

## Содержание:

Image not found or type unknown



## Введение

На протяжении XII столетия в жизни древнерусских княжеств все более выявляется одна тревожная тенденция, которую позже автор знаменитого "Слова о погибели Русской земли" верно определит как "болезнь крестьян": усиление княжеских распрей и междоусобиц, мешавших общественному развитию Руси и ставивших под угрозу самую ее независимость. Эта тенденция, впрочем, была закономерным следствием прогресса в развитии производительных сил и производственных отношений русских феодальных княжеств, что при слабости экономических связей между отдельными землями делало их все более автономными по отношению к Киеву и питало политический сепаратизм.

Отражением этих многообразных перемен в общественной жизни явилось обособление материальной и духовной культуры и искусства отдельных русских земель. В каждой из них формировался свой культурный климат, вырабатывались собственные эстетические идеалы, новое понимание и выражение красоты. Именно период феодальной раздробленности породил отличные от киевской формы художественной культуры Новгорода и Пскова, Владимира и Суздаля, Смоленска и Полоцка, Галича и Владимира-Волынского, каждая из которых внесла свой вклад в формирование будущего искусства феодальной России, а также Украины и Белоруссии. Эпицентры художественной жизни медленно и не сразу смещались с территории киевской и черниговской земель к недавним окраинам. Киев еще не стал лишь хранителем дедовских сокровищ. В нем по-прежнему велось интенсивное храмовое строительство (в котором господствует теперь новый тип одноглавого четырехстолпного сооружения статической композиции), создавались блестящие произведения живописи (например, фрески Кирилловской церкви). Сюда, как и раньше, свозились выдающиеся произведения искусства из Византии (например, икона "Богородицы Владимирской" начала XII в., до 1155 г. находившаяся в Вышгороде) и Западной Европы. Не отставал и соседний Чернигов, переживший во второй половине XII в. эпоху кратковременного подъема, одним из свидетельств которого явилась церковь Пятницы на Торгу (конец XII - начало XIII в.).

Ее зодчий (по-видимому, упомянутый в летописи Петр Милонег, с именем которого связывают также церковь Василия в Овруче), следуя, вероятно, полоцким образцам, дал пример оригинального решения верха, устремленного ввысь и превращающего здание в стройную пирамиду. В XIII в. в историю Руси входит новая трагическая реальность - нашествие монголов. Разорение и обескровление сначала северо-восточных, а затем южных и юго-западных русских княжеств, массовая гибель и угон в неволю населения, установление тяжелого иноземного ига вызвали кризис в развитии культуры. В одних землях культурная традиция оказалась на многие годы прерванной, в других наступил длительный период застоя.

## **1. Искусство западнорусских княжеств**

Одной из наиболее рано обособившихся от Киева территорий была лежавшая далеко на север в бассейне Западной Двины полоцкая земля. Если не считать Софийского собора, выстроенного в киевских традициях, то ее древнейшая культура известна нам по памятникам XII в. И эти памятники отмечены уже самобытным и новаторским характером. Например, в Спасском соборе Спасо-Евфросиньева монастыря (до 1159 г) создана оригинальная пирамидальная конструкция с пониженным алтарем, над которым как бы возносится вверх основной куб с высоким световым барабаном, установленным на тяжелом квадратном постаменте. Тесный интерьер Спасской церкви, сдавленный мощными пилонами, содержит уникальную фресковую роспись, до сих пор лишь фрагментарно раскрытую из-под более поздних наслоений и ожидающую исследования. Большинство композиций и изображений отдельных фигур (последние, по-видимому, преобладали) отличается подлинным монументализмом, суровым аскетическим пафосом. Лики исполнены напряженной духовности. Манера письма с акцентом на плоскостное, графическое начало роднит полоцкие фрески с новгородскими. Большой интерес представляют фрагменты полустертой росписи южной камеры на хорах, где, по преданию, находилась келья основательницы монастыря полоцкой княжны Евфросиньи (Предславы). Изображения здесь, в отличие от храмовых, написаны в миниатюрном масштабе. С большим трудом можно опознать несколько сцен из жития, вероятно, самой Евфросиньи, умершей в Палестине и перезахороненной в Киеве в 1186 г. (в росписи сохранились лишь остатки двух сцен погребения), а также изображение двухрядного иконостаса с царскими вратами.

В развитии культуры и искусства соседней с полоцкой смоленской земли наряду с феодальными, княжескими и церковными кругами активную роль играли торгово-ремесленные слои города. Достижения смоленского искусства сосредоточены для нас сейчас главным образом в его зодчестве, вдохновлявшемся прежде всего строительной инициативой местных князей. Центральным памятником смоленской архитектуры является придворный собор архангела Михаила, воздвигнутый князем Давидом Ростиславичем в 1191 - 1194 гг. По словам галицко-волынського летописца, церковь была так хороша, что "такое же несть в полунощной стране, и всим приходящим к ней дивитися изрядней красоте ея". Зодчие храма архангела Михаила исповедовали прогрессивные архитектурные идеи: центральный куб здания выглядит высокой башней, вознесенной над окружающими ее с трех сторон притворами. Смоленские храмы имеют свою ярко выраженную индивидуальность, сложившуюся на основе сплава местных художественных традиций с архитектурным опытом других русских земель, Византии, Балкан и не в последнюю очередь романского Запада. Кирпич церковных стен здесь обычно скрыт под побелкой, тогда как для соседнего Полоцка, например, характерна "полосатая" кладка. В смоленских памятниках встречаются перспективные порталы, прямоугольные апсиды. Большой размах каменного строительства и вызванное этим формирование квалифицированных строительных артелей, а также разнообразие культурных контактов местных зодчих способствовали влиянию смоленской архитектурной школы на зодчество ряда русских земель.

## **2. Живопись**

Живопись Смоленска известна в настоящее время лишь по крайне незначительным фрагментам фресковых росписей (например, храма на Протоке - рубеж XII-XIII вв.). Большую часть работы смоленские монументалисты, как, впрочем, и художники других княжеств, выполняли по сухой штукатурке в темперной технике. Их палитра отличалась многоцветностью.

Культура и искусство Червонной Руси - галицко-волынской земли - известны нам больше по летописям, чем по реальным памятникам. Исчезли с лица земли многие ее мощные крепости, прекрасные дворцы и храмы вместе с их драгоценным убранством.

Немногочисленные свидетельства архитектурного творчества мастеров далекой окраины волынской земли - Городенского княжества (Борисоглебская церковь в

Гродно на Коложе и остатки "нижней церкви" детинца) своеобразны по архитектурной композиции, тяготеют к динамичному асимметричному решению верха, наконец, имеют не встречающуюся более нигде полихромную декорацию фасадов цветными гранитными и гнейсовыми валунами и майоликовыми плитками и даже зелеными поливными блюдами и чашами. Примечательно, что так декорированы не только культовые здания, но и башни гродненского кремля. Это говорит о глубокой самобытности местного зодчества.



Оригинальную и интересную картину представляло развитие архитектуры в крупнейшем центре Юго-Западной Руси - Галиче. В отличие от церквей Волыни и Гродно, строительным материалом для которых служила плинфа, галицкие памятники возводились из тесаного известняка - "белого камня". Лежащие сейчас в руинах церкви Галича были удивительно разнообразны по своему облику. Тут и шести- и четырехстолпные храмы, и бесстолпные обычного типа, и храмы-ротонды (круглые в плане). Главный храм Галича - Успенский собор, построенный около 1157 г. могущественным Ярославом Осмомыслом, по своему плану напоминал Десятинную церковь в Киеве. Однако обилие резных белокаменных деталей в архитектурной декорации сближает этот памятник с сооружениями романского

Запада. Еще более древние пласты культурных контактов галицко-волынкой земли, связи ее архитектуры с архитектурой Великоморавского государства вскрывают многочисленные церкви-ротонды (этот тип культового здания в различных модификациях развивался здесь в течение нескольких столетий). Очень интересен подробный рассказ галицко-волынкой летописи о церковном строительстве Даниила Романовича Галицкого, одного из могущественнейших властителей первой половины XIII в., в Холме - его новой столице. Здесь в самом красивом из храмов - Иоанна Златоуста - были каменные предалтарные колонны, четырехликие капители и "римские стекла" (витражи) в окнах, роспись купола напоминала небесный свод "со звездами златыми на лазури". Особое восхищение вызывали порталы, выложенные "каменьем галичкым белым и зеленым холмским", с раскрашенными скульптурными изображениями Спаса и Иоанна. Их автором был "хитрец" Авдий. Пол ("помост") храма "от меди и олова чиста" блестел как зеркало.

В настоящее время единственным "живым" свидетелем славной истории галицкого культового зодчества является церковь Пантелеймона близ Галича (начало XIII в), сохранившая великолепные порталы (один из них перспективный) с точеными колоннами, украшенными ажурной резьбой капителями, обильно декорированными архивольтами.

Больших успехов достигло и гражданское, оборонное зодчество. Князья Даниил и Василько Романовичи, а также их наследники вели интенсивное крепостное строительство, что способствовало выдвиганию замечательных мастеров. Во второй половине XIII в. среди горододелцев особенно славился Алекса - "муж хитр", "поставивший", в частности, Каменец на Волыни. Для внешнего облика галицко-волынских городов характерны высокие каменные "столпы" (башни). Подобный столп, воздвигнутый князем Владимиром Васильковичем, сохранился в Каменце ("столп камен высотой 17 сажень, подобен дивлению всем зрящим нань"). Аналогичное сооружение в Холме увенчивалось каменной геральдической скульптурой орла.

Об изобразительном искусстве Галицко-Волынкой Руси из-за гибели фресок и случайности немногочисленного иконного материала судить еще труднее, чем о зодчестве. Древнейшая из известных галицко-волынских икон - "Покров" (XIII в) - оригинальна по иконографии, но примитивна по исполнению. Напротив, изображение Георгия на черном коне из Львовского музея отличается совершенством и выразительностью художественного языка и может быть отнесено к лучшим произведениям южнорусской школы этого времени. Неоднородны по качеству миниатюры галицко-волынских рукописей, среди

которых есть памятники и примитивистски-заурядные (например, Добрилово евангелие 1164 г), и восходящие к комниновским и предпалеологовским традициям и отмеченные высочайшим мастерством (служебник Варлаама Хутынского и Евангелие-апракос начала XIII в. в Государственной Третьяковской галерее).

В своих передовых течениях искусство Галича и Волыни играло на Руси роль распространителя прогрессивного художественного опыта Византии и православного Востока, южных славян и католического Запада - роль, которую не могла в такой степени сыграть ни одна другая русская земля. Свидетельством высокого художественного уровня изобразительного искусства в Галицко-Волынской Руси являются известия о работе ее мастеров далеко от родины.

Древнерусское искусство в ряде политических и культурных центров, где самостоятельно развивались живопись, архитектура, прикладное искусство, обладало многими общими чертами. Больше того, искусство отдельных областей подчас гораздо более ярко, чем это было в 11 в., утверждало единство художественной культуры. Не случайно именно во второй половине 12 в. возникло самое замечательное литературное произведение Древней Руси - «Слово о полку Игореве», в котором общерусские общественные, эстетические и нравственные идеалы выражены в глубоко поэтических формах.





Искусству Новгорода принадлежит одно из почетных мест в культуре Руси второй половины 12 - начала 13 в. Оно претерпело серьезные изменения после восстания 1136 г., в результате которого Новгород превратился в богатую и сильную республику во главе с Советом господ, состоявшим из наиболее именитых бояр и богатых купцов. Власть князя была ограничена: он не имел права владеть новгородскими землями и полностью зависел от веча. Немаловажную роль играли в Новгороде ремесленники, противостоявшие боярству; они существенно влияли на политику Новгорода, на его культуру и искусство. Со временем стала независимой новгородская церковь. Архиепископа избирали новгородцы из местного духовенства, и лишь для рукоположения он отправлялся к митрополиту в Киев. Своеобразие общественной жизни Новгорода определило демократичность его культуры и искусства.

Великолепным примером нового типа городского и монастырского храма служит храм Спаса Нередицы, построенный князем Ярославом Всеволодовичем (заложен в

1198 г., разрушен фашистами во время Великой Отечественной войны, в настоящее время полностью восстановлен). Его размеры были очень скромны по сравнению с княжескими постройками 11-начала 12 в.

Наружный вид этой четырехстолпной однокупольной церкви отличался большой простотой и вместе с тем особенной пластичностью, которая так привлекает в новгородском и псковском зодчестве, Гладкие светлые стены были лишь немного оживлены немногочисленными окнами и простыми лопатками, идущими от основания закомар. Несимметрично расположенные окна и неодинаковой высоты абсиды (средняя вдвое выше крайних) делали церковь очень живописной. По сравнению с храмами начала столетия она казалась приземистой, тяжелой, но ее образ отличался большой поэтичностью. Строгий, простой и суровый храм прекрасно сочетался со скудным равнинным пейзажем. В интерьере храма Спаса Нередицы боковые нефы не играли значительной роли, все сосредоточивалось в центре, в подкупольном помещении, которое было легко обозримо со всех сторон. Лестница на хоры проходила в толще стены: деревянные хоры стали маленькими и занимали пространство лишь против алтаря; в южной и северной их частях находились изолированные приделы. В отличие от соборов прошлого церковь, подобная храму Спаса Нередицы, предназначалась для ограниченного круга лиц, связанных семейными узами или общностью профессии.

В новгородской живописи того времени, так же как и в архитектуре, можно усмотреть решительный отказ от византийских канонов. Среди трех замечательных фресковых ансамблей второй половины 12 в. - церкви Благовещения в Аркажах (1189), церкви Георгия в Старой Ладогe (60-80-е гг. 12 в.) и Спаса Нередицы (1199) - особенно выделяются фрески последней. Они были уникальным памятником не только русской, но и мировой средневековой живописи по своим художественным достоинствам и по сохранности.

Храм был расписан сверху донизу. Все его стены, своды, столбы, как ковром, были покрыты изображениями. В иконографическом отношении система росписи несколько отличалась от более ранних росписей. Так в куполе вместо Христа Пантократора была помещена композиция «Вознесение Христа»; к Богородице-оранте, изображенной в конхе алтаря, с двух сторон двигалась процессия святых и святых жен, возглавляемая Борисом и Глебом; в жертвеннике находились сцены жизни Иоакима и Анны, наконец, всю западную стену занимала огромная композиция «Страшный суд», которая отсутствует в Киевской Софии.



Художники, украшавшие храм Спаса Нередицы, не были строги в подчинении живописи архитектуре (это решительно отличает их от киевских мастеров 11 в.). Композиции здесь переходят с одной стены на другую, лишая стены и своды конструктивной определенности.

Однако единство росписи было достигнуто определенной системой: несмотря на некоторые отступления, отдельные циклы расположены в твердо установленных местах. Еще большее значение имеет образный строй росписи, единство стилистических приемов, общее колористическое решение. В композициях, отличающихся большой пластичностью и огромным духовным напряжением, новгородские художники трактовали по-своему византийские иконографические схемы. Они не только вводили в традиционные сюжеты различные бытовые детали, но и изменяли самый характер евангельских и библейских сцен.

Если художник писал святого, то прежде всего он стремился передать духовную силу, не ведающую сомнений, исступленную и грозную. В «Крещении Христа» он обратил особенное внимание на характерные детали, которые сообщили сцене большую жизненную достоверность и в то же время дали возможность сосредоточить все внимание на изображении крещения. Весьма показательны в этом отношении и изображение Страшного суда. Хотя новгородский мастер не представлял Страшный суд конечным торжеством справедливости и добра, как это сделал впоследствии Андрей Рублев, но не проявлял и такого интереса к идее возмездия, как скульпторы средневекового Запада. Внимание автора нередицкой росписи прежде всего привлекала обстановка Страшного суда и его главные участники.

Большой духовной силы достигли новгородские мастера и в традиционном образе святителя, «отца церкви», который как бы непосредственно обращен к зрителю. По сравнению с ним образы мозаик и фресок Киевской Софии в гораздо большей степени кажутся отстраненными от мира, от окружающей жизни.

Фрески Нередицы указывают на существование в Новгороде вполне сформировавшейся живописной школы. Но в ее рамках существовало несколько направлений, о чем говорят росписи церкви Георгия в Старой Ладоге и особенно Аркажского храма, многие образы и композиции которых отличаются изысканностью и тонкостью исполнения, благородством и величавостью. Мастера, работавшие в этих храмах, были в гораздо большей степени, чем авторы нередицких фресок, связаны с традициями византийской живописи 12 в.

Существование двух направлений в новгородской живописи подтверждают и иконы 12-13 столетий. В иконописи новгородские мастера достигли выдающихся успехов. Особенно замечательны большие монументальные иконы, на которых лежит отпечаток тонкого вкуса и мастерства. Они свидетельствуют о связях с художественной культурой Византии 11 -12 вв.

Икона «Устюжское Благовещение» (конец 12 в.) дает прекрасное представление о поисках монументального стиля.



Свободно, но с тончайшим расчетом очерчивает художник замкнутый силуэт фигуры Богоматери, указывающей правой рукой на входящего в ее лоно младенца Христа, и более сложный, несколько разорванный силуэт архангела. Однако этот контраст не нарушает целостности. Единый ритм плавных, круглящихся линий, сдержанный и строгий колорит, построенный на темно-желтых, синих и вишневых тонах, - все создает торжественное настроение. Лицо Богоматери с маленьким изящным ртом, прямым носом и огромными глазами под чуть сведенными бровями полно внутренней сосредоточенности и затаенной грусти. В лице ангела больше твердости, но и оно выражает беспокойство и глубоко скрытую печаль. В «Устюжском Благовещении» видны настойчивые и более успешные, чем во фресковой живописи, поиски психологической выразительности. Образ Христа в иконе «Спас Нерукотворный» (конец 12 в.) исполнен большой внутренней силы. Взгляд огромных глаз, направленный чуть в сторону, нарушает строгую симметрию лица и делает его более живым и глубоко одухотворенным. В какой-то мере этот образ сродни непреклонным и грозным святым Нередицы, однако духовная мощь и глубина выражены здесь с иным, более облагороженным оттенком. Черты Христа строги и изящны, переходы от света к тени в лице очень тонки, волосы отделаны тонкими золотыми нитями. На оборотной стороне иконы находится изображение ангелов, поклоняющихся голгофскому кресту. Живописная манера здесь более свободна, композиция динамичнее, краски ярче.

Возвышенный эмоциональный строй отличает икону «Успение Богоматери» (13 в.); чувство скорби передано очень сдержанно, художественный образ полон большого этического содержания.

«Голова Архангела» (икона конца 12 в.) заметно отличается от «Спаса». Как и в ангеле из «Устюжского Благовещения», лицо архангела полно грусти и душевной теплоты, но чувства эти выражены с предельным лаконизмом и тактом: голова, украшенная шапкой каштановых волос, в которые вплетены золотые нити, чуть склонена к правому плечу, огромные глаза внимательны и печальны. Колорит иконы не ярок, сочетание немногих - коричневых, красных, оливковых, зеленых - красок отличается удивительной гармоничностью.







Разнообразие эмоциональной выразительности новгородской иконописи заметно при сопоставлении названных произведений с иконой «Николай Чудотворец» из Московского Новодевичьего монастыря (начало 13 в.). Эта икона говорит о том, что в этических идеалах новгородцев находил себе место не только сильный духом подвижник, аскет, но и мудрец, добрый к людям, понимающий их земные стремления, прощающий их грехи.

Естественно, что новгородцам - путешественникам, смелым торговцам и воинам - особенно близок был образ святого Георгия. В виде юного витязя на белом коне изображен он в церкви Георгия в Старой Ладоге. Новгородскому письму принадлежит образ Георгия в воинских доспехах, с копьем в руке (икона 12 в.). Колорит этой иконы, более яркий и звучный, чем в упомянутых выше произведениях, соответствует молодости, красоте и силе воина.

Ни в Византии, ни на Западе не было в то время икон, подобных новгородским. Эти великолепные произведения живописи с их возвышенными образами, с их монументальностью, достигнутой с помощью плавного, музыкально-выразительного линейного ритма и тончайшего сочетания интенсивных, хотя и немного сумрачных красок, говорят об эстетических идеалах не только новгородцев, но и всей русской культуры.

Другое направление в новгородской иконописи представляет хранящаяся в Русском музее икона, изображающая Иоанна Лествичника, Георгия и Власия (13 в.). В ней есть много общего с фресками Нередицы. Иоанн, которого новгородский мастер именует «Еваном», так же прямолинеен, как и «отцы церкви» Нередицы, однако менее неприступен. И впечатление это возникает благодаря тому, что образ его очень упрощен, в нем не чувствуется той мощной живописной лепки форм, которая сообщает образам Нередицы необыкновенную значительность. Упрощение сказывается и в колорите. Плотный и яркий киноварный фон иконы не имеет ничего общего с мерцающим золотым или серебряным фоном икон первой группы и в большой степени способствует впечатлению осязательности, конкретности изображения.

Направление в новгородской живописи, представленное этой иконой, успешно развивалось в 13 и 14 вв.; из него вышел ряд произведений, покоряющих своей непосредственностью и наивной поэтичностью. Среди них выделяются изображения на царских вратах из села Кривого (13 в., Третьяковская галерея) и житийная икона св. Георгия (начало 14 в., Русский музей).

\* \* \*

Во второй половине 12 в. самым могущественным на Руси стало Владимиро-Суздальское княжество. Его князья, опираясь на торговцев и ремесленников, на дружинников и мелких земельных собственников, стремились ограничить влияние крупного боярства и боролись за единую княжескую власть.

Притязания владимирско-суздальских князей на первенствующее положение на Руси и их действительное могущество были одной из причин интенсивного архитектурного строительства. Естественным было обращение к традициям киевского зодчества, в котором ярко выражена, идея сильной княжеской власти. Однако во Владимиро-Суздальском княжестве были созданы самобытные, отличающиеся от киевских типы храмов - центральный городской собор и более скромная домашняя церковь для князя и его близких. Владимиро-суздальское зодчество выделяется также обилием скульптурного рельефа. Связанный, возможно, с искусством Галицко-Волынского княжества, скульптурный декор владимиро-суздальских памятников отличается яркой оригинальностью и своими корнями уходит в древнейшие слои народного искусства.

При князе Юрии Долгоруком были сооружены церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152) и Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152).

Обе церкви очень просты в плане: это четырехстолпные однокупольные сооружения с тремя сильно выступающими полуцилиндрами абсид. Четкость основных объемов особенно ощущается в Спасо-Преображенском соборе, суровом и строгом. Несмотря на легкость обзора отдельных объемов - грузных абсид, гладких, ничем не украшенных и лишь прорезанных вытянутыми вверх окнами стен фасадов и могучего барабана, увенчанного шлемовидным куполом, весь храм, напоминая вросший в землю куб, отличается необыкновенной цельностью. Впечатление нерасторжимости отдельных частей усиливается материалом и техникой его обработки. Собор сложен из идеально подогнанных друг к другу квадров белого камня, что делает его еще более монолитным.

Расцвет владимиро-суздальской архитектуры связан с именем Андрея Боголюбского. Князь основал свою резиденцию в Боголюбове, близ Владимира, там был воздвигнут обширный дворцовый комплекс, соединенный с храмом (общий облик которого реконструирован Н. Н. Ворониным). Сохранившаяся стройная лестничная башня в Боголюбове дает представление о характере архитектуры княжеского дворца той поры.

Огромное строительство было развернуто Андреем во Владимире. Старый город Мономаха был расширен и обнесен крепостной стеной. От его древних рубленых стен с каменными и деревянными башнями сохранились остатки земляных валов и белокаменные западные Золотые ворота (1164) - великолепный памятник крепостного зодчества 12 в.. Расположенный на высоком берегу Клязьмы, древний Владимир производил живописное впечатление.



В его стенах находились княжеский дворец, епископский двор, большой посад, многочисленные храмы. Весь комплекс деревянных и каменных гражданских построек, белокаменных церквей и могучих крепостных башен венчал величественный Успенский собор, который был задуман князем как общерусский

храм, подобный Киевской Софии. Облик Успенского собора (1158 - 1161) сильно изменился после пожара 1185 г.; в 1185-1189 гг. он был расширен Всеволодом, который, однако, сохранил древние стены и лишь велел обстроить их новыми; в результате собор вместо трехнефного стал пятинефным .

Первоначально это был шестистолпный храм с одной главой. Стройность и ясность пропорций сообщали ему спокойное величие и гармонию. Внутреннее пространство было легко обозримо, несмотря на шесть крестчатых столбов. В западной части помещались хоры; с них открывалось не только обширное подку-польное пространство, но и алтарное помещение, перед которым находилась невысокая преграда. Вход на хоры был, по-видимому, через лестничные башни; кроме того, хоры, вероятно, соединялись переходами с дворцом и епископским двором.

Зодчие князя Андрея богато украсили собор. У основания арок, ведущих в южный и северный нефы, находились парные фигуры лежащих львов; капители столбов были покрыты резьбой; скульптурные фигуры оживляли фасады храма. На старых фасадах (в настоящее время внутренние стены крайних нефов) можно и теперь видеть изящный аркатурно-колончатый фриз с консолями и простыми капителями. Своды и стены внутри храма были покрыты фресковой росписью, полы устланы майоликовой плиткой, церковная утварь сияла золотом и серебром.

Успенский собор уже в первоначальном виде свидетельствовал об успешном использовании многих элементов романской архитектуры (перспективные порталы, аркатурный фриз, кубические капители, обильное применение резного камня). Однако не эти элементы, обогащавшие архитектурную выразительность храма, определяли его основную систему, которая основывалась на традициях древнерусского зодчества 11- первой половины 12 в.

Перед строителями стояла трудная задача, когда они взялись за восстановление Успенского собора после пожара. Сделав его пятинефным, они вынуждены были вынести абсиды и расширить их, а также возвести по углам собора еще четыре купола, меньшие по размеру, чем центральный. Эти изменения сообщили храму статичность, но придали еще большую величавость и торжественность. Массивные стены зодчие украсили аркатурным поясом с колонками.

Присущие Успенскому собору ясность пропорций и изумительное чувство ритма в применении архитектурных деталей и скульптурного рельефа выступают с еще большей отчетливостью в церкви Покрова на Нерли (1165) и Дмитриевском соборе во Владимире (1194-1197).



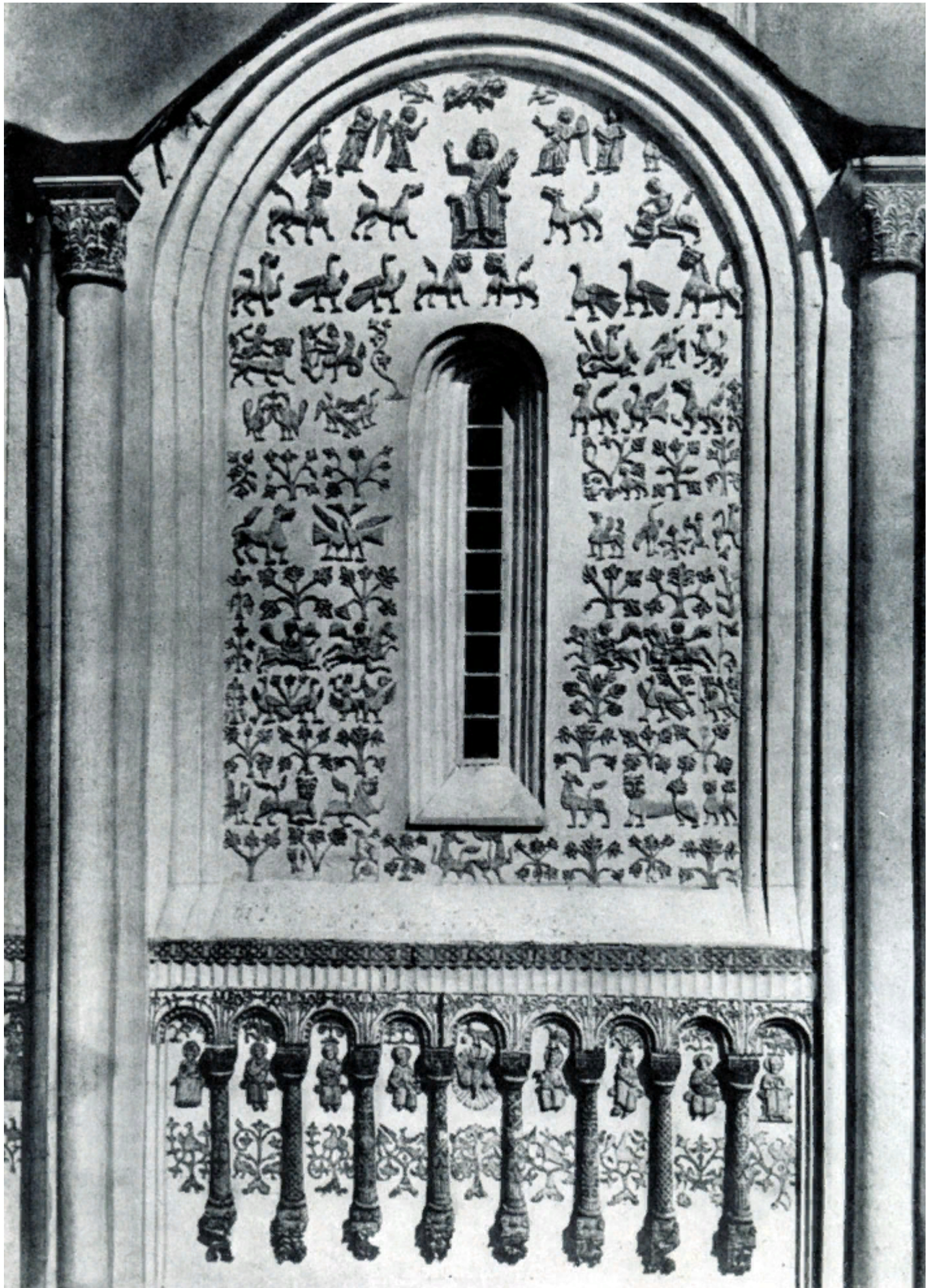
Знакомство с этими великолепными зданиями и их сравнение показывают, какой большой путь был пройден владими́ро-суздальской архитектурой со времени Юрия Долгорукого, а также дает почувствовать различие храмов, созданных Андреем Боголюбским и несколькими десятилетиями позднее - Всеволодом III.

Церковь Покрова на Нерли - один из самых поэтических памятников древнерусского зодчества. Сооруженная князем Андреем, по преданию, в память горячо любимого сына, она находится вне пределов города и княжеской резиденции. Выделяясь своей ослепительной белизной из окружающего пейзажа, а зимой, словно драгоценный кристалл, сверкая на снежном фоне, она неразрывно связана с этим пейзажем. (Изыскания последних лет дали Н.Н.Воронину возможность выяснить важные технические особенности сооружения храма и предположительно восстановить его первоначальный облик. Строители учли неблагоприятное местоположение церкви, которая во время весенних разливов подвергается разрушающему воздействию воды, и воздвигли ее на глубоком и мощном белокаменном фундаменте, представляющем своеобразный стилобат. Но самое главное заключалось в том, что, по-видимому, к церкви с трех сторон (северной, западной и южной) примыкала открытая галерея, подобная той, которая в свое время окружала Киевскую Софию и многие другие храмы 11 - первой половины 12 в. В таком случае композиция церкви Покрова на Нерли отличалась ступенчатостью, пирамидальностью, характерной для многих храмов той эпохи.)

Но, конечно, высокое художественное совершенство церкви определяется не только нерасторжимой связью с природой. Зодчий обладал огромной творческой фантазией и удивительным чувством целого. Чуть вытянутая вверх, что подчеркивается пилястрами, легким арочным фризом и полуколонками, украшающими абсиду, церковь пленяет своим изяществом. В ней нет и следа грузности и тяжеловесности, свойственных собору Спасо-Преображения в Переславле-Залесском. Стройный, вытянутый вверх барабан не только не давит на храм, но, напротив, подчеркивает его устремленность ввысь, придает ему еще большую воздушность. В сущности, именно этим объясняются и сужение прясел южного и северного фасада, примыкающих к абсиде (Тот же прием используется впоследствии в новгородской архитектуре второй половины 12 в. (церковь Георгия в Старой Ладогге, церковь Петра и Павла на Синичьей горе в Новгороде), но он несколько не облегчает храмов, а, наоборот, усиливает их грузность и массивность.), и богато профилированные порталы, и маскировка узких щелевидных оконных проемов с помощью дробного профиля, и ажурный

скульптурный декор, с большим тактом примененный в украшении фасадов. Необыкновенно легкий и светлый интерьер церкви. Столбы здесь совсем не создают ощущение тесноты; своим взлетом они подчеркивают «открытый» характер внутреннего пространства.

Необходимо указать на то, что декоративное оформление церкви Покрова подчинено определенным архитектурным мотивам. Так, вертикали белокаменных стен, четко выделяющихся на фоне голубого неба или зелени деревьев, много раз повторяются в вертикалях лопаток, колонок, вытянутых окон, а полукружие купола имеет соответствие в полукружиях закомар, порталов, оконных проемов и т. д. Хотя по своим стилистическим признакам церковь Покрова и Дмитриевский собор близки друг к другу, они обладают неповторимым своеобразием, которое объясняется не только тем, что первая из них является скромным поминальным храмом, а собор, включенный в городской ансамбль, рассчитан на соседство с величественным Успенским собором. Их различие - это различие определенных этапов владими́ро-суздальского зодчества.





Дмитриевский собор кажется по сравнению с церковью Покрова более внушительным и монументальным. Правильный куб основного объема сообщает ему устойчивость. Боковые прясла фасадов равны по ширине, абсиды более решительно выступают из общего массива. Вертикальные членения здесь не подчеркнуты с такой силой, как в церкви Покрова. Горизонталь же аркатурного фриза с тесно стоящими колонками выступает отчетливее.

Торжественность и пышность внешнего облика Дмитриевского собора усиливаются богатейшим скульптурным убранством, которое благодаря сложной игре света и тени делает собор еще более массивным и внушительным.

Летопись рассказывает, что для сооружения храмов и дворцов во Владимире и Боголюбове князя созвали мастеров со всех земель, но несомненно, что над рельефами работали местные мастера, которые и впоследствии славились как искусные резчики по дереву.

Скупое, но выразительно скульптурное убранство храма Покрова на Нерли; в Дмитриевском соборе оно гораздо богаче. Стены от аркатурного фриза до завершения закомар, а также простенки барабана покрыты рельефами. Оживляя поверхность, создавая удивительную игру светотени, они даже на дальнем расстоянии прекрасно подчеркивают конструктивную ясность храма. В то же время скульптурным украшениям свойствен определенный и четкий ритм, несмотря на различные формы и размеры отдельных изображений. Такая упорядоченность достигается фризообразным расположением рельефов, а также их симметрией. Издали похожие на кружево скульптурные композиции вблизи обретают определенный смысл и содержание. На одном из прясел северной стены можно видеть изображение Всеволода III на троне с сыном Владимиром на руках и склонившихся к нему остальных его четырех сыновей. На прясле южного фасада изображен «Полет на небо Александра Македонского». Так же как и первая композиция, он прославляет княжескую власть. Однако не эта идея лежит в основе скульптурного декора Дмитриевского собора - главным здесь является жизнеутверждающее начало, прославление всего живущего «мира». Это резко отличает рельефы Дмитриевского собора от современного византийского искусства и от романского искусства Западной Европы.

Во всех средних пряслах трех фасадов главенствует фигура библейского царя Давида, играющего на арфе. Псалмопевца окружают святые, охотники, мчащиеся всадники, борцы и т. д. Но больше всего здесь фантастических животных - грифонов, барсов, львов с «процветшими» хвостами и других сказочных зверей и

птиц, а также изображений деревьев. Скульпторы, украшавшие храм, как будто задалась целью изобразить все, что их окружало в жизни, что казалось им важным и значительным. В результате составилась многоголосый хор, славящий жизнь и все сущее.

Вопреки догматам церкви скульпторы переосмыслили библейскую историю в духе народных верований и представлений. Не случайно в рельефах рядом с фигурами Давида, Всеволода, Александра Македонского оказались фантастические образы животных. Аналогии последним легко найти в языческом искусстве славян, которые в свою очередь восприняли многие мотивы, близкие искусству Древнего Востока. Народная основа рельефов не исчерпывается только внешними аналогиями, она проявляется и в том, что образный строй композиций проникнут выраженным в наивно-поэтической форме чувством единства всего живущего.

Народность владими́ро-суздальских рельефов сказывается и в их плоскостной трактовке, говорящей об исконных традициях резьбы по дереву. Важно также указать, что в дальнейшем, на протяжении столетий, многие из этих сюжетов продолжали жить в народном ремесле, хотя их магический смысл был забыт. Еще недавно на крестьянских избах в северных областях можно было встретить украшения, удивительно близкие по мотивам владими́ро-суздальским рельефам.

Время Андрея Боголюбского и Всеволода III явилось вершиной в развитии владими́ро-суздальской архитектуры. В первой половине 13 в. владими́ро-суздальское искусство уже значительно отличалось от искусства 12 столетия. Даже лучшие архитектурные памятники 13 в. не обладают прежней выразительностью, величием и ясностью. Это относится, например, к Георгиевскому собору в Юрьеве-Польском (1230-1234). Чрезмерным представляется и скульптурное убранство его стен, хотя сама техника обработки камня здесь выше, а скульптурные образы обретают тонкость и сложность,

Среди замечательных памятников живописи Владимиро-Суздальского княжества выделяются фрагменты росписи Дмитриевского собора конца 12 в. В частично сохранившемся «Страшном суде» (на сводах западной части храма) образы апостолов, ангелов, праведников отличаются психологической глубиной и сложностью. Они говорят о внутреннем родстве фресок Дмитриевского собора с такими выдающимися произведениями византийского искусства, как икона Владимирской Богоматери с ее глубиной внутренней жизни и силой чувства.



Фрагменты росписи Дмитриевского собора с несомненностью свидетельствуют о том, что здесь работали художники-греки. Это еще раз говорит о широте художественных связей Владимиро-Суздальского княжества.

Монументальная икона Дмитрия Солунского (конец 12- начало 13 в.) предположительно связана с Всеволодом III, патроном которого считался Дмитрий Солунский. Она должна была напоминать о законности и могуществе княжеской власти. В этой иконе Дмитрий Солунский - не суровый воин-подвижник, а властитель, на которого бог руками ангела возлагает княжескую корону. Его меч - символ светской власти, твердой и непоколебимой. В соответствии с изменением характера образа святого-воина изменился весь его облик. В спокойной позе восседает Дмитрий Солунский в богатой, украшенной драгоценными камнями и золотом одежде на вышитой жемчугом подушке роскошного трона. Если бы не жест правой руки, вынимающей из ножен меч, поза воина была бы совсем неподвижна, как неподвижно его лицо. Идея сильной княжеской власти в значительной мере лишает образ «святости», но это не ведет к отказу от отвлеченности иконного письма. Главными художественными средствами здесь стали силуэт и соотношение локальных красочных пятен. Хотя колорит иконы еще очень приглушен, декоративность цвета начинает выступать очень отчетливо и сообщает художественному образу внутреннее напряжение. Иным становится и линейный ритм. Рисунок в иконе спокоен, плавен, строится на определенных и легко заметных повторях. Так, могучая дуга спинки трона и плавное очертание плеч святого-воина повторяются в круглящихся линиях складок. Характерен также принцип симметрии, которому следует художник. Таким образом возникает устойчивое равновесие масс и замкнутость формы, достигается внутренняя целостность и значительность художественного образа.

Дальнейшее развитие владими́ро-суздальской живописи можно представить по ярославским памятникам. В 13 в. Ярославль стал большим художественным центром. Здесь шло интенсивное строительство, здесь работали талантливые живописцы. Именно к ярославской школе относится монументальная икона Знамения (первая половина 13 в., так называемая Ярославская Оранта. В иконе господствует строгая симметрия, благодаря которой поза Богоматери кажется особенно неподвижной и величественной, но в целом ее образ не отличается непреклонностью. Ее фигура гораздо более стройна, чем фигура Оранты в Киевской Софии. Жест ее воздетых рук, повторенный Христом, не устрашает, а привлекает. Древнерусский человек воспринимал ее как заступницу. Этому характеру образа соответствует и яркий, сияющий колорит иконы. Темно-

вишневые, красные, зеленые, белые тона в сочетании с золотом фона образуют звучный и радостный цветовой аккорд.

Ярославские иконы, созданные на протяжении 13 и в начале 14 в. («Архангел Михаил», «Толгская Богоматерь», обе в Третьяковской галерее), свидетельствуют о все более решительном отступлении художников от византийских иконографических схем.

Суздальские мастера прикладного искусства создали в 20-30-х гг. 13 в. уникальный памятник - великолепные двери суздальского собора. Обитые снаружи медными листами, они несут на себе 56 клейм с различными изображениями, выполненными оригинальным способом огневого золочения ( Медные листы, прикрепленные к дверям, сначала покрывали черным лаком, потом острым инструментом прочерчивали рисунок, который травили кислотой. Затем листы покрывали ртутью и золотом и нагревали. В результате золото накрепко соединялось с медью листа. Техника огневого золочения получила широкое распространение на Руси. Ею были выполнены, например, интереснейшие композиции Васильевских дверей новгородского Софийского собора (1336 г., в настоящее время находятся в г. Александрове).). Южные двери посвящены «деяниям ангелов», которые издавна были «покровителями» князей. Западные украшены сценами из Нового завета.

Суздальские врата богато орнаментированы, здесь встречаются изображения фантастических животных, знакомые уже по владимиристо-суздальским рельефам. Орнаментация, легкая и изящная, близка к произведениям ювелирного искусства, которое получило богатое развитие во Владимиро-Суздальском княжестве. Археологи нашли немало украшений, говорящих об изысканном вкусе местных ремесленников - эмальеров, позолотчиков, резчиков. Следует упомянуть замечательные браслеты с позолотой из Владимирского клада (12-13 вв.), где орнаментальные мотивы заключены в рамки, воспроизводящие архитектурные формы. Тончайшим мастерством отличается шлем Ярослава Всеволодовича, найденный на поле битвы 1216 г. Его украшения - фигуры архангела Михаила и святого Феодора, растительные узоры и изображения грифонов - выполнены рельефной чеканкой.

Архитектура и изобразительное искусство Владимиро-Суздальского княжества сыграли большую роль в развитии древнерусского искусства. Они явились образцом для зодчих и живописцев Москвы, искусство которой начало развиваться в 14 столетии.

Говоря об искусстве домонгольской поры, необходимо упомянуть еще о некоторых художественных центрах. Интенсивное строительство происходило в 11 и 12 вв. в Полоцке, где во второй половине 11 в. был сооружен Софийский собор, создатели которого исходили из киевской традиции, хотя здесь налицо значительное упрощение форм. Гораздо более оригинален собор Спасо-Евфросиниевского монастыря (сооружен до 1159 г.), автором которого был зодчий Иоанн. Архитектор подверг традиционную систему крестовокупольного храма значительной переработке, подчеркнув динамичный характер композиции. Храм приобрел башнеобразный характер, типичный для многих построек последующих столетий.

Архитектура Смоленска, ставшего самостоятельным в 12 в., дошла до нас в весьма фрагментарном виде. Лучше всего сохранился храм Михаила Архангела (1191-1194), бывший придворной церковью князя Давида. По внешним объемам он напоминает Спасо-Евфросиниевский собор в Полоцке, но усложнен внешними притворами и боковыми абсидами, а также мощными пучками пилястр, подчеркивающими вертикальный ритм всего сооружения.

Весьма большим своеобразием отличалось зодчество Галицко-Волынской земли, которая приобрела особое значение во второй половине 12 и в 13 в. Галицкое княжество, более чем какие-либо другие русские земли, было связано с Западом что отразилось в его искусстве.

В результате археологических раскопок выяснилось, что фасады храмов (в частности, храмов в Гродно и в Холме) отличались большой декоративностью. Они были покрыты майоликой и натуральным камнем, что придавало им необычный на Руси вид. Тесно связан с киевским зодчеством сооруженный в 1160 г. Успенский собор во Владимире-Волынском. Он отличается компактностью форм и выразительностью декоративных украшений (аркатурный фриз), близких зодчеству романского Запада.

## **5. литература**

1. <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st018.shtml>

2. <http://www.art-cons.ru/node/3626>

3. <https://helpiks.org/8-62716.html>

4. <https://allrefrs.ru/2-25612.html>