**Реферат**

**Искусство периода феодальной раздробленности и объединения Русских земель (XIV—XV века)**

**Вступление**

XIV век принес Руси большие перемены. Полтора столетия понадобилось русскому народу, чтобы восстановить разрушенное монголами хозяйство, заново отстроить города и села, возобновить торговые связи между землями и княжествами, окрепнуть в военном отношении и выйти, наконец, на широкий путь социально-экономического, политического и культурного прогресса. Борьба с игом, с тяжкой ордынской данью постепенно становится главным вопросом времени, овладевающим умами великих и удельных князей и бояр, публицистов и хронистов, художников и деятелей церкви, черных людей городов и деревень. После долгой и упорной борьбы за руководство национальным движением между Тверью и Москвой роль вождей досталась московским князьям. В 1378 г. полки Дмитрия Донского на реке Воже нанесли первое поражение монголо-татарам, а в 1380 г. произошла историческая Куликовская битва. Национальный подъем, идея единства, сплотившие в этом сражении в несокрушимую рать представителей разных слоев русского общества, оставили неизгладимый след в русской культуре, надолго определили магистральную линию идеологического развития.

В XV в. неуклонно набирает силу объединительный процесс, приведший в конце столетия при Иване III к формированию могучего государства — Московской Руси («Московии», как называли его иностранцы), России. В 1480 г. окончательно рушится ненавистное ордынское ярмо. В стране, почувствовавшей свою силу, складывается новый духовный климат, формируется новая идеология. Московская публицистика разрабатывает идеи о древности правящего великокняжеского дома, о вселенской миссии Московского государства. Представления о величии русской державы нашли свое выражение и в искусстве, определяя эстетические запросы, вкусы, потребности феодалов-заказчиков, ориентируя творческое мышление зодчих и художников.

Важное значение для формирования эстетики данного времени имело также острое и продолжительное идеологическое столкновение нестяжателей и иосифлян, затрагивавших в своей полемике вопросы искусства и решавших их с противоположных позиций.

**ИСКУССТВО НОВГОРОДА И ПСКОВА XIV—XV ВЕКОВ**

Считается, что Господин Великий Новгород остался в стороне от тех событий, в которых решались судьбы Руси, что общерусский подъем задел его лишь косвенно, что Новгород был одним из тех немногих городов, которые не выставили своих ратей на Дону. Правда, существует и мнение, что избранное новгородское войско во главе с воеводой Иваном Васильевичем Машковым успело занять свое место в боевых порядках русских дружин. Как бы то ни было, Куликовская битва имела большой резонанс в столице боярской республики. С другой стороны, процесс консолидации русских земель вокруг Москвы вызывал все большее сопротивление правящей боярской верхушки. Поэтому в новгородской культуре наметилась и в XV в. ярко проявилась известная консервативная тенденция: ориентация на искусство и литературу прошлого, идеализация новгородской старины.

Наконец, еще одно чрезвычайно важное обстоятельство: Новгород всегда был городом острейших социальных коллизий и незатухающей классовой борьбы. В XIV в. эта борьба затрагивает область идеологии, а через нее и искусство. Речь идет о еретических движениях, конкретнее, о ереси стригольников — первой массовой городской ереси русского средневековья. На борьбу с «ересоводцами», подрывавшими организационные устои и догматические основы православия, были брошены все средства, в частности искусство. С другой стороны, по-видимому, и стригольники пытались использовать это оружие для пропаганды своих идей. Во второй половине XV в. Новгород потрясает новое мощное еретическое движение «жидовствующих».

Все перечисленные компоненты вплетались в мозаику сложной, противоречивой и динамичной картины развития новгородского искусства в XIV—XV вв. В той или иной степени они были характерны и для искусства Пскова, развивавшегося по-прежнему в суровых условиях православного пограничья и в полной мере сохранявшего свою самобытность и оригинальность.

**НОВГОРОДСКОЕ ЗОДЧЕСТВО XIV—XV ВЕКОВ**

С конца XIII в. в новгородском зодчестве происходят весьма важные для его дальнейшего развития процессы. Меняются материал и техника кладки. На смену плинфе приходит местный волховский плитняк, который в сочетании с валунами и кирпичом формировал неповторимо пластичные, лишенные строгого геометризма силуэты новгородских построек. Шире используются новые конструктивные элементы, например, полукоробовые своды, применение которых постепенно привело к полному переосмыслению композиции верха и отразилось на всем внешнем облике храма. Из трех восточных апсид осталась одна, что по-новому организовывало алтарную часть. В результате, на протяжении XIII—XIV вв. в Новгороде на старой композиционной основе возник во многом новый тип храма, удивительно органичный для его архитектурного облика, вкусов и потребностей горожан.

Новые архитектурные принципы в разной степени отразились в постройках церквей Спаса на Ковалеве (1342) и Успения на Болотове (1352). Но лучшие памятники этого направления были созданы во второй половине столетия, в период расцвета новгородского зодчества. Среди них одно из ведущих мест принадлежит церкви Феодора Стратилата на Ручью, построенной посадником Семеном Андреевичем в 1360—1361 гг. Этот четырехстолпный одноглавый храм подкупает законченностью архитектурного образа.

Зодчие церкви Феодора Стратилата большое внимание уделили оформлению фасадов, обычно более чем лаконичному в новгородских памятниках. После довольно длительного перерыва местная архитектура вернулась к расчленению фасадов лопатками, расположенными по осям внутренних столбов. Лопатки объединял между собой прихотливый ритм многолопастной арки, подчеркивавшей характер перекрытия. Важную роль в декорации стенных плоскостей играли стрельчатые перспективные порталы, глубокие впадины окон, ниши, декоративные детали под окнами барабана и на поверхности апсиды. Из этих компонентов формировался прекрасный в своей цельности образ феодоровского храма, надолго оставшийся ориентиром для новгородских зодчих.

Если в церкви Феодора Стратилата декоративные элементы при всей их яркости все же целиком подчинялись конструктивным, то в другом выдающемся архитектурном памятнике того времени — церкви Спасо-Преображения на Ильине улице (1374) —они уже вступают с конструкцией в известное соперничество — настолько большое место отведено им в формировании архитектурного образа. Здесь и сложные профили порталов и окон, и многолопастные арки, и разнообразные декоративные ниши, и оконные наличники. Видное место в оформлении фасадов заняли резные каменные кресты самых разнообразных форм.

Поиски выразительности художественного образа, оригинального декоративного решения в пределах сложившегося архитектурного типа продолжались в новгородском зодчестве и в конце XIV — начале XV в., породив такие совершенные творения, как церковь Иоанна Богослова в Ра-доковицах (1384) или Петра и Павла в Кожевниках (1406). Но в целом новгородская архитектура этой эпохи уже не в состоянии была выдвинуть новые плодотворные идеи, ориентируясь на классику не только XIV, но даже и XII в. Причина заключалась в глубинных процессах, протекавших внутри местной культуры. Чем выше поднималась Москва, чем могущественнее становились общественные силы, заинтересованные в объединении Руси, тем реакционнее оказывалась политическая ориентация феодальной верхушки Новгорода, тем консервативнее делались ее вкусы и требования. Встав на путь сепаратизма, отстаивая независимость вечевой республики от усилившегося натиска Москвы, новгородское боярство вынуждено было поднимать на щит все то, что так или иначе ассоциировалось с «золотым веком» Новгорода.

Наиболее активно проявил себя на этом поприще архиепископ Евфимий II Брадатый. Его тридцатилетнее пребывание на владычной кафедре было ознаменовано непрерывной литературно-публицистической деятельностью, направленной на укрепление культа местных святых и святынь, составлением летописных сводов, ставивших Новгород в центр русского исторического процесса, созданием живописных произведений, прославлявших защиту новгородцами своих «вольностей»; наконец, интенсивным каменным строительством, ведение которого, связанное с колоссальной затратой средств, всегда воспринималось в средневековье как репрезентация силы и могущества. Особенно интересен комплекс возведенных Евфимием гражданских построек на своем владычном дворе по соседству с Софийским собором, до этого почти сплошь деревянных. Он включал «комнату камену и поварни камены», «чашню» и «молодецкую», «ключницу хлебную камену», «сторожевую башню» и дошедшую до нашего времени нарядную палату, позднее названную «Грановитой палатой» (1433). Ее главный зал был перекрыт готическими сводами, опирающимися на центральный столп. Строил это обширное здание с 30 дверями, в котором происходили торжественные приемы и заседал Совет господ, «немечкый» мастер «из Заморья» совместно с новгородскими зодчими. В 1441 г. палата была расписана.

**МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ XIV в. ФЕОФАН ГРЕК**

XIV век — «золотой век» новгородской монументальной живописи. Ее развитие осуществлялось на основе полностью сложившейся самобытной местной художественной школы и в самом тесном творческом контакте с приезжавшими на Русь живописцами византийско-славянского мира.

Из последних прежде всего необходимо назвать константинопольского мастера Феофана Грека (30-е годы XIV — после 1405 г.) и, вероятно, сербских мастеров, с которыми обычно связывают росписи церкви Спасо-Преображения на Ковалеве, а также Рождества на Поле.

Феофан Грек был одним из величайших живописцев средневековья. Наделенный необыкновенным художественным темпераментом, неповторимо индивидуальной творческой манерой, острым и проницательным умом, он легко завоевывал сердца своих современников. На Руси Феофана называли «философом». Выдающийся русский средневековый писатель Епифаний Премудрый, встречавшийся с художником, рассказывает об удивлении людей, наблюдавших за его работой. Их восхищала небывалая для средневекового ремесленника-иконописца свобода творчества, позволявшая Феофану обходиться без иконографических «образцов», его способность работать находясь в постоянном движении, не прерывая разговоров с любопытными, окружавшими его даже на лесах храма. Если верить Епифанию, Феофан к концу своей жизни расписал более 40 церквей в различных землях и странах.

И вот в 1378 г. этот «преславный мудрок, зело философ хитр, Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописець изящный во иконописцех» (характеристика Епифания) оставил свой первый след на Руси. По желанию боярина Василия Даниловича Машкова и уличан Ильиной улицы он расписал фресками принадлежавшую им церковь Спасо-Преображения. Неизгладимое впечатление в этой росписи производит прежде всего образ Вседержителя в куполе, преисполненный энергии демиурга и гнева будущего судии. Это самое «ярое око» русской средневековой живописи. Оригинальна иконография фресок барабана, в котором Феофан изобразил шесть ветхозаветных праведников, пророка Илью и Иоанна Крестителя. Перед нами как бы экран ветхозаветных добродетелей, предуготовивших, по мысли Феофана, евангельскую церковь,— чистый и мудрый до грехопадения Адам и активный носитель добра Авель; мудрый Сиф, через которого «предана» людям грамота, и особенно угодивший богу и «преложенный» им от смерти Енох; «закваска» и «начало» человеческому роду после потопа — Ной и «царь правды» Мельхиседек; нестяжательный Илья, не имевший ничего кроме мйлоти (*Мйлоть* — одежда из овечьей шкуры) и бывший богаче царей, и Иоанн, вся жизнь которого была воздержанием, «одним великим постом». Активное исповедание добра, мощь интеллекта и воли, самоограничение — таков собирательный образ, созданный Феофаном, таков его нравственный идеал. Важное место в системе росписей церкви принадлежало «страстным» сюжетам, помещение которых в апсиде диктовалось повышенным вниманием к символике алтарного пространства в эпоху распространения исихазма (Исихазм — мистическое течение и учение в православии, распространившееся на Руси во второй половине XIV — начале XV в. и оказавшее заметное влияние на русское искусство. Исихасты учили о преисполненности мира божественными энергиями и настаивали на возможности прижизненного единения человека с Богом путем встречного движения его устремленной к добру воли и ниспосылаемой благодати) и формирования высокого иконостаса.

Ярко индивидуальный как художник, Феофан вряд ли был столь же оригинален в своих философских воззрениях. Уводя Вседержителя в бесконечные дали, делая акцент на его абсолютной трансцендентности, Феофан рисует Бога как почти непостигаемую силу, попытки соединения с которой требуют от человека титанических усилий. Эта идея воплощена в сцене «Рождество Христово», сохранившейся лишь фрагментарно. Ангел благовестит пастухам о рождении искупителя. Мы не видим самого «чудесного явления», только ангел и пастухи, небожитель и люди. Они весьма красноречивы в своем сопоставлении. Один из пастухов, как громом пораженный, резко откинулся назад, всплеснув руками. От неожиданного движения с его головы сваливается шляпа. Не пренебрегши этой «реалистической» деталью, к которой охотно прибегали многие иконники, Феофан легко добился нужной аффектации чувств. Другой пастух в островерхой шапке напряженно замер. Воздев лицо к ангелу, он характерным жестом руки обхватил подбородок, выражая недоумение и лихорадочную работу мысли. В противоположность энергичной жестикуляции первого пастуха его поза исполнена внутреннего напряжения и выражает скорее тщету людских устремлений, немощь человеческого разума.

Большой интерес вызывает роспись Троицкого придела на хорах церкви. Здесь Феофан написал едва ли не лучшие свои фрески. Вылепленные его кистью святые предстают зрителю в состоянии титанического душевного напряжения. Как будто чувствуя рядом присутствие Бога, они в неистовом порыве стремятся отрясти с себя грехи, свойственные человеческой природе. Здесь налицо глубокая психологическая драма, мучительный разлад между телом и духом; победа духовного начала еще не достигнута или добыта очень дорогой ценой. Резкие световые блики, которыми художник лепит форму, ложась на затененные участки тела, дематериализуют его. Особенно выразительна в художественном отношении фигура Макария Египетского, которой вряд ли можно найти равную по силе экспрессии во всем средневековом искусстве.

Феофан, конечно, произвел огромное впечатление на новгородцев. Однако до сих пор неясно, какой резонанс имело представляемое им художественное направление. По времени близки к росписям Спасо-Преображения фрески церквей Феодора Стратилата и Успения на Волотовом поле (точные даты их до сих пор не установлены), обнаруживающие признаки несомненного стилистического родства с искусством Феофана. Одно время даже считалось, что оба храма расписаны самим византийцем. На самом деле это произведения самостоятельных и крупных мастеров, из которых только художник церкви Феодора Стратилата может быть связан с Феофаном узами непосредственного ученичества.

Очень высоким качественным уровнем отличались росписи храма на Болотове. До Великой Отечественной войны, когда церковь была варварски разрушена фашистами, она сохраняла почти неповрежденным весь комплекс стенописи. Вошедший в храм прежде всего попадал под властное очарование ее колорита. Необыкновенно яркий и праздничный, построенный на самых звучных оттенках красного, зеленого, лилового, голубого, он имел нечто от феофановского благородства и в то же время являлся чисто русским по духу, по пониманию цвета. Колорит волотовских росписей — самая яркая их особенность, свидетельствующая о принадлежности волотовских фресок новгородскому мастеру. Но в его творчестве отразились и многие черты византийского искусства XIV в. Живопись церкви на Болотове поражает необыкновенной экспрессией изобразительного языка, страстного и взволнованного. Движения и жесты фигур предельно аффектированы. Эмоции бурно изливаются наружу. Здесь редко найдешь спокойное лицо или позу. Радость, тревога, смятение, горе, экстаз — вот эмоциональный диапазон, более всего привлекающий волотовского художника. Отсюда очень органично вытекает его изобразительная манера, отличающаяся эскизностью. Персонажи фресок в своем бурном движении порой утрачивают четкие очертания, «растворяются» в сложной колористической гамме композиций, «превращаются» в комбинации экспрессивных, упругих, разлетающихся линий, собранных воедино сгустками красных, зеленых, лиловых цветовых пятен. Особенно выразительна в этом отношении сцена «Вознесения», полностью лишенная привычной симметрии. Мария, ангелы и апостолы охвачены здесь неудержимым порывом к возносящемуся Христу. Апостолы Петр и Павел чуть ли не пытаются взлететь вслед за своим учителем. Состояние людей как бы передается и природе. Лещадки горок своими молниеобразными остриями графически поддерживают и усиливают динамический мотив, доминирующий в этой композиции. (*Лещадки* — стилизованные уступы горок (обычного атрибута условного иконописного пейзажа).

Волотовский мастер не чуждается иконографических новшеств. Одно из них особенно хорошо выражает социальную позицию художника и подчеркивает ту тягу к жанровым мотивам, которая характерна для монументальной живописи XIV в. Это трехчастная композиция, иллюстрирующая «Слово о некоем игумене». Преданный соблазнам, пирующий с сотрапезниками игумен не сумел разглядеть Христа в явившемся за подаянием убогом страннике и с гневом прогнал его. Контекст таких сюжетов легко прочитывался в мятежном, раздираемом внутренними противоречиями Новгороде.

Совершенно иное художественное направление представляют фрески церкви Спасо-Преображения на Ковалеве (1380), исполненные скорее всего неизвестными сербскими мастерами (либо их русскими выучениками). Эти росписи отличаются гораздо более сдержанной манерой, непривычной для русских тональностью колорита, наличием сюжетов, хорошо известных на Балканах, но не на Руси. Общий дух росписи церкви на Ковалеве — дух монашеского аскетизма. Предполагают, что иконографические особенности этого фрескового цикла были обусловлены идеологической борьбой с еретиками.

**НОВГОРОДСКАЯ ИКОНОПИСЬ XIV—XV ВЕКОВ**

На протяжении XIII—XIVвв. постепенно складывается яркий и самобытный стиль новгородской иконописи, характеризующийся простотой и выразительностью ориентированной на плоскость композиции, чеканностью и обобщенностью силуэтов, чистой, звонкой, высветленной красочной палитрой. У этой иконописи — свои излюбленные темы и герои, свой лаконичный и точный изобразительный язык, особого рода духовность, в которой теплота чувства и непосредственность переживания сочетаются со своеобразным религиозным «практицизмом», трезвым и в то же время достаточно наивным отношением к церковным догматам. Всеми этими качествами новгородская иконопись обязана фольклорной основе, живым сокам народного мироощущения, которые питали творчество местных мастеров.

Это не значит, что новгородские иконы похожи одна на другую. На обширной территории северной республики и в самом Новгороде существовал целый ряд художественных направлений, от архаизирующего местного, продолжавшего культивировать традиции XIII в., до грекофильского, опиравшегося на достижения «Палеологовского ренессанса».

К первому направлению принадлежат такие интересные произведения первой половины XIV в., как «Рождество Богоматери» и «Георгий с житием». В них мастера ищут непосредственного контакта со зрителем, устремив на него взоры своих персонажей. Композиции напоминают развертываемое перед смотрящим с назидательной целью лицедейство, участники которого сами ничего не переживают. Поэтому так абсолютно бесстрастен Георгий и когда победителем въезжает в град (в среднике), и когда его «на колесе вертят», «удицами рвут», «пилою трут», «свещами жгут» (в клеймах).

Своей зрелости новгородская иконопись достигла во второй половине XIV — начале XV в. Причем если в XIV в. станковая живопись все еще находится как бы в тени блестящих свершений монументалистов, то в XV в. ситуация коренным образом меняется.

С этого времени очень популярными становятся изображения «избранных святых» — по двое-трое, по четверо и больше, во весь рост и по пояс. Написанные в фас, в одинаковых статуарных позах, различаясь лишь внешними атрибутами, они стоят плечом к плечу, сурово глядя в лицо молящемуся. В подобных иконах ярче всего проявлялась специфика новгородской религиозности, ее теснейшая связь с жизненными потребностями города, забота заказчиков образов о благополучии или хлебе насущном. Ведь изображались прежде всего наиболее популярные и «полезные» для новгородцев святые, «скоропомощники» в важных делах: Илья-громовержец, податель дождя, Никола — покровитель путешествующих и страждущих, патрон плотников, защитник от пожаров, Георгий, Власий, Флор и Лавр — патроны земледельцев и домашнего скота, Параскева Пятница и Анастасия, считавшиеся покровительницами торговли.

В конце XIV — первой половине XV в. в произведениях новгородской станковой живописи отразилась и напряженная идеологическая борьба. В это время была написана икона «Отечество», изображающая божественную Троицу в «новозаветном» варианте — не в виде ангелов, а «антропоморфно». Несомненно, что такая совершенно новая для русских иконографическая форма понадобилась для наилучшего разъяснения догмата о Троице, на который нападали еретики.

Еще более глубоко уходит своими корнями в гущу страстных дебатов о вере и ее носителях на земле прекрасная икона начала XV в., известная под названием «Четырехчастной». Четыре ее сюжета («Воскрешение Лазаря», «Троица», «Сретение» и «Созерцание Иоанна Богослова») объединяет общая идея — доказать божественность Иисуса Христа, его непрерывающуюся связь с земной церковью, непреложность будущего воскрешения мертвых и Страшного суда. Изображение Иоанна играло при этом роль отсылки на авторитетный источник защищаемых художником догматов (именно в Евангелии от Иоанна содержалось учение о божественной природе Христа). Все клейма иконы связаны воедино пронизывающим их мотивом движения. Оно зарождается в «Созерцании Иоанна» — источнике повествования, переходит в «Сретение» (начало рассказа — воплощение Спасителя и его принесение в храм), затем — в «Воскрешение Лазаря» (продолжение рассказа — последнее и важнейшее из чудес Христа, совершенное перед концом его земной жизни) и завершается в «Троице» — конечной точке повествования (перевод темы Христа из временного плана во вневременной, формирование общего понятия о божественной сущности и домостроительной миссии Спасителя).

Несомненно, что особенности композиции «Четырехчастной» рассчитаны именно на такую последовательность зрительского прочтения произведения.

Основной колористической задачей автора иконы было, по-видимому, разграничение самого повествования и его источника. «Созерцание Иоанна» резко обособлено в цвете от соседних клейм.

Колорит «Сретения», «Воскрешения Лазаря» и «Троицы» имеет один общий ключ: нарядность, праздничность, насыщенность любимым новгородцами открытым красным цветом — главным регистром колористической гаммы. В «Созерцании Иоанна», напротив, красного цвета нет. Его красочную гамму определяет золото фона — цветовой символ трансцендентного,— которое как бы высвечивает изнутри охристые горки, не оставляя места для пещеры и заливая ровным желтым цветом кубические аксессуары.

В XV в. станковая живопись становится в Новгороде главным видом изобразительного искусства. Одним из любимых образов новгородских художников остается образ воина-змееборца Георгия, в котором они видят бесстрашного витязя, активного защитника Родины. Георгий запечатлевается иконописцами в момент яростной схватки со змием, которого он колет копьем или рубит мечом. На иконе, хранящейся ныне в Русском музее, восхищают при этом удаль всадника, богатырский скок его упрямо нагнувшего голову белоснежного коня, чей силуэт великолепно рисуется на ярко-красном фоне. На иконе из собрания Третьяковской галереи Георгий весь изогнулся назад, как бы уже перелетев на коне через дракона и на скаку успевая поразить его копьем. Пружинистые изгибы торса воина и шеи коня, круги щита и нимба сменяются вдруг резкой диагональю копья, вонзающегося в пасть дракона. Эту диагональ перерезает взлетевший алый плащ витязя, реющий как победное знамя.

Новгородских художников интересует не только «священная» история, но и своя собственная, и даже жизнь и образы современников. Еще в XIV в., согласно литературному преданию, один художник изобразил на стене церкви ростовщика в аду — посадника Щила. Теперь, в 1467 г., неизвестный иконописец по повелению «раба божия» Антипа Кузьмина написал икону, которую принято называть «Молящиеся новгородцы». Ее композиционное поле разделено на два яруса. В верхнем представлен семифигурный, в рост, деисусный чин, а в нижнем — молящийся о «гресех своих» боярский род (Григорий, Мария, Яков, Стефан, Евсей, Тимофей и Олфим «со чады»). Чинно стоит на молитве патриархальная русская семья, возглавляемая почтенными седобородыми мужами. При всей условности этих иконописных «портретов» трудно переоценить возможность взглянуть на реальных носителей той культуры, которая вызывает у нас сейчас такое восхищение.

Не менее оригинальным порождением новгородского художественного творчества является разработка темы чуда от иконы «Знамения», трактующей события новгородско-суздальской войны 1169 г. Новгородских живописцев, их литературных коллег и идейных вдохновителей волновала при этом больше всего «злоба» их собственного дня — борьба с Москвой. Одной из лучших среди дошедших до нас интерпретаций «битвы новгородцев с суздальцами» можно считать, по-видимому, икону Новгородского музея (середина — вторая половина XV в.). В произведении, расчлененном на три регистра, много динамики, ритмической стройности. При его создании учитывался несомненно опыт русского лицевого летописания. Величествен на иконе образ Господина Великого Новгорода. Крепостная стена-башня, наверху которой сомкнутыми рядами стоят бойцы и укреплена чудотворная икона, вытянулась на высоту двух регистров и производит впечатление несокрушимой мощи.

В дальнейшем первоначальный публицистический подтекст композиции был забыт и на первый план выступил ее чисто религиозный аспект.

Из Софийского собора в Новгороде происходит комплект совсем небольших двусторонних икон конца XV в. с изображением главных праздников и святых христианской церкви, так называемых таблеток, написанных на пролевкашенной паволоке. Их ставили в день того или иного празднования на аналое. Софийские «таблетки» — самые ранние из сохранившихся. Их живопись — это великолепное искусство иконной миниатюры, в котором отчетливо ощущается влияние московской — рублевско-дионисиевской — традиции.

Настоящими шедеврами новгородского искусства начала XVI в. являются два произведения на тему «Чуда о Флоре и Лавре». Объединяет их прежде всего редкостная ритмическая гармония и подчеркнутая внимательность к силуэту, в данном случае к силуэтам лошадей, которые никогда еще в Новгороде не трактовались с такой убедительной обобщенностью и тончайшей пластичностью, свойственной лишь искусству рублевской Москвы. Обе иконы с многоцветной и нюансированной красочной палитрой, геральдическими позами белого и вороного коней под седлами смотрятся как фантастически прекрасное видение.

Искусство Новгорода оказывало огромное влияние на художественную жизнь обширнейших провинций, в частности северо-восточных и восточных. Произведения местных мастеров, отнюдь не однородные по стилю и пониманию художественного образа, известны под условным наименованием «северных писем». Их отличает упрощенность композиции, угловатая экспрессивность рисунка, несколько наивная, суровая выразительность персонажей, в которых сквозь черты христианского святого порой явственно просвечивает какой-то мифологический, полуязыческий образ. Колорит «северных» икон не имеет новгородской звонкости. В нем преобладают мягкие, бледные или более насыщенные, плотные желтые, коричневые, синие цвета. Прекрасными произведениями северной живописи XV в. являются иконы «Иоанн Предтеча в пустыне» и «Власий».

К «северным письмам» часто относят группу икон начала XVI в., входивших в состав праздничного ряда иконостаса и, согласно преданию, происходящих из Каргополя. Создавшие их мастера владели искусством исключительной по выразительности линии, обволакивающей силуэты и сообщающей фигурам необыкновенную цельность. В «Положении во гроб» так монументальны образы, так красноречива скупая жестикуляция, так осмысленно распределение цветовых пятен, что тема плача приобретает возвышенное, эпическое звучание мировой скорби.

**ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО НОВГОРОДА**

В прикладном искусстве Новгорода, богатом славными традициями, и в XIV— XV вв. создавалось немало высокохудожественных и самобытных произведений. В 1336 г. по заказу архиепископа Василия Калики для Софийского собора были созданы двери, обитые пластинами с изображениями в технике золотой наводки (с XVI в.— в Александровой слободе), в 1359 г. жители Людогощей улицы «поставили» деревянный резной крест, хранившийся в церкви Флора и Лавра. Резчиком был Яков Федосов, написавший свое имя тайнописью. «Людогощенский крест» имеет сложную ветвистую форму, образованную прихотливо изогнутыми и сомкнутыми концами перекрестий, испещрен орнаментом, а в многочисленных медальонах мастер вырезал изображения святых и несколько сюжетных композиций. Судя по характеру изображений и по надписи на кресте, последний мог быть заказан стригольнической общиной умеренного направления. Но возможно, что крест заказан в связи с сильным мятежом, имевшим место в Новгороде в 1359 г. Резьба «Людо-гощенского креста» весьма архаична, но подкупает непосредственностью и экспрессией.

**КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО ПСКОВА**

В Пскове во второй половине XIII — первой половине XIV в., а также в более позднее время возводились в основном оборонительные сооружения, что обусловливалось напряженной политической обстановкой на северно-западных границах Руси. В это время опоясываются камнем псковский детинец и пристроенный к нему «Довмонтов город». Крепостное строительство во многом воспитало вкусы псковских зодчих, определило их любовь к пластичным, суровым и ясным формам, воплощаемым в грубоватом известковом плитняке. К числу древнейших среди очень немногочисленных каменных храмов, воздвигнутых в XIV в., относится Рождественский собор Снетогорского монастыря (1311), почти полностью повторяющий формы Мирожского собора. В условиях непрерывной борьбы с агрессивными соседями Псков явно черпал дополнительные моральные силы, обращаясь к своей культурной старине.

Самым крупным культовым сооружением псковских зодчих XIV в. был городской собор — церковь св. Троицы, возведенная в 1365—1367 гг. на основаниях рухнувшего храма конца XII в. мастером Кириллом. Строительство Троицкого собора как бы подчеркивало новый, самостоятельный политический статус Пскова. Этот также не дошедший до нас храм повторял план и в значительной мере архитектурную композицию своего предшественника. Вместе с тем благодаря сильно опущенным угловым частям основного объема, низким боковым притворам и нарфику, а также высокому постаменту главы он имел вид башнеобразной конструкции, очень динамичной и отдельными частями напоминающей формы деревянной архитектуры. Троицкий собор Пскова занял свое место в ряду тех храмов, возведением которых древнерусские зодчие на протяжении столетий решали задачу создания величественной, насыщенной движением вверх архитектурной формы.

В XV в. культовое строительство в Пскове ведется с большой активностью. Летописи сообщают о сооружении в городе 22 каменных церквей. К этому времени складывается характерный для Пскова тип и облик храма — небольшого по масштабам и невысокого здания, построенного на средства «уличан» или отдельных богатых горожан и всецело отвечающего их потребностям и вкусам (церкви Василия на Горке— 1413 г., Георгия со Взвоза — 1494 г., Богоявления с Запсковья— 1496 и др.). Отличительной чертой псковских храмов являлась удивительная, всякий раз по-своему неожиданная живописность их внешнего облика. Эта живописность шла и от пластических свойств неровной и мягкой плиты, не допускавшей строгой геометрической обработки, и еще больше от асимметрии ансамбля, в который помимо церкви могли входить паперти, приделы, крыльца с характерными для Пскова мощными круглыми столбами-тумбами, хозяйственные пристройки и, конечно, звонница. Простейшая конструкция звонницы состояла из двух столбов с арочной перемычкой. Обычно звонницы имели два-три или более пролетов. Сквозной, эффектный силуэт звонницы, неотделимый от силуэта псковских храмов, сообщал каждому из них черты особой индивидуальности, поскольку звонницы не представляли отдельных сооружений, а надстраивались «где попало» — над фасадами церкви, над папертью, даже над погребами (как в церкви Успения в Пароменье 1521 г.).

Вековые строительные традиции Пскова, их прочность, а также гибкость архитектурного мышления (продолжавшего интенсивно развиваться и в XVI в.) не только создали местным зодчим заслуженную славу, но и позволили им внести весомый вклад в архитектуру единого Русского государства.

**ЖИВОПИСЬ ПСКОВА**

Псковская живопись XIV—XV вв., подобно зодчеству, очень оригинальна и почвенна. Эти качества ярко выразились уже в одном из ранних памятников изобразительного искусства XIV в.— росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313). Снетогорские фрески удивляют двумя, казалось бы, исключающими друг друга особенностями: архаичностью художественного языка и смелостью, неожиданностью иконографических и композиционных решений. Фигуры здесь тяжеловаты и распластаны на плоскости, движения условны и схематичны. Но этот архаичный язык с его грубоватой экспрессией станет характерным для псковского изобразительного искусства, своеобразно свидетельствуя о его глубоких народных корнях. Одновременно в выразительных средствах снетогорской стенописи легко фиксируются и новые стилистические признаки. Очень динамичны блики, легко и размашисто брошенные кистью и сообщающие персонажам выражение духовной мощи. В немногоцветной палитре фресок преобладали темные коричневая и лиловая краски, дополненные оранжево-красными, желтыми и голубыми тонами. Показательно для мировоззрения псковичей, их художественного мышления свободное отношение снетогорских мастеров к принятым иконографическим схемам. Ни одна предшествующая древнерусская роспись не была, пожалуй, столь «неканоничной». Евангельские сцены разбросаны по стенам и сводам без видимого порядка и связи. В самих композициях художники охотно используют апокрифические мотивы, по-своему перетолковывают различные образы и ситуации.

Мелетовские фрески в храме Успения Богородицы в Мелетове, под Псковом, созданные полтора столетия спустя (1465), в чем-то созвучны снетогорским своей образностью и колоритом, в котором преобладают красно-коричневые и желтые охры, лиловые, зеленые и голубые тона. Некоторые из мелетовских композиций исполнены в темпераментной, энергичной манере, другие, напротив, в чисто иконописной, дробной. Сюжеты и образы фресок до сих пор не полностью расшифрованы или недостаточно объяснены (например, изображение Христа, несущего тело благоразумного разбойника). Отдельные сцены иконографически и сюжетно уникальны. К ним относится фреска, на которой представлен скоморох Ант, играющий на смычковом инструменте — «пра гудке».

В середине XIV в. окончательно складывается местная школа иконописи. Дляпсковских икон характерны драматизм, повышенная эмоциональность персонажей, сочность письма, в котором линия никогда не играла такой большой роли, как в Новгороде, специфически «псковские» лица с несколько «пронзительным» выражением и особой лепкой форм, простота и нестандартность композиционного решения, любовь к декоративной отделке, некоторая статуарность и утяжеленность фигур и, конечно, сугубо псковский колорит, в котором красно-коричневая черлень и особого оттенка темно-зеленая краска в сочетании с коричневыми и желтыми обычно преобладали. Свежестью художественного восприятия и экспрессией выражения отличается икона «Собор Богоматери» (конец XIV в.), трактовавшая сравнительно новую для древнерусского искусства тему, насыщенную сложной символикой. Икона исключительно красива по колориту и, как часто у псковичей, пленяет неожиданностью художественного решения. Так, ангелы, славословящие Марию и Христа, здесь ритмически объединены с фигурами пастухов и, видимо, поэтому написаны без крыльев. Певцы в белых одеждах настолько эпичны по своей характеристике, что невольно заставляют вспомнить о «каликах перехожих».

Сразу захватывает своим драматическим накалом, выраженным прежде всего в плотности и контрастности резко очерченных цветовых пятен — красных, темно-зеленых и темно-коричневых, икона «Сошествие во ад» рубежа XIV—XV вв. Христос, изображенный в экспрессивном развороте, одет в нехарактерные для русской иконописи ярко-красные одежды, на которых сверкают белые блики. Сумрачные, коричневые охры ликов сливаются с цветом горок. В верхней части иконы изображен своеобразный «деисус». Богоматерь и архангелы обращены здесь в моленных позах не к Христу, а к Николе. Нет и Предтечи — обязательного участника деисусных композиций; его место занял Георгий. И все это потому, что Христос и Иоанн Предтеча являются действующими лицами основного сюжета. Изображения на поле, следовательно, не надстроены над ним, а входят в общую композицию. Персонажи «верха» внимательно «наблюдают» за происходящим «внизу».

В XV в. и в псковской иконописи, как и в новгородской, живописность постепенно уступает место линеарности, суховатой «правильности» форм. Но и в это время создаются высокохудожественные, согретые искренним чувством произведения, такие, как «Любятовская Богоматерь» или «Дмитрий Солунский». В XV и XVI вв. псковичи многое заимствуют из достижений изобразительного искусства Москвы, сохраняя при этом свою самобытность и оригинальность.

**ИСКУССТВО ТВЕРИ**

Тверское княжество появилось на политической карте Руси в середине XIII в. В первой трети XIV в. тверские князья носили титул великих князей владимирских. Тверь первой подняла знамя открытой вооруженной борьбы с Ордой. В течение всего XIV века она пыталась оспаривать у Москвы ее главенствующую роль в процессе политической консолидации русских земель, а в конце XV в. (в 1485 г.) вслед за Новгородом стала составной частью формировавшегося Русского государства. Уже с конца XIII в. в Твери ведется каменное строительство. В 1290 г. князь Михаил Ярославич и его мать Ксения воздвигают на месте деревянной церкви Козьмы и Демьяна пятиглавый шестистолпный Спасо-Преображенский собор с приделами Дмитрия Солунского и Введения во храм (через сто лет он был отремонтирован князем Михаилом Александровичем). По своей композиции и архитектурно-декоративному убранству, наконец, по строительному материалу — белому камню — храм Спаса восходил к традициям владимиро-суздальского зодчества (в белом камне будут осуществлены и все последующие тверские постройки). В 1292 г. собор расписали фресками. В 1323 г. игумен Иван Цареградец «совершил» и «украсил» церковь св. Феодора.

После антиордынского восстания 1327 г. Тверь была разгромлена татарами и московскими полками. Сложившаяся вслед за этим крайне неблагоприятная экономическая и политическая ситуация, длительная напряженная борьба с Москвой не могли не сказаться отрицательно на развитии тверской культуры. Следующий этап в истории местного зодчества относится уже к рубежу XIV—XV вв. В это время в Тверском кремле сооружаются каменные княжеские палаты, в Старице возникают собор Архангела Михаила (1396) и бесстолпная Никольская церковь. В 1406 г. епископ Арсений построил церковь Успения в Желтиковом монастыре на реке Тьмаке. Десятилетие спустя появляется церковь Иоанна Милостивого в Тверском кремле. Позднее князь Борис Александрович воздвигает там же церкви Бориса и Глеба и Архангела Михаила. К сожалению, время не пощадило памятники тверской архитектуры, как это произошло и с архитектурой Южной и Западной Руси, Рязани и Нижнего Новгорода. Единственный сохранившийся до наших дней, хотя и с неизбежными переделками, храм — это церковь Рождества Богородицы в Городне, заложенная на рубеже XIV — XV вв. и перестроенная после пожара 1412 г. Церковь в Городне — здание камерных размеров с ярусным верхом и сдвинутыми к стенам подкупольными столбами (что сообщало цельность интерьеру). В ее архитектурном облике присутствовали черты, свойственные как позднему владимиро-суздальскому, так и романскому и балканскому зодчеству. Они свидетельствуют об определенных консервативных тенденциях, свойственных местной архитектуре XV в., да и тверской культуре этого времени в целом. Впрочем, судить об основных тенденциях в развитии тверского зодчества по единичному уцелевшему памятнику, конечно, неправомерно. Точно так же лишены мы возможности составить какое-либо представление и о местной монументальной живописи, которая погибла вместе с архитектурой (незначительные фрагменты фресок сохранились на стенах все того же храма в Городне). Изобразительное искусство Твери известно нам только по произведениям иконописи и миниатюрам рукописей. Икон тверского происхождения дошло до нас, по-видимому, не так уж мало. Сложность их изучения состоит, однако, в том, что все они оказались отторгнуты от тех художественных ансамблей, в состав которых когда-то входили, рассредоточены по разным углам Русской земли, и самая принадлежность многих из них к тверской школе остается недоказанной.

Вероятно, наиболее древними из числа уцелевших тверских икон являются «Борис и Глеб» из Савво-Вишерского монастыря (первая треть XIV в., Киевский государственный музей русского искусства) и «Спас» (первая половина XIV в., ГТГ). Изображение Бориса и Глеба восходит в целом к традициям домонгольского владимиро-суздальского искусства, демонстрируя, на какой художественно-стилистической и духовной основе происходило возрождение живописи в Северо-Восточной Руси. Но уверенная пластическая моделировка ликов, стремление к психологической индивидуализации персонажей свойственны уже новой культурной эпохе. Синтез разновременных стилистических приемов ощутим и в изображении Спаса, полуфигура которого более свободно развернута в пространстве, а пластика лика отличается жесткостью. Если обе упомянутые иконы весьма высокого качества, то более поздний «Архангел Михаил» характеризует творческий уровень рядового иконописца XIV столетия. Пытаясь подражать и комниновским, и палеологовским образцам, он, вероятно, создал бы произведение сугубо эклектическое, если бы не особенности его собственного художественного языка, примитивного и архаического, утрирующего форму. Очень своеобразную, индивидуализированную и наивно-выразительную трактовку последней обнаруживает мастер царских врат с изображением Иоанна Златоуста и Василия Великого из Нектарьева (рубеж XIV— XV вв., ГТГ). Статика здесь сосуществует с экспрессией, а пластика находится на грани орнаментализации. Определенные аналогии этому произведению можно найти в памятниках балканского искусства и в первоначальной росписи волотовской церкви. Но как художественный феномен оно дает представление об особенностях развития тверского изобразительного искусства, типичными чертами которого в XV в. станут сознательно культивируемая архаика и попытки синтеза местных традиций с творческими импульсами палеологовской византийской и южнославянской, новгородской и московской, в частности рублевской, живописи.

Пожалуй, одним из наиболее известных памятников тверской иконописи XV в. является так называемый Кашинский иконостас, включающий деисусный, праздничный и пророческий ряды (середина XV в., ГРМ, ГТГ). Особенно сильное впечатление оставляют праздники, в которых художники продемонстрировали тонкое пластическое чувство формы, умение передавать психологическое состояние персонажей, пространственно решать композицию. С поздней византийской стилистической традицией связаны фрагменты поясного деисусного чина — «Спас» и «Апостол Павел» (Калининская картинная галерея и Музей им. Андрея Рублева) — ив какой-то мере очень красивое по колориту «Успение» из Минска, называемое обычно «голубым» (ГТГ). Эти произведения относятся ко второй половине XV в.

Лицевых рукописей тверского происхождения сохранилось совсем немного. Наиболее ранняя и известная среди них — «Хроника Георгия Амартола» (первая половина XIV в., ГБЛ), украшенная 129 миниатюрами, в том числе изображением князя Михаила Ярославича (и его матери Ксении или святой, соименной его жене Анне) перед Вседержителем на престоле, автором которого был художник Прокопий. Во второй половине столетия создается Троицкий список «Мерила праведного» (ГБЛ). На выходной миниатюре рукописи изображен праведный судия.

Из произведений прикладного искусства Твери упомянем рогатину великого князя Бориса Александровича (середина XV в., ГОП), на восьмигранной втулке стального рожка которой набиты серебряные пластины с восемью гравированными композициями, символически трактующими образ праведного властителя.

Несомненно, тверское искусство внесло немалый вклад в сокровищницу древнерусской культуры, но квалифицированная оценка его еще впереди.