



# Средние века

Авторы: М. Н. Соколов

---

## Средние века

### Формирование древнерусского искусства

Возникновение обширного Древнерусского государства, объединившего с 9 в. в своих границах племена славян и ряд сопредельных с ними этносов и в особенности принятие им христианства в качестве гос. религии открыли новую историко-культурную эпоху. Главной наставницей в делах веры и творчества выступила [Византия](#), поразившая княжеских послов (согласно летописному свидетельству [«Повести временных лет»](#)) такой красотой церковной службы, что они не ведали, «на небе ли есмы были, ли на земли»; ещё до этого, согласно той же летописи, приезжий греческий «философ» (следуя эллинской традиции наглядно-поучающего искусства) показал князю [Владимиру Святославичу](#) изображение [Страшного суда](#), тем самым усилив его влечение к новой вере. Установился канон, система худож. правил, выделяющихся, в соответствии с его антично-византийскими корнями (и по контрасту с грубоватой условностью местных языческих идолов), своей натуроподобной человечностью, монументальным великолепием и возвышенностью в прямом и переносном смысле: если прежде пришельцам с юга казалось, что у сев. народов «всё под землёй», то теперь появились высокие каменные храмы, доминировавшие в качестве главных пространственных ориентиров, как градостроительных, так и чисто пейзажных (тем более, что рядовая застройка по-прежнему состояла из небольших срубов или, в безлесных районах, мазанок).

Производство плоского кирпича-[плинфы](#), изготовление [мозаик](#), фресковая и иконная живопись – все эти навыки принесли с собой на Русь византийские мастера (их же ювелирное искусство, в т. ч. техника [скани](#) и зерни, было достаточно хорошо известно

здесь ещё до принятия христианства). Но вскоре появились и местные художники (первым из которых был, по преданию, [Алипий](#), инок [Киево-Печерской лавры](#)). Купола (первоначально шлемовидные), величавый лаконизм кирпичных или каменных форм (правда, б. ч. христианских храмов на Руси издревле возводилась из дерева, но до нас дошли лишь сравнительно поздние образцы), [крестово-купольная система](#) (со сводами, как бы осеняющими сверху тех, кто собрался на церковную службу, и мощными внутренними столбами), массивные стены, скруглённые [закомары](#) и [апсиды](#), подчёркивающие медлительно-плавную ритмику архитектурных объёмов, мозаики и [фрески](#), а также [иконы](#), перед алтарём сгруппированные на сравнительно невысокой преграде, – всё это создавало целостный образ божественно-просветлённого мироустройства. При этом византийская типология дополнялась чертами местного своеобразия: важнейшие храмы, среди которых первоначально доминировали закомарные структуры (т. е. с позакомарными покрытиями, создающими характерный волнистый силуэт верхнего яруса), строились в новообращённой стране с расчётом на привлечение больших масс верующих, имели подчёркнуто соборный вид и были значительно крупнее современных им византийских церквей.

Внешние поверхности стен обогащались выступами-[лопатками](#) и элементами узорной кладки. Величайшим архитектурным памятником эпохи остаётся [Софийский собор](#) в Киеве (включён в список [Всемирного наследия](#)). В мозаиках и фресках (того же Софийского собора, а также киевского Михайловского Златоверхого монастыря, начало 12 в.) закрепились монументально-строгая система оформления церковного интерьера – с крупными фигурами на золотом или цветном фоне, подчинёнными лейтмотиву торжественного предстояния и зрительно «поддерживающими» всю тектонику храма; образы, полные величавого благородства, сочетались с более архаическими, но в целом доминировал «аристократически-княжеский» стиль (чьё название указывает и на гл. заказчиков данных произведений, и на их пластико-колористическую изысканность в целом). Наряду с архитектурой, монументальной и иконной живописью плодотворно развивалось также искусство книжной миниатюры, ранним шедевром которой явилось [«Остромирово Евангелие»](#), отмеченное тем же «великокняжеским» изыском декора, близкого по манере перегородчатым эмалям.

## **Возникновение местных школ**

Хотя роль киевских образцов некоторое время была первостепенной, черты локального своеобразия, наметившиеся уже в 11 в., позволяют говорить о раннем сложении различных региональных школ, как архитектурных, так и изобразительных. В северных и восточных древнерусских пределах самые значительные храмы возводились не из плинфы, как в Киеве, а в основном из камня либо (в новгородско-псковских землях) из камня с редкими прослойками плинфы. Исчезло искусство мозаики. Репертуар архитектурного декора обогатился (во Владимире, Ростове и других центрах) аркатурными поясками. Если сравнительно недавно эстетические вкусы диктовались княжеско-боярской средой, то теперь параллельно возросло значение посадских, т. е. широких городских кругов, а также монастырских мастерских, которые работали не только на заказ, но и на сбыт, что усилило процессы художественного обмена.

Сравнительное (с Киевом) упрощение новгородских архитектурных композиций ([Софийский собор](#) – самый крупный аналог Софии Киевской; Георгиевский собор [Юрьева монастыря](#); оба включены в список Всемирного наследия) придало им тектоническую компактность, подчеркнув монолитное единство их образов. Здесь также строились монументальные храмы, не уступавшие по масштабу киевским, но в северных землях сложился наряду с этим и тип небольшой посадской церкви (например, [Благовещения в Аркажах церковь](#) и [Спаса на Нередице церковь](#), обе включены в список Всемирного наследия; Св. Георгия в Старой Ладоге, конец 12 в.). Эти постройки зачастую выделяются благодаря глыбам известняка и валунам, проступающим под плотной обмазкой, особой, почти «скульптурной» пластической выразительностью, которая не нарушает, впрочем, общей выверенности изящных пропорций, замечательно вписывающихся в окружающий пейзаж.

Яркие черты локального, не просто византизирующего, а как бы «русско-византийского» своеобразия наметились и в местной фресковой живописи (росписи церквей: Спасо-Преображенского собора [Мирожского монастыря](#) в Пскове, Св. Георгия в Старой Ладогe, Благовещения в Аркажах и Спаса Преображения на Нередице; все – 2-я пол.– кон. 12 в.); значительно расширился репертуар тем и символов, наглядно размечающих сакральное пространство, усложнились приёмы повествования, линейной стилизации и красочной акцентировки, благодаря чему

духовная жизнь образов получила новую, углублённую внутреннюю экспрессию.

Во владими́ро-сузда́льских белокаменных храмах этой эпохи (включены в список Всемирного наследия) к собственно архитектурному декору добавились многочисленные рельефы, сосредоточенные в осн. на внешней поверхности зданий. Иногда они покрывают стены сплошным ковром, образуя пышное зрелище, где юж. и вост. влияния, реминисценции [звериного стиля](#) составляют сложный сплав с западными, романскими элементами, а мифологические сюжеты словно вплетены в природное узорочье. Самыми значительными здешними памятниками стали [Покрова на Нерли церковь](#) близ Владимира, [Успенский собор](#) и [Дмитриевский собор](#) во Владимире, а также [Георгиевский собор](#) в Юрьеве-Польском (последние два здания выделяются и особым богатством рельефного декора). Выдающийся образец фресковой живописи – роспись Дмитриевского собора (ок. 1197) – является, как и [Владимирская икона Божией Матери](#), перенесённая из Киева, византийским произведением, близким столичному, константинопольскому искусству. Греко-средиземноморское начало пока доминирует и в ликах святых, сохраняющих (причём в разных школах) отчётливо юж. черты. Однако сотворчество местных мастеров постоянно даёт о себе знать (так, явные различия живописных манер, более «строгой» на юж. склоне свода Дмитриевского собора и более «мягкой» на его сев. склоне, позволяют утверждать, что здесь, на сев. склоне, работал и рус. мастер).

Развивалась и светская каменная архитектура – самым ранним, хотя лишь фрагментарно сохранившимся её образцом является княжеский дворец в Боголюбове близ Владимира (1158–65). В состав городских стен всё чаще включались и каменные проездные башни (типа владимирских Золотых ворот, 1158–64).

Литургические сосуды и предметы церковного облачения образовали в совокупности важнейшее звено декоративно-прикладного искусства, символически отражающего церковную службу (среди древнейших рус. произведений такого рода наиболее известны новгородские кратеры – сосуды для церковного вина, и Большой и Малый сионы – хранилища освящённого хлеба, 11–12 вв.). Литьё, чеканка, зернь, скань, перегородчатые эмали, золочение, а также резьба по дереву – все эти техники находили активное применение как в церковном, так и в бытовом обиходе, причём в

последнем стойко удерживались следы религиозно-магического двоеверия (поскольку многие украшения – змеевики, гривны и др., соседствуя с нательными крестами, в то же время исполняли роль языческих амулетов-оберегов). Этапным произведением, масштабно объединившим прикладное ремесло с церковным нравоучением, явились врата собора Рождества Богородицы в Суздале (1220-е гг.) – с многочисленными, тонко ритмически скомпонованными библейско-евангельскими сценами, исполненными в технике золотой наводки на металле.

Помимо Новгорода, Пскова и Владимира с их окрестностями важные худож. центры сформировались в Галиче, Полоцке, Смоленске, Владимире-Волынском, Ростове Великом и Ярославле. В храмовом зодчестве Полоцка и Смоленска в 12–13 вв. впервые возникли подчёркнуто вертикальные, башнеобразные композиции (Свирская Михаила Архангела церковь в Смоленске, кон. 1180-х – нач. 1190-х гг., и др.). В целом эти века вошли в историю рос. искусства, несмотря на весьма ограниченный круг сохранившихся памятников, как чрезвычайно яркая и деятельная эпоха: центр и север Европейской России отныне заняли весьма видное место в культуре средневекового мира, перестав быть лишь окраиной более развитых юж. цивилизаций.

## **13–15 века**

Из-за [монголо-татарского нашествия](#) на некоторое время прекратилось большинство сколько-нибудь значительных строительных работ. Княжества Южной, Юго-Западной и Западной Руси в 13–14 вв. вошли в состав [Великого княжества Литовского](#) и Польши, где господствовала католическая церковь (отношения которой с византийским православием всё более осложнялись, различие же конфессий отчасти предопределило и разные пути развития восточного и западного религиозного искусства). С этой эпохи культура Северо-Восточной и Северо-Западной Руси эволюционировала уже достаточно обособленно от культур своих ближайших славянских соседей, хотя и в постоянных контактах с ними.

В Великом Новгороде (а также Пскове), на рус. северо-западе в целом, не пострадавшем от нашествия непосредственно, лишь попавшем в вассальную зависимость от [Золотой Орды](#), тенденции к обновлению монументального искусства

проявились раньше всего, уже в кон. 13 в. Композиция храмов обрела (по сравнению с прежней компактной, кубообразной массивностью) новую пространственную динамику благодаря плавным трёхлопастным или пощипцовым многоскатным, устремлённым ввысь покрытиям (церкви Николы на Липне, 1292, Николы Белого, 1312, [Фёдора Стратилата на Ручью церковь](#), 1360–61, в Великом Новгороде; Успения в Мелетове, 1463). Стены обогатились дополнительным, скупым, но пластически мощным декором (в т. ч. рельефными крестами), композиция же объёмов в целом значительно усложнилась за счёт притворов, подклетов и крылец. Псковским церквям особую живописность придавали отдельно стоящие или пристроенные к храму звонницы (храм Богоявления в Запсковье, 1496, и др.). В культуре всё активнее проступали не только общие, соборные, но и социально-групповые и индивидуальные начала, конкретные свидетельства частного благочестия: церкви и монастыри либо отдельные притворы теперь всё чаще возводились по обету, косвенно отражая как события гос. значения, так и личные перипетии судьбы заказчика.

В искусстве Северо-Западной Руси спорадически проступали черты [готики](#). Так, в 1-й пол. 15 в. в Великом Новгороде работали немецкие строители, создавшие Грановитую палату с нервюрным сводом; ряд лучших новгородских фресковых циклов (в церкви Спаса на Ковалёве, фрески – 1380, и др.) был, по всей видимости, написан выходцами из Сербии и Болгарии. Прежняя, «домонгольская» иконография активно преобразовывалась и дополнялась местными приёмами, приобретаемыми (даже если они и не являлись специфически локальными изобретениями) отчётливо региональный характер (таковы красные фоны многих новгородских икон или резкие цветовые контрасты псковской иконописи). И в живописи заметно возрастало частное, личностное начало: произведения постоянно создавались в виде церковных вкладов, исходящих от самых различных, уже не только высших слоёв общества; увеличивалось (причём опять-таки на разных социальных уровнях) и число домовых икон. На святых образах появились маленькие фигуры самих заказчиков, возрастала конкретно-историческая значимость сюжетов (недаром образ «Чудо от иконы "Богоматерь Знамение"», 1460-е гг., получил в 19 в. и вполне светское имя – «Битва новгородцев с суздальцами»). Увеличивалась популярность икон житийных, оснащённых развёрнуто-повествовательными циклами (с отдельными сценами в

клеймах, расположенных вокруг центрального изображения, или «средника»).

Книжная миниатюра была и особым видом живописи (в лицевых, т. е. фигурно-сюжетных изображениях), и особым типом декора, своими затейливыми заставками и буквицами зрительно, а зачастую и символически акцентирующего церковные тексты.

В этой сфере в Новгороде и Пскове также были созданы выдающиеся памятники (Служебники и Евангелия 13–14 вв.), оснащённые, помимо лицевых композиций, и характерными орнаментами в форме плетёнки с массой гибких, органически-природных мотивов древней тератологии (звериного стиля). Столь же «природным» выглядит и украшенный богатым, растительно-гибким резным орнаментом

Людогощенский крест (1359), по сути самый ранний из дошедших до нас образцов древнерусской религиозной скульптуры. Образы такого рода кажутся иной раз достаточно неортодоксальными, реликтово-«языческими», но на деле в древнерусскую эпоху языческие мотивы (в отличие от Западной Европы) практически никогда не вводились в церковное искусство в виде прямых вставок, непосредственно сопряжённых с религиозно-магическим двоеверием.

Исконно греческая иконография всё активнее перелагалась на местные «наречия», причём не только в Новгороде и Пскове: к прежним региональным живописным школам добавилась в 14 в. и тверская. Греко-византийские лики с их более жёсткой и графичной пластикой заметно смягчались, наглядно воплощая местные этнические типы, что действительно углубляло процесс эстетического самоопределения. Но Византия по-прежнему оставалась важным источником выдающихся новшеств: так, именно оттуда в Россию приехал [Феофан Грек](#), «преславный мудрец» (по словам [Епифания Премудрого](#)), создавший в новгородской [Спаса на Ильине улице церкви](#) (включена в список Всемирного наследия) прославленный фресковый цикл, полный духовидческой энергии и предельного мистического драматизма. Культура независимых рус. княжеств достигает в этом памятнике, уникальном даже на современном ему византийском фоне, своего апогея, в следующем веке уже уступая первенство Москве (где Феофан Грек тоже работал). Туда всё чаще выезжают на работу лучшие местные мастера, оттуда распространяются централизованные импульсы худож. развития.

К рубежу 13–14 вв. относится знаменитая [шапка Мономаха](#), сочетающая в своей структуре меховую шапку с короной, т. е. типические азиатско-степные и византийские черты. Возможно, она была создана в мастерских Золотой Орды.

## **Период московского «собрания земель»**

С возвышением [Московского великого княжества](#) и созданием под его эгидой единого государства, включившего в 15 в. в свой состав б. ч. территории современной Европейской России, к Москве перешла и ведущая роль в искусстве. Истоки этого возвышения выглядели в архитектурном отношении достаточно скромно: церковные здания ([Успенский собор](#) на Городке в Звенигороде, и др.) следовали в осн. домонгольскому владимирскому зодчеству, но к сравнительно простым, 4-столпным и 3-апсидным композициям последнего добавились пояса килевидных кокошников, прикрывающих основание барабана (внешне приподнятое из-за введения внутри ступенчатых подпружных арок), что (вкупе с килевидными же очертаниями закомар) придавало храмам нарядный ярусный силуэт. Объёмы теперь словно вырастали один из другого – динамично, как в Спасском соборе [Андроникова монастыря](#), или более плавно, как в Троицком соборе, ныне – [Троице-Сергиевой лавры](#) (включён в список Всемирного наследия).

Деятельность св. [Сергия Радонежского](#), направленная на духовное просвещение Руси и преодоление пагубной «розни мира сего», наложила отпечаток на важнейшие свершения времени. Именно в этом русле развивается в кон. 14 – нач. 15 вв. фресковая и иконная живопись [Андрея Рублёва](#), полная умиротворённой, светлой гармонии. Его персонажи (за исключением патетических фигур во фресках владимирского Успенского собора, посвящённых Страшному суду, 1408) всегда пребывают в состоянии умилённого покоя и молитвенного созерцания (таковы, в частности, ангелы знаменитой иконы «Троица», ок. 1410 или 1425–28), их окружает атмосфера тихой благости. Высочайшее совершенство рублёвского искусства закономерно воспринимается как идеал русской иконы как таковой.

С именами Андрея Рублёва и его старшего современника Феофана Грека связано сложение высокого многоярусного иконостаса (самый ранний из дошедших до нас иконостасов подобного типа создан в 1420-х гг. Андреем Рублёвым и др. мастерами



для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, ныне – лавры). Иконы отныне составляют по сути пятую стену храма, подчёркивающую их важнейшую церковно-лiturгическую роль. Рублёвскому искусству близки до духу и стилю и лучшие памятники книжной живописи того времени (в первую очередь, Евангелие Хитрово, кон. 14 – нач. 15 вв.).

К кон. 14 – нач. 15 вв. относятся древнейшие из известных нам памятников рус. фигурной деревянной скульптуры, в своей стилистике пока строго следующей иконному или декоративно-прикладному искусству (крупные «иконы на рези», т. е. рельефные изображения святых Николая Чудотворца, Николы Можайского и св. Георгия; изысканные миниатюрные кресты и образки мастера [Амвросия](#)). Среди живописных произведений рубежа 15–16 вв. особо выделяются иконы и фрески [Дионисия](#); для них характерны более удлинённые (нежели у Андрея Рублёва) пропорции фигур, ритмически-грациозная декоративность колорита и композиции, а наряду с этим (что типично для данной эпохи в целом) стремление к усложнению и обогащению смысловых связей между зрительными образами и богослужебными текстами. Самым крупным и значительным свидетельством этих тенденций явились исполненные Дионисием с сыновьями фрески [Ферапонтова монастыря](#) (включён в список Всемирного наследия).

Крепости в 15 в. получают планировку, близкую к регулярной; в связи с использованием артиллерии их стены утолщаются, а башни (прежде в осн. надвратные) играют всё более значительную композиционно-стратегическую роль, численно умножаясь, пропорционально вырастая и выдвигаясь вперёд (одной из первых рус. фортификаций нового типа явился Ивангород, основанный в 1492 московским великим князем [Иваном III Васильевичем](#) для защиты зап. рубежей государства). Именно крепостное строительство служит теперь главным стимулом для приглашения иностранных зодчих.

В связи с расширением и перестройкой Кремля в последней четв. 15 в. в Москву приезжают итальянские мастера, принёсшие с собой целый ряд специфически западных инженерных, конструктивных и декоративных приёмов (таких, как навесные бойницы, зубцы в виде ласточкина хвоста, применённые в стенах Кремля, или

гранёный руст [Грановитой палаты](#), возведённой [Марком Фрязиным](#) и П. А. [Солари](#)). Итальянцы же вводят и элементы ордерной архитектуры, которые впервые на Руси были систематически применены в кремлёвском [Архангельском соборе](#), построенном арх. [Алевизом Фрязиным](#) (Новым). Как правило, приезжим зодчим удавалось достичь органического единства иноземных и местных начал, лучшим примером чему служит возведённый А. [Фиораванти](#) кремлёвский [Успенский собор](#), воспроизводящий очертания, прежде всего пятиглавие, древнего прототипа (Успенского собора во Владимире), но со значительным изменением общей архитектоники: тонко рассчитанные пропорции интерьера делают последний необычайно просторным и уже не столь массивным, как во владимирском образце.

Навыки итальянского [Возрождения](#) активно воплощались и в орнаменте, который (благодаря «фряжским травам», как называли эти декоративные вкрапления) обрёл отныне в значительной мере смешанный, как бы средневеково-ренессансный вид. Древнерусский орнамент, оставаясь внеканонической, по-своему импровизационной формой творчества, активно подпитывался как с запада, так и с юга и востока (причём восточные, приходящие с Кавказа или Волжско-Камской Булгарии мотивы по сравнению с западными более сказочно-фантастичны, растительные же узоры в них более ритмически-условны и как бы «иероглифичны», не столь натуральны, как западные «травы»). Богатые оклады богослужебных книг и наиболее почитаемых икон окончательно закрепляются в качестве важнейшей области прикладного мастерства, использующего полихромные эмали, скань и серебряное литьё. Искусство в целом выражает суверенную мощь государства (окончательно преодолевшего в 15 в. вассальную зависимость от Золотой Орды), органично, без эклектики, сочетая в своих образах «своё» с «чужим».

## **16 век**

Монументальное обновление [Московского Кремля](#) (включён в список Всемирного наследия) установило новые масштабы всего древнерусского творчества. Целый ряд регулярных по планировке городских кремлей (как теперь называют прежние детинцы) строится в 1-й пол. 16 в. в Нижнем Новгороде, Туле, Коломне, Серпухове, Зарайске и др. городах, прикрывавших подступы к столице. Завершается этот ряд

Казанским кремлём (с сер. 16 в.; включён в список Всемирного наследия) и крепостью в Смоленске, законченной уже в начале следующего столетия. Эти крепости не только держат оборону, но и составляют в совокупности многочастную стратегическую модель государства, объединённого под властью московских великих князей. В церковном зодчестве также всемерно усиливаются стратегические и репрезентативные функции: крупный монастырь 16 в. – это уже не только тихая обитель, а, подобно Троице-Сергиеву (14–17 вв.; включён в список Всемирного наследия) или Иосифо-Волоколамскому (15–17 вв.) монастырям, обширная цитадель с массивными стенами и башнями, а также главными храмами, возведёнными обычно по образцу московского Успенского собора. Крупнейшими «святыми цитаделями» рус. Севера стали [Кирилло-Белозерский монастырь](#) и [Соловецкий монастырь](#) (включён в список Всемирного наследия); уникальны по суровой мощи стены последнего, сложенные из огромных необработанных валунов.

Архитектурные объёмы и силуэты живописно обогащаются: возникают башнеобразные храмы шатрового типа; ранний и известнейший их образец – церковь Вознесения в Коломенском (1532; включена в список Всемирного наследия), созданная (как полагают, итальянцем [Петроком Малым](#)) с заметным, хотя и ненавязчивым использованием готических приёмов. Готические, равно как и ордерные элементы всё явственнее дают о себе знать, хотя чаще в опосредованном, а не систематически-наглядном виде. Выразительнее подчёркивается историко-мемориальный смысл церковных зданий, порой поражающих своим торжественно-мажорным обликом. Таков, прежде всего, построенный в память о взятии Казани Покровский собор что на Рву, или [Василия Блаженного храм](#), в Москве – с основными объёмами (а не только лишь отдельными декоративными деталями), составляющими сложную орнаментальную композицию, растительно-пышное видение, запечатлённое в камне. Строятся бесстолпные храмы с крещатым сводом (церковь Зачатия Анны что в Углу в Москве, сер. 16 в., и др.), структура которых позволяет свободнее варьировать внешнее и внутреннее убранство. Шлемовидные купола вытесняются луковичными, гораздо более эффектными и динамичными по силуэту, как бы пламенеющими по форме, которые иногда (ещё достаточно редко) покрывают позолотой, – отсюда берёт начало столь характерная для рус. храмов златоглавость.

Церковный интерьер по-прежнему остаётся средоточием зрительного великолепия, однако значительно возрастает и пластическое красноречие внешнего облика построек, в т. ч. и красноречие масштабно-градообразующее, связанное с идеей [«Москва – Третий Рим»](#).

Уже не тихой «рублёвской» созерцательностью, а сложно детализированным, хотя и по-прежнему гармоничным символично-аллегорическим строем зачастую выделяются и памятники церковной живописи (напр., икона «Апокалипсис» из Московского Кремля, кон. 15 в., включающая сотни фигур). Обретая подчёркнуто-проповедническое звучание, живопись осмысливается отныне как дело общегосударственного значения: поддерживая её строгий, чуждый всяких «ересей» византизм, церковный [Стоглавый собор](#) предписывает, чтобы художники точно следовали «добрым образцам», не допуская никакого «самомышления». Вместе с тем, благодаря стремлению максимально систематизировать церковную иконографию, усиливаются и воздействия зап. религиозного искусства с его детально разработанной схоластически-богословской символикой. Конкретно-историческое содержание постоянно даёт о себе знать: так, наряду с идеальными образами святых и царей в религиозной живописи теперь можно встретить и первые портреты (напр., изображение [Василия III Ивановича](#) в надгробной иконе с соименным ему святым Василием Парийским, сер. 16 в.). Массу исторических сцен включает в себя книжная миниатюра, в особенности в огромном по объёму [Лицевом своде](#). Возникновение в сер. 16 в. рус. книгопечатания даёт первые импульсы развитию местной гравюры, которая уже с первых своих шагов ориентируется не на иконные, а на западные ренессансные образцы.

К этой эпохе относится и целый ряд шедевров декоративного творчества, в т. ч. обильно украшенный узорной и сюжетно-фигурной резьбой по дереву трон (царское место) Ивана IV Грозного (1551), а также расшитые речным жемчугом плащаницы и др. изделия из мастерской Старицких и др. боярских семей (причём именно в этих грациозно-аскетичных, изысканно-строгих по стилю памятниках лицевого шитья средневековые, не склонные к резким новшествам навыки удерживаются, быть может, лучше всего). Декор в целом прихотливо усложняется, к техникам [чеканки](#) и скани добавляются [финифть](#) и [чернь](#), орнаменты обретают миниатюрную

мелкофигурную картинность, нередко воспроизводя образцы из живописи. Интенсивно развивается худож. литьё, в т. ч. колоколотейное искусство.

В живописи Вологды и Великого Устюга (а также Вологодского края, Обонежья и Двинской земли в целом) формируется особый раздел церковной изобразительной культуры; сначала эти «северные письма» (как их называли значительно позднее, уже в 19 в.) следуют новгородской традиции, а затем складываются в самоценную худож. сферу, отмеченную духом благородной архаики.

В сер. 16 в. в состав Русского государства вошли земли [Казанского ханства](#). Оно было создано в 1-й пол. 15 в. на землях [Булгарии Волжско-Камской](#), входившей с сер. 13 в. в состав Золотой Орды. Этот регион являлся самым северным очагом исламской строительной и декоративной культуры. От болгарской монументальной архитектуры остались немногочисленные каменные сооружения 14 в. В 16 в. исламское зодчество продолжало существовать, но уже не в столь пышном, а более скромном, провинциальном варианте (в частности, в архитектуре [Касимовского царства](#), где правили татарские князья, перешедшие на рус. службу). Многочисленные отзвуки местных доисламских, а также средневековых мусульманских традиций сохранились в декоративном творчестве татар и др. приволжских народов.

## **Зодчество 17 века**

Последнее столетие древнерусского искусства особенно красочно и многообразно. После [Смутного времени](#) архитектурный процесс, в т. ч. и динамика строительных новаций, переживает бурный рост. Реформы [Никона](#), направленные на всемерное усиление церковной власти, активно используют эстетический аргумент: символические образы рая или Иерусалима с его святынями, и прежде достаточно заметные в храмостроительстве, теперь обретают максимальную выразительность и размах (как в [Новоиерусалимском монастыре](#) близ Москвы). Монастыри (как и церковная архитектура в целом) выглядят всё наряднее благодаря постепенному отмиранию их оборонительных функций (таким становится, в частности, после достроек в 1680–90-х гг. [Новодевичий монастырь](#) в Москве). К числу лучших монументально-живописных архитектурных «картин» такого рода принадлежит кремль в Ростове Великом (1670–83; знаменательно, что это, собственно, огромный

комплекс архиерейского дома, призванный подчеркнуть верховный авторитет церкви).

В храмах умножается число приделов, обходных галерей (гульбищ), декоративных кокошников, расположенных друг над другом ярусными рядами. Деревянное зодчество усложняет и обогащает свои рубленые объёмы за счёт криволинейных крыш – «бочек», разнообразия последовательно нарастающих структур – с четырьмя, шестью и восемью гранями (т. е. четвериков, шестериков и восьмериков) – и, наконец, стройных, высоких шатров. Все эти черты рус. деревянных храмов сложились значительно раньше, по мере их эволюции от церквей простейшего, «клетского» типа (которые не слишком отличались от больших изб), но лишь начиная с 17 в. большое число сохранившихся памятников позволяет по достоинству оценить их многообразие.

В старых и новых городах рядом с центрами соборной жизни строятся (причём всё чаще в камне) большие административно-хозяйственные кварталы с гостиными дворами, разного рода службами и домами купцов и знати. Традиционные, замкнутые в себе дома-крепости (купцов [Поганкиных палаты](#) в Пскове) сочетаются с постройками, более открытыми к внешнему миру благодаря своей усложнённой планировке, комбинирующей хоромные структуры из сравнительно небольших пространственных ячеек ([Теремной дворец](#) в Кремле). Беспрецедентно возрастает значение декора: не ограничиваясь лишь отдельными акцентами и вставками, он теперь задаёт тон всему облику здания, целиком подчиня себе некоторые его части (напр., узорные наличники). Чисто декоративный смысл обретают и островерхие силуэты кровель зданий, в особенности в многшатровых композициях (Успенская церковь [Алексеевского монастыря](#) в Угличе, знаменательно укоренившееся её название – «Дивная»; московский храм Рождества Богородицы в Путинках, 1649–52). Возрастает и роль полихромии: к контрасту белого камня и кирпичной кладки добавляются раскраска (часто имитирующая архитектурные детали), а также яркие поливные [изразцы](#) с орнаментами, а порой и фигурными изображениями.

Во 2-й пол. 17 в. главным средоточием этой тяги к визуальной пышности становятся многочисленные иконостасы с обрамлениями, покрытыми роскошной резьбой по дереву и золочением. Объёмные детали иконостасов (а также и собственно скульптура, всё активнее входящая в церковный обиход и освобождающаяся от своей

прежней «иконности») резко видоизменяют традиционный облик древнерусского искусства, насыщая его прихотливой пластической игрой, связывающей мир сакральных образов с миром чувственно-земным.

На византийскую основу наслаиваются обильные влияния зап. искусства, наслаиваются в буквальном смысле, именно как новый декор на старую конструкцию. Дело не только в том, что на Русь, в особенности к концу века, приезжает для работы всё больше собственно зап.-европейских мастеров. Огромную роль играет и воздействие культур соседних народов – украинцев и белорусов: художники из этих земель привозят с собой новые виды творчества, такие, как белорусское «ценинное» (изразцовое) дело или белорусская прихотливая «резь» орнаментально-скульптурных иконостасов. И если ренессансный стиль прежде давал о себе знать на Руси лишь эпизодически, то теперь здесь складывается свой собственный (хотя и ограниченный в осн. декором, но всё же жизненный и яркий) вариант *барокко*. Его принято именовать «московским» или *нарышкинским барокко* (среди лучших его образцов – церковь Спаса Нерукотворного в *Уборах* близ Москвы, 1694–97; ряд построек рязанского *Солотчинского Рождество-Богородицкого монастыря* и Успенский собор Рязанского кремля, 1680–90-е гг.; *Покрова в Филях церковь*); близок к нему и «строгановский стиль» зодчества Поволжья и Прикамья (церкви Смоленская, 1694–97, Рождества Богородицы, окончена в 1718, обе в Нижнем Новгороде; и др.). К нач. 18 в. новые стилистические веяния обретают уже (следуя курсом рус. колонизации Урала и Сибири) огромный географический диапазон, распространяясь вплоть до Восточной Сибири.

Пышная риторика, придающая архитектурному декору скульптурную пластичность, динамически переосмысленные элементы античного ордера – эти свойства барокко к концу века преобразуются уже в целостные системы, охватывая практически всю тектонику здания. Главным источником зап. архитектурных новаций служит уже не Италия (как в 15–16 вв.), но зодчество Голландии и Польши. Чрезвычайно важна и (как посредническая, так и самоценная) роль Украины, ведь именно там (к моменту её частичного присоединения к Руси) барокко было уже не только декоративным, но и синтетически-целостным стилем; так, возможно, что именно украинским в своих истоках является тип центрического ярусного храма, популярный в кон. 17 – нач.

18 вв. (церковь Знамения в [Дубровицах](#), 1690–1704, и др.).

## Живопись и прикладные искусства 17 века

Напряжённые споры старого с новым пронизывают и иконную живопись, что во многом связано с произошедшим в результате никоновских реформ сер. 17 в. церковным расколом, вызвавшим отделение старообрядцев (последние решительно отвергали иконы «нового письма», видя в них грубое нарушение «древлего благочестия»). Более архаически-строгие и монументальные «годуновские письма» сосуществуют ещё с кон. 16 в. со «строгановскими», где возобладала миниатюрная, по-своему ювелирная манера живописи, с красочными «эмалевыми» эффектами, усиленными золотом и серебром (см. [Годуновская школа](#) и [Строгановская школа](#)). В иконы всё чаще вводятся перспективно построенные пейзажи и интерьеры («нутровые палаты»), вместо всецело надмирного пространства перед зрителем предстаёт уже пространство во многом сценическое, скоординированное с его собственной бытовой средой. Эта связь со зрительским сознанием закрепляется и многочисленными деталями, повествовательно или аллегорически разъясняющими главный сюжет.

В церковных фресках, чаще уже не тектонически-строгих, а скомпонованных по «ковровому» (т. е. подчёркнуто декоративному, хотя по-прежнему тонко скоординированному с архитектурой) принципу, усиливается жанровое начало; сюда, как и в зодчество, проникает масса ренессансно-барочных компонентов благодаря заимствованию многих мотивов с зап. гравюр (фрески церкви Ильи Пророка в Ярославле, 1680–81, мастера Г. [Никитин](#), С. Савин и др.).

Возникает самоценный портрет, пока существующий в осн. в виде [парсуны](#) иконного типа. Само творчество перестаёт быть по-средневековому анонимным: если от прежних столетий до нас дошло совсем немного художественно-биографических сведений, то 17 столетие уже богато именами художников, среди которых первое место занимает С. Ф. [Ушаков](#), стремившийся сделать свои иконы натуроподобными с помощью светотеневой лепки иллюзорно-объёмных форм. С ликов и глаз эта «живоподобность» распространяется и на фигуры в целом, так что в иконостасах кон. 17 в. святые нижнего яруса «выходят» к зрителю уже не только в созерцательном



предстоянии, но и почти как сценические персонажи. Наряду со «списками» (т. е. копиями) общероссийских святынь – Владимирской иконы Божией Матери, [Смоленской иконы Божией Матери](#) и др.– возникает всё больше местнотимых «изводов» (т. е. иконографических вариантов), где нередко заимствуются и западные, католические прототипы. Черты линейной перспективы, сценичности и др. новшества часто встречаются и в книжной живописи (к лучшим памятникам которой принадлежат миниатюры «Сийского Евангелия», 1693).

Общероссийским центром развития всех видов пластических искусств становится в 17 в. [Оружейная палата](#) Московского Кремля, сыгравшая роль позднесредневековой академии художеств. Приёмы и мотивы декора впечатляют своим изобилием (напр., в «Большом наряде» царя Михаила Фёдоровича, ансамбле предметов для торжественных выходов, 1627–28). Круг орнаментальных, в значительной мере растительно-цветочных, «райских» мотивов расширяется почти безбрежно, охватывая чуть ли не весь известный мир (вплоть до Китая с его фарфором). Наряду с типичными для Средневековья кабошонами в ювелирном деле появляются и гранёные драгоценные камни. География ремёсел значительно обогащается: некоторые местные промыслы (такие, как [Холмогорская резная кость](#), [Усольская эмаль](#), [Великоустюжское чернение по серебру](#) или сергиево-посадские деревянные игрушки и евлогии, т. е. паломнические сувениры) завоёвывают широкую популярность, расходясь по всей стране. В гравюре к концу века складывается (по примеру западных «летучих листов») феномен печатного [лубка](#); сперва достаточно элитарно-городской, позднее он становится одной из ранних форм массовой культуры, религиозной или светской, порой остросатирической, даже публицистичной по своему содержанию.

## Литература

Лит.: Древнерусское искусство: Сб. статей. М., 1963–2003; Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970; Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. 3-е изд. М., 1984; *Раппопорт П. А.* Зодчество Древней Руси. Л., 1986; Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII века. М., 1987; Бусева-Давыдова И. Л. Русское церковное искусство. X–XX вв. // Православная энциклопедия. М., 2000. Т.:

Русская православная церковь; Лифшиц Л. И. Русское искусство X–XVII веков. М., 2000; *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. М., 2007; История русского искусства. Т.1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М., 2007; *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008; *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Сакральное пространство средневековой Москвы. М., 2010; История русского искусства. Т. 2. Ч. 1. Искусство 20–60-х годов XII века. М., 2012; История русского искусства. Т. 2. Ч. 2. Искусство второй половины XII века. М., 2015.

**Общие труды.** Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М., 1904–1906. Вып. 1–10 (переизд. в 1-м томе – М., 1996); Грабарь И. Э. История русского искусства. М., [1909–1917]. Т. 1–6; История русского искусства. М., 1953–1969. Т. 1–13; Русское декоративное искусство: В 3 т. М., 1962–1965; Всеобщая история архитектуры: В 12 т. 2-е изд. Л.; М., 1966–1972. Т. 1–3, 6, 10; Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1–2; Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. М.; СПб., 1970–2002. Т. 1–5; История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1971–1984; Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика (РСФСР)//Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия. М., 1971. Т. 3; Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978; Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры: Развитие традиций. М., 1990; Иллюстрированный словарь русского искусства. М., 2001; Русская живопись: Энциклопедия. М., 2002; Судьба культурного наследия России. XX век. Архитектура и ландшафты России: В 3 кн. М., 2003.