РЕФЕРАТ

Искусство Владимиро-Суздальского княжества

**Введение**

Территория, вошедшая позднее в состав великого княжества Владимирского, представляла собой обширный край неоглядных лесов, раскинувшихся от Белоозера и Устюга на севере до Мурома на юго-востоке и плотным кольцом сжавших плодородные районы Ополыцины — край охотников, рыболовов и земледельцев, край этнической пестроты и полупатриархального уклада. История Северо-Восточной Руси — колыбели великорусской народности — начинается с X в., с того времени, когда становится заметным славянский колонизационный поток, устремившийся в междуречье Оки и Волги из земель кривичей и с новгородского северо-запада и постепенно ассимилировавший старожилов этих мест — финно-угорские племена мери, веси, муромы. Славянская колонизация дала мощный толчок развитию производительных сил края. Славяне несли с собой более высокий уровень общественных отношений и более прогрессивные способы хозяйства, прежде всего земледелия, которое стало основным занятием населения. Не случайно в образе крестьянского сына предстает любимейший герой русского эпоса Илья Муромец.

В XI в. залесская (по отношению к киевскому югу) земля была экономически и социально быстро прогрессировавшим и многолюдным краем. Медленно, но неуклонно двигались сюда княжеские дружины. За князем шли «древодели», градостроители, зодчие, книгописцы, иконники. Поход Ярослава Мудрого положил начало Ярославлю; Мономах оставил после себя Владимир с церковью Спаса, грандиозные каменные соборы в Суздале и, возможно, Ростове, укрепления Суздальского кремля; Юрий Долгорукий — Переяславль, переведенный им от Клещина озера в устье Трубежа, с белокаменным Спасским собором, Юрьев с патрональной церковью Георгия, крепость Кидекшу с церковью Бориса и Глеба, Дмитров, ряд других городков и церквей.

Заметные успехи в развитии культуры и искусства залесской Руси относятся к эпохе Мономаха. В Суздале при раскопках были обнаружены остатки фундамента мощного шестистолпного собора, сложенного из плинфы, и фрагменты украшавшей его росписи. Здесь же были найдены печи по обжигу кирпича и приготовлению извести.

**Владимиро-Суздальское зодчество середины XII века**

Первую страницу истории собственно владимирского зодчества открыли мастера князя Юрия Долгорукого. Одного взгляда на дошедшие до нас Спасо-Преображенский собор в Переяславле-Залесском и церковь Бориса и Глеба в Кидекше достаточно, чтобы оценить свежесть и новизну их архитектурного облика. Здесь все новое: строительный материал (белый камень — известняк), техника кладки. Белый камень из местных каменоломен отныне станет одним из ярких признаков архитектуры Владимирского княжества. Мощные, плотно пригнанные известняковые квадры небольших по размеру зданий сообщают им впечатление суровой и мужественной силы. Массы их спокойны и тяжелы. Фасады, расчлененные плоскими лопатками и стянутые посредине узеньким арочным пояском, цельны и строги. Энергичные полукружия массивных апсид демонстрируют незыблемую прочность белокаменной кладки. Высокая техника строительства свидетельствует о работе опытных мастеров. Возможно, строители происходили из союзной суздальскому князю галицкой земли.

Особенно больших успехов достигло в княжение Юрия оборонное строительство. Тяжелая многолетняя борьба за киевский престол, овладение которым суздальский князь считал своей главной задачей, потребовала от него максимального укрепления границ своего домена от вторжения киевских, смоленских и новгородских дружин. Крепостное строительство Юрия Долгорукого имело не только военное, но и большое общественное значение. Под защиту стен и башен новых городов стекались ремесленники, привлеченные княжескими льготами и пожалованиями. Здесь формировался зависимый от князя слой мелких служилых землевладельцев. Намечались симптоматические сдвиги в соотношении социальных сил, которые во многом определили будущее лицо владимирской культуры.

**Владимиро-Суздальское искусство при князе Андрее Боголюбском**

Дальнейший бурный расцвет владимирского зодчества приходится на эпоху княжения сына Юрия — Андрея Боголюбского. По времени и значению на первое место здесь нужно поставить построенный Андреем Боголюбским Успенский собор во Владимире (1158—1161), горевший и реконструированный уже в 80-е годы XII в. Златоверхий собор князя Андрея представлял собой канонический тип византийского одноглавого шестистолпного крестово-купольного храма. Это был второй (после Успенского собора Мономаха в Суздале) большой городской собор в Северо-Восточной Руси. Его облик был необыкновенно торжествен и величав. Белокаменные фасады, к которым примыкали притворы и лестничные башни, членились по вертикали лопатками с полуколонками, а по горизонтали — аркатурно-колончатым поясом, который стал затем необходимой принадлежностью наружного убранства владимирских храмов. Восточный фасад завершался полукружиями трех украшенных тонкими полуколонками апсид. В храм вели перспективные порталы, выделявшиеся сочной игрой светотени.

Та особая тонкость, изящество и нарядность, которые отличают памятники владимиро-суздальского зодчества, определялись не только строгостью пропорциональных отношений каменных масс. Важная роль принадлежала здесь и владимирским резчикам по белому камню, искусство которых за несколько десятков лет достигло виртуозности. Полагают, что те резные камни, которые украшают сейчас стены Успенского собора, сохранились от здания Андрея Боголюбского. Это относится к большим композициям: «Три отрока в пещи огненной», «Сорок мучеников», «Вознесение Александра Македонского». Очевидно, первоначально они венчали центральные прясла Андреевского собора. Сюжетные рельефы фланкировались, вероятно, фигурками львов, птиц или грифонов, а также львиными и женскими масками.

Реконструируя мысленно внешний вид собора Андрея Боголюбского с его размашистым шагом колонок аркатурно-колончатого пояса и скупой фасадной скульптурой, не нужно забывать о важнейших декоративных компонентах, существенно влиявших на эмоциональное восприятие здания,— ленте фресковой росписи и обильном «золотом узорочье». Повесть о смерти Андрея говорит, что великий князь «верх (собора) златом устрой, и комары позолоти, и пояс златом устрой, каменьем усвети и столп позлати». Обилие золота, поражавшее современников и заставлявшее сравнивать здание с храмом Соломона, отвечало в данном случае той жизнерадостной светской струе, которая так сильна была в культуре домонгольской Руси.

Особенно ясно чувствуется эта тенденция в интерьере. Два ряда окон заливали храм солнечным светом. Двенадцать проемов барабана особенно обильно освещали подкупольный квадрат. К «плавающему» в лучах куполу как бы тянулись стройные столбы-пилоны, увлекая за собой взгляд человека. Вертикальная устремленность здания достигалась за счет значительного преобладания высоты нефов над их шириной. По летописным данным, внутреннее убранство церкви было исключительно пышным.

Другое выдающееся сооружение архитектуры этой эпохи — церковь Покрова на Нерли (1165), возникшая как памятник победоносного похода суздальских войск на Волжскую Булгарию, похода, в благополучном исходе которого современники Андрея Боголюбского видели явное свидетельство покровительства Богоматери владимирскому князю и Владимирской земле. Церковь посвящена новому богородичному празднику, установленному при Андрее Боголюбском. Ее архитектурный образ исполнен небывалого лиризма. Из трех измерений, формирующих объем, решительное предпочтение было отдано высоте. Стены над аркатурно-колончатым поясом чуть наклонены внутрь, отчего здание кажется еще выше. В оформлении фасадов доминируют вертикальные линии. Сложные пилястры с полуколонками расчленяют легкие плоскости стен на узкие прясла. Щелевидные окна профилированы. Восточные прясла северного и южного фасадов — самые узкие — выше аркатурно-колончатого пояса почти не имеют плоской белокаменной поверхности, они изрезаны профилями окон и полуколонками. Небольшие группы рельефов в закомарах фасадов расположены так, чтобы не подчеркивать горизонталей каменной кладки. Изящные апсиды декорированы тонкими вертикалями полуколонок и аркатурно-колончатым поясом в верхней части.

Идея вертикальной устремленности здания реализована вместе с тем мягко и пластично. Фасадные пилястры завершены спокойными дугами закомар, перспективные порталы — полуциркульными архивольтами; колонки аркатурно-колончатого пояса, колонки между окнами барабана, профили окон — арочками различной степени кривизны. Этот мотив плавного завершения вертикали играет важную роль в формировании архитектурного облика здания. Видимо, он гораздо отчетливее прослеживался раньше, до утраты памятником некоторых существенных частей. Раскопками Н. Н. Воронина установлено, что церковь была окружена с трех сторон галереей — гульбищем. По-видимому, эта галерея была одноэтажной и открытой. На юго-западе к храму примыкала лестничная башня, через которую попадали на хоры. Холм, на котором высится здание, был вымощен белокаменными плитами. Раскопки показали, что этот холм создан строителями искусственно на глади луга, иначе постройка была бы затоплена во время бурного весеннего разлива.

Интерьер храма, организованный строгими вертикалями столбов, отличается более напряженным ритмом. Поток света, льющийся из окон барабана, как бы раздвигает, делает более просторным подкупольное пространство, по контрасту с которым предельно узкие боковые нефы (их ширина в десять раз меньше высоты) выглядят щелями. Они словно дублируют уходящие ввысь массы пилонов.

Стены трех фасадов храма венчают скульптурные фигуры библейского певца — царя Давида. Они окружены изображениями львов и «когтящих» грифонов. Зооморфные образы придают нерльской пластике более широкий смысл, нежели первоначальная тема славословия Богородицы. Здесь прославляется творец и все его творение.

В скульптуре храма Покрова на Нерли и других церквей этого времени владимиро-суздальская пластика делала свои первые шаги. Мастера-резчики только нащупывали пути к соединению отдельных скульптурных групп в зрительно единый ряд. Задачу создания декоративных ансамблей будут решать их преемники. Здесь же попытки ее реализации наиболее отчетливо намечаются в малозаметном, на первый взгляд, декоре консолей колонок аркатурного фриза. В причудливом хороводе, опоясывая церковное здание, перемешались, переплелись самые различные образы: то спокойные девичьи лица, то характерные физиономии львов, то фигурки грифонов или птиц, то тупоносые морды драконов, скорее смешные, чем страшные. Вытянутые в одну цепочку, они символизируют единство мироздания в его многообразии. Это мир сказочный, полный чудес, в котором и чудовища возбуждают не страх, а любопытство. Храм символизировал собой «космос», и фантазия художников стремилась отыскать в нем место для реальных красот. Таким образом, уже в самой декоративности владимиро-суздальской пластики заложено определенное видение мира, понимание его чувственной прелести и восхищение ею, наивное и искреннее изумление перед богатством и внутренней стройностью Вселенной.

Дворцовые ансамбли Владимиро-Суздальской Руси известны гораздо хуже, чем памятники церковного зодчества. Одним из самых крупных сооружений этого типа был возведенный Андреем в 1158— 1165 гг. в 10 км от Владимира Боголюбовский замок. Это был город, весь, от вымостки до глав, словно выточенный княжескими зодчими из одной цельной глыбы белого камня: со стенами и башнями, церквами и палатами, лестничными «столпами» и переходами, дворцом и собором. В Боголюбове, являвшемся княжеской резиденцией, впервые в истории Северо-Восточной Руси было осуществлено создание единого белокаменного замкового ансамбля, который включал светские постройки дворцового типа и оборонительные сооружения.

Единственным памятником оборонительного зодчества Владимиро-Суздальского княжества являются сооруженные при Андрее Золотые ворота Владимира (1164). Подобно киевским, они представляют собой мощную арку, на которой находилась церковь Положения риз Богородицы. Ворота имели две боевые площадки и во время татарского нашествия (1238) были надежным узлом обороны. Одновременно они являлись «триумфальной аркой» Владимира.

Во времена Андрея Боголюбского делает свои первые шаги и владимиро-суздальская живопись. Небольшие фрагменты фресковой (в том числе наружной) росписи 1161 г. остались в Успенском соборе. Самая ранняя из известных владимирских икон — плохо сохранившаяся «Боголюбская Богоматерь» — творение большой художественной силы, стилистически близкое знаменитой византийской иконе конца XI — начала XII в.— «Владимирской Богоматери», которая была привезена Андреем из киевского Вышгорода во Владимир и находилась в Успенском соборе. «Владимирская Богоматерь» стала не только местной (а затем общерусской) святыней, но и образцом для подражания. Проникновенность и глубина трактовки образа оказались созвучными интересам и настроениям людей Древней Руси, и особенно владимирцев с их пристрастием к богородичному культу.

**Владимиро-Суздальское искусство при князе Всеволоде Большое Гнездо**

Время преемника Андрея — Всеволода Юрьевича Большое Гнездо — это время стабилизации внутренних отношений и усиления влияния огромного Владимирского княжества на сопредельные земли, время его культурного расцвета. В княжение Всеволода владимирская земля закрепляла, усваивала то, что в муках рождалось при Андрее: переплавляла хрупкие нити новых философских «доктрин» в неторопливую торжественность летописи, нарядный декор белокаменных храмов, звонкие краски икон. Это время летописцев, зодчих, художников. На искусстве всеволодова периода лежит отпечаток гармоничной статики, внутреннего спокойствия.

Последняя четверть XII — начало XIII в. отмечены дальнейшими успехами владимирского зодчества, ориентированного, по-прежнему, на столицу. Получает окончательные формы Успенский собор. После пожара 1185 г. он обстраивается высокими стенами галерей и увенчивается пятью главами. Его масштабы выдерживают теперь сравнение с крупнейшими храмами Руси.

Важнейший памятник, характеризующий направление развития владимирской архитектуры этого времени,— церковь Дмитрия Солунского, патрона великого князя, которая была построена в центре княжеского двора на высотах центрального холма столицы (1194—1197). Традиционному для XII в. типу одноглавого трехнефного четырехстолпного храма владимирские зодчие придали строгий и торжественный характер. Храм отличается удивительной, кристальной ясностью форм, четкостью конструктивной логики. Фасады членятся по вертикали пилястрами, соответствующими подкупольным столбам. Нарядная лента аркатурно-колончатого пояса, проходящая на уровне хор, разделяет здание на два яруса, верхний из которых хорошо выделяется обильной резьбой. Собор увенчивает световой барабан на четырехугольном постаменте, завершающийся золотым шеломом с прорезным крестом.

Обильная белокаменная резьба отличает Дмитриевский собор от памятников предшествующего времени. Несколько сот резных камней образуют сложный и прихотливый декоративный ансамбль, спаянный смысловым единством. Чтение рельефов, как и в церкви Покрова на Нерли, начинается с фигуры пророка Давида над центральным окном каждого фасада. Фигура псалмопевца венчает изображение мира: мира растений, зверей и птиц, мира нравственных подвигов человека (разумеется, в христианском истолковании). Среди прочих изображений портрет князя Всеволода с сыновьями.

Чрезвычайно интересны святые всадники-воины в развевающихся плащах, некоторые с поднятыми мечами. Здесь с наибольшей силой отразились воинские идеалы князей домонгольской эпохи, военное могущество владимирской земли при Всеволоде, воспетое в «Слове о полку Игореве».

По сравнению со скульптурой предшествующего периода в пластике Дмитриевского собора гораздо отчетливее выступает собственно русская художественная манера. Она проявляется в отказе от трактовки формы в духе «круглой» романской скульптуры и в переходе к плоскостно-графическому стилю, связанному с навыками деревянной резьбы; в «строчном» прочтении композиции, очень характерном для различных видов русского народного творчества; в поэтическом и декоративном осмыслении образов. По-видимому, мастера «от немец», возможно, работавшие во Владимире при Андрее, уже не принимали участия в украшении собора, и оно было целиком осуществлено владимирскими резчиками.

Монументальная живопись всеволодов-ского времени представлена прежде всего фресками того же Дмитриевского собора, созданными выдающимися византийскими и русскими художниками. Высочайшего мастерства достигают они в изображении апостолов из композиции «Страшного суда» с их непринужденным изяществом поз, аристократизмом жестов, виртуозным рисунком драпировок, острой индивидуальной характеристикой каждого.

Интересна сцена «Лоно Авраамово». Двое праведников обнимаются и целуются, словно они только что встретились. Остальные обступили плотным кольцом праотца Авраама. Здесь как бы осуществляется стремление живописцев представить последний суд свершившимся до конца. Праведники, воскресшие телесно, уже вошли в рай, куда шествуют теперь святые жены. И конечно, блага царства небесного мыслятся в своей живописной наглядности. Райский «вертоград», в котором пребывают праотцы и Богоматерь с ангелами, великолепен. На раскраску диковинных деревьев, цветов и плодов художники истратили почти все возможности своей палитры. А рисунок их необычайно затейлив. С нескрываемым удовольствием, легко и изящно написаны птицы, сидящие на ветвях, взлетающие, клюющие. В представлении художника этот мир не только переливался красками, но и звучал, пел, благоухал.

Фрагменты фресок Дмитриевского собора, а также некоторых других храмов, вместе с немногочисленными иконами свидетельствуют о постепенном становлении владимиро-суздальской школы живописи, начала которой закладывались еще в середине XII в. Перерабатывая разнообразные художественные влияния, используя творческий опыт Киева, Чернигова и других русских центров, владимиро-суздальские живописцы выработали собственное художественное мироощущение, собственный изобразительный язык, удивлявший изяществом формы, богатой оттенками красочностью, специфически «суздальской» нарядностью.

Особое место в изобразительном искусстве Владимирской Руси принадлежит теме деисуса — моления святых перед Христом за человеческий род. В этой теме нашла наилучшее воплощение идея заступничества, способная впитать в себя самые разнообразные жизненные коллизии. Трехчастный оглавный деисус (Спас, Богоматерь и Иоанн Предтеча) изображен на иконе конца XII — начала XIII в. Произведением высокого искусства является так называемый «Архангельский деисус» (точнее, изображение Спаса Эммануила с архангелами — символический образ Троицы и образ Апокалипсиса), отмеченный благородством формы и цвета, глубокой одухотворенностью, что роднит его с фресками Дмитриевского собора. Другой выдающийся памятник живописи — икона Дмитрия Солунского из Дмитрова. В художественном отношении эта яркая, «украшенная» икона вызывает ассоциации с произведениями различных иконописных школ средневековья, свидетельствуя о сложности творческих импульсов, питавших местное изобразительное искусство. Из Ярославля происходит великолепный по мастерству образ Богоматери Оранты. Это произведение, связанное с киевской традицией, удивляет звонкостью и изысканностью колорита, обилием золота, рождающим ощущение «драгоценности» живописной поверхности, скульптурной отточенностью форм. Здесь воплощен идеал красоты того времени.

**Владимиро-Суздальское искусство перед нашествием монголов**

В XIII в. резко оживает политическая и культурная жизнь других центров Северо-Востока. Отстраиваются Ростов, недавно основанный Нижний Новгород, Суздаль, Ярославль. В Суздале великий князь Юрий Всеволодович воздвигает в 1222—1225 гг. собор Рождества Богородицы, дошедший до нас, к сожалению, лишь в перестроенном виде. Существеннейшей чертой внешнего облика храма является чрезвычайно активное декоративное начало. Наивно и простодушно суздальские каменосечцы «развешивают» на фасадах свое белокаменное узорочье, руководствуясь лишь удобством обзора. Принцип декоративного изобилия здесь господствует.

Этот ярко выраженный декоративизм, можно полагать, имел одним из своих источников проникновение в феодальную культуру Владимирской Руси народных представлений, ибо в широком смысле заказчики владимиро-суздальского искусства предмонгольской эпохи — не только князья, епископы и их ближайшее окружение, но и те общественные силы, которые за ними стояли. «Мизинные люди» поддерживали владимирские хоругви в битвах с боярской олигархией, сепаратистски настроенными князьями и внешним врагом. Их понимание красоты не могло не сказаться на характере владимирского искусства. В фасадной резьбе суздальского собора в этом отношении были сделаны первые шаги, но уже в следующем своем творении — соборе святого Георгия в Юрьеве-Польском — каменосечцы Владимирской Руси показали, какой громадный эстетический потенциал заключен в декоративном осмыслении храма.

Георгиевский собор в Юрьеве-Польском сооружен в 1230—1234 гг. Трудно переоценить художественное и идеологическое значение этого памятника, вобравшего в себя важнейшие завоевания общественной мысли и искусства предшествующего периода, с тем чтобы синтезировать их на новом качественном уровне. Это относится прежде всего к пластике, сплошь, от цоколя до главы, покрывшей белокаменные стены собора. Расчленяя фасады храма на несколько расположенных один над другим ярусов, она как бы воссоздает в резьбе обобщенный образ мироздания.

В резьбе собора отразился новый этап развития владимиро-суздальской фасадной скульптуры, отмеченный повышенным вниманием к человеку, идейной насыщенностью художественных образов. Все мощнее звучала и воинская тема. На главном, северном фасаде Георгиевского собора мы видим в аркатурно-колончатом поясе изображение «исполнившейся» к битве «святой дружины» из воинов-патронов владимирского великокняжеского дома. Впереди, над порталом притвора, Георгий — патрон великого князя Юрия — в длинных патрицианских одеждах, наброшенной поверх кольчуге и с остроконечным щитом, на котором изображен эмблематический владимирский барс.

Одним из последних шедевров владимиро-суздальского искусства является «златопись» южных и западных врат суздальского собора, в создании которых принимал участие художник исключительного таланта. Правда, специфическая техника огневого золочения не могла раскрыть всех сторон дарования живописца. Но она не могла и скрыть его великолепного чувства пропорций фигур, роднящего клейма врат с лучшими из скульптур Юрьевского собора, его скупого и пластичного рисунка, композиционного мастерства. Перед нами еще один вдохновенный певец красоты мироздания, певец духовного единства чистого сердцем человека, всего живого на земле с творцом.

Подлинный шедевр мастера — «Дар Авеля». Юноша-пастух в деисусном предстоянии. На молебно вытянутых руках — «от агнец первенец». Все здесь прекрасно и охвачено единым порывом к небу, к благословляющей руке Вседержителя: и сам Авель, и ягненок, которого он держит, и агнцы у ног его, и деревья, и горки, взмывшие вверх узкими, острыми вершинами. Нет психологических нюансов: все — одно движение, одно стремление, одно дыхание. Как бы укрывшись за буквальным иллюстрированием библейского текста («Авель приносит дар к Богу»), художник уходит от изображения «заклания» агнца, избегая затемняющего приземления сюжета и восходя к символизации более высоких истин: общения праведника с Богом. Расступаются горки и в образовавшемся вакууме фона возникает прекрасное лицо Авеля и робкие руки.

Зло в мире непонятно и неприемлемо для гармонического мироощущения выдающегося мастера южных врат. Не случайно он так драматизирует фигуру Авеля, убиваемого братом, показывает, как сыплются камни на голову упавшего на колени, потрясенного, закрывающегося рукой юноши. Дерево перед Каином изогнулось, «присело» в резком изломе, словно Каин убивает красоту всего мира. Мастер влюблен в живопись и пластику природы, он непринужденно и естественно орнаментализирует формы, заставляет пейзаж жить одним дыханием с героями.

XIII век — время новых поисков и новых завоеваний владимирского искусства, которые пришли к нему с новыми поколениями зодчих, каменосечцев, скульпторов, живописцев, миниатюристов, ювелиров, книгописцев. При дворе ростовского епископа Кирилла возникает богатейшая библиотека, из которой происходят дошедшие до нас лицевые рукописи: «Троицкий кондакарь», «Университетское евангелие» и «Апостол» 1220 г. Украшающие их миниатюры написаны в широкой, свободной манере, заставляющей вспомнить фрески Рождественского собора в Суздале (ок. 1233).

**Заключение**

Вторжение Батыревых орд оборвало развитие культуры и искусства Владимирского княжества. Но культура Владимирской Руси не погибла с монголо-татарским нашествием. Как всякая молодая, полнокровная культура, она обладала слишком мощным творческим потенциалом, слишком большим запасом оригинальных художественных идей, чтобы успеть исчерпать их. Поэтому она была способна питать своими соками все новые и новые творческие концепции. Пройдет время, и Москва и другие среднерусские центры обратятся к Владимиру, с тем чтобы развить архитектурные идеи владимирских зодчих, кистью Андрея Рублева «реставрировать» фресковые ансамбли XII—XIIIвв. Владимиро-суздальская культура продолжала существовать не только в виде творческого наследия, но и как живая традиция. Это прежде всего относится к Ростову, менее других городов пострадавшему от нашествия. В XIV в. возрождается Суздаль. Культура Владимиро-Суздальской Руси, наследница Киевской, сама стала той благодатной почвой, на которой в значительной мере выросла культура Русского государства, культура России.