во­рот города выезжают новгородцы. Суздальцы, воспользовавшись временным прекращением военных действий, посылают в новгородцев тучу стрел, часть которых попадает в икону. Разгневанная Богоматерь в ответ на это посы­лает на суздальцев слепоту и суздальцы начи­нают убивать друг друга. Тогда нозгородцы, предводимые Александром Невским, Борисом, Глебом и Георгием Победоносцем, устремля­ется на врагов. Суздальцы бегут, новгородцы одерживают победу. Последняя сцена изобра­жена в нижнем ярусе композиции.

Антимосковская направленность этой ико­ны, которую условно можно было бы назвать исторической картиной, не подлежит сомне­нию. В XV и XVI веках данный сюжет очень популярен. Под суздальцами подразумевали москвичей, в борьбе с которыми Новгород от­стаивал свою политическую самостоятельность. Существует несколько вариантов этой темы в иконах XVI века.

Наряду с этой своеобразной публицистич­ностью новгородской иконописи XV века в ней можно подметить еще одну важную особен­ность. Именно в XV веке в новгородскую ико­нопись снова интенсивно проникают народные представления, связанные еще с дохристиан­скими верованиями. Так, образы многих осо­бенно чтимых в ту пору в Новгороде икон со­четали черты христианских мучеников с каче­ствами древнеславянских божеств, покрови­тельствовавших различным отраслям хозяйства или олицетворявших силы природы. Одним из наиболее популярных был Илья Пророк, образ которого на русской почве воспринял некото­рые черты древнеславянского языческого бога Перуна Громовержца. Илью обычно изобра­жали возносящимся на небо на огненной ко­леснице с огромными колесами, в которую впряжены красные кони. Параскева Пятница считалась покровительницей торговли. Святых Флора и Лавра чтили как покровителей ло­шадей.

Мир дохристианских представлений запечатлелся в иконе второй половины XV века «Власий и Спиридон». Среди желтых и красных горок вос­седают на престолах святители Власий и Спиридон. В нижней части иконы среди изумрудно-зеленых горок целые стада коров, коз, свиней, овец. Образ Власия унаследовал качества языческого «скотьего бога» Велеса, день памяти Спиридона (12 декабря по старому стилю) падает на день зимнего солнцестояния, назы­ваемого «Спиридонов поворот». Отныне пробудившееся солнце знаменовало наступление весны, новое оживле­ние природы.

Новгородская иконопись XV века примеча­тельна своеобразием особого духовного мира и художественного видения, воплотившегося в ней. Яркая красочность, светоносность, динамика живописи и образов, мощь конкретных

и весомых форм, энергия и сила линии сде­лали ее одним из замечательных явлений древнерусского искусства. К концу столетия начинается слияние местной традиции с московской, но еще долго, на протяжении всего XVI века живут ее сильные и яркие образы, хранящие отголоски неповторимых творческих решений предшествующих эпох.

**11. Псковская школа иконописи**.

Памятники псковской живописи XII-XIII вв. малочисленны, и по ним нелегко составить отчетливое представление о псковской школе. Правда, от середины XII века сохранился пол­ный комплекс росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, раскрытый из-под записей в 1975—1979 годах. В них ярко выражена линей­ная основа фигур, композиции геральдичны, а вдохновенная экспрессия образов вызывает в памяти первоклассные произведения македон­ской живописи XII века. После раскрытия фре­сок из-под позднейших записей можно судить и о звучной, активной цветовой гамме росписи. Фрагменты древней живописи недавно обна­ружены при исследовании собора Ивановского монастыря во Пскове (XII век).

К концу XIII — началу XIV века относится житийная икона пророка Ильи из села Вы буты (ГТГ). Илья представлен седо­власым старцем, сидящим в пустыне среди красноватых холмов, поросших травой и цве­точками; чтобы лучше слышать обращенный к нему глас божий, он отводит от уха прядь во­лос характерным, почти бытовым жестом. На полях иконы в клеймах рассказывается житие Ильи. По колориту это одна из самых изуми­тельных русских икон. Сочетание серебристо-голубого, серого с лиловым, розовым, зелено­ватым в их неярком, благородном и слегка приглушенном звучании создает поразительный и неожиданный эффект. Гармоничность цвето­вых оттенков, смягченность линий, спокойный внутренний настрой персонажей роднят эту икону с явлениями среднерусского искусства, колыбелью которого стали центры Северо-Во­сточной Руси — Владимир и Суздаль.

Псковские монументальные росписи XIV— XV веков в чем-то сходны с новгородскими, но имеют и оттенки художественного своеоб­разия. Самый ранний ансамбль — роспись собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313). Западная стена целиком заполнена монументальной композицией «Страшного суда», северная масштабным «Успением», во всех остальных частях собора фрески размещаются тремя горизонтальными рядами. Подобно Нередице, евангельские сцены распределены свободно и несколько беспорядочно, в иконографии не­редки отступления от принятого канона. Не­смотря на архаичность стиля в целом, ясно читаются новые его оттенки: энергия и сме­лость манеры, резкие и сильные блики. Отсю­да ощущение неистовой силы и неповторимый стихийный реализм изображений. Снетогорские мастера кажутся охваченными сомнения­ми и «шатаниями», которые более чем на пол­века предвосхищают ереси XIV века.

В последние два года открыты остатки фресковых росписей в храмах Довмонтова города. Из девяти построек фрески сохранились в восьми. В шести памят­никах фрески датируются XIV веком. В двух церквах — Николы с Гребли (1383) и Покрова Богородицы (1352, перестройка—1398} жи­вопись имеет такую сохранность, что может рассматриваться как полноценный источник для изучения псковского монументального искусства XIV века. В росписи Никольской церкви, цветной, подробно проработанной, много общего с приемами псковской иконопи­си XIV века, особенно в типах лиц. Фрески Покровской церкви, сдержанные по колориту, созвучны по иконографической программе и эмоциональной окраске образов росписи Спа­са на Ковалеве в Новгороде.

Традиционный характер псковского искусст­ва XV века демонстрируют фрески Успен­ской церкви в селе Мелетове (1469). Основы живописной манеры XIV века, в част­ности росписей Феофана Грека, сохранились здесь в удивительной свежести. Правда, для мелетовской росписи характерна измельченность композиций и увеличение их числа на стенах храма. Это явление новое, свойственное всему византийскому миру конца XIV — пер­вой половины XV века. Фрески Мелетова по­казывают своеобразие местной культуры срав­нительно с новгородской. XV столетие в Нов­городе— век иконописи, во Пскове фреска полностью сохранила свой удельный вес в системе изобразительных искусств.

Дошедшие до нас псковские иконы немно­гочисленны и очень стабильны по своим худо­жественным свойствам. Одна из наиболее зна­чительных — «Собор Богоматери» (XIV век). Почти весь фон иконы занимают сплош­ные темно-зеленые горки. Посредине Богома­терь, восседающая на розовом троне, постро­енном несимметрично и необычно замысло­вато; наверху представлены фигуры ангелов без крыльев: это смелое иконографическое новшество, не встречающееся больше в рус­ской иконописи, своего рода живописная ересь. Трон окружают очень выразительные по обли­ку и жестам волхвы, ниже — аллегорические изображения Земли и Пустыни. Колорит иконы поражает глубоким сочетанием темно-зелено­го, белого и розового цветов, излюбленным в псковской иконописи, с некоторыми измене­ниями оно повторяется и в иконах XVI века, например в «Сошествии во ад». Здесь вместо розового цвета художник применяет светло-красный, смело сопоставляя его с та­ким же, как и в иконе Третьяковской галереи, темным бутылочно-зеленым.

К этой группе близка по колориту и икона более ранняя, изображающая святых Параскеву Пятницу, Григория Богоcлова, Иоанна Златоуста и Василия Великого (конец XIV — начало XV века). Особенно запоминается в ней строгое, почти суровое выражение лиц; написаны они в энергичной манере, несколько напоминаю­щей почерк Феофана. Традиционность языка псковской иконописи проявилась ив «Трои­це» (XVI век). Она архаична по компози­ции; в однообразном симметричном располо­жении фигур и предметов, в нарочитой повто­ряемости жестов, преобладании светло-крас­ных красок и обилии орнамента и золотой штриховки сказывается воздействие народных вкусов. Судя по сохранившимся памятникам, псковская живопись XV—XVI веков во многом отличалась от новгородской. Отличие это ска­зывается в своеобразной трактовке сюжетов и особенностях колорита, в котором преобла­дают сочетания темно-зеленого, белого и свет­ло-красного цветов, лишенных новгородской яркости и тонко сгармонированных в приглу­шенную и благородную тональную гамму.

**12. Московская школа иконописи. 15 век.**

Московская школа иконописи является самой молодой, она основана в 14 веке. Она впитала в себя все самое лучшее из традиций Новгородской и Владимиро-Суздальской школ, но в тоже время отличается своей яркой непохожестью ни на одну из них. Самой выдающейся личностью московской школы был Андрей Рублев. Чтобы оценить величие и чудо Рублева, нужно представить себе колорит времен половины тысячелетия тому назад, представить громадную лесную деревенскую Русь, раздробленную на удельные княжества, сражавшиеся друг с другом, сражавшиеся с татаро-монголами, сражавшиеся внутри себя; Русь, изнуренную и обесчещенную столетиями татаро-монгольского ига; Русь так сильно отставшую за эти столетия от городской культуры западных стран. Здесь в лесной глуши, за стенами уединенного монастыря, некий ”смиренный чернец молчаливо и скромно трудился над иконой в похвалу Сергию“ и из под его кисти возникло произведение всемирное и всевременное: творение изумительной духовной высоты, вечный гимн миру согласию среди людей. В московской живописи первой половины 14 века существовали различные художественные течения (местные и принесенные из вне). Местная струя должна была восходить к архаическим традициям 13 века, и она доминировала до приобщения московского искусства к новшествам “Палеологовского Ренессанса”. К этому направлению относится икона “Борис и Глеб”, написаная еще во втором десятилетии 14 века. Ее значение велико не только как художественного произведения, но и как ценнейшего иконографического документа. Борис и Глеб не стоят на земле, а как бы парят в воздухе, чудесным образом являясь верующим. Их лица сосредоточены и печальны. Помимо крестов, намекающих на мученическую смерть братьев, в их руках мечи - атрибут княжеской власти. Фигуры даны неподвижными и почти совершенно плоскими. Главный акцент поставлен на линии - строгой и сдержанной. При всем богатстве красок иконы, ее колорит отличается редким лаконизмом и последовательностью, поскольку любой цвет с неизбежностью вытекает из другого. К этому же времени (середина 14 века) относится икона “Житие Бориса и Глеба“. В лицах русского типа художник стремился выразить особую доброту и мягкость, подчеркивая тем самым идею жертвенности, красной нитью проходящую через замечательный памятник древнерусской литературы рубежа 11-12 веков “Сказание о Борисе и Глебе”. К сожалению, мы почти ничего не знаем о московской живописи последней трети 14 века. Нельзя упускать из виду, что на рубеже 14-15 веков в Москву проникла вторая волна из Византии, связанная с завозом большого количества греческих икон и деятельностью Феофана Грека. Предполагается, что он приехал в Москву не позднее 1395 года, когда приступил вместе с Симеоном Черным и своими учениками к росписи Церкви Рождества Богородицы. Феофан Грек выступал в Москве не только как Фрескист и иконописец, но и как миниатюрист, украшавший дорогие рукописи фигурными инициалами, заставками и лицевыми изображениями. Феофан Грек был не единственным греческим мастером, работавшим в Москве. В записи одной симферопольской рукописи, копирующей надпись на утраченной иконе, упоминается имя греческого иеромонаха Игнатия, написавшего в 1383 г. для сына Дмитрия Донского икону “Тихвинская Богоматерь”. В1397 году Московский Великий князь получил в подарок из Константинополя икону “ Спаса в белых ризах”. Все эти факты говорят об оживленной художественной жизни Москвы на рубеже 14-15 веков. Дальнейший ход развития московского искусства обусловила победа на Куликовском поле. Стало ясно, на что способны русские люди, вступившие единодушно в борьбу с общим врагом. Победа обеспечивала ведущее положение московским князьям, содействовала росту национального самосознания. И эти настроения наиболее полно отразил Андрей Рублев, чья жизнь была тесно связанна с теми кругами, которые принимали участие в освободительном движении. Но вернемся к Феофану Греку, который в 90-х годах 14 века и в начале 15 века становится центральной фигурой среди московских художников. Он привлекал всеобщее внимание своим высочайшим артистизмом и широтой своих взглядов. Московская мастерская Феофана, где греки сотрудничали с местными мастерами, несомненно, выпускала немало икон для украшения быстро разраставшихся иконостасов. Вероятно, Феофан был первым, кто ввел в иконостасную композицию полнофигурный деисисный чин, что сразу привело к резкому увеличению иконостаса. На этом пути продолжателем Феофана был Андрей Рублев, который довел высоту чиновых икон до 3-х с лишним метров. Сохранилось несколько икон, вышедших из мастерской Феофана “Донская богоматерь” с “Успением” на обороте. Однако до нас дошли и такие произведения, которые были выполнены московскими мастерами под непосредственным влиянием Феофана и работавших в Москве греков (“Распятие”). Эти иконы по своим плотным краскам очень близки к произведениям станковой живописи. В них нет того открытого чистого цвета, который утвердился в русской иконописи 12 века и который так явственно ощущается в ряде московских икон первой половины 14 века. Такой именно открытый цвет находим мы в маленькой иконе с изображением 6-ти праздников. Стиль московской иконы, с ее легкими изящными фигурами, с ее динамичными композициями, с ее смелыми цветовыми сопоставлениями, указывает на конец 14 века, иначе говоря, на то время, когда уже работал Андрей Рублев. С Рублевым московская школа иконописи обретает свое лицо. Ему удалось сплавить в единое целое местные традиции и все почерпнутое из произведений византийских мастеров. Многим он был обязан Феофану Греку, с которым вместе работал. Но по складу своего лирического дарования, Рублев был антиподом ему. Рублеву остались чуждыми его суровые, полные драматизма образы. Его идеалы иные - более созерцательные, более просветленные. Он отмел византийскую переутонченность формы и местные архаические традиции, а выработал столь совершенный художественный язык, что на протяжении всего 15 века его стиль сделался ведущим, а его личность оказалась овеянной ореолом великой славы. После смерти Андрея Рублева темп развития московской иконописи замедлился и лишь с появлением нового мастера, но уже иного толка и иного склада, - Дионисия, московская иконопись расцвела снова. Второе тридцатилетие 15 века мало исследовано: отсутствует точно датированные памятники и летописные свидетельства. Объясняется это тем, что для Москвы это время было эпохой кризиса. В этих условиях почти прекратилась каменное строительство, да и спрос на иконостасы был очень маленьким. Главной иконописной мастерской была Митрополичья. Новая эпоха в истории московского государства связанна с Иваном III. Положение Москвы при нем становится прочным. Москву начинают рассматривать как “ Третий Рим“. Женившись вторым браком на Софье Палеолог, он ввел при своем дворе пышный церемониал, язык дипломатических актов становится более высокопарным. Это не могло не отразиться на искусстве. Ивана III не удовлетворяют скромные постройки Кремля, он приглашает итальянских зодчих. Начинается эпоха бурного строительства, одновременно растет и спрос на икону. Но условия работы художников были уже качественно другими: инакомыслию был положен конец. Между церковью и светской властью заключен незыблемый союз, приведший к обеднению духовной жизни. Как бы высоко не ценили Дионисия и художников его времени, в их произведениях нет той глубины и непосредственности чувств, которые отличали работы А. Рублева и мастеров его круга. Но было бы глупо думать, что Дионисий был единственным. Наряду с новым художественным языком были и такие иконы, которые писались в старых традициях. Такие, как “Козьма и Дамиан “ из музея Андрея Рублева. По ней видно, что автор не пошел по рублевскому пути, а остался верен своему пониманию. Превосходной московской иконой 15 века является “Богоматерь Ярославская” - эта вещь стоит в стороне от “дионисиевской линии развития”, что отнюдь не лишает ее высоких художественных достоинств. Житийные иконы с последней трети 15 века получают в Москве все более широкое распространение, что было, возможно, обусловлено борьбой с ересью жидовствующих, среди которых многие отрицали поклонение иконам. Житийные иконы, хорошо известные Византии, совмещали в себе иконный образ для поклонения, занимавший обычно средник, и сцены из жизни изображенного на этом среднике святого. Такая композиция в какой-то мере преодолевала вне­временной характер иконописного образа, позволяя художнику, в следовавших друг за другом эпизодах, заполнявших клейма, рассказать о жизни святого, о его деяниях и чудесах. Творчество Дионисия и его современников замыкает большую эпоху в истории московской живописи. Дионисий отнюдь не был смелым новатором, он ничего не ниспровергал, наоборот, он сознательно примкнул к великим рублевским традициям. Но их воспринял односторонне. Работы Рублева привлекали его, прежде всего изяществом и грацией, красотой линейных решений, но он не сумел уловить за всем этим глубокую поэтичность образов, их наивную и трогательную непосредственность, их высочайшую одухотворенность. Он сильно увлекся внешней оболочкой. Стремясь к все большей праздничности, отвечавшей вкусам возвышавшейся Москвы, Дионисий незаметно для себя пришел к несколько внешнему пониманию формы, прежде всего красивой, призванной радовать глаз. В результате получилось так, что самый верный последователь Андрея Рублева сделался его антагонистом. В 16 веке дионисиевские традиции быстро пошли на убыль. Иконы становятся излишне многословными, начинают перегружаться аллегориями, в них усиливается догматическое начало. Темп развития замедляется, церковь все более ревниво следит за тем, чтобы в живопись не проникли смелые новаторства. Разгром еретических течений и ликвидация свободомыслия отрицательно сказалось на искусстве, в котором “византинизм“ стал играть большую роль. Былого высокого уровня искусства достичь не удалось - времена были не те. Поэтому после Рублева и Дионисия древнерусская живопись не выдвинула равных им мастеров.

**13. Андрей Рублев**

Идеи, вдохновлявшие и волновавшие рус­ских людей в годы освобождения от монголо-татарского ига, в годы, когда успешно преодо­левалась феодальная раздробленность и шла борьба за создание единого общерусского го­сударства, нашли наиболее полное воплоще­ние в творчестве гениального русского худож­ника **Андрея Рублева** (родился, вероятно, в 60-х годах XIV века, умер в 1427/30; первое летописное известие о деятельности Рублева относится к 1405 году).

Жизнь Рублева известна только в самых об­щих чертах. Инок московского Андроникова монастыря, близко связанного с Троице-Сергиевой обителью, он жил в эпоху Куликовской битвы и, несомненно, знал тех, кто принимал в ней непосредственное участие. Годы творческого формирования Рублева были наполнены радостью первой крупной победы над монголо-татарами и предчувствием грядущего окон­чательного освобождения Руси. Это в большой степени определило характер его творчества.

Сотрудничая в 1405 году с Феофаном Гре­ком при выполнении росписи Благовещенского собора, Рублев не мог не испытать влияния замечательного мастера. Властный, суровый, эмоционально насыщенный живописный язык Феофана, необычность его смелых образов, нарушавших традиционные иконографические схемы, не могли не произвести глубокого впе­чатления на Рублева. Тем не менее он с само­го начала выступает как яркая и самостоятель­ная творческая индивидуальность, скорее про­тивоположная Феофану, чем созвучная ему.

Самые ранние из росписей Рублева — фрес­ки собора Успения на Городке в Звенигороде (постройка около 1400). Они украшают алтарные столбы. В верхней части южного столба сохранилось изображение св. Лавра в круге, под ним голгофский крест и фигуры Варлаама и царевича Иоасафа. На северном столбе обнаружена по­луфигура св. Флора также в медальоне (голо­ва не сохранилась), а внизу аналогичный крест и фигура св. Пахомия с ангелом. Руке Рублева принадлежат лишь изображения Флора и Лав­ра, покровителей воинов и всех «ратных лю­дей». Мажорные сочетания светло-зеленого, вишневого, желтого создают приподнятое ощущение красоты и ясности. В плавных пира­мидальных силуэтах есть легкость и воздуш­ность, однако лик Лавра вылеплен еще до­вольно пластично, формы его построены сво­бодно и сочно, отчасти следуя манере Феофа­на. При этом строй образа совсем иной. На лике - отпечаток душевного покоя и внутренней гармонии. Палитра также отличается от феофановской. Она более светлая с выявлением крупных, локальных цветовых пятен.

К произведениям Рублева той же поры большин­ство исследователей относит и миниатюры с изобра­жением символов евангелистов в так называемом Еван­гелии Хитрово (конец XIV — начало XV века). Одна из лучших миниатюр изображает ангела с широко раскрытыми крыльями (символ евангелиста Матфея). Фигура ангела вписана в золотой круг. В его руках большая книга. Мягкое сочетание голубого цвета хитона с сиреневым плащом и золотым фоном свиде­тельствует о выдающемся колористическом дарова­нии художника. Среди других изображений евангелия обращают на себя внимание заглавные буквы, в кото­рых с большой тонкостью, наблюдательностью и лю­бовью изображены звери и птицы.

Миниатюры Евангелия Хитрово позволяют датировать не позже начала XV века три ико­ны из Успенского собора на Городке в Звени­городе. Это «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел». Образ архангела Ми­хаила во многом предвосхищает ан­гелов «Троицы», но в нем еще присутствует плотность и пластичность объемов, яркость розовых и синих тканей, энергичный рисунок складок, которые в «Троице» как бы утрачи­вают материальность, приобретая бесплотность и легкость. Ближе всего к чудесному лику Ми­хаила ангел миниатюры Евангелия Хитрово. Канон русской духовной красоты воплощен в образе Спаса. Безмятежный покой и беспре­дельное милосердие запечатлены в его лике. Несмотря на известное родство со Спасом феофановского деисуса, Христос Рублева со­вершенно иной по эмоциональной интонации. От него исходят не суровость, не неземное величие, а доброта и задушевность, близкие людям и духовно соразмерные им.

В 1408 году Андрей Рублев и Даниил Чер­ный с помощниками выполняют роспись Успенского собора во Владимире. Из всей этой росписи до нас дошли главным образом фрески, расположенные на сводах, столбах и арках под хорами в западной части храма. Это фрагменты большой композиции «Страшного суда».

Входивший в храм попадал в западную часть галереи, пристроенную Всеволодом III к собо­ру Андрея Боголюбского. Свет, проникавший через открытые двери храма, падал на свод центральной арки, ведущей в низкое помеще­ние под хорами. На столбах арки представле­ны фигуры двух ангелов, возвещающих о по­следнем дне мира; над ними изображения (в медальонах) двух пророков — Давида и Исайи. Наверху, в самом центре арочного свода, по­мещена десница божья с душами праведных. В этом изображении заключена главная идея росписи — надежда на спасение. На северном столбе главного нефа представлен упавший на колени пророк Даниил, над которым склоняет­ся ангел, указывающий ему на изображение «Страшного суда», помещенное в западном люнете среднего нефа и составляющее смыс­ловой и композиционный центр всей росписи. Здесь представлен «Престол уготованный» с орудиями страстей и лежащей на нем книгой (так называемая «Этимасия»). К престолу в мольбе простирают руки Богоматерь и Иоанн Предтеча; у ног их — Адам и Ева. На склонах центрального свода, обрамляющего люнет с «Этимасией», симметрично размещены группы сидящих апостолов, за ними — стоящие ангелы. Фигура Христа находится в самом центре сво­да. Он как бы незримо парит над престолом. Это не суровый судья мира, а милосердный спаситель, каждому дарующий надежду.

На сводах южного придела изображено шествие праведников в рай, ведомых апосто­лом Петром, который, обернувшись, бросает взгляд, выражающий призыв и ободрение.

В росписи, созданной Рублевым и его по­мощниками, сохранены традиционные иконо­графические схемы, однако светлое настрое­ние надежды преобладает в них над средневе­ковым аскетизмом. Это достигается новыми приемами построения формы. Прозрачные светлые мазки сдержанно и легко моделируют объемы. Но главным средством художествен­ной выразительности становится линия: гибкая и обобщенная, она придает особую музыкаль­ную ритмичность изображениям. Отсюда пе­вучие движения рук и крыльев, неповторимо мягкие и гармоничные фигуры.

Некоторые композиции поражают особым совершенством решения. Прекрасна фреска в восточном тимпане юго-западного свода, изоб­ражающая Богоматерь с ангелами, а особенно трубящие ангелы на западной арке, лики ко­торых вызывают в памяти образы античного искусства. Образы, созданные в росписях Ус­пенского собора во Владимире, далеки от су­ровых персонажей Феофана.

Плавные параболические силуэты сообщают фигурам мягкость и благородство. Идеал Руб­лева— круг с его спокойными и ясными очер­таниями. Именно с кругом сближает мастер абрис голов своих персонажей. Черты ликов чисто русские, исполненные простосердечия, душевной открытости и искренней доброты.

Росписи 1408 года в Успенском соборе Вла­димира неоднократно поновлялись и рестав­рировались, поэтому трудно судить о первона­чальном колорите фресок. Можно лишь гово­рить о легкости и тональной чистоте цветовой гаммы. Лучше всего сохранились фрески ал­тарной части собора. В дьяконнике нетронутые записями фрески поражают яркой звучностью охр и снежной белизной архидиаконских одежд. Хорошая сохранность красочного слоя оказалась на открытом в 1974 году фрагменте фигуры святого воина на северной грани юж­ного среднего пилона. Серебристо-розовые пе­ристые латы, красная исподняя одежда, зеле­ный плащ позволяют судить о цветовом реше­нии всей росписи 1408 года. В те же годы из-под двух слоев позднейших записей были рас­крыты фрагменты композиций *в* люнетах хра­ма: «Крещение» и «Сошествие св. Духа».

Кисти Рублева, Даниила Черного и их помощников принадлежит также иконостас из Успенского собора во Владимире, обнаруженный в церкви села Васильевского под городом Шуей, куда он был перенесен в XVIII веке. Значительная часть чина в том числе огромные по размеру иконы деисусного ряда — «Спас Вседержитель», «Богоматерь», «Иоанн Предте­ча», «Григорий Богослов» и «Андрей Первозванный» — находятся в настоящее время в Третьяковской галерее; иконы, изображающие апостолов Петра и Павла, — в Го­сударственном Русском музее в Ленинграде. Мень­шие по размеру иконы праздничного чина хранятся как в Третьяковской галерее, так и в Русском музее.

Перед художниками, работавшими в Успен­ском соборе, стояла трудная задача — создать грандиозный иконостас в большом храме. Этим, в частности, объясняются размеры икон, поражающих монументальностью. Фигуры деисусного и праздничного чинов исполнены с большим лаконизмом. Лица святых сдержанно серьезны и задумчивы. Колорит деисусного чина, основанный на звучных сочетаниях ярких и чистых тонов, отличается строгим единством. Возможно, Рублев был автором общего замыс­ла; в исполнении же отдельных икон справед­ливо усматривают немало отличий, свидетель­ствующих о принадлежности их разным масте­рам и разным художественным традициям. Имя Рублева стало символом русской средне­вековой культуры. Икона «Троица» — пик этой культуры, ее совершеннейшее и высшее достижение. Написанная Рублевым «в память и похвалу» основателю Троицкого мо­настыря преподобному Сергию Радонежско­му в 1411 году (для деревянной церкви) или в 20-х годах (для каменного собора), она была поставлена в нем справа от царских врат близ гробницы Сергия. «Внешняя» тема иконы — посещение тремя ангелами Авраама и Сарры; однако повествовательная сторона события в иконе Рублева опущена. Представлены только три ангела. Фигуры их, разные по силуэту, вме­сте как бы образуют круг. В очертаниях голов, плеч и рук, в изгибах крыльев, в наклоне тон­кого деревца на фоне, в силуэте горки справа повторяются плавные смягченные линии, соз­давая впечатление гармонической слаженности и единства. Ощущение гармонии исходит и от колорита иконы. Золотистые, темного тона крылья, легко подчеркнутые снизу светло-го­лубым, мягко выделялись на золотом фоне (теперь почти полностью утраченном). Такие же мягкие сочетания с золотом фона составляли и зеленовато-желтая гора, и зеленовато-оливковая крона дерева, и бледно-зеленый «позем» (земля). Более интенсивно звучат чу­десный «голубец» и зеленый цвет в одеждах. Просветленная и ясная красочная гамма сгруп­пирована вокруг густо-голубых и темно-виш­невых одежд среднего ангела. Религиозная те­ма иконы — догмат о единстве трех ипостасей божества: бога-отца, бога-сына и духа святого, что было особенно актуально в период ере­тических движений. Однако в иконе Рублева есть особый содержательный пласт, образный смысл, безмерно актуальный для духовной жизни Руси конца XIV — начала XV века. Икона звучит как символическое воплощение добро­го согласия, гармонического слияния челове­ческих душ вопреки земной обреченности. Нравственные принципы, воплощенные в ико­не, отражали высокие идеалы возрождавше­гося народа, единого перед лицом насильни­ков и губителей. Этот духовный смысл сделал «Троицу» прекраснейшим произведением на­циональной живописи и наиболее светлым и полным выражением русской духовности.

«Троица» Рублева являлась частью большого и до настоящего времени хорошо сохранив­шегося иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, выполненного целым коллективом художников под руководством Рублева и его друга Даниила Черного. Самому Рублеву возможно принадлежат иконы деисусного чина, изображающие апостола Павла м архангела Гавриила. Икона юного Дмитрия Солунского из того же чина также обнаружи­вает сходство с искусством Рублева. Иконы праздничного чина различны по своему худо­жественному почерку и свидетельствуют о ра­боте художников разных поколений. Наряду с традициями рублевской живописи в ряде икон звучат новые ноты, предвосхищающие даль­нейшее развитие московской живописи. С этой точки зрения особенно интересна икона «Жены мироносицы у гроба гос­подня». Образы отличаются здесь особой, несколько преувеличенной взволнованностью, не свойственной искусству Рублева. Высокие и стройные фигуры трех женщин, с удивлением и испугом обращенные к опустевшему гробу, исполнены рафинированного изящества и гра­ции. Ангел в белых одеждах сидит на круглом камне, как бы вибрируя в неустойчивой позе, его крылья трепетно осеняют гробницу, распо­ложенную в резко диагональном развороте. Повышенные эмоциональные интонации — зна­мение новой эпохи.

Последние годы жизни Андрея Рублева бы­ли тесно связаны с Андрониковым монастырем, в Москве. Им, видимо, был расписан Спасский собор, в котором до наших дней сохранились орнаментальные фрагменты в оконных отко­сах. Великий живописец был похоронен в мо­настыре, где сейчас размещается Централь­ный музей древнерусской культуры и искусст­ва имени Андрея Рублева.

**14. Феофан Грек.**

Феофан Грек (около 1340 года - после 1405 года) - византийский (греческий) живописец, работавший в России во второй половине XIV - начале XV веков. Вместе с Андреем Рублевым и Прохором-с-Городца расписал старый Благовещенский собор Московского Кремля. До Москвы много работал в Новгороде, где, кроме икон, оставил фрески в церкви Спаса Преображения. Работы отличаются монументальностью, внутренней силой и драматической выразительностью образов, свободной живописной манерой.

ФЕОФАН ГРЕК (ок. 1340 - после 1405, Москва?) - живописец. Работал в Константинополе; в зрелые годы переселился на Русь. Жил в Каффе в Крыму, в Нижнем Новгороде, Новгороде, Москве. Среди его заказчиков были моск. князья, митрополит. Сохранились лишь две бесспорные работы Ф. - фрески церкви Спаса Преображения на Ильиной улице в Новгороде (1378) и деисус из иконостаса в Благовещенском соборе Моск. Кремля (90-е гг. XIV в.). Приехав в Москву ок. 1390, имел множество заказов, был известен и как искусный миниатюрист. Исследователь Б. В. Михайловский писал о нем: "Работы Феофана поражают своим виртуозным мастерством, смелостью уверенной кисти, исключительной выразительностью, блестящей свободой индивидуального творчества". Великий живописец русского средневековья был родом из Византии, почему и получил прозвище Грека. Наиболее вероятной датой рождения художника считаются 30-е годы XIV столетия. На Русь он приезжает в возрасте 35-40 лет. К этому времени Феофаном было расписано сорок каменных церквей в Константинополе, Халкидоне и Галате. Из Византии мастер перебрался в Кафу (Феодосия), в ту пору богатую генуэзскую колонию, а оттуда - в Новгород. На Руси, переживавшей период подъема, связанного с началом активной борьбы за освобождение и объединение русских земель вокруг Москвы, Феофан нашел плодотворную почву для развития своего могучего творческого дара. Его глубоко оригинальное искусство, идущее от византийских традиций, развивается в тесном взаимодействии с русской культурой. Первая работа, выполненная Феофаном Греком на Руси, - фрески одного из замечательных храмов Новгорода Великого - церкви Спаса Преображения на Ильине улице, построенной в 1374 году. Над фресками этой церкви он работал летом 1378 года по заказу боярина Василия Даниловича и горожан с Ильиной улицы. Фрески сохранились частично. В куполе изображен Пантократор (Христос-судия), окруженный четырьмя серафимами. В простенках - фигуры праотцев: Адама, Авеля, Ноя, Сира, Мельхиседека, Еноха, пророка Ильи и Иоанна Предтечи, а в камере - личной молельне заказчика - пять столпников, "Троица", медальоны с изображениями Иоанна Лествичника, Агафона, Акакия и фигуры Макария. Каждому из святых Феофан Грек дает глубоко индивидуальную, сложную психологическую характеристику. И в то же время все они - гневный могучий Пантократор, мудрый величавый Ной, сумрачный Адам, грозный пророк Илья, самоуглубленные столпники - имеют нечто общее, объединяющее их: это люди могучего духа, стойкого характера, люди, терзаемые противоречиями, за их внешним спокойствием кроется жестокая борьба с обуревающими человека страстями. Даже в композиции "Троицы" нет умиротворенности. В образах ангелов не ощущается юношеской мягкости. Их прекрасные лица полны суровой отрешенности. Особенно выразительна фигура центрального ангела. Внешняя неподвижность, статичность еще более подчеркивают внутреннюю напряженность. Распростертые крылья как бы осеняют двух других ангелов, объединяя композицию в целом, придавая ей особую строгую завершенность и монументальность. В образах Феофана - огромная сила эмоционального воздействия, в них звучит трагический пафос. Острый драматизм присутствует и в самом живописном языке мастера. Манера письма Феофана резкая, стремительная, темпераментная. Он прежде всего живописец и фигуры лепит энергичными, смелыми мазками, накладывая яркие блики, что придает лицам трепетность, подчеркивает напряженность выражения. Цветовая гамма, как правило, лаконична, сдержанна, но цвет - насыщенный, весомый, а ломкие острые линии, сложный ритм композиционного построения еще более усиливают общую экспрессивность образов. Росписи Феофана Грека созданы на основе знания жизни, психологии человека. В них заложен глубокий философский смысл, ясно ощущаются проницательный ум, страстный, кипучий темперамент автора. Не случайно современников поражали оригинальность мышления великого живописца, свободный полет его творческой фантазии. "Когда он все это изображал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как это делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно в них всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту".

Фрески Спаса Преображения явились ценным памятником монументального искусства Новгорода, они повлияли на творчество ряда живописцев. Наиболее близки к ним росписи церквей Федора Стратилата и Успения на Волотовом поле, вероятно, выполненные учениками Феофана. В Новгороде, по-видимому, Феофан Грек прожил довольно долго, затем, проработав некоторое время в Нижнем Новгороде, приезжает в Москву. Об этом периоде творчества мастера сохранилось больше сведений. Вероятно, Феофан имел собственную мастерскую и заказы выполнял с помощью учеников. Работы, упоминаемые в летописях, охватывают десять лет. За время с 1395 по 1405 год мастер расписал три кремлевских храма: церковь Рождества Богородицы (1395), Архангельский (1399), Благовещенский (1405) соборы, а кроме того, выполнил некоторые светские заказы: фрески терема великого князя Василия Дмитриевича и дворца князя Владимира Андреевича Храброго (двоюродного брата Дмитрия Донского). Из всех этих работ сохранился лишь иконостас Благовещенского собора в Кремле, который создавался в содружестве с Андреем Рублевым и "старцем Прохором с Городца". Рублев работал над иконами, изображающими праздники. Феофану Греку принадлежит большинство икон деисусного ряда: "Спас", "Богоматерь", "Иоанн Предтеча", "Архангел Гавриил", "Апостол Павел", "Иоанн Златоуст", "Василий Великий". Однако иконостас имеет общий замысел, строго гармоническую композицию, связанную единым ритмом. В центре изображен грозный судия - Спас, восседающий на троне; с обеих сторон к нему подходят святые, которые молят Христа за грешное человечество. Как и прежде, святые Феофана - могучие и каждый индивидуален в своем облике. Но все же в их образах появились новые качества: они более сдержанны, величавы. Больше тепла в образе богоматери, мягкости - в архангеле Гаврииле, спокойствия - в мудром апостоле Павле. Иконы отличаются исключительной монументальностью. Фигуры четким силуэтом выделяются на сияющем золотом фоне, напряженно звучат лаконичные, обобщенно-декоративные краски: белоснежный хитон Христа, бархатисто-синий мафорий богоматери, зеленые одежды Иоанна. И хотя в иконах Феофан сохраняет живописную манеру своих росписей, линия становится четче, проще, сдержанней. В работе над убранством Благовещенского собора встретились два великих мастера древней Руси, по-своему выразившие в искусстве полную драматических столкновений эпоху. Феофан - в трагических, титанических образах, Рублев - в гармонически-светлых, воплотивших мечту о мире и согласии между людьми. Именно эти два мастера были создателями классической формы русского иконостаса. Работа в соборе была закончена за один год. Неизвестно, как сложилась в дальнейшем судьба Феофана Грека, какими были его последующие работы. Ученые предполагают, что Феофан работал как миниатюрист. Некоторые из них считают, что миниатюры двух знаменитых рукописных памятников древней Руси - Евангелия Кошки и Евангелия Хитрово - выполнены в мастерской Феофана, возможно, по его замыслу. Где мастер провел последние годы жизни, - неизвестно. Умер он, вероятно, между 1405 и 1415 годами, так как из письма Епифания Премудрого становится известным, что в 1415 году великого живописца уже не было в живых. Византийский мастер нашел на Руси вторую родину. Его страстное, вдохновенное искусство было созвучно мироощущению русских людей, оно оказало плодотворное влияние на современных Феофану и последующие поколения русских художников.

**15. Дионисий.**

С 70-х годов начинает работать Дионисий - наиболее прославленный мастер зрелого 15 - раннего 16 века. Выделение его собственноручных работ наталкивается на еще большие трудности, чем это имело место при изучении произведений Андрея Рублева. Дионисий, бывший светским лицом, никогда не работал один, а постоянно сотрудничал с другими мастерами. Вероятно, он был членом большой дружины, состав которой менялся от заказа к заказу. Между 1467 и 1476 годами он расписывает, вместе с Митрофаном и “пособниками” церковь Рождества Богородицы в Пафнутьевом монастыре . Так как имя Митрофана, монаха московского Симонова монастыря, поставлено в житии на первом месте, то, очевидно, он был старшим и, вероятнее всего, являлся учителем еще молодого Дионисия. Несколько позднее Дионисий пишет “Деисус” для построенного в 1481 году собора Каменного монастыря и в этом же году выполняет вместе с некими Тимофеем, Ярцом и Коней “Деисус”, “праздники” и “пророков” для возведенного Фиораванти Успенского собора в Москве. Показательно, что на этот раз имя Дионисия упоминается на первом месте, из чего можно заключить, что к этому времени он был уже весьма почитаемым мастером. Огромная сумма в сто рублей, заплаченная за иконы архиепископом ростовским Вассианом, приближенным лицом Ивана III, также говорит об известности Дионисия. Около 1488 года художник расписывает заложенную в 1484 году соборную церковь Успения Иосифо-Волоколамского монастыря, причем и здесь выступает в окружении помогавших ему мастеров — сыновей Феодосия и Владимира, старца Паисия и двух племянников Иосифа Волоцкого — Досифея и Вассиана. Последнее упоминание Дионисия относится к 1502—1503 годам, когда он расписывает вместе со своими сыновьями храм Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Таким образом, расцвет деятельности художника падает на 60—90-е годы 15 века и завершается хорошо сохранившейся росписью Ферапонтова монастыря, которая в основной своей части должна была быть выполнена из-за преклонного возраста мастера не столько им самим, сколько его сыновьями и помощниками. Несомненно, Дионисий стоял в центре московской художественной жизни. Он был связан с великокняжескими кругами и кругами высшего духовенства, много работал для монастырей, где крепко держались монашеские аскетические идеалы. Не исключена возможность, что именно ему посвятил Иосиф Волоцкий свое написанное около 1490 года “Послание иконописцу”, которое преследовало сугубо практическую задачу — осветить наиболее злободневные вопросы, возникавшие в ходе полемики с иконо-борствовавшими еретиками, и одновременно пресечь попытки создания новых, не освященных традицией иконографических типов. С этой целью Иосиф Волоцкий использовал со свой­ственным ему педантизмом огромную по объему святоотеческую литературу, содержавшую учение о поклонении иконам. Но его подход к этим первоисточникам был иным, чем у Нила Сорского. Последний требовал, чтобы иноки не пользовались золотыми и серебряными сосудами и излишними украшениями. Экста­тическим формам византийского подвижничества Нил Сорский противопоставлял “делание сердечное”. Иосиф же Волоцкий, хотя на словах как будто бы солидаризировался с Нилом Сорским, в действительности занимал совершенно иные позиции. Он всячески стремился восстановить строгость монастырского устава и канонизировать не только его формы, но и формы иконопочитания. При его поддержке и содействии монастыри начали обставлять церковный культ все большей роскошью, в чем нельзя не усматривать проникновение в церковную жизнь того репрезентативного начала, которое крепко утвердилось при дворе Василия III. В искусстве Дионисия очень своеобразно переплетаются различные идейные течения его времени. И он, подобно Рублеву, стремился к воплощению “неземной красоты”, к изображению в образах святых таких людей, весь облик которых звал бы к очищению и нравственному совершенствованию. И он оказывал предпочтение состоянию внутренней сосредоточенности. И ему правилось передавать в своих иконах и фресках силу мудрости, добротолюбие, смирение. Все это в какой-то мере сближает его с Андреем Рублевым. Но в его произведениях настойчиво дают о себе знать и новые тенденции. Это, прежде всего, усиление каноничности художественного мышления, ведущее к повторяемости одних и тех же мотивов движения, к стандартизации живописных приемов. В лицах святых появляется нечто однообразное, снижающее их психологическую выразительность, в пропорциях и очерках фигур обнаруживается неведомая Рублеву хрупкость, порой носящая несколько нарочитый характер. Все, что было в искусстве XIV века волевым и сильным, уступает у Дионисия место особой мягкости и гармонической закругленности форм. Так “светлость” Рублева переходит у Дионисия в “праздничность”, что уже само по себе означает снижение высокой одухотворенности образа. Мастерская Дионисия отличалась большой продуктивностью. В одной описи икон Иосифо-Волоколамского монастыря, составленной в 1545 году старцем Изосимой и книгохранителем Паисием, упоминаются девяносто икон Дионисия, работы его сыновей Владимира и Феодосия, старца Паисия, Даниила Можайского, Михаила Конина и некоего Новгородцева. При этом небезынтересно отметить, что уже в то время письмо самого Дионисия не смешивалось с письмом его сыновей и учеников, и отмечались такие подробности, как, например то, что икона “Богоматерь Одигитрия” была исполнена самим Дионисием, а створки — Феодосием, или что икона “Успение” принадлежала не самому мастеру, а его сыновьям и ученикам. Житийные иконы писались обычно сообща. Так, например, в местной иконе Паисия, изображавшей рождество Богородицы, клейма выполнял сын Дионисия Феодосии. Все это крайне затрудняет выделение собственноручных работ Дионисия, тем более что до нас не дошли подписные произведения его сотоварищей. Единственный, применимый здесь критерий — это критерий качества. Но и он не может быть решающим, поскольку мы не знаем, какого качественного уровня достигали работавшие с Дионисием мастера. Поэтому будет правильнее говорить об иконах интересующей нас стилистической группы как о произведениях мастерской Дионисия либо о произведениях его круга. За последнее время была сделана попытка сблизить истоки дионисиевского искусства с ростово-суздальской школой. Эту точку зрения нельзя признать сколько-нибудь убедительной. Дионисий был чисто московским мастером, крепко связанным с московскими традициями, особенно с традициями молодых учеников и последователей Рублева (таких, например, как автор “Распятия” и “Явления ангела женам-мироносицам” из праздничного ряда троицкого иконостаса). На органическую связь с рублевскими традициями указывает также широкое использование Дионисием и мастерами его круга в качестве образцов московских икон раннего XV века. Это говорит о продолжении художником той линии развития, которую возглавил в свое время Рублев. Дионисий сознательно примкнул к ней, но времена и общая обстановка были иными, а отсюда — и иной характер его искусства. Самая ранняя из дошедших до нас работ мастера — датируемая 1482 годом икона “Богоматерь Одигитрия” в Третьяковской галерее. Она происходит из собора Вознесения Вознесенского монастыря в Московском Кремле. Летописец сообщает, что при пожаре 1482 года эта икона греческого письма утратила свой красочный слой и оклад, доска же ее сохранилась. И тогда Дионисию было поручено написать на той же доске икону “в тот же образ”. Иконографический тип Богоматери Одигитрии (Путеводительницы) был весьма почитаем на Руси (особенно в Москве). Известно, что архиепископ Суздальский Дионисий вывез из Константинополя в 1381 году две точные копии с прославленного образа Одигитрии и поместил их в своем суздальском соборе и в нижегородском соборе. Возможно, что одна из этих копии попала в Вознесенский собор. Но это могла быть и дру­гая реплика, подобная той, которая хранится в Третьяковской галерее . Во всяком случае, Дионисий был здесь связан тем образцом, который он должен был точно повторить. Лики, как обычно у Дионисия, написаны очень мягко, без резких переходов от света к тени. Санкирь нанесен тонким слоем, подрумянка отсутствует, плави незаметно перетекают одна в другую. Это лишает лица рельефа и объема и в немалой степени способствует их дематериализации. Изящные полуфигуры ангелов, облаченные в бирюзово-синие, зеленые и желтые одеяния, навеяны рублевскими святыми. Они написаны в очень тонкой миниатюрной технике, дающей хорошее представление о той манере письма мастера, в которой он работал, выполняя произведения небольшого масштаба. С мастерской Дионисия связана превосходная икона “Положение пояса и ризы Богоматери” в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Она исключительно красива по своим светлым, праздничным краскам, среди которых преобладает красный цвет с излюбленным Дионисием розоватым оттенком. Икона происходит из деревянной церкви села Бородава, освященной в 1485 году. Ее строителем был Иоасаф (в миру князь Исаак Михайлович Стригин-Оболенский), преемник того самого архиепископа ростовского Вассиана, который заказал Дионисию в 1481 году иконы для иконостаса московского Успенского собора. Икона “Положение пояса и ризы Богоматери” особенно важна в том отношении, что она помогает уточнить время исполнения житийной иконы “Митрополит Петр” в московском Успенском соборе, клеймо которой с изображением посвящения патриархом Петра в митрополиты всея Руси обнаруживает большую стилистическую близость к иконе из села Бородава. Такова икона “Митрополит Алексий с житием”. Сюжеты клейм призваны восславить деятельность высшего московского иерарха на пользу Русского государства и Русской церкви. Как четко вписывается в композицию каждая фигура и как согласно, как музыкально они сочетаются, друг с другом в неком светлом просторе, где царит покой и их поступь не слышно. Подлинно классическая в достижении поставленной цели искусства.“Творчество Дионисия, - пишет В.Н.Лазорев, - сыграло огромную роль в истории древнерусской живописи ... С Дионисием парадное, праздничное, торжественное искусство Москвы стало на Руси ведущим. На него начали ориентироваться все города, ему начали всюду подражать ...”

**16. Симон Ушаков.**

Одной из центральных фигур в искусстве XVII века был **Симон Ушаков** (1626—1686). Значение этого мастера не ограничивается созданными им многочисленными произведе­ниями, в которых он стремился преодолеть художественную догму и добиться правдивого изображения — «как в жизни бывает». Свиде­тельством передовых взглядов Ушакова явля­ется написанное им, очевидно, в 60-х годах «Слово к любителю иконного писания». В этом трактате Ушаков высоко ставит назначение художника, способного создавать образы «всех умных тварей и вещей... с различным совершенством создавать эти образы и по­средством различных художеств делать замысленное легко видимым». Выше всех «сущест­вующих на земле художеств» Ушаков считает живопись, которая «потому все прочие виды превосходит, что деликатнее и живее изобра­жает представляемый предмет, яснее передавая все его качества...». Ушаков уподобляет живопись зеркалу, отражающему жизнь и все предметы.

«Слово к любителю иконного писания» было посвящено Ушаковым Иосифу Владимировичу, московскому живописцу, уроженцу Яро­славля, пользовавшемуся в 40—60-х годах значительной известностью. Иосиф Владими­ров — автор более раннего трактата об иконописании, в котором он, хотя и не столь определенно, как Ушаков, также заявлял себя: сторонником новшеств и требовал большей жизненности в искусстве.

Ушаков — художник, ученый, богослов, пе­дагог— был человеком новой эпохи, новым типом мыслителя и творца. Будучи новатором в искусстве, он в то же время понимал цен­ность старинных традиций русской культуры и тщательно оберегал их. Достаточно вспомнить его роль при росписи Архангельского собора в 1666 году. Именно в силу названных качеств, отмеченной редкой широты взглядов он смог более тридцати лет стоять во главе русского искусства.

Занимаясь воспитанием учеников и всячески стре­мясь передать им свои знания, он задумал даже изда­ние подробного анатомического атласа. «Имея от гос­пода бога талант иконописательства... не хотел я его скрыть в землю... но попытался... выполнить искусным иконописательством ту азбуку искусства, которая за­ключает в себе все члены человеческого тела, которые в различных случаях требуются в нашем искусстве, и ре­шил их вырезать на медных досках...» — писал о своем замысле Ушаков, однако атлас, по-видимому, издан не был.

Примером ранних работ Ушакова может служить икона «Благовещение с ака­фистом» 1659 года, написан­ная им вместе с двумя другими иконописца­ми — Яковом Казанцем и Гавриилом Конд­ратьевым. Великолепием архитектурных фонов и миниатюрной тонкостью письма икона во многом напоминает работы строгановских мастеров начала XVII века, подробно иллюст­рируя сложное песнопение.

С первых лет самостоятельного творчества определился интерес Ушакова к изображению человеческого лица. Излюбленной темой его становится Спас Нерукотворный. Изо­бражений Спаса работы Ушакова сохранилось несколько — в собрании Третьяковской гале­реи, в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры в Загорске, в Историческом музее и т. д. Самая ранняя из этих икон отно­сится к 1657 году и хранится в Московской церкви Троицы в Никитниках. Настойчиво по­вторяя эту тему, художник стремился изба­виться от условных канонов иконописного изо­бражения и добиться телесного цвета лица, сдержанной, но отчетливо выраженной объем­ности построения и почти классической пра­вильности черт. Правда, иконам Спаса работы Ушакова недостает одухотворенности русских икон XIV—XV веков, но это в известной мере искупается искренним старанием художника воссоздать на иконе возможно правдоподоб­нее живое человеческое лицо.

Ушаковым была написана икона Влади­мирской богоматери, носящая назва­ние «Насаждение древа государст­ва Российского» (1668). Икону эту следовало бы считать картиной три­умфа русской государственности. В нижней части ее изображены — стена Московского Кремля, за ней Успенский собор, главная свя­тыня Русского государства. У подножия собо­ра князь Иван Калита — собиратель русских земель и митрополит Петр, первым перенес­ший митрополичью кафедру из Владимира в Москву, сажают древо Русского государства. На ветвях его размещены медальоны с порт­ретами всех наиболее значительных политиче­ских деятелей Древней Руси. В центральном, самом большом медальоне, представлена ико­на Владимирской Богоматери, почитавшейся покровительницей Москвы. Внизу, на кремлев­ской стене, стоят царь Алексей Михайлович и царица Мария Ильинична с царевичами Алек­сеем и Федором. Портреты царя и царицы Ушаков постарался сделать возможно более похожими.

Сохранились сведения о ряде портретов, написанных Ушаковым. Некоторые из них бы­ли исполнены в новой для древнерусского ис­кусства технике масляной живописи, К сожа­лению, до сих пор ни одного из этих портре­тов обнаружить не удалось. Ушакову, несом­ненно, были знакомь! некоторые основы пер­спективы. Об этом свидетельствуют не только изображение Кремля в иконе («Насаждение древа»), но и подробно и тщательно разрабо­танные архитектурные фоны некоторых гра­вюр, исполненных на меди по его рисункам гравером Афанасием Трухменским («Давид», «Варлаам и Иоасаф»),

Для характеристики чрезвычайно разносторонней личности Ушакова следует указать, что он не только был теоретиком, живописцем, рисовалыциком-«знаменщиком», автором многих рисунков для гравюр, воспро­изводившихся русскими граверами второй половины XVII века, но, по-видимому, и сам гравировал: ему при­писываются награвированные в 60-х годах на меди су­хой иглой листы «Отечество» (Троица) и «Семь смертных грехов».

**17. Житийные иконы.**

Наряду с декоративностью проявляется интерес к занимательному сюжету, а отсюда - любовь к подробностям, второстепенным деталям, мелочам. Эта тенденция в конце концов приведет к тому, что из лаконичного строго структуированного текста икона превратится в многословный рассказ. Широкое распространение в XVI веке получают житийные иконы, потому что текст жития дает возможность художнику сосредоточиться на подробностях рассказа. Еще на рубеже XV-XVI вв. Дионисий создал несколько житийных икон, ставших классическими образцами этого жанра и эталоном для иконописцев последующих поколений. Лучшие дионисиевские иконы - это образы святителей московских Петра и Алексея. Икону "Святитель Петр с житием" Дионисий написал для Московского Успенского собора, где покоились мощи первого московского митрополита. Икону "Святитель Алексий с житием" он написал для Чудова монастыря, где был захоронен митрополит Алексий. Обе иконы довольно крупного размера, лаконизм средника гармонично сочетается с клеймами, каждое из которых отличается четкостью композиции, хорошо прочитывается на расстоянии. Колорит икон светлый и праздничный, создающий возвышенное настроение. Это образ небесного торжества святого, прославленного в своем служении Богу. Вслед за Дионисием житийные иконы писали его сыновья - Феодосий и Владимир, в частности, образ Сергия игумена Радонежского. Соотношение средника и клейм остается столь же гармоничным, но колорит уже теряет свою легкость и прозрачность. Дальнейшее развитие этого жанра ведет к разрастанию количества клейм, к их измельчению, к сюжетным перегрузкам. Внимание зрителя переключается со средника на клеимы, в композицию которых включается все больше подробностей и деталей. Такая икона становится уже не столько моленным образом, сколько книжкой с картинками, которые интересно разглядывать. В конце концов это приводит к тому, что художники вместо средника начинают рисовать то же клеймо, но большое. Икона теряет свою центрированность, а в конечном счете - духовную концентрацию. Яркий пример тому - икона "Петр и Феврония в житии" (руб. XVI-XVII вв.), здесь на среднике изображен Муром в виде сказочного града Китежа, в лабиринтах которого затерялись фигурки святых. Самое удивительное, что в этой иконе практически не видны лики. Вспомним, что классическая византийская икона трактовала иконный образ как небесный портрет святого. В домонгольских русских иконах нашему взору являлись лики неземной красоты с преувеличенными распахнутыми глазами. Иконописцы рублевского времени также уделяли большое значение ликам, живое выражение которых надолго остается в памяти. В XVI веке личное письмо совершенно невыразительно (или практически отсутствует, как мы видели в иконе "Петр и Феврония"). Лик перестает быть смысловым центром иконы.

**19. Монументальная живопись Новгорода.**

Самым ранним памятником новгородской монументальной живописи является совершенно уникальный по своему стилю фрагмент росписи, сохранившийся в южной  
галерее собора св. Софии в Новгороде. Этот собор был построен между 1045 и 1050  
годами и оставался нерасписанным до 1108 года. По-видимому, до этого времени ин-  
терьер украшали лишь отдельные изображения святых, размещенные на столбах и  
выполнявшие роль своеобразных монументальных икон. К их числу и относится  
фрагмент южной галереи, на котором представлены свв. Константин и Елена в рост. В лицах отсутствует малейший намек на моделировку. Изящные, графически точные линии проведены уверенной опытной рукой, искушенной во всех тонкостях каллиграфии. Светлые, нежные краски (преобладают воздушные голубые, белоснежные и розовато-оранжевые цвета) подкупают своей прозрачностью и какой-то особой легкостью. Стиль фрагмента настолько своеобразен, что ему трудно найти сколько-нибудь близкую аналогию среди памятников восточно-христианской и византийской живописи.

От росписи 1108 года, когда, по свидетельству I Новгородской летописи, начали  
украшать фресками Софийский собор, дошли только семь фигур пророков в барабане, фигуры свв. Анатолия, Карпа, Поликарпа Смирнского и патриарха константинопольского Германа в световых проемах над проходами из главной апсиды в боковые и найденные под новым полом незначительные фрагменты фресок, сбитых со стен при варварской реставрации 1893 года. По отчетам об этой реставрации можно составить представление об общей системе росписи. В апсиде были изображены Богоматерь-Оранта, евхаристия и святительский чин, по сторонам от триумфальной арки — благовещение, на арках — погрудные фигуры святых в медальонах,  
на сводах — евангельские сцены, на стенах — фигуры и полуфигуры святых в прямоугольных обрамлениях. Если присовокупить сюда еще Пантократора в куполе, окруженного четырьмя архангелами, то мы получим иконографическую систему, весьма близкую к киевским храмам.

Если бы не свидетельство I Новгородской летописи и не палеография надписей, указывающая на XII столетие, фрески барабана Софии Новгородской легко можно было бы принять за произведение XI века, настолько они еще связаны с ранними традициями. Во всяком случае, эти росписи дают известные основания к тому, чтобы подвергнуть сомнению позднее и мало достоверное свидетельство III Новгородской летописи, выводящей расписывавших Софию Новгородскую «иконных писцев из Царяграда». Два других памятника новгородской монументальной живописи раннего XII века —росписи Николо-Дворищенского собора и собора Антониева монастыря — говорят о том, что в это время в Новгороде наблюдалось большое разнообразие стилистических направлений. Возможно, это было связано с деятельностью различных артелей живописцев, часть из которых могла быть и пришлой.

Фрагменты фресок княжеского дворцового Николо-Дворищенского собора, возведенного в 1113 году, относятся ко второму десятилетию XII века. Они были открыты в юго-западной части подцерковья (остатки монументальной композиции «Страшный суд» и редко встречающейся сцены «Иов на гноище») и в центральной апсиде (нижние части трех фигур святителей). Стройная пропорциональная фигура жены Иова, с тонким, строгим лицом (илл. 180) восходит к киевским традициям. Вполне возможно, что это работа заезжего киевского мастера, либо прошедшего киевскую выучку новгородского художника.

Из иной школы вышли росписи собора Рождества Богородицы Антониева монастыря, исполненные, согласно свидетельству I Новгородской летописи, в 1125 году. В алтаре и башне собора было расчищено между 1923 и 1971 годами довольно много фресок: фигуры и головы святых, медальоны с полуфигурами святителей, остатки «Сретения» в жертвеннике, две сцены из житийного цикла Иоанна Крестителя в диаконике («Обретение главы Иоанна Крестителя» и «Поднесение главы Иоанна Крестителя Иродиаде»), фрагменты «Поклонения волхвов» и «Успения» на стенах. Фрески повреждены насечками, сделанными для того, чтобы лучше  
держался новый грунт, по которому были написаны новые фрески, долгое время  
закрывавшие старые росписи. Массивные головы с крупными мясистыми чертами лица выделяются своим не чисто византийским типом. Лица очерчены энергичными красновато-коричневыми линиями, поверх охряного тона карнации положены зеленые притенения и румянец, от времени потемневший и потому резко выступающий в виде темных пятен. Фактура широкая. Графическая стилизация светов, столь характерная для памятников XII века, почти отсутствует, намеки на нее имеются лишь в одном изображении — бородатого старца в центральной апсиде. К росписям первой половины XII века примыкают недавно расчищенные фрески башни Георгиевского собора Юрьева монастыря (фигуры святителей, великомученика Георгия и поясное изображение Одигитрии между окнами барабана). Эти сильно попорченные фрески вряд ли относятся ко времени постройки собора (1119), но  
они были выполнены не позднее середины XII века. В волевых, мужественных лицах  
с крупными чертами уже так много новгородского, что это не оставляет сомнений в принадлежности фресок местным мастерам. Среди чистых красок преобладают золотисто-желтые, зеленые и голубые цвета, волосы стариков имеют голубоватый оттенок.

Новгородские фрески первой половины XII века лишены стилистического единства. По-видимому, в это время в Новгороде работали различные артели живописцев, часть которых могла быть приглашена из других городов. Если исходить из фрагментов росписи княжеского Николо-Дворищенского собора, то можно предполагать, что княжеский двор ориентировался на блестящее искусство Киева. Фрески световых проемов собора св. Софии, а также собора Рождества Богородицы Антониева монастыря выполняли другие художники, связанные с более архаическими традициями (в частности, с романскими). Параллельно начала складываться и своя местная школа живописи (фрагмент XI века в южной галерее собора св. Софии, росписи башни Георгиевского собора), которая стала играть господствующую роль  
со второй половины XII века. Весьма показательно, что во всех перечисленных выше  
памятниках, в отличие от памятников Киева и Владимира, уже не встречаются греческие надписи.

Среди новгородских росписей конца XII века самыми ранними являются фрески  
церкви Успения (теперь Благовещения) у деревни Аркажи (в трех километрах к югу от Новгорода). Так как церковь была освящена новгородским архиепископом Гавриилом 4 июня 1189 года134, то около этого времени были исполнены и украшающие ее фрески. Долгое время они были скрыты под сплошной побелкой и записями, пока их не начали раскрывать в 1930 году. Эта работа была продолжена в 1966—1969 годах. В диаконике представлены сцены из жизни Иоанна Крестителя и фигуры святых, в жертвеннике — восходящий к апокрифическим источникам богородичный цикл, в арках, ведущих из средней апсиды в боковые, — изображения святых и святых воинов, в центральной апсиде — фигуры святителей, фигура архидиакона; в конхе размещена необычная для византийских росписей композиция — Христос во славе посреди приближающихся к нему с обеих сторон святителей, которые держат развернутые свитки. Эта композиция восходит к романским источникам. Среди новгородских фресок XII века аркажские обнаруживают наибольшее сходство с романскими памятниками. Все фрески написаны в той широкой и смелой манере, которую так любили новгородцы.

К концу XII века относится и открытая в 1948 году фреска на стене Мартирьевской паперти собора св. Софии в Новгороде (илл. 239, 240). Эту фреску с изображением поясного Деисуса Ю. Н. Дмитриев был склонен относить к 1144 году, когда епископ Нифонт приказал расписать притворы Софийского собора. Но данная фреска имеет самостоятельное значение, поскольку она связана со стоявшей под ней гробницей и поскольку ее появление определялось заупокойным культом. Поэтому ее и нельзя рассматривать в качестве простой составной части росписи всей Мартириевской паперти. Она была, несомненно, сделана по специальному заказу  
захороненного здесь лица либо его ближайших родственников, как это обычно практиковалось в средние века.

Одной из самых тяжелых утрат во время второй мировой войны была гибель храма Спаса на Нередице близ Новгорода. Его роспись, исполненная в 1199 году, принадлежала к числу наилучшим образом сохранившихся средневековых фресковых ансамблей во всей Европе. Но фрески Нередицы поражали не только своей превосходной сохранностью, а и редкостной полнотой в подборе сюжетов, дававших в совокупности почти исчерпывающее представление о системе церковной росписи XII века.

Фрески Нередицы отличаются большой монументальностью. Фигуры даны в застылых, фронтальных позах. Если они двигаются, то у них тяжелая поступь; если они стоят, то кажутся прикованными к месту. Композиции распадаются на отдельные, замкнутые звенья (обычно они строятся на основе точного соответствия частей, причем художники всячески избегают перекрещиваний и перерезываний). Изображения стелются вдоль стены, подчиняясь ее  
торжественному мерному ритму. Благодаря тому что действующие персонажи почти  
всегда обращены лицом к зрителю, все евангельские сцены развертываются в за-  
медленном темпе, приобретая вневременный характер. Тяжелые фигуры с большими  
головами и крупными конечностями еще более усиливают монументальность этого  
искусства — торжественного и величавого, мужественного и волевого. В Нередице фрески шли почти от пола и покрывали все стены и своды, располагаясь друг над другом регистрами. Но компоновка фресок в пределах каждого регистра очень свободна. В них нет никакой симметрии. Среди красок преобладают желтые, голубовато-синие, красно-коричневые, белые и зеленые цвета, образующие напряженную и несколько пеструю колористическую гамму.

Пожалуй, наиболее интересной частью нередицкой росписи была композиция «Страшный суд», размещенная под хорами на западной стене и на примыкающих к ней стенах южного и северного нефов. Помимо обычных элементов, эта сцена включала в себя и ряд не часто встречающихся фигур и эпизодов. Мы видим здесь «ад» в образе Сатаны, восседающего на звере и держащего в руках Иуду; апокалипсическую блудницу, которая едет на чудовищном звере, грызущем человека; отдающее мертвецов «море», персонифицированное плывущей на драконе женщиной с сосудом в руках и в венце; отдающую мертвецов «землю», олицетворенную едущей на фантастическом звере женщиной; различные адские мучения, которые изображены в виде темноокрашенных квадратов с головами и надписями: «Тьма кромешная», «Смола», «Иней», «Скрьжату зубом», «Мраз» и др.

Самым ранним памятником новгородской монументальной живописи XIV столетия  
были фрески церкви Архангела Михаила, погибшие во время второй мировой войны.  
Сама церковь, являвшаяся собором Сковородского монастыря, была воздвигнута архиепископом Моисеем в 1355 году. Ее роспись возникла позднее — около 1360 года,  
когда архиепископ Моисей, предчувствуя близкую кончину, удалился в Сковородский  
монастырь, где умер и был погребен архиепископом Алексеем 25 января 1362 года.

70-х годах XIV пека в Новгороде появился выдающийся живописец — приехавший из Константинополя Феофан Грек. Единственная из сохранившихся на русской почве монументальных работ Феофана — фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Эта церковь была построена в 1374 году и расписана лишь четыре года спустя «по велению» боярина Василия Даниловича и жителей Ильиной улицы. Роспись церкви Спаса дошла до нас в сравнительно хорошем, но, к сожалению, фрагментарном виде. В апсиде уцелели обрывки святительского чина и «Евхаристии», на южном алтарном столбе — часть фигуры Богоматери из сцены «Благовещения», на сводах и примыкающих стенах — фрагменты евангельских сцен («Крещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Проповедь Христа апостолам»), на восточной стене—«Сошествие во ад», на стенах и арках — полустершиеся остатки фигур и полуфигур святых, в куполе— Пантократор, четыре архангела и четыре серафима, в простенках барабана — праотцы Адам, Авель, Ной, Сиф, Мельхиседек, Енох, пророк Илья и Иоанн Предтеча. Самые значительные и лучше всего сохранившиеся фрески украшают северо-западную угловую камеру на хорах (в одной рукописи XVI века она именуется Троицким приделом).

**22. Древнерусское военное зодчество.**

На всей территории древней Руси в XI в. наиболее распространенным типом укреплений оставались по-прежнему поселения, подчиненные рельефу местности, т. е. укрепления островные и мысовые. В Полоцкой и Смоленской землях, где было много болот, часто использовали для этой цели, как и раньше, болотные островки. В Новгородско-Псковской земле тот же оборонительный прием применяли несколько иначе: здесь укрепленные поселения нередко ставили на отдельных холмах. Однако во всех районах Руси чаще всего употребляли не островной, а полуостровной, т. е. мысовой, прием расположения укреплений. Удобные, хорошо защищенные природой мысы при слиянии рек, ручьев, оврагов можно было найти в любых географических условиях, чем и объясняется их широчайшее применение. Иногда строили еще мысовые укрепления, где вал, как это было до Х в., шел с одной только напольной стороны, со стороны рва, однако вал теперь сооружали гораздо более мощный и высокий. Большей же частью как в островных, так и в мысовых укреплениях XI в. вал окружал поселение по всему периметру. В Киевской земле очень типичным примером может служить городище Старые Безрадичи — остатки древнего городка Тумашь, а на Волыни — детинец (центральная часть города) городища Листвин в районе г. Дубно.

Однако не все памятники крепостного строительства XI в. были полностью подчинены конфигурации рельефа. Уже в конце Х — начале XI в. в западнорусских землях появились укрепления с геометрически правильной схемой — круглые в плане. Иногда они располагались на естественных всхолмлениях и тогда были близки к укреплениям островного типа. Встречаются такие круглые крепости и на равнине, где валы и рвы имели особое значение.

Наиболее своеобразный тип укреплений этого времени представлен некоторыми памятниками Волыни. Это городища, близкие по форме к квадрату с несколько скругленными углами и сторонами. Обычно две, а иногда даже три стороны их прямолинейны, а четвертая (или две стороны) — округла. Расположены эти городища на плоской, большей частью заболоченной местности. Наиболее крупным среди них является город Пересопница; очень характерен также детинец стольного города Волыни — Владимира-Волынского.

Несомненно, что в различных районах древней Руси планировка укреплений имела свои особенности. Однако в целом все типы русских укреплений XI в. близки друг другу, поскольку все они были приспособлены к одинаковым тактическим приемам обороны, к ведению исключительно фронтальной стрельбы со всего периметра крепостных стен.

В XII в. никаких существенных изменений в организации обороны укреплений не произошло. Русские крепости этого времени отличаются в ряде случаев большей продуманностью плановой схемы, большей ее геометрической правильностью, но по существу относятся к тем же типам, которые уже существовали в XI в.

Характерно широкое распространение в XII в. круглых крепостей. В западнорусских землях городища круглые в плане известны уже с Х в., в Киевской земле и в Среднем Поднепровье такие крепости стали строить лишь со второй половины XI в.; в Северо-Восточной Руси первые круглые укрепления относятся к XII в. Хорошими примерами круглых укреплений в Суздальской земле могут служить города Мстиславль и Микулин, Дмитров и Юрьев-Польской. В XII в. круглые в плане крепости широко применяются уже на всей древнерусской территории. По такому же принципу построены полукруглые крепости, примыкающие одной стороной к естественному оборонительному рубежу — берегу речки или крутому склону. Таковы, например, Перемышль-Московский, Кидекша, Городец на Волге.

Несколько иной характер имела планировка крупных древнерусских городов. Детинец часто строили так же, как обычные укрепления, т. е. почти всегда по мысовой схеме, а с напольной стороны защищали его мощным валом и рвом. За рвом располагался окольный город, обычно в несколько раз превосходящий размерами площадь детинца. Оборонительная система окольного города в некоторых, наиболее благоприятных случаях также была рассчитана на защиту естественными склонами по боковым сторонам и валом с наполья. Такова схема обороны Галича, в котором детинец прикрыли с наполья двумя мощными валами и рвами, а окольный город — линией из трех параллельных валов и рвов. На севере Руси по той же мысовой схеме построена оборона древнего Пскова.

Есть несколько крупных древнерусских городов с иной схемой обороны. Так, во Владимире-Волынском детинец относится к «волынскому» типу укреплений, т. е. имеет форму прямоугольника, как бы сочетающегося с кругом, а окольный город представляет собой огромное полукруглое городище. В Новгороде Великом детинец имеет полукруглую форму, а окольный город — неправильно округлую, причем окольный город расположен на обоих берегах Волхова, и, таким образом, река протекает через крепость.

Наиболее ранние внутривальные деревянные конструкции обнаружены в нескольких крепостях конца Х в., сооруженных при князе Владимире Святославиче, — в Белгороде, Переяславле и небольшой крепости на р. Стугне (городище Заречье). Здесь в основе земляного вала помещена линия дубовых срубов, поставленных вдоль вала вплотную один к другому. Они рублены «с остатком» (иначе «в обло») и поэтому концы бревен выступают наружу от углов срубов примерно на 1/2 м. Срубы стояли так, что их лицевая стенка находилась точно под гребнем вала, а сами срубы, следовательно, были расположены в его тыльной части. Перед срубами, в лицевой части вала, помещен решетчатый каркас из брусьев, сколоченных железными костылями, заполненный кладкой из сырцовых кирпичей на глине. Вся эта конструкция сверху засыпана землей, формирующей склоны вала.

Такая сложная внутривальная конструкция была очень трудоемкой и, по-видимому, себя не оправдывала. Уже в первой половине XI в. ее значительно упростили. Лицевую сторону валов стали делать чисто земляной, без сырцовой кладки. Осталась лишь линия дубовых срубов, вплотную приставленных один к другому и плотно забитых землей. Такие конструкции известны во многих русских крепостях XI — XII вв.: на Волыни — в Черторыйске, в Киевской земле — на городище Старые Безрадичи, в Северо-восточной Руси — на городище у Сунгиревского оврага близ Владимира, в Новгороде — в валу окольного города и в северной части вала Новгородского детинца, и в некоторых других укреплениях.

Иногда, если валы достигали значительной ширины, каждый сруб имел удлиненные пропорции. Он был вытянут поперек вала, а внутри перегорожен одной или даже несколькими срубными стенками. Таким образом, каждый сруб состоял уже не из одной, а из нескольких камер. Такой прием применен, например, в валу древнего Мстиславля в Суздальской земле.

Но наиболее сложным и грандиозным примером срубной внутривальной конструкции являются валы «города Ярослава» в Киеве, построенные в 30-х годах XI в. при Ярославе Мудром. Хотя древние валы Киева сохранились лишь на нескольких участках, да и то менее, чем наполовину своей первоначальной высоты, обнаруженные здесь дубовые срубы имеют около 7 м в высоту (рис. 6). Первоначально же эти срубы поднимались, как и весь вал, на высоту от 12 до 16 м. Срубы киевского вала достигали поперек вала около 19 м, а вдоль вала — почти 7 м. Они были разделены внутри еще дополнительными срубными стенками (вдоль срубов на две, а поперек — на шесть частей). Таким образом, каждый сруб состоял из 12 камер.

В процессе возведения вала срубы по мере их сооружения постепенно плотно забивались лёссом. Как и во всех других случаях, лицевая стенка срубов была расположена под гребнем вала, а так как вал имел огромные размеры, то его лицевая часть, лишенная внутреннего каркаса, по-видимому, вызывала сомнения: боялись, что она может оползти. Поэтому в основании лицевой части вала устроили еще дополнительную конструкцию из ряда невысоких срубов.

В XII в. наряду с конструкцией из отдельных срубов получил распространение прием, при котором срубы связывались между собой в единую систему путем врубки «внахлестку» их продольных бревен, Такова, например, конструкция вала детинца в Вышгороде. Этот прием оказался особенно удобным при постройке крепостей, в которых вдоль вала располагались помещения, конструктивно связанные с самим валом. Здесь срубная конструкция состояла из нескольких рядов клеток, причем лишь один наружный ряд был забит землей и составлял конструктивную основу оборонительного вала. Остальные же клетки, выходившие в сторону внутреннего двора крепости, оставались незасыпанными и использовались как хозяйственные, а иногда и как жилые помещения. Появился такой конструктивный прием еще в первой половине XI в., но широко применяться стал лишь в XII в.

Рвы в русских крепостях XI — XII вв. обычно имели симметричный профиль. Уклон их стенок был равен примерно 30 — 45° к горизонту; стенки рвов делали прямыми, а дно — большей частью слегка скругленным. Глубина рвов обычно была примерно равна высоте валов, хотя во многих случаях для устройства рвов использовали естественные овраги, и тогда рвы, конечно, превосходили по размерам валы и имели очень большую величину. В тех случаях, когда укрепленные поселения возводили в низменной или заболоченной местности, рвы старались отрывать так, чтобы они были заполнены водой (рис. 7).

Оборонительные валы насыпали, как правило, не на самом краю рва. Чтобы предотвратить осыпание вала в ров, в основании вала почти всегда оставляли горизонтальную площадку-берму шириной около 1 м.

В укреплениях, расположенных на возвышенностях, естественные склоны обычно подрезали, чтобы сделать их более ровными и крутыми, а там, где склоны имели малую крутизну, их часто перерезали террасой-эскарпом; благодаря этому склон, расположенный выше террасы, приобретал большую крутизну.

Какое бы большое значение ни имели в древнерусских крепостях земляные оборонительные сооружения и в первую очередь валы, они все же представляли собой лишь основу, на которой обязательно стояли деревянные стены. Кирпичные или каменные стены в XI — XII вв. известны в единичных случаях. Так, кирпичными были стены митрополичьей усадьбы вокруг Софийского собора в Киеве и стены Киево-Печерского монастыря, кирпичными же были стены митрополичьего «города» в Переяславле. Каменной стеной был окружен детинец, вернее, княжеско-епископский центр во Владимире. Все эти «городские» стены по существу представляют собой памятники скорее культового, чем военного зодчества; это стены митрополичьих или монастырских усадеб, где военно-оборонительные функции уступали место функциям художественно-идеологическим. Ближе к собственно крепостным сооружениям стояли каменные стены замков в Боголюбове (Суздальская земля) и в Холме (Западная Волынь). Однако и здесь художественные задачи, стремление создать торжественно-монументальное впечатление от княжеской резиденции играли большую роль, чем чисто военные требования.

По-видимому, единственным районом Руси, где уже в это время начала слагаться традиция строительства каменных оборонительных стен, была Новгородская земля. В сложении этой традиции значительную роль, вероятно, сыграло то обстоятельство, что в этом районе были выходы естественной известняковой плиты, которая очень легко добывается и дает превосходный материал для строительства.

Стены всех русских укреплений XI — XII вв. были, как сказано, деревянными. Они стояли на вершине вала и представляли собой бревенчатые срубы, скрепленные на определенных расстояниях короткими отрезками поперечных стенок, соединенных с продольными «в обло». Такие срубные стены, по-видимому, впервые стали применяться в русском военном зодчестве со второй половины Х в. Они были уже значительно более прочными, чем примитивные ограждения VIII — IX вв. Стены, состоявшие из отдельных, плотно приставленных один к другому срубов, отличались своеобразным ритмом торцов поперечных стенок: каждый отрезок стены, имевший в длину 3 — 4 м, чередовался с коротким промежутком длиной около 1 м. Каждое такое звено стены, вне зависимости от конструктивного типа, называлось городней. В тех случаях, когда оборонительные валы имели внутри деревянную конструкцию, наземные стены были тесно связаны с ней, являясь как бы ее непосредственным продолжением вверх над поверхностью вала (рис. 8, внизу).

Стены достигали в высоту примерно 3 — 5 м. В верхней части их снабжали боевым ходом в виде балкона или галереи, проходящей вдоль стены с ее внутренней стороны и прикрытой снаружи бревенчатым же бруствером. В древней Руси такие защитные устройства назывались забралами. Здесь во время боевых действий находились защитники, которые через бойницы в бруствере обстреливали противника. Возможно, что уже в XII в. такие боевые площадки иногда делали несколько выступающими перед плоскостью стены, что давало возможность стрелять с забрал не только вперед, но и вниз — к подножию стен, или лить на осаждающих кипяток. Сверху забрала прикрывали кровлей.

Важнейшим участком обороны крепости были ворота. В небольших укреплениях ворота, возможно, делались по типу обычных хозяйственных ворот. Однако в подавляющем большинстве крепостей ворота сооружались в виде башни с проездом в ее нижней части. Проезд ворот обычно располагался на уровне площадки, т. е. на уровне основания валов. Над проездом поднималась деревянная башня, к которой с боковых сторон примыкали валы и стены. Лишь в таких крупных городах, как Киев, Владимир, Новгород, при деревянных стенах были построены кирпичные или каменные ворота. До наших дней сохранились остатки главных ворот Киева и Владимира, носивших наименование Золотых (рис. 9). Помимо чисто военных функций, они служили торжественной аркой, выражавшей богатство и величие города; над воротами стояли надвратные церкви.

В тех случаях, когда перед воротами проходил ров, через него строили деревянный как правило, довольно узкий мост. В моменты опасности защитники города иногда сами уничтожали мосты, чтобы затруднить противнику подход к воротам. Специальные подъемные мосты на Руси в XI — XII вв. почти не применяли. Кроме основных ворот, в крепостях иногда Делали дополнительные скрытые выходы, большей частью в виде обшитых деревом проходов сквозь земляной вал. Снаружи они были закрыты тонкой стенкой и замаскированы, а использовались для устройства неожиданных вылазок во время осады.

Следует отметить, что в русских крепостях XI — XII вв., как правило, не было башен. В каждом городе существовала, конечно, воротная башня, но ее рассматривали именно как ворота, и так она всегда называется в древнерусских письменных источниках. Отдельные же, не надвратные, башни строили очень редко, исключительно как сторожевые вышки, располагая их на самом высоком месте и предназначая для обзора окрестностей, чтобы обезопасить крепость от неожиданного подхода врагов и внезапного захвата.

Наиболее выдающимся памятником военного зодчества эпохи раннефеодального государства, несомненно, были укрепления Киева. В IX — Х вв. Киев представлял собой очень небольшой городок, расположенный на мысу высокой горы над Днепровскими кручами. С напольной стороны он был защищен валом и рвом. В конце Х в. укрепления этого первоначального поселения были срыты в связи с необходимостью расширить территорию города. Новая оборонительная линия, так называемый город Владимира, состояла из вала и рва, окружавших площадь, равную примерно 11 га. По валу проходила деревянная крепостная стена, а главные ворота были кирпичными.

Быстрый рост политического и экономического значения Киева и его населения привели к необходимости защиты разросшейся территории города, и в 30-х годах XI в. была построена новая мощная оборонительная система — «город Ярослава». Площадь защищенной валами территории равнялась теперь приблизительно 100 га. Но и пояс укреплений Ярослава защищал далеко не всю территорию древнего города: внизу под горой рос большой городской район — Подол, который, по-видимому, также имел какие-то свои оборонительные сооружения.

Линия валов «города Ярослава» тянулась примерно на 3 1/2 км, причем там, где валы проходили по краю возвышенности, рвов перед ними не было, а там, где естественные склоны отсутствовали, перед валом всюду отрыли глубокий ров. Валы, как мы уже отмечали, имели очень большую высоту — 12 — 16 м — и внутренний каркас из огромных дубовых срубов. По верху валов проходила срубная оборонительная стена. Сквозь валы вели трое городских ворот и, кроме того, Боричев взвоз соединял «верхний город» с Подолом. Главные ворота Киева — Золотые — представляли собой кирпичную башню с проездом, имевшим 7 м в ширину и 12 м в высоту. Сводчатый проезд закрывался окованными золоченой медью воротными створами. Над воротами была расположена церковь.

Гигантские оборонительные сооружения Киева представляли собой не только мощную крепость, но и высокохудожественный памятник зодчества: недаром в XI в. митрополит Илларион говорил, что князь Ярослав Мудрый «славный град... Киев величеством яко венцом обложил».

В литературе часто встречаются указания, что в Киевской Руси якобы все же существовали пограничные оборонительные линии, остатками которых являются так называемые Змиевы валы, тянущиеся на много десятков километров. Но это неверно. Змиевы валы в действительности — памятники другой, гораздо более древней эпохи и не имеют никакого отношения к Киевской Руси.

Строительство новых городских стен, а также перестройка и поддержание в боеспособном Состоянии уже существующих укреплений требовали огромных затрат рабочей силы и тяжело ложились на плечи феодально зависимого населения. Даже когда князья в виде особой привилегии вотчинникам освобождали зависимых крестьян от повинностей в пользу князя, они обычно не освобождали их от самой тяжелой обязанности — «городового дела». Точно так же не свободны были от этой повинности и горожане. О том, какого труда стоила работа по строительству оборонительных сооружений, можно судить по приблизительным подсчетам необходимых затрат рабочей силы. Так, например, для постройки самого крупного крепостного сооружения Киевской Руси — укреплений «города Ярослава» в Киеве — в течение примерно пяти лет должны были непрерывно работать около тысячи человек. Постройка небольшой крепости Мстиславль в Суздальской земле должна была занять примерно 180 рабочих в течение одного строительного сезона.

Крепостные сооружения имели не только чисто утилитарное, военное значение: они были и произведениями архитектуры, имевшими свое художественное лицо. Архитектурный облик города определяла в первую очередь его крепость; первое, что видел человек, подъезжавший к городу, это пояс крепостных стен и их боевые ворота. Недаром же такие ворота в Киеве и Владимире были оформлены как огромные триумфальные арки. Художественное значение крепостных сооружений прекрасно учитывали и сами строители крепостей, что достаточно ясно отражено в древнерусских письменных источниках.

ПЕРИОД ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

Существенные изменения в развитии русского военно-инженерного искусства произошли в XIII в. Уже со второй половины XII в. письменные источники все чаще сообщают о «взятии копьем» русских городов, т. е. с помощью прямого штурма. Постепенно этот прием получает все большее распространение и в XIII в. почти полностью вытесняет тактику пассивной осады. При штурме начинают применять вспомогательные приспособления — рвы заваливают вязанками хвороста (примет), на стены взбираются с помощью приставных лестниц. С самого начала XIII в. начинают употреблять также камнеметные машины для разрушения городских стен.

К середине XIII в. эти новые тактические приемы постепенно слагаются в целую систему новой тактики штурма крепостей. Трудно сказать, как окончательно оформилась бы эта тактика и как эти изменения отразились бы на дальнейшем развитии русских крепостей. Монгольское нашествие резко изменило всю военно-политическую ситуацию.

Монголы принесли с собой на Русь детально разработанную тактику осады крепостей. Это была в общем та же тактика, которая слагалась в то время и на самой Руси, но у монголов она была подкреплена широким применением камнеметов (по древнерусской терминологии — пороков). Камнеметные машины метали камни такой величины, «якоже можаху четыре человеки силнии подъяти», причем устанавливали эти машины перед стенами осажденного города на расстоянии не далее 100 — 150 м, примерно на дальности полета стрелы из лука. Только на таком или еще более близком расстоянии камни, бросаемые пороками, могли причинить ущерб деревянным стенам. Кроме того, начиная осаду города, монголы окружали его частоколом, чтобы прервать связь города с внешним миром, прикрыть своих стрелков, а главное, предотвратить вылазки защитников, стремившихся разрушить пороки. После этого начинали систематически бить камнями из камнеметов по городским стенам, чтобы разбить какой-либо их участок или хотя бы сбить их деревянные брустверы, забрала. Когда это удавалось, массированным обстрелом из луков осыпали данный участок стены тучей стрел; «стрелами яко же дождем пущаху». Лишенные брустверов защитники не могли вести ответную стрельбу: «не дадущим им выникнути из заборол». И именно сюда, на участок, где была подавлена активная стрелковая оборона, нападающие бросали основные силы штурма. Таким способом монголы успешно брали даже наиболее крупные и защищенные русские города.

Применение монголами хорошо разработанных приемов штурма должно было бы ускорить сложение на Руси новой защитной тактики и новой военно-инженерной организации обороны. Однако на развитии русского военно-инженерного искусства сказались прежде всего разрушительные последствия монгольского нашествия. Воспользовавшись феодальной раздробленностью Руси, монголы поодиночке разбили воинские силы русских княжеств и установили режим жесточайшего ига. В этих условиях восстановление и развитие подорванных производительных сил страны могло происходить крайне замедленно, лишь в жестокой борьбе с захватчиками. Один из наиболее экономически развитых районов Руси — Среднее Поднепровье — был настолько обескровлен разгромом, что здесь крепостное строительство вообще прервалось на несколько столетий.

Два района Руси смогли сравнительно быстро оправиться от монгольского удара — Юго-Западная (Галицко-Волынская земля) и Северная (Владимиро-Суздальская и Новгородская) Русь. Именно здесь можно проследить дальнейшие пути развития русского военно-инженерного дела.

Еще до монгольского нашествия на Волыни начали появляться оборонительные сооружения, приспособленные к новым тактическим требованиям. Поскольку штурм, как правило, всегда поддерживался камнеметными машинами, укрепления стали располагать так, чтобы не было никакой возможности установить эти машины перед городскими стенами. Так, например, города Данилов и Кременец были построены в первой половине XIII в. на довольно высоких отдельных горах с крутыми склонами (рис. 10). Камнеметы же не могли бить вверх на большую высоту. Замечательно, что монголы, которые взяли штурмом все крупнейшие города Киевщины и Волыни, эти две крепости даже не пытались штурмовать, поскольку, согласно замечанию летописца, Батый понимал, что он все равно не сможет их взять: «Видив же Кремянець и град Данилов, яко невозможно прияти ему, отъиде от них».

Горы на Волыни имелись, однако, далеко не всюду, и в более северных районах строили укрепления, представляющие собой небольшие круглые площадки среди труднопроходимого болота. По-видимому, система организации их обороны была подчинена той же задаче — не допустить применения камнеметов.

Найти на волынской территории такие места для строительства городов, которые бы гарантировали безопасность от камнеметов противника, было очень нелегко. Кроме того, на Волыни многие города существовали уже задолго до монгольского нашествия; эти города тоже следовало укрепить с учетом новых тактических требований. Однако строительство новых городов и усиление старых можно было производить далеко не всюду: монголы, зорко следившие за деятельностью русских князей, требовали уничтожения городских укреплений. Лишь в западных и северных районах Волынского княжества, более удаленных от монгольского надзора, удавалось вести строительство крепостей. Здесь во второй половине XIII и в начале XIV в. строят крепостные сооружения нового типа — каменные башни. Поставленные внутри городских стен, обычно ближе к наиболее опасной при штурме стороне, эти башни обеспечивали широкий и далекий обстрел окружающей территории. Давая возможность стрелять по противнику из самострелов и луков сверху, сами башни мало страдали от ударов камнеметов.

Подобные башни сохранились в Каменце-Литовском и в Столпье близ Холма (рис. 11, 12А, 12Б); руины башни имеются в Белавине (также под Холмом). Раскопками вскрыты фундаменты еще одной башни — в Черторыйске. Башни эти отличаются друг от друга как материалом, так и формой. В Столпье и Белавине они каменные и имеют прямоугольную, почти квадратную в плане форму; наружный размер башни в Столпье — 5,8х6,3 м, в Белавине — 11,8х12,4 м. Башни в Каменце-Литовском и Черторыйске кирпичные, круглые, наружный их диаметр 13,6 м. Высота башен в Столпье — 20 м, в Каменце-Литовском — 29 м. По письменным источникам известно, что такие же башни были в Гродно и Берестье, а в Холме стояла на высоком каменном цоколе деревянная башня.

Все они представляют собой аналогию западноевропейским донжонам; да и появились они на Волыни, несомненно, под влиянием военного зодчества западных соседей Волыни — Польши и Венгрии, где башни-донжоны получили распространение в то же самое время. Поэтому продиктованное новыми тактическими требованиями, сложившимися на Руси, строительство волынских каменных башен осуществлялось в специфически западных формах.

Изменения тактики осады и обороны крепостей сказались на Волыни не только в строительстве отдельных башен-донжонов. Появилась также новая тенденция укрепления всеми возможными средствами той стороны крепости, против которой осаждающие могли поставить камнеметы. Этот прием можно видеть уже в болоховских городах конца XII — начала XIII в. Здесь часть периметра укрепления защищена естественной преградой — рекой, но зато остальные стороны имеют усиленную оборону из нескольких линий валов и рвов. Очень четко та же тенденция сказалась в Галиче, где оборона окольного города состоит из трех параллельных валов и рвов. При этом валы здесь искусственно несколько раздвинуты, так что между каждым валом и лежащим за ним рвом имеется горизонтальная площадка. Благодаря этому общая ширина оборонительного пояса — от начала первого (наружного) рва до гребня третьего вала — достигает 84 м. Поскольку реальная дальность боя камнеметов не превышала 100 — 150 м, а главной его задачей было разрушение основной городской стены, стоявшей на третьем, внутреннем, валу, камнеметы в данном случае пришлось бы устанавливать на расстоянии не более 50 — 60 м от первого рва. Между тем защитники города могли стрелять по осаждавшим и в первую очередь по людям, обслуживающим камнеметы, из-за укрытия, стоявшего на первом валу. Таким образом, осаждавшим приходилось стрелять на 150 м, а защитникам города — на вдвое более короткое расстояние.

Усиление одной, напольной, стороны крепости проявилось также и в том, что именно здесь обычно сооружали башни. Так, башня в Черторыйске стояла с внутренней стороны вала, на самом опасном участке напольной стороны крепости. Башня же в Гродно, по-видимому, даже выступала наружу от напольной крепостной стены и давала возможность обстреливать подход к воротам, т. е. вести косоприцельную, фланкирующую стрельбу (рис. 13).

 Впрочем, новая организация обороны с применением фланкирующей стрельбы, по-видимому, не сложилась еще в законченную систему до середины XIV в., когда Галицко-Волынская земля потеряла свою политическую самостоятельность, но многие элементы галицко-волынского военного зодчества в дальнейшем получили развитие уже в. крепостном строительстве Польши и Литвы.

Северо-восточная Русь пострадала от монгольского нашествия значительно больше, чем Волынь, а тем более ее западные и северные районы. Поэтому во второй половине XIII в. здесь и думать не могли о строительстве новых крепостей, ограничиваясь лишь восстановлением разоренных монголами старых укреплений. Однако в дальнейшем Северо-восточная Русь постепенно копила силы и превращалась в ядро складывающегося централизованного Русского государства. Уже с середины XIV в. здесь намечаются признаки нового расцвета городов, с этого же времени начинается и строительство новых крепостей, особенно в Московском и Тверском княжествах.

Эти новые крепости коренным образом отличаются от крепостей домонгольского времени, приспособленных к сопротивлению пассивной осаде. Крепости XIV в. построены так, чтобы успешно отражать штурм, поддерживаемый камнеметами. Сделано это было, однако, совершенно иначе, чем в Западной Волыни. В северных районах Руси вовсе не применяли многорядных оборонительных линий. Правда, очень возможно, что в первой половине XIV в. здесь, как и на Волыни, стали сооружать вместо безбашенных крепостей XI — XIII вв. крепости, снабженные одной башней; но характер крепостного строительства здесь был совершенно иным, и уже к середине XIV в. полностью возобладала новая система обороны крепостей.

Крепости, построенные в соответствии с этой системой, были организованы так, что большая часть их периметра прикрывалась естественными преградами — реками, широкими оврагами, крутыми склонами. С этих сторон противнику не удавалось установить камнеметные машины, и здесь можно было не опасаться штурма. Ту сторону, где такие естественные препятствия отсутствовали, защищали мощными валами, рвами и деревянными стенами. С напольной стороны ставились и башни. В отличие от каменных башен-донжонов Западной Волыни эти башни были рассчитаны не на круговой обстрел, а на косоприцельную стрельбу вдоль прилегающих участков крепостных стен, т. е. служили для их фланкирования. Участки стен между башнями (прясла) стали делать по возможности прямолинейными, чтобы фланкирующий обстрел мог быть наиболее успешным.

Таким образом, крепости Северо-восточной Руси второй половины XIV и первой половины XV в. имеют «односторонний» характер: одна их сторона защищена мощными укреплениями и снабжена башнями для фланкирования стен, а остальные — более слабыми укреплениями, приспособленными только к фронтальной стрельбе, но прикрытыми естественными преградами. Такие крепости полностью соответствовали применявшейся в это время тактике осады. Во-первых, они обеспечивали фланкирующий обстрел напольных участков стен, который являлся наиболее действенным средством отражения штурма. Во-вторых, сооружение таких укреплений требовало меньших затрат, было более экономичным.

Примером наиболее ранних укреплений, где уже полностью сложилась описанная «односторонняя» система обороны, может служить город Старица в Тверской земле (1366 г.). Среди памятников XIV в. характерны также укрепления городов Романова, Вышегорода на Протве, а среди памятников начала XV в. — Плеса, Галича-Мерьского и др. С точки зрения экономии средств и рабочей силы наиболее выгодным было расположение крепости на таком мысу, где напольная сторона попадала бы на узкий перешеек и, следовательно, имела бы очень небольшое протяжение. Таковы, например, города Радонеж и Вышегород на Яхроме. Очень выгодно было также расположение крепости на полуострове в речной петле, так как и здесь напольная угрожаемая сторона имела незначительное протяжение. Таковы Кашин и Воротынск.

Те же принципы лежат и в основе планировки укреплений Северо-западной Руси XIV — первой половины XV в. Новгородские и псковские крепости этого времени в большинстве случаев очень похожи на московские и тверские, но они имеют и некоторые отличительные особенности. Здесь широко распространены укрепления островного типа, занимающие отдельные холмы с крутыми склонами со всех сторон. Таковы, например, новгородские городки Демон (городище Княжья гора) и Кошкин городок, а также псковские крепости Дубков и Врев. Применялись здесь и укрепления на речных островках — например, Остров, Опочка, Тиверский городок. Когда новгородские и псковские горододельцы придерживались мысового типа крепости, то они обычно не очень соблюдали геометрическую правильность ее валов и больше ценили естественные преграды, чем строители укреплений Северо-восточной Руси.

Характерно, что новгородцы и псковичи в XIV — XV вв. непрерывно совершенствовали и реконструировали укрепления не только детинцев, но и окольных городов в своих столицах — Новгороде и Пскове. В Северо-восточной Руси в это время не только не строили оборонительные сооружения окольных городов, но не поддерживали даже укрепления окольных городов, сложившихся в XII — XIII вв. Причина этого, видимо, в том, что в Северо-восточной Руси усиление княжеской власти привело к полному подчинению городов, которые в XIV — XV вв. не имели здесь никаких прав самоуправления. Между тем строительство укреплений окольных городов было, по-видимому, всегда связано с местным, городским самоуправлением и являлось функцией горожан, а не князя. Может быть, отличия в структуре укреплений отдельных районов Руси сказываются даже в терминологии. Так, в Московском и Тверском княжествах центральная часть укреплений приобрела наименование кремль, в Новгороде же сохранился термин детинец, а в Пскове сложился свой местный термин — кром.

Отличительной особенностью оборонительных сооружений XIV — первой половины XV в. является дифференцированный подход зодчих к конструкциям в соответствии с их местом в системе обороны. Валы и стены, расположенные со стороны достаточно мощных естественных заграждений, очень невелики и имеют простейшую конструкцию. Валы и стены с напольной, «приступной» стороны гораздо более мощные и высокие и имеют более сложную и совершенную конструкцию.

Так, высота валов Звенигорода и Старицы — около 8 м. Передний склон вала делали всегда более крутым — обычно не менее 30° к горизонту, а тыльный склон — несколько более пологим. Горизонтальные площадки на вершине вала первоначально делали узкими, как в валах XI — XII вв., но позже, с усложнением конструкции оборонительных стен, они достигали ширины 8 — 9 м.

Как и раньше, земляная насыпь вала часто не имела внутреннего деревянного каркаса; таковы чисто земляные валы Романова и Плеса. Для насыпки валов использовали местный грунт, по возможности наиболее плотный, иногда даже чистую глину, как в новгородской крепости Холм. При отсутствии хорошего грунта брали и более слабые материалы, даже песок; таковы валы псковских крепостей Велье, Котелно и др. Наконец, там, где почва была каменистой, вал целиком насыпали из камней, как это сделано в Тиверском городке.

Сооружались и валы с внутренним деревянным каркасом. Обычно он представлял собой срубную дубовую стенку с короткими поперечными перерубами, выступающими в тыльную сторону. Располагаясь под самым гребнем вала, стенка выходила на его поверхность. Такой тип каркаса является упрощением каркасов валов русских крепостей XII в. и известен по укреплениям Звенигорода, Рузы, Вереи, Галича-Мерьского, построенным примерно на рубеже XIV и XV вв. В валах Калуги и Воротынска, крепостей на южной границе Московского княжества, обнаружены наклонные каркасы, расположенные не в тыльной, а в лицевой части вала, склон которого они должны были укреплять. Перед большими валами часто оставляли горизонтальную площадку-берму, чтобы воспрепятствовать сползанию вала в ров.

Рвы в укреплениях XIV — первой половины XV в. обычно широкие и глубокие. Они, как правило, отрезали крепость с напольной стороны и имели очень большое значение в системе обороны. Часто в качестве рвов использовали подрезанные естественные овраги. Рвы обычно имели симметричный профиль с уклоном стенок около 30°. Достаточно широко применялось в это время также и эскарпирование склонов.

Стены крепостей Северо-восточной Руси вплоть до конца XV в. были деревянными. Единственное исключение — стены Московского Кремля, построенные из тесаного камня в 1367 — 1368 гг., когда пришли в ветхость дубовые стены, сооруженные примерно за тридцать лет до этого. Деревянные стены XIV в., по-видимому, мало отличались от стен более раннего времени и представляли собой срубную однорядную стену, скрепленную короткими поперечными перерубами. В верхней части располагалась прикрытая бруствером площадка для воинов. Позднее, в связи с совершенствованием камнеметов, стены начали делать более толстыми, состоящими не из одного, а из двух рядов бревен. Утолщение стен стало необходимым в XV в., когда рядом с камнеметами в осаду крепостей включилась огнестрельная артиллерия — пушки.

Для противодействия ударам каменных пушечных ядер начали строить стены из двух и даже трех срубных стенок с засыпкой пространства между ними землей или камнями.

В укреплениях меньшего военного значения, а особенно в небольших укрепленных поселениях, например, в боярских усадьбах, строили более простые деревянные стены столбовой конструкции, где основу составляли врытые в землю столбы, в пазы которых укреплялись горизонтальные бревна. Стена такого типа укрепляла боярскую усадьбу Хабаров городок близ Юрьева-Польского.

Деревянные стены крепостей Новгородской и Псковской земель были того же типа, что ив Северо-восточной Руси; сходна и эволюция их конструкции. Так, в новгородской крепости Холм (XV в.) стена состояла из трех бревенчатых стенок и имела общую толщину 2 1/2 м. Однако в Северо-западной Руси уже с XIV в. достаточно широко строят каменные крепости. Зачатки этой традиции восходят еще к XII — XIII вв., когда были построены каменные укрепления в Ладоге и Копорье. В XIV и XV вв. здесь развернулось уже интенсивное каменное оборонительное строительство: появились каменные стены в Новгороде и Пскове (как в детинце, так и в окольном городе), а также каменные крепости Порхов, Остров, Орешек, Изборск, Ям (рис. 14). В псковской крепости Велье, построенной в XIV в., половина городских стен была каменной.

Важно отметить, что если строительство каменных башен в Западной Волыни связано с влиянием польского и венгерского зодчества, то в новгородских и псковских каменных крепостях нет никаких следов иноземного воздействия. Сложение здесь устойчивой традиции каменного оборонительного строительства, очевидно, объясняется издавна выработанными приемами местной инженерной «школы», а также обилием в этом районе залежей известняковой плиты.

Часть каменных укреплений новгородских и псковских земель выстояла до наших дней. Правда, большинство из них было позднее капитально перестроено, но Порховская крепость 1387 г., лишь частично переделанная в 1430 г., сохранилась почти целиком. Изборская крепость, несмотря на несколько этапов реконструкции, в основном относится к середине XV в.

В каменных крепостях Северо-западной Руси, так же как и в деревянных, стороны, обращенные к реке или к крутым склонам, приспособлены к защите с помощью фронтальной стрельбы и поэтому лишены башен. Все башни расположены там, где был возможен штурм и где, следовательно, была необходимость во фланкирующем обстреле стен. Каменные стены XIV — первой половины XV в. имели различную толщину: на наиболее ответственных участках с напольной стороны крепости — до 3 — 4 м, а на других участках — 1 1/2 — 2 м. Уже в первой половине XV в. каменные стены часто усиливают с помощью дополнительных каменных прикладок, что вызвано применением при осаде пушек крупного калибра. В верхней части стен возводили каменные зубцы, а за ними располагали деревянную площадку для воинов. Как деревянные, так и каменные стены обычно покрывали кровлей.

В военном зодчестве XIV — первой половины XV в. в отличие от предшествующего периода большую роль играют башни; но это башни не наблюдательные и не для кругового обстрела, расположенные внутри крепости, а для фланкирования стен. Они слегка выступали вперед от плоскости стен и находились главным образом там, где стены меняли свое направление, т. е. на углах крепости. Места расположения башен часто легко определяются по округлым расширениям земляных валов, на которых эти башни стояли. Так, например, отчетливо видны места расположения башен в Старице, Романове, Вышегороде на Протве, Вышегороде на Яхроме и ряде других укреплений XIV — XV вв. Башни в это время обычно называли стрельницами, а в псковской земле — кострами.

К сожалению, менее ясно устройство самих башен. Известно, что прямоугольные и многогранные (в каменной архитектуре — круглые) башни применялись одновременно. До настоящего времени сохранилось несколько каменных башен конца XIV — первой половины XV в. в Порхове, Изборске, а, быть может, также в Кореле. Квадратная (так называемая Малая) башня в Порхове была построена вместе с крепостью в 1387 г. и сохранилась без существенных переделок (рис. 15). Она разделена на четыре яруса с помощью балочных перекрытий (мостов), толщина ее стен — 1,4 м. Остальные башни Порховской крепости имеют полукруглую в плане форму; они были реконструированы в 1430 г., при этом толщина их стен доведена до 4 м. Бойницы в башнях Порховской крепости очень узкие и еще плохо подходят для установки в них пушек, Башни Изборской крепости гораздо лучше приспособлены для этой цели: их бойницы имеют с внутренней стороны значительные расширения, как бы камеры, где и ставились орудия.

 Очень усложнилось в XIV — XV вв. устройство крепостных ворот. Конечно, в укреплениях второстепенного значения ворота бывали довольно простыми, они имели характер воротной башни, как в укреплениях XII — XIII вв. Однако в более мощных и совершенных крепостях начали сооружать сложные въездные устройства. Прежде всего сам въезд в крепостях XIV — первой половины XV в. часто размещали не в напольной стене крепости (как это обычно делали раньше), а в одной из ее боковых сторон. Сторона, подверженная штурму, ворот не имела. Таким образом, даже подход к воротам уже представлял известные трудности. Кроме того, вместо простых ворот стали сооружать захабы — специальные устройства перед воротами, представляющие собой как бы небольшие узкие коридоры между крепостными стенами. Очень часто в начале такого захаба ставили башню.

Для того чтобы попасть внутрь укрепления, нужно было пройти через ворота, затем через захаб и, наконец, через вторые, внутренние ворота. Весь этот путь находился под контролем защитников крепости и целиком простреливался. Деревянные захабные устройства не сохранились, но зато известно несколько таких въездов в каменных крепостях — в Порхове, Острове, Изборске, Пскове.

В XV в. ворота начали усиливать опускными решетками, перегораживавшими проезд. Решетки эти делались железными или деревянными, но обитыми железом. Камера для подъемного устройства такой решетки хорошо сохранилась, например, в Порховской крепости. Перед воротами через ров перекидывали мосты. Как и раньше, они были деревянными, довольно узкими, опирающимися на столбы. Подъемных мостов на Руси не строили вплоть до конца XV в.

Кроме одних или нескольких ворот, в крепостях обычно имелись еще дополнительные потайные выходы — вылазы. Снаружи эти вылазы были замаскированы деревянной стенкой или земляной насыпью, а в каменных крепостях их закрывали тонкой каменной стенкой, сложенной заподлицо с наружной поверхностью крепостной стены, так что противник снаружи не мог обнаружить место вылаза. Использовались эти потайные выходы во время осады для внезапных вылазок. Остатки таких вылазов сохранились в Изборской и Порховской крепостях.

Одной из важнейших задач было обеспечение крепостей водой на случай осады. Вплоть до XV в. эту задачу решали двумя способами — либо рыли внутри крепости колодец (иногда его делали очень глубоким), либо в предвидении осады запасали воду в бочках. С XV в. начали строить специальные устройства для водоснабжения — тайники. Они представляли собой подземные коридоры, идущие из крепости вдоль склона холма вниз до того уровня, где можно было легко отрыть колодец. Коридоры эти делали сравнительно неглубокими, но затем их покрывали кровлей, засыпали землей и тщательно маскировали, чтобы противник во время осады не мог обнаружить тайник. Остатки тайников сохранились в Изборске, в Копорье, в небольшом московском городке Кременске и в некоторых других крепостях.

Стратегическая организация обороны страны в XII, XIII и XIV вв. носила, как ни странно, менее организованный характер, чем в XI в. Процесс феодального дробления страны не только не давал возможности усовершенствовать оборону границ по сравнению с системой Киевской Руси, но, наоборот, ликвидировал даже то, что уже было создано в этом отношении. Если в XI, а частично еще и в XII в., в Южной Руси существовала согласованная система обороны территории со стороны степи, то позднее каждое княжество строило оборону своих границ самостоятельно. А так как в XIII в. дробление земель продолжалось, границы отдельных княжеств оставались крайне неопределенными.

Когда в XIV в. начался процесс объединения русских земель вокруг Москвы, появилась возможность более обдуманно строить организацию обороны территории. Правда, границы Московского княжества часто менялись, поскольку его территория быстро и непрерывно росла. Поэтому единственной возможностью было не укрепление самих границ, а постройка и усиление крепостей на главных направлениях, по которым противник мог бы двигаться к Москве. Так, на западном направлении особенное значение приобрел Можайск, а на южном — Серпухов, стоявший у переправы через Оку, где обычно проходили татары, когда шли на Москву. На юго-восточном направлении большую роль играла Коломна. Вообще в Московском княжестве в XIV и особенно в XV в. проводилось энергичное строительство новых городов и укрепление старых. Большое количество городов было одним из важных факторов, обеспечивавших относительную безопасность территории крепнувшего Московского княжества. Лишь одна граница этого княжества оставалась более или менее неизменной — граница с Тверской землей. Основным опорным пунктом здесь стал город Дмитров.

Границы Тверского княжества были несколько более стабильны, чем московские. Тверь почти непрерывно враждовала с Москвой и опасалась вторжения московских войск; кроме того, с этой же стороны могло грозить вторжение татар. Поэтому на юго-восточном пограничье Тверского княжества с Московским размещалось большое количество крепостей.

Несколько иначе строилась организация обороны Новгородской и Псковской земель. Несмотря на то что отношения между Новгородом и Москвой были далеко не всегда дружественными и иногда дело доходило до прямых военных столкновений, на новгородской границе со стороны Москвы стояло очень мало крепостей. Наибольшее внимание Новгород и Псков уделяли укреплению своих западных границ (со стороны Немецкого ордена) и южных (со стороны Литвы). Именно здесь сосредоточивались все наиболее сильные новгородские и псковские крепости. При этом, несмотря на полную политическую самостоятельность Пскова от Новгорода в XV в. и даже военные конфликты между ними, на новгородско-псковской границе крепостей почти совершенно не было. Более того, крепости, предназначенные для защиты от Немецкого ордена, новгородцы строили только там, где новгородские земли имели непосредственную границу с орденскими землями. Там же, где между орденскими и новгородскими землями лежала псковская территория, новгородцы крепостей не возводили, очевидно, предполагая, что псковские крепости достаточно надежно прикрывают их с этой стороны.

В XIV — XV вв. строительство укреплений по-прежнему ложилось на плечи феодально зависимого населения. Городовое дело как один из наиболее тяжелых видов феодальной повинности упоминается во многих документах этой поры. Лишь в Новгороде и Пскове, где было сильно развито товарное хозяйство, для строительства каменных укреплений часто пользовались наемной рабочей силой. Однако основные работы по сооружению валов и рвов и здесь выполняли феодально зависимые крестьяне.

Руководство строительством укреплений, как и раньше, лежало на представителях княжеской администрации, военно-инженерных специалистах, которых называли городщиками, или городчиками. Они не только руководили строительством новых, но и следили за поддержанием и ремонтом уже существовавших крепостных сооружений. Обычно городщики были местными землевладельцами и занимали в городе видное положение.

Таких огромных оборонительных сооружений, какие созидались в эпоху Киевской Руси, в XIV — первой половине XV в. уже не возводили, однако постройка многих укреплений оставалась все же очень трудоемким делом. Так, строительство каменного Московского Кремля в 60-х годах XIV в., проведенное в течение одного года, должно было занять одновременно почти две тысячи человек. Конечно, возведение далеко не всех крепостей было столь дорогим и трудоемким. Небольшая боярская усадьба XV в. Хабаров городок могла быть построена в течение одного сезона артелью в количестве примерно 15 человек.

Архитектурно-художественный облик крепостных сооружений также претерпевает существенные изменения. До XIII в. кольцо крепостных стен обладало более или менее равномерным ритмом и город не имел поэтому одного, «главного», фасада. Единственным акцентом была воротная башня, отмечавшая значение въезда в город. С XIV в. город получает один, выделенный и подчеркнутый, фасад. Напольная сторона приобрела особое значение не только с военной, но и с художественной точки зрения, что подчеркивалось напряженным ритмом сосредоточенных здесь башен. Почти во всех сохранившихся крепостях XIV — XV вв. имеются, правда, скупые, но чисто декоративные элементы — полосы орнамента, кресты и пр. Не нарушая общего сурового впечатления могучих стен и массивов башен, эти декоративные мотивы свидетельствуют о том, что строителей крепостей интересовало не только военное, но и художественное значение их сооружений.

Новые крупные изменения в русском военно-инженерном искусстве происходят во второй половине XV в. С развитием и усовершенствованием огнестрельной артиллерии вновь существенно меняется тактика осады и обороны крепостей, а вслед за этим изменяются сами крепостные сооружения.

Появившись впервые на Руси в 80-х или, вероятнее, в 70-х годах XIV в., артиллерия в первое время мало превосходила по своим военно-тактическим качествам камнеметные машины. Однако в дальнейшем пушки начали постепенно вытеснять камнеметы, что очень существенно отразилось на формах крепостных сооружений. Ранние пушки использовались главным образом в обороне, и в связи с этим уже в начале XV в. начинается перестройка крепостных башен, для того чтобы в них можно было устанавливать орудия (вначале их ставили не на городских стенах, а только в башнях). Все более активная роль артиллерии в обороне привела к необходимости увеличить количество башен с напольной стороны крепостей.

Однако пушки использовались не только при обороне, но и при осаде укреплений, для чего начали изготовлять орудия большого калибра. В связи с этим в первой половине XV в. оказалось необходимым усилить стены крепостей. У каменных стен стали делать каменные прикладки с напольной стороны.

Все эти изменения, вызванные применением огнестрельной артиллерии и развитием осадной техники в целом, в первое время нисколько не затрагивают общей организации обороны крепостей. Наоборот, тактическая схема «односторонней» обороны приобретает с применением пушек более ярко выраженный характер. Дальнобойность как камнеметов, так и ранних пушек была очень невелика и поэтому достаточно широкие естественные овраги и крутые склоны по-прежнему служили надежной гарантией того, что отсюда штурма можно не опасаться.

Лишь к середине XV в. мощь огнестрельной артиллерии начала настолько превосходить камнеметы, что пушки стали основным средством осады крепостей. Дальность их стрельбы значительно увеличилась; их могли теперь устанавливать и на другом берегу широкого оврага или реки, и даже внизу — у основания склона холма. Естественные преграды становятся все менее и менее надежными. Теперь штурм, поддерживаемый огнем артиллерии, был возможен уже со всех сторон крепости, вне зависимости от их прикрытия естественными препятствиями. В связи с этим меняется и общая организация обороны крепостей.

Возможность штурма крепости со всех сторон заставила строителей обеспечить весь ее периметр фланкирующим огнем башен — наиболее действенным средством отражения штурма. Поэтому «односторонняя» система уступает место более совершенной: фланкирующий обстрел всех стен теперь обеспечивали равномерным распределением башен на всем их протяжении. С этого времени башни становятся узлами круговой обороны крепости, а участки стен между ними (прясла) начинают выпрямлять для облегчения их фланкирующего обстрела . Дифференциация самой артиллерии позволила подбирать орудия, наиболее соответствующие задачам обороны. Так, над воротами обычно устанавливали «тюфяк», бивший «дробом», т. е. картечью, а в остальных башнях обычно ставили пушки, стрелявшие ядрами.

Логическим завершением этой эволюции крепостей является создание «регулярных», прямоугольных в плане городов с башнями на углах. Первые такие крепости известны в Псковской земле, где во второй половине XV в. в тесном взаимодействии с Москвой производилось строительство оборонительных сооружений для укрепления западной границы Русского государства. Так, прямоугольную плановую схему с башнями на двух противоположных углах имеют псковские крепости Володимирец и Кобыла, построенные в 1462 г. Подобная схема использована также и в Гдовской крепости, построенной, возможно, еще раньше. Наконец, в идеально завершенном виде новая схема обороны выражена в крепости Ивангород, возведенной московским правительством на границе с Орденом в 1492 г. Крепость эта первоначально представляла собой квадрат каменных стен с четырьмя угловыми башнями.

Квадратные или прямоугольные в плане крепости с башнями на углах (а иногда еще и в середине длинных сторон прямоугольника) получили после этого широкое распространение в русском военном зодчестве. Так были построены в XVI в. Тула, Зарайск. Вариантом этой схемы, обладавшим всеми ее достоинствами, были треугольные в плане крепости; применяли также и пятиугольную форму. Так, среди крепостей, построенных при Иване Грозном в Полоцкой земле, некоторые имели треугольный план (Красный, Касьянов), другие — прямоугольный (Туровля, Суша), третьи — в виде трапеции (Ситна). На всех углах этих деревянных крепостей возвышались башни, обеспечивавшие защиту с любой стороны.

Правильная геометрическая форма крепостей была наиболее совершенной, наиболее полно отвечающей тактическим требованиям этого времени. Но в ряде случаев естественные условия местности вынуждали строить укрепления неправильной в плане формы. Однако и в этих крепостях башни равномерно распределены вдоль стен по всему периметру, а участки стен между башнями спрямлены. Таковы, например, каменные крепости в Нижнем Новгороде и Коломне, а также деревянные крепости в Торопце, Белозерске, Галиче-Мерьском. Все они относятся к концу XV — первой половине ХVI в.

Точно так же нельзя было придать правильную геометрическую форму тем крепостям, которые были созданы раньше и лишь реконструированы во второй половине XV — начале XVI в. в связи с развитием новых военно-инженерных требований. В таких крепостях перестройка в основном заключалась в создании башен на более или менее равномерном расстоянии одна от другой и в спрямлении участков стен между башнями. Правда, в ряде случаев изменения оказывались настолько существенными, что крепости при этом приходилось перестраивать целиком. Именно так были перестроены московским правительством многие крепости Новгородской земли, например, в Ладоге и Орешке.

Существенные изменения в русском военном зодчестве во второй половине — конце XV в. отразились не только в планировке крепостей, но и в их конструкциях.

Развитие артиллерии поставило перед строителями крепостей ряд новых технических задач. Прежде всего понадобилось возводить стены, способные выдерживать удары пушечных ядер. Наиболее радикальным решением было строительство каменных стен. И действительно, если в XIV — XV вв. каменные «грады» строили только в Новгородской и Псковской землях, а в Северо-восточной Руси каменным оставался один только Московский Кремль, то с конца XV в. строительство каменных крепостей начинается на всей территории Русской земли. Таким образом, переход к каменно-кирпичным оборонительным сооружениям был вызван внутренним развитием русского военно-инженерного искусства, в первую очередь сложением новой тактики с широким применением пушек при осаде и обороне. Однако некоторые формы и детали кирпичных крепостей связаны с влиянием итальянских мастеров, принимавших участие в строительстве Московского Кремля в конце XV — начале XVI в.

Несмотря на то что каменные и кирпичные крепости получили с конца XV в. гораздо большее, чем раньше, распространение, все же основным типом на Руси и в это время продолжали оставаться деревянные оборонительные сооружения.

В тех крепостях, которые имели небольшое военное значение, стены строились по-прежнему в виде однорядной срубной стены, а иногда еще более упрощенно — из горизонтальных бревен, забранных в пазы врытых в землю столбов. Однако в более важных крепостях стены делали более мощными, состоящими из двух или трех параллельных срубных стенок, пространство между которыми засыпали землей. Такие деревоземляные стены могли противостоять ударам пушечных ядер не хуже каменных. Для устройства бойниц нижнего боя в этих стенах на определенных расстояниях один от другого располагались не засыпанные землей срубы, используемые как камеры для орудий (рис. 17). Такая конструкция деревянных стен называлась тарасами и имела множество вариантов. В верхних частях стен, как и прежде, размещались боевые площадки для воинов. Здесь находились также и своеобразные боевые устройства — катки: бревна, уложенные так, что в любое время их можно было легко сбросить вниз. Падая со стен и скатываясь по склону валов, такие бревна сметали на своем пути штурмовавших крепость воинов.

Об устройстве башен конца XV и XVI в. можно судить по сохранившимся башням каменных крепостей. Они несколько отличались от более ранних. Наряду с балочными перекрытиями в них стали теперь делать и сводчатые. Особенно изменилась форма бойниц: они открывались внутрь большими камерами, в которых устанавливали пушки (рис. 18); их отверстия начали расширять наружу для более удобной наводки пушечных стволов. Как и стены, башни завершались зубцами. Зубцы в большинстве случаев были вынесены на кронштейнах вперед от поверхности стен. Это давало возможность вести навесной бой, т. е. стрелять с верхней площадки башни не только вперед, но и вниз — в промежутки между кронштейнами или же в специальные, направленные -вниз боевые отверстия. На некоторых башнях устраивали смотровые вышки для наблюдения за окрестностями. Все башни покрывали деревянными шатровыми кровлями.

Сложные захабные устройства у въездов в это время перестали строить, но зато въезды усиливали с помощью специальной второй воротной башни — отводной стрельницы, которую ставили с наружной стороны рва.

Таким образом, для въезда в крепость нужно было пройти через ворота в наружной башне, затем по мосту через ров и, наконец, через внутренние ворота, расположенные в самой воротной башне. При этом проезд в ней иногда делали не прямолинейным, а изогнутым под прямым углом. Мосты через рвы строили как на опорах, так и подъемные. Подъемные мосты, которые начали применять в это время, значительно усиливали оборону ворот: будучи поднятыми, они не только затрудняли переправу через ров, но и закрывали собой воротный проезд. Продолжали применять и опускные решетки, перегораживавшие проезд.

В конце XV в. были внесены существенные усовершенствования в систему водоснабжения крепостей. Тайники, ведшие к колодцам, стали теперь обычно располагать так, чтобы они выходили в одну из башен крепости, стоявшую ближе всего к реке. Поэтому в крепостях конца XV и XVI в. одна из башен очень часто носит наименование Тайничной башни.

Как уже было отмечено, наиболее характерны для русского военного зодчества конца XV и XVI в. укрепления, имевшие в плане прямоугольную форму. Сложившись под прямым воздействием новых военных условий, эти крепости в дальнейшем получили признание как наиболее совершенные не только в военном, но и в художественном отношении. Недаром в русской литературе идеальный, сказочный город стали изображать как «регулярную», прямоугольную крепость с башнями на углах. Однако в силу сложившихся обстоятельств самым крупным и совершенным памятником русского военного зодчества конца XV — начала XVI в. стала крепость не такой идеальной схемы; это был Московский Кремль.

Первоначальные укрепления Московского Кремля относились к концу XI — началу XII в. и имели типичную для этого времени мысовую схему: холм, расположенный при слиянии рек Москвы и Неглинной, был отрезан с напольной стороны валом и рвом.

Во второй половине XII в. Кремль несколько увеличили в напольную сторону; его первоначальные вал и ров при этом срыли и заменили более мощными.

В дальнейшем увеличение Кремля, производившееся несколько раз, заключалось в уничтожении напольной стены старого укрепления и постройке новой, расположенной дальше, чем старая, от конца мыса. Таким образом, мысовая схема укрепления не нарушалась, и две стороны его по-прежнему были защищены береговыми склонами рек Москвы и Неглинной. Так перестроили Кремль в 1340 г. и затем вновь в 1367 — 1368 гг.

В отличие от кремлевских укреплений XII в. во время перестроек XIV в. крепость приобрела «одностороннюю» организацию системы обороны, с башнями, сконцентрированными на напольной стороне. Укрепления 1367 г. были сооружены уже не из дерева, а из камня. Периметр стен Кремля достиг почти 2 км; он имел восемь или девять башен. По белокаменному Кремлю народ называл и всю русскую столицу «белокаменной Москвой»   
Каменная крепость Москвы просуществовала около 100 лет. За это время она обветшала и перестала соответствовать требованиям современной военно-инженерной тактики. Между тем Москва к этому времени превратилась в столицу огромного и мощного централизованного государства. Как военное ее значение, так и политический престиж требовали создания здесь новых, вполне современных укреплений. В конце XV — начале XVI в. Кремль был полностью построен заново (рис. 19, внизу). Строительство его велось постепенно, по участкам, так, чтобы центр Москвы ни на один год не оставался лишенным укреплений. К строительству были привлечены итальянские мастера, среди которых ведущую роль играл миланец Пьетро Антонио Солари.

В строительстве Московского Кремля, проведенном с огромным размахом, использовались достижения как русского, так и итальянского военно-инженерного искусства этой поры. В результате удалось создать мощную крепость, которая поражала современников своей красотой и величием и оказала большое влияние на дальнейшее развитие русского крепостного строительства. Кирпичные стены Московского Кремля были снабжены с внутренней стороны широкими полуциркульными арочными нишами, что позволило при значительной толщине стен располагать в них бойницы подошвенного (нижнего) яруса боя. Предназначенные как для пушек, так и для ручного огнестрельного оружия, они резко повышали активность стрелковой обороны крепости. Снаружи стены имели высокий цоколь, завершающийся декоративным валиком. Вместо широких прямоугольных зубцов стены Московского Кремля венчались узкими двурогими зубцами в форме так называемого ласточкина хвоста (рис. 20). Стрельба с верха городских стен велась либо через промежутки между зубцами, либо через узкие бойницы в самих зубцах. Как сами стены, так и боевые проходы на них покрывала деревянная кровля.

 В итоге строительства была создана одна из наиболее крупных и совершенных европейских крепостей — тот Кремль, который сохранился до наших дней. Конечно, современный вид Московского Кремля сильно отличается от первоначального; все башни его были в XVII в. надстроены декоративными вышками, ров засыпан, большинство стрельниц уничтожено. Но Основная часть кремлевских стен и башен относится к постройке конца XV — начала XVI в.

Длина стен Московского Кремля была теперь равна 2,25 км; стены состояли из двух кирпичных стенок с внутренней забутовкой известняком. Толщина стен достигала от 3 1/2 до 4 1/2 м при высоте от 5 до 19 м. Кремль имел 18 башен, включая воротные. С двух сторон его, как и прежде, защищали реки, а с наполья был вырыт и облицован камнем ров, наполненный водой и имевший глубину около 8 м при ширине почти в 35 м. Из трех отводных стрельниц сохранилась в сильно переделанном виде лишь одна — башня Кутафья (рис. 21). Проход через эту башню был сделан с поворотом под прямым углом, чтобы затруднить этим продвижение противника в случае штурма. Равномерное распределение башен по всему периметру Кремля и прямолинейность отрезков стен между ними давали возможность вести фланкирующий обстрел на любом участке крепости. Созданный по последнему слову военно-инженерной техники того времени Московский Кремль послужил образцом, которому подражали (главным образом не общей схеме, а архитектурным деталям) при строительстве большинства русских крепостей XVI в. Крупные изменения произошли во второй половине XV в. и в стратегии обороны. Их обусловило сложение централизованного Русского государства. Была полностью ликвидирована независимость Рязанской, Тверской и других земель, подчинен Великий Новгород. К этому же времени прекратили свое существование и мелкие феодальные уделы. Поэтому исчезла необходимость в порубежных крепостях на границах между различными русскими землями. Упрочившийся административный аппарат мог теперь обеспечить управление всей землей, не возводя укрепленных пунктов в каждом административном округе. Скорее наоборот, крепости во внутренней части государственной территории стали теперь нежелательны, поскольку они могли быть использованы в качестве опорных пунктов при попытках отдельных феодалов восстать против государственной власти. Поэтому подавляющее большинство укрепленных пунктов, отстоящих далеко от государственных границ, к концу XV в. потеряло свое оборонительное значение: одни из них к этому времени выросли в крупные поселения городского типа, другие превратились в села, третьи вообще были заброшены. Во всех случаях их оборонительные сооружения перестали возобновлять. Они превратились в городища. Военное значение сохранили лишь те крепости, которые играли существенную роль в обороне общегосударственных границ. Их усиливали, перестраивали, приспосабливали к новым военно-тактическим требованиям (рис. 22). При этом в зависимости от вооружения и тактики противника пограничные укрепления на различных участках границы имели совершенно различный характер. На западных границах Руси можно было ожидать вторжения хорошо организованных армий, оснащенных артиллерией и всеми видами осадной техники. Поэтому русские города на этой границе должны были обладать мощными оборонительными сооружениями. На южных и восточных границах военная обстановка была совершенно иной. Эти рубежи надо было обезопасить от внезапных и быстрых нападений татар, у которых, однако, не было артиллерии. Естественно, что здесь следовало сооружать очень большое количество укреплений для того, чтобы вовремя приостановить вторжение врагов, а также для того, чтобы укрывать в этих укреплениях население окрестных сел. Сами же крепости могли при этом быть и не очень мощными. Совершенно новым явлением в русском военно-инженерном искусстве была попытка создать взаимосвязанную систему оборонительных сооружений вдоль линии границ. В XVI в. это привело к сложению сплошных оборонительных рубежей на южной русской границе — засечной черты. Охрана засечной черты требовала, конечно, гораздо большего количества войск и большей организованности гарнизонной службы и службы оповещения, чем оборона отдельных укрепленных пунктов. Значительно увеличившаяся и более организованная армия Русского государства была уже в состоянии обеспечить такую надежную оборону русских границ со стороны степи.

**24. Архитектура Загорска (ансамбль Троице-Сергиевой лавры).**

Сегодня архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры – уникальное явление в русском зодчестве. Он создавался неодновременно и не по единому плану. Все его сооружения возводились постепенно, одно за другим, на протяжении многих столетий.

Памятники Троицкого монастыря живут жизнью каждого нового поколения людей, которые воспринимают их по-своему и по-разному относятся к ним.

Белокаменный Троицкий собор стоит на месте трех следовательно сменявшихся деревянных церквей —1345, 1356 и 1412 годов. Он отмечает собой тот исторический центр, круг которого происходило все последующее формирование монастырского ансамбля. Небольшая площадь перед ним до сих пор сохраняет те же размеры, что и во времена скромной обители Сергия. Но за шесть столетий непрерывного строительства вокруг этого здания появилось такое многообразие первоклассных памятников разных времен и стилей, какое вряд ли можно увидеть вместе где-либо еще. Так, не­посредственно к Троицкому собору примкнул небольшой одноапсидный храм — Никоновский придел (1548), недалеко от них разместилась стройная Духовская церковь «иже под колоколы» (1476); на восточной стороне площади высится мощный объем Успенского собора (1559—1585), а рядом с ним видна филигранная Надкладеэная часовня (конец XVII в.); северной стороны площади взметнулась ввысь свеча пятиярусной колокольни (1740—1770), а всю западную сторону занимает протяженный Казначейский корпус келий (XVII— XIX вв.). В просветах между этими зданиями и как бы обрамляя их видны Митрополичьи покои (1778), монументальная Трапезная на высоких арках гульбища (1686—1692) с миниа­тюрной восьмигранной Михеевской церковью (1734) у ее под­ножия, букет золотых глав высокой надвратной церкви (1693— 1699) над главным входом в монастырь, великолепно убран­ные изразцами торжественные царские Чертоги (конец XVII в.), вычурная ротонда Смоленской церкви на своеоб­разном стилобате из четырех криволинейных лестниц-папер­тей (1745) и нарядные Больничные палаты с шатровой цер­ковью Зосимы и Савватия (1635—1638). Центр этой главной монастырской площади отмечен памятным четырехгранным обелиском из песчаника (1792), на гранях которого, говоря словами Н. М, Карамзина, «изображены четыре эпохи славы его и незабвенные услуги, оказанные им России».

Троицкий собор, как главная святыня монастыря, больше и чаще других зданий подвергался различным дополнениям и переделкам. Летописи отмечают, что царь Василий III, возвра­щаясь после удачного похода на Псков, поставил «свещу не­гасимую» у гроба Сергия и «того же лета побили железом верх» (1510). Иван Грозный отметил здесь торжественным мо­лебном взятие Казани, а затем прислал своего мастера позо­лотить купол собора, сделанный его отцом. («А у дела был царя и великого князя дьяк Федор Селинов с товарищи» (1556), который незадолго перед тем золотил купол Успен­ского собора в Кремле.)

Исследования памятника показали, что он представляет собой образец того нового типа храма, который был выработан на московской земле в годы высокого подъема национального искусства, последовавшего за знаменательной победой на Куликовском поле.

Торжественная архитектура Троицкого собора, строгость монументальность форм хорошо соответствовала его назначению в качестве усыпальницы одного из популярных поборников единения земли Русской.

Троицкий собор был расписан фресками и украшен иконами вскоре после его сооружения. Летописи отмечают, игумен Никон «умолил» взять на себя этот труд лучших иконописцев того времени — Андрея Рублева и Даниила Черного. Руководство, а также непосредственное участие в исполнении росписей и икон для иконостаса храма стало их последней крупной работой.

Иконостас Троицкого собора — уникальный памятник московской школы живописи начала XV века. Он состоит из пяти ярусов; сорок икон его трех средних рядов полностью сохранились от времени сооружения храма и выполнены если не самим Андреем Рублевым, то, во всяком случае, под его непосредственным руководством.

Исследователи троицкого иконостаса давно пришли к еди­нодушному мнению, что его иконы носят печать индивидуаль­ности нескольких мастеров. На основании изучения рисунка отдельных композиций, их колорита и психологической трак­товки действующих лиц, а также путем сравнения икон с дру­гими произведениями Андрея Рублева они пытаются опреде­лить степень его участия в работе над каждой из них. И в этом смысле икона «Троица» (нижний ярус иконостаса) служит самым вер­ным эталоном. Иконы, которая превосходила бы ее по совер­шенному искусству исполнения, в иконостасе нет, а летописи донесли прямое свидетельство, что образ этот написан Андреем Рублевым «в похвалу отцу своему Сергию».

Икона «Троица» покоряет каждого, кто ее видит. Восприя­тие ее рождает то чувство радости, которое возникает при созерцании истинно прекрасных творений. По христианскому вероучению, бог, будучи единым по существу, «троичен в лицах»: бог-отец, создавший небо и землю, бог-сын — Иисус Христос, принявший образ человеческий и сошедший на зем­лю, чтобы принять мученическую смерть ради спасения людей, и бог — дух святой, дающий жизнь всему сущему на земле.

Каждый из ангелов представляет одно из лиц Троицы, одно из ее проявлений. Их лики при едва уловимых чертах разли­чия обладают несомненным сходством. Эти ангелы нераз­дельно связаны друг с другом, они выражают какую-то еди­ную сущность. Изящные силуэты фигур как бы образуют не­видимый круг — символ вечности. Спокойствие поз, плавный ритм линий выливаются в безупречно-кристальную компози­цию, а чистые и звучные краски рождают ощущение мира, тишины и удивительной гармонии. Рассчитанная на длительное созерцание, икона эта настраивает зрителя на глубокие, проникновенные размышления и вызывает какое-то особое строение светлой радости и чистоты.

Прекло­нение перед рублевской иконой выражалось в постоянном украшении ее специально изготовленными окладами и драго­ценностями. Так, царь Иван Грозный на свои средства заказал для нее золотой оклад с венцами и цатами искусной юве­лирной работы. Однако после смерти Грозного новый царь, Борис Годунов, пожелал видеть на этой иконе украшения, исполненные по его заказу, и распорядился повторить икону Рублева с тем, чтобы на эту, вторую, икону перенести оклад Ивана Грозного. Именно тогда подлинная рублевская «Трои­ца» получила новый золотой оклад с еще более богатыми украшениями, с гравированными драгоценными камнями. Так и находились в местном ряду иконостаса две иконы «Троица», с пышными окладами, полностью скрывающими живопись, соперничая богатством своего драгоценного убранства.

Есть все основания считать, что исключительные художест­венные достоинства живописи иконостаса Троицкого собора были присущи так­же и первоначальным фрескам собора. Наряду с глубоко оп­тимистической трактовкой извечных религиозно-философских тем, чуждой всякому проявлению мрачного средневекового фанатизма, рублевское письмо отличалось богатым колоритом чистых и звучных цветов, изящным ритмом рисунка и обильным насыщением светом и воздухом. Можно пред­положить, какой глубокой си­лой художественного воздей­ствия обладал интерьер собо­ра, представлявший великолеп­ный синтез архитектуры, мону­ментальной и станковой живо­писи, в котором каждый из этих компонентов не уступал другому по высокому совер­шенству исполнения.

Московская школа живописи к началу XV века достигла вы­сокого расцвета и оказывала значительное влияние на архи­тектуру. Художник, которому предстояло расписывать храм и изготовлять для него иконо­стас, должен был ясно пред­ставлять себе конструктивное построение интерьера, так же как и строители со своей сто­роны не могли не считаться с требованиями живописцев. Может быть, такое тесное сотрудничество зодчих и художников определило многие особенности оригинальной архитектуры Троицкого собора.

Праздник Троицы, нужно полагать, впервые появляется в качестве местного храмового праздника Троицкого Собора — как чествование «Троицы» Андрея Рублева. Подобно тому, как служба Иерусалимского храма Воскресения, — в мире, по самому месту своего совершения, единственная, — делается образцом службы Воскресной, повсюдно совершаемой, и вводится затем в Устав, или подобно тому, как празднество Воздвижения Креста Господня, первоначально единственное, по самому предмету празднования, по единственности Животворящего Креста, уставно распространяется, в качестве образца, так точно местное празднование единственной иконы единственного храма, будучи духовною сущностью всего русского народа, бесчисленными отражениями воспроизводится в бесчисленных Троицких храмах, с бесчисленными иконами Троицы. Так первое воплощение духовного первообраза, определившего суть России, — первообраз Пресвятой Троицы, как культурной идеи, несмотря на дальнейшее размножение свое, все же остается историческим, художественным и метафизическим уником, несравнимым ни с какими своими копиями.

Прекраснейшее из зданий русской архитектуры, собор Троицкий и прекраснейшее из изображений русской иконописи рублевская Троица, как и прекраснейшее из музыкальных воплощений, несущее великие возможности музыки будущего, служба вообще и Троицына дня в частности, значительны вовсе не только как красивое творчество, но своей глубочайшей художественной правдивостью, то есть полным тождеством, покрывающих друг друга, первообраза русского духа и творческого его воплощения.

К востоку от Троицкого собора расположен еще один памятник XV столетия – церковь во имя Сошествия святого Духа на апостолов (Духовская).

Духовская церковь и Троицкий собор могут служить при­мером гармоничного построения двух разных по решению храмов, но рассчитанных на одновременное восприятие. Если суровая мощь Троицкого собора вызывает в памяти образ русского былинного богатыря, то легкая и изящная Духов­ская церковь напоминает русскую девицу-красу, со строй­ным станом, в традиционном наряде и с венком вокруг голо­вы. Опытные строители Духовской церкви учитывали соседство Троицкого собора и сознательно использовали силу контраста для наибольшей выразительности обоих сооружений.

Пленительная красота и сила художественного воздействия этих древнейших памятников Троице-Сергиева монастыря та­ковы, что и теперь, спустя века после сооружения многих других зданий, в том числе монументального Успенского со­бора и пятиярусной колокольни, они продолжают сохранять за собой значение главных компонентов этого выдающегося ансамбля. И теперь, когда раздается звон колоколов Духовской церкви, кажется, будто не только она сама, но и все сооружения вокруг нее словно преображаются. Могучая, ши­роко плывущая мелодия колоколов ее звонницы заполняет все пространство монастыря, сливаясь воедино с его дивной архитектурой.

Если Троицкий собор является типичным памятником нача­ла XV века, то в Духовской церкви нашли яркое выражение характерные черты архитектуры конца столетия. Москва того времени впитывала все ценное, чего достигли различные строительные школы Пскова, Новгорода, Владимира и дру­гих областей и городов, способствуя тем самым процессу формирования единого общенационального зодчества. На примере Духовской церкви можно видеть, как псковские ма­стера, работая на московской земле, не повторили свои тра­диционные каноны, а соорудили храм весьма близкий к мос­ковскому типу, хотя и наделенный псковскими чертами.

Величественный Успенский собор (1559—1585) представляет в ансамбле монастыря зодчество XVI столетия. Он повторяет формы Успенского собора Московского Кремля. Если в свое время Аристотелю Фиораванти предписывалось «снимать меру» с Успенского собора во Владимире и строить храм в Кремле на полторы сажени больше него в длину, ши­рину и высоту, то монастырские зодчие в свою очередь так же увеличили размеры своего сооружения, но теперь уже против московского образца. Надо полагать, что этот факт всячески подчеркивался монахами, и не иначе как с их слов Павел Алеппский записал, что монастырский храм «выше, больше и длиннее собора столицы».

У северо-западного угла Успенского собора расположена низкая и скромная, ничем не примечательная каменная палатка с шатровой кровлей (1780) — это гробница царя Бориса Годунова и его семьи. Умерший в 1605 году Борис Годунов был похоронен в Архангельском соборе Кремля, слу­жившем усыпальницей царей. Но Лжедмитрий I, вскоре за­хвативший Москву, не признавая Бориса законным царем, приказал убрать его гроб из собора. Останки Годунова вме­сте с убитыми тогда же его женой и сыном были погребены в скромном Варсонофьевском монастыре в Москве, а через год по приказанию Василия Шуйского с должными почестями перенесены в Троицкий монастырь и захоронены в существо­вавшей тогда паперти Успенского собора. Позднее здесь же была похоронена и дочь Годунова, Ксения; умирая в далеком Суздальском монастыре, она завещала положить себя рядом с родителями (1622). Когда паперть собора разобрали, гроб­ница оказалась снаружи, и над ней была поставлена суще­ствующая ныне усыпальница.

Пожалуй, самым значительным памятником XVIII века, существенно обогатившим не только ансамбль Троицкого монастыря, но и всю русскую архитектуру, является знаменитая лаврская ко­локольня (1740—1770). История ее строи­тельства служит наглядным примером того бережного внима­ния, с которым подходили русские архитекторы к возведению новых зданий в условиях уже сложившегося ансамбля.

После сооружения огромных по масштабам Трапезной и Чертогов монастырские власти стали усиленно хлопотать о разрешении построить новую, высокую колокольню, спо­собную объединить весь разросшийся ансамбль монастырских зданий. Их желание было удовлетворено: из Петербурга по­следовало распоряжение, чтобы со старой колокольни у Духовской церкви «колокола собрать и оную разобрать», а с мо­настыря снять план и прислать его ко двору, после чего «о строении новой колокольни определение учинится» (1738) .

Колокольня Троице-Сергиевой лавры — один из высокопоэтичных памятников национального зодчества, в котором вековое представление русского человека о красоте нашло такое же яркое и полное отражение, как и в народных песнях и сказаниях, только не словом, а средствами архитектуры,

В настоящее время трудно представить панораму Троице-Сергиева монастыря без его великолепной колокольни — в ней, словно в фокусе, сошлись все основные архитектурные линии, намечаемые многими поколениями зодчих в разные времена и эпохи. Строя колокольню по канонам классического ордера, отличного от свободной живописной узорчатости русской архитектуры XVII века, талантливые архитекторы в новых архитектурных формах успешно продолжили национальные традиции высотных сооружений Древней Руси.