**Искусство русского централизованного государства конца XV–XVI века**

Ильина Т.

В последней четверти XV в. заканчивается процесс сложения русского централизованного государства. Москва становится столицей мощной державы, в которой главной опорой «государя всея Руси» является боярство. Она становится также и главным культурным центром, вобравшим в себя и продолжающим развивать традиции искусства русских княжеств. В Москву свозятся самые замечательные произведения из разных земель, здесь работают бок о бок с приглашенными иноземными архитекторами русские мастера. Развивается искусство не отдельных школ, как это было в предыдущий период, а общенациональное искусство.

Москва в этот период – оплот русского православия, «третий Рим». Это не могло не отразиться и на искусстве. Начиная с XVI в., особенно при Иване Грозном, искусство все больше подчиняется интересам государства, в нем все отчетливее наблюдается регламентация. Стоглавый собор Русской церкви 1551 г. канонизировал многие иконографические схемы и композиции, что, несомненно, ограничивало художника, сковывало его творческую душу.

При Иване III идет активная перестройка Кремля. Крепость Дмитрия Донского уже не соответствовала новым представлениям ни об оборонном зодчестве, ни о резиденции великого государя. В 1485–1496 гг. Кремль, по существу, был возведен заново, сохраняя при этом план старой крепости. Новый Кремль с краснокирпичными стенами протяженностью более чем в 2 км и 18 башнями, Украшенный двурогими зубцами (вместо прежних прямоугольных), с бойницами и боевыми ходами представлял собой не только грозную крепость, но и прекрасный архитектурный ансамбль, вписанный в прихотливый ландшафт Москвы.

Обновились не только стены Кремля, но и его храмы, возведенные на месте старых, обветшавших церквей времени Ивана Калиты. Считая себя прямыми наследниками владимирских князей, московские государи всячески подчеркивали эту связь в произведениях искусства. Так, приглашенному из Болоньи архитектору Аристотелю Фиораванти было ведено строить главный Успенский собор Московского Кремля по образцу Успенского владимирского храма XII в., для чего итальянский зодчий и ездил во Владимир. Московский Успенский собор действительно сохранил многое от владимирской архитектуры: каменный храм имеет вытянутый план, пятиглавое завершение, аркатурно-колончатый пояс по фасаду, перспективные порталы и щелевидные окна, позакомарное покрытие. Сохранив привычную для русского человека иконографию храма, поняв красоту древнерусских форм, Фиораванти переосмыслил их творчески, как многоопытный зодчий итальянского Возрождения. Последнее сказалось в замене коробовых сводов крестовыми, в равной ширине всех прясел фасадов и одинаковой высоте закомар, в замаскированности апсид выступами стен (лишь широкая средняя несколько выдвинута вперед), в общей геометрической правильности форм. Новым было и открытое крыльцо в виде балдахина с западной стороны. Но самым существенным отличием является решение внутреннего пространства, в котором отсутствуют хоры, что придает храму светский, зальный характер, недаром в летописи сказано, что собор построен «палатным образом». «Бысть же та церковь чудна велми величеством, и высотою, и светлостию, и звоностию, и пространьством, такова же прежде того не бывала на Руси, опросч Владимирские церкви».

Успенский собор был возведен в 1475–1479 гг. В 1505–1508 гг. был построен другой кремлевский собор –Архангельский, тоже итальянским (венецианским) зодчим Алевизом (полное имя Алевизо Ламберти да Монтаньяно). Внешний облик здания резко отличен от привычных древнерусских храмов, он оформлен наподобие двухэтажного палаццо в духе ренессансной (венецианской) ордерной архитектуры. Отделенные от стен сложным антаблементом, закомары заполнены пышными резными раковинами. Но усиление светских тенденций сказалось в основном на декоре, общее же конструктивное решение прежнее: это типичный шестистолпный храм с притвором, суровость его интерьера усиливается предназначением: храм служил усыпальницей великих князей.

Между Успенским и Архангельским соборами в те же 1505–1508 годы Боном Фрязином был воздвигнут храм-колокольня, более известный как столп Ивана Великого (его два верхних яруса надстроены уже в годуновское время, в 1600 г.) –давно знакомый на Руси тип колокольни из поставленных один на другой восьмериков с арками-проемами для колоколов, с объемами, как бы естественно вырастающими один из другого. Столп Ивана Великого –доминанта старой Москвы и по сей день.

Церковь Ризположения (1484–1486) и Благовещенский собор (1484–1489) были построены русскими (псковскими) мастерами. Сначала Благовещенский храм был трехглавым, с открытыми галереями на высоком подклете, который так любили псковские строители. Уже при Иване Грозном глав стало девять, а галереи были перекрыты и возникли четыре придела. Благовещенский собор был домовой церковью князя и его семьи и соединялся ходами с дворцом. Отсюда его небольшие размеры, теснота его интерьера, что позволило М.В. Алпатову в свое время соотнести Успенский собор с Благовещенским, как Парфенон с Эрехтейоном.

От «гражданской» архитектуры, от ансамбля великокняжеского дворца сохранилась Грановитая палата, сооруженная в 1487– 1491 гг. Марком Фрязином и Пьетро Антонио Солари. И здесь, как в Архангельском соборе, ренессансные черты сказались лишь в декоре: палата получила свое название из-за облицовки фасада граненым камнем. Внутри же, во втором этаже, главная, парадная зала (площадь 500 кв. м, высота 9 м) перекрыта крестовыми сводами, опирающимися на стоящий в центре столп, – по типу монастырских трапезных, давно известных на Руси. Благотворное взаимодействие древнерусского и итальянского зодчества прекрасно выражено в поэтических строках:

И пятиглавые московские соборы

С их итальянскою и русскою душой

Напоминают мне явление Авроры,

Но с русским именем и в шубке меховой.

О. Мандельштам. В разноголосице девического хора

Московский Кремль стал образцом для многих крепостей XVI в. (в Новгороде, Нижнем Новгороде, Туле, Коломне; в этот же период были перестроены крепости Орешек, Ладога, Копорье, заложена крепость Иван-город и пр.), а его храмы –для культовых сооружений на территории всей Руси. По типу Успенского собора были построены многие храмы XVI в.: Софийский собор в Вологде, Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве, Успенский – Троице-Сергиева монастыря и т. д. Применение железных связей вместо деревянных, использование подъемных механизмов с конца XV столетия расширило возможности зодчих. Московская архитектура рубежа XV–XVI вв. несомненно стала общерусским явлением.

Одной из самых интересных страниц в истории древнерусского зодчества стала шатровая архитектура XVI столетия. Храмы, завершаемые шатром, издавна известны в русской деревянной как церковной, так и светской архитектуре. Конструкция шатрового верха так и называлась «на деревянное дело». Один из первых и самых великолепных кирпичных памятников шатрового зодчества – Церковь Вознесения в селе Коломенском (1530–1532) –была построена Василием III в честь рождения сына, будущего царя Ивана Грозного. Коломенская церковь, стоящая на высоком холме у Москвы-реки, представляет собой, на первый взгляд, единую вертикаль, один сплошной вертикальный объем, вздымающийся ввысь на 60 м: краснокирпичного цвета башня с белокаменной, как жемчужины, «обнизью» по поверхности 28-метрового шатра. В действительности вся эта вертикаль состоит из нескольких объемов: на подклете стоит высокий четверик, его объем прост, но выступающие со всех сторон притворы придают ему сложную крещатую форму; на четверике помещен восьмерик, переход к которому очень плавен благодаря тройному ряду килевидных декоративных кокошников; далее формы спокойно переходят в шатер с маленькой главкой и крестом. Несколько позже были пристроены на уровне подклета галереи-гульбища и лестничные всходы, как бы вторящие неровным линиям холма, на котором стоит храм, что создает почти осязаемую связь с природой.

В Коломенской церкви, в ее стремительном движении кверху, в ее малом в сравнении с обычными храмами интерьере все резко порывает с привычными формами пятиглавого крестово-купольного храма. Это скорее памятник-монумент в честь определенного события, и главная выразительная сила его художественного образа возложена именно на экстерьер. В деталях здания анонимный гениальный зодчий использовал как мотивы итальянской ренессансной архитектуры, так и истинно русские художественные традиции деревянной архитектуры, и эта теснейшая, глубокая связь с исконными народными традициями сделала Коломенский памятник образцом для подражания на многие годы. Есть предположение, что этим гениальным зодчим был Петрок Малый, только что (в 1528 г.) приехавший из Италии в Москву.

Напротив церкви Вознесения, в селе Дьякове, в 1553–1554 гг. Иваном Грозным (другая дата постройки – 1547 год –год венчания Ивана IV на царство) была построена церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. Это другой тип храма XVI в. – столпообразный. Объем церкви Иоанна Предтечи представляет собой пять восьмигранных столпов, соединенных между собой папертями. Средний – самый большой, завершается мощным барабаном. Сложная форма треугольных кокошников, организующих переход к главам, необычное украшение центрального барабана полуцилиндрами, весь яркий архитектурный декор, построенный на необычно сложной игре форм, свидетельствуют о воздействии деревянной архитектуры.

Церкви в Коломенском и Дьякове являются прямыми предшественницами знаменитого храма Покрова на рву, известного более в истории как храм Василия Блаженного (этому святому был посвящен один из приделов), воздвигнутого на Красной площади в Москве в 1555–1561 гг. двумя русскими зодчими Бармой и Постником. Храм заложен в память о взятии войсками Грозного Казани, происшедшем в день праздника Покрова. Архитектурный ансамбль храма Василия Блаженного состоит из 9 объемов, из которых центральный, увенчанный шатром, как раз и посвящен празднику Покрова Богородицы, а восемь столпообразных храмов расположены вокруг этой главной церкви по осям и диагоналям. Выдвинутая центральная апсида, разнообразные лестничные всходы, различная высота самих столпов, многообразные приделы, величественные кокошники, само сочетание красного кирпича с белокаменными деталями, общая живописная асимметричность композиции –все сказочное богатство форм храма Василия Блаженного рождено умелыми руками искусных мастеров-«древоделей», сумевших творчески использовать вековой опыт в новых строительных материалах. Собор Бармы и Постника – монумент русской славы. Светское начало в нем, конечно, не превалирует над культовым, но выражено отчетливо, недаром иностранцы замечали, что храм «построен скорее как бы для украшения, чем для молитвы». Луковичные главы собора появились в конце XVI в., а сохранившаяся до наших дней многоцветная роспись храма исполнена в XVII–XVIII вв. В XVI столетии была только цветная майоликовая облицовка центрального шатра, общее же декоративное решение строилось, как уже говорилось, на сочетании белокаменных деталей с краснокирпичной поверхностью стен.

Рядом с шатровым в культовом зодчестве XVI в. продолжает развитие тип крестово-купольного храма, причем подчеркнуто массивного, громадного по размерам, отражающего мощь самодержавной власти и силу церкви (Софийский собор в Вологде, Успенский собор в Троице-Сергиевой лавре). В годуновское время строятся храмы, разнообразные по конструкции: пятиглавые (церковь в селе Вяземы, резиденции Бориса Годунова, 1598–1599), бесстолпные (церковь в селе Хорошево, до 1598 г.), даже шатровые (церковь Бориса и Глеба в Борисовом городке под Можайском, 1603, высотой в 74 м). Для руководства государственным строительством еще в 1583 г. был создан Приказ каменных дел, объединивший всех причастных к строительству – от зодчих до простых каменщиков и сыгравший большую роль в решении градостроительных задач и в возведении военно-инженерных сооружений. Под непосредственным руководством и силами Приказа встают стены Белого города в Москве (Китай-город был возведен еще в 30-х годах архитектором Петроком Малым) и знаменитый Смоленский кремль – обе крепости (1585–1593,1595–1602) возводил «городовой мастер» Федор Конь.

XVI век – период расцвета крепостного зодчества. Оно было вызвано появлением новых орудий ведения боя. Это регулярные, геометрически правильные фортификации. Мощные стены прорезываются бойницами для «верхнего» и «подошвенного» боя. В башнях помещались артиллерийские орудия. Крепость в большой степени определяет и планировку города. Слободы, посад под ее стенами стали также укрепляться деревянными «острогами». Монастыри укреплялись тоже как крепости, являясь важными оборонительными оплотами как в самой Москве (Новодевичий, Симонов монастырь), так и на ближних к ней подступах (Троице-Сергиев), мощные монастыри-крепости строились и далеко на севере (Кирилло-Белозерский монастырь, Соловецкий монастырь).

Искусство не могло не отражать главных моментов русской истории. Поэтому, естественно, во многом развитие русской живописи второй половины XV–XVI столетия определялось таким важнейшим историческим процессом, как создание централизованного государства. В его задачу входило прославление государственной мощи. Расширяется идейное содержание искусства, но одновременно усиливается регламентация сюжетов и иконографических схем, что вносит в произведения отвлеченный официальный характер, определенную холодность. Однако все это касается уже искусства XVI столетия, а в конце XV ведущую роль еще играло рублевское направление.

Крупнейшим художником этого направления был Дионисий (30–40-е годы XV в. – между 1503–1508 гг.). В отличие от Рублева Дионисий был мирянином, видимо, знатного происхождения. Художник возглавлял большую артель, выполнял как княжеские, так и монастырские и митрополичьи заказы, вместе с ним работали его сыновья Владимир и Феодосии. Дионисий работал для Пафнутьево-Боровского монастыря, Успенского собора Московского Кремля, Павлова-Обнорского монастыря, из иконостаса которого до нас дошли две иконы – «Спас в силах» с надписью на обороте, свидетельствующей об авторстве Дионисия и с указанием даты исполнения –1500 г., и «Распятие» (обе в ГТГ). С именем Дионисия называют также две житейные иконы – митрополитов Петра и Алексея (обе из Успенского собора Московского Кремля). Но самым замечательным памятником Дионисия является цикл росписей Рождественского собора Ферапонтова монастыря, расположенного далеко на севере, в Вологодских землях, работа над которыми была исполнена Дионисием вместе с сыновьями летом 1502 г., о чем свидетельствует надпись на храме. Это чуть ли не единственный случай, когда фрески сохранились почти полностью и в первозданном виде. Роспись посвящена теме Богородицы (около 25 композиций). Изображаются сцены «Собор Богородицы», «Похвала Богородице», «Покров Богородицы», «Акафист Богородице». Именно хвалебное песнопение (акафист) Богородице становится основной темой росписи. Не случайно в изображениях ни разу не встречается сцена смерти, Успения Богородицы. Ничто не омрачает праздничного, торжественного настроения, создающегося прежде всего колоритом – поразительной колористической гармонией нежных полутонов, которые исследователи справедливо сравнивают с акварелью: в основном бирюзовых, бледно-зеленых, лиловатых, сиреневых, светло-розовых, палевых, белых или темно-вишневых (последними обычно окрашен плащ Богоматери). Все это объединено ярко-лазурным фоном. Насыщенные светлые краски, свободная многофигурная композиция (Дионисий часто отходит от привычных композиционно-иконографических схем), узорные одежды, роскошь пиршественных столов (в сценах евангельских притч), пейзаж с далекими светлыми горками и тонкими деревьями – все производит впечатление радостного, ликующего славословия в красках. Особенно совершенна фреска на портале храма – «Рождество Богородицы», принадлежащая несомненно самому Дионисию. Повышенная декоративность и торжественность многофигурных композиций Дионисия, а также некоторая стандартизация ликов – черты, в которых прослеживается уже отступление от гармонической естественности и простоты высокодуховных образов Рублева. Но появление всех этих качеств характерно именно для искусства времени создания централизованного государства.



Вместе с учениками и помощниками Дионисий создал также и иконостас Рождественского собора (ГРМ, ГТГ, Музей Кирилло-Белозерского монастыря), из которого самому Дионисию принадлежит икона «Богоматерь Одигитрия» (иконографический тип особой торжественности, с благословляющим младенцем Христом). Влияние искусства Дионисия сказалось на всем XVI веке. Оно затронуло не только монументальную и станковую живопись, но и миниатюру, прикладное искусство.

На протяжении XVI столетия декоративность, усложненность, «многоречивость» композиций, появившиеся в живописи рубежа веков, все более усиливаются. На это были свои причины. Придворный церемониал, разработанный еще Иваном III, достигает невиданного великолепия при Иване Грозном, в годы укрепления самодержавия. Однако этот процесс сопровождается ростом оппозиционных настроений, что нашло отражение как в ересях, так и в публицистических произведениях. Политические споры стали обыденной их темой. Одновременно с этим регламентируется все искусство. Церковь и государь устанавливали каноны иконописания, на церковных соборах выносились специальные решения, разъяснявшие, как нужно изображать то или иное событие или тот или иной персонаж, издавались иконописные подлинники, лицевые и толковые, в которых часто указывалось (или показывалось), что надлежит брать за образец. Царский и митрополичий дворы объединяли все более или менее значительные художественные силы. С этой же целью – регламентации искусства и жизни самих его творцов – организуются художественные мастерские.

В искусстве стали часто обращаться к историческому жанру. Этому способствовало составление летописных сводов, «Степенной книги», «Хронографа», в котором события уже собственно русской, а не мировой истории занимают основное место. В монументальную и станковую живопись, в миниатюру и прикладное искусство вместе с легендарно-историческими сюжетами проникают жанровые элементы, реалии быта. Условные архитектурные фоны, так называемые эллинистические, сменяются архитектурой вполне реальной, русской.

В живописи XVI в. удивительно уживаются жанровые, бытовые моменты с несомненным (в иконописи особенно, но и в монументальной живописи также) тяготением к сложным богословским сюжетам, к отвлеченному толкованию церковных догматов. Любовь к назиданию приводит к притче. Три иконы из ГРМ – «Притча о слепце и хромце», «Видение Иоанна Лествичника», «Видение Евлогия» – первые примеры таких произведений. В них еще есть композиционная стройность, но изображения «многолюдны», композиции перегружены, требуют напряженного размышления над всеми символами и аллегориями, представленными в иконе (например, по поводу «Четырехчастной иконы» 1547 г., находящейся в Благовещенском соборе Московского Кремля, возникло целое судебное дело дьяка Висковатого, разбиравшееся на Соборе 1553– 1554 гг. Заметим, что Собор разрешил изображать на иконах живые лица – царей, князей, а также «бытийное письмо», т. е. исторические сюжеты).

От иконописцев и зодчих требовалось прославление Ивана Грозного и его деяний. Прекрасная иллюстрация этому –знаменитая икона «Благословенно воинство небесного царя» [другое название–«Церковь воинствующая» (1552–1553, ГТГ)–столь же условное искусствоведческое название, как «Молящиеся новгородцы» или «Битва новгородцев с суздальцами», но именно они удержались в науке и потому мы их сохраняем], прославляющая, как и Покровский собор, «что на рву», победу над Казанским ханством. Справа показана пылающая Казань («град нечестивых»). Благословляемое Богоматерью с младенцем, тремя дорогами направляется к Москве («горнему Иерусалиму») многочисленное пешее и конное войско (оно же и «воинство небесного царя»). Прямо за архангелом Михаилом скачет с алым знаменем юный Иван Грозный. Среди войска и византийский император Константин, русские князья Борис и Глеб, Владимир Мономах, Александр Невский, Дмитрий Донской и другие. Войско встречает сонм летящих ангелов. Полноводная река символизирует «третий Рим» – Москву, она противопоставлена иссякшему источнику – «второму Риму», Византии.

В XVI в. изменяется и внешний облик икон, обязательно обложенных серебряным басменным или чеканным окладом.

Те же изменения, что и в иконописи, происходят и в монументальной живописи. Еще в старой традиции XV в. близко по стилю к ферапонтовским исполнены росписи в Благовещенском соборе Московского Кремля артелью во главе с сыном Дионисия Феодосием (1508). Но появляется и новое –используется необычайно много сцен из Апокалипсиса: тема возмездия не случайна в пору "строй борьбы с еретиками. В росписях XVI в. часто воплощается также тема преемственности власти. В языке росписи появляется подробная повествовательность сложных дидактических композиций, заданное изображение «предков» московских князей начиная от византийских императоров. Царя Ивана IV прославляло письмо Золотой царицыной палаты Кремлевского дворца (1547–1552) с ее легендарными историческими сюжетами, сценами средневековой космогонии и изображениями времен года (роспись не сохранилась). «Родословное древо» московских князей было изображено в Архангельском соборе (фрески переписаны). В сложной композиции фресок Успенского собора Успенского монастыря в Свияжске под Казанью (1561) мы уже находим лик Ивана Грозного, он участник «Великого выхода», изображение которого заменило в алтаре привычную композицию Евхаристии. Так в тенденциозных зрительных образах нашел выражение богословский догмат о воплощении.

Русская книга и книжная миниатюра во второй половине XV в. претерпели большие изменения в связи с заменой пергамена бумагой. Это сказалось в первую очередь на технике и особенно на колорите миниатюр, больше похожих уже не на эмаль или мозаику, а на акварель. Евангелие 1507 г., исполненное по заказу боярина Третьякова и украшенное сыном Дионисия Феодосием, еще сохранило в миниатюрах густой цвет. Изящество рисунка, колористическое богатство, изысканный золотой орнамент принесли роскошно иллюстрированному Евангелию огромный успех и вызвали ряд подражаний (Евангелие Исаака Бирева 1531 г., РГБ). Но уже в Житии Бориса и Глеба (Архив ЛОИИ) 20-х годов XVI в. рисунки выполнены легким контуром, прозрачными, похожими на акварель красками и мало напоминают те, что были в рукописях XV столетия. Рукописные книги наполняются огромным количеством иллюстраций, например: «Великие Четьи-Минеи» –сводный многотомный труд художников, организованных митрополитом Макарием (в один из томов вошла «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, ГИМ), или Лицевой летописный свод с его 16 000 миниатюр на темы исторические, жанровые, военные и т. д. В 1564 г. дьяконом кремлевской церкви Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем был напечатан «Апостол», ему предшествовала анонимная первая русская печатная книга –Евангелие 1556 г. Печатные книги вызвали к жизни гравюру на дереве – ксилографию – и способствовали развитию различных стилей орнамента и разного характера инициалов и заставок. Неовизантийский, балканский, старопечатный орнамент – во всех стилях проявилась народная фантазия, в которой еще живы были отзвуки полуязыческих представлений.

Лучшие мастера, объединенные в царских и митрополичьих мастерских, работали также в области декоративно-прикладного искусства и в скульптуре, создавая и здесь произведения, прославляющие величие московского князя. В скульптуре этого времени впервые решаются проблемы статуарной пластики [В. Ермолин, фрагмент конной статуи Георгия-змееборца, исполненной в 1462– 1469 гг. в белом камне для украшения Фроловских (теперь Спасских) ворот Кремля]. Это не ослабляло традиционных успехов русской резьбы, о чем свидетельствует такой памятник, как Царское место (или Мономахов трон, 1551) Ивана Грозного в Успенском соборе. Сохранилось много памятников деревянной резьбы XVI в. – царские врата, резные иконостасы, что само по себе достойно самостоятельного исследования. Мелкая пластика достигает ювелирной тонкости, для нее характерно использование самых разнообразных материалов.

В шитье помимо шелковых нитей используются металлические – золотые и серебряные. Широко применяется жемчуг, драгоценные камни. Сложные узоры, подчеркнутая роскошь характерны для изделий мастерской царицы Анастасии Романовны, но еще более – для мастериц Евфросиньи Старицкой. Развивается в XVI в. и искусство литья. Умелые мастера изготовляют мелкую утварь, льют колокола.

В Оружейной палате, в царских мастерских, работают лучшие ювелиры, эмальеры, чеканщики, в чьих произведениях мы ощущаем связь с народными традициями прошлых эпох (см.: Золотой оклад напрестольного Евангелия –дар Ивана Грозного в Благовещенский собор в 1571 г., золотое блюдо 1561 г. царицы Марии Темрюковны, потир с изображением Деисуса – вклад Ирины и Бориса Годуновых в Архангельский собор Московского Кремля и т. д.; все в собр. Оружейной палаты).